

Demokratische Volksrepublik Algerien
Ministerium für Hochschulwesen und wissenschaftliche Forschung
Universität Algier 2 Abou El Kacem Saadallah
Fakultät für Fremdsprachen
Abteilung für Deutsch, Italienisch und Spanisch

Doktorarbeit zum Thema:

Literatur als Zivilisationskritik:
die Ästhetik des Antihelden in Christoph Heins
Werk: *Der fremde Freund* (1982), *Horns Ende*
(1985) und *Der Tangospieler* (1989)

Vorgelegt von:
Ali ABERKANE

Betreut von:
Dr. phil. Ahcène
ABDELFETTAH

Algier, Juni 2016

Post tenebras spero lucem

(Hiob 17, 12)

Widmung und Danksagung

Allen meinen Freunden und Verwandten, vor allem Henri de Meeûs und den Arbeitern der Brüsseler Buchhandlung *Tropismes*, die mich während der Arbeit immer unterstützt haben.

Mein besonderer Dank gilt in erster Stelle meinen Betreuern Herrn Dr. phil. Ahcène Abdelfettah und Frau Prof. Dr. Kerstin Stüssel der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn für ihre hilfreiche Betreuung, wissenschaftliche Orientierung und Beratung. Herzlich zu danken sind auch meine Familie, meine Kollegen und Freunde, deren psychologische und materielle Unterstützung für die Entstehung der vorliegenden Arbeit ausschlaggebend war.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	10
1. Heins Zivilisationskritik als historisches und interdiskursives Geflecht.....	15
1.1 Diachronische Rekonstruktion der traditionellen Zivilisationskritik.....	15
1.1.1 Makro- und Mikrokosmos als Dualismus und Asymmetrie.....	16
1.1.2 Kultur Vs. Natur: Anthropomorphismus und „Naturmimesis“ als Bumerang-Effekt.....	19
1.1.3 Kosmopolitismus und Provinzialismus: Symbolik der Weltstadt.....	24
1.1.4 Massen- und Affektkontrolle als zivilisatorische Reflexe.....	29
1.1.5 Nihilismus als Antwort auf den Fortschrittsglauben?.....	34
1.1.6 Diskreditierung patriarchaler Gesellschaftssysteme.....	38
1.1.7 Zivilisation und Apokalypse: Zwischen Fatalität und Hoffnung.....	43
1.1.8 Die Faust-Metapher.....	49
1.2 Synchronische Diskursanalyse postmoderner Zivilisationskritik.....	53
1.2.1 „Liebesmechanik“ als Verlust der Affekte?.....	54
1.2.1.1 <i>Der Sieg des Körpers</i>	55
1.2.1.2 <i>Der Partnerwechsel als Fata Morgana des Glücklich-Seins</i>	57
1.2.2 Der ökologische Geist und seine Kritik.....	60
1.2.3 Dehumanisierung und Identitätsverlust.....	66
1.2.4 Matriarchat als möglicher Ersatz patriarchaler Systeme?.....	72
1.2.5 Gegen einen präskriptiven Humanismus.....	78

1.2.6	Der Zerfall menschlicher Geschichte.....	82
1.3	Zivilisationskritik als mythologisches Phänomen.....	86
1.3.1	<i>Moloch</i> oder der Mythos ‚Großstadtfortschritt‘	88
1.3.2	<i>Prometheus</i> : Das Symbol der (Des-)Illusion.....	92
1.3.3	Die Wiederkehr des Gleichen: <i>Sisyphos</i> als Metapher der „Zivilisationszirkularität“	95
1.3.4	Der Siegfried-Mythos und die Askese des „zivilisierten“ Menschen.....	99
1.4	Fazit.....	102
2.	Die Heine'sche Antiheldästhetik und ihre Ambivalenz zwischen Tradition und Avantgardismus.....	104
2.1	Ironische und komisch-karnevaleske Funktionen des Antihelden.....	104
2.1.1	Maske und Parodie der Zivilisationskritik.....	105
2.1.2	„Groteske“ Strategien oder Strategien des Grotesken?.....	108
2.1.3	Autoren- und Erzählerironie.....	114
2.1.4	Sarkasmus als subversiver Effekt.....	119
2.1.5	Narren- und Kinderwelten.....	124
2.2	Soziologische und psychoanalytische Dimensionen.....	129
2.2.1	Langeweile als Zivilisationsmalaise.....	130
2.2.2	Der Antiheld zwischen Asozialität und Misanthropie.....	133
2.2.3	Zur Ästhetik der Resignation.....	137
2.2.4	„Anthropologischer“ Lakonismus.....	141

2.2.5	Sadomasochismus als Zivilisationshabitus.....	144
2.2.6	Die Welt der Neurose.....	146
2.3	Der Antiheldbegriff als (inter-)diskursives und intertextuelles Konstrukt....	150
2.3.1	Intermediale Konvergenzen und Divergenzen.....	150
2.3.1.1.	<i>In den Comics und Western.....</i>	<i>150</i>
2.3.1.2.	<i>In der Science Fiction.....</i>	<i>152</i>
2.3.1.3.	<i>Im Filmwesen.....</i>	<i>153</i>
2.3.2	Der Zerfall traditioneller Idealismen und das Prisma individueller Utopien.....	155
2.3.2.1.	<i>„Wahrer“ Sozialismus Vs. Realsozialismus.....</i>	<i>155</i>
2.3.2.2.	<i>Der Antiheld als Kontrahent eines Massenhumanismus.....</i>	<i>158</i>
2.3.3	Kleists ‚Verinselung des Katastrophalen‘ in Heins Poetik.....	160
2.3.4	Der innere Monolog als Antiheldparole.....	163
2.3.5	Zum Leser-Protagonist-Verhältnis: zwischen Selbstidentifikation und Distanz.....	167
2.4	Zur Semiotik und Semantik einer „neueren“ Antiheldspezies.....	171
2.4.1	Dynamik und Kontinuität eines Zeichens.....	172
2.4.2	Referenzialität und Selbstreflexivität: Der Autor hinter dem (Anti-) Helden?.....	176
2.4.3	Der Antiheldtypus Heins als „dadaistischer“ Aktant.....	180
2.4.4	Zum Marionettenspiel.....	184
2.4.4.1.	<i>Staatsbürokratie und Manipulation.....</i>	<i>184</i>

2.4.4.2.	<i>Heins Schicksalsästhetik</i>	186
2.4.5	Der polemische Antiheld Heins im ‚Zeichen‘ der Wiedervereinigung.....	187
2.5	Fazit	190
3.	<i>Antiheldästhetik – Zivilisationskritik als Korrelation in Heins Prosa und Dramatik</i>	192
3.1	Der negative Held und seine historisch-kritische Funktion	192
3.1.1	Der Antiheld und die Chronik im Zeichen des Benjamin'schen Jetztzeitbegriffs.....	193
3.1.2	Die Relativierung von Geschichtsutopien.....	195
3.1.2.1.	<i>Heins Racine</i>	196
3.1.2.2.	<i>Horns Wahrheitssuche</i>	198
3.1.2.3.	<i>Wang und Ah Q oder die Vergessenen</i>	199
3.1.3	Der Antiheld als Sinnbild epochaler Zäsur.....	202
3.1.4	Gespentsein und geschichtliche Omnipräsenz.....	205
3.1.4.1.	<i>Horn als fordernde Erinnerungsinstanz</i>	205
3.1.4.2.	<i>Tod und Leben als Ambivalenz</i>	206
3.2	Zur Funktion der Alterität	207
3.2.1	Das Andere als Kategorie des Ausgegrenzten.....	208
3.2.2	Regressive Infantilität als Stadium der Reife?.....	210
3.2.3	Der Narr als Aussagesubjekt.....	213
3.2.3.1.	<i>Marlene und die Geschichtsverarbeitung</i>	214
3.2.3.2.	<i>Ladybird als „Revolutionsfigur“</i>	215

3.2.4	Die Natur als die <i>andere</i> Welt.....	217
3.2.4.1.	<i>Claudias Irr-Garten</i>	218
3.2.4.2.	<i>Zigeuner / Guldenberger: ein Mit- und Nebeneinander</i>	220
3.3	Die DDR-Industriegesellschaft und das Individuum als Homunculus	221
3.3.1	Realsozialistische Architektursymbolik und Figureninnerlichkeit.....	222
3.3.1.1.	<i>Claudias Einzimmerwohnung</i>	222
3.3.1.2.	<i>Henrys Atomkraftwerke</i>	224
3.3.2	Der Traum als Ursprünglichkeitsmoment.....	225
3.3.3	Die moderne Ehe als „unnatürliches“ Glücksschein.....	228
3.3.4	Der Antiheld und die Affekttabusierung.....	230
3.4	Der Antiheld als Sinnbild für (Selbst-)Gerechtigkeit	232
3.4.1	Die scheiternden Kohlhaas: Verlust und Fatalität.....	233
3.4.2	Der Antiheld als <i>furor melancholicus</i>	235
3.4.3	Der Pyrrhus-Sieg.....	237
3.4.4	Zur Dialektik von ‚Schein‘ und ‚Sein‘.....	239
3.5	Skeptizismus gegen absolute Wahrheit	240
3.5.1	Die Protagonisten Heins als un-politische Antihelden.....	241
3.5.2	Die Entschärfung des Tods als Antiheldgestus.....	245
3.5.3	Zum Reflex des Elfenbeinturms.....	248
3.5.3.1	<i>Drachenhaut und Selbstlüge</i>	248

3.5.3.2	<i>Dallow als Flaneur</i>	250
3.5.4	Gegen den Strich oder das Unbelehrbar-Sein (Erich Fried).....	251
3.5.5	Der Antiheld als Projektionsfigur scheiternder Revolutionen.....	254
3.5.5.1	<i>Cromwells (Selbst-)Destruktivität</i>	254
3.5.5.2	<i>Ah Q. und Wang als Voyeure</i>	258
3.5.5.3	<i>Die ewige Gralssuche</i>	260
3.5.6	Die Flucht ins Intellektuelle?.....	263
3.5.7	Das Prinzip <i>Hoffnung</i> (Ernst Bloch).....	267
3.5.8	Plädoyer für eine neue Öffentlichkeit.....	271
3.6	Fazit	275
4.	Schlussfolgerung und Ausblick	278
5.	Literaturverzeichnis	287
5.1	Primärliteratur von Christoph Hein	287
5.2	Weitere Primärliteratur	290
5.3	Nachschlagewerke	292
5.4	Sekundärliteratur	292
5.5	Internetquellen	317

Einleitung

Es war das goldene Zeitalter der Sicherheit [...]

Niemand glaubte an Kriege, an Revolutionen und Umstürze.

Alles Radikale, alles Gewaltsame schien bereits unmöglich in einem Zeitalter der Vernunft¹

(Stefan Zweig)

Mir wird oft vorgeworfen, daß ich über Bagatellen schreibe; daß es bei mir keine großen Helden gibt, keine Revolutionäre, keinen Alexander von Mazedonien [...] wo soll ich sie aber hernehmen?

Ich wäre ja gern bereit! [...] Schöne Helden sind wir!²

(Anton P. Tschechow)

Zivilisations- und Kulturkritik umfassen gesamte Diskursformationen, die sich mit den Ergebnissen, Errungenschaften und der Produktion des menschlich-technischen Fortschritts abendländischer Provenienz auseinandersetzen und sie einer Kritik unterziehen, die im Grunde schon seit der Aufklärung ausgeübt wird. Schon die kulturphilosophischen Arbeiten von Oswald A. G. Spengler Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, die unter dem Titel *Der Untergang des Abendlandes* bekannt wurden, bemühten sich darum, die Teleologie postindustrialisierter Gesellschaften mit vorigen Zivilisationen orientalischer Herkunft zu vergleichen und eine Abhandlung westeuropäischer Zivilisations- und Kulturtheorie zu entwerfen, deren interkulturelle Rezeption bis heute noch entscheidenden Einfluss auf philosophische Studien ausübt. Die zivilisationstheoretischen Thesen von Norbert Elias (*Über den Prozess der Zivilisation*), Hans Peter Duerr (*Der Mythos vom Zivilisationsprozess*) und Adorno/ Horkheimer (*Dialektik der Aufklärung*) legten auch die zentralen Grundsteine für die Gründung einer allgemeinen Zivilisationskritik. Trotz ihrer Differenzen, einigen sie sich darüber, dass der technische und weitgehend rationalisierte Fortschritt – wie man dem Epigraph S. Zweigs

¹ Stefan Zweig: *Die Welt von Gestern* - Erinnerungen eines Europäers. Fischer Verlag, Frankfurt/ M. 1970. S. 14.

² Nach Anton Pawlowitsch Tschechow. Zitiert von Beatrice Delassalle in: *Gesicht und Maske*. Zur Konfliktsituation des Antihelden am Beispiel von Italo Svevo und Luigi Pirandello. Shakes Verlag, Aachen 1996. S. 1. (Vorwort).

entnehmen kann – kein Garant mehr für menschliche Glückseligkeit und deshalb einer permanenten und immanenten Kritik unterzogen werden muss.

Christoph Hein (geboren am 08. April 1944 in Heinzendorf/ Schlesien) gehört zu den Autoren und Essayisten, die ‚Kultur-‘ und ‚Zivilisationskritik‘ zu den wesentlichsten Komponenten und Triebfedern ihrer poetischen und ideologischen Diskurse zählen. Die vorliegende Arbeit setzt sich hiermit zum Ziel, das Spektrum der zivilisationskritischen Diskurse im fiktionalen Werk des Autors zu reflektieren.

In dieser Hinsicht versuchten bereits die Arbeiten von Heinz Peter Preußner (*Zivilisationskritik und literarische Öffentlichkeit*), Klaus Hammer (*Chronist Ohne Botschaft*) und neuerdings Boris Hoge (*Kulturalismus und kulturelle Indifferenz*), das Werk des Autors unter diesem Gesichtspunkt und neueren Ansätzen interkultureller Art zu erhellen, die zwar zu relevanten und ausschlaggebenden Ergebnissen geführt haben, denen jedoch eine klare Konturierung und Hypostasierung des Begriffs Kultur- und Zivilisationskritik im Allgemeinen fehlen. Die vorliegende Arbeit sollte aber nicht als Bruch mit diesen Verdiensten, sondern eher als Anregung und Beitrag zur Etablierung bzw. Untermauerung einer systematisierten, theoretisch und interkulturell fundierten Kultur- und Zivilisationskritik verstanden werden. Von diesem Anliegen aus lässt sich fragen, ob und welche interdiskursiven Momente und Theoreme aus der Konfrontation verschiedener Diskurse und Auffassungen miteinander am Beispiel C. Heins Textproduktion gewonnen und als Repertoire dialogisch konstruiert werden können.

Weiterhin konstituiert der Status seiner Protagonisten, sei es in seinem epischen oder dramatischen Werk, eine der meist behandelten Aspekte seiner Rezeption, wo sich eine Charakterisierung der Heinschen Hauptfiguren in Helden oder Antihelden erschwert bzw. noch an einem Forschungsdesiderat leidet. Im Gegensatz zu Neva Šlibar und Rosanda Volk, die beispielsweise in ihrer Untersuchung der Schreibverfahren und Bilderwelt im selben Werk die Bezeichnungen ‚Held‘ und ‚Antiheld‘ als „überkommene Etikettierungen“ etwas lapidar verabschieden, problematisiert unsere Dissertation den Status jener Figuren in Bezug auf die Ästhetik eines neu zu bestimmenden Antihelden, dessen Funktionen dabei neu zu bestimmen sind.

Daher lässt sich unsere Vorgehensweise nicht als bloße, deskriptive Kategorisierung und Polarisierung von psychologischen Merkmalen in positive oder negative, sondern als konzeptuelle Bearbeitung eines semiotischen Status der Heinschen Antihelden definieren. Die Prämissen dieser Annahme werden vergleichsmäßig mit dem traditionellen

Antiheldtypus abendländischer Auffassung und dem der ehemaligen DDR-Literatur zugleich zur Kenntnis gebracht. Die vorliegende Arbeit setzt sich u.a. mit dem Antiheldstatus im Kontext der Wiedervereinigung Deutschlands auseinander, wobei seine Funktionen als Korrelativ mit der ersten Größe (Zivilisationskritik) allmählich entlarvt und bestimmt werden. Wir gehen von der Hypothese aus, dass der zivilisationskritische Diskurs durch seine dialektische Korrelation mit der subversiven Ästhetik des Antihelden erfolgt, und zwar durch metatextuelle Enonciationsmomente, die in die intersubjektive Vielstimmigkeit des Ichs eingebettet wird. Die Texte Christoph Heins und ihr zivilisationskritisches Gehalt werden hiermit auf Grund ihrer komisch-karnevalesken Maskierung und im Zeichen des Antihelden als ihr Exponent analysiert.

Zum ausgewählten Textkorpus zählt grundsätzlich die sogenannte Trilogie *Der fremde Freund/ Drachenblut, Horns Ende* und *Der Tangospieler*, die die wichtigste Textsubstanz unserer Arbeit bildet. Dennoch erweist sich die peripherische Integration weiterer Texte, nämlich die dramatischer und neuerer Erscheinung als notwendige Entscheidung zwecks der Verfestigung unserer Hypothese und der Überprüfung ihrer Kontinuität bzw. Relevanz in der Kunstauffassung und Textproduktion des Autors.

In der ersten Phase des theoretischen Teils, wird der Begriff ‚Zivilisationskritik‘ als historisch-diachronisches Geflecht in seiner Axialität untersucht, in dem die anthropomorphische Wechselbeziehung zwischen dem „zivilisierten“ Menschen als Mikrokosmos und dem ihn umgebenden Universum als Makrokosmos eingegangen wird. Dabei werden zentrale Phänomene zivilisatorischen Prozesses de- und rekonstruiert, die in Kontrollmechanismen und in paradigmatischen Oppositionen von Natur und Kultur erläutert werden. In Anlehnung an die zuvor zitierten, theoretischen Ansätze, werden grundsätzliche Mythen des Fortschrittsglaubens abendländischer Kultur und ihre eschatologische Teleologie analysiert.

Danach wird der zivilisationskritische Diskurs in seinen horizontalen, immanenten und kritischen Momenten im kulturellen Paradigmenwechsel der postindustriellen Gesellschaft synthetisiert, deren Metaerzählungen im Zusammenhang mit den Idealen rationalisierter Machtstrukturen und -apparaten eines präskriptiven Humanismus einer Kritik unterzogen werden. Daher wird das Phänomen der Naturaneignung als retroaktiven Bumerang-Effekt erhellt, wobei die apokalyptischen Diskurse der tradierten Zivilisationstheorie und die oppositionellen Verhältnisse zwischen Patriarchat und Matriarchat wiedergegeben werden sollen.

Wenn man davon ausgeht, dass sich ‚Kultur‘ und ‚Zivilisation‘ als Mytheme niederschlagen lassen, wird es dann erforderlich, die allegorische und symbolische Repräsentanz gründungsmythologischer Figuren wie Prometheus, Faust oder Sisyphos im selben Kontext zu situieren.

Das zweite Kapitel, das die erste Hälfte des praktischen Teils bildet, verfolgt das Ziel, den Antiheldtypus Heins in seiner Ambivalenz zwischen Tradition und Avantgardismus zu konzipieren und zu situieren. In dieser Hinsicht werden seine komisch-karnevalesken Funktionen und ironisch-grotesken Effekte in der Parodie der Zivilisationskritik, seine Rolle in der Erzählhaltung und -perspektive einer textbezogenen Analyse unterstellt.

Darüber hinaus sollten die soziologischen und psychoanalytischen Dimensionen des Antiheldtypus in Heins Werk zur Kenntnis gebracht werden. Zu den wichtigsten Aspekten des zweiten Kapitels gehören die intertextuellen und intermedialen Dimensionen des Antihelden, deren Darlegung zur Enthüllung seiner Formen im Vergleich mit Antihelden anderer Autoren und Kunstarten bzw. Medien und die Miteinbeziehung ihrer individuellen Utopien vollzogen werden. Schließlich soll der bereits erwähnte semiotische Status des Antihelbegriffs in seinen Formen und Varianten erläutert werden, da es von der historischen Kontextualisierung des Antihelden Parole als Subjekt-Aktant eben die Rede ist.

Danach wird das dritte Kapitel der zweiten Phase des praktischen Teils gewidmet, wo die Korrelation Zivilisationskritik – Antiheldästhetik in Prosa und Drama Christoph Heins nachgegangen wird. Die erste Etappe dieser Beziehung besteht in der kritisch-historischen Funktion des negativen Helden im Zusammenhang mit dem Benjaminschen Jetztzeitbegriff. Diesbezüglich wird die diskursive Struktur seiner Texte in ihrer Brüchigkeit bzw. Diskontinuität an den Tag gelegt, die auf die Präsenz des Autors als Historiograph oder Chronist ohne Botschaft hinweist. Die Kategorie der Alterität bzw. des Andersseins bildet das zweite Paradigma des entsprechenden Korrelats.

Demzufolge werden manche Figuren des Autors im Zeichen des subversiven Wahnsinns als Anti-Norm charakterisiert, die eine dialogische Negationsfunktion in ihrer Marginalisierung erfüllen. Ihre Andersheit artikuliert eine „Gegenwahrheit“, die dem offiziellen Machtsystem widerspricht. Aus soziologischer Sicht wird die Kategorie des Heinschen Antihelden im Kontext der ehemaligen DDR widersituert, wo der zivilisierte Stadtmensch als Homunculus in seiner Aktualität Darstellung findet. Im Gegensatz zu den Utopien, die während der Moderne nachgestrebt oder erzielt werden, fungiert der

Antiheldtypus in der Fiktion als „Warnsignal“, das im folgenden, dritten Kapitel die Hetero- und Dystopien eines kritischen Postmodernediskurses indiziert. Die modernen Ideale westlicher Welt in ihrer Makrostruktur wie Demokratie, Revolution und Öffentlichkeit werden am Beispiel einer antiheldischen Schicksalsästhetik in ihrer Mikrostruktur kritisch reflektiert, wobei die Negativität dessen durch ein für die Poetik des Autors sinnkonstitutives Hoffnungsprinzip bzw. -moment relativiert wird und die Vision des Autors wiederum ins Utopische versetzt. Die Darlegung dieses Aspekts wird dazu beitragen, seine Weltanschauung bzw. Ideologie zwischen Moderne und Postmoderne zu situieren.

Auf Grund dessen kann das Problemfeld unseres wissenschaftlichen Anliegens durch die folgenden drei Teilfragestellungen formuliert werden:

- Wenn sich ‚Zivilisationskritik‘ als interdiskursives Phänomen in Heins Werk definiert, welche sind seine zentralen Überschneidungspunkte bzw. seine Konvergenzmomente?
- Inwiefern können Heins Protagonisten als Postulat für einen avantgardistisch-neueren Antiheldtypus angesehen werden, und auf welchen relevanten Merkmalen beruht dann diese Ästhetik?
- Welche Korrelation besteht zwischen der Ästhetik des Heinschen Antihelden und seinem zivilisationskritischen Diskurs? Oder: wie lässt sich der Antiheld Heins als Exponent zivilisationskritischer Reflexionen definieren?

1. Heins Zivilisationskritik als historisches und interdiskursives Geflecht

1.1 Diachronische Rekonstruktion der traditionellen Zivilisationskritik

Die Zivilisationskritik als Diskurs gehorcht im Wesentlichen einer doppelten Dynamik, durch die sie sowohl als diachrones als auch synchrones Phänomen untersucht werden kann. Diese Vorgehensweise zielt auf die Rekonstruktion eines relativ traditionellen Zivilisationsdiskurses und seine Projektion in eine gegenwärtige Phase ab, so dass seine heutigen Tendenzen und unterschiedlichen „Entwicklungsstationen“, insbesondere in C. Heins Werk, zusammengefasst werden sollen.

Als entscheidende Komponente dabei ist die Darbietung der Zivilisationskritik in ihrer mythischen bzw. mythologischen Form. Der Mythos der Zivilisation beruhe eigentlich auf einem Kontinuum und zugleich Unterbrechungsmomenten, die die Besonderheiten des zivilisationskritischen Diskurses bei C. Hein sowie seine Zusammenhänge zu den Konstellationen anderer kritischer Konzeptionen bezüglich der abendländischen Kulturgeschichte aufweisen.

Der traditionellen Zivilisationskritik liegt noch eine dualistische Dimension zugrunde, deren Komponenten in Form von dichotomischen Oppositionen wiedergegeben werden können. Auf diese Weise lassen sich Individuelles und Kollektives, Natürliches und Kulturelles beispielsweise als konkurrierende Größen definieren.

Im vorliegenden Kapitel werden also die Symptome und die Reflexe der abendländischen Zivilisation im Zusammenhang mit der Ästhetik und Poetik Heins untersucht, die in Aspekten wie Affektkontrolle, Anthropomorphismus, Dehumanisierung oder Großstadtfortschritt gewisse Erläuterung und Entsprechung finden. Wesentlich dabei ist auch die Analyse der Zivilisationskritik als postmodernes Phänomen, weil die Reflexe des „zivilisierten“ Menschen eben einem kritischen Hinterfragen dessen, was Moderne bis heute geschaffen hat, unterzogen werden. Jedoch sollen in dieser Hinsicht die „verlockenden“, apokalyptischen Visionen innerhalb der abendländischen Kulturgeschichte relativiert werden, da die Poetik der Negativität³ Heins die Idee des menschlichen Fortschritts nämlich als ambivalentes Phänomen erscheinen lässt bzw. einen apriorischen oder kategorialen Determinismus verwirft.

³ Unter dieser Bezeichnung wird die durch die Figuren Heins ausgestrahlte Negativität gemeint.

1.1.1 Makro- und Mikrokosmos als Dualismus und Asymmetrie

Bekanntlich wird der Mensch im Vergleich zum Universum (Makrokosmos) als eigene Monade oder Mikrokosmos⁴ innerhalb einer gesamten und allgemeinen Existenzsphäre definiert. Interessant ist vor allem das Spannungsverhältnis zwischen diesem und seiner Umgebung, die als Ergebnis zivilisatorischer langwieriger Gestaltungsprozesse gilt.

Im Hinblick auf die Protagonisten Christoph Heins lässt sich fragen, ob die innere Existenz oder *conditio humana* derer im Zusammenhang mit den in seinem Werk thematisierten Kosten der Zivilisation⁵ in Betracht gezogen werden sollte. Wenn man die Protagonisten Heins als Antihelden ansieht, dann fungieren sie sowohl als „Spiegelbild“ der menschlichen Zivilisation als auch und zugleich als Negation dieser letzten, weil ihr Unbehagen als symptomatische Verwerfung ihrer archaisierenden Sozialisationsprozesse oder eines *Malaise* der abendländischen Zivilisation gedeutet werden kann. Dieser Aspekt versetzt sie demzufolge in eine Art Ambivalenz, die die Asymmetrie des ursprünglich „natürlichen“ Menschen mit der Natur bereits signalisiert.

Dies erklärt auch die erfolgreiche Rezeption C. Heins Werks im Westen durch seinen zivilisationskritischen Impetus, weil sein Werk – wie bereits gesagt – die Existenz des modernen Menschen in den Mittelpunkt rückt. Darüber hinaus lässt sich die zivilisationskritische Problematik auf universale Ebene übertragen. Die wirtschaftlichen und ökologischen Problematiken der heutigen Welt, die mit dem Einzelschicksal der jeweiligen Protagonisten verbunden sind, lassen den zivilisationskritischen Diskurs des Autors Hein im Licht einer universalistischen Perspektive erscheinen, jedoch jenseits des Spezifikums des DDR- Kontextes:

Eine Erklärung für den internationalen Erfolg des Buches ist also sicherlich, daß das Prosawerk neben der realistisch-persönlichen Bedeutungsebene und der zeitgeschichtlich-

⁴ Die Begriffe ‘Mikro-‘ und ‘Makrokosmos’ wurden vor allem im Bereich der allgemeinen Philosophie und Esoterik im Sinne eines Spannungsverhältnisses und einer Interaktion zwischen zwei Universen definiert. Siehe dazu: Franz Bardon: *La clé de la véritable Kabbale. Le kabbaliste souverain du microcosme et du macrocosme (Der Schlüssel zur wahren Quabbalah, 1957)*, hrsg. v. Dieter Rüggeberg. Edition Alexandre Moryason 2000.

⁵ In mehreren Interviews behauptet der Autor, etwas über den Stand bzw. die Kosten der Zivilisation mitteilen oder erzählen zu wollen. Vgl. z. B. das Gespräch von Hans Brender u. Agnes Hüfner mit Hein: „Ich kann mein Publikum nicht belehren (1984)“. In: Lothar Baier (Hrsg.): *Christoph Hein. Texte, Daten, Bilder*. Luchterhand. Frankfurt/ M. 1990. S. 69.

politischen auch eine Dimension in sich birgt, die als existentiell bezeichnet werden könnte. Es ist eine Komponente, die, wie David Roberts es formulierte, die „Frage nach den Kosten der Zivilisation in zeitgenössischen Gesellschaften sowohl im Osten als auch im Westen“ aufwirft.⁶

In der allgemeinen Literaturtheorie, genauer im Erzählmodus, lässt sich das entsprechende Phänomen im Inneren Monolog feststellen; die Selbstbefragung gilt sozusagen als „introvertierte“, immanente Infragestellung der eigenen Positionen als Mikrokosmos innerhalb des Makrokosmos durch die innere Stimme der erzählenden und kommentierenden Hauptfigur. Meistens ist dabei eine Diskrepanz festzustellen. Die Lebensphilosophie des negativen Protagonisten steht im Kontrast zur allgemein dominierenden Gesellschaftsideologie, was zur bekannten existenziellen Krise des Antihelden führt:

Typisch für den Antihelden ist der Hang zum inneren Monolog. Sein primäres Interesse gilt der Erforschung der eigenen Existenz, die sich durch einen gequälten und unbefriedigten Subjektivismus, durch Ich-Spaltung und Zerrissenheit auszeichnet.⁷

In der traditionell(er)en Zivilisationstheorie bezeichnet Oswald Spengler diesen psychischen Zustand mit dem Begriff ‚Weltangst‘, der aus dem innerlichen Widerspruch des Einzelnen zwischen Anspruch und Wirklichkeit, eigentlich zwischen den Erwartungen im Mikrokosmos und der sie umgebenden Realität des Makrokosmos resultiert. Anders gesagt, entsteht die eigene existenzielle Krise des Menschen mitten in seiner „zivilisierten“ Welt aus der Paradoxie zwischen dem Innern seines Wesens und der Außenwelt. Angst und Sehnsucht sind (nach Spengler) die daraus resultierenden Symptome. Nach ihm habe der moderne Mensch gelernt, seine innerliche ‚Weltangst‘ zu leugnen, was für die Protagonisten Heins auch charakteristisch ist (vgl. etwa Claudias Lebensphilosophie in *Drachenblut*). Als Kompensation dieses inneren „Mangels“ hebt der Einzelne eine gewisse Wissenschaftlichkeit hervor, an der er für jedwede Welterklärung festhält. Diese Diskrepanz zwischen Sehnsucht und Erwartung wandelt sich zu einer Verwerfungstendenz alles Fremden des Universums (weil beängstigend) und erinnert an das entseelte

⁶ Dieter Sevin: *Textstrategien in DDR-Prosawerken zwischen Bau und Durchbruch der Berliner Mauer*. Winter Verlag, Heidelberg 1993. S. 54. Siehe auch: David Roberts: „Das Auge der Kamera. Christoph Heins *Drachenblut*“. In: *Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. Paul Michael Lützeler. Fischer, Frankfurt 1991. S. 224.

⁷ Beatrice Delassalle: „Das kulturelle Debakel“. In: *Gesicht und Maske. Zur Konfliktsituation des Antihelden am Beispiel von Italo Svevo und Luigi Pirandello*. Shakes Verlag, Aachen 1996. S. 19.

Individuum der großen Städte, das in seinem rationalen bzw. „rationalisierten“ Intellektualismus ein Refugium sucht:

Nur der innerlich erstorbene Mensch der späten Städte, [...] oder des heutigen Paris und Berlin, nur der rein intellektuelle verliert oder verleugnet sie, indem er eine geheimnislose „wissenschaftliche Weltanschauung“ zwischen sich und das Fremde stellt.⁸

Darüber hinaus befinden sich *Sehnsucht* und *Angst* in einem dialektischen Zusammenhang beim „primitiv-kontemplativen“ Menschen, da er sein Ich und seine Positionierung gegenüber der Welt feststellt. Ein bemerkenswerter Aspekt der Zivilisation ist die „Tabuisierung“ des Fremden Gefürchteten, indem der Mensch als rationales Wesen den (mysteriösen) Dingen des kosmischen Daseins unbedingt eine rationale, erkenntnistheoretische Erklärung geben möchte, und somit die „richtige“ Interpretation und komplexere Eigenschaften dieser Phänomene übersieht bzw. ignoriert.

Diese Aneignung des Fremden durch die *Ratio* findet ihren Artikulationsort in der Logos-Sprache oder Sprache der Logik, die die tradierten patriarchalen Systeme kennzeichnet und eine Ausdrucksform der Zivilisation ist. Sie „materialisiert“ den Reflex oder den performativen Gestus der Naturaneignung durch den Menschen aus, sodass ihm stets der Eindruck, dem Chaos der Natur feste Regeln aussetzen zu können, vermittelt, oder besser gesagt, vorgetäuscht wird. Die Logos-Sprache weist *mutatis mutandis* demnach eine Analogiebeziehung mit der Genese im Alten Testament auf, so dass sie grundsätzlich zwei teleologische Maximen patriarchaler Ideologie hervorruft: Domestizierung und Rationalität:

Insofern wird der Mensch erst durch die Wortsprache ganz zum Menschen. Die an Worten gereifte Erkenntnis verwandelt mit Notwendigkeit das Chaos der ursprünglichen Eindrücke in die „Natur“, für die es Gesetze gibt, denen sie gehorchen muß, die „Welt an sich“ in die „Welt für uns“. Sie stillt die Weltangst, indem sie das Geheimnisvolle bändigt, es zur faßlichen Wirklichkeit gestaltet, es durch die ehernen Regeln einer ihm aufgeprägten intellektuellen Formensprache fesselt.⁹

In der berühmten Novelle Heins *Drachenblut* ist der Impetus der Existenzbegründung durch das Rationale des „zivilisiert-wissenschaftlichen“ Menschen bemerkbar. C. Hein

⁸ Oswald Spengler: „Weltangst und Weltsehnsucht“. In: *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. (1. Band: Geschichte und Wirklichkeit. 1. Veröffentlichung 1918). Dtv. München 2003. S. 108.

⁹ Ebd., S. 109.

thematisiert diesen Aspekt mittels des in derselben Novelle rekurrierenden Motivs des Fotografierens, das für die Protagonistin und Ostberliner Ärztin Claudia mit einem Mechanismus einer (Selbst-)Kontrolle der umgebenden Lebensverhältnisse gleichbedeutend ist. Im siebenten Kapitel der Erzählung mystifiziert sie bereits andere metaphysische, mystische Erkenntnisformen zugunsten des Naturwissenschaftlich-Erklärbaren, und erinnert somit an den dualistischen Zwiespalt des Menschen zwischen Sehnsucht und Angst vor dem Unbekannten des Makrokosmos. Auch der Beruf Claudias als Ärztin betont die Idee einer Erklärbarkeit menschlicher Existenz durch „rein vernünftige“ Verfahren oder Erkenntnisformen, die eine der Utopien der aufklärerischen Philosophie weiterhin hervorruft:

Der Vorwurf, daß ich bewußtlos existiere, wie ein Tier [...], berührt mich nicht. Ich bin lediglich ungeeignet für jede Art von Mystik. Und jede Überlegung, die da mehr sagen will, als die Biologie es vermag, ist für mich mystisch. Ich benötige es nicht. Ich halte das für eine Stärke von mir.¹⁰

Die Konturen der für den rationalen Menschen „bekannten“ Welt als solche scheinen in dieser Hinsicht das Merkmal der Entzweiung der Seele zuzusprechen. Es handelt sich also um die Polarisierung der Wirklichkeitserfahrung: die allgemeine (fremde) und die individuelle (erkannte) Wirklichkeit in und um uns.

Im Folgenden sollen diese Ausführungen durch das weitere „theoretische“ Paradigma Natur-Kultur der abendländischen Zivilisationskritik ergänzt werden.

1.1.2 Kultur Vs. Natur: Anthropomorphismus und „Naturmimesis“ als Bumerang-Effekt¹¹

Eines der bekanntesten und rekurrentesten Paradigmen des menschlichen Zivilisationsprozesses ist das von *Kultur* und *Natur*. Wenn man die Bedeutung des schillernden Begriffes ‚Kultur‘ in Lexika nachschlägt, kommt man zur Feststellung, dass

¹⁰ Christoph Hein: *Der fremde Freund/ Drachenblut*. (Erstveröffentlichung bei Aufbau-Verlag: 1982). Suhrkamp Verlag, Frankfurt/ M. 2002 (1. Aufl.). S. 88.

¹¹ Ein etwa ähnlicher Titel befindet sich im sehr interessanten Buch Ulrich Becks „Risikogesellschaft“. Vgl. Ulrich Beck: *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*. (Kap. « L'effet boomerang »). (Originaltitel: *Risikogesellschaft*. Übersetzt v. Laure Bernardi). Flammarion (Champs / essais). Paris 2008. S. 67-69.

es sich hauptsächlich um die Aneignung und Unterwerfung¹² des Natürlichen durch die Errungenschaften menschlichen Fortschritts handelt, gemäß der alttestamentlichen Maxime. Aus kulturgeschichtlicher und semantischer Sicht hebt der berühmte Theoretiker der abendländischen Zivilisation Norbert Elias die nationalen Varianten der Begriffe *Kultur* und *Zivilisation* hervor und legt den Akzent auf die deutsche „Besonderheit“ im Vergleich zu den anderen europäischen Nationen, indem er den Aspekt des ‚Kulturellen‘ im deutschsprachigen Kulturraum auf Grund der konkreten Errungenschaften menschlicher Produktion, und nicht im Sinne eines „Zustands“ definiert und nuanciert:

In dem deutschen Begriff „Kultur“ dagegen ist die Beziehung auf das „Behaviour“, auf Werte, die ein Mensch ohne jede Leistung, durch sein bloßes Sein und Verhalten hat, sehr zurückgetreten, und der spezifisch deutsche Sinn des Begriffs „Kultur“ kommt am reinsten in seinem Derivat, dem Eigenschaftswort „kulturell“ zum Ausdruck, das nicht Seins-Werte eines Menschen, sondern Wert und Charakter bestimmter menschlicher Produkte bezeichnet. Dieses Wort aber, der Begriff „kulturell“ ist ins Französische und Englische unmittelbar nicht übertragbar. Damit hängt aufs engste ein anderer Unterschied der beiden Begriffe zusammen. „Zivilisation“ bezeichnet einen Prozeß oder mindestens das Resultat eines Prozesses. Es bezieht sich auf etwas, das ständig in Bewegung ist, das ständig „vorwärts“ geht. Der deutsche Begriff „Kultur“, wie er gegenwärtig gebraucht wird, hat eine andere Bewegungsrichtung: er bezieht sich auf Produkte des Menschen [...]¹³

Im Spektrum der verschiedenen „Domestizierungsformen“ von Natur, scheint die Ausspielung beider Entitäten gegeneinander als Kontrahenten trivial und sogar oberflächlich zu sein. Der Grund für solches Urteil ist die paradoxal scheinende Wiederkehr des Natürlichen durch seine trügerische „Abschaffung“, die den Sieg gegen das Wilde vorzeitig ankündigt, so dass die Dualität beider Phänomene wiederum zum Ausdruck kommt und die Komplexität ihres dialektischen Verhältnisses hervorruft, oder mindestens daran erinnert.

Diese Tendenz zur anthropomorphischen (Um-)Formung natürlicher Erscheinungen (wie etwa der Versuch, geologische Phänomene unter Kontrolle zu bringen) erweist sich in der Regel als ein für den „zivilisierten“ und zivilisierenden Menschen schon verlorenener

¹² Vgl. Max Horkheimer / Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente (20. Aufl.). Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main Dezember 2011. S. 6.

¹³ Norbert Elias: „Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes“. In: *Über den Prozess der Zivilisation*. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen (Band 1) (6. Aufl.). Suhrkamp, Frankfurt/M. 1978. S. 3.

Kampf gegen „Mutter Natur“, deren Dominanz ja, wie im Titel schon angedeutet, eine Art Bumerang-Effekt verursacht, da der moderne Mensch das Natürliche verwirft und dessen Folgen in Form einer Selbstdestruktivität zuletzt umso schneller und virulenter zu ertragen hat. Wichtig in dieser Hinsicht ist eben *Natur* als menschliche Dimension und ihre Pervertierung durch die seit der Aufklärung und der Moral des Bürgertums tradierten Zivilisationsprozesse, indem hier auch vom Reflex der Selbstkontrolle im Menschen die Rede ist: „Diese Tendenz ebnet alle Gegensätze des bürgerlichen Denkens ein, zumal den der moralischen Strenge und der absoluten Amoralität.“¹⁴

Die Umwertung des Unnatürlichen ins Natürliche konstituiert ein interdiskursives Moment in den Thesen N. Elias¹⁵ und der Kritischen Theorie, die in den Produktionsmechanismen von Waren neue, zu Natur gewordene Werte des modernen Menschen seit der industriellen Revolution sehen. Im Anschluss an den Thesen Elias¹⁵ assoziieren Adorno und Horkheimer dieses Phänomen mit der Dekadenz der materiellen Zivilisation und derer instrumentellen Vernunft, die die Massenproduktion als *Kultur* „proklamieren“. Neben einer Kulturindustrie ist auch eine Industriekultur gemeint. Mit anderen Worten: das Materielle entscheide über das Seelische:

Der ökonomische Apparat staltet schon selbsttätig, vor der totalen Planung, die Waren mit den Werten aus, die über das Verhalten des Menschen entscheiden. [...] Durch die ungezählten Agenturen der Massenproduktion und ihrer Kultur werden die genormten Verhaltensweisen dem Einzelnen als die allein natürlichen, anständigen, vernünftigen aufgeprägt.¹⁵

In *Drachenblut* Heins deutet der Beruf Claudias als Ärztin darauf hin, wie der Mensch vom Zustand der Gefühlsmäßigkeit zu dem der Verdinglichung „abtransportiert“ oder versetzt wird. Claudia beschreibt ihren Beruf als routiniertes „Verfahren“. Die Apathie der Ärztin, als Ergebnis des verdinglichenden Zivilisationsfortschritts, lässt sich auf ihre Lebensstrategie der forcierten Gleichgültigkeit gegenüber den Verletzungen der Außenwelt übertragen. Das Ziel dabei ist ein schnelles Vergessen, das Vergessen aller scheinenden Grausamkeit. Das Krankenhaus, in dem die Protagonistin arbeitet, kann als Allegorie und Topos der menschlichen Leiden und deren Überwindung durch die Wissenschaft und Kontrolle der Schmerzen interpretiert werden: „Ein Resultat des wissenschaftlichen

¹⁴ M. Horkheimer / T. W. Adorno (2011): *Dialektik der Aufklärung*. S. 6.

¹⁵ Ebd. S. 34. u. 35.

*Zeitalters: Leben als klinischer Befund*¹⁶, um die Aussage der Hauptfigur hier selber und ihre Lebensphilosophie zu erwähnen, deren Zustand durch die „Anästhesierung“ ihrer seelischen Verletzbarkeit erfolgt. Damit versucht uns der Autor Hein zu erklären und zu zeigen, wie *Technik* und *Wissenschaft* die Affekte des Menschen offensichtlich kontrollieren und wie die „künstliche“ Seite des Menschen seine Natur zu transzendieren versucht. Nicht die positive Seite des Fortschritts im medizinischen Bereich wird hier kritisch angesehen, sondern der „Ersatz“ des Natürlichen durch das Artifizielle als Placebo-Effekt, nämlich seine trügerische Seite. Anders gesagt, lässt sich die Idee des körperlichen Leidens und dessen Überwindung auf die seelische Dimension der Protagonistin übertragen. Ihr medizinisches Vorwissen fungiert als „naives“ Lösungsmittel für ihre seelisch-affektiven Probleme. Das illustriert das Konzept des „Chloroforms“ (auch im übertragenen Sinne) des französischen Physiologen Pierre Flourens und seine ethische Beurteilung:

„Noch immer kann ich mich nicht entschließen, der Anwendung des Chloroforms in der allgemeinen Praxis der Operationen zuzustimmen.“ [...] Der Raum, der uns von anderen trennt, bedeutete für die Erkenntnis dasselbe wie die Zeit zwischen uns und dem Leiden unserer eigenen Vergangenheit; die unüberwindbare Schranke. Die perennierende Herrschaft über die Natur aber, die medizinische und außermedizinische Technik schöpft ihre Kraft aus solcher Verblendung, sie wäre durch Vergessen erst möglich gemacht. Verlust der Erinnerung als transzendente Bedingung der Wissenschaft. Alle Verdinglichung ist ein Vergessen.¹⁷

Im multiperspektivischen Roman *Horns Ende* scheinen die Aussagen der erzählenden Figuren, den Willen, die sich um die Stadt Guldenberg befindenden und ansiedelnden Zigeuner auszutreiben, in Form einer allgemeinen, und durch die emphatischen Mitteilungen jeder berichtenden Figur gezogenen Diagnostik und Bilanz der untergehenden Zivilisation in Kenntnis zu bringen. Die durch Exzesse der Zivilisation (Drogenkonsum und Stehlen) pervertiert-„entmenschten“, und sich in der Stadtperipherie befindenden Zigeuner thematisiert der ehemalige DDR-Autor durch die Unterdrückung des Natürlichen in Bezug auf seine permanente Ausgrenzung oder Mystifizierung. Demnach fungieren die Zigeuner-Figuren als Kategorie des Anderen-Ausgegrenzten und bringen

¹⁶ C. Hein: *Der fremde Freund/ Drachenblut*, S. 46.

¹⁷ Zitiert von Adorno und Horkheimer in: *Dialektik der Aufklärung* (Kap. LE PRIX DU PROGRÈS). S. 244. Der oben, zwischen Anführungszeichen zitierte erste Teil umfasst die Aussage des französischen Physiologen selbst; der andere bezieht sich auf die Analyse beider Theoretiker der Kritischen Theorie.

eine gewisse Ambivalenz in Erinnerung, da sie sowohl als vom städtischen „Zivilisiert-Sein“ Vertriebene als auch und zugleich als derselben Vernichtungs- und Rationalisierungsmaschine ‚Stadtkultur‘ widerstehende Wesen gelten. Das Motiv der Beherrschung des „Primitiven“¹⁸ fungiert als fingiertes Moment der Zivilisationskritik und rückt diesbezüglich den Überlegenheitsanspruch westlichen Kulturkodex und -kanons in den Mittelpunkt. Die folgende Schlüsselstelle und „Aussage“ der Figur Dr. Spodeck aus dem in dieser Hinsicht vieldiskutierten Roman *Horns Ende* (1985) illustriert den stereotypisierten, ambivalenten Blick des Westens auf das Andere zwischen Faszination und Verachtung:

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 erneut der Faszination und der Verärgerung, die dieses weitgereiste Elend ihr an unbegreiflicher Ferne, Fremdheit und unverständlichen, gutturalen Schreien darbot.¹⁹

Auf Grund dessen gerät die durch Jahrhunderte ersehnte Dynamik der Kultur widersprüchlich in die Erstarrung des Zivilisatorischen durch seinen vergänglichen Charakter, weil ihre Verwirklichungsform, nämlich die Stadtkultur, im Gegensatz zum provinziellen „Auf-dem-Land-leben“ dazu tendiert, an Vitalität einzubüßen. Im Grunde lässt das dialektische Paradigma *Kultur – Natur* eine Problematik des Vitalistischen²⁰ oder den Aspekt von Vitalbildern zustande kommen, wie es H.-P. Preußner zu Recht bemerkt, was in die Untersuchung der weiteren, Parataxis *Kosmopolitismus – Provinzialismus* einmündet.

¹⁸ Zum Mythos des ‚edlen Wilden‘ und seinem Verhältnis zu ‚Natur‘ und zum kulturellen Kodex des Abendlandes, siehe: Robert B. Edgerton: *Trügerische Paradiese. Der Mythos von den glücklichen Naturvölkern*. Kabel. Hamburg 1994.

¹⁹ C. Hein: *Horns Ende* (Erstveröffentlichung 1985). Suhrkamp. Frankfurt am Main 2003 (1. Aufl.). S. 13.

²⁰ Vgl. Heinz Peter Preußner: „Das Unzugängliche benennen oder Deplazierung eines eruptiven Vitalismus?“. In: Ders.: *Zivilisationskritik und literarische Öffentlichkeit*. Strukturele und wertungstheoretische Untersuchung zu erzählenden Texten Christoph Heins. Peter Lang. Frankfurt/ M; Bern; New York; Paris 1991. S. 68-71.

1.1.3 Kosmopolitismus und Provinzialismus: Symbolik der Weltstadt

Im Rahmen der Theorie der Zivilisationskritik taucht der Zusammenhang Kultur – Zivilisation immer auf. Spengler sieht in der Zivilisation das reifste, aber doch letzte ausgeschöpfte Stadium der Kultur. In seiner Theorie der Geschichte durch die Symbolik von *Werden* und *Geworden-Sein*, stellt er dem Organismus (Kultur) den Mechanismus der Zivilisation gegenüber, und zwar auf Grund eines dialektischen Prinzips. Diese Dialektik des Organischen und des Erstarrten findet im Roman Heins *Horns Ende* weitgehend Entsprechung. Die Spaltung der Stadt Guldenberg in einen „zivilisierten“ Teil und in einen, von den Einwohnern als primitiv angesehen Teil des Zigeunerlagers, illustriert ein dualistisches Prinzip, indem die Zigeunerfiguren das Natürliche des Menschen hier verkörpern und den vitalistischen Aspekt der Natur durch ihre ständige Mobilität implizit suggerieren. Ihre Nichtanpassung an den sich stets verselbstständigenden Schablonen der städtischen Organisation lässt sich als Negation der sich durchsetzenden Machtstrukturen der Zivilisation verstehen. Im Gegensatz zu den Zigeunern vermitteln die ansässigen Guldenberger Einwohner den Eindruck, ein „Endstadium“ der städtischen Dekadenz zu erleben. Die Negativismen der im Roman dargestellten Familien, der Wahnsinn sowie das Nachjagen des Profits sind die Symptome des thematisierten Stadtzerfalls, die das Ausgeschöpft-Sein einer Kultur ans Licht treten lässt:

Kultur und Zivilisation – das ist der lebendige Leib eines Seelentums und seine Mumie. So unterscheidet sich das westeuropäische Dasein vor und nach 1800, das Leben in Fülle und Selbstverständlichkeit, dessen Gestalt von innen heraus gewachsen und geworden ist, und zwar in einem mächtigen Zuge von den Kindertagen der Gotik an bis zu Goethe und Napoleon, und jenes späte, künstliche wurzellose Leben unserer großen Städte, dessen Formen der Intellekt entwirft. Kultur und Zivilisation – das ist ein aus der Landschaft geborener Organismus und der aus seiner Erstarrung hervorgegangene Mechanismus [...]

Man ist von nun an Materialist in einem nur innerhalb der Zivilisation gültigen Sinne [...] ²¹

Die Struktur der Stadt bzw. der Weltstadt als Verkörperung der Welt *in nuce* setzen die Mechanismen der Alienation des Einzelnen voraus. Die *Polis* symbolisiert das Anorganische und Seelenlose, das man beispielsweise in den Unzulänglichkeiten des scheiternden Realsozialismus der ehemaligen DDR erkennen kann. Somit wird das Individuum oberflächlich, materialistisch und von seiner ursprünglichen, authentischeren Umgebung – nämlich der ursprünglichen „Dorfheimat“ – in der noch relativ feste,

²¹ O. Spengler: „Seelenbild und Lebensgefühl“. In: *Der Untergang des Abendlandes*. S. 450-451.

menschliche Prinzipien zu finden sind, entwurzelt. Die Expressionisten beschrieben die Großstadt bereits als Tintenfisch, der die Massen zu sich schonungslos herzieht:

Die Weltstadt selbst liegt als Extrem von Anorganischem inmitten der Kulturlandschaft da, deren Menschentum sie von seinen Wurzeln löst, an sich zieht und verbraucht. Wissenschaftliche Welten sind oberflächliche Welten, praktische, seelenlose, rein extensive Welten. Sie liegen den Anschauungen des Buddhismus, Stoizismus und Sozialismus gleichmäßig zugrunde.²²

Die Allegorie der „Weltstadt“, wie sie im Diskurs Spenglers vorkommt, steht symbolisch für die Zivilisation, die als logische Konsequenz der Kultur zu definieren ist. In ihr (Weltstadt) verschmelzen die heterogenen Größen der Gesellschaft zum einem Ganzen, zu einer „formlosen“ *Masse* und steht der *Provinz* als zivilisatorisches Pendant gegenüber; eine Umwälzung der Werte und eine pervers-„künstliche“ Gesinnung in Bezug auf die Natur. Kultur im Sinne einer erstarrten Zivilisation, die ihren letzten Atemzug einzuatmen scheint:

Zur Weltstadt gehört nicht ein Volk, sondern eine Masse. Ihr Unverständnis für alles Überlieferte, in dem man die *Kultur* bekämpft [...], ihre der bauerlichen Klugheit überlegene scharfe und kühle Intelligenz, ihr Naturalismus in einem ganz neuen Sinne, der über Sokrates und Rousseau weit zurück in bezug auf alles Sexuelle und Soziale an urmenschliche Instinkte und Zustände anknüpft, das *panem et circenses*, das heute wieder in der Verkleidung von Lohnkampf und Sportplatz erscheint – alles das bezeichnet der endgültig abgeschlossenen Kultur, der Provinz gegenüber eine ganz neue, späte und zukunftslose, aber unvermeidliche Form menschlicher Existenz“.²³

Die Perversion der Stadt durch ihre durchtechnisierte reduzierte Organisationswelt wird hiermit beschrieben und metaphorisch ausgedrückt. Augenfällig dabei ist die Assoziation der Zivilisation mit einer „kleinen“ Stadt, in der sich die Masse anhäuft und an Natürlichkeit und Ursprünglichkeit einbüßt. In Bezug auf den zivilisierten Menschen evoziert die folgende Aussage Spenglers die Eigenschaften des Stadtmenschen, der der eigenen und kollektiven Dekadenz ausgesetzt ist:

Statt einer Welt eine Stadt, ein Punkt, in dem sich das ganze Leben weiter Länder sammelt, während der Rest verdorrt; statt eines formvollen, mit der Erde verwachsenen Volkes ein neuer Nomade, ein Parasit, der Großstadtbewohner, der reine, traditionslose, in formlos

²² Idem, S. 451.

²³ Ebd. S. 46.

fluktuierender Masse auftretende Tatsachenmensch, irreligiös, intelligent, unfruchtbar, mit einer tiefen Abneigung gegen das Bauerntum [...], also ein ungeheurer Schritt zum Anorganischen, zum Ende [...]²⁴

In diesem Kontext kommt das Element „Geld“ in Frage, dessen Zentrum allerdings die Stadt ist, als ein seit der Antike vorherrschender Maßstab sozialer Organisation. Es beruhe auf einem Nivellierungsprinzip, das jedoch den trügerischen Eindruck einer positiven Erneuerung und Kontinuität vortäuscht. Anders gesagt, es nimmt immer noch neue Formen an, aber sein ursprüngliches, der Zivilisation innewohnendes Prinzip des materialistischen Lebens bleibt konstant. Diese Definition des Geldes erinnert an das heutige Bankensystem, in dem Geld immer abstrakter und „unsichtbarer“ wird und an seine materielle, wahrnehmbare Seite einbüßt:

Was ist zivilisierte Politik von morgen im Gegensatz zur kultivierten von gestern? In der Antike Rhetorik, im Abendlande Journalismus, und zwar im Dienste jenes Abstraktums, das die Macht der Zivilisation repräsentiert, des Geldes.²⁵

Demzufolge diagnostiziert Spengler die Unzulänglichkeiten der Zivilisation, die seiner Meinung nach nicht für eine bestimmte Kultur spezifisch, sondern ein stets auftauchendes Phänomen ist. In wesentlichen Passagen „prophezeit“ er den Untergang des westlichen Stadtmenschen um 2000, der von seinen eigenen technisch-wissenschaftlichen Errungenschaften vernichtet würde; symbolisch gesehen, kann man es mit einem selbstzerstörerischen Schöpfer, der Sklave und Opfer seiner eigenen Kreation geworden ist. Insofern geht es Spengler nicht in erster Linie um die externen Strukturen (Institutionen) einer jeden Gesellschaft, sondern um ihre innere Struktur, die im Menschen verinnerlicht ist.

Diese durchaus systematisch-apokalyptische „Diagnostik“ der eschatologischen Folgen westlichen Fortschritts in Bezug auf eine „Dämonie der Großstadt“²⁶ wurde in den neueren Diskursen der Zivilisationstheorie tendenziell relativiert oder sogar diskreditiert, wobei

²⁴ Idem, S. 45.

²⁵ Idem, S. 48.

²⁶ Als eine der wichtigsten und meist behandelten Thematiken des deutschen Expressionismus, wurde ‚Die Dämonie der Großstadt‘ in Georg Heyms Lyrik insbesondere thematisiert, und zwar in seinem berühmten Gedicht: *Die Stadt* (1911). Siehe: Georg Heym: „Die Stadt“ (1911). In: *Ausgewählte Gedichte*. Edition Holzinger Taschenbuch (3. Aufl.). Berlin 2014.

man mit den vorigen, apodiktisch-affirmativen Thesen seit Spenglers Zivilisationskritik vorsichtiger und kritischer umgeht, da der bisher prophezeite Untergang des Abendlandes auf sich noch warten lässt. Dieser im Laufe der Zeit gewonnene kritische Blick auf die traditionell(er)e Zivilisationskritik findet beispielsweise in der sehr interessanten Habilitationsschrift Till R. Kuhnles²⁷ weitgehende Erläuterung, in der er seine These als Anti-Utopie²⁸ begreift und den Gültigkeitsanspruch apokalyptischer, verabsolutierter Auffassungen relativiert:

[...] Der Rekurs auf die Apokalyptik setzt immer den Gedanken an ein *absolutum* voraus. Ist der jeweilige Diskurs auf eine Gesellschaft und ihre Geschichte oder *die* Geschichte bezogen, dann verweist das Attribut „apokalyptisch“ explizit auf eine Zäsur, d.h. auf die Zerstörung von Bestehendem und den Neubeginn.²⁹

Außerdem fungiert das Stadtbild als Pendant zum Naturbild, das ihr (der Natur) nicht ähneln, sondern sie unterdrücken oder „verschlucken“ will, was das Konzept der *Stadt als Welt* wiederum suggeriert. Die Stadt besitzt nochmals diesen Aspekt des Artifiziiellen. Negativ bei der Weltstadt ist besonders ihr hegemonialer Anspruch, ihr Dominanzprinzip auf alles Natürliche, was den Einzelnen, der dort lebt und zu ihrer Errichtung beiträgt, im Endeffekt allmählich vernichtet. Hier redet man vom Phänomen der „Urbansierung der Natur“, das zum Beispiel im Roman *Horns Ende* explizit vorhanden liegt, nämlich durch den Willen, den Zigeunerkamp der Guldenberger „Stadtordnung“ zu unterziehen oder sie dazu einzuverleiben. In der folgenden Aussage setzt Spengler dem „idyllischen“ Bild der Natur eine sie transzendierende Physiognomie der Stadt gegenüber:

Mit ihrer Silhouette widerspricht sie (**d.h. die Stadt**) den Lilien der Natur. Sie will etwas anderes und Höheres sein. Diese scharfen Giebel, diese barocken Kuppeln, Spitzen und Zinnen haben in der Natur nichts Verwandtes und wollen es nicht haben, und zuletzt beginnt die riesenhafte Weltstadt, die Stadt als Welt, neben der es keine andere geben soll, die Vernichtungsarbeit am Landschaftsbilde. Einst hatte die Stadt sich ihm hingeegeben, jetzt will sie es dem eigenen gleich machen. Da werden draußen aus Feldwegen Heerstraßen, aus

²⁷ Till R. Kuhnle.: *Das Fortschrittstraumata*. Vier Studien zur Pathogenese literarischer Diskurse. Stauffenburg Colloquim (Band 62). Stauffenburg Verlag. Tübingen 2005.

²⁸ Ebd. Siehe vor allem das Unterkapitel 1.4. „Um die Apokalypse betrogen: Das 20. Jahrhundert als Anti-Utopie“. S. 104-113.

²⁹ Idem, S. 134.

Wäldern und Wiesen Parks, aus Bergen Aussichtspunkte; eine künstliche Natur wird in der Stadt selbst erfunden [...]³⁰

Der Zigeuner-Gemeinschaft kommt eine besondere stilistische Funktion zu. Sie steht als Sinnbild für Alterität³¹, für das „Wenig-Zivilisierte“, das durch seine „Primitivität“ und Nicht-Anpassungsphilosophie als kontrastierendes Pendant zum zivilisierten eingebürgerten, ansässigen, deutschen Bürger steht. Die Zigeuner können als ein sich stets bewegendes Natursymbol, das sich der Konstanz und dem Verankert-Sein der Stadtzivilisation entzieht. Somit konfrontiert Hein zwei Welten miteinander: die Welt der abendländischen Zivilisation mit der Gegenwelt der nichtörtlichen Naturutopie (durch den permanenten Auszug suggeriert), die für die Ursprünglichkeit Ausdruck ist. Jedoch charakterisiert die Zigeunergemeinschaft ein Paradoxon. Während sie als Symbol des „Naturfreien“ fungiert, steht sie zugleich in einer peripherischen (Inter-)Dependenz zu der etablierten, „versteinerten“ Stadt, so dass es sich hier um eine ständige Depravation und Alienation durch die Stadt handelt. D. Sevin bemerkt Folgendes zu Recht:

Ihre Fremdartigkeit, diese andere, wildere, chaotische Welt stößt ab und fasziniert zugleich. In den Zigeunern erleben die Einwohner Guldenbergs jene kleinen Entgrenzungen, denen sie sich nicht hingeben würden [...]. Die Zigeuner werden als das Andere gedacht, als Negation des Statischen oder der sich verfestigten Gesellschaftsformationen.³²

Zusammenfassend werden der vollendete Produktionscharakter der Stadt und ihre sich ausschöpfenden Mechanismen dem mit einer gewissen Ursprünglichkeit konnotierten organisch-vitalistischen Aspekt der Natur gegenübergestellt. Es handle sich in den zivilisationskritischen Diskursen der westlichen Kulturgeschichte um einen dialektischen Zusammenhang zwischen den beiden oppositionellen Größen, die das ewige Dilemma des fortzusendenden Zivilisationsfortschritts oder die Rückkehr ins Primitive zustande kommen lässt. Darüber hinaus lässt sich fragen, wie die zivilisatorischen Kontrollmechanismen der Stadtkultur die Verhaltensweisen und die Seele der städtischen Menschen auf der Ebene der Affekte beeinflussen.

³⁰ O. Spengler (2003): S. 667. Die zwischen Klammern fettgeschriebenen Teile der vorliegenden Arbeit werden von uns selbst hinzugefügt.

³¹ Vgl. H. P. Preußner (1991): Das Negative und das Andere. S. 45-50.

³² D. Sevin (1993): S. 136-137.

1.1.4 Massen- und Affektkontrolle als zivilisatorische Reflexe

Die Kontrollmechanismen der menschlichen Zivilisation, ihre Strukturen sowie ihre Folgen lassen sich nicht nur auf der Ebene der bisher nachgegangenen und untersuchten Paradigmen, sondern auch auf Grund der Affektmodellierung und ideologischen Massenkontrolle, die Bestandteile der zivilisationskritischen Diskurse der abendländischen und universalen Kulturgeschichte geworden sind, erläutern. Auf Grund der sich im Laufe der Zeit durchsetzenden Kanons der Verhaltensnormen, erfolgen das scheinende Unfehlbar-Sein und die Konzentration auf einen oberflächlichen Außerschein – als „Tarnungsfassade“ für die Unzulänglichkeiten und Defizite des jeweiligen menschlichen Fortschritts – auf psychologischer und ideologischer Ebene als „natürliche“ Reflexe menschlicher Tradition. Anders gesagt, liegen die Voraussetzungen der Sozio- und Psychogenese moderner Zivilisationsprozesse in ihrem Beherrschungsimpetus und -gestus, die N. Elias bereits als die Ideologie und das Diktat des äußeren Scheins und des daraus resultierenden teleologischen Mächtig-Seins materialistischer bzw. materieller Gesellschaftssysteme, die mit der sogenannten Affektmodellierung³³ der Massen zusammengesetzt werden können, bezeichnet hat. Dem möglichen „Schwachsein“ werden Daseinsberechtigung und Raum *ad absurdum* beraubt oder versagt, und zwar zugunsten einer allgemein-kollektiven Tendenz zu einer aufgezwungenen Leistungsfähigkeit innerhalb tradierter Produktionsprozesse.

Tendenziell werden die Verdrängungsmechanismen der Zivilisation in Bezug auf das Kind-Sein erkannt, da diese Phase den Ausgangspunkt eines gegebenen Sozialisationsprozesses markiert und eine gewisse Authentizität des durch Gewinn und unbedingte Leistung noch nicht „infizierten“ Einzelnen in den Konstitutions- und Gestaltungsphasen seiner Persönlichkeit.

Im 9. Kapitel der Erzählung *Drachenblut* C. Heins berichtet die Ich-Erzählerin anhand einer Retrospektive, die als eine Proustsche *Suche nach der verlorenen Zeit*³⁴ bezeichnet werden kann, in ihrer Heimatstadt „G“, wie sie von der eigenen Schule und Familie in

³³ Vgl. N. Elias (1978): S. 69. Der Terminus „Affektmodellierung“ geht auch auf Elias zurück und bezieht sich ursprünglich auf die Sozialisationsprozesse des Alten Kontinents seit dem Mittelalter. Im Kontext der vorliegenden Arbeit wird der Begriff hier in erster Linie unter einem kritischen Gesichtspunkt erläutert.

³⁴ Insofern entspricht dieser Mythos der „vergeblichen“ Sehnsucht der „naiven“ Protagonistin nach einer „authentischeren“, „wahren“ Zeit, die ihr nicht in der Erzählgegenwart oder im Erwachsensein vorhanden u. dessen Ort nicht die Heimatstadt „G“ ist. Diese Fahrt in die Vergangenheit erweist sich für Claudia als Enttäuschung.

Ostdeutschland unter Druck gesetzt wurde, damit sie ihre katholische Lieblingsfreundin Katharina verlässt, wegen ihres Glaubens. Katharina scheint, an den ideologischen Normen der damaligen Sozialistischen Jugend (sowie dem aufgezwungenen Atheismus) nicht anpassungsfähig zu sein, was sich allmählich zum Freundschaftsbruch beider Freundschaftspartnerinnen entpuppt. Ebenso markant für die Hauptfigur ist auch hier das Erfahren Claudias über die NS-Vergangenheit ihres Onkels Gerhard: „*Er war für (sie) ein Großvater*“³⁵. Die im entsprechenden Kapitel thematisierten Tabus beziehen sich im Grunde auf eine Kultur des Schweigens, die der Grund des später entstandenen Generationenkonflikts in Deutschland der 68er herausbildete. Claudia – wie viele Kinder dieser Generation –, *lernte zu schweigen*.“³⁶

Von dieser Annahme aus wird die Mechanisierung des menschlichen Verhaltens durch die Verdrängung der eigenen Affekte (der Erzählerin) zu Selbstschutzziele gegen die Angriffe der Außenwelt inszeniert. Die Berufsroutine, der die Erzählerin verfällt, ist für die allgemeinen Anpassungsansprüche des Menschen innerhalb arbeitsteiliger Gesellschaften (u. a. der realsozialistischen DDR) symptomatisch bzw. repräsentativ:

„Nur konsequent erscheint im achten Kapitel die Selbst-Ein-Ordnung der Ich-Erzählerin in der Gleichsetzung von „Zivilisation“ und „Verdrängung“, im Ja-Sagen zur Unterdrückung „bestimmte(r) Gefühle und Triebe“ für ein funktionierendes „Zusammenleben“ [...], als Ausdruck ihres tristen, gleichsam maschinalisierten Arbeitsalltags.“³⁷

Die „Illusion des Besitzens“ spiegelt sich in der zweiten Hauptfigur und fremden Freund Henry wider. Beide Hauptfiguren tendieren dazu, einen „Souveränitätsreflex“ zu erzeugen. Solche (Überlebens-)Strategien, einerseits, die von Claudia erstrebte „Autonomie“, und andererseits Henrys Bestimmung des Lebenssinnes durch die materiellen Grundlagen der Zivilisation und ihre vulgarisierten Produkte (Autos/Stuntman-Sein), entwickeln sich letztendlich zu Verzweiflungsgesten, die den oberflächlichen Charakter ihrer Existenz lediglich zum Ausdruck bringen. Durch das schnelle Fahren, glaubt Henry sein Leben zu kontrollieren. Diese Einschränkung des Lebenssinnes auf das schnelle Autofahren zeigt das entseelte Leben Henrys auf und illustriert demnach die materialistische Perversion technischen Fortschritts. Defizite des

³⁵ *Drachenblut*. S. 129.

³⁶ Ebd., S. 122.

³⁷ Heinz Ludwig Arnold (hrsg.): *Text + Kritik*: Heft 111, Christoph Hein. Edition: Text + Kritik. Juli 1991. S. 11.

scheiternden Privatlebens werden durch materielle Konsumprodukte der hochindustrialisierten Gesellschaft illusionär „kompensiert“. Die negativen Merkmale beider Figuren kennzeichnen sich durch den falschen Eindruck, das eigene Leben unter Kontrolle und ihm einen richtigen Sinn verliehen zu haben:

Während Claudia Souveränität vortäuscht, glaubt Henry sie zu besitzen. Er hat sich, um Claudias Worte zu benutzen, auf der Oberfläche eingerichtet, wie Vernunft und Zivilisation es gebieten, und meint trotzdem, sich lebendig fühlen zu können. Nur, daß er seine Lebendigkeit in den Klischees der Unterhaltungsmedien sucht: Stuntman für Verfolgungsjagden ist ein Traumberuf. Seine Autounfälle deuten an, wohin eine solche Lebenshaltung führt. [...] In diesem Sinne sind Claudia und Henry Gegenfiguren.³⁸

Dem Körper wird seine Seele beraubt; in ihm artikulieren sich die Unzulänglichkeiten des Lebens und die Konsequenzen des Zivilisationsprozesses auf das Individuum. Es wird auf das Körperliche verengt durch übliche „Bewegungen“, weil die Emotionen und Gefühle bereits vernichtet sind. Demnach wird auf das Sexuelle statt das Sentimentale, auf das Äußere statt das Innere konzentriert. Der Einzelne fungiert sozusagen als Miniatur einer globalen Katastrophe, als Allegorie der menschlichen Zivilisation und ihres Spätstadiums.

Weiterhin analysiert Spengler die allgemeinen Aspekte der Freiheit, unter anderem das Phänomen der Verdinglichung der Massen zuungunsten eines jeden Subjektes. Hiermit erhält Freiheit eine negative Konnotation. In der Ablehnung der Tradition erzeuge sich das anorganische Wahlrecht (mit der Ausnutzung des Gelds als entscheidendes Mittel), dessen materialistische Seite eben den demokratischen Prozess zum Prozess der Kontrolle und der Machtübung verwandeln lasse. Somit diktiert zum Beispiel der Staatsapparat seine Regeln und Gesetze, indem er sowohl dem Einzelnen als auch der daraus konstituierten Masse den Schein einer Wahlfreiheit vortäuscht. Dies erinnert an die korruptierten Machtapparate des DDR-Systems, in dem nur der Schein einer Demokratie und einer Republik zu sehen war:

Die Freiheit ist wie immer lediglich **negativ**. Sie besteht in der Ablehnung der Tradition: der Dynastie, der Oligarchie, des Kalifats; aber die ausübende Macht geht von diesen sofort und ungeschmälert an neue Gewalten über, an Parteihäupter, Diktatoren, Prätendenten, Propheten und ihren Anhang, und ihnen gegenüber bleibt die Menge weiterhin **bedingungslos Objekt**.

³⁸ Dietrich Löffler: „Christoph Heins Prosa – Chronik der Zeitgeschichte“. In: *Weimarer Beiträge* 33, 9. Heft, u. Leit. v. Siegfried Rönisch. Aufbau Verlag, Berlin und Weimar 1987. S. 1485.

„Selbstbestimmungsrecht des Volkes“ ist eine höfliche Redensart; tatsächlich hat mit jedem allgemeinen – anorganischen – Wahlrecht sehr bald der ursprüngliche Sinn des Wählens überhaupt aufgehört.³⁹

Als Machtmittel vergleicht Spengler, der Frankfurter Schule ähnlich, die Presse und die Journalisten (ebenso ihre Leser) mit einer Armee und ihren Soldaten, die blind gehorchen⁴⁰. Insofern wird die allgemeine Meinung, aber auch die des einzelnen Lesers, auch alieniert. Dies erinnert an die Macht der „blinden“ Justiz in der Erzählung *Der Tangospieler* (1989) C. Heins, wobei die Mechanismen der juristischen Welt entlarvt und ein kritischer Blick auf die Gesellschaft und ihre Organisationsformen entworfen werden. Wie für die Figur Joseph K. im *Prozess* Kafkas, beschreibt der Erzähler des „Tangospielers“ das Schicksal des Leipziger Historikers und Universitätslehrers H. P. Dallow, der mit seinen Studenten ein politisch „reaktionäres“ Lied am Klavier begleitete und wegen seiner *political „incorrectness“* zwei Jahre lang inhaftiert wurde. Als Opfer absurder Gerichtsmechanismen dargestellt, – um der Gerechtigkeit willen – die seine Existenz zu einer individuellen, den anderen kaum akuten inneren Krise verwandeln lässt, illustriert Dallow die „unkontrollierbaren“ destruktiven Mächte der instrumentellen Vernunft⁴¹:

Diese Überlegungen, er bemerkte es bald, drehten sich im Kreis. Es gab keinen sinnvollen Entschluß zu fassen, keine seiner Überlegungen hatte eine praktische Folge, und so blieb es nicht aus, daß sich auch seine Gedanken verwirrten und bald nicht mehr in Worten ausdrücken ließen. [...] Er entschloß sich, jedes Nachdenken auf die Zeit nach seiner Haft zu verschieben. Dennoch überkam ihn mehrfach die Angst, wahnsinnig zu werden.⁴²

³⁹ O. Spengler (2003): S. 1132-1133. (Im Original hervorgehoben).

⁴⁰ Spengler sagt darüber: „Die Presse heute ist eine Armee mit sorgfältig organisierten Waffengattungen, mit Journalisten als Offizieren, Lesern als Soldaten. Aber es ist hier wie in jeder Armee: der Soldat gehorcht blind [...]“ Ebd., S. 1141.

⁴¹ Ausführlichere Aussagen über den Begriff der ‚instrumentellen‘ Vernunft befinden sich bei M. Horkheimer / T. W. Adorno (2011), genauer in: *Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug*. (S. 128-176). In diesem Zusammenhang siehe auch: Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*. Hrsg. von Jens Timmermann. Meiner Verlag. Hamburg 1998.

⁴² C. Hein: *Der Tangospieler*. (Erstveröffentlichung 1989). Suhrkamp (1. Aufl.). Frankfurt am Main 2002. S. 20.

In seiner Erzählung *Einladung zum Lever Bourgeois*⁴³ schildert C. Hein das fiktive Leben des berühmten französischen Racine. Er stilisiert dadurch das absolutistische Herrschaftssystem Ludwigs des XIV. Wichtig im Hinblick auf die Schicksalshaftigkeit Einzelner in Zivilisationsprozessen, ist die „neue“ Gestalt *Racine*, die am Rande des Hofes bleibt, deren Existenz auf körperlich-gesundheitliche Peinlichkeiten reduziert wird. Es ist nicht der erfolgreiche Historiograf, der uns vor Augen tritt, sondern die leidende „Randfigur“, deren Leben als Abbild der versagten Unzulänglichkeiten der Aufklärung angesehen werden kann. In Heins Werk handelt es sich, wie es H.-P. Preußner und R. Herzinger nennen, um eine Regulation und ‚Kontrolle der Affekte‘. In dieser Hinsicht sehe sich der Einzelne dazu gezwungen, sich zu verhärten gegen die Angriffe der Außenwelt, die vom „*forcierte(n) Zivilisationsprozess*“⁴⁴ vorausgesetzt werden.

Eines der fortgeführten und rationalisierten Wirtschaftssysteme in der ehemaligen DDR war das sogenannte NÖS⁴⁵, das auf eine Rationalisierung des wirtschaftlichen Systems abzielte. Das ist ein Beispiel der instrumentellen Vernunft, ein System, das die realen Mechanismen der Kontrolle gesellschaftlicher Strukturen beweist. Im Anschluss an den zivilisationskritischen Diskursen in der ehemaligen DDR, sollen die Konsequenzen näher betrachtet werden, weil sie in Heins Werk rekurrente Thematisierung und Schilderung finden. Im NÖS waren Maßstäbe der Moderne, der Aufklärung und der westlichen Zivilisation im Allgemeinen wiederzuerkennen, nämlich *Vernunft*, *Revolution* und *Technik*:

Hauptziel des NÖS war eine Modernisierung und Rationalisierung des Wirtschaftssystems zum Zweck einer Effektivierung der Volkswirtschaft, weshalb das NÖS auch stets in enger Verbindung mit dem Projekt einer „Wissenschaftlich-Technischen Revolution“ (WTR) gesehen werden muß.⁴⁶

⁴³ Ders.: *Nachtfahrt und früher Morgen*. Erzählungen. (Erstveröffentlichung 1980). Suhrkamp (1. Aufl.). Frankfurt am Main 2004. „Einladung zum Lever Bourgeois“ (S. 7-25) ist hier Teil der unter dem BRD-Titel *Nachtfahrt und früher Morgen* erschienen Erzählungen C. Heins und galt gleichermaßen als ursprünglicher DDR-Titel desselben Gesamterzählbandes.

⁴⁴ Richard Herzinger / Heinz Peter Preußner: „Vom Äußersten zum Ersten. DDR-Literatur in der Tradition deutscher Zivilisationskritik“. In: *Literatur in der DDR*. Rückblicke. TEXT + KRITIK. (Sonderband) Hg. Heinz Ludwig Arnold, München 1991. S. 204.

⁴⁵ Hier steht die Sigle (auch als NÖSPL bekannt) für: Neues Ökonomisches System der Planung und Leitung.

⁴⁶ Wolfgang Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. (Erweiterte Neuausgabe. / 1. Aufl. 2000). Aufbau Taschenbuch Verlag. Berlin 2000. S. 184.

Was die Zivilisation sowohl in den USA als auch in der ehemaligen Sowjet-Union ausmachte und charakterisierte, war das „Zum-Geist-Machen“ der Naturkontrolle. Indem diese Philosophie, oder besser, diese Doktrin zur Norm erhoben wurde, führte sie letzten Endes zum Scheitern beider Systeme, eine Tatsache, die somit trotz ihres Heterogenitätscharakters noch einmal eine gewisse Ähnlichkeit aufweisen. Dies ruft die Prinzipien der westlichen Zivilisation hervor, bei der der menschliche Geist durch die Vernunft als verwissenschaftlichtes System zum Kontrollmittel der Massen ausgenutzt wurde:

Diese beiden Länder (**d.h. die USA und die ehemalige Sowjetunion**), die viel wollten [...], wurden sehr vernünftig. In beiden Ländern ist „Geist“ – das macht sie so ähnlich – die wissenschaftlich-organisatorische Kontrolle über Natur und Mensch.⁴⁷

Zum Schluss kann man sagen, dass sich die Kontrollmechanismen der durchtechnisierten Zivilisation reflektieren lassen in der Verhaltensweise des Einzelnen, der zum Habitus einer Selbstkontrolle seiner eigenen Affekte tendiert und somit den „mechanisierten“ Alltag modernen Lebens in hochindustrialisierten Gesellschaften illustriert. Diesbezüglich lässt sich fragen, ob der im Innern „revoltierter“ Individuen innewohnende Nihilismus als Antwort oder als Provokation auf den Fortschrittsglauben betrachtet werden könne.

1.1.5 Nihilismus als Antwort auf den Fortschrittsglauben?

Der Nihilismus, der bekanntlich auf die Nietzscheanische Philosophie⁴⁸ in Deutschland zurückgeführt wird, bezeichnet im Grund einen „kategorischen“ Verwurf aller menschlichen bzw. humanistischen Prinzipien, die die Verhaltensweisen und -normen der Menschheit seit dem Anfang der sogenannten „Sozialisationsprozesse“ steuern und „verwalten“. Auf der Suche nach den Wurzeln des im Nihilismus innewohnenden Negativismus, geht Spengler in seiner Theorie der Weltgeschichte den Spuren der abendländischen Dekadenz nach. Er sieht den Untergang der westlichen Kulturgeschichte in einer weitgehenden Verdinglichung und Vermarktung gesamter Lebensbereiche und einem gewissen Schematismus der Weltgeschichte ein, nämlich in dem Konstrukt

⁴⁷ Ludwig Marcuse : *Pessimismus*. Ein Stadium der Reife. Rowohlt Verlag, Hamburg 1953. S. 178. (Vom Verfasser hinzugefügt und hervorgehoben).

⁴⁸ Zum Begriff des ‚Nihilismus‘ und seiner Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte, siehe: Winfried Schröder: *Moralischer Nihilismus von den Sophisten bis Nietzsche*. Reclam. Stuttgart 2005.

„Altertum – Mittelalter – Neuzeit“, das für ihn ein historischer „Reduktionismus“ ist. Problematisch ist die Tatsache, dass die Varianten anderer Kulturen, oder besser gesagt „das kulturelle Andere“⁴⁹, oder andere „Periodisierungsmaßstäbe kaum berücksichtigt oder marginalisiert werden. Wichtig dabei sind auch die von ihm vehement kritisierten Ideologismen der abendländischen Zivilisation, die sich, seiner Meinung nach, auf Kosten anderer kultureller Traditionen universal durchgesetzt haben. Es handle sich in erster Linie um die Problematik der Anpassung kultureller Maßstäbe und Kriterien an diesen, so dass manche Kulturen und Strömungen abendländischen Ursprungs (wie etwa der Darwinismus, der das bekannte Konkurrenzprinzip eines „Tüchtig-Seins“ hervorgebracht) in anderen Kulturtraditionen außer der westlichen gar nicht vorkommen. Die Gültigkeit bzw. die Legitimität eines universalen Daseinsanspruchs abendländischer Gedankenideale lässt sich somit relativieren, wobei der Blick auf den Anderen eine gewisse Nivellierung ethischer Normen aus einer universalen Perspektive zu sichern vermag:

Betrachten wir den geschichtlichen Horizont Nietzsches. Seine Begriffe der Dekadenz, des Nihilismus, der Umwertung aller Werte, des Willens zur Macht, die tief im Wesen der abendländischen Zivilisation begründet liegen und für ihre Analyse schlechthin entscheidend sind – welches war die Grundlage ihrer Schöpfung? Römer und Griechen, Renaissance und europäische Gegenwart, einen flüchtigen Seitenblick auf die (mißverständene) indische Philosophie eingerechnet, kurz: Altertum – Mittelalter – Neuzeit.⁵⁰

Diesbezüglich besteht – aus einer komparatistischen Sicht – eben ein gemeinsamer Aspekt kultureller Sozialisationsprozesse in der Darstellung katastrophaler Familienzustände in den Werken C. Heins im Vergleich mit dem US-amerikanischen Dramatiker Eugene O'Neill. ‚Ehe‘ wird von den beiden Autoren als eine durch arbeitsteilige Gesellschaftssysteme pervertierte oder desillusionierte Form menschlichen Zusammenlebens beschrieben. Sie (moderne Ehe) stellt die Familiensphäre als Ort der Lebensdisharmonie und der falschen Idylle dar, indem es sich also um den „nihilistischen“ Zerfall traditioneller, idealisierter Familienbilder handelt. Bemerkenswert ist dementsprechend die Projektion jener Sozial- und Kulturkritik auf einzelne Schicksale, die wiederum die Eigenschaften des durch die Modernität des Lebens pervertierten Menschen verkörpern. Anstelle von *Liebe*, *Treue* und *Altruismus* tritt ein „neues“ Wertemuster vor, dessen Eigenschaften jetzt *Gewinn*, *Desillusion* und *Austauschbarkeit* sind, die lediglich

⁴⁹ Die ‚Theorie der Alterität‘ Emmanuel Lévinas findet grundsätzliche Erläuterung in: E. Lévinas: *Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo*. (3. Aufl.) Passagen Verlag, Wien 1996.

⁵⁰ O. Spengler (2003): S. 32.

auf eine allgemein-kollektive und ideologische Krise zurückzuführen sind. Heins Werk liefert uns in dieser Hinsicht zahlreiche Beispiele zersplitterter Ehe- und Familienbilder, die in erster Linie im sozio-ökonomischen Kontext der ehemaligen DDR allerdings wiederzuerkennen sind. Anders gesagt, ist ‚Familie‘ nicht mehr als Garant menschlicher Glückseligkeit, sondern eher als Verwirklichung gesellschaftlicher Ordnungs- und Organisationsformen zivilisatorischer Ideologien, oder als Form von „Überlebensstrategien“ anzusehen:

In ihrem Irrglauben oder Nihilismus sind die Gestalten Produkte einer Ideologiekrise, die [...] ausdrücklich auf ihre sozioökonomischen Bedingtheiten zurückgeführt wurde.⁵¹

Die Figur Kruschkatz in *Horns Ende* erlebt eine Art nihilistischen Untergang. Aus einer einflussreichen und mächtigen Amtsposition als Bürgermeister der Stadt Guldenberg, entsteht nun eine kranke, in Isolation alternde und zum Nihilismus und Zynismus tendierende Figur, die die „Wahrheitsmomente“ der Guldenberger Gesellschaft im Altwerden feststellt und sie auf die Person des gestorbenen Horn projiziert. Der Figur „Dr. Spodeck“ ähnlich, gerät Kruschkatz in eine individuelle Untergangsphase, die die Kosten des ideologischen Fortschritts suggeriert. Eine weitere negative und durchaus paradoxe Eigenschaft bei Kruschkatz liegt in seinen, vom Autor Hein ironisierten, monologisierten Vorwürfen gegen Horn, der seiner Einsicht nach, die „[Tugend], in menschlicher Gemeinschaft zu leben“⁵², nicht besäße, weil Kruschkatz eben diese Fähigkeit nicht (mehr) habe, und die er in einem begründenden und selbstschuldigen Ton zu verharmlosen versuche:

Er war für ein Leben unter Menschen nicht geeignet. [...] Und ich meine, es ist kein allzu hoher menschlicher Wert, auf dieser Erde lebensstüchtig zu sein. [...] Der Strick, den Horn sich um seinen Hals legte, war auch für mich geknüpft. Mit Horn starb das Wichtigste in meinem Leben, Irenes Liebe.⁵³

Diese Unfähigkeit, mit den Anderen leben zu können, ist nun ironischerweise auf ihn selbst zurückzuführen, da er selber wegen Alterns und des Verlusts seiner Frau Irene in weitgehende Isolation geraten ist. Diese „A-Sozialität“, die einen nihilistischen Verwurf

⁵¹ Klaus Köhler: „Familienkatastrophen und Partnerschaftsfiktionen im Zwielficht von Utopie und Dystopie“ (Kap. 6.6.1). In: Ders.: *Der Antiheld bei Eugene O’Neill und seine Vorformen im europäischen Drama seit Henrik Ibsen*. Progressmedia Verlag. Dresden 1998. S. 94.

⁵² C. Hein: *Horns Ende*. (1. Aufl.). Suhrkamp. Frankfurt/ M. 2003. S. 75.

⁵³ Idem. S. 75.

tradiierter Idealismen und bei den Figuren Heins an Rekurrenz gewinnt, erinnert an die Verinselung des Katastrophalen⁵⁴ H. v. Kleists einer Gemeinschaft durch Einzelschicksale zwecks der zivilisationskritischen Befragung eines allgemeinen Fortschrittsglaubens:

Kruschkatz zieht die verheerende und nihilistische Bilanz seines Lebens. Der physische und moralische Verfall und die Krankheit der Einsamkeit und der Isolation führen zu seinem Verzicht, an die Geschichte und den Fortschritt zu glauben, an einen Mann, der in der Vergangenheit sein ganzes Leben der politischen Tätigkeit und den Erfordernissen des historischen Augenblicks untergeordnet hatte.⁵⁵

Der Verwurf humanistisch-konformer und tradiierter Lebensvorstellungen bzw. -philosophien sowie der blinde Fortschrittsglaube signalisieren den Zwiespalt des zivilisierten, westlichen Menschen, der zum einen oder anderen radikal tendiert. Beide Begriffe fungieren unter anderem als Paradigmen, deren Fundamente einem „Konkurrenzprinzip“ untergeordnet sind. Die Figuren Heins tendieren wahrscheinlich dazu, die „präskriptiven“ Formeln der allgemeinen Zivilisation (etwa *Ehe*) nihilistisch zu verwerfen und sich einem emphatischen und äußerst resignativen Negativismus bzw. Defätismus zu übergeben; oder sie ersetzen sie durch andere existenzielle „Maximen“, wie beispielsweise den Karrierismus Claudias in *Drachenblut*, der sich im Laufe der Erzählung als kompensatorische Strategie mangelnder Liebesbeziehung entpuppt. Diese Bilanz soll aber relativiert werden, da es sich in den Werken des uns interessierenden Autors um ein gewisses, nicht zu ignorierendes Hoffnungsprinzip⁵⁶ handelt, was zur Aporie menschlicher Zivilisation zwischen dem Verlust an ihrer Gläubigkeit und der noch bestehenden, den menschlichen Fortschritt charakterisierenden Aufklärungsutopie wiederum führt.

⁵⁴ Diese Bezeichnung stammt von Klaus Hammer und betrifft auch die Poetik Heinrich v. Kleists, dessen Protagonisten das Allgemein-Katastrophale *in nuce* verkörpern, und bei den Figuren Heins eine relative Entsprechung finden. Siehe dazu: H. P. Preußner (1991): S. 76 (Anm. 51).

⁵⁵ Fabrizio Cambi: „*Jetztzeit und Vergangenheit: Ästhetische und ideologische Auseinandersetzung im Werk Christoph Hein*“. In: *Die Literatur der DDR 1976 – 1986*. Akten Pisa. Hrsg. v. Anna Chiarloni u. Gemma Sartori. Giardini. Pisa 1988. S. 82-83.

⁵⁶ Vgl. Ernst Bloch: *Werkausgabe* (Band 5 / Das Prinzip Hoffnung). Suhrkamp. Frankfurt am Main 1985. Ausführlichere Aussagen über die Korrelation Hoffnung – Zerfall befinden sich in der vorliegenden Arbeit in (1.1.7) und (3.4.5).

1.1.6 Diskreditierung patriarchaler Gesellschaftssysteme

Dem Patriarchat werfen die zivilisationskritischen Diskurse übertreibende, rigide Autorität sowie die Unterwerfung anderer Wesen zu einer allgemeinen Fortschrittsideologie vor, aus der verschiedene Formen männlicher Gewalt allmählich entstanden sind. In seinen philosophischen Betrachtungen, legt Christoph Hein den Akzent auch auf die Rolle der Frauen im Bestehen patriarchaler Gewaltformen, da er das Patriarchat nicht als exklusiv männliches System definiert, sondern macht auf das Phänomen „Gewalt“ im Allgemeinen aufmerksam. Anders gesagt, besteht beim Patriarchat nicht die Frage nach dem Wer, sondern nach dem Was schlechthin.

Das Patriarchat als Teil eines langwierigen und auf einem tradierten Anpassungssystem beruhenden Zivilisationsprozesses, wurde von Hein allerdings nicht als „evidentes“ Männersystem angesehen. Damit meint er eine Art absolutistisches System, das jeden Einzelnen, der gegen das etablierte System ist, „vernichtet“. Also, es handelt sich eher um eine Frage der Weltanschauung und -sicht als um eine Kategorisierung geschlechtlicher Natur, auch, wenn er (Hein) das tragische Frauenschicksal in seinem Werk gar nicht geringschätzt. Mit einfacheren Worten: auch Männer, deren Stellungnahme gegen das Totalitäre ist, sollen als Opfer des patriarchalen Systems betrachtet werden, so dass von einer bloßen Trennung beider menschlicher Geschlechter nicht die Rede sein soll:

Denn dem Patriarchat hat nicht nur die Frau, dem hat auch der Mann zu genügen. Diese kleinen Chauvis und Aktentaschenleuten auf den Chefetagen, das sind doch im Grunde entsetzliche Opfer des Patriarchats. Wenn einer von denen andere Gefühle hätte oder eine andere Lebenskonzeption und der nachgehen wollte; wäre er am nächsten Tag entlassen.⁵⁷

Über das Autoritär-Sein des Patriarchats, und in einem wirtschaftlichen Zusammenhang, beschreibt Spengler die Verwandtschaft des Realsozialismus mit den alten antiken Wirtschaftssystemen. Eine bemerkenswerte Gemeinsamkeit liegt in der Idee des Gehorsams, der individuellen Verpflichtung, die z. B. vom DDR-System später für ideologische Ziele instrumentalisiert wurde, zwecks einer grenzenlosen tyrannischen Autorität, die in den Werken Heins leise aber subtile Kritik finden. Parallel damit steht die Symbolik des Preußentums als klassisches, trivial gewordenes Symbol der Tyrannei, des Militärwahns und des repressiven Patriarchats:

⁵⁷ C. Hein: „Ich bin der Leser, für den ich schreibe“. Ein Gespräch mit Frauke Meyer-Gosau. In: H. L. Arnold (Hrsg.) (1991): S. 84.

Und deshalb ist der Sozialismus – nicht der theoretische von Marx, sondern der praktische, von Friedrich Wilhelm I. begründete des Preußentums, der jenem vorausging und ihn wieder überwinden wird – mit seiner tiefen Verwandtschaft zum Ägyptertum das Gegenstück zum wirtschaftlichen Stoizismus der Antike, ägyptisch in seiner umfassenden Sorge für dauerhafte wirtschaftliche Zusammenhänge, in seiner Erziehung des einzelnen zur Pflicht für das Ganze und in der Heiligung des Fleißes, durch den die Zeit und Zukunft bejaht werden.⁵⁸

Diesbezüglich problematisiert Christa Wolf in ihrer berühmten Erzählung *Kassandra* den ostdeutschen ‚Überwachungsstaat‘, der auf Grund instrumenteller Vernunft gegründet und errichtet wird. Die Griechen verkörpern im Gegensatz zu den Trojanern das Bild der westlich-männlichen Zivilisation, die durch Gewalt, Macht und Patriarchat grundsätzlich gesteuert wird. Dies ist als politisch-gesellschaftliche Allegorie abzulesen, die den ideologischen Konflikt zwischen dem westlichen und sozialistischen deutschen Staat in den Mittelpunkt rückt. Ein gemeinsamer Aspekt für beide Autoren besteht in der Kritik am „sozialistischen“ Patriarchat als Verkörperung der repressiven Männergewalt, die bei Hein ebenfalls zu finden ist. Charakteristisch für analoge, totalitäre Systeme ist das Phänomen der Überwachung, das einem globalen Kontrollsystem der Zivilisation subsumiert werden kann, und das Recht zum Privatleben hervorruft. In Heins Werk erscheint beispielsweise das Privatleben als Gegenstand der Systemregulierung, und die Einmischung ins Private als Mittel ideologischer Kontrolle: *„Der Überwachungsstaat, den Eumelos dem Priamos abnötigt, ist letzte Konsequenz einer sich verselbständigenden patriarchalen und rein instrumentellen Rationalität.“*⁵⁹

Im Hinblick auf die weiblichen Gestalten in Heins Werk, kommt die Idee des „Zum-Objekt-Machens“ der Frau als Resultat männlichen Zivilisationsprozesses zur Erkennung vor. In der Novelle *Drachenblut* erzählt die Protagonistin Claudia ihre traumatischen Abtreibungserlebnisse im Zusammenhang mit der Männergewalt, die durch ihren Ex-Ehemann „Hinner“ personifiziert wird. In manchen Passagen, die nicht selten einen (selbst-)ironischen Ton tragen, beschreibt sie den „Gebärprozess“ als „monströse[n] Eingriff“⁶⁰ auf ihren Körper. Von der Einsicht der Ich-Erzählerin aus lasse sich das „Zur-Welt-Bringen“ von Kindern als bloße und maschinelle Ausnutzung ihres Körpers verstehen, wobei der Frauenkörper als Instrumentarium menschlicher Fortpflanzung

⁵⁸ O. Spengler (2003) : S. 180.

⁵⁹ „Kulturgemeinschaft als Refugium und utopisches Experiment: Christa Wolf“. In: R. Herzinger / H. P. Preußner (1991): S. 205.

⁶⁰ *Drachenblut*, S. 89.

ausgenutzt werde. Ihr Opfer-Sein wegen vorherrschender, „wohldenkender“ Männer-Mentalität besteht in der Tatsache, dass Claudia „*keine dicken Kinder in die Welt setzte*.“⁶¹ Sie „scheitert“ sozusagen an den gesellschaftlich-moralischen Anpassungskriterien der traditionellen Sitten und artikuliert somit eine extreme Position aus:

Die Frau ist nicht Subjekt. Sie produziert nicht, sondern pflegt die Produzierenden, ein lebendiges Denkmal längst entschwundener Zeiten der geschlossenen Hauswirtschaft. [...] Sie wurde zur Verkörperung der biologischen Funktion, zum Bild der Natur, in deren Unterdrückung der Ruhmestitel dieser Zivilisation bestand.⁶²

Weitere Textstellen kennzeichnen sich wiederum als antipatriarchische Diskurselemente im 5. Kapitel der Novelle durch die Feststellung des durch die Jahrhunderte praktizierten „Zum-Objekt-Machens“ der Frauen als „Gebärmaschinen“. Claudia beschreibt ihre Abtreibungen als Traumata, an denen sie persönlich nie beteiligt war. Die Verweigerung der Mutterrolle kann hier als Anspruch auf Freiheit und Emanzipation gegen die Mechanismen der Männerzivilisation, um der Selbstverwirklichung willen, gedeutet werden.

Die Unfähigkeit, Kinder zu bekommen und sie zu erziehen, scheint Claudia durch ihr Lieblingshobby, nämlich das Fotografieren zu kompensieren. Dem Leitmotiv des Fotografierens kommt eine weitere Funktion zu, jenseits der Verbildlichung des Innenwesens der Protagonistin, die in der „Kompensation“ der jeweiligen Unfähigkeit eben besteht. Auf diese Weise glaubt Claudia, beim Fotografieren jene wahren Schöpfungsmomente zu erkennen und erleben, was sich als trügerischer Surrogat erweist, weil den Passagen über die Photographie die der Abtreibung und Scheidung folgen und damit ein zivilisationskritisches Moment des Autors entlarven. Die Referenz auf die *Keim*-Symbolik verbindet das Motiv des Fotografierens mit der Idee der Kinderschöpfung und illustriert, wie der „zivilisierte“, antikonforme Mensch versucht, den Lebensklischees durch die Errungenschaften der Industrielwelt zu entgehen:

Ich mag jene Sekunden in der Dunkelkammer, wenn auf dem weißlichen Papier im Entwickler langsam das Bild hervorkommt. Das ist für mich ein Moment von Schöpfung,

⁶¹ Ebd., S. 13.

⁶² M. Horkheimer / T. W. Adorno (2011): S. 264.

von Erzeugung. [...] Ein Keimen, das ich bewirke, steuere, das ich unterbrechen kann. Zeugung. [...] Anders als bei meinen Kindern, meinen ungeborenen Kindern.⁶³

Die vorige Gewaltproblematik erinnert auch an die archaische Idee der Ausklammerung der Frau als denkendes Subjekt aus den tradierten Sozialisationsprozessen, sodass sie nicht als schöpferisches Wesen, sondern lediglich als Mittel dafür ausgenutzt wird. Ihnen werden Klischees (wie zum Beispiel übertriebene Affektivität oder Mutter „Natur“) und bestimmte Funktionen aufgezwungen:

Zu den vielen Eigenschaften sind die Frauen gezwungen oder zumindest hingetrimmt oder auch auf sie beschränkt worden, wie aufs Gefühlhaben (und keinen Verstand), rezeptiv sein (und nicht am Schöpferischen teilhaben!), nur Natur zu sein (und Kultur ist Männersache).⁶⁴

In Bezug auf die Dominanztendenz der Männer auf die Frauen, und im Anschluss an Horst E. Richter, geht Hans-Joachim Liese den Ursprüngen und Gründen des entsprechenden patriarchalen Habitus nach und sieht in der Rolle der Frau als ein die Männer unterstützendes Wesen in Krisenzeiten den Grund für ihre eigene Unterwerfung, da sie, seiner Einsicht nach, die emphatische und sensible Seite der Männer, um der Menschlichkeit willen, durch ihre Verhärtung allmählich abgeschafft haben. Demnach entstünde eine Art affektloser „Gotteskomplex“ bei Männern, der sich offensichtlich zum Terrorinstrument verwandelt hatte. Aus dem Versuch, die menschliche Seite des Einzelnen aufrechtzuerhalten, entstehe unerwartet und paradoxerweise der gegenteilige Effekt:

Die Männer konnten, wie Horst E. Richter [...] interpretiert, die Zivilisation der Neuzeit nur dadurch mit ihrem Macht- und Größenwahnverhalten gestalten, „weil die Frauen ihnen die Selbstzweifel, das Kleinheitsbewußtsein und das Leiden abnahmen.“⁶⁵

Die negative Rolle beider Geschlechter⁶⁶ im Fortbestehen patriarchaler Gewaltausübung findet in der Novelle *Drachenblut* Gestaltung und wird mit der Thematik

⁶³ *Drachenblut*, S. 88.

⁶⁴ Hans-Joachim Liese: *Jenseits des Ruhms: der negative Held in Geschichte, Kultur u. Zeitgeschehen*. Die blaue Eule (Verl.). Essen 1987. S. 95. Hier zitiert der Autor die Aussagen der Philosophin Annegret Stopczyk. Über die Ausgrenzung der Frauen in ihren Karrieren, vgl. auch: A. Stopczyk: *Sophias Leib. Entfesselung der Weisheit*. Ein philosophischer Aufbruch. (1. Aufl.) Carl-Auer-Systeme. Heidelberg 1998. S. 67.

⁶⁵ Ebd. S. 97.

⁶⁶ Eine ausführliche, diskurstheoretisch orientierte Unterscheidung von *Geschlecht* und *Gender* bietet das kannte Buch von Judith Butler. Siehe: J. Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Suhrkamp. Frankfurt am Main 2003.

des Konservatismus⁶⁷ durch die Vater- und Mutterfigur suggeriert. Die Eltern Claudias werden als fanatische und strenge Anhänger und Verehrer des Realsozialismus geschildert. Insofern wird Claudia als Opfer eines strengen Familienmilieus dargestellt, dessen Druck ihr die Fähigkeit, „wieder einen Menschen so vorbehaltlos [zu] lieben“⁶⁸, konsequent versagt. Dies steht konkret zusammen mit dem Versuch der Eltern, ihre Tochter von Katharina zu entfernen, wegen ihres Glaubens. Das Verhalten ihrer Tochter gelte dann in ihren Augen als Betrug der „großen“ und „einzig“ zu geltenden sozialistischen Ideologie.

Dieser moralische Generationenkonflikt, der aus oppositionellen Lebensvorstellungen resultiert, wird in der Novelle bei den peinlichen Besuchen der Eltern zugespitzt bzw. betont, wobei das Ledig- oder Geschieden-Sein Claudias von ihrer Mutter als „soziales“ Unbehagen empfunden wird. Auf die „Ermahnungsversuche“ ihrer Mutter, nämlich wieder zu heiraten, reagiert Claudia mit Zynismus, Provokation und Gleichgültigkeit, indem sie der Mutter ihre „okkasionellen“ Beziehungen mit Männern ohne Rückhalt verrät.

Dies erklärt einigermaßen ihre moralisch-ideologische, nihilistische Rebellion und die in Augen der Väter bzw. der Gesellschaft „depravierenden“, freien sexuellen Beziehungen der Söhne. Ihre „unmoralische“ Verhaltensweise kann als Relativierungsversuch des in ihrem Milieu herrschenden Moralismus bzw. als Zerfall archaischer Verhaltensnormen und „Lebensstandards“ interpretiert werden, da Claudia der Ansicht ist, „ihre Eheschließung [...] eine peinliche Farce gewesen [war]“. ⁶⁹

Die Thematik des Generationenkonfliktes, genauer gesagt, die weitgehende Vaterautorität, wird bekanntlich in modernistischen Werken F. Kafkas und R. Musils, etwa in *Die Verwandlung* (1912) oder *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930) behandelt. Sie kündigt bereits das Unbehagen der Jahrhundertwende bzw. den Untergang der bürgerlichen Moral⁷⁰ an, deren seit der Renaissance und Aufklärung etablierter Moralkanon folglich diskreditiert wird. Die Vaterfiguren, mit ihren moralisch-dogmatischen Normen und Eigenschaften, werden als legitime Vertreter einer über alle

⁶⁷ Eine ähnliche Problematik, unter dem Gesichtspunkt einer Antiheldästhetik, behandeln die italienischen, existenzialistischen Schriftsteller Luigi Pirandello und Italo Svevo in ihren Werken, in denen diesmal der strenge Katholizismus Italiens scharf kritisiert wird. Vgl. z. B. L. Pirandellos *Mattia Pascal* (1904) oder I. Svevos *La coscienza di Zeno* (dt. *Zenos Gewissen*) (1923).

⁶⁸ *Drachenblut* (2002): S. 173.

⁶⁹ Ebd., S. 85.

⁷⁰ Siehe vor allem: Wolfgang Drost (Hg.): *Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts*. Winter. Heidelberg 1986.

herrschenden Moral dargestellt, deren konkretes Zustandekommen aber nicht vorhanden ist. Es handelt sich also dabei um ein Erziehungsschema, das „*einen abstrakten Universalismus der Gesetze und des moralischen Willens verherrlicht*“ und das Affektive als Teil des allgemeinen Menschlich-Seins sogar „annulliert“. Von dieser Annahme aus verselbstständigt sich der Wille der Jüngeren zur Rebellion, dass „*es den Romanprotagonisten nicht schwer fällt, sich von dieser Art von Moral zu lösen*“. Sie ersetzen sie entweder durch einen A-Moralismus, der manchmal zum totalen Nihilismus führt, oder durch eigene moralische „Axiome“ oder Antinormen, die nur im eigenen Raum des einen Individuums Gültigkeit finden. Im Anschluss daran bemerkt wiederum B. Delassalle in ihrer Studie über den unmoralischen Gestus der Antihelden gegenüber einer allzu strengen Moral in Werken L. Pirandellos und I. Svevos Folgendes: „*Die Negation jeder dogmatischen Moral, ein Hang zum Unmoralischen sind die Kennzeichen des Antihelden.*“⁷¹

In der Geschichte der zivilisationskritischen Diskussion bestand lange das Dilemma ‚Fortschrittsglaube oder Nihilismus‘, dessen Größen und gegenseitige Ausspielung an die polemische Debatte über die Negativität der Postmoderne gegenüber der Fortschrittsidee erinnern. Ein Kompromiss zwischen diesen beiden Positionen scheint im Sinne von J. Habermas oder W. Welsch möglich zu sein, indem die Utopie der Aufklärungsidee noch zu verwirklichen sei⁷². Die blinde Linearität des Fortschritts sowie die systematische Tendenz des Nihilismus werden zu einer radikalen Verwerfung der Fortschrittsidee zugleich relativiert. Diese Ambivalenz führt konsequenterweise zur folgenden Untersuchung der in der allgemeinen Zivilisationskritik präsenten Dialektik von *Zivilisation und Apokalypse* bzw. *Fatalität und Hoffnung*.

1.1.7 Zivilisation und Apokalypse: Zwischen Fatalität und Hoffnung

Die aus den konträren Begriffen ‚Zivilisation‘ / ‚Apokalypse‘ – ‚Fatalität‘ / ‚Hoffnung‘ resultierende Gegensätzlichkeit ist im allgemeinen Zivilisationsdiskurs auf den weiteren Begriff der Fortschrittsutopie zurückzuführen, deren tatsächliche eschatologische

⁷¹ B. Delassalle (1996): S. 24 u. 25. Die vorigen, kursiv geschriebenen Aussagen, gehören auch derselben Autorin.

⁷² Zum Bestehen bzw. Fortsetzen der Aufklärung als „unvollendetes Projekt“, vgl. Jürgen Habermas: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*. Philosophisch-politische Aufsätze 1977-1990. Reclam. Leipzig 1990. S. 42. u. Wolfgang Welsch: *Unsere postmoderne Moderne*. (3. Aufl.). VCH Verlag. Weinheim 1991. S. 36.

Verwirklichung beide Begriffspaare ja relativiert und kritisch hinterfragt. Der technische Fortschritt bzw. sein linearer, blinder Charakter sowie die Skepsis gegenüber seiner Daseinsberechtigung als Antithese lassen sich in Form einer Dialektik des menschlichen Fortschritts zusammensetzen, sodass eine Verabsolutierung *ad infinitum* des einen oder anderen Teils zu einer unvermeidlichen, ausweglosen Aporie, entweder in absoluter Selbstdestruktion um des Fortschritts willen, oder in einem unmöglichen Regress ins Primitive, führt.

Wenn man den Diskurs Heins in Betracht zieht, dann kann festgestellt werden, dass der Autor weder für die eine oder andere Einsicht Stellung nimmt und eröffnet seiner Leserschaft einen Freiraum für die eigene Reflexion. In der folgenden Textpassage aus seiner Erfolgsnovelle *Drachenblut* thematisiert er den übersehbaren Untergang der durchtechnisierten Industriegesellschaft, die in Form eines anachronischen Chronotopos⁷³ hochstilisiert wird. Die unbestimmte Zeit und Ort und ihre eindimensionale Verquickung setzen eine Zäsur, die als Anlass zum Nachdenken über das Telos technischen Fortschritts angesehen werden kann. Weiterhin werden die zwei Protagonisten – Claudia und Henry – als das eine globale Massenkatastrophe überlebende und „moderne“ biblische Paar Adam und Eva allegorisiert, dessen Zukunft allerdings unbestimmt bleibt. Interessant ist dabei das Motiv der leisen Musik, das das Verschwinden der Kunst zugunsten von Wissenschaft und Technik suggeriert:

Die Zigaretten gingen uns bald aus, aber keiner wollte ins Dorf fahren. Wir waren müde und schliefen auf dem warmen, harten Gras ein. [...] Die Welt versank hinter den zerplatzenden Regentropfen, die auf das Fensterglas fielen. Eingeschlossen von den an den Scheiben herabströmenden Wassern saßen wir im Auto. Zwei Überlebende auf dem Meeresgrund. Die Musik aus dem Autoradio drang kaum bis zu uns. Letzte Zeichen einer entfernten und vielleicht schon überfluteten Zivilisation.⁷⁴

Diese Textstelle, der auch die Hoffnung auf ein ‚Vielleicht‘ innewohnt, evoziert eine Art Ästhetik des Wartens und Erwartens, die die Idee des menschlichen Fortschritts wieder ins Recht setzt. Daneben signalisiert der vorige Textteil ein intertextuelles Moment, das an

⁷³ Ausführlichere Erläuterungen über den *Chronotopos*-Begriff Michail Bachtins und die Raum-Zeit-Verhältnisse im Roman befinden sich in: Sylvia Sasse: *Michail Bachtin zur Einführung*. Junius Verlag, Hamburg 2010. Siehe vor allem: „Chronotopoi“ (9. Kap.). S. 141-156.

⁷⁴ *Drachenblut* (2002): S. 80.f.

die neutestamentliche *Offenbarung des Johannes*⁷⁵ erinnert, deren (negative) Tragweite ja in der abendländischen Kulturgeschichte bemerkenswert ist. In der westlichen Tradition gelten *Apokalyptik* mit ihrem groben Fatalismus und der sogenannte *Millenarismus*⁷⁶ mittlerweile als konkurrierende Visionen, die die jeweilige Dialektik des Positiven und Negativen durch das Warten auf den Messias wiederum in den Mittelpunkt rückt:

Der apokalyptische Ton beherrscht das Neue Testament und erfährt in der *Offenbarung* des Johannes auf Patmos seine rhetorische Zuspitzung: [...]. Den ersten wörtlichen Auslegungen dieses Textes zufolge soll nach einer Dauer von 6000 Jahren die Weltgeschichte eine Zäsur erfahren. Die Zeit bis zur definitiven Vollendung des insgesamt 7000 Jahre dauernden heilsgeschichtlichen Zyklus ist eine Zeit der Glückseligkeit, die indes von einem zwar gefangenen, aber noch immer gefährlichen Satan überschattet wird.⁷⁷

Im Hinblick auf die Utopie und die Gefahren der Industriegesellschaft bzw. des technischen Fortschritts, kann man feststellen, dass sie beispielsweise weitgehende Selbstskepsis bei vielen Autoren der DDR ausgelöst haben. Diejenigen, die ehemals an das Prinzip der Emanzipation durch Vernunft glaubten, zweifeln nun an die Glaubwürdigkeit jenes Konzeptes, das im Dienst einer materialistischen Nützlichkeit war. Kurz: es handelt sich um eine immer mehr zunehmende Skepsis gegenüber den Prinzipien der Zivilisation, die durch Fortschritt, Nützlichkeit und Rationalität vertreten wird. Christa Wolf stellte dazu fest:

Wir, ernüchtert bis auf die Knochen, stehn enteigert vor den vergegenständlichten Träumen jenes instrumentalen Denkens, das sich immer noch Vernunft nennt, aber dem aufklärerischen Ansatz auf Emanzipation, auf Mündigkeit hin, längst entglitt und als blanker Nützlichkeitswahn in das Industriezeitalter eingetreten ist.⁷⁸

⁷⁵ Ebenso prägnant ist die folgende apokalyptische Passage der entsprechenden Offenbarung, die den „prekären“ Charakter der menschlichen Glückseligkeit und zugleich den Sieg des Guten in Erinnerung bringt: „Nun sah ich einen Engel vom Himmel herabkommen, der den Schlüssel zum Abgrund hatte und eine große Kette in der Hand hielt. Er packte den Drachen, die Schlange der Urzeit, die auch Teufel oder Satan genannt wird, fesselte ihn und warf ihn für tausend Jahre in den Abgrund.“ In: „Johannes. Offenbarung“ (20, 1-4). In: *Die Bibel. Das Neue Testament. Gute Nachricht. Neue Genfer Übersetzung.* Genfer Bibelgesellschaft (1. Aufl.) 2010. S. 952.

⁷⁶ Zu den Begriffen ‚Millenarismus‘ und ‚Messianismus‘, siehe z. B.: Norman Cohn: *The Pursuit of the Millennium. Revolutionnary messianism in medieval and Reformation Europe and its Bearing on Modern Totalitarian Movements.* (Dt. Das Ringen um das Tausendjährige Reich. Revolutionärer Messianismus im Mittelalter und sein Fortleben in den modernen totalitären Bewegungen) Harper . New York 1961. S. 1-13.

⁷⁷ T. R. Kuhnle (2005): S. 170.

⁷⁸ Zitiert in: W. Emmerich (2000): S. 273.

Die Symbolik der toten, seelenlosen Landschaft, die als Sinnbild für eine Apokalyptik des Fortschritts fungiert, taucht in *Drachenblut* mehrmals auf. Neben ihrer ersten Funktion als Abbild der Persönlichkeit der Protagonistin Claudia, symbolisieren die von Claudia aufgenommenen Bilder die Allegorie der zerstörten bzw. zerstörenden Zivilisation. Mauerreste, zerfallene Scheune und Trümmer sind Synonyme für ausgeschöpfte, ins Apokalyptische geratene Errungenschaften. Interessant bei der Dekonstruktion und Rekonstitution eines allgemeinen zivilisationskritischen Diskurses in der DDR ist die Ähnlichkeit⁷⁹ der Novelle mit H. Müllers *Medea*-Text. Allerdings ist in beiden Werken die ‚tote Landschaft‘ Sinnbild für die Gewalt und Destruktivität der „technischen“ Zivilisation, sodass sie einen „visionären“ und warnenden Charakter besitzen und das Apokalyptische ins Topografische versetzen. Zentral in diesem (Inter-)Diskurs ist auch die Unterwerfung des Natürlichen, so dass von einer Polarisierung paradigmatischer Welten wie (Natur – Kultur) (Lebendigkeit – Tod) (Affekt – Ratio) usw. die Rede ist:

Ähnlich heißt es am Ende des dreiteiligen „Medea“-Textes von Müller (1983), der letzte Stückteil setze „Die Katastrophen voraus, an denen die Menschheit arbeitet“ [...]. Das ‚Ende des Wachstums‘.“ – Die erste Szene dieses Stückes „Verkommenes Ufer“ – ein verdrecktes Seeufer bei Straußberg in der DDR, angereichert mit Zivilisationsmüll aller Art – präsentiert eine abgestorbene Landschaft, eine *nature morte*, in der die Opfer der Geschichte von Medea bis zu den vom Nationalsozialismus Ermordeten versammelt imaginiert werden. – Allegorie einer in die Irre gegangenen Zivilisation.⁸⁰

Die Prinzipien *Erwartung* und *Hoffnung* enthalten eine Appellfunktion. Trotz aller apokalyptischen Negativismen der traditionellen Zivilisationskritik, sind sie konstituierende Momente für ein individuelles und autonomes Umdenken der eigenen Existenz mitten im „Getöse“ der mechanisierten Lebensbereiche. Es wird auf die erwünschte und ersehnte Souveränität des Einzelnen gegen die verallgemeinernden, die Differenzen einebnenden Mechanismen der Zivilisation hingedeutet. In Bezug auf die literarische Zivilisationskritik ermögliche die Versöhnung des modernen Menschen mit dem Natürlichen nach Preußner und Herzinger eine Alternative jenseits der beiden verabsolutierenden, totalisierenden Sichtweisen:

⁷⁹ Bemerkenswert ist dabei dasselbe Erscheinungsdatum beider Werke, und zwar 1983.

⁸⁰ Ebd., S. 278.

Die erwartete finale Katastrophe radikalisiert das Motiv bevorstehender Entscheidung. Literarische Zivilisationskritik evoziert in der Erwartung des großen Bruchs das Gefühl von Subjektsouveränität im Vertrauen auf das „erste“ als unhintergehbare Substanz.⁸¹

Im Anschluss an den Thesen Preußers und Herzingers bestehe eine „Dynamik der Selbstzerstörung“ in der westlichen Zivilisation, wie sie Spengler vorher bereits diagnostiziert hat. Sie – wie Heiner Müller und W. Benjamin – sehen in der damaligen „Dritten“ Welt und in ihr fehlender Allgemeinutopie einer forcierten Fortschrittsideologie die Alternative für die „Abbremsung“ dieser Zerstörungsdynamik, die in eine Beschleunigung des Endes sich würde verwandeln lassen. Sie versteht sich sozusagen als Pendant oder Gegenreaktion zu/auf den frenetischen, undachteten Entwicklungsrhythmus des Westens. Als Alternative zu den Ergebnissen der westlichen Zivilisation erweist sich nun eine „Logik der Bremse“ als notwendiger Reflex:

Heiner Müller knüpft an diesen Gedanken an, wenn er meint: „Die Unterentwicklung in der DDR, der Sowjetunion oder im Iran bietet eine Chance durch die Verlangsamung. Denn die Hoffnung liegt doch allein darin, daß die Verlangsamung der Prozesse diese Gesellschaften erst dann in die Phase der Beschleunigung geraten läßt, wenn der Gegner, also der Kapitalismus, schon bei der Selbstvernichtung angelangt ist“.⁸²

Daher erfolgte für die zwei „großen“ Systeme (nämlich den Kapitalismus und Kommunismus) in dieser Hinsicht eine gewisse Symmetrie, indem ‚Industrie‘ sich in beiden Systemen, trotz ihres ideologisch ausdifferenzierten Rasters, zu einer selbstzerstörerischen Tendenz entwickelt hat, deren Bild in der atomaren Rüstung als Konkurrenzprinzip sichtbar wird. Im ehemaligen geteilten Deutschland lässt sich dieses Phänomen in der Poetik der Autoren beider deutscher Staaten beobachten, was die Prämissen eines „wiedervereinigten“ deutschen „Literaturkanons“ einigermaßen gesetzt und die Unzulänglichkeiten eines (in dieser Zeit) notwendigen dritten Wegs entlarvt hat:

Eine „Symmetrie“ selbstzerstörerischer Tendenzen hatte sich in West und Ost ausgebildet (so behauptete es Günter Kunert 1979 in einer Kontroverse mit Wilhelm Girus), die die Hoffnung auf den Sozialismus als das ganz andere schwer beschädigte.⁸³

⁸¹ R. Herzinger / H. P. Preuß: „Vom Äußersten zum Ersten. DDR-Literatur in der Tradition deutscher Zivilisationskritik“. In: *Literatur in der DDR*. Rückblicke. TEXT + KRITIK. (Sonderband). Hg. Heinz Ludwig Arnold. München 1991. S. 203.

⁸² Vgl. „Zur Lage der Nation. Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz“. Berlin 1990. S. 49. Zitiert in: R. Herzinger / H. P. Preuß (1991): S. 207.

⁸³ W. Emmerich (2000): S. 275.

Angesichts der Verleihung des Erich-Fried-Preises an C. Hein am 6. Mai 1990, äußerte sich der Autor über die Ausweglosigkeit der postsozialistischen Phase einer nicht mehr existierenden DDR. Er situiert diesen „Zustand“ oder „Übergangszustand“ einer falschen Alternative zwischen einer von Anfang an diskreditierbaren Gesellschaftsutopie, oder besser gesagt, einer Utopie-Gesellschaft, und dem Weg ins Unbekannte-„Apokalyptische“, oder dem verfremdenden Weg ins kapitalistische System und sein Marktwirtschaftsdiktat:

Ein Staat, sogar ein System von Staaten geht in diesen Jahren und Monaten zu Ende, das für die einen ein Schreckens- und Terrorregime darstellt, für andere die einzige Alternative zur kapitalistischen Marktwirtschaft war, und für noch andere die mißratene Hoffnung auf eine menschlichere Gesellschaft, ein Weg, der ein Ausweg sein sollte, aber von Beginn an in eine falsche, in eine grundsätzlich falsche Richtung führte.⁸⁴

In Bezug auf die Protagonisten in Heins Werk ist die Analyse der „Apokalyptik“ in Heins Poetik ebenfalls auf der Sprachebene zu erörtern, wobei sie (Protagonisten) als artikulierende Subjekte oder Modus eines zivilisationskritischen Diskurses der Negativität fungieren. Dieser Diskurs nimmt grundsätzlich die Form eines ironischen Untertextes an. Aus dem Katastrophalen, Zynischen und Sarkastischen, mit denen ein Hoffnungsprinzip „parasitär“ koexistiert und das diese Figuren in Form einer „Einheit“ durch ihre Negativität zum Ausdruck bringt, ergibt sich eine zentrale Komponente Heinscher Poetik, nämlich die „Deplazierung“ der Hoffnung im Prozess der Selbstzerstörung. Auf diskursiver Ebene hat man nicht nur mit einer bloßen pessimistischen Art und Weise, die erlebte Realität zu repräsentieren, zu tun, sondern sollte auf Grund kritischer Reflexionsmomente dieser Figuren aus diesem negativen Zustand die Idee der Hoffnung gewinnen und sie auf eine Utopie-Vorstellung weiterhin situieren. Jenes Phänomen assoziiert H. P. Preußner mit der Symbolik des „Organisch-Lebendigen“, die dem tödlichen, erstarrenden und verheerenden Charakter der Apokalypse gegenübersteht. Bei den Figuren Heins, scheint das Hoffnungsvolle am Moment der extremen Zuspitzung der Negativität zu entstehen, deren Höhepunkt sich allerdings zu einem Wendepunkt verwandelt. Über *Horns Ende* heißt es:

Im – wie auch immer artikulierten – Schmerz aber, der von fast allen Figuren ausgeht, auch denen, die – wie die Frau des Bürgermeisters, Irene Kruschkatz – nicht selbst Bericht erstatten, liegt die Hoffnung begründet [...]. Die Konstruktion, die solchem Radikalismus zugrunde liegt, ist ein Konglomerat aus lebensphilosophischen und religiösen Elementen; im

⁸⁴ C. Hein: „Rede zur Verleihung des Erich-Fried-Preises am 6. Mai 1990 in Wien“. In: L. Baier (Hg.) (1990): S. 22.

Moment des Schmerzes erst bricht das Organisch-Lebendige auf, das zuvor in Erstarrung gehalten wurde.⁸⁵

Die Ambivalenz von aufrecht zu erhaltener Zivilisation und ihrem Untergang erweist sich in den apokalyptischen Diskursen der Zivilisationskritik als dialektisches Konstrukt, das den resignativen Charakter eines sich „ausschöpfenden“ Fortschritts in Form einer Dystopie nicht unbedingt in den Vordergrund setzt, sondern verleiht dem Fortschrittsglauben jenes Moment einer aufkeimenden Hoffnung und die Rehabilitierung einer ihm notwendigen, optimistischen Lebensphilosophie. Beide Dimensionen unterhalten ein Verhältnis zueinander, sodass das eine ohne das andere nicht zustande kommen kann, und die das Wesen jedes Produkts menschlicher Errungenschaft in einem Zwielficht erscheinen lassen. In der „Neueren“ Zivilisationskritik kristallisierte sich allmählich eine „antiapokalyptische“ Tendenz, die auch zeigt, dass nicht nur der Fortschritt, sondern auch die apokalyptische Eschatologie und ihr Telos an Gläubigkeit eingebüßt haben. Der Grund dafür liege wahrscheinlich in den sich häufenden, katastrophalen Szenarien, die durchaus übertrieben werden. Im Folgenden soll auch die Utopie einer verabsolutierten Wissenschaftlichkeit, die die Lebensbereiche der modernen menschlichen charakterisiert, in Betracht gezogen.

1.1.8 Die Faust-Metapher

Dem berühmten Mythos *Faust* kommt die Eigenschaft der universalen Ikonizität zu und setzt somit das Allegorisch-Metaphorische dieser im Laufe der Zeit immer mehr bekannter gewordenen Figur in den Vordergrund. Die Faust-Figur, die eine authentische Figur menschlicher Geschichte war, symbolisiert im Allgemeinen den Menschen in seiner ständigen Suche nach dem absoluten Wissen. Er repräsentiert auch das „technische“ und „pragmatische“ Individuum, dessen Obsession oder Besessenheit der „Wissensvervollkommnung“ zugespitzt wird. Der symbolische und metaphorische Gehalt Fausts ist für die Erläuterung der wichtigsten zivilisatorischen Ideale abendländischer Kulturphilosophie zentral, da es sich vor allem um den frenetischen Umgang des modernen Menschen mit dem Wissenschaftlichen handelt. Demnach umringt Faust eine „Aura“, die den vorgetäuschten Sieg über das Natürliche als Habitus des „zivilisierten“ Menschen

⁸⁵ H. P. Preußner: „Hoffnung im Zerfall. Das Negative und das Andere in „Horns Ende““. In: Klaus Hammer (Hrsg.): *Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Ein Arbeitsbuch: Materialien, Auskünfte, Bibliographie*. Aufbau. Berlin und Weimar 1992. S. 135.

hervorhebt. Durch seinen rekurrenten Einsatz in der abendländischen Dramatik und Kunst, entwickelte sich *Faust* zu einem dynamischen, kulturell-historischen Zeichen, das – nach Spenglers Meinung – seine Vielfalt und Variation aus einem Spektrum heldenhafter Figuren westlicher Kultur gewinnt. Der „Signifikat“ des Faust-Zeichens besteht in der aufrechterhaltenen, invarianten Heldendynamik, während sein „Signifikant“ in seiner Bedeutung für jede Epoche vorliegt:

Von Homer bis zu den Tragödien Senecas, ein volles Jahrtausend hindurch, erscheinen die mythischen Gestalten wie Thyest, Klytämnestra, Herakles trotz ihrer begrenzten Zahl unverändert immer wieder, während in der Dichtung des Abendlandes der faustische Mensch zuerst als Parzival und Tristan, dann im Sinne der Epoche verwandelt als Hamlet, als Don Quijote, als Don Juan, in einer letzten zeitgemäßen Verwandlung als Faust und Werther und dann als Held des modernen weltstädtischen Romans, immer aber in der Atmosphäre und Bedingtheit eines bestimmten Jahrhunderts auftritt.⁸⁶

Neben der Symbolik der Naturbeherrschung und -erkenntnis kommt der Faustfigur eine zentrale historische Funktion zu, die eine Zäsur zwischen der abendländischen Kultur von der griechisch-antiken Welt markiert, so dass *Faustus* an die in den vorigen Unterkapiteln untersuchte Dialektik des Dynamischen und Erstarrenden von Kultur und Zivilisation erinnert. Diesbezüglich symbolisiert der faustische Mensch die Dekadenz eines durch Kalkül angestrebten Extremideals, bei dem das Seelische durch das Intellektuelle allerdings ersetzt wird. Im Anschluss an *Faust* Goethes erklärt Spengler, dass Goethe die Zukunft Europas durch die Agonie der Faustfigur metaphorisch prophezeit hat, indem er vom Verschwinden des Organismus zugunsten des Materialistischen und vom „Ersatz“ der Kultur durch die Zivilisation redet:

Hier hat Goethe psychologisch die ganze Zukunft Westeuropas vorweggenommen. Das ist Zivilisation an Stelle von Kultur, der äußere Mechanismus statt des inneren Organismus, der Intellekt als das seelische Petrefakt an Stelle der erloschenen Seele selbst. So wie Faust am Anfang und Ende der Dichtung, stehen sich innerhalb der Antike der Hellene zur Zeit des Perikles und der Römer zur Zeit Cäsars gegenüber.⁸⁷

Der Gehorsam als gewöhnlich gewordene Eigenschaft des „technisierten“ Menschen wird mit der Symbolik der Maschine zusammengesetzt, wobei die Maschine nicht mehr im Dienst des Menschen ist, während sie die Eigenschaften einer dämonischen,

⁸⁶ O. Spengler (2003): S. 18. Vgl. Anm. 1.

⁸⁷ Ebd., S. 452.

ungeheuer(lichen)en „Gottheit“ angenommen hat. Die Maschine wird in der traditionellen Zivilisationskritik als Symbol des Unheils gekennzeichnet. Sie scheint als unentrinnbarer Prozess zu sein, als Quelle der Menschenversklavung und Knechtung, die einen Rollenaustausch oder ein Umkippen der Hierarchien *Erfinder – Erfundenes* als Bumerang-Effekt⁸⁸ im industriellen Bereich beispielsweise hervorruft:

Aber gerade damit ist der faustische Mensch *zum Sklaven* seiner Schöpfung geworden. Seine Zahl und die Anlage seiner Lebenshaltung werden durch die Maschine auf eine Bahn gedrängt, auf der es keinen Stillstand und keinen Schritt rückwärts gibt [...]: *die Wirtschaft der Maschinenindustrie*. Sie zwingt den Unternehmer wie den Fabrikarbeiter zum Gehorsam. *Beide* sind Sklaven, nicht Herren der Maschine, die ihre teuflische geheime Macht erst jetzt entfaltet.⁸⁹

Dem „faustischen“ Menschen, eigentlich dem „wissenschaftlichen“ aber auch desillusionierten Großstadtmenschen entspricht wahrscheinlich die Henry-Figur in *Drachenblut*. Sein Beruf als Ingenieur für Atomkraftwerke wird in dieser Novelle nicht als Ausdruck einer spannenden Herausforderung oder erfolgreichen Selbstverwirklichung präsentiert, sondern gilt eher als eine langweilige, unwürdige Gewohnheit, die die eigene Existenz somit phantasielos „entseelt“ und ruiniert. Der a-priori produktive Charakter seiner beruflichen Tätigkeit entwickelt sich zu einer „genormten“ Routine, die dem Leben seine Überraschungsmomente beraubt. Seine Naivität besteht darin, dass er die Unwürdigkeit seines Berufs durch das Schnellfahren von Autos als Surrogat „kompensieren“ zu können glaubt. In der folgenden, „parabolischen“ Aussage Henrys deutet die Fluss-Symbolik auf den vergänglichen und ausschöpfenden Aspekt der technischen, verherrlichten Zivilisation hin, deren Preis für den Menschen mit dem Mephistopheles’schen Seelenverkauf Fausts verglichen werden kann:

Als ich ihn später fragte, ob er beruflich mit Autos zu tun habe, schüttelte der den Kopf. Er sei Architekt, er baue immerfort kleine, genormte, unnütze Atomkraftwerke, bei denen der Fluß einmal rechts und einmal links vorbeifließe. Letzteres sei das Aufregendste in seinem Beruf, der Rest alltägliche Routine. Die Autos seien für ihn nur ein Spaß, gewissermaßen ein Hobby.⁹⁰

⁸⁸ Vgl. damit 1.1.2.

⁸⁹ O. Spengler (2003): S. 1190-1191.

⁹⁰ *Drachenblut* (2002): S. 33-34.

Als „Held“ der abendländischen Tradition gilt Faust als die widersprüchliche Verkörperung des Zivilisierten und Barbaren zugleich. Die Utopie des uneingeschränkten Wissens wird, wie bereits angedeutet, mit der Mephistopheles-Metapher relativiert, da ihn dieses vermeintliche Alles-Wissen die eigene Seele kostet. Er verkörpert das Zivilisierte, weil er daran festglaubt, er könne die Natur kontrollieren und er wisse alles über alles. Der verkörpert auch das Barbarische, weil er diesen Eindruck verabsolutiert und in einen Regress seines Wesens im Endeffekt gerät:

Faust [war] ein schrecklicher, romantischer Held, der sich in den Kopf gesetzt hatte, alles zu wissen; und stundenlang angab, weil das nicht gelang. Santayana sah in diesen romantischen Helden, was die ganze Nation sieht: „eine Kombination von Zivilisiertem und Barbaren (sic!).“⁹¹

Der oben formulierte Titel weist eine Duplizität auf, die das Wesen der Faustfigur mit dem des Zivilisationsfortschritts metaphorisch verbindet. In seinem absoluten Streben nach dem vollkommenen Wissen legt er ein globales Streben der gesamten Zivilisation nach demselben Ziel zutage. Ebenso markant ist der permanente, verharrende Eindruck einer nicht „wiedergutzumachenden“ Unzufriedenheit oder Unvollkommenheit für beide Entitäten, deren Parallelität auch darin liegt, dass man blind und um jeden Preis dieses Ziel erreichen will, nämlich das Natürliche (in uns) zu dominieren. Sosehr Faust dem Teufel seine Seele verkauft, „opfert“ ebenso der rationale, zivilisierte Mensch Fortschritt, Geld und anderen „Produkten“ der Zivilisation sein eigenes Wesen. Dieser unbedingte ‚Wille zur Macht‘⁹², den Nietzsche in seiner Philosophie „vielerorts“ erläutert hat, bezeichnet eben Faust und das von ihm symbolisierte Menschentum. Dem die Bilanz seines Lebens ziehenden Faustus ähnlich, soll die abendländische Zivilisation ihre seit der Aufklärung und der Industriellen Revolution in den Vordergrund gesetzten Werte einer kritischen Infragestellung ziehen. Daher kündigt sich mit dem Zerfall des Faustschen Ideals der Untergang der Utopien in der Moderne, die in einer postmodernen Zivilisationskritik weitgehende Erläuterung findet.

⁹¹ L. Marcuse (1953): S. 172.

⁹²Über das Prinzip der ‚Umwertung aller Werte‘, das den ‚Willen zur Macht‘ mit einbezieht, findet besondere Erläuterung in Nietzsches *Ecce Homo*: Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo*. (Neue Ausgabe). Onomato Verlag. Düsseldorf 2015. Siehe dazu auch: Dieter Fuchs: „Der Wille zur Macht: Die Geburt des „Hauptwerks“ aus dem Geiste des Nietzsche-Archivs“. In: *Nietzsche-Studien* 26 (1997). S. 384-404.

1.2 Synchronische Diskursanalyse postmoderner Zivilisationskritik

Die Entdeckung, daß es mehrere, zum Teil einander widersprechende Wahrheiten gibt, als endliches Ergebnis [...] wäre ein niederschmetternder Witz. Noch mehr aber beunruhigt mich der Gedanke, daß die so gefundene Wahrheit, beziehungsweise die verschiedenen, schlüssig, vollständig und widerspruchsfrei hergestellten Bilder keinen Adressaten haben. Das ist vorbei.⁹³

Im Anschluss an den im vorigen Teil der Arbeit diskutierten, ambivalenten Utopien und Idealen der *modernen*, abendländischen Zivilisation (wie etwa *Kultur*, *Fortschritt* und *Wahrheit*), und im Zusammenhang mit der Erläuterung der unterschiedlichen Entwicklungsphasen und -stationen der zivilisationskritischen Diskurse, ist es wichtig und notwendig, das Konzept ‚Zivilisationskritik‘ als Teil der *postmodernen* Diskussion zu erhellen. Auch wenn der folgende Teil dieses Kapitels nicht „alle“ Aspekte bzw. Begriffe *einer* postmodernen Zivilisationskritik untersucht, wird trotzdem der Versuch unternommen, wichtigste Tendenzen oder Axiome der jeweiligen Diskurse als sich herauskristallisierende, interdiskursive Überschneidungsmomente mit dem Werk und der Poetik Heins zu rekonstruieren und synthetisieren.

Dem Konzept ‚Postmoderne‘ (und der ihm immanenten Zivilisationskritik) fehlt bis heute ein klares Repertoire, das die Konturen ihrer Theorien und Methoden etablieren und bestimmen könnte. Ähnliches gilt für die Theorie der Zivilisationskritik, deren heterogene Auffassungen und Konzepte in ein „Sammelbecken“ münden und somit ein theoretisches und methodisches „Defizit“ aufweisen, das allerdings über die Grenzen eines traditionellen strittigen *Dafür* oder *Dagegen* des Mythos „Fortschritt“ hinausgeht. Im Sinne der *dialogischen Theorie* P. V. Zimas⁹⁴, die eigentlich versucht, die Methoden und Theorien der Komparatistik miteinander interkulturell und -disziplinär zu „versöhnen“, versteht sich der vorliegende Beitrag als Anregung dafür, die Theorien der Zivilisationskritik ebenso im Zeichen einer dialogischen Theorie auszudenken, wobei die Konvergenz- und auch die Divergenzmomente dieser Diskurse in Rücksicht genommen werden sollten. Neben dem

⁹³ C. Hein (2003): *Horns Ende*. S. 25.

⁹⁴ Vgl. Peter V. Zima: *Was ist Theorie? Theoriebegriff und Dialogische Theorie in den Kultur- und Sozialwissenschaften*. Francke. Tübingen-Basel 2004. Vor allem Kapitel I-II.

Schema einer „axialen“, zivilisationskritischen Tradition, sollten auch ihre „horizontalen“ Momente als synchronische Entwicklungsstationen⁹⁵ ans Licht gebracht werden.

1.2.1 „Liebesmechanik“ als Verlust der Affekte?

„*Post coitus anima est morte*“⁹⁶

Die heutige, extreme „Sexualisierung“ aller Lebensbereiche⁹⁷ ist ein Phänomen, das in der kapitalistischen und „weltlichen“ Gesellschaft seit dem 20. Jahrhundert immerhin zugenommen hat. Die Zuspitzung des Erotisch-Sexuellen trat allmählich anstelle oder auf Kosten des Gefühlsmäßig-Sentimentalen im Sinne der Konsumgesellschaft, deren Wirtschaftssystem und ihre Strukturen wahrscheinlich auf der Ebene der Affekte übertragen wurden. Das „Libidinale“ trat im Sinne einer zunehmenden, sexuellen Revolution hervor, die auf Grund einer globalen, postmodernen „Enttabuisierung“ oder „Entaffizierung“⁹⁸ menschlicher Beziehungen und Verhaltensformen zutage kam.

Im Diskurs der allgemeinen Zivilisationskritik, insbesondere mit den Thesen von G. Bataille, H. P. Duerr, H. Marcuse u. W. Reich, entstand das sogenannte Paradigma von *Eros und Zivilisation*⁹⁹, das *Erotik* mit der Fortschrittsideologie der abendländischen Zivilisation in Verbindung setzt. Mit dem Verlust an Vitalismus, der vorher im Antagonismus der Kultur mit der Natur beispielsweise erörtert worden war, entstand eine gewisse Mechanisierung des Liebesaktes, dessen „Dynamik“ in einer Rhetorik des Wechsels – wie es für die Produkte des Massenkonsums eben der Fall ist – situiert werden

⁹⁵ Als Beispiel kann hier das Paradigma *Utopie – Dystopie* (oder *Anti-Utopie*) erwähnt werden.

⁹⁶ Eigentlich: „Nach dem Koitus, ist die Seele tot“. Zitiert in: B. Delassalle (1996): S. 46.

⁹⁷ Die „Libido“ in der Gesellschaft erhält eine ambivalente Konnotation in den postmodernen Diskursen, so dass sie auch als „dionysisch-vitalistische“ Reaktion auf den reduktiven Einfluss rationaler Mechanismen fungiert und rehabilitiert wurde. Vgl. P. V. Zima: *Moderne/ Postmoderne*. Gesellschaft, Philosophie, Literatur (2. Aufl.). Francke. Tübingen; Basel 2001. S. 151. Über die Verquickung von ‚Libido‘ und ‚Kapitalismus‘ siehe weiterhin: Gilles Deleuze / Félix Guattari: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*. Suhrkamp. Frankfurt 1974. S. 390.

⁹⁸ Zur Dialektik von *Hass und Liebe* siehe: Sigmund Freud: *Studienausgabe* (Bd. 3). Fischer. Frankfurt 1982. S. 95.

⁹⁹ Siehe Herbert Marcuse: *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud* (*Eros and Civilisation*). Übers. v. Marianne von Eckardt-Jaffe. Suhrkamp. Frankfurt/M. 1965.

kann. Symptomatisch für diesen „Regress“ ins Tierische ist nach Georges Batailles Meinung ein allgemeiner, kultureller „Triumph des Ekels“.¹⁰⁰

1.2.1.1 Der Sieg des Körpers

Zu den Negativa der Kulturindustrie bezüglich der weitgehenden Normierung menschlicher Verhältnisse und Verhaltensweisen gehört also die starke Erotisierung von ‚Liebe‘, die eigentlich als Ergebnis der arbeitsteiligen Gesellschaft gilt, deren aufgezwungenes und in den Vordergrund gesetztes Leistungsprinzip den „Sieg“ des Körperlichen auf das Seelische voraussetzt, so dass *Liebe* auf das Erotische reduziert und somit deprivierend wird. Nach der Meinung der Kritischen Theorie, wird den menschlichen Lebensbeziehungen jedwede Sentimentalität beraubt, indem sie auf den ‚Koitus‘ reduziert werden. Dem letzten scheint ein Selbstdestruktivitätsmoment innezuwohnen:

Die permanente Versagung, die Zivilisation auferlegt, wird den Erfaßten unmißverständlich in jeder Schaustellung der Kulturindustrie nochmals zugefügt und demonstriert. Ihnen etwas anbieten und sie darum bringen ist dasselbe. Das leistet die erotische Betriebsamkeit. Gerade weil er nie passieren darf, dreht sich alles um den Koitus.¹⁰¹

Weiterhin wird die Beziehung Mann – Frau in Heins Werk grundsätzlich auf das Sexuell-Erotische bzw. Körperliche reduziert, vor allem mit der Rekurrenz des desillusionierten *Ehe*-Bilds. Auch die unehelichen Beziehungen scheinen zum Scheitern und der schnellen Vergänglichkeit verurteilt zu sein. Die schnelle Ersetzbarkeit des „Liebes“-Partners evoziert ein weiteres Paradigma, das in der expressionistischen und symbolistischen Kunst bemerkenswerte Thematisierung fand, nämlich ‚Eros‘ und ‚Tod‘. Insofern kommen dem Spektrum der scheiternden Ehe in Heins Poetik die Merkmale der Satire und sogar des Pathos zu.

In den folgenden Passagen erzählt Claudia in *Drachenblut* von den peinlichen Besuchen bei ihren Eltern, besonders bei der Mutter, der sie ihre „okkasionellen“, „kurzfristigen“ Beziehungen mit Männern beibringt. Die Protagonistin gleicht teilweise dem Typus einer *Femme fatale manquée* durch diesen Gestus, jedoch ohne jegliche obsessionelle, „heldenhafte“ Gier, die zur letzten gehört:

¹⁰⁰ Vgl. Georges Bataille: *Der heilige Eros* (Frz. L'Erotisme). Übers. v. Max Hölzer. Für d. T.B.-Ausg. neu bearb. v. Erika Höhnisch. Ullstein Materialien 35039. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1984. S. 52 f.

¹⁰¹ M. Horkheimer / T. W. Adorno (2011): *Dialektik der Aufklärung*. S. 149.

Dann wollte sie wissen, ob ich einen Freund habe, und ich sagte nein. Nach einer Pause fragte sie, wie ich denn als Frau damit zurechtkomme. Ich lachte und sagte ihr, dass ich natürlich manchmal mit einem Mann schliefte [...]. Dies zu bewerkstelligen sei schließlich nicht so schwer. [...] Ich sagte ihr, daß ich mir darüber keine Gedanken mache.¹⁰²

Tod und *Liebe* werden desweiteren banalisiert, ihnen wird die makabre und emotionale Seite gleichermaßen beraubt. Neben der Verharmlosung des eigenen, scheiternden Privatlebens, beschreibt Claudia den Tod ihres „fremden“ Freundes als banale, biologische Tatsache. Interessant dabei ist vor allem die Assoziation von *Tod* und *Liebe* durch die Beschreibung von Henrys Beerdigung im ersten Kapitel der Novelle. Die „Entaffizierung“ beider Größen der menschlichen Existenz durch die „Vermarktungsdoktrin“ der Industriegesellschaft wird durch die „anthropologisch“-detaillierte Schilderung des Beerdigungsprozesses und die Emotionslosigkeit bzw. den sachlichen, kalt registrierenden Erzählton der Ostberliner Ärztin hervorgerufen:

Beerdigungen [...] sind unangenehm und machen passiv. Vertane Zeit. Atavistische Totenkulte. Ein uneingestandenes Spiel mit einer noch immer nicht aufgegebenen Ewigkeit. Oder ein höhnisches Triumphieren: Wer trägt wen zu Grabe. Schließlich gibt es Beerdigungsinstitute, die es professionell erledigen, optimal. Woher rührt das Interesse, beim Verbuddeln, Verbrennen dabeisein zu wollen. Zu müssen. Der, den man liebte, ist es nicht.¹⁰³

Dies erinnert wiederum an das Begriffspaar ‚Eros‘ und ‚Tod‘, die ein „dichotomisches“ Verhältnis zueinander unterhalten und wegen ihres gemeinsamen vergänglichen Charakters als Synonyme betrachtet werden können. In ihrer Analyse des Antiheldtypus in den Werken der italienischen Autoren L. Pirandellos und I. Svevos, konstatiert B. Delassalle – wie es für die Protagonistin Heins der Fall ist – eine ähnliche Tendenz zur Verharmlosung des Todes und Liebesaktes, wobei der Wortschatz der Biologie und Medizin zu diesem Zweck „bemüht“ werden: *„Liebesakt und Tod. Sie werden aus physiologischer und medizinischer Sicht einerseits als extrem banal dargestellt [...]“*¹⁰⁴

Von der vorigen Analyse her und im Hinblick auf die beiden Begriffe Eros und Tod, kann man feststellen, dass es sich mittlerweile um eine Problematik der Dynamik beider Teile handelt. Der Liebesakt vermittelt den Eindruck, der Eros ende sobald der Liebesakt

¹⁰² *Drachenblut*, S. 41 u. 42.

¹⁰³ Ebd., S. 17.

¹⁰⁴ B. Delassalle (1996) : S. 46.

vorbei oder tot ist. Das utopische Telos beim Versuch, das körperliche Begehren aufrechtzuerhalten, besteht vermutlich darin, den Eindruck eines permanenten Bestehens des Eros zu vermitteln. *Erotik* wird also – wie es G. Bataille zu Recht meint – durch den Einfluss der zivilisationellen Industriegesellschaft im Sinne „eine[r] organisierte[n] Aktivität“¹⁰⁵ verstanden.

1.2.1.2 Der Partnerwechsel als Fata Morgana des Glücklich-Seins

Das rekurrent auftauchende Leitmotiv der Drachenhaut, das für die Lebensphilosophie Claudias in der Novelle *Drachenblut* im Sinne einer Undurchdringlichkeit ihrer Persönlichkeit repräsentativ ist, ist vieldeutig und kann mit der vorliegenden Entaffizierung der menschlichen Beziehungen in Verbindung gesetzt werden. Der Entfremdungsreflex Claudias gegenüber ihren Verwandten, der mit dem Siegfried-Mythos assoziiert ist, sollte ihr – ihrer Einsicht nach¹⁰⁶ – ja einen „Schutz“ gegen die emotionalen und affektiven Angriffe der Außenwelt garantieren.

Die „Drachenhaut“ Claudias ist allerdings vieldeutig und bezieht sich auf den oberflächlichen Charakter ihrer Vorstellung von Liebe, der sich zu einer Art Lebensprinzip oder Überlebensstrategie entpuppt und den „Liebesbeziehungen“ der Protagonistin das Merkmal einer organisierten „Maschinerie“ verleiht. In der folgenden Passage aus dem dritten Kapitel derselben Novelle, wird der Aspekt der Körperlichkeit betont und das Affektive durch die Distanz der Ich-Protagonistin gegenüber ihrem „fremden“ Freund sogar annulliert:

Unsere Distanz gab unserem Verhältnis eine spröde und mir angenehme Vertraulichkeit. Ich hatte kein Bedürfnis, mich nochmals einem Menschen völlig zu offenbaren, mich einem anderen auszuliefern. Mir gefiel es, die andere Haut zu streicheln, ohne den Wunsch zu haben, in sie hineinzukriechen.¹⁰⁷

Zusätzlich dazu vermittelt ihre Existenz den Eindruck eines sich wiederholenden Zyklus, bei dem das Leben einer *Wiederkehr des Gleichen* (Nietzsche) untergeordnet ist.

¹⁰⁵ Vgl. G. Bataille (1984) : S. 104.

¹⁰⁶ In Form eines inneren Monologs behauptet Claudia unverletzbar zu sein. Doch folgt ihrer Behauptung gleich ein „Verzweiflungsschrei“: „Ich bin auf alles eingerichtet, ich bin gegen alles gewappnet, mich wird nichts mehr verletzen. Ich bin unverletzlich geworden. Ich habe in *Drachenblut* gebadet, und kein Lindenblatt ließ mich irgendwo schutzlos. Aus dieser Haut komme ich nicht mehr heraus. In meiner unverletzbaren Hülle werde ich krepieren an Sehnsucht nach Katharina.“ In: *Drachenblut*, S. 173.

¹⁰⁷ Ebd., S. 35 u. 36.

Im letzten Kapitel der Novelle, das im Gegensatz zu anderen Kapiteln im Präsens erzählt wird, scheint das Leben Claudias unverändert zu sein. Die Rückkehr zur Erzählgegenwart verleiht dem Erzählten die Struktur einer Zirkularität, die dem wiederholten, zyklischen Lebensschema der Ich-Erzählerin merkwürdigerweise gleicht. Mit anderen Worten: die Geschlossenheit der Erzählung korrespondiert mit der unveränderten Lebensvorstellung und -einrichtung der Protagonistin:

Jetzt, ein halbes Jahr nach Henrys Beerdigung, habe ich mich eingerichtet, wieder allein zu leben. Es geht mir gut oder doch zufriedenstellend. Ich vermisse nichts. In vier oder fünf Jahren werde ich Oberarzt. Der Chef will sich dafür einsetzen, er deutete es mir.¹⁰⁸

Der scheinbare Wechsel im Leben Claudias drückt vielmehr eine In-Differenz aus. Ihre Sympathie gegenüber dem Chefarzt, den sie implizit als „neuen“, „fremden“ Freund ansieht, symbolisiert ihr wiederholtes „Lebensszenario“, so dass der trügerische „Ersatz“ des gestorbenen Henry nur den „Schimmer“ bzw. die *Fata Morgana* einer inneren Ausgeglichenheit vortäuscht und damit ein „Manko“ im Leben der entfremdeten Ärztin signalisiert.

Insofern tendieren die Protagonisten Heins grundsätzlich dazu, das Sexuell-Körperliche in den Vordergrund zu setzen; für sie, ist eine sentimentale und affektive Verbundenheit mit einer Person kaum oder nicht mehr vorstellbar. Problematisch für sie ist unter anderem eine weitgehende Kommunikationslosigkeit, die als Ergebnis der distanzierten (Tele-)Kommunikation in hochindustrialisierten Ländern interpretiert werden kann.

Die Reduktion der Liebe auf den Eros und einen stets nachgestrebten Partnerwechsel ist für eine materialistisch gewordene Gesellschaftskultur symptomatisch, in der Liebe als „mechanischer Akt“ degradiert wird. In der Erzählung *Der Tangospieler* wird die obsessive Suche H. P. Dallows nach „neuen“, sexuellen Partnerinnen zum Ausdruck seiner inneren Verzweiflung und Orientierungslosigkeit nach zwei Jahren „ungerechter“ Haft hochstilisiert. Hein greift hier auf eine ironische Art und Weise die skurrile, stereotypisierte Personifikation des Autos mit dem weiblichen Geschlecht auf und lässt diesen Gegenstand der westlich-industrialisierten Gesellschaft als Fetisch männlichen Begehrens erscheinen, so dass die aus dem zivilisatorischen Sozialisationsprozess entstandenen materialistischen Kontrollmechanismen demnach metaphorisch suggeriert werden. Parallel mit der Panne seines Autos, steht seine zum „maschinellen“ Pathos

¹⁰⁸ Ebd., S. 171.

tendierende Unfähigkeit, sich in seinem Milieu zurechtzufinden und eine stabile Liebesbeziehung anfangen zu können. Aus ästhetisch-stilistischer Sicht gewinnt dieses Moment Heinscher Zivilisationskritik und Ästhetik an groteske Züge:

Der Motor rührte sich nicht. Das hatte er erwartet. Eine Zeitlang blieb er im Auto sitzen, strich über das Lenkrad, legte die Kupplung ein, schaltete an den Knöpfen. Er lehnte sich zurück und lächelte. »Du hast mir gefehlt«, sagte er zu dem Auto, »du und die Weiber«.¹⁰⁹

Auf diese Weise bleibt den sogenannten Protagonisten die ersehnte, affektive Stabilität versagt. Ihre Affektivität wird somit bestimmt, und zwar durch Inkonstanz und Scheitern ihrer menschlichen Beziehungen. Sie verlieren den Vertrauen an anderen (Claudia) wegen ihrer in der Vergangenheit erlebten und von den gesellschaftlichen Normen verursachten Traumata. Von dieser Annahme aus kann man behaupten, dass eine ästhetisch-ethische Initiative bei Hein, die Zivilisation und ihre Mechanismen durch die Optik der Liebesproblematik zu kritisieren, offensichtlich vorhanden ist.

Ähnlich wie für die Protagonisten Heins, die eine Art weitgehender Negativismus und Entfremdung gegenüber den idealistischen Maximen der *Liebe* verkörpern, entwickelte sich eine gemeinsame Tendenz in der abendländischen Literatur, die die Utopien der Moderne zugunsten einer postmodernen Skepsis diskreditieren. Der Körper wird dann als „Medium“ oder Ort dieses Unbehagens angesehen:

Charakteristisch für die Persönlichkeit des Antihelden ist das Mißtrauen, das er seinem Liebes- und Sexualleben entgegenbringt wie auch seine Vision der Liebe und Sexualität als konstante substantielle Momente, die sich in jenen seine Existenz bestimmenden Avancen und Absagen spiegeln (...) Es handelt sich offensichtlich um einen Entfremdungsprozess, bei dem der eigene Körper als „Fremdkörper“ empfunden wird.¹¹⁰

Schließlich kann man sagen, dass die von der Postmoderne angestrebte sexuelle Revolution, die ihren Höhepunkt in den 60er Jahre erlebt hatte, einen Widerspruch aufweist. Ihr provokativer Impetus, den rationalisierten Sozialisationsnormen und -mechanismen abzusagen, zeigt paradoxerweise den gegenteiligen Effekt. Während die Libido sozusagen den Anspruch auf Selbstverwirklichung und -bestimmung ermöglichen sollte, entwickelte dessen Zuspitzung konsequenterweise eine „Entartung“ menschlicher Affekte, die in einer rationalisierten Mechanik bagatellisiert werden und den Normen einer

¹⁰⁹ *Der Tangospieler*, S. 13.

¹¹⁰ B. Delassalle (1996): S. 124.

in der Industriegesellschaft etablierten „Lustideologie“ entsprechen. Der Libido kommt das Merkmal der Ambivalenz zu. Während Zivilisation und Kultur das Libidinale zu verdrängen versuchten, setzte es sich in Form einer „Zwangskultur“ durch¹¹¹. Nicht das Erotische an sich ist negativ, sondern vielmehr der Versuch, es als Natürliches im Dienst der Kultur unterdrücken zu wollen. Es scheint, sich jeder Form der Kontrolle zu entziehen.

1.2.2 Der ökologische Geist und seine Kritik

In den zivilisationskritischen Diskursen der Postmoderne befinden sich zwei Tendenzen, die in Bezug auf die negativen Folgen der männlichen Industriewelt interdiskursive „Überschneidungspunkte“ aufweisen: der feministische und ökologische Diskurs. Beide gehen davon aus, dass die ökologischen Naturkatastrophen und Gewalt aus dem „industriellen“ Patriarchat eigentlich entstanden sind. Im Verhältnis zwischen der allgemeinen Zivilisationskritik und der Zivilisationskritik in der ehemaligen DDR sind der postmoderne ökofeministische Diskurs und dessen thematisierte Naturzerstörung durch verübte „Kommerzialisierung“ der Lebensbereiche relevante Aspekte, die auf das sogenannte ‚Verdikt gegen Zivilisation‘ Horkheimers und Adornos zurückzuführen sind. Die Dominanz der patriarchal-industriellen Ideologie in der DDR bzw. in der nachindustriellen Gesellschaft im Allgemeinen findet auch in Heins Werk weitgehende Darstellung. Die zerstörerische Macht der Industrie und der Vermarktung des menschlichen Lebens werden dabei stets hervorgebracht:

Auf diesem Verdikt aufbauend, kann die DDR-Zivilisationskritik ökologische Zerstörung und angebliche Kulturzerstörung durch „Vermarktung“ zusammendenken und die Ursache dafür in der westlichen Zivilisation orten.¹¹²

In Zusammenhang mit der Kritik am Patriarchat und den Unzulänglichkeiten des Realsozialismus ist die Übertragung der Idee der Naturaneignung auf unterschiedlichen Ebenen bemerkenswert; es bestehe also ein „Übertragungsprinzip“ von der Idee der negativ konnotierten, blinden Naturunterwerfung zivilisatorischer Provenienz auf die Aneignung der „inneren“ Menschennatur, die im Hinblick auf das autoritäre Regime der ehemaligen DDR als Beispiel besonders ideologisch-patriarchalischen Ursprungs ist. Über

¹¹¹ In dieser Hinsicht bezeichnet H. Marcuse das Lustprinzip in Bezug auf die Kultur des Eros mit der „Wiederkehr des Verdrängten“. Vgl. H. Marcuse: (1965): S. 21.

¹¹² R. Herzinger / H. P. Preußner (1991): S. 200.

diese Tendenz in den literarischen Texten der DDR-Literatur bemerkt W. Emmerich Folgendes:

In all diesen Texten geht es, mit Marx zu sprechen, um die „Aneignung der Natur durch Menschen“ – jetzt aber weniger um die Aneignung der äußeren Natur im Arbeitsprozeß, sondern um die Aneignung der eigenen menschlichen Natur [...] ¹¹³

Die Etablierung eines ökofeministischen Diskurses, der der kritischen Position jüngerer, zur zweiten Schriftstellergeneration gehörender DDR-Autoren ähnlich ist, verfolgt nämlich zwei grundsätzliche Ziele: Neben der Kritik an der Naturzerstörung auf ökologischer Ebene, ist von der Standardisierungs- und Verallgemeinerungstendenz des entsprechenden, zivilisatorischen Unterwerfungsprinzip der eigenen, menschlichen Natur ebenfalls die Rede. Zusammen mit dem Begriff der ‚instrumentellen Vernunft‘, konvergiert die DDR-Zivilisationskritik in dieser Hinsicht mit den Thesen der Kritischen Theorie auf Grund eines autoritären, „männlich-rationalen“ Diktats, das eine In-Differenz oder Gleichgültigkeit von vermeintlich gegensätzlichen und zugleich wesensgleichen Ideologemen des Kapitalismus und Kommunismus an den Tag legt:

Die meisten der bisher vorgestellten Texte (**vor allem die von Karl Kraus, Erwin Strittmatter und Brigitte Burmeister**) vereinigen sich darin, daß sie die Vergewaltigung der Natur unter realsozialistischen Verhältnissen als Folge des Diktats einer autoritären, instrumentellen Vernunft beschreiben. Zur „neuen Herrlichkeit“ DDR gehört aber unübersehbar ein zweites: die Zerstörung der Natur außerhalb des Menschen, seiner lebendigen Umwelt und unersetzlichen Lebensgrundlage. DDR-Literatur der späten 70er und 80er Jahre ist folgerichtig auch eine stetig anwachsende **ökologisch-kritische Literatur**. Die reale Entwicklung der DDR-Wirtschaft und -Gesellschaft hat der Literatur wider Willen ein neues Sujet beschert: die kaputte Natur. ¹¹⁴

Der Traum in der Novelle *Drachenblut* C. Heins erfüllt nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine psychoanalytisch-diskursive Funktion: er fungiert sozusagen als „Wahrheitsmoment“ im Unbewusstsein der Ich-Erzählerin und erweist sich somit als Pendant zum rationalen Moment der erlebten Wirklichkeit. Dem Prolog der Novelle kann also eine parabolische Struktur zugesprochen werden, weil er sich durch eine Allegorie der Zivilisationskritik und seine appellative Funktion an den Leser zwecks der Rehabilitierung der im technischen Zeitalter „verlorengegangen“ und utopischen Harmoniebeziehung

¹¹³ W. Emmerich (2000): S. 299.

¹¹⁴ Ebd., S. 312.

Menschen - Natur bezieht, was an die ökologisch-kritische, inhärente Komponente der DDR-Zivilisationskritik erinnert. Durch eine suggestive Motivik fördert und fordert der Autor seinen Leser auf, den gesamten Industrialisierungsprozess abendländischer Zivilisation mittels einer auf der Autor-Leser-Kommunikation beruhenden rezeptionsästhetischen Textstrategie zu befragen, wie es Dieter Sevin in seiner rezeptionsästhetisch orientierten Traum-Analyse von ‚Drachenblut‘ behauptet. Das Einblicken der „zypressengrünen“ Landschaft im Traum, die jedoch tief im Hintergrund liegt und unerreichbar zu sein scheint, könnte als Parabel gedeutet werden für den Harmonieverlust zwischen *Mensch* und *Natur* angesichts des ‚Zivilisationsuntergangs‘, der eine Wende oder Zäsur in den Reflexionen und der Textproduktion der jüngeren DDR-Autoren markiert:

„Die zypressengrüne“ Landschaft im Hintergrund könnte die Sehnsucht nach einer neuen Harmonie mit der Natur implizieren, etwas, was Menschen in der Industriegesellschaft oft abhanden gekommen ist.¹¹⁵

Ähnlich wie im Prolog der Novelle *Drachenblut*, greift der Autor C. Hein in seinem (1981) erschienen Schauspiel *Cromwell*¹¹⁶ historisch-kontextuelle Anachronismen auf, die seinen Texten einen postmodernen Aspekt verleihen. Die anachronistische Verflechtung der Industrienation „England“ im genannten Drama mit der ehemaligen, drohenden Nuklearkatastrophe zwischen dem Ost- und Westblock, erinnert merkwürdigerweise an den Kontext der atomaren Rüstung des Kalten Krieges in der DDR als Industrienation und bringt einen kritischen Blick auf die Wettbewerb-Ideologie der nachindustriellen Gesellschaft, deren Unzulänglichkeiten noch heute spürbar sind, zum Ausdruck:

Natürlich liebt der Revolutionär der Arbeit den Arbeitsstaat nicht, in dessen Dienst er steht. Hein scheut sich nicht, diesen Komplex mit deutlichen aktuellen Anspielungen und ökologischen Anachronismen anzusprechen.¹¹⁷

Die Prämissen eines zivilisationskritischen, ökologischen Bewusstseins liegen bereits in der Literatur und Kunst des deutschen Expressionismus, der hier die Züge einer

¹¹⁵ D. Sevin (1993): S. 170.

¹¹⁶ Die in der vorliegenden Arbeit verwendete Version des jeweiligen Textes ist die des Verlags Suhrkamp. Vgl. C. Hein: „Cromwell“. Schauspiel. In: *Die Stücke* (1. Aufl.). Suhrkamp. Frankfurt am Main 2005. S. 61–127.

¹¹⁷ Bernd Fischer: „Drei frühe Dramen: Cromwell“. In: *Christoph Hein: Drama und Prosa im letzten Jahrzehnt der DDR*. Winter Verlag. Heidelberg 1990. S. 31.

„visionären“ Kunstauffassung einnimmt. Im Werk Georg Kaisers, z. B. *Gas* (1918) / *Gas II* (1920)¹¹⁸, kommt die zivilisationskritische Problematik in Verbindung mit einer Ästhetik eines negativen Heldentyps zustande. Durch ihre (die Protagonisten) politisch-agitatorischen Verhaltensweisen und ihren Zustand als Visionäre projiziert Kaiser die Ideen einer später kommenden, ökologischen Weltkatastrophe und eines destruktiven, menschenfeindlichen Nationalsozialismus. Diese Figuren betrachtet Klaus Köhler als „Visionäre“, weil sie die zukünftigen Massenkatastrophen des 2. Weltkrieges vorwegnehmen durch ihren „monistischen“ Widerstandsgestus. Der Autor warnt dadurch vor apokalyptischen Zeiten und plädiert für eine Rückkehr ins Natürliche, wo sich der menschliche Fortschritt mit der Natur im Einklang finden würde. Diese zivilisationskritischen Aspekte werden im Werk Heins eher kontextualisiert, weniger durch die Verhaltensweise der Protagonisten suggeriert. Die lassen sich, im Vergleich zu den Figuren Kaisers – die Selbstinitiative und Altruismus eines guten „Samaritaners“ demonstrieren – durch die Schicksalhafterkeit ihrer Existenz und ihre passive Handlungsweise zum Ausdruck bringen:

Die Konfrontation schematisierter Kräfte einer siechen Zivilisation während und nach dem ersten Weltkrieg mit einem zum Stereotyp formalisierten Seher und Agitator sozialer Innovation ist ins Visionäre entrückt [...] Kaisers Milliardärsohn (Die <http://www.slampoetry.fr/>, 1917), der gegen den Frevel des Reichtums rebelliert, entwirft in *Gas I* (1918) das Projekt einer ökologischen Idylle auf dem Gelände des von einer Gasexplosion zerstörten Werkes seines Vaters. Die Absicht, eine Oase in der Industriegesellschaft zu gestalten, wird jedoch von den Mächtigen vereitelt [...] ¹¹⁹

Auf eine ganz verfremdende Art und Weise gelingt es Hein sogar, aktuelle ökologische Krisen in einer „achronen“, mittelalterlichen Atmosphäre zu thematisieren. Dieses verwirrende Spiel mit Anachronismen charakterisiert seine Poetik und betont nahezu die Zeitlosigkeit bzw. den Anachronismus der Umweltproblematik. Dies entspricht auch seinem Geschichtsverständnis, indem Hein Vergangenheit und Gegenwart in einen dialektischen Zusammenhang setzt. Im Hinblick auf eine sich radikalisierte Zivilisationskritik der 70er Jahre lässt sich sein Ideendrama *Die Ritter der Tafelrunde*

¹¹⁸ Georg Kaiser: „*Gas*“ (1918) u. „*Gas II*“ (1920). In: *Gas*. Zwei Schauspiele. (Ungekürzte Ausg.) Ullstein. Frankfurt/M.; Berlin 1996.

¹¹⁹ K. Köhler (1998): S. 21.

(1989)¹²⁰ in der Kategorie der ökologisch-kritischen Diskurse der DDR-Literatur der 70er einreihen. Interessant ist hier die parabolische Erhellung der ökologischen Katastrophen eines weit gehenden technischen Zeitalters in der ehemaligen Ostrepublik mit der „mittelalterlichen“ Suche nach dem Gral, so dass dem Text mittlerweile eine permanente Vergegenwärtigung und Bearbeitung des historischen Stoffes zugutekommt:

Wird die Suche nach dem Gral also auf irgendeine, noch unvorhersehbare Wiese weitergehen? Heins Stück beantwortet diese Frage mit einem eindeutigen Ja, an dem einzig die Anspielung auf die drohende ökologische Katastrophe ein Fragezeichen aufwirft. Denn die Suche nach dem Gral, so stellt sie sich nahezu allen Figuren gerade ein ihrem erneuten Scheitern dar, ist nicht ein beliebiges Paradigma, sondern bezeichnet den Kern der philosophischen Struktur der abendländischen Zivilisation.¹²¹

Der Ästhetik Heins kommt allerdings eine Polyvalenz zu, da sein Oeuvre sowohl im Licht der zivilisationskritischen Diskurse der DDR durch ihre Kritik am Produktivitätsprozess der Ostrepublik erscheint als auch ökofeministischen postmodernen Diskursen¹²² teilweise entspricht, nämlich durch den Einsatz weiblicher Figuren und Perspektiven. Dies mag erklären, weshalb die Rezeption seines Werkes nach der Wiedervereinigung Deutschlands jenseits des DDR-Kontexts¹²³ noch erfolgreich ist; neben einer DDR-Perspektive, ist es dem Leser möglich, die in seinem Werk behandelten Themen und Probleme auf eigene Kultur und Realität zu übertragen. Versteht sich Heins Zivilisationskritik als interdiskursives Phänomen und Kulturem, weist dann seine Poetik mit dem zivilisationskritischen Feminismus Françoise d'Eaubonnes eine unverkennbare Parallele auf. Gemeinsam für beide Autoren ist die scharfe Kritik am Patriarchat als Steuerungssystem westlicher Gesellschaften¹²⁴, in denen die „hyperindustrialisierte

¹²⁰ Die aus diesem Werk zitierten Passagen stammen von der folgenden Version: C. Hein: *Die Ritter der Tafelrunde*. Komödie. In: *Die Stücke* (1. Aufl.). Suhrkamp. Frankfurt am Main 2005. S. 356-407.

¹²¹ B. Fischer (1990): S. 147.

¹²² Manche seiner Erzählungen sind feministischen Diskursen „so ähnlich, daß viele Leser z.B. Christoph Heins „*Drachenblut*“ („*Der fremde Freund*“) 1983 gar nicht als DDR-Literatur identifizierten und weibliche Leser die Literatur von Frauen aus der DDR ganz als die ihre rezipierten“. Vgl. W. Emmerich (2000): S. 12.

¹²³ Einen interessanten Blickpunkt über die „Post-DDR-Rezeption“ Heins bietet D. Sevin: *Textstrategien in DDR-Prosawerken zwischen Bau und Durchbruch der Berliner Mauer*. Winter Verlag. Heidelberg 1993.

¹²⁴ In dieser Hinsicht kommt die Hauptfigur „Claudia“ in *Drachenblut* zu einer ähnlichen, lapidaren Feststellung über ihren Ex-Mann „Hinner“: „Seine Reaktion war wohl die üblich männliche. Ein Produkt der jahrhundertealten Männergesellschaft: Verlust an Menschlichem durch Ausüben von Herrschaft.“ In: *Drachenblut*, S. 89.

Gesellschaft“ als Ergebnis jahrhundertelanger männlicher Herrschaft und Gewalt anzusehen sei:

Charakteristisch für viele feministische Diskurse ist einerseits eine Gesellschafts- und Zivilisationskritik im Sinne der Dialektik der Aufklärung, andererseits die postmoderne These, daß sich diese Kritik nicht primär gegen den Kapitalismus, sondern das männliche Herrschaftsprinzip richten sollte. In Françoise d'Eaubonnes *Feminismus oder Tod* geht die Zivilisationskritik gleichsam von selbst in eine Kritik der Männerherrschaft über: „Die erste Verantwortliche ist die hyperurbane und hyperindustrialisierte technologische Zivilisation, die in rasender, unaufhaltsamer Fahrt dem Profit nachjagt.“¹²⁵

Weiterhin wurden in der DDR-Lyrik nicht nur ökologische Themen behandelt, als Reaktion auf das *establishment* der Industriegesellschaft, sondern fungierte Lyrik sogar als doppelbödiges Artikulationsbühne oder Gegenpol gegen die Dominanz epischer Formen, die um eines „neuen“ kritischen Realismus willen bevorzugt waren. Ihre Protestkultur war also doppelt. Man könnte apriori wohl glauben, die jungen DDR-Lyriker seien einer mystifizierten Wiederbelebung der Naturromantik als Flucht vor der Realität verfallen und dass man sie mit einer romantischen, pathetischen „Schwärmerei“ etikettieren kann. Im Gegenteil dazu, entwickelten sie dadurch einen neuen „Naturrealismus“, der ihren zivilisationskritischen Diskurs zum Ausdruck brachte. Der „Symmetrie“ der zerstörerischen Zivilisation (G. Kunert) oder der symmetrischen Welt (W. Emmerich) bringen sie nun eine ‚Asymmetrie‘ der lyrischen Norm, bzw. ihnen eine thematische Anti-Norm entgegen, so dass zwischen Natur und Industriekultur demzufolge ein Spannungsverhältnis bestehe:

Jetzt, im Zeichen der von Kunert und anderen unterstellten „Symmetrie“ des zerstörerischen zivilisatorischen Prozesses in West und Ost, wird die Natur als durchweg unwirtliche, gefährdete, ja: bereits dem Untergang geweihte vorgestellt. Angesichts einer Landschaftslyrik, deren Sujet jetzt das unauflösliche Ineinander von Natur, Industriekultur und Geschichte ist – mit dem entscheidenden Akzent, daß die zivilisatorische Unterwerfung und Durchdringung der Natur dieselbe endgültig zum Verschwinden zu bringen droht.¹²⁶

Der ökologisch-kritische „Geist“ Christoph Heins wurde vermutlich durch eine in seinem Werk rekurrente topografische Gegenüberstellung des Wald-Motivs mit der

¹²⁵ Vgl. P. V. Zima (2001): *Moderne/Postmoderne*. Gesellschaft, Philosophie, Literatur (1. Aufl. 1997.). A. Francke Verlag UTB für Wissenschaft (2. überarb. Aufl.). Tübingen und Basel 2001. S. 70. Siehe auch: Françoise d'Eaubonne: *Feminismus oder Tod*. Thesen zur Ökologiedebatte (4. Aufl.). München 1981. S. 190.

¹²⁶ W. Emmerich (2000): S. 375.

urbanisierten Welt der Stadt. Sowohl in *Drachenblut*, *Horns Ende* als auch in *Der Tangospieler* suggeriert diese Juxtaposition eine für die Menschheit notwendige Harmonisierung des Fortschritts mit der Natur durch eine Revidierung seines seit der Aufklärung angestrebten Konzeptes. Indes entspricht die vorige Idee einer modernistischen Vision (d. h. zwischen Moderne und Postmoderne liegend), die in der Poetik Heins weder für den einen noch anderen Teil Stellung nimmt.

1.2.3 Dehumanisierung und Identitätsverlust

Eine zentrale Komponente der postmodernen Zivilisationskritik ist das Phänomen der „Entpersonifizierung“ bzw. „Robotisierung“ des Menschen in einer weitgehenden Kultur des Materialismus. Das Prinzip ‚Leistung‘, die ständig angestrebte Bekämpfung des „Unfruchtbaren“ und die Zuspitzung einer Lebensphilosophie der unbedingten „Rentabilität“ des menschlichen Daseins sind mögliche Faktoren für die in der Zivilisation verankerte Dehumanisierung des Einzelnen. Der Begriff „Identität“ ist aber vieldeutig, da es dazu noch von einer allgemeinen Identität der Menschheit die Rede ist. Schon in der traditionellen Zivilisationskritik definierte Spengler ‚Zivilisation‘ als Verlust der Identität und Tradition zugunsten des Geldes. Die Demokratie sei – seines Erachtens – eine „Gleichsetzung von Geld und politischer Macht“. Auf diese Weise „diagnostiziert“ er *Geld* als das grundsätzliche Unbehagen der Zivilisation und bezeichnet es als den erstarrten Zustand der Kultur, die damals eine gewisse Tradition enthielt, und die nun einer Umkipfung der Lebensstandards in einer weltlichen Konsumgesellschaft verfallen ist. Das „Schwinden“ des Seelischen wird sozusagen durch das Materialistische erfüllt:

Zivilisation bezeichnet also die Stufe einer Kultur, auf welcher Tradition und Persönlichkeit ihre unmittelbare Geltung verloren haben und jede Idee zunächst in Geld umgedacht werden muß, um wirklich zu werden. Am Anfang war man begütert, weil man mächtig war, jetzt ist man mächtig, weil man Geld hat [...] Demokratie ist die vollendete Gleichsetzung von Geld und politischer Macht.¹²⁷

In den postmodernen Diskursen, vor allem bei französischen und amerikanischen Denkern wie Daniel Bell oder Alain Touraine, herrschen eine radikale Meinung und ein ostentativer Pessimismus gegenüber der *nachindustriellen Gesellschaft* im Zusammenhang mit der Reduktion des Kulturellen und seiner Alienation, indem Wissenschaft und

¹²⁷ O. Spengler (2003): S. 1167.

Technologie als selbstdestruktive Impulse gesellschaftlicher Steuerung angesehen werden, dies aber zu Ungunsten von *Kultur* selbst.¹²⁸

Die Verwerfung des Glaubens an den technischen Fortschritt als verselbständigte, simulierte Lösung existenzieller Probleme des Menschen wird in der „neueren“ postmodernen Zivilisationskritik als Kontinuum betrachtet, das das tradierte alte Prinzip der ‚Naturbeherrschung‘ wiederum in Frage stellt. Mit dem Verfall der modernen Ideale in Form eines a-historischen Prozesses assoziiert G. Deleuze einen Individualismus bzw. Partikularismus der Industriegesellschaft, in der eine Gleichsetzung von Kapitalismus und Kommunismus (trotz ihrer Opposition) in Form einer Gleich-Gültigkeit oder In-Differenz zustande kam und einen kollektiven „Identitätsverlust“ wegen dieser ideologischen Symmetrie konditioniert hat. Demnach wären dem Einzelnen die prompte seelische Erfahrung und das Recht auf Differenz konsequenterweise versagt:

Dies gilt nicht nur für Deleuze, sondern für die meisten postmodernen Philosophen, die auf die Verwerfungen rationalistischer Naturbeherrschung und Fortschrittgläubigkeit, auf den Niedergang des Marxismus-Leninismus und auf die „Entgeschichtlichung der Erfahrung“⁵² reagieren, indem sie die großen Metaerzählungen und deren Begrifflichkeit kritisch zerlegen.¹²⁹

Dies trifft hauptsächlich für die Protagonisten Hein zu. Wenn etwa Claudia in *Drachenblut* Berufserfolg nachstrebt, deutet dann ihre Lebensphilosophie zudem darauf hin, dass sie dem in der abendländischen Zivilisationskultur verharrenden Elitismus unterworfen ist, und dass sie diesen vermeintlichen beruflichen Erfolg mit einem ihr fatalen Identitätsverlust und einer deprimierenden Isolation von der restlichen Gesellschaft zu zahlen hat. Insofern fungiert der Berufserfolg für sie (bewusst oder unbewusst) als Ersatz- oder Substitutionsmittel mangelnder, effektiv-emotionaler Ausgeglichenheit. Diese Problematik der absoluten, „vervollkommenen“ Mechanisierung des Menschen wird gleichermaßen in O’Neills Werk *The Hairy Ape* (1922) Sujet und weist eine Gemeinsamkeit auf mit der Poetik Heins durch die Vortäuschung einer sozialen Integration:

¹²⁸ Vgl. in dieser Hinsicht: Alain Touraine: *Critique de la modernité*. Fayard. Paris 1992. S. 45 u. Daniel Bell: *Die nachindustrielle Gesellschaft*. Campus. Frankfurt-New York 1989. S. 32.

¹²⁹ P. V. Zima (2001) : *Moderne/Postmoderne*. S. 139. Vgl. auch Gianni Vattimo: *Das Ende der Moderne*. Reclam. Stuttgart 1990. S. 15.

Er (**hier ist der Protagonist Yank gemeint**) durchschaut nicht, daß die anscheinend perfektionistische Zivilisation, in die er sich harmonisch integriert wähnt, ihn zum bloßen Roboter degradiert.¹³⁰

Die negativen Ansichten H. P. Dallows im ‚*Tangospieler*‘ nach seiner Haftzeit gleichen einem „Wieder-gefangen-Sein“ in einer illusionären Freiheit, die von ihm als eine Art Selbstphilosophie angetrieben wird. Die Negativität besteht in der Idee, dass er sich durch seinen optimistischen Anspruch auf Selbstbehauptung und Autark-Sein letztendlich in der konträren Situation befindet, so dass ihm das verbliebene Leben befristet vorkommt. Weiterhin erweist sich sein Glaube, er könne sein Schicksal durch eine vollkommene Entfremdung gegenüber der institutionell-beruflichen und sozialen Außenwelt bestimmen, lediglich als Selbstlüge und scheiternde Taktik. Um diesen Effekt beim Leser zu erwecken, stellt Hein das „neue“ Leben Dallows dar als prekäres und zugleich verewigtes Warten (Leben als verunsicherndes Ultimatum) auf eine bald kommende Katastrophe, die auf sich warten lässt. Sein Ziel besteht vermutlich darin, die Absurdität des modernen Menschenlebens im Warten auf einen Lebenssinn zu veranschaulichen. Der zivilisationskritische Impetus in Heins „Tangospieler“ ist in der Thematisierung der Entfremdung und des fatalen Identitätsverlusts der Entwurzelung des Individuums in modernen Gesellschaftssystemen zu finden. In derselben Erzählung heißt es also:

Gelegentlich erschien ihm ein Ansatz hoffnungsvoll, und er klammerte sich energisch an ihn, aber sei es, weil er sich täuschte, sei es, weil er sich allzu heftig an ihn klammerte oder weil er inzwischen die Fähigkeit, logisch und sorgsam etwas zu einem brauchbaren Ende zu denken, verloren hatte, er fand sich bald in seiner anfänglichen Aussichtslosigkeit wieder. Er entschloß sich, jedes Nachdenken auf die Zeit nach seiner Haft zu verschieben. Dennoch überkam ihn mehrfach die Angst, wahnsinnig zu werden.¹³¹

Wegen der Entfremdung, die meistens als Resultat der „Zivilisationszwänge“ betrachtet wird, erfolgt diesbezüglich die selbstverständliche Zersplitterung der eigenen Identität. Die Hauptfiguren Claudia oder Horn, deren Lebensphilosophie mittlerweile von der Außenwelt (d.h. von den Mechanismen der Industriegesellschaft) konditioniert und gesteuert ist, versuchen, in ihren narzisstischen Haltungen und in der „Rationalisierung“ ihres tragischen Lebensschicksals ein Refugium zu finden. Dennoch erweisen sie sich als ergebnislose Lebensstrategien und münden im Endeffekt in die Resignation oder den Tod ein.

¹³⁰ K. Köhler (1998): S. 44.

¹³¹ *Der Tangospieler*, S. 20.

Zusammenfassend kann man vom Identitätszerfall oder -verlust sprechen. In ihrer psychoanalytischen Analyse der Figuren Heins bemerken die Autorinnen N. Šlibar u R. Volk Ähnliches in Anlehnung an J. Kristevas Auseinandersetzung mit dem Narziss-Mythos, auf Grund dessen sie den Identitätsverlust des „zivilisierten“ Menschen in einem Liebesmangel festlegt. Demzufolge erinnert das folgende Zitat an das Verhalten Dallows, der wegen seiner individuellen Alienation vergeblich versucht, seinem Leben wieder einen Sinn zu geben. Die Symbolik des Tangospielers erhält hier eine weitere Bedeutung, da der Titel die Diskrepanz oder den Missklang des Protagonisten Leben zwischen Anspruch und Realität veranschaulicht:

Es mangelt ihm (**Narziss**), wie Julia Kristeva schreibt, an Liebe, „weil er nichts ist“, höchstens ein Exiliierter, ein seines psychischen Raumes Beraubter“, weil er „fremd ist in einer von Begierde und Macht bestimmten Welt“. Da er der Welt mit Zuneigung aufkündigt, ist er liebesunfähig [...] und hat keine Identität. Um diese Leere zu füllen, bespiegelt er sich in allem, was ihn umgibt [...]¹³²

Das Aufrechterhalten des ersehnten „Mensch-bleiben-Könnens“¹³³ durch eine Tendenz zur Kompensation eines Menschlichkeitsverlusts wurde auch in der Theorie der Zivilisationskritik mit den Begriffen ‚Ethos‘ und ‚Ästhetik‘ assoziiert, so dass der Ersatz des ersten durch den zweiten die Hoffnung, die sich in den hochindustrialisierten Gesellschaften durchsetzende Dehumanisation überwinden zu können, zum Ausdruck bringt. Es folge eine Art immanente „Unreflektiertheit“ des Zivilisationsprozesses, die die progressive Veränderung des menschlichen Verhaltens in einer kulturellen Rhetorik des materiellen Besitzens und der „blinden“ Aneignung, die eben aus dem hierfür diskutierten Verlust möglicherweise entstanden sind, widerspiegelt. Es bedürfe nach der Ansicht N. Elias – und im Sinne der Kritischen Theorie (J. Habermas) – eines permanenten kritischen Nachfragens der ‚Fortschrittsidee‘ und des *Wie* der Zivilisation:

¹³² Neva Šlibar / Rosanda Volk: „Das Spiegelkabinett unseres Kopfes“: Schreibverfahren und Bilderwelt bei Christoph Hein. In: H. L. Arnold (1991): S. 64. Siehe auch Julia Kristeva: „Das Liebesverlangen der Außerirdischen“ (aus: *Histoires d’amour*). In: Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*. München 1984. S. 44–49.

¹³³ Über das Verhältnis Entfremdung – Zivilisationsfortschritt sagt Béatrice Delassalle in Bezug auf den sog. Identitätsverlust: „*Zukunftsoptimismus und -pessimismus standen sich gegenüber. Mensch-bleiben-können in einer durch den rasanten technischen Fortschritt entfremdeten Umwelt war die Problematik, deren Folge ein allgemein europäisches Bewußtsein war, einer verfallenen Kultur anzugehören*“. Vgl. B. Delassalle (1996): S. 15-16.

Die „Zivilisation“, die wir gewöhnlich als ein Besitztum betrachten, das uns so, fertig, wie sie uns erscheint, einfach zukommt, ohne zu fragen, wie wir eigentlich dazu gekommen sind, ist ein Prozeß oder Teil des Prozesses, indem wir selbst stehen.¹³⁴

Die Destruktion des Selbst, oder der eigenen Identität und ihr Verlust wurden in der postmodernen Zivilisationskritik als dominierende Formen der Angst erkannt, und zwar wegen der Nicht-Verwirklichung und Disharmonie der modernen Utopien, die der Menschheit je Glückseligkeit versprechen; es bestehe eine Analogie zur Enttäuschung bei den Protagonisten Heins, die in der Arbeit oder in einer anderen Leidenschaft die Simulation eines Glücklich-seins vorantreiben, bzw. sich mit einem Zufriedenheitseindruck täuschen: das Glücklich-sein wird zu einem vagen Zufriedensein¹³⁵ degradiert:

Die Angst, das Selbst zu verlieren und mit dem Selbst die Grenze zwischen sich und anderem Leben aufzuheben, die Scheu vor Tod und Destruktion, ist einem Glücksversprechen verschwistert, von dem in jedem Augenblick die Zivilisation bedroht war. Ihr Weg war der von Gehorsam und Arbeit, über dem Erfüllung immerwährend bloß als Schein, als entmachtete Schönheit leuchtet.¹³⁶

Im Roman *Horns Ende* werden die Zigeunerfiguren als „einfältige“ Wesen¹³⁷ dargestellt durch ihre „unzivilisierten“ Verhaltensnormen. Ihre vom Autor Hein beabsichtigte Gegenüberstellung mit den Guldenberger Bürgern ist als Ausdruck für den Verlust einer menschlichen „Ursprünglichkeit“ zugunsten der „Zivilität“ zu verstehen durch die topografische Konfrontation der sozialen Anti-Norm (Zigeuner) mit einem stereotypisierten Bild des deutschen „Diszipliniert-Seins“. Beide gesellschaftlichen Gruppen werden durch die variierenden Perspektiven der erzählenden Figuren stets als oppositionelle Größen beschrieben. Die Zigeuner werden einmal als „minderwertige“ Wesen geschildert, deren Primitivität jedoch positiv und als geleisteten Widerstand gegen die Einförmigkeit zivilisatorischer Prozesse konnotiert und stilisiert wird. Andermal

¹³⁴ N. Elias: „Über die „Zivilisation“ als eine spezifische Veränderung des menschlichen Verhaltens“ (Kap. 2.). In: Ders.: *Über den Prozess der Zivilisation*. S. 74–75.

¹³⁵ Die Hauptfigur Claudia selbst gesteht in *Drachenblut*: „Jetzt, ein halbes Jahr nach Henrys Beerdigung, habe ich mich eingerichtet, wieder allein zu leben. Es geht mir gut oder doch zufriedenstellend“. In: *Drachenblut*, S. 171.

¹³⁶ M. Horkheimer / T. W. Adorno (2011): S. 40.

¹³⁷ Zum Mythos vom Edlen (Guten) Wilden (frz. Le mythe du bon sauvage), siehe vor allem: Karl-Heinz Kohl: *Entzauberter Blick. Das Bild vom Guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation*. Medusa. Berlin 1981.

fungieren sie als „Beweis“ für den durch Zivilisation alienierten „Naturmenschen“ (wie etwa durch das Stehlen und den Drogenkonsum), der zum verfestigten zivilisierten Teil nur ein „peripherisch-parasitäres“ Verhältnis unterhält und seine Identität verloren hat. Interessant im zweideutigen Bild der Zigeuner ist eben die Konfusion zweier Wertesysteme, die zu einer negativen Austauschbarkeit führt und für eine Undifferenziertheit von Positivem und Negativem signifikant ist. N. Elias stellt in diesem Sinn einen Verlust der „natürlichen“ Einfachheit fest im menschlichen Verhalten durch den Zivilisationsprozess, was nahezu an die postmoderne Problematik der Indifferenz erinnert:

Das, was wir als „Einfalt“ empfinden, ist verlorengegangen, die schlichte Gegenüberstellung von „gut“ und „schlecht“, von „fromm“ und „böse“.¹³⁸

Das negative Verhalten der Guldenberger Gesellschaft und Behörden gegenüber den „unerwünschten“¹³⁹ Zigeunern evoziert unter anderem eine zentrale Komponente der Zivilisationstheorien, die in einer gewissen Gegensätzlichkeit Zivilisation – Natur wiederum ihren Ort hat. Im Anschluss daran entwickelte sich eine Furcht vor dem Vollständig-Natürlichen bloß zu einer allgemeinen Angst vor dem Natürlichen, wobei die Unmenschlichkeit zum Reflex geworden ist. Anders gesagt, kann die Ausklammerung des Natürlich-Anderen, das die Zigeuner verkörpern, als ein von Zivilisation initiiertes „Abwehrreflex“ gegen einen gefürchteten und apriorischen Regress ins Primitive bzw. gegen einen kollektiven Identitätsverlust der „zivilisierten“ Menschheit angesehen werden. Ein Anzeichen dafür ist die von den Erzählfiguren negativ bezeichneten Gebärdensprache und Geschrei der Zigeunerfrauen, deren Kommunikationssystem mit einer animalischen Verhaltensweise negativ assoziiert wird:

Das von Zivilisation vollends erfaßte Selbst löst sich auf in ein Element jener Unmenschlichkeit, der Zivilisation von Anbeginn zu entrinnen trachtete. Die älteste Angst geht in Erfüllung, die vor dem Verlust des eignen Namens. Rein natürliche Existenz, animalische und vegetative, bildete der Zivilisation die absolute Gefahr. Mimetische, mythische, metaphorische Verhaltensweisen galten nacheinander als überwundene Weltalter, auf die hinabzusinken mit dem Schrecken behaftet war, daß das Selbst in jene bloße Natur

¹³⁸ N. Elias (1978): S. 91.

¹³⁹ Die Intoleranz der Guldenberger gegenüber den Zigeunern wird durch die Stimme Dr. Spodecks durchaus „hörbar“: „In jenem Jahr waren die Zigeuner spät angekommen. Ostern war vergangen und der April, und alle hofften schon, sie hätten sich eine andere Stadt ausgesucht. Aber Ende Mai, [...] standen ihre Wohnwagen wieder auf der Bleicherwiese [...]“. *Horns Ende*, S. 10.

zurückverwandelt werde, der es sich mit unsäglichem Anstrengung entfremdet hatte, und die ihm eben darum unsägliches Grauen einflößte.¹⁴⁰

Im selben Kontext und im Zusammenhang mit der postmodernen Relativierung des Anspruchs von Vernunft auf Wahrheit und Erkenntnis, wird der Begriff ‚Kultur‘ als eine vom Positivismus und Determinismus dominierte und vorausgesetzte Größe, so dass der Einzelne seine Identität verliert, weil die Kultur im herkömmlichen Sinne des Wortes auf einem „Besitzprinzip“ beruht, das sowohl psychisch als auch materialistisch-ökonomisch ist. Dies entspricht dem insistierenden Willen des Guldenberger Bürgermeisters Kruschkat, die Bleicherwiese, auf der die Zigeuner eingelagert sind, als Besitztum „seiner“ Stadt zu affirmieren. Es mag eben bedeuten, dass die Zigeuner in *Horns Ende*, entweder den entsprechenden Wohnort verlassen müssen, oder ihren Anspruch auf ein Anderssein verzichten und zur peripherischen Stadt als sässige und assimilierte Bürger mit einbezogen werden. Es wäre dann mit einem Verzicht auf sich selbst zu zahlen. Durch seine karnevalistische Darstellung beider Welten – einer anerkannt-etablierten und einer „chaotisch-etwaigen“ – vermag der Autor Hein das zivilisatorische Besitzprinzip von einer materiellen Ebene aus auf die des Seins oder der Identität zu übertragen. Diese Doppelheit teilt Béatrice Delassalle auf in einen psychischen und ökonomischen Aspekt:

Beide repräsentieren eine Kultur, die sich jenseits der bürgerlichen stellt, die positivistisch und deterministisch war, und auf der „natürlichen“ Legitimation eines nicht nur ökonomischen, sondern auch psychischen Besitzprinzips beruhte. [...] Der Mensch gehört sich nicht selbst, er weiß nicht, wer er ist, und kann demgemäß seine Handlungen weder vorhersehen noch planen.¹⁴¹

1.2.4 Matriarchat als möglicher Ersatz patriarchaler Systeme?

In den postmodernen Diskursen, die sich auf zivilisationskritische Aspekte beziehen, wird das Matriarchat tendenziell als Alternative bzw. „Korrektiv“ vorgeschlagen für die tradierten und seit den menschlichen Sozialisationsprozessen etablierten patriarchalen Systeme, denen man vor allem eine Institutionalisierung und Legitimierung der Männergewalt sowie eine Orientierung aller Lebensbereiche auf ein Vermarktungsprinzip vorwirft. Ihre seitdem angestrebten und vielversprechenden Utopien der ersehnten

¹⁴⁰ M. Horkheimer / T. W. Adorno (2011): S. 37.

¹⁴¹ B. Delassalle (1996): S. 9.

menschlichen Glückseligkeit seien in Augen ihrer Kontrahenten fehlgeschlagen, wobei nun den marginalisierten Stimmen das Wort gegeben werden solle. Im Blick auf das Werk C. Heins lässt sich fragen, ob solche „Gegendiskurse“ Erläuterung in seiner Poetik haben und wie sie überhaupt artikuliert werden. Der Vorzug weiblicher Figuren in der Ästhetik Heins lässt manche Literaturkritiker, den Autor wohl der Kategorie einer feministischen Literatur zuordnen, wogegen er sich gewehrt hat. Angebracht für die vorliegende Arbeit wäre dann, die Funktionen des Heins'schen Frauenbildes zu entlarven und ihre mögliche Verbindung mit einer postmodernen Zivilisationskritik zu erhellen.

Die Auseinandersetzung Henrys mit dem Traktorfahrer nach einem Autounfall in der Novelle *Der fremde Freund* bietet ein entsprechendes Beispiel, mit dem das Weibliche im Mittelpunkt steht. Der Zusammenprall beider Männer versucht Claudia durch Ermahnungen und Beruhigungsversuche zu vermeiden. An diesem Moment steht sie der männlichen Gewalt entgegen als Symbol für eine Lösung, als wirkliche Instanz für einen Verstand, der beiden Männern in diesem Augenblick entronnen zu sein scheint. Ihr beruflicher Status als Ärztin mag diesen Einsatz als „Frauendiskurs“ mitten der Männergewalt gelten. An diesem Erzählmoment wird die banale Unfallszene als Impetus antipatriarchaler Reflexion stilisiert und die „Frauenstimme“ als Alternative für männliche Gewalt hervorgerufen:

In dem Versuch aber, ihn **(den Bauern)** mit den Worten „es sei alles in Ordnung“ und dem legitimierenden Zu-Satz „ich bin Ärztin“ (64) zu beruhigen, tritt die Rolle zutage, die der Ich-Erzählerin zukommt und die ihr Bericht zum Ausdruck bringt: als (weibliche) Stimme der Ordnung, als heilendes Organ eines ordnenden Diskurses, der zwischen Männern gewaltsam abbricht.¹⁴²

Neben den erzählenden Hauptfiguren der Verkäuferin Gertrude Fischlinger und der wahnsinnigen Marlene kommt den Zigeunerinnen in Heins *Horns Ende* ebenfalls eine zentrale Funktion zu, weil sie die Kategorie des Weiblichen vertreten und das Weibliche in seiner „Natürlichkeit“ mittlerweile inkarnieren. Dieselben werden als „Akteurinnen“ und Verwaltungsinstanz der gesamten Zigeunergemeinschaft geschildert, deren Rolle darin besteht, das Leben ihrer Sippe zu organisieren und zu steuern. Im Gegensatz zum Status von Kruschkatz als Bürgermeister und seinen Kollegen, die eine männliche Welt repräsentieren, fungieren die Zigeunerinnen demnach als Pendant, als weiblich-

¹⁴² Jens-F. Dwars: „Hoffnung auf ein Ende. Allegorien kultureller Erfahrung in Christoph Heins Novelle „Der fremde Freund“. In: H. L. Arnold (Hg.) (1991): S. 9.

matriachale Gesellschaft. Durch diese Gegensätzlichkeit vermag Hein das seit Jahrhunderten im Abendland etablierte Patriarchat kritisch zu betrachten und für eine weibliche Alternative zu „plädieren“. Die Passagen über das Geschrei der Zigeunerinnen und ihre seltsame Gestik bringen zwei wesentliche Ideen zum Ausdruck. Einerseits verleihen sie dem Erzählten die Züge eines ethnologisch-anthropologischen Berichts, der dem Genre der Reportage nahesteht. Andererseits deutet ihre „Geschrei-Sprache“ auf marginalisierte Wesen, deren groteske Stimme und Pantomimik vor allem an eine komisch-karnevaleske, bzw. dionysische Struktur erinnern. Insofern versetzt Hein seine antipatriachale Kritik auf der Sprachebene, die ein Spannungsverhältnis zwischen Norm (Männer- und Verwaltungssprache) und Anti-Norm (Frauen- bzw. Zigeunersprache) hervorbringt. In der folgenden Textpassage heißt es also:

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, wohlgehüteten Ablauf der Zeit verstörte, sie erlag doch immer erneut der Faszination und der Verärgerung, die dieses weitgereiste Elend ihr an unbegreiflicher Ferne, Fremdheit und unverständlichen, gutturalen Schreien darbot.¹⁴³

Weiterhin befindet sich in dieser Ästhetik der Provokation und Negativität eine Ambivalenz, deren Funktion insbesondere darin besteht, die Relevanz und Onnipotenz des männlichen-rationalen, vernünftigen Diskurses zu relativieren. Anders gesagt, wird das Negative als das Andere gegenüber einer vermeintlich „überlegenden“ Macht nicht bloß degradiert, sondern als Gegenpol hochstilisiert. Die „negative“ Figurenkonstellation der Zigeuner, Frauen und Kinder, deren „Leichtsinnigkeit“ und spielerischer „Umgang“ mit dem Leben, erinnert an den Gegensatz Rausch – Verstand, der seit Nietzsche den nachmodernen Diskurs immanent prägt:

Die Utopie, die noch in Heins vielfältigen Negativ-Bildern aufscheint und schon in den Figuren der Zigeuner, der Verrückten, der Frauen und der Kinder in „Horns Ende“ ihre Präfigurationen als das „Andere“ entwickelt [...] zerschlägt den aporetischen Knoten der instrumentellen Vernunft, so wie sie die pessimistische Kulturtheorie Freuds aufhebt in gesellschaftlich möglicher Befreiung.¹⁴⁴

¹⁴³ *Horns Ende*, S. 13.

¹⁴⁴ R. Herzinger, R. / H. P. Preußner (1991): S. 204.

Somit hebt Preußner ein wesentliches Merkmal außergewöhnlicher Figurentypologie im Roman *Horns Ende* hervor, in der er Analogien zwischen den Kindern, Zigeunern, Frauen und Verrückten konstatiert. Jene Kategorie des Ausgegrenzten bildet wiederum eine diskursive Einheit, die wie er auch meint, den tradierten Kontrollmechanismen der patriarchalen Zivilisation entgegengestellt werden kann. Vom Blickpunkt der Guldenberger Einwohner aus, besteht das Negativ-Wilde, Nicht-Zivilisierte vor allem in Verbindung mit dem körperlichen Aussehen der Zigeuner. Hingegen gewinnt der Leser aus dieser Opposition eine weitere Dimension, nämlich die „Deplazierung“ des Negativen, die in der tragischen Vergangenheit der Stadt der Guldenberger und in ihren Verhaltensweisen bzw. in der Nicht-Authentizität ihrer inneren Gefühle selbst angesiedelt ist. Des Weiteren verleiht Hein der erlebbaren gesellschaftlichen Realität einen ambivalenten Charakter und appelliert an den Leser – im Sinne des Poststrukturalismus und der Dekonstruktion – zu einer eigenen Sinngebung der erlebten Realität, die das Weibliche eben verkörpert. Dabei besteht auch eine Kongruenz zwischen der Gegenüberstellung beider gesellschaftlicher Kategorien und ihrer ambivalenten Wahrnehmung, die in einer Heinschen Ästhetik der Nebenwelten erörtert werden kann:

Am Rand der Zivilisiertheit werden die Zigeuner verortet, und sie korrelieren mit den Rändern der kleinstädtischen Zivilisation: mit den Frauenfiguren, mit den Kindern und mit der Verrückten. [...] Im Verlust, im sukzessiven Zerfall tragen sie das Bild eines authentischen, nicht restringierten Individuums in sich [...]¹⁴⁵

Das Weibliche als Alternative zur männlich-vernünftigen Welt lässt sich auch in einer Gegenüberstellung von den Größen ‚Wort‘ und ‚Bild‘ feststellen in der Poetik des Autors, wobei das Wort des *Logos* als Zeichen dem des authentischeren Bildes untergeordnet wird. Die Frauenfiguren Claudia und Paula Trousseau¹⁴⁶ werden mit den bildlichen Künsten der Malerei und Fotografie assoziiert, in denen das Bild im Gegensatz zum Wort ein „Wahrheitsmoment“ konstituiert. Diese Hierarchisierung von Wort und Bild erinnert an

¹⁴⁵ Vgl. H. P. Preußner: „Hoffnung im Zerfall. Das Negative und das Andere in „Horns Ende““. In: K. Hammer (1992): S. 137.

¹⁴⁶ Die Unentschlossenheit Paula Trousseaus über ihr zu schaffendes „Großwerk“ wird mit einer völlig weißen bzw. nicht gemalten Leinwand assoziiert. Neben der Möglichkeit, sie könnte vermutlich hier die Angst des Autors vor dem sog. weißen Blatt suggerieren, verinnerlicht sie parallel mit dem Prolog in *Drachenblut* die Idee einer Ursprünglichkeit durch diese weiße, „jungfräuliche“ Landschaft: „Dieses Stück weißliche und gespannte Leinwand erschien mir wie eine Welt, die ich gestalten würde, die ich schaffen durfte. [...] doch die Kohle blieb dabei Millimeter über dem Stoff, berührte die weiße Fläche nicht, zerstörte nichts von dieser noch nicht geschaffenen Welt“. C. Hein: *Frau Paula Trousseau* (1. Aufl. 2008). Suhrkamp. Frankfurt/M. 2007. S.179.

das Motto „*Vor den Bildern sterben die Wörter*“¹⁴⁷ der Cassandra-Figur in C. Wolfs Roman und zielt auf eine Ursprünglichkeit, die beide Autoren wahrscheinlich im Bild sehen. Die Landschaft als Zeichen im Werk Heins erfüllt hierfür die Funktion einer subversiven Anti-Logos-Kritik, die im Prolog der Novelle bereits ihren Ort findet. Mit der Aussage „Am Anfang war eine Landschaft“¹⁴⁸ stellt Hein den biblisch-männlichen Mythos der Genese ‚Im Anfang war das Wort‘ in Frage und bringt ihm eine Art „Gegen-Mythos“ entgegen. Daneben symbolisiert das Motiv ‚Landschaft‘ in *Drachenblut* – im Sinne einer postmodernen, ökofeministischen Kritik – (siehe 1.2.2) ein Spätstadium der nachindustrialisierten, zerstörten Welt, die dementsprechend die zerstörte, leblose „innere“ Landschaft des modernen Menschen durch die Ich-Protagonistin *in nuce* versinnbildlicht. Während des Fotografierens erzählt Claudia:

In der Mark hielt ich zweimal an und fotografierte eine zerfallene Scheune und die Ruine einer zweistöckigen Sägefabrik mit großen, verwitterten Aufschriften über den Besitzer, die Öffnungszeiten und das Lieferangebot.¹⁴⁹

Die Thematisierung der weiblichen Selbstverwirklichung als Verwurf der archaisch-tradierten, patriarchalen Gesellschaftsnormen, ist bei C. Hein und H. Müller intertextuell wiederzuerkennen, deren weibliche Figuren die In-Frage-Stellung des Zivilisationsprozesses personifizieren. Figuren wie Paula Trousseau, die Ärztin Claudia in *Drachenblut* oder Ophelia in *Hamletmaschine* (1977) sind Fälle, die nicht einfach nur einer pathetischen Resignation verfallen sind, sondern ihr Schicksal in die Hand nehmen und trotz aller sozialen und ideologischen Unzulänglichkeiten auf Selbstverwirklichung abzielen:

Die Befreiung des Körpers, die Aneignung der entfremdeten Sexualität, die Brechung des männlichen Gewaltmonopols durch die Frau erscheinen als einzige wirkliche Alternative.¹⁵⁰

¹⁴⁷ Vgl. Christa Wolf: *Kassandra* (4. Aufl.). Luchterhand. Darmstadt 1986. S. 26f. Siehe auch in diesem Zusammenhang: Rafika Beghoul: *Christa Wolfs Kassandra-Projekt, ein Rezeptionsmodell und eine Rekonstruktion der Produktivität*. Dissertation zur Erlangung des Doktordiploms. [Unveröffentlicht]. 2010. S. 97-150. (2. Kap.).

¹⁴⁸ *Drachenblut*, S. 7.

¹⁴⁹ Ebd., S. 42.f.

¹⁵⁰ W. Emmerich (2000): S. 360.

Die postmodernen Auffassungen prägt auch ein unverkennbarer Negativismus, der in der „Kommerzialisierung“ moderner Lebensbereiche sowie im Zerfall der traditionellen Rollenverteilung zwischen Mann und Frau seine Ursprünge hat. Die weibliche „Revolution“ wurde – aus soziologisch-postmoderner Sicht – als Ergebnis der nachindustriellen Gesellschaft betrachtet:

Dabei führen wirtschaftlicher Konkurrenzkampf und die Individualisierung von Gesellschaftslagen zum Zerfall männlicher und weiblicher Rollenmuster, zum Zerfall der Kleinfamilie und zur Isolierung des Einzelnen. Fazit: „Die Grundfigur der durchgesetzten Moderne ist – zu Ende gedacht – der oder die Alleinstehende.“¹⁵¹

Innerhalb der feministischen Diskurse selbst entwickelte sich neben einer enthusiastisch-euphorischen „Feierlichkeit“ weiblicher Revolutionen eine radikale „realistische“ Desillusionierung, die die Veränderbarkeit von lange her etablierten Machtstrukturen für unmögliche Utopien hält. Der Grund dieses a-priori fatalen *status quo* liege in der jahrtausendlangen Verankerung des Patriarchats als kulturelle Norm, so dass eine Alternative heute kaum vorstellbar wäre:

„Denn selbst wenn Frauen heute berufstätig sind, so sind sie doch von den technologischen Machtpositionen, wo alles entschieden wird, weit entfernt: etwa in der Gentechnologie oder Rüstungsindustrie“ [...] „Das Patriarchat herrscht als kulturelle Norm schon so lange, daß eine Veränderung dieses Problems gar nicht vorstellbar ist.“¹⁵²

Schließlich kann man sagen, dass Heins weibliche Figuren als Aussagesubjekte fungieren für die Entstehung einer neuen Gesellschaftsorganisation. Die Stellungnahme des Autors situiere sich möglicherweise in der Spätmoderne, in der von einer notwendigen Revision der Moderne, und nicht unbedingt von ihrem radikalen Verwurf – wie es für die Mehrheit postmoderner Auffassungen der Fall ist – die Rede ist. Zwar nehmen Frauen in seinem Werk radikale Positionen ein, aber dies bedeutet nicht, dass sie im Endeffekt einer rein feministischen Literatur subsumiert werden sollten.

¹⁵¹ P. V. Zima (2001): S. 65. Siehe auch: Ulrich Beck: *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*. Suhrkamp. Frankfurt 1986. S. 199.

¹⁵² Vgl. H.-J. Liese (1987): S. 108-109. Siehe vor allem: „„Nichts ist möglich zwischen den Geschlechtern“. Ein Gespräch von Roland Gross mit Elfriede Jelinek“. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 20.1.1987.

1.2.5 Gegen einen präskriptiven Humanismus

Ein Axiom postmoderner Kritik liegt wohl in der Infragestellung der humanistischen Maximen, die seit der Moderne den moralischen Kodex der abendländischen Gesellschaften verwalten. Das Ziel dieser kritischen Reflexion liegt eigentlich nicht im Verwurf oder Verneinung der Ideen und Prinzipien des Humanismus selbst, sondern vielmehr in seinem apodiktischen Charakter, der ein mögliches „Scheitern“ seiner Utopie nicht duldet und sich selbst nicht in Frage stellen möchte. Diese Skepsis gegenüber dem modernen Humanismus als Garant für ein ausgeglichenes „Auf-der-Welt-sein“ findet vor allem Erläuterung im Nietzscheanischen Diskurs der *Genealogie der Moral*, der mit seinem Paradigma von *Wahrheit / Unwahrheit* die kulturgeschichtlichen und philosophischen Prämissen des westlichen Humanismus nachgeht. Ihre Zuspitzung kommt nachher in einer spät- und postmodernen Phase mit der Absicht, die Fundamente der sogenannten ‚Humanwissenschaften‘ einem kritischen Blick und einer Bilanz zu (unter-)ziehen.

Weiterhin denunzieren und kritisieren Michel Foucault in *Les Mots et les choses*, aber auch auf fiktionaler Ebene Albert Camus in *l'Etranger*, die Verdinglichung oder das „Zum-Objekt-machen“ des Menschen in einem immerhin rationalisierten Leben, aber auch die Konzeptionen der sich im 19. Jh. etablierenden Humanwissenschaften. Insofern wird der Mensch als „Versuchskaninchen“ von Wissen und Erkenntnis gemacht, was eine reduktionistische Auffassung seines Wesens bedeuten könnte. Dabei wird der zwingende Charakter der Zivilisation offenbar aufgezeigt:

Foucault beruft sich – wie vor ihm Camus – auf Nietzsche, um den humanistischen, christlichen und hegelianisch-marxistischen Historismus als Zwangsmechanismus zu zerlegen, um in *Les Mots et les choses* (1966) zu zeigen, daß vor allem der Marxismus als Humanismus der humanwissenschaftlichen Episteme des 19. Jahrhunderts angehört, die den Menschen selbst als Subjekt-Objekt zum Gegenstand des Wissens und der Erkenntnis gemacht hat.¹⁵³

Die Problematik des blinden Fortschritts wird im Diskurs Foucaults ebenfalls aufgegriffen, wobei er von einem ‚medizinischen Humanismus‘ redet, nämlich als Metapher der humanwissenschaftlichen Zergliederung des Menschen in untersuchbaren Teilgegenständen. Im Hinblick auf die Ausbeutung und Manipulierung der Natur ist die Genmanipulation in Bezug auf eine Zivilisationskritik beispielsweise von Aktualität.

¹⁵³ Vgl. P. V. Zima (2001): *Moderne/Postmoderne*. S. 141.

In Heins Novelle *Drachenblut*, verkörpert Claudia den Archetyp des dehumanisierten Menschen durch ihre kühle, „medizinisch-anthropologische“ Betrachtungsweise. Die Konflikte und die individuellen Krisen in ihrer Umgebung (z. B. den Tod ihres Freundes Henry) registriert sie lakonisch und gefühllos: ihre Gestalt als Ärztin mag diesbezüglich keine zufällige Figurenauswahl des Autors sein, da ihre Verhaltensweise mit dem oben erwähnten ‚medizinischen Humanismus‘ in Verbindung gesetzt werden kann. Anders gesagt, betrachtet Claudia die menschlichen Wesen in ihrer Umgebung lediglich als biologische Gegenstände. Negativ konnotiert ist dabei die reduktionistische Tendenz der Ich-Erzählerin, deren Urteilen und Wahrnehmungen jegliche Sentimentalität bzw. Empathie beraubt wird. Ihr Wesen entspricht dem von den postmodernen Sozialphilosophen erwähnten „Verschwinden“ des Menschen:

Den Menschen gibt es nicht mehr, seit er von seinen eigenen Wissenschaften zergliedert und in das gentechnisch manipulierbare Kontinuum der Lebewesen eingereiht wurde.¹⁵⁴

Ein Zweifel der postmodernen Kritiker besteht noch an den Idealen der ideologischen Diskurse des 20. Jahrhunderts, besonders am Sozialismus – was mit Heins Kritik am Realsozialismus eine weitere Parallele bildet –, dessen Humanismus nach Foucault nicht mehr oder nie vorhanden ist/ war ; er verhindere paradoxerweise die Selbstverwirklichung des Menschen selbst. Der Mensch leide an einer fehlenden bzw. scheiternden Selbstverwirklichung, wegen der Mechanismen der Zivilisation und ihres zwingenden Charakters:

L'importante tradition du socialisme est à remettre fondamentalement en question, car tout ce que cette tradition socialiste a produit dans l'histoire est à condamner.¹⁵⁵

Die „wilde“ Negativität, die von den Protagonisten „personifiziert“ wird, kann sich als regressive Rückkehr ins Primitive deuten lassen. Im Gegensatz zum positiv konnotierten, primitiven Naturmenschen, den die Zivilisation noch nicht pervertiert oder modelliert hat, ist der moderne, zivilisierte Mensch jenes wilde Wesen, diesmal mit der Perversion der Zivilisation, deren falscher Humanismus zum Zerfall verurteilt ist. Die ästhetische „Simplifikation“ der Figuren durch die Hervorhebung ihrer alltäglichen Unzulänglichkeiten und Peinlichkeiten kann als Strategie des Autors zur Betonung negativer Zivilisationsmechanismen betrachtet werden:

¹⁵⁴ Ebd., S. 143.

¹⁵⁵ Idem, S. 143. (Vgl. auch Michel Foucault: „Lettre à quelques leaders de la gauche“. In: Ders.: *Dits et écrits III*. Gallimard. Paris 1994. S. 388-389).

La figure doit être comprise comme „simplification“ du personnage débarrassé de toutes ses qualités personnelles qui l’inscrivent dans une civilisation. Simplifier le personnage, c’est ne retenir de lui que le trait le plus extérieur qui permette de reconnaître les figures plongées dans le *wild*.¹⁵⁶

Von dieser Annahme ausgehend handelt es sich in Augen vieler DDR-Kritiker also um die Versachlichung der Kultur (z. B. nach der 2. Bitterfelder Konferenz der SED von 1964), die sich als konstitutives Element des abendländisch-sozialistischen Zivilisationsprozesses definieren lässt. Paradoxal ist doch das kapitalistisch-liberalistische Phänomen der Instrumentalisierung des Kulturellen zugunsten wirtschaftlicher Interessen, was das vorgetäuschte Ideal des „realen“ Sozialismus gerade desavouiert. Analog dazu werden dann die Geistes- bzw. Humanwissenschaften aus einer zivilisationskritischen Perspektive skeptisch betrachtet, und zwar in Anlehnung an Spenglers „Untergang des Abendlandes“. Ihnen sei dann vorgeworfen, den Menschen wiederum als ihren „Laborgegenstand“ versetzen und zersetzen, ohne seinem inhärenten, in ihm innewohnenden Humanismus die verdiente Achtung zu schenken, so dass er (d.h. der Mensch) konsequent entmenschet wird. Noch fragwürdiger sei noch das Prinzip der Arbeitsteilung, auf dem die westliche Zivilisation beruht, und die in Heins Prosa weitgehende Darstellung findet:

Hatte die SED zu Ende der 50er Jahre mit dem Bitterfelder Weg versucht, die Trennung in Hand- und Kopfarbeit als Ergebnis eines langen Zivilisationsprozesses zu unterlaufen, so versuchte sie nun, in den 60er Jahren, die für das 20. Jahrhundert typische Aufspaltung einer einheitlichen Kultur in zwei Kulturen (C. P. Snows „two cultures“) rückgängig zu machen. Künste und Geisteswissenschaften sollten im Zeichen eines rechenhaften Sozialismus in kybernetischem Gewande ‚versachlicht‘ und ‚vernützlich‘ werden. Und tatsächlich erfährt der kulturelle Bereich in diesen Jahren eine noch stärkere Instrumentalisierung, ja regelrechte Ökonomisierung als vorher.¹⁵⁷

Durch die Aussagen des zwiespältigen Bürgermeister Kruschkat in *Horns Ende* stellt Hein die Komponenten des Nietzscheanischen Paradigmas von ‚Wahrheit‘ und ‚Unwahrheit‘ dar; den des nach historisch-authentischer Wahrheit strebenden Humanismus, der den Geist der selbstmordbegangenen Figur Horn prägt, und den der auf rationalem Kalkül beruhenden, ideologisch-staatlichen Anpassung, die Kruschkat, trotz

¹⁵⁶ Xavier Garnier: *L’Eclat de la figure: Etude sur l’antipersonnage de roman*. PIE Lang. Frankfurt/ M. ; Oxford ; New York ; Wien 2001. S. 91.

¹⁵⁷ W. Emmerich (2000): S. 187.

seiner wohlwollenden Einsichten gegenüber Horn, innewohnt. In Heins Werk wird der Wille zur authentischen Wahrheit durch Horn problematisiert und zum Credo hochstilisiert. Der Ausdruck „ausgeschöpfter Humanismus“, von dem hier also die Rede ist, entspricht dem in den 80er Jahren dominierenden Pessimismus der jungen DDR-Intellektuellen, deren Desillusionierung in eine radikalisierte Zivilisationskritik mündet:

Kruschkatz sieht den Mut in Horns Handlung, jedoch ist es ihm nicht gegeben dessen besonderes Geschichtsverständnis zu teilen. Für ihn sind Horns Anstrengungen eben fruchtlose Versuche eines „erschöpften Humanismus“. Seine Position als Bürgermeister [...] kann er nur durch eine seltsame Mischung aus einem der Gegenwart verpflichteten Idealismus und einem pragmatischen Opportunismus, sowie aus schlauer Anpassungsfähigkeit und erstaunlicher Überlebenskunst beibehalten.¹⁵⁸

Die Schilderung von Kurtschkatz als asoziale, widerliche und veraltende Figur bringt eine Ästhetik der Negativität hervor, durch die Hein den ambivalenten Humanismus eines alt werdenden, verbitterten Funktionärs aufzeigt und die Ambivalenz menschlicher Natur zutage legt. In ihm werden konträre ethische Größen oder (un-)moralische Prinzipien vereinigt:

Der Autor hat bekannt, daß Kruschkatz für ihn „beim Schreiben die spannendste Figur“ war, weil er hinter dem Bild eines „widerlichen, fettleibigen, schwitzenden, unangenehmen, opportunistischen Funktionärs“ den Menschen zeigen wollte: „Und dann habe ich alle meine Kraft und Liebe in diese Figur gelegt [...] um hinter diesem Monstrum von einem Funktionär, das die anderen zeichnen, noch einmal den Menschen zu zeigen.“¹⁵⁹

Die Racine-Figur in *Einladung zum Lever Bourgeois* repräsentiert den Intellektuellen in seiner emphatischen Krise, der seinen Humanismus zugunsten eines karrieristischen Opportunismus aufopfert. Solches „sich-Zwingen-Lassen“ verursacht bei ihm ein schlechtes Gewissen gegenüber der Nation und ihrem Schicksal unter dem absolutistischen Sonnenstaat Ludwigs des XIV. Ihn charakterisieren auch bittere Ironie und Versagen. Die effektvolle Beschreibung seiner leiblichen Leiden lassen die Negativität dieses „dramatisierten“ Protagonisten (der der Öffentlichkeit als erfolgreicher und ikonoklastischer Historiograf bekannt ist) zur Lebensunerträglichkeit kulminieren.

¹⁵⁸ D. Sevin (1993): S. 195.

¹⁵⁹ Ebd., S. 196. Siehe auch: Krzysztof Jachimczak: „Gespräch mit Christoph Hein“. In: *Sinn und Form* (1988). S. 356.

Morphologisch gesehen bietet die Erzählung *Die russischen Briefe des Jägers Johann Seifert* einen ähnlichen Intellektuellentypus, der durch Alexander von Humboldts Kammerdiener vertreten ist. Im Gegensatz zu Racine, erfüllt Seifert nicht die Funktion eines vereinsamten Kritikers der politisch-gesellschaftlichen Umstände Preußens, sondern gilt als Archetyp des konservativen und konformen Bürgers. Hingegen kann man der fikionalisierten Humboldt-Figur die Merkmale des echten Glaubens an die humanistischen Aufklärungsideen und des Lebenspessimismus zuschreiben, was an sich hinsichtlich des in der Aufklärung angestrebten Lebensoptimismus und Opportunismus paradoxal erscheint und ihre Utopie einer wahren Menschheit erinnert.

Trotz der Gegensätzlichkeit beider Persönlichkeiten der Protagonisten Dr. Spodek und Horn im Roman *Horns Ende*, erweisen sich ihre Existenzen eben als scheiternde „Lebensstrategien“. Egal welchen Sinn sie ihrem Dasein geben wollen, scheitert der erste durch seinen Humanismus, während der zweite im Schatten seines Vaters lebt, seine Frau verliert und in einem analytischen Zynismus Refugium zu finden versucht bzw. glaubt. Hiermit setzt Hein sie als gegensätzliche Charaktere, um die menschliche Existenz als Herausforderung oder zu verwirklichendes Ideal darzustellen, denen jedoch keine „Erfolgsformel“ bereitsteht. Anders gesagt, befinden sich die „Verlierer“ und „Gewinner“ im selben Fall, was die Absurdität ihrer Existenz noch erhöht. Die betonte Ausweglosigkeit erinnert wohl an die postmodernen und aporetischen Problematiken der Begriffe *Ambivalenz* und *Indifferenz*, die den „postmodernen“ Menschen in eine Krise moralischer Werte versetzten:

Ehrlos ist das Leben des zynischen Analytikers, der die Gemeinheit als Bewegungsgesetz der Geschichte erkannt hat, und sich ihr darum verweigern kann. Ehrlos ist auch das Leben des unzeitgemäßen Humanisten, der lebensuntüchtig an den Tugenden einer scheiternden Handlungsethik festhält und darum sagen kann: „Ich fühle mich bereits heute wie eins von meinen Fossilien.“¹⁶⁰

1.2.6 Der Zerfall menschlicher Geschichte

Schon über die Anfänge der abendländischen Zivilisationskritik ging es manchen Denkern wie O. Spengler um die Spuren zivilisatorischer Dekadenz, indem er den Untergang des Abendlandes in einem gewissen Schematismus der Weltgeschichte einsieht, nämlich in

¹⁶⁰ B. Fischer (1990): S. 102.

dem Konstrukt „Altertum – Mittelalter – Neuzeit“, das für ihn ein abendländischer Reduktionismus sei. Auf diese Weise berücksichtige die europäische Periodisierung nicht die anderen oder andersartigen Auffassungen dessen, wie der Begriff *Historie* nach außereuropäischen Vorstellungen angesehen und definiert wird. Es handle sich in erster Linie um eine Hegemonie und Geltungsansprüche europäischen Geschichtsdiskurses und dessen Willen, die Konturen der „Weltgeschichte“ lediglich nach seinen Kriterien und Maßstäben und Kriterien zu konzipieren. In späteren, postmodernen Diskursen, stellte sich beispielsweise die Frage nach der Bedeutung und Geltung rein westlicher Strömungen (etwa des Darwinismus) für fremde Kulturen (z.B. wie für Russland). Die Berücksichtigung der historischen und kulturellen Partikularität (einer Pluralität von Partikularismen) erhält in postmodernen Diskursen besonderen Wert:

Betrachten wir den geschichtlichen Horizont Nietzsches. Seine Begriffe der Dekadenz, des Nihilismus, der Umwertung aller Werte, des Willens zur Macht „die tief im Wesen der abendländischen Zivilisation begründet liegen und für ihre Analyse schlechthin entscheidend sind – welches war die Grundlage ihrer Schöpfung? Römer und Griechen, Renaissance und europäische Gegenwart, einen flüchtigen Seitenblick auf die (mißverstandene) indische Philosophie eingerechnet, kurz: Altertum – Mittelalter – Neuzeit.“¹⁶¹

Der Begriff ‚Geschichte‘ wird nicht mehr unter dem Gesichtspunkt der Idealisierung des menschlichen Subjekts, sondern als Faktor seiner Selbstauflösung, somit erweist sich Geschichte bzw. Historiografie eben als Ideologem. In Anlehnung an M. Foucault bezeichnet H. Fink-Eitel¹⁶² ‚Geschichte‘ als Ende des menschlichen Subjekts. Im Anschluss an die Protagonisten Heins, mit denen Geschichte als Problematik aufgefasst wird, werden diese Selbstauflösung und die postmoderne Problematik des Geschichtsendes durch sie verkörpert und anschaulich gemacht. Interessant ist das Verhältnis der Figur Horn zu *Geschichte*. Während er „naiv“ glaubt, er habe eine Wahrheit entdeckt, entpuppt sich jener Prozess als Selbstauflösung, da dieses Vorkommnis zu seinem Selbstmordbegehen zuletzt führt. Der störende Charakter dieser skurrilen und entdeckten Wahrheit beschreibt eigentlich das Scheitern des Einzelnen in seinem Prozess der Selbstverwirklichung, als wäre sie ihm für immer versagt. Solche Resignation und Negativität kommen im Diskurs der Figur Kruschkatz umso frappanter vor und münden in

¹⁶¹ O. Spengler (2003): S. 32.

¹⁶² „[...] die Geschichte (wird) nicht als Selbstverwirklichung des göttlichen oder menschlichen Subjekts, sondern als dessen Selbstauflösung betrachtet“. Vgl. Hinrich Fink-Eitel: *Foucault zur Einführung* (2. Aufl.). Junius. Hamburg 1992. S. 89.

eine lapidare Versagung und Diskreditierung von *Geschichte*, die mit dem Selbstmord Horns zu korrespondieren scheint. Die Aporie menschlicher Geschichte wird mit der morosen Existenz Kruschkatze als unentrinnbare Fatalität allegorisch assoziiert:

Ich bin heute dreiundsiebzig Jahre alt, und wenn ich die Erfahrungen meines Lebens für eine daran uninteressierte Nachwelt in einem Satz formulieren müßte, würde ich sagen: Es gibt keine Geschichte. Geschichte ist hilfreiche Metaphysik, um mit der eigenen Sterblichkeit auszukommen, der schöne Schleier um den leeren Schädel des Todes. Es gibt keine Geschichte [...]¹⁶³

Ein Grund für das sogenannte ‚Ende der Geschichte‘ liege weiterhin wohl in der Auflösung der Vergangenheit durch ein durchaus durchtechnisiertes Zeitalter. Als Voraussetzung für das Zustandekommen einer historischen Identität und Zukunft, sei Vergangenheit durch ihre bloße „Abschaffung“ keine vorhandene Gegebenheit mehr. Die aus dem technischen Zeitalter hervorgehende historische Identitätslosigkeit lasse sich demnach auf die Selbstverwirklichung des Individuums übertragen:

„Die Moderne, die Maschinengesellschaft, die Industrie und der „Fortschritt“ töten die Vergangenheit, geben aber der Gegenwart keine neue Identität. Einerseits wird das Individuum in eine endgültig von Natur und Natürlichkeit losgelöste Welt geworfen, andererseits wird es in ein System von Konventionen hineingepreßt, das eine innere Verwirklichung verhindert“.¹⁶⁴

Diese Ausweglosigkeit eines ins Geschichtslose führenden Zeitalters findet im Prolog der Novelle *Drachenblut* eine gewisse Thematisierung durch das Motiv einer zerfallenen Brücke, die sich vermutlich sowohl auf die scheiternde Existenz Claudias, als auch auf eine zeitlose Gesellschaft metaphorisch bezieht. Der Gebrauch des *Wir*-Pronomens durch den träumenden Ich-Erzähler mag eine Allegorie¹⁶⁵ für das „kollektive“ ‚Ende der Geschichte‘ in Kenntnis bringen. Im Prolog, der als Traum fungiert, behauptet das anonym „berichtende“ Ich, weder die andere Seite der Brücke erreichen noch zurückkehren zu können. Dazu erfüllt die zerfallene Brücke (als Rest einer vergangenen Zivilisation) eine Kontrastfunktion zur im Traum dominierenden Natursymbolik. Interessant dabei ist vor allem der Status des Traums als Erkenntnis- und „Wahrheitsmoment“, das aus

¹⁶³ *Horns Ende*, S. 25.

¹⁶⁴ B. Delassalle (1996): S. 175.

¹⁶⁵ Über die Funktion des Prologs als Allegorie und Traum, vgl. damit H. P. Preußner: „Der Prolog als Allegorie und Traum“ (Kap. IV./1.). In: Ders.: *Zivilisationskritik und literarische Öffentlichkeit*. S. 77-88.

psychoanalytischer Sicht das Unterbewusstsein dieses noch namenlosen Ich-Erzählers zum Ausdruck bringt und ein Pendant zum rationalistischen Maßstab der Moderne bildet:

Wir müssen auf die andere Seite des Abgrunds. [...] Wir betreten die Brücke. Mich fröstelt. Die ersten drei, vier Schritte begleitet uns noch Brückengeländer, das ich umklammere. Dann endet es zersplittert, stumpf in die Luft ragend, abrupter Torso.¹⁶⁶

In den postmodernen Diskursen werden *Indifferenz* und das Prinzip des *Tauscherts* als Voraussetzungen für den jeweiligen Aspekt betrachtet, wo es vom „a-historischen“ Menschen die Rede ist. Für Spengler ist eine Kultur geschichtslos, wenn sie erschöpft ist und die Form einer „gefertigten“ Zivilisation annimmt. Hiermit kennzeichnet sich ‚Kultur‘ als determinierendes Kriterium für das Fortbestehen von ‚Geschichte‘, deren Sein in ihrer inhärenten Dynamik angesiedelt ist. Der postmoderne Aspekt der Indifferenz oder des Tauscherts liege im „Entstehen“ und „Enden“ einer Kultur zugleich, so dass ihr historisches „Erschöpft-Sein“ ihrem ursprünglichen „Nicht-Sein“ gleichsteht:

Und daraus folgt eine ganz entscheidende und hier erstmal festgestellte Tatsache: daß der Mensch nicht nur vor dem Entstehen einer Kultur geschichtslos ist, sondern wieder geschichtslos wird, sobald eine Zivilisation sich zu ihrer vollen und endgültigen Gestalt herausgebildet und damit die lebendige Entwicklung der Kultur beendet, die letzten Möglichkeiten eines sinnvollen Daseins erschöpft hat.¹⁶⁷

In Bezug auf die hier diskutierte Problematik des historischen Subjekts soll nun der Aspekt der Ambivalenz spät- und postmoderner Diskurse erwähnt und diskutiert werden. Für die Kritische Theorie (Für Adorno) erweise sich der blinde Herrschaftswille, der im Laufe der Zeit angestrebt und als blinde Seite des Rationalismus (Irrationalismus) angesehen wird. Darüber hinaus situiert sich der Grund des Rationalismus nicht mehr in der reaktionären Opposition gegen die Vernunft der Geschichte, sondern ist innewohnender Aspekt in der Vernunft selbst. G. Lukács behauptet, der Irrationalismus bestehe vor allem in der Verweigerung eines historischen Subjektes, wobei das Gedeihen einer Kultur im Marxismus / Sozialismus zu finden ist, es sei dann der Weg zur historischen Rationalität. Was aber beide Visionen verbindet ist die Kritik an einem abwesenden historischen „Wesen“:

¹⁶⁶ *Drachenblut*, S. 7.

¹⁶⁷ O. Spengler (2003): S. 614.

Der Marxismus als Weltanschauung der historisch fortschrittlichen Klasse repräsentiert bei Lukács die zu sich selbst kommende historische Vernunft. Bürgerliches Denken muß in einer Epoche, in der allein der Sozialismus die Errungenschaften der Kultur sichert, notwendig reaktionär sein und damit zwangsläufig dem Irrationalismus verfallen [...] Eine solche Reflexion bietet die „Dialektik der Aufklärung“. Ihre These, Vernunft (Aufklärung) sei konstitutiv schon Unterwerfung der Natur und der Menschen unter den Herrschaftswillen des Subjektes, steht in radikalem Gegensatz zu der Irrationalismustheorie Lukács.¹⁶⁸

Hein kommt offensichtlich zu einer zynischen Bemerkung postmoderner Natur über den Diskurs der abendländischen Zivilisation durch das von Nietzsche bereits erwähnte Phänomen der „Wiederkehr des Gleichen“. In den Metaerzählungen bzw. Diskursen des Urchristentums, Marxismus und der bürgerlichen Revolutionen seit der Aufklärung, sehe er lediglich die bloße Rekurrenz eines durch die Macht des Marktes und der Finanzen dominierten Diskurses, der jedes Mal eine andere Form annimmt. Die Position Heins in dieser Hinsicht erinnert an die Kritik der postindustriellen Gesellschaften, die bei Foucault beispielsweise noch zu finden ist, und die an die Wesensgleichheit oder Indifferenz der jeweiligen Metaerzählungen erinnert. Analog zu Foucault, bezeichnet Hein den real existierenden Sozialismus als eine durch die Jahrhunderte getriebene Lüge. Dennoch ist zu behaupten, dass er die Fundamente jenen Systems nicht diskreditiert, sondern die Form, unter der das jeweilige System „verwirklicht“ wurde:

Der sogenannte real existierende Sozialismus war, gemessen an den Vorstellungen, an den eigenen Maßstäben des Mythos Sozialismus, eine Karikatur, ein Verbrechen und ein Betrug. [...] Der Mythos, die Vision – im Urchristentum wurzelnd und im 19. Jahrhundert vor allem von Marx in der Sprache der politischen Ökonomie formuliert – wurde mit diesem Betrug und Verbrechen nachhaltig geschädigt und vermutlich anhaltend. Die Mißgeburt kränkt die Schöpfung, der Statthalter Gottes irritiert unseren Glauben an Gott, der ungenießbare Braten mindert den Wert der vorzüglichen Speisekarte erheblich.¹⁶⁹

1.3 Zivilisationskritik als mythologisches Phänomen

Prometheus [...] wies auf Zeus' Auftrag hin, der den Menschen
befohlen hatte, die Erde zu erobern und das Handwerk

¹⁶⁸ R. Herzinger, R. / H. P. Preußner (1991): S. 198.

¹⁶⁹ „Christoph Hein: *Unbelehrbar – Erich Fried*. Rede zur Verleihung des Erich-Fried-Preises am 6. Mai 1990 in Wien“. In: L. Baier (Hg.) (1990): S. 23.

Die oben zitierte Textpassage aus dem 2013 erschienen Erzählwerk *Vor der Zeit. Korrekturen* C. Heins zeigt eben, wie sich der Autor den alten Mythen nochmals zuwendet, um aktuelle Themen und Probleme zivilisationskritischer Natur allegorisch darzustellen.

Die Auswahl des Mythos für die Behandlung des letzten Teils des vorliegenden Kapitels mag vor allem den zivilisations- und kulturkritischen Diskurs des Autors aktualisieren und die Mythologie bzw. Mythenforschung als determinierendes methodisches Repertoire für die Herausarbeitung einer interdiskursiven Zivilisationskritik an den Tag legen.

Der zweite Grund dieser Vorgehensweise lässt sich dadurch erklären, dass die Mythen sowohl auf eine Konstanz als auch und vor allem auf eine Dynamik angewiesen sind. Sie bieten also einen diachronen und synchronen Blick¹⁷¹ auf die Entwicklung menschlich-universaler Utopien und Fortschrittsideologeme, indem sie dazu ihre dialektische Dekonstruktion zwischen Anspruch und Realität noch ermöglicht.

Der strukturelle Vergleich und die interdiskursive Interpretation von Mythen könnten der Grundstein oder eine Anregung sein für die Etablierung einer allgemeinen Theorie der menschlichen Zivilisationskritik und die Bestimmung ihrer methodisch-theoretischen Konturen. Dieser „Strukturierungsakt“ hat sicher seine Prämissen in ehemaligen theoretischen Diskursen, jedoch, ohne dass der Zivilisationskritik der Status einer richtig etablierten und methodisch ausgedachten Theorie zugesprochen wird.

Moloch, Prometheus¹⁷², Sisyphos, Siegfried...usw. sind jene mythischen Figuren, die die Fortschrittsideale menschlicher Kultur und Zivilisation repräsentieren, aber auch ihre Desillusionen und Unzulänglichkeiten enthüllen.

¹⁷⁰ C. Hein: „Hades klagt an“. In: *Vor der Zeit. Korrekturen* (1. Aufl. 2013). Insel Verlag, Berlin 2013. S. 58.

¹⁷¹ Siehe dazu 1.1 und 1.2.

¹⁷² In der „Brief erzählung“ *Die russischen Briefe des Jägers Johann Seifert*, die einer Chronik gleicht und fingierte „Episoden“ des nach Russland reisenden A. v. Humboldt berichtet, heißt es über den Preis des Fortschritts: „[...] all Dieses kann ihn augenblicklich zerschmettern, ihn, den man in Berlin den Heros der Naturwissenschaften, den neuen Aristoteles nennt, den man in Russland als Prometheus feiert.“ C. Hein: „Die russischen Briefe des Jägers Johann Seifert“. In: *Nachtfahrt und früher Morgen*. Suhrkamp Taschenbuch, 1. Auflage. Frankfurt/ M. 2004. S. 116. Bemerkenswert dabei sind die merkwürdige Orthographie des Textes sowie die Illustration dessen, wie die Gattung ‚Chronik‘ vom Autor selbst definiert wird, und zwar „nicht objektiv, sondern [...] eingreifend und realistisch und phantastisch und magisch, Poesie eben.“ Siehe: C. Hein: „Die Zensur ist überlebt, nutzlos, paradox, menschenfeindlich, volksfeindlich,

1.3.1 *Moloch* oder der Mythos ‚Großstadtfortschritt‘

Das schrecklichste Opfer, das der Gang der Geschichte fordert,

ist der Tod von Schuldlosen.

Er ist der Blutzoll, den der Fortschritt kostet.¹⁷³

‚Moloch‘ trägt in der Kulturgeschichte unterschiedliche Bedeutungen und Gestaltungsformen, die vom antiken Kult der Kinderaufopferung aus hervorgegangen sind, und der (Moloch) mit der modernen „Unwürdigkeit“ und Großstadtdekadenz großer Metropolen semantisch assoziiert werden kann. Daher ist seine Funktion als Mythos im Zusammenhang mit der hier untersuchten Dimension der Zivilisationskritik ebenso entscheidend und trägt dazu bei, sich der kritischen Funktion der Stadtsymbolik in Heins Werk anzunähern.

Die Idee der Kinderaufopferung lässt dann vermuten, dass der Generationenkonflikt, der in Heins Prosa weitgehende Behandlung und Thematisierung findet, mit dem entsprechenden Mythos in Verbindung gesetzt werden kann. Sowohl die anekdotischen Begegnungen über provokante Straßenjungen in *Der Tangospieler* oder *Drachenblut*, als auch die im Namen großer Ideologien und Herrschaftssysteme aufgeopferte junge Generation, rücken einen sozialkritischen Aspekt deutscher Kulturgeschichte in den Mittelpunkt.

Die im neunten Kapitel von *Drachenblut* und in Form einer Retrospektive (einer Reise in die Stadt G¹⁷⁴) erzählte zerbrochene Freundschaft zwischen Claudia und Katharina (Katholikin), illustriert den ideologischen Konflikt und die atheistischen Kampagnen der ehemaligen Ostrepublik, die die Hauptfigur Innozenz und Kindheit kosten, deren Folgen ja in ihrer Erzählgegenwart noch zu sehen sind. Die fingierte Banalität einer kindischen

ungesetzlich und strafbar“ (2. Kap./ 6.). In: *Als Kind habe ich Stalin gesehen*. (Erstveröffentlichung 1990). 1. Aufl. Suhrkamp. Frankfurt 2004. S. 95.

¹⁷³ *Horns Ende*, S. 76.

¹⁷⁴ Dieser Buchstabe ist der Name der Heimatstadt Claudias. Es kann wohl vermutet werden, dass „G“ für die biblische „Gomorra“ als signifikante Chiffre steht und ihre kollektive Dekadenz thematisiert. Eine weitere Analogie damit besteht eben im Namen der Stadt Guldenberg in *Horns Ende*, die „wie ein biblisches Gomorra“ betrachtet wird. Ebd., S. 12.

Streiterei entpuppt sich – in Form eines Leitmotivs – als fatale Selbstentfremdung und Unfähigkeit der Ich-Erzählerin, einen anderen Menschen (noch) zu lieben. Da Claudia unter Druck gesetzt wurde, die Freundschaft mit ihrer gläubigen und besten Freundin Katharina strikt zu beenden, werden ihr demnach die im Laufe der Erzählung üblichen psychischen Abwehr- und Selbstkontrollmechanismen sowie jegliche Kindheitsillusionen beraubt, nämlich im Namen der Treue gegenüber der Kommunistischen Republik. Dem Moloch-Kult entsprächen dann der blinde Kult des Kommunismus und seine Ideologie des (Ver-)Schweigens. Bemerkenswert ist außerdem der „Übergang“ des Erzähltons von einer lakonischen und nüchternen Sprache in eine emphatische und emotional „beladene“:

Ich lernte zu schweigen. [...] Eine Mädchenfreundschaft war zerstört, die schon Wochen und oder Monate zuvor zerbröckelte und von ihr und mir nur noch notdürftig dahingeschleppt worden war. Und allein der unversöhnliche Haß zweier unglücklicher Mädchen wies auf die Spuren einer Liebe hin, einer tödlich verletzten Liebe.¹⁷⁵

Die „*Sehnsucht nach der Infantilität*“¹⁷⁶ in der Novelle Heins taucht wiederum durch die thematisierten Abtreibungen Claudias auf und versetzt sie in ihre scheiternde Mutterrolle, die bei der Ich-Erzählerin eine Form der Gewalt und eines „Nicht-gelungen-Seins“ hervorruft. Ihre Kinder scheinen zugunsten zivilisatorischer, „prekärer“ Ideale wie Freiheit, Karrierismus, Selbstverwirklichung und -behauptung aufgeopfert zu sein. Das „Zum-Objekt-machen“ ihres Körpers empfindet Claudia als „*ein[en] monströse[n] Eingriff in [ihre] Freiheit*“¹⁷⁷. Paradoxal kommen ihr Eingeständnis und Wunsch nach Kindern im 13. Kapitel der Novelle, das die jeweilige Problematik durch die Erzählgegenwart aktualisiert, vor. Die allzu große Konzentration auf ihre Karriere als Ärztin und die von ihr aufrechterhaltene Distanz gegenüber den Anderen lässt Claudia als ambivalente Person vorkommen, die die von Hein kritisierten „*Kosten unserer Zivilisation*“¹⁷⁸ „personifiziert“. Ihre zwiespältige Persönlichkeit und ihre fehlgeschlagene „Kompensationsstrategie“ sind in der folgenden Textpassage umso frappanter:

Ab und zu spiele ich mit dem Gedanken, ein Kind zu haben. Früher wollte ich selbst ein Kind zur Welt bringen, schreckte aber schließlich immer davor zurück. Jetzt überfällt mich gelegentlich der Wunsch, ein elternloses Mädchen anzunehmen. [...] Mein Wunsch

¹⁷⁵ *Drachenblut*, S. 122 u. 126.

¹⁷⁶ Ebd., S. 59.

¹⁷⁷ Ebd., S. 89.

¹⁷⁸ C. Hein in einem Interview von Ralf Schock. In: *Sinn und Form* 5/ 2009. S. 628-632.

erscheint mir dann weniger freundlich. Ich fürchte, es ist so etwas Ähnliches wie Unzucht mit Abhängigen. [...] Ich muß kein Kind mißbrauchen, um mir mangelnde Liebe zu ersetzen. Und ich hoffe, daß ich mir nicht eines Tages einen Hund anschaffe. Als Ersatz des Ersatzes.¹⁷⁹

Die hier untersuchte Thematik der Aufopferung erhält dementsprechend eine kollektive Dimension, die in den Erzählungen *Der Tangospieler* und *Drachenblut* offensichtlich eine Analogie aufweist. Auf eine ähnliche Art und Weise wird in den beiden Werken eine Gruppe von Jugendlichen als Sinnbild für Provokation dargestellt, wobei die Protagonisten Dallow, Claudia und Henry Verspottung und Hohn ausgesetzt werden. Diese Parallelität zeigt dadurch, wie die junge Generation dem Schein eines perfekt funktionierenden Systems aufgeopfert wird. Sie repräsentiert die Kehrseite der Medaille des Fortschritts und zeigt diesbezüglich die Diskrepanz zwischen ideologischen Ansprüchen und der mit ihnen nicht korrespondierenden Realität. Die Jugendlichen fungieren als die Vergessenen, Randmenschen oder als Opfer einer kollektiven „Oberideologie“, die (Selbst-)Kritik und Fehlschlag nicht toleriert.

In den folgenden Passagen aus den zwei Erzählungen gleichen die „Straßenjungen“ sozusagen einer „Horde von Prädatoren“, die (nur) auf eine Angriffsgelegenheit wartet, indem sie ihre Verzweiflung, Unreife und Naivität durch Aggressivität und Gewalt zu verbergen versucht:

Dallow hatte sich vorgebeugt. Er starrte überrascht auf die Jugendlichen. Sie wurden auf ihn aufmerksam, sahen ihn feindselig an und sprachen über ihn. [...] Er spürte, wie die jungen Leute durch den Wagen liefen und auf ihn zukamen. [...] Plötzlich wurde sein Kopf gegen die Fensterscheibe gestoßen. [...] Einer von ihnen stützte sich für einen Moment auf Dallows Schulter ab. Dallow wandte sich nicht mehr um. Es sind Kinder, sagte er sich, ich kann mich nicht von Kindern zusammenschlagen lassen.¹⁸⁰

Eine ähnliche Szene befindet sich im 5. Kapitel der Novelle *Drachenblut*, wo sich Aggressivität und Provokation von Jugendlichen hiermit als Rekurrenz erweisen. Diese Szenen gewinnen zudem an Aktualität und erinnern einigermaßen an das Verhalten von Rechtsradikalen (besonders in Ostdeutschland), die das Gespenst des Nationalsozialismus schweben lassen:

¹⁷⁹ *Drachenblut*, S. 172.

¹⁸⁰ *Der Tangospieler*, S. 85-86.

Mehrere junge Leute mit Motorrädern standen und saßen davor. [...] Wir stiegen ins Auto. Ein Junge rief uns etwas zu, und die anderen lachten. Als Henry losfuhr, warf einer eine Handvoll Kiesel und Sand gegen die Scheiben. Henry stoppte sofort, aber ich bat ihn, weiterzufahren. [...] Sie langweilen sich, sagte ich. Ja, sagte Henry, sie langweilen sich. Sie werden sich ihr ganzes Leben langweilen.¹⁸¹

Aus der Dynamik des entsprechenden Mythos gehen mehrere Varianten hervor, die sich in den künstlerischen und literarischen Diskursen deklinieren lassen. In Bezug auf Fritz Langs Film *Metropolis*, in dem die sogenannte M-Maschine die Eigenschaften eines dämonischen Stadtwesens annimmt, werden die Kinder armer Menschen dem Ungeheuer geopfert, was eine Analogie mit der antiken Version des Mythos aufzeigt. Die Idee des Opfern wird dann im Sinne einer kollektiven Dekadenz gekennzeichnet und erinnert diesbezüglich an die „Jungenkategorie“ in Heins Prosa, deren Jugend – wie bereits gesagt – dem System aufgeopfert wird. Außerdem ist ihr rebellionsgestus in ihren Provokationen angesiedelt, die an den Protest gegen die Maschine in *Metropolis* erinnert. Ihr Ort ist entweder die Stadtperipherie oder ein „Nicht-Ort“ binnen der Stadt. Mit anderen Worten: Der antike Ritus verwandelt sich zu einem moderneren, abstrakten, dessen Idee aber aufrechterhalten wird:

Die „M-Maschine“, das Herz der Lang’schen Metropolis, erweist sich als Moloch, dem die Kinder der Armen geopfert werden [...] Die einschlägigen Szenen zeigen, dass es nicht die Herrschenden sind, die solches Unglück verschulden, sondern die Betroffenen selbst – auch wenn sie in Langs Inszenierung nicht wie im Mythos von Baal ihre Kinder verbrennen, sondern ersaufen lassen. Freilich, sie wurden vom Bösen verführt zum Aufstand gegen die Maschine; [...]¹⁸²

Schließlich kann man sagen, dass der Mythos des Stadtfortschritts zugleich auf eine Konstanz und Inkonstanz angewiesen ist; einerseits wird seine Essenz oder sein Prinzip aufrechterhalten. Andererseits nimmt er andere Formen an, die im Zusammenhang mit dem Wesen eines Zeitalters liegt. Die Variation des Moloch-Mythos, der den Fortschrittsmythen angehört, liegt vielmehr in der Form der Aufopferung, die vom konkreten Ritual in ein abstraktes, allgemeines und „unsichtbares“ übergegangen zu sein scheint. Die Unzulänglichkeiten des in der Hein’schen Prosa thematisierten

¹⁸¹ *Drachenblut*, S. 53.

¹⁸² Vgl. Ralf Bohn / Heiner Wilharm (Hg.): *Inszenierung der Stadt*. Urbanität als Ereignis. Transcript Verlag. Bielefeld. März 2012. ISBN 978-3-8376-2034-4. S. 21. Unter: <http://www.transcript-verlag.de/media/pdf/e3d3c852641632fc13372134ba3ef1ec.pdf> ; (Zugriff: 15.11.2014).

Realsozialismus durch eine rekurrente Stadtsymbolik mögen einem kollektiven Moloch gleichen, dessen System die Existenz und das Werden einer Nation aufgeopfert werden.

1.3.2 *Prometheus*: Das Symbol der (Des-)Illusion

Prometheus wird in den Neuerzählungen Heins, die unter dem Titel *Vor der Zeit. Korrekturen* erschienen sind, als unsterblichen Helden thematisiert, der den Irdischen den Fortschritt (Verwendung des Feuers) aus Mitleid beibringen möchte. Der Bezug auf diesen Gründungsmythos der Moderne zeigt, wie Geschichte, Fortschritt und Individuum in einem interaktiven Geflecht liegen und miteinander dialektisch zusammengesetzt werden können. In der Figur des Prometheus wird die Ambivalenz der Illusion und Desillusion menschlichen Fortschritts eigentlich personifiziert. Ein Beispiel dieser „Fortschrittsdesillusion“ bietet die Mythenbearbeitung und -konstruktion in Heiner Müllers Werk, die den „repressiven“ Charakter der Naturaneignung durch den technischen Fortschritt und seine Repräsentationsfiguren an den Tag legt. Von dieser sukzessiven Prometheus-Remythisierung aus geht dann ein geschichtlicher Diskurs der zivilisatorischen Fortschrittsutopie hervor, deren Negativität auf Grund einer Reihe mythischer Vorbilder suggeriert wird:

Später, in den 60er Jahren, setzte er (**Heiner Müller**) sich ein erstes Mal in mythischen Modellen wie dem „Herakles“, „Prometheus“ oder „Philoktet“ mit der abendländischen Zivilisationsgeschichte als einer Geschichte der repressiven Aneignung der Natur durch Menschen, einschließlich der eigenen Triebnatur, auseinander.¹⁸³

Die erste Analogie, die zwischen dem Prometheus Heinscher Remythisierung und seiner anderen Figur Horn besteht, liegt wohl in der rebellisch-ungehorsamen Gesinnung beider Protagonisten. Die Widerstandsleistung Prometheus' gegen den „menschenfeindlichen“, vernichtenden Zeus korrespondiert mit der Animosität Horns gegenüber den etablierten Behörden der Stadt Guldenberg. Sein „historischer“ Fund auf einer Burg, der die Geschichte der Ortschaft hätte gründlich befragen können, kostet ihn Qual, Leben und Karriere. Sein Selbstmord kann demnach als Antwort auf den bürokratischen Druck seiner Institution verstanden werden. Auf diese Weise veranschaulicht Hein die vom Menschen zu zahlenden Kosten des zivilisatorischen

¹⁸³ W. Emmerich (2000): S. 359.

Fortschritts: „[...] Viel kann der Mensch bewirken und schaffen, er kann den Göttern gleich werden, aber den Preis dafür hat er zu zahlen.“¹⁸⁴

Der Sinn für Gerechtigkeit und Befreiung ist dann die Triebfeder beider Figuren, deren „Unsterblichkeit“ dem jeweiligen moralischen Prinzip Dauer zugesteht. Aus den folgenden Textauszügen¹⁸⁵ von *Horns Ende* und *Prometheus* kann man die vorige Idee schließen, wobei die Stimme Horns in das Gedächtnis eines der erzählenden Ichs eindringt. Der „innere“, fingierte Ich-du-Dialog zwischen dem „auferstandenen“, gespenstischen Horn und dem jungen Thomas erfolgt interessanterweise im Traummoment, während dessen Horn dem älter gewordenen Thomas das Erinnern- und Erzählen-Müssen als moralische Pflicht auffordert und das Todesschweigen „transzendiert“:

Und mein Tod?

Das ist nicht die ganze Wahrheit.

Wenn ihr schweigt, dann werden die Steine schreien.

Sie sind schwer, diese Toten. So schwer.

Erinnere dich.

Und ich bin müde.

Weiter, Junge. Weiter. Weiter. Du mußt dich erinnern.¹⁸⁶

In *Prometheus*, heißt es über die „ähnliche“ (Selbst-)Befreiung:

Und als Zeus sich seiner erbarmte und nach dreißig Jahren oder dreißigtausend Jahren – der Gefolterte verliert seinen Sinn für die Zeit –, als er ihn endlich vom Felsen ließ, hatte der unsterbliche Prometheus lebenslang einen Ring aus dem Metall seiner Kette zu tragen, [...] Der Ring galt ihnen (**d. h. Menschen**) als Emblem der Verbundenheit mit dem rebellischen und furchtlosen Prometheus, der den Göttern getrotzt hatte, und sollte ihre Verachtung für den grausamen und ihnen feindlichen Zeus bezeugen.¹⁸⁷

Der Prometheus-Mythos liegt also seit der Moderne einer permanenten Modifikation – wie es für den Goethe'schen ‚Prometheus‘ (1773) der Fall ist, die den göttlich-heldischen

¹⁸⁴ „Prometheus“. In: *Vor der Zeit*. Korrekturen. S. 94.

¹⁸⁵ Die „Traumpassagen“, die die Multiperspektivität des Romans mit strukturieren, kommen in kursiver Form vor. Sie konstituieren eine Art „Neben-“, oder „Vor-Text“, durch den sich das Unbewusstsein – ähnlich wie im Prolog von *Drachenblut* – die Funktion eines irrationalen Erkenntnis- Wahrheitsmoments erfüllt.

¹⁸⁶ *Horns Ende*, S. 247.

¹⁸⁷ *Prometheus*, S. 89-90.

Aspekt dieser Figur nicht mehr in den Vordergrund setzt, sondern als Ausdruck für einen „anthropomorphischen“ Widerstand gegen etablierte Autoritäten fungiert. Dies erklärt dann, weshalb das Wort „Korrektur“ im Titel des Erzählbands vorkommt, nämlich im Sinne einer neuen Mythologie und Genealogie des Fortschritts. Dem traditionellen Prometheus scheint nun die göttlich-heldische Seite beraubt und der „einfache“ Charakter der Menschheit zugesprochen zu sein. Franz Hinkelammert bemerkt in seinem Artikel über diesen Mythos in Analogie zur der heutigen Lage der Philosophie bei dem jungen Marx Folgendes zu Recht:

Alle diese Prometheuskonstruktionen haben ein gemeinsames Kennzeichen, das sie alle von den griechischen Prometheusmythen unterscheidet: Prometheus ist jetzt ein Mensch, der den Göttern gegenüber rebelliert. Er ist nicht mehr ein rebellierender Gott, der den Menschen das Geschenk des Feuers macht, sondern ist in einen Menschen verwandelt, der über die Götterwelt urteilt. Für diesen modernen Prometheus ist der griechische Mythos so etwas wie ein Steinbruch, aus dem die Bauelemente gewonnen werden für eine mythische Konstruktion menschlicher Rebellion und Emanzipation. Er konstruiert als Mythos eben das, was die Moderne von der Renaissance an tatsächlich tut.¹⁸⁸

Die Prometheus-Figur Heins gleicht der der Platonisch-Marxistischen Version einigermaßen in der Tatsache, dass die Figur Horn als Gespenst eben der Symbolik des Körpers als Gefängnis zugeordnet werden kann. Horn versucht eine historische „Wahrheit“ durchzusetzen, deren Sinn jedoch in seinem Tod verinnerlicht wird. Seine „körperliche“ Befreiung erfolgt durch seine gespenstische „Erscheinung“ im (Un-)Bewusstsein der verschiedenen homodiegetischen Erzähler, wo historische Wahrheit ihren möglichen Ort finden kann:

Es ergibt sich, dass hier eine Position auftaucht, die den Charakter eines Schlüssels zum Verständnis des Marxschen Prometheus darbietet. Es handelt sich um eine Art Umkehrung (Inversion) einer platonischen Konzeption, nämlich der Vorstellung, dass der Körper das Gefängnis der Seele ist. Die Seele wird vorgestellt als ob sie verbannt worden ist und der Körper ist der Ort an dem sie gefangen gehalten wird. Cicero selbst versteht, wie wir vorher sahen, den Adler des Prometheus als den Körper, der die Seele foltert und quält.¹⁸⁹

¹⁸⁸ Vgl. Franz Hinkelammert: *Prometheus, die Unterscheidung der Götter und die Ethik des Subjekts. Reflektionen über einen Gründungsmythos der Moderne.* S. 2-3. Unter: http://www.rosalux.de/fileadmin/rls_uploads/pdfs/allg_Texte/Hinkelammert_Franz/hinkelammert-prometheus.pdf; (Zugriff: 26.11.2014).

¹⁸⁹ Ebd., S. 23.

Der Prometheus Heins verkörpert eine weitere Ambivalenz: die der Furcht und der Hoffnung, die die Züge einer parabolischen Personifikation annehmen, und einen Ausgleich gegenüber der himmlischen Göttermacht erfolgen lässt. Diese Gegenteile mögen die Zweiseitigkeit der Fortschrittsmedaille paradigmatisch repräsentieren, die Prometheus' Illusion und Desillusion über den menschlichen Fortschritt hervorbringen:

Den Sterblichen, die bereits die Furcht kannten, denn diese war ihnen mit der Vorausschau gegeben, brachte Prometheus jetzt die Schwester der Furcht, die Hoffnung. [...] Sie war verspielt und lächerlich, buntscheckig gekleidet und immerzu geneigt, nichts ernst zu nehmen. Unbekümmert lebte sie in den Tag hinein, liebte den trügerischen Schein mehr als die unerbittliche Wahrheit, war um nichts besorgt und durch nichts zu ängstigen.¹⁹⁰

1.3.3 Die Wiederkehr des Gleichen: *Sisyphos* als Metapher der „Zivilisationszirkularität“

Mit der Absurdität, die im Sisyphos-Mythos – vor allem in A. Camus' Werk – beinhaltet ist, fragt man sich eben über den Sinn menschlichen Fortschritts und die damit ersehnte Glückseligkeit des modernen Menschen. In seiner Tätigkeit des Felsenhinaufwälzens versinnbildlicht Sisyphos die von Nietzsche zuvor problematisierte Wiederkehr des Gleichen, die mit der allgemeinen Zivilisationskritik in Verbindung gesetzt werden kann. Die Teleologie des Fortschritts, die in der ständigen Suche nach dem Ausgeglichen-Sein des Menschen ihren Sinn hat, ist in den Protagonisten Heins dementsprechend zu finden.

Was aber hier in Frage gestellt wird, ist, ob die Letzten diesen Zustand erreichen, und ob ihre Existenz in dieser „ständigen“ Suche im Endeffekt nicht zu einem *circulus vitiosus* verurteilt wird. In diesem Sinne wird Glück bei den Protagonisten Heins als Illusion repräsentiert, und zwar zwecks einer „absurden“ Darstellung dessen. Dies gilt für die Protagonistin Claudia in *Drachenblut*, die zum Entschluss gekommen ist, dass ihr Lebensprinzip des Zufrieden-Seins das ursprünglich ersehnte Glücklich-Sein ersetzen könnte. Jedoch entwickelt sich ihre Existenz zu einem Zyklus, dessen Wiederholung ihre Existenz *ad absurdum* still vernichtet. Das dreizehnte Kapitel der Novelle *Drachenblut*, das die Wiederkehr zur Erzählgegenwart der Protagonistin markiert, deutet auf eine „Stagnation“ ihrer Lebensphilosophie und -situation hin, die durch die Wiederholung des

¹⁹⁰ *Prometheus*, S. 95-96.

abschließenden Satzes „*Mir geht es gut*“¹⁹¹ betont wird. Die Geschlossenheit der Novelle, die der „Lebenszyklus“ Claudias ähnelt, entspricht dem Motiv des wiederrollenden Felsens bei Sisyphos, so dass das Absurde durch diese wiederholte Tätigkeit perpetuiert wird.

Die Illusion des gesuchten Glücks beider Figuren (Sisyphos und Claudia) bestehe demnach im Eindruck, das Leben vermöge sein Ideal im Weiterbestehen der (beruflichen) Tätigkeit selbst zu finden. H.-J. Liese vergleicht Sisyphos mit einem Arbeiter, dessen Glück in einer Art „Fließbandtätigkeit“ materialisiert ist: „*Der Fließbandarbeiter, den wir mit Sisyphos verglichen, ist glücklich, solange er am Fließband steht, solange alles „fließt.*““¹⁹²

Weiterhin besteht eine andere Analogie beider Figuren in der Stilisierung des Unbewusst-Seins als Glücksprinzip. Der Unterbrechung des Felsenrollens und dem Entschwinden in die „Höhlen der Götter“¹⁹³ entspricht die Feststellung der eigenen Verletzbarkeit Claudias. Die Sehnsucht nach Katharina mit dem Bruch der Freundschaft (ihre Achillesferse) diskreditiert das Lebensprinzip der Ich-Erzählerin, deren Glück lediglich auf ihrem beruflichen Erfolg naiv reduziert wird. Sie sind also „[...] Sisyphos-Gestalten, denen [...] die Situation des Lebens schlechthin, der unaufhörlich rollende Fels zum alleinigen Sinn des Daseins und zum einzigen Beweis seiner Rechtfertigung wird.“¹⁹⁴

Der Absurdität im Kontext der Zivilisationskritik kommt eine weitere Dimension zu, die räumlich-örtlicher Natur ist. Der Protagonist H. P. Dallow in *Der Tangospieler* steht – Sisyphos' Habitus gemäß – in einer permanenten, aber dann „vergeblichen“ Suche nach Glück. Die Zirkularität und Eintönigkeit seiner Existenz kündigen sich in seinem ziellosen Autofahren, das ihn an einem gewissen Moment zum Ausgangspunkt wieder zurückringt. Auf diese Weise schweift Dallow ziellos durch die Leipziger Straßen herum, mit der Hoffnung, seiner „leeren“, schicksalhaften Existenz nach dem Gefängnis noch einen Sinn geben zu können:

Als er den Bayrischen Platz das vierte Mal überquert hatte, bemerkte er, daß er ihm ein Polizeiauto folgte. Er verringerte die Geschwindigkeit und beobachtete das Auto im

¹⁹¹ *Drachenblut*, S. 174 ff. Dieser Satz könnte auch als Motto des Zivilisationsfortschritts verstanden werden, da der „zivilisierte“ Mensch tendenziell behauptet, ihm und seinem Fortschritt gehe es eben gut.

¹⁹² „Der Trost des Sisyphos oder: Der „absurde“ Held“. In: H.-J. Liese (1987): S. 121.

¹⁹³ Vgl. *Der Mythos von Sisyphos* (VI.), unter: <http://schmieder.fmp-berlin.info/collectibles/pdf/sisyphos.pdf>; (Zugriff: 04.12.2014).

¹⁹⁴ H.-J. Liese (1987): S. 120.

Rückspiegel. Er bog in Nebenstraßen ab, fuhr am Universitätsklinikum vorbei und kam wieder über den Bayrischen Platz.¹⁹⁵

In Bezug auf die Absurditätsproblematik erinnert das Irren Dallows an die Molloy-Figur von Samuel Beckett, die, wie es X. Garnier meint, auf „offene“, unendliche Orte oder Räume angewiesen ist und einen anachronistischen Wechsel heterogener Topoi in den Vordergrund setzt. Der Beckettsche Protagonist ist also das Beispiel des zur Natur wiederkehrenden Menschen. Im Gegensatz zu den „geregelten“ Räumen der Zivilisation durch begrenzte Städte oder Gemeinden, und die jeweils Grenzen aufweisen, eröffnen die Beckettschen Protagonisten unendliche „organische“ Horizonte, die der Unendlichkeit der Natur als Kontinuum entsprechen im Vergleich zur Zivilisationskultur, die auf etwas Gewordenem und Begrenztem beruht. Anders gesagt, zeichnen sich zwei Welten in Opposition: die Welt der Stadtkultur und die Welt der Natur (Siehe 1.1.3). Beide bilden den Zwiespalt des modernen Menschen und die absurde „Kreisförmigkeit“ seiner Existenz (auch als Hin und Her) heraus:

Molloy, dans son errance, passe de la rase compagne à la ville, puis se retrouve sur la côte avant de s'engager dans la forêt. [...] La caractéristique du milieu chez Beckett est son ouverture. Les milieux dans lesquels errent les personnages sont sans limites [...] ¹⁹⁶

Das ewige Dilemma zwischen *Stadt* und *Land* betrifft auch Dallow, der von seinen alternden Eltern aufdringlich darum gebeten wird, den Hof zu übernehmen¹⁹⁷. Das Motiv des Waldes, das in der Heinschen Trilogie¹⁹⁸ rekurrent ist, wird in *Der Tangospieler* als möglicher, aber noch „unerreichbarer“ Zufluchtsort für den orientierungslosen Städter Dallow dargestellt. Dies erinnert gewissermaßen an eine Art „Topographie“ des Absurden, die z. B. mit ambivalenten Naturelementen und -orten in A. Camus' Werk thematisch und, motivisch zusammenhängt. P. V. Zima bemerkt zur Rolle von Naturelementen Folgendes:

¹⁹⁵ *Der Tangospieler*, S. 49.

¹⁹⁶ X. Garnier (2001): S. 73-74.

¹⁹⁷ Vgl. *Der Tangospieler*, S. 72.

¹⁹⁸ Die Bezeichnung 'Trilogie' referiert auf die hier hauptsächlich untersuchten drei Prosawerke Heins, nämlich auf *Drachenblut*, *Horns Ende* und *Der Tangospieler*.

[...] Auch bei Autoren wie Nietzsche, Hesse, Lawrence und Camus erscheint die „Natur“ als Alternative zur „Kultur“ [...] Der Text als ganzer wird vom Gegensatz zwischen „Natur“ und „Kultur“ strukturiert.¹⁹⁹

Die „festgestellte“ Absurdität der eigenen Existenz und das wiederkehrende, paranoide Gefühl, vom Rest der Menschheit ständig verurteilt und verfolgt zu sein, die wir in *Horns Ende* und vor allem in *Der Tangospieler* finden, sind Aspekte, die gemeinsam mit der Figur Joseph K. in F. Kafkas *Prozess* gewisse Parallelen aufweisen. Neben dem juristisch-institutionellen Prozess, der in beiden Erzählungen zustande kommt und dessen Grund eben absurd ist, gibt es den anderen Prozess, der einem kollektiven Urteil gleicht, und der umso absurder aussieht. Das Absurde liege wohl in der „unendlichen“ Rekurrenz des Letzten, dem beide Protagonisten zu Opfer fallen. Die folgende Textpassage aus der Erzählung Heins veranschaulicht den „gespenstischen“ Charakter dieses „zweiten“ Prozesses, der das eigene Leben der Hauptfigur zum Absurden verurteilt. Auch die zwei Figuren und STASI-Beamten Schulze und Müller erinnern an die zwei merkwürdigen Agenten in *Der Prozess*, was die typologische Ähnlichkeit beider Erzählungen diesbezüglich noch betont:

An manchen Tagen glaubte er an eine Verschwörung gegen seine Person. Die Merkwürdigkeiten und verdächtigen Übereinstimmungen der Ablehnungen und Begründungen schienen ihm dies nahezulegen, aber er vermied es, darüber zu sprechen, und versuchte es sich auszureden. Wiederholt aber dachte er an die Herren Schulze und Müller, er vermutete, daß sie irgendwie beteiligt waren, konnte aber keine ihn selbst überzeugende Verdächtigung gedanklich zu einem Ende führen. Er fürchtete vielmehr, Anzeichen eines Verfolgungswahns bei sich aufzuspüren, und bemühte sich daher, diese Überlegungen zu verdrängen.²⁰⁰

Sowohl unter seiner konkreten als auch abstrahierten Form (d. h. die Sinnlosigkeit des Lebens) ist der Tod bzw. Selbstmord, insbesondere in *Horns Ende*, eine zentrale Thematik. Das „Spiel“ mit *Madame La Mort* ist eigentlich Synonym für einen fehlenden Lebensinn, eine offenbar scheiternde Existenz. Die Zwecklosigkeit lässt sich in der Programmatik der Menschheit, die in einer unbekannten Teleologie projiziert wird, feststellen, und somit als ungewisser Plan definieren, was die Absurdität menschlichen Daseins im Sinne der nihilistischen Philosophie Schopenhauers erhöht:

¹⁹⁹ P. V. Zima: *Komparatistik*. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft. (2. Aufl.). A. Francke Verlag (UTB). Tübingen u. Basel 2011. S. 155.

²⁰⁰ *Der Tangospieler*, S. 110.

Aber „die Menschheit“ hat kein Ziel, keine Idee, keinen Plan, so wenig wie die Gattung der Schmetterlinge oder der Orchideen ein Ziel hat. „Die Menschheit ist ein zoologischer Begriff oder ein leeres Wort.“²⁰¹

1.3.4 Der Siegfried-Mythos und die Askese des „zivilisierten“ Menschen

Ich bin unverletzlich geworden. Ich habe in Drachenblut gebadet, und kein Lindenblatt ließ mich irgendwo schutzlos.²⁰²

Der Begriff *Askese*, der, abgesehen von seiner konfessionellen Tragweite, in der Moderne – vor allem in der abendländischen Philosophie Kants, Nietzsches, Schopenhauers oder M. Webers weitgehende und verschiedenartige Verwendung findet, bezieht sich grundsätzlich auf ein in all seinen diskursiven Erscheinungsformen gemeinsames Prinzip, dem ein Reflex der inneren, psychischen Selbstkontrolle gegenüber der Außenwelt innewohnt.²⁰³

Weiterhin und in Bezug auf das Werk C. Heins, insbesondere auf die Novelle *Drachenblut*, wird der dabei sehr häufig diskutierte Siegfried-Mythos im Sinne der scheiternden, individuellen Lebensphilosophie der Ich-Erzählerin bzw. Protagonistin Claudia verstanden, und der zusammen mit ihrer „asketischen“ Haltung eine relative Entsprechung aufzeigt. Durch ihre oben genannte Aussage, behauptet sie, seelisch und emotional unverletzbar zu sein, was sich jedoch dann als Lüge und Verzweiflungsschrei erweist. Bemerkenswert ist auch die Idealisierung des jeweiligen Mythos, bei dem diesmal die Achillesferse des altgermanischen Helden lapidar annulliert wird.

Diese idealisierte Vision mag den zivilisatorischen *Habitus* der Selbstkontrolle des modernen Menschen gegen seine eigenen Schwächen illustrieren, so dass Claudia als die Personifikation dieser modernen Askese, die dem modernen, „tüchtigen“ Menschen jene mögliche Fehlbarkeit seiner Fortschrittsphilosophie²⁰⁴ absagt, gelten kann.

²⁰¹ O. Spengler (2003): S. 28.

²⁰² *Drachenblut*, S. 173.

²⁰³ Zu diesem Aspekt und individuellen Lebensphilosophien im Zusammenhang mit der modernen Askese, siehe: Michel Foucault: *Die Sorge um sich selbst*. Sexualität und Wahrheit. Band 3 (übersetzt v. Ulrich Raulff u. Walter Seitter). Suhrkamp. Frankfurt 1989. S. 71.

²⁰⁴ Zum Begriff der humanistisch konnotierten ‚Askese‘ als Transzendierung der Unzulänglichkeiten industrialisierter, durchtechnisierter Konsumgesellschaften, vgl. Erich Fromm: *Die Revolution der Hoffnung*. Für eine humanisierte Technik. Klett-Cotta Verlag. Stuttgart 1988.

Der Zufluchtsreflex vor den eigenen „Gespenstern“ erweist sich bei Claudia, aber auch teilweise bei den anderen Protagonisten Heins als Mythos. In seiner berühmten Novelle wird der Siegfried-Mythos zur Metapher der erwünschten Lebensphilosophie der Hauptfigur Claudia. Insofern glaubt die Protagonistin mit einer offenbaren Naivität, dass sie nichts verletzen kann; eine Art „Immunität“ gegen die äußeren Verletzungen seitens der sozialen Umgebung. Im Anschluss daran bezeichnet B. Delassalle den jeweiligen Reflex als ‚narzisstische Illusion des Übermenschen, die dem Individuum (in diesem Fall Claudia) den Eindruck der permanenten Unfehlbarkeit vortäuscht:

Die Möglichkeit der Flucht vor der Gesellschaft versetzt den Protagonisten kurzzeitig in die Illusion, sich von jener formalistischen und eiteln Kultur befreit haben [...] jenem Mythos der narzisstischen Illusion des Übermenschen, das bis zu einem bestimmten Moment gelebte Leben straflos zu verweigern, um sich, gereift durch die Erfahrungen, ein neues, anderes Leben zu schaffen, das sich durch den Vorteil einer Immunität gegen allzu große Übel des sozialen Zusammenlebens auszeichnet.²⁰⁵

Anders gesagt, besteht in den Protagonisten Heins jener Mythos der idealen Schutzphilosophie, die sich meistens als gescheiterte Lebensstrategie und Surrogat eines Refugiums erweist. Das Flanieren und die Orientierungslosigkeit des Protagonisten H. P. Dallow in *Der Tangospieler* entsprechen jenem illusionären Moment. Der Ich-Erzähler in *Drachenblut* ähnlich, stellt er kurzfristig die Unzulänglichkeiten und das eigene Verloren-Sein nach seiner Haftzeit fest, die er jedoch durch eine zu Gewohnheit gewordene Gleichgültigkeit zu ignorieren versucht, als wäre all dies ein schlechter Traum, der bald zu Ende kommen soll. Die folgende Passage aus *Der Tangospieler* zeigt den entsprechenden „Schutzmechanismus“ im Sinne eines Schweigens, das an die Lebensphilosophie der Protagonistin in *Drachenblut* stark erinnert:

Es ist einfach, wegzugehen, stellte er fest, wenn man nur auf Worte verzichtet. Worte komplizieren den einfachsten Sachverhalt und erklären letztlich auch nichts. Und er war zufrieden, auf eine ihm so angenehme und angemessene Weise die Probleme lösen zu können oder vielmehr, nicht auf sie eingehen zu müssen.²⁰⁶

Im Sinne der positiven Einschätzung des Pessimismus als „Stadium der Reife“ kann man den philosophischen Diskurs L. Marcuses dieser Kategorie zuordnen. Im Grunde genommen entwickelt er ein Plädoyer für „Positivierung“ pessimistischer Lehren, die u. a.

²⁰⁵ B. Delassalle (1996): S. 88.

²⁰⁶ *Der Tangospieler*, S. 52.

in der abendländischen Kulturkritik zu finden sind. Es handle sich also – im Gegensatz zu einem resignativen Pessimismus – um den Mechanismus der Sphinx, die aus ihren Aschen zum Leben wiederkommt. Der Defätismus, der seiner Einsicht nach, durch die Jahrhunderte angetrieben wird, habe keinen Anspruch auf Kontinuität. Eine „wahre“ bzw. konkrete Askese wäre die Lösung für die Transzendierung menschlicher *Conditio*. Selbstkritik soll man eine konkrete Besserung anstreben. Die Einstellung L. Marcuses ist insofern korrekt, weil sie zum Finden einer Lösung auffordert. Jedoch schlägt sie keine konkrete oder praktische Lösung vor und bleibt theoretisch.

Das Milieu der bürgerlichen Kleinfamilie, das im Werk Heins weitgehende Darstellung findet und ihre asketische Moral thematisiert, erfüllt die Funktion eines „Zwangsmechanismus“, der einem überlegenden, totalitären System dient. Wichtig dabei ist die Unterwerfung des Einzelnen der Libido gegenüber in Ermangelung einer auf Gefühlsebene stabilen Beziehung zu einer Person. In den Protagonisten Heins (v. a. bei Claudia) erscheint die Libido als „Lösung“ oder „falsche“ Askese für ständig scheiternde Beziehungen, die nach ihrer Tabuisierung in der Kindheitszeit entsteht. Dabei wird die „Vermarktung“ des Sexuell-Libidinalen als Ergebnis der Zivilisation denunziert:

[...] denn innerhalb dieser Familie (**der kleinbürgerlichen**) werden aufgrund bestimmter Machtverhältnisse Subjekte produziert, die sich dem Wirklichkeitsprinzip (ananke), der Autorität, der Askese und letztlich dem Todestrieb (thanatos) unterwerfen und tendenziell faschistoid sind. Indem die Freudsche Psychoanalyse von der ödipalen Situation innerhalb der bürgerlichen Kleinfamilie ausgeht, erklärt sie ihr Einverständnis mit dem bürgerlich-kapitalistischen System.²⁰⁷

Die Negativität Heinscher Protagonisten, die sie als negative Helden bzw. Antihelden bezeichnen lässt, ist ein Merkmal, das im folgenden zweiten Kapitel Untersuchung findet. Daher lässt sich fragen, wie dieses Figurespektrum in Form von Figurenkategorien systematisch gliedern lässt und ob die Protagonisten Hein als negative Helden oder „Antihelden“ angesehen werden sollen.

²⁰⁷ P. V. Zima (2001): *Moderne/ Postmoderne*, S. 148. Vgl. auch: G. Deleuze u. F. Guattari: *Anti-Ödipus*. Kapitalismus und Schizophrenie I. Suhrkamp. Frankfurt 1974. S. 390.

1. 4 Fazit

Die Diskrepanz zwischen dem Individuum als Monade und dem Universum als umfassendem System signalisiert einen ersten Paradigmenwechsel, der den allgemeinen Diskurs der Zivilisationskritik in seinem diachronischen Axiom konstituiert. In seiner Tendenz zur anthropomorphischen Auffassung des Makrokosmos ist der kulturelle, „zivilisierte“ Menschen in seiner Utopie des Fortschritts einem retroaktiven ‚Bumerang-Effekt‘ ausgesetzt, der seinen Dualismus mit der eigenen Natur zum Ausdruck bringt. Diese Opposition findet eine gewisse Entsprechung in der topografischen und dialogischen Gegenüberstellung der erstarrenden Weltstadt und der vitalistischen Provinz miteinander, die im Roman *Horns Ende* beispielsweise dargestellt wird.

Die Teleologie des Fortschrittsmythos beruht auf Mechanismen der Affektkontrolle, die vom tradierten Sozialisationsprozess vorausgesetzt werden und den weiteren Bestandteil einer interdiskursiven Zivilisationskritik bildet. Die Diskurse der Zivilisationskritik setzen sich gegen einen präskriptiven Humanismus, dessen Utopie durch eine nihilistische, innere Krise des modernen Menschen widerlegt wird. Prozesse wie Entaffizierung, Alienation oder Entfremdung setzen die verschiedenen Arten patriarchaler Gewalt und Herrschaft voraus. In diesem Sinne wird *Ehe* als institutionalisierte Form menschlichen Zusammenseins im Werk *Drachenblut* negativ und nicht mehr als Garant menschlicher Glückseligkeit repräsentiert. Daher lassen sich die Dogmen abendländischer Kultur in Frage stellen bzw. relativieren und münden in eine Krise der Modernität ein, deren Ambivalenz zwischen Hoffnung und Zerfall eine Eschatologie menschlichen Fortschritts impliziert. Neben der apokalyptisch-skeptischen Auffassung eines selbstvernichtenden Fortschrittsglaubens entwickeln sich zugleich antiapokalyptische Tendenzen, die den Fortschrittsoptimismus in neuem Licht erscheinen lassen und ihm einen ambivalenten Charakter verleihen. Das Allegorische und Metaphorische des abendländischen Individuums verkörpert der sogenannte Faustische Mensch, dessen industrialisierte Welt einem Laboratorium gleicht, in dem er zu Gegenstand seiner eigenen Experimente geworden ist. Diese obsessiv nachgejagte Vervollkommnung des Seins repräsentiert die Figur Claudia durch ihre Lebensphilosophie der seelischen Unverletzlichkeit, der aber ein Relativierungsmoment und eine Selbstkritik innewohnen.

Diese Diskontinuitäten der abendländischen Zivilisation und Kultur in ihrer Horizontalität deuten auf die vertikale und postmoderne Dekonstruktion ihrer Phänomenologie sowie auf mögliche Alternativen (wie die des Ökofeminismus) in ihrer immanenten Kritik hin. Zu diesen Prozessen gehört das Paradigma *Eros* und *Tod*, das die

libidinöse Ökonomie des Liebesaktes der westlichen Konsumgesellschaft an den Tag legt und die Instrumentalisierung der verdrängten Gelüste einem kritischen Blick unterzieht.

Dehumanisation und Alienation der eigenen Identität, die u.a. in der Erzählung *Der Tangospieler* Schilderung finden, beziehen sich auf die Problematik der Primitivität, die sich in einer Art Spannungsverhältnis befindet zwischen dem Mythos der Naturrückkehr und einem destruktiven, widersprüchlichen Primitivismus der Modernität. Diese Aporie des Fortschritts versetzt die zivilisationskritische Reflexion in neue Mytheme, die wir in den Figuren von *Moloch*, *Sisyphos* und *Prometheus* wiedererkennen können. Die Komponenten dieser Triade konvergieren in eine Zirkularität und ‚Wiederkehr des Gleichen‘, die die Askese des zivilisierten Menschen verdeutlichen. Diesem Phänomen entsprechen die Entaffizierung und illusionäre Lebensdisposition der Protagonisten Heins, deren Existenz ad absurdum dargestellt wird.

In den Texten Christoph Heins stehen die existenziellen Krisen der Protagonisten symptomatisch für die von ihm poetisierten Kosten der Zivilisation, die wir als Menschen wegen eines unkritischen frenetischen Fortschritts zu zahlen haben. Die axiale Dynamik der Zivilisationskritik als mythologisches Phänomen setzt den Diskurs auf die Ebene der individuellen Parole, deren Signifikanz in der Kategorie eines neu zu definierenden Antihelden liegt. Jene Kritik ist in ihren selbstreflexiven Momenten zu gewinnen, deren möglicher Exponent in der Welt der Fiktion der Antiheld im Werk Christoph Heins ist. Auf diese Weise ist die Untersuchung des Antiheldtypus im folgenden Kapitel von Belang, da die Repräsentativität der Zivilisationskritik grundsätzlich darauf beruht.

2. Die Heinßsche Antiheldästhetik und ihre Ambivalenz zwischen Tradition und Avantgardismus

2.1 Ironische und komisch-karnevaleske Funktionen des Antihelden

Der bis heute noch bestrittene Status der Antiheldkategorie in C. Heins Ästhetik und Poetik²⁰⁸, die den ersten empirischen Teil der vorliegenden Arbeit herausbildet, ist einer der meistdiskutierten Aspekte der abendländischen Literaturtradition überhaupt, die jeweils in eine Polemik gerät und die Position des Antihelden gegenüber seinem Pendant (dem positiven Helden) immer wieder in Frage stellt. Diese Feststellung gilt nicht nur für Heins Figuren, sondern auch für die Mehrheit literarischer Protagonisten, die eine weit gehende Negativität aufzeigen und somit einen subversiven Charakter besitzen. Diese Figurenkonstellation entzieht sich auch einer allgemein gültigen Definition und lässt den ‚Antihelden‘ eher als „schillernder“ Begriff vorkommen, dessen Dynamik und poetische Funktionen hierfür an den Tag gelegt werden sollen.

Eine der Richtlinien dieser Darlegung bezieht sich auf die komisch-karnevaleske Dimension des Heinßschen Antiheldtypus, dessen subversive Seite (im Sinne von M. Bachtins²⁰⁹ ästhetische Theorie) die im dritten Kapitel zu untersuchende Korrelation Zivilisationskritik – Antiheldästhetik voraussetzt.

Demnach lassen sich ästhetisch-stilistische Merkmale wie *Lachen*, *Ironie*, *Groteske*...usw., die eben Bestandteile des vorliegenden Kapitels sind, als Konstituenten einer „Idiomatik“ Heinßscher Antihelden definieren, die sowohl den zivilisationskritischen Diskurs des Autors polyphonisch artikulieren, als auch die antiheldische Figurenkonstellation im Werk C. Heins zu konturieren vermögen.

Auf diese Weise wird mit den Negativismen des rationalen Fortschritts parodistisch und aus einem individuellen Blickwinkel umgegangen, so dass der „regressive“ Weg der

²⁰⁸ Vgl. etwa den Aufsatz von N. Šlibar und R. Volk: „Das Spiegelkabinett unseres Kopfes: Schreibverfahren und Bilderwelt bei Christoph Hein“. In: H. L. Arnold (Hrsg.): *Text + Kritik Heft 111, Christoph Hein*. Edition: Text + Kritik, Juli 1991, S. 57, in dem beide Autorinnen auf den sich im Laufe der Rezeption von Heins Werk durchgesetzten Gegensatz Antiheld – Held als „überkommene Etikettierungen“ referieren.

²⁰⁹ Siehe: Michail Bachtin: *Literatur und Karneval*. Zur Romantheorie und Lachkultur. Frankfurt a Main 1990.

jeweiligen Protagonisten ins Groteske oder Komische auf ihren zu hinterfragenden Status als Antihelden wiederum hindeutet.

2.1.1 Maske und Parodie der Zivilisationskritik

Freundlich beruhigend, es wird schon werden. Die Maske unserer Hilfslosigkeit.²¹⁰

Was die Antihelden Heins eigentlich charakterisiert, ist eine Art „figurative“ Funktion, die man in einer Maskierung und Parodie der Zivilisationskritik²¹¹ situieren kann. Ihre Negativität und ambivalente Ironie, bzw. Tragikomik, weisen auf eine – im Sinne Armen Avanessians – Dialektik der Simulation und Dissimulation²¹² eines zivilisations-, kultur- und gesellschaftskritischen Impetus. Dieses doppelte Spiel kann man in einer selbstreflexiven und -referenziellen Passage in *Drachenblut* wiedererkennen, wo der Autor einen „zivilisationskritischen“ Voyeurismus mit einer allgemeinen Ästhetik des Randmenschen – möglicherweise des Antihelden, in Verbindung setzt. Der Pronomenwechsel von der dritten Person Singular zum polyphonen Wir-Modus sowie die Auswahl des Malers als redende Figur mögen jenes selbstreflexive Moment des Autors selbst signalisieren. Der Maler, der hier anonym ist und eine unverkennbare Negativität verkörpert, illustriert dann, wie die Antiheldironie als Parodie einer Zivilisationskritik fungieren kann:

Wir sind nur noch Voyeure, sagte er, und nur wenn wir Voyeure sind, sind wir Künstler. Das einzig lohnende Objekt der Kunst ist das Asoziale, der Randmensch. [...] Die einzig gültige Ästhetik ist das Entsetzen, [...] Der Dreck, das ist meine Botschaft für euch.²¹³

Die Thematisierung archaischer Strukturen sowie der Hinweis auf historische Tatsachen werden ebenso dissimuliert und maskiert, nämlich anhand einer individuellen, scheiternden Existenz, die durch die Schicksalhaftigkeit Heinscher Protagonisten oder Figuren projiziert wird. Dies ist der Fall für die Dallow-Figur in *Der Tangospieler*, wobei

²¹⁰ *Drachenblut*, S. 76.

²¹¹ Dieser Punkt wird dann für die Erhellung der Korrelation Zivilisationskritik – Antiheldästhetik im dritten Kapitel ausschlaggebend sein.

²¹² Vgl. in dieser Hinsicht den Abschnitt „4. Von der *dissimulatio* zur Simulation Baudrillards“ (S. 156-161). In: Armen Avanessian: *Phänomenologie ironischen Geistes*. Ethik, Poetik und Politik der Moderne. Wilhelm Fink. München 2010.

²¹³ *Drachenblut*, S. 73.

die dezisiven Ereignisse des Prager Frühlings durch das politische Desinteresse des am Rande der Revolution²¹⁴ gebliebenen Leipziger Historikers (Dallow²¹⁵) etwa verharmlost und paradoxerweise bei der Lektüre gewisse Spannung bewirken. Zwei Hypothesen sind hier plausibel: entweder versucht der Autor, der damaligen Staatszensur zu entgehen, oder bearbeitet zuletzt historischen „Stoff“ zwecks einer Ironisierung der Prager Revolution durch das Verhalten des jeweiligen Protagonisten. Das Absurde liegt außerdem zwischen dem insistierenden Hinweis auf die erschütternden Ereignisse in Prag und der diese verwerfenden Haltung Dallows. Die folgende Passage aus der Erzählung bietet ein interessantes Beispiel dafür:

Als in der zweiten Augushälfte die verbündeten Truppen des Warschauer Paktes in der Tschechoslowakei einmarschierten und die Ereignisse auch auf der Insel erregt und leidenschaftlich erörtert und beständig die Berichte im Rundfunk und Fernsehen beredet wurden, äußerte Dallow, wenn eins der Mädchen ihn darauf ansprach, höfliches Desinteresse und allenfalls überraschte Verwunderung.²¹⁶

Die Parodierung der Zivilisationskritik erfolgt auch durch intertextuelle Verweise (u. a. durch den *Pastiche*²¹⁷), die in der Novelle *Drachenblut* Gebrauch finden. Diese „Poetisierung“ des berühmten und hier intertextuell nachgeahmten Satzes der Bibel „*Im Anfang war das Wort*“ durch die folgende Substitution „*Am Anfang war eine Landschaft*“²¹⁸, ist im Prolog der Novelle *Drachenblut* zentral, da sie den etablierten, patriarchalen Diskurs im Traum-Moment somit in Frage stellt. Sie plädiert auch für den ästhetisch-ideologischen Ansatz einer sprachlichen Ursprünglichkeit bzw.

²¹⁴ Siehe vor allem 3.2.3.2. u. 3.5.5.

²¹⁵ Als polysemes „Zeichen“ ruft der Vorname ‚Dallow‘ onomastisch zwei für mich mögliche Konnotationen hervor. Einerseits erinnert die Aussprache seines Namens im Englischen an das Gesetz (eng. *The Law*) ebenso wie an das negativ wirkende Adjektiv *low* (eng. „niedrig“). Die amerikanische Aussprache des englischen Artikels (the) als (da) weist eine Klangähnlichkeit auf mit der Wortgruppe „The Law / Low“, eigentlich ‚Da-llow‘. Umso frappanter ist, dass der Protagonist in *Der Tangospieler* das Opfer einer juristischen Maschinerie zu sein scheint und somit die Unfehlbarkeit der Justiz als Institution diskreditiert oder zumindest in Frage stellt.

²¹⁶ *Der Tangospieler*, S. 175.

²¹⁷ Zu dieser intertextuellen Kategorie und ihrem Verhältnis zu *Ironie*, vgl. den Abschnitt 2. *Pastiche* in A. Avanesians Studie über Bachtins Ironiebegriff: A. Avanesian (2010); S. 219-222.

²¹⁸ *Drachenblut*, S. 7.

„Vervollkommnung“, die in einem Vorrang des Bildes vor dem *Logos*-Wort²¹⁹ angesiedelt ist. Das antirationale Moment, das durch den Traum der Ich-Antiheldin zustande kommt, vollzieht sich ebenfalls durch die parodistische „Entschärfung“ des ursprünglich sakralen Tons der entsprechenden Bibel-Sentenz nach.

Das Wortzeichen *Landschaft* ist hier polysem und kann zuletzt als Synonym sowohl für Bildhaftigkeit als auch für ökologische Kritik²²⁰ angesehen werden, wobei die Motivrekurrenz des Fotografierens zugleich die Funktionen einer intermedialen Konzeption des literarischen Diskurses und einer „reportagenartigen“ Bilanz nachindustrieller Gesellschaften²²¹ erfüllt.

Im Anschluss daran setzen die folgenden Passagen aus derselben Novelle diese Verquickung oder Parallele von ‚Zivilisationskritik‘, ‚Parodie‘ und ‚Antiheldästhetik‘ in den Vordergrund, und zeigen, wie Heins Novellentext die Eigenschaften einer satirisch-grotesken, karnevalistischen Staats- bzw. Kulturkritik annimmt. Neben dem Maler wird der Bochumer Professor für „*Immanenzkritik der ‚Ökofreaks‘*“ Horst, der auch zur Party des Ehepaars Fred und Maria eingeladen wurde, von Claudia zu „*eine[r] Comicfigur, die beständig kleine runde Blasen vollspricht [...]*“, degradiert. Sein nervöses Lachen, das mit A. Stifters Texten sowie mit der DDR subversiv und allegorisch assoziiert wird, markiert eine intertextuelle Schlüsselstelle deutscher Kulturgeschichte, die die archaischen Infrastrukturen der ehemaligen, realsozialistischen Republik einer scharfen, jedoch diskret ausgeübten Kritik unterzieht. Ihre Subtilität vermag in der anachronistischen Darstellung und Verbindung der DDR mit „provinzialen“, in Stifters Novellistik geschilderten Ortschaften Ostdeutschlands des 19. Jahrhunderts zu bestehen:

Der Westdeutsche lachte nervös. Dann meinte er, hier sei alles wie im 19. Jahrhundert, wundervoll intakt wie ein vergessenes Dorf. Ein Land, als habe es sich Adalbert Stifter

²¹⁹ Dieser Punkt weist ein analoges und intertextuelles Moment zur Poetik C. Wolfs in „Kassandra“ auf: „*Das Letzte wird ein Bild sein, kein Wort. Vor den Bildern sterben die Wörter*“: C. Wolf: *Kassandra*. Erzählung (4. Aufl.). Luchterhand Verlag. Darmstadt 1986. S. 26.

²²⁰ Vgl. damit den postmodernen, ökofeministischen Diskurs Françoise d'Eaubonnes in 1.2.2. F. d'Eaubonne: *Feminismus oder Tod*. Thesen zur Ökologiedebatte (4. Aufl.). München 1981.

²²¹ Diese Idee wird durch die Rekurrenz von toten Landschaften und Ruinen, die Claudias ständig aufnimmt, motiviert. Diese Obsession für entseelte Gegenstände symbolisiert das Innere Claudias aber auch das späte Stadium einer weitgehenden Industrialisierung: „*Von der Mühle waren nur noch Mauerreste und verfaulte Balken zu sehen [...]. Ich fotografierte den zerfallenen, ziegellosen Dachstuhl, in dem eine kleine Birke wuchs mit hellen, fast farblosen Blättern.*“ In: *Drachenblut*, S. 57.

ausgedacht. Ich sagte, daß ich noch nie etwas von Stifter gelesen habe. Du mußt ihn nicht lesen, meinte Horst, du lebst ihn ja.²²²

Zusammenfassend: Die Enkodierung der Kultur-, Gesellschafts- und Zivilisationskritik bei Hein lässt sich im Sinne einer „selbstbewussten Unvernunft“ erklären, die durch seine eigenen Protagonisten projiziert wird. Maskierung und Pastichierung sind also Strategien des „Anders-Sagens“²²³ dieser Zivilisationskritik, die mit einer Ästhetik des Antihelden kombiniert und „personifiziert“ wird.

2.1.2 „Groteske“ Strategien oder Strategien des Grotesken?

Hinter hörte ich die lauten Stimmen und das Lachen der Zigeunerinnen.²²⁴

Schon in seinem ausschlaggebenden Buch über die Dimension der Zivilisationskritik im Zusammenhang mit der Negativität Heinscher Protagonisten, verwies H.-P. Preußner auf das Lachen als Provokation²²⁵, das man als Anzeichen ihrer Verzweiflung in einer weitgehend individualisierten Welt als Monaden ablesen kann. Außerdem warnten schon die Vertreter der Kritischen Theorie vor einer „Vermarktung“ des Lachens als kulturelles Produkt, das im Sinne einer „Vergnügungsindustrie“²²⁶ instrumentalisiert würde, nämlich als Surrogat für ein ursprüngliches, „wahres“ Glücklich-Seins. Dabei lässt sich die Ästhetik des Antihelden und ihre grotesk-absurde Dimension allerdings als „Warnzeichen“ für ein allzu posenhaftes oder oberflächliches „Auslachen“ der jeweiligen Protagonisten, die eher subversiven Charakter besitzen, ohne jedoch eine besondere Botschaft²²⁷ mitzuteilen. Das Ziel dieses Unterkapitels besteht eben darin, mögliche Interpretationen des Lächerlichen bzw. Grotesken zu gewinnen und sie im Sinne einer Heinschen

²²² *Drachenblut*, S. 77. Die vorigen, kursiv geschriebenen Passagen sind ebenfalls auf derselben Seite zu finden.

²²³ Vgl. A. Avanesian (2010): S. 156.

²²⁴ Die Figur Thomas in: *Horns Ende*, S. 80.

²²⁵ Siehe H. P. Preußner (1991): S.98.

²²⁶ Vgl. den Abschnitt *Kulturindustrie: Aufklärung als Massenbetrug*. In: M. Horkheimer / T. W. Adorno (2011): *Dialektik der Aufklärung*. S. 149.

²²⁷ Dies erklärt einigermaßen, weshalb sich Hein und die Mehrheit der Autoren im Grunde verweigern, ihrem literarischen Werk Demagogie oder jegliche aufklärerische (im moralischen Sinne) Belehrungstendenz zuzusprechen. Siehe K. Hammer (Hrsg.): *Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Ein Arbeitsbuch*. Materialien, Auskünfte, Bibliographie. Aufbau. Berlin und Weimar 1992. S. 11.

Antiheldästhetik als diskursive und poetologische Komponente auszudenken bzw. zu „hypostasieren“.

Im Gegensatz zu den traditionellen Antihelden, die eine gewisse Komik zum Lachen aufweisen, deutet die des modernen Antiheldentypus Heins übrigens auf eine permanente und „ernste“ Überlegung über die Gründe ihrer absurden Existenz. Dadurch unterscheidet sich Heins Ästhetik beispielsweise von der humoristisch-amüsierenden Komik des Schelmenromans. Die Komik „tragischer“ Antihelden in seinem Werk bezieht sich eher auf ihre ad absurdum geführte Existenz, die ihrerseits das Ergebnis kollektiv-institutioneller Machtverhältnisse ist. Die Tragikomik und die Absurdität antiheldischer Schicksale sind schlechthin als Sozialkritik satirischer Resonanz abzulesen:

Sie [die Hein'schen Stückfiguren] sind lediglich in der Lage, ihre eigene Ohnmacht nach außen zu verlagern und als Öffentlichkeitsdefekt einzuklagen. Daraus erwächst Komik. [...] Dennoch: Die Komik einer individuellen Situation transportiert zugleich den permanenten Ernst einer allgemeinen Situation.²²⁸

Ein zentrales Moment des absurd-grotesken Lachens befindet sich im 5. Kapitel der Novelle *Drachenblut*, genau auf den Seiten 60-61, deren Szene dennoch einer Vergewaltigung gleicht, und die nach einem Disput zwischen Claudia und Henry während eines Spaziergangs plötzlich entstanden wäre. Die quasi obsessive Wiederholung der Frage „warum lachst du“, vor allem des Verbes „lachen“ (eigentlich sechsmal auf derselben Seite) von Henry an Claudia, betont den Willen Claudias, dem allzu desaströsen, ihr Wesen vernichtenden Augenblick zu entweichen. Ihre Reaktion ähnelt einem provokanten und provokativen, „weiblichen“ Hohn, der die a-priori destruktive Männergewalt, die Henry hier verkörpert, komisch-karnevalistisch zu transzendieren versucht. Der Szene sowie Henry selbst kommen sogar Züge des Makabren zu, wo Henry in ein perverses Ungeheuer verwandelt zu sein *scheint*. Zudem werden Naturelemente wie Baumblätter als Wesen eines makabren Tanzes etwa „personifiziert. Diese Elemente erinnern an das Grotesk-Makabre deutscher Novellen des 19. Jahrhunderts²²⁹, die die Paradoxie des Moments in ein absurdes aufgehen und „dämonisch-höllische“ mit wahrscheinlich

²²⁸ Frank Hörnigk: „Christoph Hein“. In: *Literatur der Deutschen Demokratischen Volksrepublik: Einzeldarstellungen* (Band 3), v. einem Autorenkollektiv u. Leit. v. Hans Jürgen Geerds. Volk und Wissen/Volkseigener Verlag. Berlin 1987. S. 108.

²²⁹ Etwa an *Die Hochzeit des Mönchs* (1884) von Conrad Ferdinand Meyer.

paradiesisch-idyllischen Naturmotiven (sich) mischen lassen. Dies lässt diesen Vorfall im Zwielicht eines ambivalenten Realismus erscheinen:

Die Schwellung verzerrte sein Gesicht. Eine groteske Maske, die mich anschrie. [...] Warum lachst du, [...] Er schüttelte meinen Arm, warum lachst du. Er griff so fest zu, daß es mir weh tat. Dein Auge, konnte ich nur hervorbringen und merke erst jetzt, daß ich laut und hysterisch lachte. Ich schüttelte mich vor Lachen. Nur nicht aufhören, dachte ich und lachte weiter, immer weiter. [...] Warum lachst du, fauchte er böse. [...] Er keuchte. Noch immer sein: Warum lachst du. Er streifte mein Kleid hoch [...] Vor meinen Augen tanzte ein Zweig [...]. Ich spürte, wie Tränen mir ins Ohr liefen. [...] Schatten und Licht, Hell Dunkel, Vordergrund Hintergrund [...]. Dann löste sich meine Wut, meine Verzweiflung. Löste oder vermischte sich unentwirrbar mit einer jäh aufbrechenden Lust, mit den tanzenden Blättern, mit Henrys keuchendem Atem, mit dem Gefühl endgültiger Einsamkeit.²³⁰

Der Figur Dallow kommen im Laufe der Erzählung komisch-karnevaleske Merkmale, die den Zügen der Buffonerie bzw. Clownerie ähnlich sind, zu. Der groteske Effekt resultiert aus der Art und Weise, wie der Protagonist des *Tangospielers* von seiner Umgebung ständig angesehen, verachtet oder misshandelt wurde. Während der Lektüre vermittelt Dallow den Eindruck, das Opfer einer allgemeinen „Verschwörung gegen seine Person“²³¹ sowie der das Publikum amüsierende Buffon zu sein, als wäre es ein ihm zugrundeliegendes, fatales Schicksal. Die wiederholten Begegnungen mit dem Richter (Dr. Berger), der ihn – seiner Einsicht nach – zu Unrecht verurteilt hat, erinnern im Grunde an ein „Stockholm-Syndrom“, wo Henker und Opfer (Geisel) einander ständig begegnet sind oder in einer trüben, bekömmlichen „Intimität“ und „Sympathie“ zusammenleben. Sowohl diese Erzählmomente als auch die rechtfertigende Selbsterklärung des Protagonisten, „er [wäre] nur der Pianist“ oder „der Tangospieler“²³² (um seine Unschuld zu „beweisen“), entpuppen sich als eine Absurdität, die den Leser in eine skurrile, verfremdende Erzählsituation versetzen. Die Symbolik des Tangos vermag den Prozess Dallows als karnevaleske „Maskerade“ erscheinen zu lassen:

²³⁰ *Drachenblut*, S. 60-61. Wegen ihrer Vielzahl, werden die Momente des Grotesken in der Novelle nur auf dieses repräsentative Beispiel beschränkt. Solches Moment befindet sich auch zum Beispiel beim Betrachten des Hochzeitfotos von Claudia, deren Eheschließung sie nach einem damaligen, nervösen Lachen als „*peinliche Farce*“ bezeichnet. Vgl. ebd., S. 85.

²³¹ *Der Tangospieler*, S. 110.

²³² Ebd., S. 121 u. 122.

Ihnen ist damals kein Unrecht widerfahren, mein lieber Herr Dr. Dallow. Und der heutige, übrigens wirklich amüsante Abend besagt nur, daß wir ein anderes Jahr schreiben. Dallow wiederholte: „[...] Ich verstehe nicht, überhaupt nicht, was Sie von mir wollen.“ „Verrennen Sie sich nicht in eine fixe Idee“, sagte Dr. Berger und lächelte selbstgefällig, [...]. Kiewer begrüßte ihn und reichte ihm die Hand. Auch er bedankte sich bei Dallow und sagte, daß ihm der Abend gefallen habe. „Ich habe mich sehr amüsiert“, sagte er, „ich habe wirklich viel gelacht.“ „Es war amüsant, gewiß“, stimmte der Richter ihm zu, „aber ich habe Dr. Dallow auch zu erklären versucht, daß die Aufführung nichts an der Entscheidung von damals verändert [...] Und überdies wars eine wirklich komische Nummer, nicht wahr? [...]“²³³

Im Hinblick auf die Effekte von Ironie und Lachen, die von Bachtin in seiner Studie über Rabelais bereits skizziert wurden, ist das Prinzip „Verfremdung“ als Effekt der jeweiligen Ironie zu erwähnen, der wesentliche Funktionen erfüllt wie zum Beispiel eine Zivilisationskritik, so dass das Lachen der Figur selbst den Leser wieder in einen Verfremdungsprozess versetzt:

Das Ding oder die Person werden auf eine ihnen fremde, oft der eigentlichen Bestimmung genau entgegengesetzte Art genutzt (aus Zerstretheit, aufgrund von Missverständnissen, in der Intrige) und dies ruft Lachen hervor und lässt den Gegenstand in seiner neuen Umgebung neu erscheinen.²³⁴

Man kann wohl vermuten, dass sich Hein in seiner Erzählung auf Dostojewskis *Idiot* intertextuell beruft, indem die Merkmale einer Antiheldästhetik allerdings erkennbar sind. In einer Feier, zu der Dallow und Elke (eine seiner Liebhaberinnen) eingeladen sind, eskaliert sich für sie das Gespräch mit Elkes Kollegin zu einer peinlichen, unbehaglichen Situation, während der er sich nochmals zu rechtfertigen sucht. Um noch beruflich tätig und interessant auszuwirken, behauptet er, einen Roman zu schreiben, in dem „*Der Held ein Idiot* [ist]“²³⁵. Orientierungslosigkeit und Grauen mögen Merkmale der Figur Dallow in *Der Tangospieler* sein: was auch seine Lachmomente grotesk erscheinen lässt. Das Groteske humoristischer Artikulationsformen wie *Lächeln* und *Lachen* besteht darin, dass den Situationen und Problemen, denen der Protagonist zu Opfer fällt, vielmehr den konträren Effekt als den erwarteten komischen aufzeigen. Auf diese Weise erfüllen das pantomimische Lachen bzw. das Lächeln bei Heins Figuren eher die Funktion einer

²³³ *Der Tangospieler*, S.118-119.

²³⁴ M. Bachtin: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Frankfurt am Main 1995. S. 419.

²³⁵ *Der Tangospieler*, S.142-143.

Entlarvung oder Demaskierung ihrer schwer getarnten Verlegenheit und Mängel. Im Sinne Wolfgang Kayzers übergeht das Lachen ins Groteske, wenn es bereits zynische und sarkastische Merkmale trägt, was für die Antihelden Heins weitgehend gilt:

Das Lachen stammt schon aus den komischen karikaturistischen Vorbezirken. Selber schon mit Bitterkeit gemischt, nimmt es beim Übergang ins Groteske Züge des höhnischen, zynischen, schließlich des satanischen Gelächters an.²³⁶

Das Zusammenspiel von Positivem und Negativem signalisiert bereits eine Abnorm, die den Antihelden grundsätzlich charakterisiert. Das Subversive des Lachens oder Lächelns in Heins Poetik erfolgt durch die Paradoxie und das Unbehagen, die aus dieser Kombination resultieren. Das groteske, verfremdende und laute Lachen der Zigeuner fungiert in *Horns Ende* als karnevaleske Parodie der rationalisierten Welt der Stadt Guldenberg; sie verkörpern aber auch den alienierten Menschen, der den Unzulänglichkeiten der Zivilisation geliefert ist. Ihre Ambivalenz besteht zwischen ihrer Funktion als Warnsignal über die menschliche Akkulturation und der natürlichen Utopie ihrer Selbstständigkeit:

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 erneut der Faszination und der Verärgerung, die dieses weitgereiste Elend ihr an unbegreiflicher Ferne, Fremdheit und unverständlichen, gutturalen Schreien darbot.²³⁷

Der antiheldische „Gestus“ Hein'scher Protagonisten besteht im Versuch, wie es B. Sinic in ihrer Studie über die Funktionen des Grotesken zu Recht bemerkt, sich von dieser paradoxalen Situation zwischen Komik und Grauen zu befreien, woran sie (die Antihelden) im Endeffekt scheitern. Demnach bilden beide eine Art „Dichotomie“ des Grotesken, das

²³⁶ Vgl. Wolfgang Kayser: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Stalling Verlag. Oldenburg/Hamburg 1957. S. 201. Zitiert von Barbara Sinic in: „Die sozialkritische Funktion des Grotesken“. In: *Wiener Beiträge zu Komparatistik und Romanistik*. Hrsg. v. Erika Kanduth, Alberto Martino u. Alfred Noe (Band 12). Peter Lang. Frankfurt/ M. 2003. S. 71.

²³⁷ *Horns Ende*, S. 13. Eine weitere Schlüsselstelle liegt auf der **Seite 15**, die auf eine antipatriarchale Kritik und Kategorie der Andersheit abzielt, und die als matriarchales Pendant oder „exotische“ ‚Gegenwelt‘ (durch das Waldmotiv) der männlich-rationalen, organisierten Stadt-Welt „Guldenberg“ entgegengestellt wird: „Doch nur die Frauen waren zu sehen. Die jungen Frauen, die wild durcheinander schrien und sich bewegten, als würden sie immerzu tanzen, und die mürrisch schweigenden Großmütter, aus deren faltigen braunen Gesichtern Hexenblicke zu uns schossen“.

ohne das simultane Zustandekommen beider Größen unbegreiflich wäre. Der Antiheld kann demnach als Personifikation des Grotesken angesehen werden:

Es [Das Groteske] ist der gescheiterte Befreiungsversuch aus einer paradoxen Situation: es will die Welt überwinden, indem es sie auslacht; eben dadurch wird die Welt in Frage gestellt; durch die Infragestellung bricht die Furcht ein, die nun wieder durch das Lachen zu bekämpfen versucht wird. So erweisen sich die beiden Pole des Grotesken – Komik und Grauen –, schließlich als Aspekte desselben Vorgangs.²³⁸

Ebenso interessant ist dazu der Status des Grotesken als „neutrales“ Moment, das dem Leser keine Lösungen anbietet im Verhältnis zu der Einsicht Heins als ‚Chronist ohne Botschaft‘, wobei seine grotesk wirkenden Protagonisten weder eine Negativität als Handlungsmuster vertreten noch Utopien oder Ideale beanspruchen. In diesem Sinne bleibt das Interpretationsspektrum dem Leser offen und lässt den Diskurs jener Figuren in einer Art „Indeterminanz“ schweben:

Man kann also zusammenfassen, daß das Groteske vor allem dann Verwendung findet, wenn der Autor selbst keine idealen Lösungsvorschläge parat hat, wenn ihm die didaktische Sicherheit fehlt, beziehungsweise er sie nicht vermitteln will. Das Groteske eignet sich hierfür dadurch sehr gut, daß es die Mißstände als solche erkennbar macht und den Leser auf diese hinstößt (durch die starke ambivalente Wirkung kann der Leser nicht darüber hinweglesen), ohne zugleich den Zeigefinger zu erheben und moralisierend verurteilen.²³⁹

Der Rekurs auf eine Ästhetik des Antihelden korrespondiert mit dem Vorzug der Groteske als Erzählform oder Gattung²⁴⁰. Im Sinne John. R. Clarks und B. Sinics liege der Verfall eines Heroismus im Zusammenhang mit dem grotesken Untergang von Werten, was die Interaktion des Heinschen Antihelden mit der mancherorts präsenten, satirischen Dimension in seinem Schreiben erklären könnte:

²³⁸ In: B. Sinic (2003): S. 75. Vgl. auch: Thomas Cramer: *Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann*. Fink. München 1966. S. 27. (=Zur Erkenntnis der Dichtung, Bd. 4).

²³⁹ Ebd., S. 91.

²⁴⁰ Dieses Konzept erinnert an das der offenen Formen, die hier eine Genreproblematik hervorbringen. In seiner Analyse der Entwicklungsstationen deutscher Novellistik, weist Hugo Aust auf die ‚Novelle im Zeichen der romantischen Ironie‘ (Kap. 3.2.1) Schlegelscher Konzeption hin, wo von einem gattungsorientierten Offenheitsprinzip die Rede ist. Die Auswahl der Erzählung als Genre im ‚Tangospieler‘ verdient unter anderem Aufmerksamkeit: „Was Schlegel an Boccaccio und der Novellenform entdeckte, gehöre zur grundlegenden Diskussion über den „Kontrast zwischen Form und Materie“, dessen Synthese im Ironie-Begriff läge und sich stilistisch „grotesk oder arabesk“ ausdrücke“. Siehe: Hugo Aust: *Novelle*. (5. aktu. u. erweit. Aufl.). J. B. Metzler. Stuttgart - Weimar 2012. S. 31.

Nach Clark liegt im Darstellen einer Gesellschaft „growing increasingly alien, fatuous, smug and corrupt“³⁹⁰ sowie im Pervertieren und Zerstören von „individualism and the noble protagonist“³⁹¹ der Hauptakzent des satirisch eingesetzten Grotesken in der Gegenwart. Dies sieht er in der Entwurzelung des Menschen, im Tod Gottes, im Verlust von Heldentum, im Einfluß der Medien und in der Pervertierung des Fortschritts begründet, welche das 20. Jahrhundert prägen.²⁴¹

2.1.3 Autoren- und Erzählerironie

Vielleicht daß, wenn auch nichts von heute sonst Zukunft hat, doch gerade unser Lachen noch Zukunft hat.²⁴²

Der vorliegende Nietzscheanische²⁴³ Aphorismus zeigt uns vor allem, wie die Kategorien des Lachens und des Humors einer unverkennbaren, „dionysischen“ Dynamik, Kontinuität und Aktualität ausgesetzt sind. Ihre Kategorien und Formen lassen sich voneinander nicht klar unterscheiden oder definieren. Bis heute besteht noch die Schwierigkeit, den Begriff ‚Ironie‘ beispielsweise von benachbarten „Synonymen“ wie Groteske, Humor oder Komik total zu differenzieren, so dass die letzten eher auf eine Überlappung angewiesen sind. Im Hinblick auf die Ambivalenz von ‚Ironie‘, die „wohl zu moralisch [ist], um wirklich künstlerisch zu sein, wie sie zu grausam ist, um wirklich komisch zu sein“²⁴⁴ versteht sich dieses Unterkapitel als Untersuchung von Autor- und Erzählerironie mit Fokus auf die hiermit eingegangene Ästhetik des Antihelden. Dies mag nicht nur ‚Ironie‘ als Merkmal des Antihelden beschreiben, sondern auch den Versuch unternehmen, Autor- und Erzählerironie in ihren Divergenz- und Konvergenzmomenten zu entlarven, sie möglicherweise voneinander zu unterscheiden. Ironie ist also ein zentrales Element der

²⁴¹ Idem, S. 97. Siehe auch John R. Clark: *The Modern Satiric Grotesque and its Traditions*. Lexington: Univ. Press of Kentucky 1991. S. 9-10 u. 14-15.

²⁴² Vgl. Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*. / Aphorismus 223. Zitiert in: B. Delassalle (1996): S. 181.

²⁴³ Im Hinblick auf die diskursiv-philosophischen Dimensionen des Ironiebegriffs und in Anlehnung an Nietzsches Verständnis dessen, definiert Karl Heinz Bohrer ‚Ironie‘ als „Kriterium des modernen Zustands der jeweils erreichten Zivilisationsstufe“, das ihren Status „als rhetorisch-stilistische Eigenschaft und Möglichkeit der Sprache“ somit transzendiert. Vgl. Karl H. Bohrer: „Nietzsches Aufklärung als Theorie der Ironie“. In: Ders. (Hg.): *Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes*. Aesthetica / Edition Suhrkamp. (1. Ausgabe). Frankfurt/M. 2000. S. 287.

²⁴⁴ Vladimir Jankélévitch: *Die Ironie* (1. Aufl.). Aus dem Französischen v. Jürgen Brankel. Suhrkamp. Berlin 2012. S. 11.

Ästhetik des Antihelden. Diese ist – in erster Linie – sowohl eine Kritik an den Protagonisten, als auch ein Mittel zur Distanzierung des Autors von der fiktionalen Handlung. Weiterhin handelt es sich bei den beiden Instanzen um eine Problematik des Unbehagens der eigenen Existenz, als Wille, der teuflischen und zyklischen Eintönigkeit dieses Unbehagens momentan zu entfliehen. Ironie ist dementsprechend ein Ort zweiter diskursiver Ebenen, auf denen ein Autor seine Weltanschauung eben artikuliert, ohne es jedoch in der Fiktion ostentativ zu zeigen, wie es Delassalle in ihrer Analyse des Antihelden bei I. Svevo erklärt:

Eine andere Möglichkeit zur Überwindung jenes die Existenz des Antihelden bestimmenden Unbehagens ist der Humor. Die Ironie versetzt Svevo in die notwendige Distanz, Alfonso und dessen Umgebung kritisch zu betrachten. Mittels ironischer Erzählkommentare distanziert er sich von seinem Protagonisten und suggeriert dem Leser die Kritik an diesem.²⁴⁵

Ein Beispiel für die „polyphone“ Verquickung beider Subjekte in Heins Werk liegt in einer selbstironischen Beschreibung der Figur Dr. Spodeck in *Horns Ende* über die Vorlesung eines Professors Burckhardt, die er als „*erloschene Liebe*“ bezeichnet, weil er sich an seiner Selbstverwirklichung zugunsten eines Konformismus zur Vaterfigur verhindert sieht. Statt Psychiatrie wunschgemäß zu studieren, sieht sich der damals junge Dr. Spodeck dazu „gezwungen“, im Schatten des Vaters (des ehemaligen Arztes Guldenbergs) zu bleiben und die Karriere als Allgemeinarzt zu verfolgen. Zudem wird das selbstironische Moment vom Hohn des kompromisslosen Vaters begleitet, den man im Wortwechsel *Krank – Verrückt – Wahnsinniger* sprachlich situieren könnte. Durch seinen Kommentar (genauer am Ende) und das Ich-Pronomen hat man den Eindruck, eine Autorironie zugleich zu erkennen, die an den berühmten, „ironischen“ Status Heins als ‚Chronist ohne Botschaft‘ implizit erinnert:

Ein Jahr später bat ich ihn, mich für die Psychiatrie als Hauptfach entscheiden zu dürfen. Sein Worttelegramm lautete: „Du wirst von Kranken leben und nicht von Verrückten. In Guldenberg haben wir überdies nur einen Verrückten, und ich befinde mich wohl dabei. Vater.“ [...] Ich wütete und warf die Bücher gegen die Wände. Ich gebärdete mich wie ein Wahnsinniger, aber [...] Ich gehorchte. [...] Es war wie eine alte, erloschene Liebe, für die

²⁴⁵ B. Delassalle (1996): S. 178.

ich nur aus Gewohnheit noch Anhänglichkeit zeigte, deren weiterem Geschick ich aber lediglich mit dem interesselosen, abgeklärten Blick eines kühlen Beobachters folgte.²⁴⁶

Solche diskursive Duplizität entwickelt der Autor durch eine Ich-Figuration oder Projektion seiner Erzählfiguren, indem er somit einen „Zerfall“ menschlicher Ideale und Werte (wie Selbstverwirklichung, bzw. -behauptung) suggeriert. Die intensive Ironie Heins ist zentraler Bestandteil der narrativen Struktur:

Je intensiver die Selbstironie ist, desto mehr zerfallen nach und nach alle festen Werte. Andererseits ist der permanente Wertezerfall überhaupt nur dank der Selbstironie erträglich.²⁴⁷

Bei ihm fungiert Ironie sozusagen als „Finte“ einer vehementen Kritik an den Umständen der DDR-Gesellschaft. Dies lässt sich nicht nur wegen der in dieser Zeit weit gehenden Zensur des SED-Staates erklären: der ästhetische Rekurs auf eine ironisch-distanzierende und mancherorts satirische Sprache²⁴⁸ des Autors als Selbstzensur verfeinern auch seine beabsichtigte Gesellschaftskritik. Auf stilistisch-ästhetischer Ebene fungieren Hohn, Ironie oder Sarkasmus als Mittel gesellschaftspolitischer Kritik in Heins Werk. Diese Elemente verleihen dem Text die diskrete, aber doch akute Resonanz einer *political incorrectness*²⁴⁹:

Doch man spürt sehr wohl, daß die Ironie des Romanciers an dieser Stelle der Ausdruck einer heftigen gesellschaftlichen und politischen Kritik ist. Denn unter der gleichförmigen Oberfläche einer scheinbar „coolen“ Erzählung öffnen sich Abgründe an Aggressivität und Gewalt.²⁵⁰

²⁴⁶ *Horns Ende*, S. 89 u. 90.

²⁴⁷ B. Delassalle, S. 179.

²⁴⁸ In der Theorie der Ironie wird tendenziell versucht, zwischen ‚Ironie‘ und ‚Satire‘ zu unterscheiden. Uwe Japp differenziert beide Begriffe dadurch, dass sich Satiren durch „ihre kritische Bezugnahme auf die gesellschaftliche Wirklichkeit oder eine wirkliche Gesellschaft“ kennzeichnen. Vgl. U. Japp: *Theorie der Ironie*. V. Klostermann. Frankfurt/ M. 1983. S. 71.

²⁴⁹ In dieser Hinsicht zitiert derselbe in seiner Analyse der Ironie im *Zauberberg*-Roman Thomas Manns die Settembrini-Figur: „Wo sie [Ironie] nicht ein gerades und klassisches Mittel der Redekunst ist, dem gesunden Sinn keinen Augenblick mißverständlich, da wird sie zur Liederlichkeit, zum Hindernis der Zivilisation, zur unsauberen Liebelei mit dem Stillstand, dem Ungeist, dem Laster.“ Ebd., S. 45. (Siehe auch dabei die Anm. 13).

²⁵⁰ Claude Prévost: „Ein Panzer aus Gleichgültigkeit“. In: B. Lothar (Hrsg.): *Christoph Hein. Texte, Daten, Bilder*. Luchterhand, Frankfurt/ M. 1990. S.168.

Darüber hinaus versteht Uwe Japp den Diskurs der Ironie in seiner Duplizität als „Versuch zur Versprachlichung der Welt in Form einer gleichzeitigen Gegenrede“²⁵¹. Die selbstgeschaffene, ironisierte Welt des Antihelden verweist dementsprechend somit auf eine ihrer wesentlichen Funktionen, die Japp im Paradigma *Ironie – Identität* auffasst und die jeweils auf die Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit²⁵² durch Entfremdung abzielt.

Eine andere Form von Ironie, der Japp eine weitere Analyse widmet, ist die sogenannte „Charakterironie“²⁵³. Seiner Einsicht nach lasse sich eine Art „Übergang“ von der verbalen Ironie in eine personale nachvollziehen, die die Figur Dallow zum Ausdruck bringt. Im Laufe der ganzen Erzählung ironisiert Dallow über sich und seine erlebten Situationen so rekurrent, dass er dem Leser den Eindruck vermittelt, er personifiziere schließlich die Ironie selbst. In seiner narzisstischen „Kontemplation“ im Spiegelbild, und auf Grund seines schwarzen Outfits, beschreibt er sich sogar als den „*Nachkomme[n] einer Dynastie von Kellnern*“²⁵⁴ während seines sommerlichen Jobs und Aufenthalts auf der Insel Hiddensee an der Ostseeküste. Durch seine komische Kleidung, eigentlich „*einen schwarzen Anzug [...], den er sich vor Jahren für seine Hochzeit anfertigen lassen und [...] später kaum noch einmal getragen hatte [...]*“, dessen „*Hosen aus der Mode [waren]*“²⁵⁵ sowie durch seine Gesichtszüge, die beim ständigen Lächeln und Lachen einen pantomimischen Effekt²⁵⁶ hervorrufen, wird außerdem die Ironie seines Schicksals²⁵⁷ thematisiert. Anstelle der Aura eines „geachteten“ Hochschulhistorikers, tritt nun die Gestalt eines verachteten „Buffons“ hervor, die der Lächerlichkeit preisgegeben ist.

Die karnevaleske Negativität und die damit einhergehende Subversivität dieser Protagonisten versinnbildlichen und entblößen unter anderem den „lächerlichen“ Charakter

²⁵¹ U. Japp (1983): S. 18.

²⁵² Ebd., S. 17.

²⁵³ Idem, S. 47-48.

²⁵⁴ *Der Tangospieler*, S. 160.

²⁵⁵ Ebd., S. 159-160.

²⁵⁶ Das ironische Lächeln bzw. Lachen lässt sich zugleich durch Mimik und Gestik nachvollziehen, was ihm einen „elliptischen Charakter“ verleiht im Vergleich zu seinem „gewöhnlichen“ Sprechakt: „*Die Ironie in den Alltagsgesprächen wird von hochgezogenen Augenbrauen und seitlich verschobenen Mundwinkeln begleitet, was eigentlich auch in der Literatur vorkommt (...)*“. Vgl. U. Japp (1983): S. 42.

²⁵⁷ Sie besteht ebenso darin, dass Dallow unerwartet seinen Sitz als Dozent an der Leipziger Universität wiederbekommt und Roessler, der ihm gegenüber zuvor arrogant und missbilligend war, letztendlich auf Grund eines „*Mißgeschick[s] [...] von seinem Amt suspendiert [wurde]*“. Vgl. *Der Tangospieler*, S. 179.

etablierter Institutionen, die vielmehr den gegenteiligen Effekt auf die Masse erzielen. Es besteht hiermit eine gewisse Paradoxie: das Ernsthafte von Moral und Ethos wird durch die lächerliche Komisierung²⁵⁸ von Antihelden „ernst“ kritisiert, d. h. als Lächerliches beschrieben mit der Absicht einer ernsten Kritik. In *Drachenblut* wird demnach das Beispiel einer formalen Verwirrung zwischen Zynismus und Ironie dargeboten. Die lapidare Beschreibung Claudias bezüglich des modernen Status der Medizin und Psychiatrie, „die uns Vernunft und Zivilisation gebieten“, als „die tödliche Wissenschaft“, die lediglich „Scherze aus der Klinik“ und „Medizinerspäße“ vorbereiten, einen ironisch-zynischen Unterton bewirken, da sie (Claudia) selbst unter einem Zwiespalt ihrer Persönlichkeit leidet und gesteht: „Das ist nicht zynisch [...]. Wenn ich an einem unheilbar Kranken herumexperimentiere, erniedrige ich ihn zum Versuchstier“, indem „alle irgendwie krank [sind].“²⁵⁹ An diesen Passagen kann man feststellen, dass das Antiheldische Claudias im Widerspruch zwischen ihrem vom Autor hier suggerierten „potenziellen“ Patientin- und Ärztin-Sein liegen könnte.

Der Diskurs der Ich-Erzählerin hier ist aber doppelbödig: auf der einen Seite spricht sie der Psychologie bzw. der Psychiatrie auf Grund ihrer eigenen Desillusion jegliche Fähigkeit zu, den Verdrängungen der Menschheit eine Lösung zur Verfügung zu stellen; gleichzeitig aber besteht das Ziel des Autors eben darin, die Ansprüche moderner, totalitärer Wissenschaftsdiskurse zu relativieren und ihren Status zu „ironisieren“²⁶⁰:

Die Biologie: Denn hinter der Maske der edlen Motivationen prangert der Arzt die Kriegslisten des Unbewussten an; die schicklichen GRÜNDE der Vernunft ersetzt er durch die nicht einzugestehenden Gründe des Instinkts; er macht uns für die Eitelkeit unserer inneren Zivilisation und die hereditäre Barbarei, die sich unter dem Firnis der Begriffe verbirgt, empfindlich; [...]²⁶¹

Zum Schluss kann man sagen, dass es sich bei der hier untersuchten Erzähler- und Autorironie im Verhältnis mit der Antiheldästhetik Heins um eine Überwindung des

²⁵⁸ In diesem Sinne verweist Jankélévitch auf „*das Lächerliche*“ der *Justitia*“ in Anlehnung an Blaise Pascals *Gedanken*, das an die Absurdität und den Totalitarismus von *Recht* als Institution in Heins Werk (etwa in *Der Tangospieler* oder *Der neuere (glücklichere) Kohlhaas*) erinnert. Siehe: V. Jankélévitch (2012): S. 29. Anm. 23.

²⁵⁹ Vgl. für die aus der Novelle entnommenen Passagen in der Reihenfolge: *Drachenblut*, S. 99, 98, 99, 99, 97 und wiederum S. 98.

²⁶⁰ Über die postmoderne Kritik in Bezug auf ‚das Ende der Metaerzählungen‘, siehe besonders 1.2.5.

²⁶¹ V. Jankélévitch (2012): S. 30.

Pathos durch seine Übertreibung in der Gestalt einer Ästhetik der ironischen Negativität, die sich daher als die Strategie satirischer Sozialkritik erweist: Deren Botschaft ist der Individualität und Beurteilung des Lesers überlassen. Das folgende Zitat V. Jankélévitchs resümiert diese „Exorzisierung“ des Übels beider Personenkategorien folgendermaßen am besten:

[...] Die Zyniker und das Sakrileg und der Immoralist und der Irrationelle und der enttäuschte Liebende suchen, indem sie den Satanismus vorgeben, Satan zuvorzukommen [...] Der Zynismus bannt das Übel durch lautes Aussprechen des Übels, denn es beim Namen nennen ist bereits gewissermaßen es verzaubern.²⁶²

2.1.4 Sarkasmus als subversiver Effekt

Im Gegensatz zu ‚Ironie‘, die sich im literaturwissenschaftlichen und rhetorischen Diskurs als Begriff etabliert hat, wird dem Sarkasmus, einer ihr radikaleren und virulenten Variante, keinen Begriffsstatus zuerkannt. Als eine die gesellschaftlichen und sprachlichen Normen widerlegende Trope, wurde sie in Anlehnung an Meyer-Sickendieks These und vermutlich wegen ihres unsystematischen und aggressiven Charakters, aus den Schablonen jener Diskurstheorien fast ausgeschlossen. Was hier in erster Linie interessant ist, ist nämlich das gemeinsame Merkmal des Marginalisiert-Seins in Beziehung zu der Antiheldkategorie, deren repräsentatives Idiom eine Sprache sarkastischen Tons wohl sein könnte. Zwischen Sarkasmus als rhetorischer Figur und dem Antihelden (Rhetorik der Selbst-Destruktion) gibt es Ausgrenzungsmechanismen, die hier operieren: während der Begriff *Sarkasmus* zugunsten anderer Tropen an Systematik und Gültigkeit verliert, so erlebt der Antiheld ein etwa ähnliches Schicksal, wo er sich sowohl als Begriff als auch Form sozialen Ausgeschlossen-Seins definieren lässt. Auf diese Weise liegt die Korrelation beider Begriffe in ihrer sozialen und theoretischen Marginalisierung, die von einer ontologischen Problematik her in eine interdiskursive Formation münden könnte:

Etwas vollmundig könnte man nun behaupten, dass der Sarkasmus seit diesem Ausschluss aus der Figurenlehre kein wirkliches theoretisches Asyl gefunden hat, weder in der Rhetorik noch in der Literaturwissenschaft.²⁶³

²⁶² Ebd., S. 111.

²⁶³ Burkhard Meyer-Sickendiek: *Was ist literarischer Sarkasmus?* Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne. Wilhelm Fink. München 2009. S. 13.

Die Sprache der Protagonistin in der Novelle *Drachenblut* charakterisieren ein Lakonismus sowie eine Verharmlosungsstrategie, die in den Augen der Protagonistin Claudia ihre Irritationen verbergen oder maskieren sollten. Die Nebenfigur Karla (die Krankenschwester), die beinahe als Pendant zu Claudias Wesen fungiert, ist die Verkörperung dessen, was Claudia gerne hätte sein wollen. Sie beschreibt diese als oberflächliche Frau, die sich den aufoktroierten Normen zivilisatorischen Sozialisationsprozesses als kindererziehende Mutter anpasst und die sich in der Klinik widerstandlos der männlichen Begierde fügt. Diese Idee betont den Überlegenheitskomplex der Ärztin Claudia gegenüber Karla, die „nur“ Krankenschwester ist. Die ihr fehlende Bereitschaft, „dicke[n] Kinder in die Welt“²⁶⁴ zu bringen, versucht sie durch die Sprache der Logik sarkastisch zu rechtfertigen und ihre Traumata als junge, abtreibende Mutter (Vgl. Kap. 7. S. 89) „abzuschwächen“:

Sie ist dieser Typ Frau, der unbeirrt an der Mutterrolle festhält. Das kuhäugige warme Glück, das lassen wir uns nicht nehmen, da weiß man doch, wozu man lebt. Für die Kinder, die für die Kinder leben, die für die Kinder. Offenbar ist Menschheit einem Zirkelschluß aufgesessen. Die Generationsfolge – ein Ergebnis falscher Prämissen. Der Teufel als Meister der Syllogistik.²⁶⁵

Sie beschreibt sie dazu noch als sexuelles, männliches Objekt, das dem Chefarzt „gehört“, was die bürokratischen und Unzulänglichkeiten der „sexistischen“ Arbeiterwelt in hochindustrialisierten Ländern zugleich thematisiert. Was den sarkastischen Ton der beiden Aussagen betont, ist insbesondere der Gebrauch des Possessiv- und *Wir*-Pronomens sowie der Leseranrede, aus der eine Autorironie offensichtlich hervorgeht:

Die Kollegen waren begeistert. Keiner hatte vermutet, daß der Alte auch seine Abenteuer hat. (Bei Karla vermutet es jeder). Ein Gefühl der Erleichterung: willkommen, Bruder, im Tümpel unserer kleinen Schabigkeiten, im Schoß dieser banalen, armseligen Intimitäten. Meine kleine, dicke Karla war einfach etwas männertoll, und nun wollte sie mir erklären, daß sie sich ihres Mannes kaum erwehren kann.²⁶⁶

Den Sarkasmus kennzeichnen laut Meyer-Sickendiek drei grundsätzliche Funktionen oder Momente, die wir auf Grund des Antiheldtyps bei Hein situieren können: *Provokation*

²⁶⁴ *Drachenblut*, S. 13.

²⁶⁵ *Idem*, S. 13.

²⁶⁶ *Ebd.*, S. 45.

– *Agitation und Kompensation*. Die dritte Komponente interessiert uns in dem Sinne, dass sie die „Defizite“ von Antihelden als repräsentative Individuen in der Fiktion signalisiert. Interessanterweise porträtiert Hein ‚Ehe‘ als institutionalisierte Form des Zusammenseins polemisch und lässt sie in Form eines Zerrbilds erscheinen oder ins Zentrum rücken. Der Gehalt dieser diskursiven und ideologischen Disposition, die eher einer „Klischeedeformation“ gleicht, entspricht gleichermaßen der von Hein anvisierten Gesellschaftskritik, so dass es sich hier um die „sarkastische“ Diskreditierung der ‚Ehe‘ als Garant für Glückseligkeit oder als Ideal der Moderne:

Sarkasmus wirkt, um ein Wort des neunzehnten Jahrhunderts zu zitieren, zersetzend. Der Sarkasmus zerstört soziale, kulturelle und moralische Werte. Er zerbricht und schwächt den kollektiven Frieden, die kulturelle Harmonie und moralische Werte. Er sät Zwietracht und verfeindet, von der nationalen oder bürgerlichen Öffentlichkeit bis in die kleinsten Einheiten des Sozialen, die Familie.²⁶⁷

Weiterhin wird durch den sarkastischen Ton des ehemaligen Guldenberger Bürgermeisters²⁶⁸ das Schicksal des verstorbenen und wegen historischen „Revisionismus“ verklagten Historikers Horn zum Ausdruck gebracht. Seine Aussagen zeigen zweierlei: erstens man kann sie als Überwältigungsversuch eines offenbar verdrängten Unbehagens bzw. Schulgefühls wegen Horns Tods ansehen. Zweitens verdeutlicht Hein dadurch das ‚Ende‘ von Geschichte und Humanismus mittels der Todessymbolik, die Horn als Motiv im Laufe der Erzählung symbolisiert. Mit einfachen Worten: Der Tod des Historikers Horn entspricht dem Tod der im Menschenbewusstsein verankerten Ideale. Die Subversion des Sarkasmus besteht diesbezüglich im Versuch, die vorige These durch den sarkastischen Nihilismus Kurschkatzs zu verkünden, aber auch zu „entschärfen“. Die folgenden Schlüsselstellen aus dem Roman illustrieren den ambivalenten Heroismus Kurschkatzs, der sich im Dienst der Sozialistischen Republik ansieht, und der zugleich sein Urteil gegenüber Horn eben als Fehler unterzeichnet und mit halben Worten erkennt. Hier erscheint wiederum die Schwierigkeit, zwischen Zynismus und Sarkasmus völlig zu unterscheiden:

²⁶⁷ B. Meyer-Sickendiek (2009): S. 16.

²⁶⁸ Im Hinblick auf die Tradition und Ästhetik des Antihelden liegt insofern eine symbolische Analogie zwischen Kurschkatz und der Königfigur *Ubu* Alfred Jarrys durch den Bezug auf „den monströsen, unbequemen Stuhl des Bürgermeisters“, der hier als Metapher für die Absurdität autoritär-extravaganter Macht abgelesen werden kann. Vgl. *Horns Ende*, S. 51.

Das Papier enthielt einen kurzen, geschichtsphilosophischen Aufsatz zur Chronik der Burg [...] Der kleine Aufsatz war geprägt vom Charakter seines Autors, unverwechselbar entsprach er dem tapferen, uneinsichtigen Horn, der sich der Entwicklung, der Geschichte und dem Lauf der Zeit verweigerte und mit nervös zitternden Händen die wehleidige Flagge eines fruchtlosen, erschöpften Humanismus aufzog. [...] Es war sicher ein schädliches Papier und auch ein schändliches, wie Bachofen eben verkündete, vor allem aber war es lächerlich. [...] Und ich mußte begreifen, daß ich meine Frau an den toten Horn verloren hatte.²⁶⁹

Die Ambivalenz Heinscher Antihelden ergibt sich aus der Gattung des Menschlichen. Wirken die Protagonisten von *Horns Ende* zum Beispiel (wie Kurschkatz und Dr. Spodeck) negativ bzw. sarkastisch, je mehr wird ihre menschliche Seite trotzdem aufgezeigt. Hein versucht dadurch, die Gattung ‚Mensch‘ mit ihren negativen und positiven Seiten darzustellen. Was am ersten Blick auf seine Protagonisten für Unmenschlichkeit gehalten wird, verrät eher eine schwer verheimlichte Sensibilität, die ihrer Ambivalenz innewohnt. Wäre das anders geschildert, dann hätte es nicht denselben Effekt auf den Leser. Über die Kurschkatz-Schlüsselfigur sagt Hein:

Er [Kurschkatz] ist ein Funktionär und, bevor er zum ersten Mal zu sprechen beginnt, von fast allen anderen Figuren verurteilt: der Leser hat das Bild eines widerlichen, fettleibigen, schwitzenden, unangenehmen, opportunistischen Funktionärs. Und dann habe ich alle meine Kraft und Liebe in diese Figur gelegt, um sie zu einem Menschen zu machen, gegen diese Vorverurteilung. Das war also für mich wie ein Schreiben mit riesigen Hindernissen, die ich mir durch die anderen Figuren aufgebaut habe, um hinter diesem Monstrum von einem Funktionär, das die anderen zeichnen, noch einmal den Menschen zeigen.²⁷⁰

Der Sarkasmus findet in *Der Tangospieler* vielerorts Gestalt. Eine dieser Situationen besteht eben in der Begegnung Dallows mit einem merkwürdigen Paar in einer Kneipe, in der beide Fremde Horn unbedingt für einen Philosophen halten wollen. Auf die Frage des alten Mannes „Was ist deine Meinung von der Welt?“ antwortet der Protagonist – nicht ohne Amüsement –:

²⁶⁹ Vgl. *Horns Ende*, S. 104, S. 106 und dann S. 110. Über *Geschichte* heißt es dann mit einem nihilistisch-desillusionierenden Ton: „[...] Es gibt keine Geschichte. Geschichte ist hilfreiche Metaphysik, um mit der eigenen Sterblichkeit auszukommen, der schöne Schleier um den leeren Schädel des Todes. Es gibt keine Geschichte, [...]“ Ebd., S. 25.

²⁷⁰ Vgl. das Gespräch C. Heins mit Krzysztof Jachimczak: „Wir werden es lernen müssen, mit unserer Vergangenheit zu leben“: *Gespräch mit Krzysztof Jachimczak* [Nach dem Erscheinen von *Horns Ende* (1986)]. In: L. Baier (Hrsg.): *Christoph Hein. Texte, Daten, Bilder*. Luchterhand. Frankfurt/ M. 1990. S. 63-64.

„Lichtspiel. Die Welt ist ein Lichtspiel. [...] Es ist eine ganz einfache Wahrheit, dazu braucht keine Philosophie. Wenn das große Licht ausgeschaltet wird, ist hier nichts mehr. Alle Existenz ist an das Licht gebunden und existiert insofern nicht wirklich. Ist nur ein Lichtspiel, ein Phänomen der Optik wie das Kino. [...] Dallow lächelte. Seine Rede verwunderte ihn selbst. Kneipenphilosophie, dachte er. [...] Der Mann sah jetzt zum erstenmal auf und zu der Frau hinüber, als habe sie das zu entscheiden. „Er ist Brigadier auf dem Bau. Rohrleger“, sagte sie, „aber er liest Schopenhauer“. [...] Der Rohrleger [hier ist Dallow ironisch gemeint] sah ihn an und sagte: „Ich habe gelernt, daß der gerade Weg das Labyrinth ist.“²⁷¹

Diese Passagen zeigen einerseits, dass die in ihnen dargestellte „Licht-Metapher“ als Sinnbild für die eigenen Illusionen und Desillusionen interpretiert werden kann: die Diskrepanz zwischen Dallows existenziellem, irrationalen Chaos und der Realität der ihn umgebenden Außenwelt wird dadurch akzentuiert. Andererseits wird der Philosophie sozusagen ihr Ernst „beraubt“ im Hinblick auf die Hilflosigkeit Dallows, die durch das Labyrinth repräsentiert wird.

Auf diese Weise kann den Figuren Dallow und Horn der „abgeschwächte“ Gestus einer individuellen Rebellion gegen den „Frevel“ institutioneller und gesellschaftlicher Organisationsformen zugesprochen werden. Im Vergleich zu den Antihelden Kafkas, die beispielsweise einem „Archetyp“ des verzweiferten Konformisten zugeordnet werden, wird durch die Antihelden Heins gewissermaßen ein „passiver“ Antikonformismus reflektiert, dessen Topos in den üblichen Sarkasmen, Zynismen und Ironie sprachlich oder diskursiv zu situieren wäre. Gemeinsam für beide Antiheldkategorien ist also der absurde Widerspruch zwischen ihren individuellen Ansprüchen (auf die Weltinterpretation und Aneignung der Wahrheit) und der schonungslosen Realität:

Kafkas Romane *Der Prozeß* (1915) und *Das Schloß* (1922) zeigen den Antihelden als verhinderten Rationalisten, dessen Versuche, den Sinn des Lebens und die Gründe seiner spezifischen Zwangslage zu begreifen, an der latenten Irrationalität allen Geschehens scheitern. [...] Kafka enthüllt das Chaos unter der anscheinenden Ordnung, die Absurdität hinter dem Anspruch auf Logik.²⁷²

Zum Schluss kann man Folgendes sagen: Dem Sarkasmus liegt, wie es Meyer-Sickendiek nochmals bemerkt (was den von Ironie unterscheiden könnte), eine „moralische

²⁷¹ *Der Tangospieler*, S. 80, 81 u. 82.

²⁷² K. Köhler (1998): S. 25.

Ambivalenz‘ zugrunde. Abgesehen von seiner sprachlichen Transgression, die in der Regel in Form einer aggressiv-provokanten Aussage vorkommt, überschreitet der Sarkasmus auch soziale Konventionen und erfüllt die allgemeine Funktion einer Enttabuisierung:

Für den Sarkasmus ist nicht allein entscheidend, dass er die Regeln der Konversation bricht, wie dies die Ironie tut. Der Sarkasmus übertritt zudem auch kulturelle Verbote, er bricht moralische Tabus.²⁷³

2.1.5 Narren- und Kinderwelten

Unter diesem Titel ist eine weitere Kategorie des Antihelden in den Texten Heins gemeint, die hier in Beziehung zu Ort- und Zeitstrukturen der untersuchten Trilogie stehen. In den drei Erzählungen kann das Kind-Sein als Pendant zu der Erwachsenen-Welt betrachtet werden, wobei die Welt der Narren- und Kinderfiguren²⁷⁴ im Zusammenhang mit den ersten eine Ästhetik der Nebenwelten zum Ausdruck bringt. In seiner berühmten Studie über die Prämissen und Voraussetzungen der abendländischen Zivilisation bezeichnete Norbert Elias das Kind-Sein²⁷⁵ bereits als ursprünglichen Zustand menschlichen Seins, und zwar vor seiner sogenannten ‚Affektmodellierung‘.

Die Auswahl von Kinder- und Narrenfiguren als ausgeschlossene und marginalisierte Wesen entspricht der Analyse der Antiheldkategorie unter dem Gesichtspunkt eines apriori „lächerlich-komischen“ Charakters, dessen „ernste“ Absicht jedoch in der Entlarvung sozialer und familialer Unzulänglichkeiten besteht. Orte wie ‚Wald‘, ‚Zimmer‘, ‚Land‘ oder sogar ‚Traum‘ in den drei Prosawerken verleihen dem Karnevalesken diese Eigenschaft der Gegenwelt. Die folgende Passage aus *Horns Ende* veranschaulicht jene Gegenüberstellung von Traum und Realität, indem Marlene komisch-karnevaleske Züge in Bezug auf ihre fingierte Freundschaft mit Zigeunern zukommen. Aus erzählstruktureller Sicht, fungiert die Ich-Multiperspektivität im Roman sozusagen als kaleidoskopische „Verzerrung“ der gewaltigen und facettenreichen Realität:

²⁷³ B. Meyer-Sickendiek (2009): S. 14.

²⁷⁴ Über diese Analogie bemerkt H. P. Preußner: „*Am Rand der Zivilisiertheit werden die Zigeuner verortet, und sie korrelieren mit den Rändern der kleinstädtischen Zivilisation: mit den Frauenfiguren, mit den Kindern und mit der Verrückten. [...] Im Verlust, im sukzessiven Zerfall tragen sie das Bild eines authentischen, nicht restringierten Individuums in sich [...]*“ H. P. Preußner: „Hoffnung im Zerfall. Das Negative und das Andere in „Horns Ende““. In: K. Hammer (Hg.) (1992): S. 137.

²⁷⁵ Vgl. N. Elias (1978): S. LXXIV / LXXV.

In der Nacht träume ich [...] Ich habe schon viel darüber nachgedacht, woher die Träume stammen. [...] sie kommen aus dem Wald. Es ist schön, wenn die Zigeuner in der Stadt sind. Es sind alles meine Freunde und Diener. [...] Und Carlos wird mein Bräutigam [...] und ich muß lachen. [...] Die Leute sagen, ich sei verrückt. Das ist lustig, Mama. [...] Sie sind dann enttäuscht und sagen, daß ich endlich vernünftig werde. Das macht mich vergnügt, und ich muß lachen. Ach Mama, warum hast du mich in den Keller gesperrt.²⁷⁶

Der antiheldische Gehalt dieser Figur besteht eben in ihrer eigenen, imaginären Traum-Vorstellung, sie sei dann eine „Prinzessin“ (S. 49), die einen schönen Zigeuner (Carlos) heiraten würde. Jedoch erweist sich ihre idealistisch-fabulierende Vorstellung bald als brutale Desillusion. Ihr bleibt die ersehnte und klischeehafte Verwirklichungsform der Heirat wegen ihrer Geistesbehinderung verweigert: ihr kommt somit eine sozialkritische Funktion zu:

In den untheoretischen, aber auf einer konkreten Ereignissebene psychologisch sensiblen Dimensionen ihrer Erinnerungen kommen ursächlich verknüpfbare Zusammenhänge zur Darstellung, die die tagespolitischen und konkreten historischen Konstellationen übergreifen und potentiell den Anspruch formulieren, die Geschichte der Bewohner Guldenbergs an fundamentale Strukturen abendländischer Zivilisation wie Erziehung, Standesdünkel und patriarchalische Gewalt rückzubinden. Marlenes Perspektive schließlich sprengt den Rahmen eines psychologisch interpretierbaren Erinnerns und reicht an romantische Techniken der Kehrseite rationalen Bewußtseins heran, die im übrigen auch im gleichermaßen historisch wie symbolisch eingesetzten Zigeunermotiv präsent sind.²⁷⁷

Die andere, zu dieser Figurenkonstellation gehörende Perspektivfigur, ist Thomas²⁷⁸, der Apothekersohn, der sich in ein etwas älteres Mädchen namens Elske verliebt. Das Zimmer Elskes, wo sich beide gelegentlich treffen, wird zum Ort einer noch pubertär-idyllischen Liebe, die im Gegensatz zur erotischen Liebe erwachsener Leute nicht obszön vorkommt, „ästhetisiert“. Dies vermag als Gegenbild oder als „Parodie“ der ‚Ehe‘ zu fungieren, die im Werk keineswegs positiv geschildert wird. Das Teenager-Sein zeigt

²⁷⁶ *Horns Ende*, S. 47, 48 u. 49.

²⁷⁷ B. Fischer (1990): S. 95.

²⁷⁸ Thomas ist die einzige Perspektivfigur im Roman, deren Unbewusstsein das „Gespenst“ des toten Horst erscheint, und sie darum bittet, nicht(s) zu vergessen und sich an die Vergangenheit ständig zu erinnern, nämlich gegen das Vergessen. Solch irrealer Vorgang liegt zwischen den Kapiteln in Form von kursiven, dialogischen Sätzen; ein interessantes Beispiel dafür liegt auf Seite 63: „Weiter, Junge./ Sie haben mich erschreckt. Damals. Als ich Sie fand./ Jaja, das Leben ist furchtbar. [...] Du darfst nicht vergessen, mein Junge/ Wenn du mich vergißt, erst dann sterbe ich wirklich. [...] Ich lebe nur in deinem Gedächtnis. Junge. Streng dich an./ Bitte.“ Vgl. *Horns Ende*, S.63.

(trotz der Unreife) die Authentizität menschlicher Gefühle, die in den späteren Lebensphasen des Einzelnen allmählich zugrundegeht. Dennoch bleibt sie für den erwachsenen, sich anachronistisch erinnernden Thomas ein unverwirklichter, noch „schwebender“ Traum:

Es war eine kleine Hoffnung, ein dünnes Pflänzchen, das ich mir aufzog. Es war so dünn und hilflos, daß ein Lachen, eine Bemerkung Elskes es niederwarf und mich grimmiger Verzweiflung überließ. Ich habe dich damals geliebt Elske, heute weiß ich es. [...] Ich wäre kein Kind mehr für sie, über das man nachsichtig lächelt. Ach, Elske, dein freundliches, schonungsvolles Lächeln, ich habe es gehaßt. Es machte mich noch kleiner. Ich habe mich danach gesehnt, und doch empfand es [...] als eine Ohrfeige für das dumme kleine Kind.²⁷⁹

Die Thomas-Figur in *Horns Ende* kann der Kategorie der gesellschaftlichen Außenseiter auf Grund ihres Alters und ihres „minderwertigen“ sozialen Status zugeordnet werden. Die Symbolik des Alters spielt hier eine wichtige Rolle, da Thomas als Projektionsfigur für die bei Erwachsenen mangelnden Tugenden steht. Somit diskreditiert der Autor jene kulturell bedingten Ansprüche einer Erwachsen-Sein-Mentalität auf Wahrheit und rückt einen impliziten Generationenkonflikt in den Mittelpunkt. Der Protagonist Thomas geht dadurch von seiner „Passivität“ heraus und setzt damit die Gesellschaftsmoral der Stadt Bad Guldenberg in Frage. Er entspricht gleichermaßen dem Heinschen Impetus einer Tabubrechung:

Die damals kindlich-unschuldige Wahrnehmung bleibt auf die Funktion beschränkt, die Krankheit des sozialen Gefüges Guldenberg aus kindlichen Bedrängnissen heraus geradezu allegorisch erlebbar zu machen. Thomas stößt bei seinen angst- und lustvollen Versuchen, die Tabus der Erwachsenenwelt zu entschleiern, immer wieder auf „Spiegelungen“ der Wirklichkeit, die bruchstückhaft sind und manipulierbar, die nicht stimmen. Faszinierend ist, wie die naiv-unvoreingenommenen Fragen des Kindes faßbare Dinge verwoben sind mit solchen, zu denen ihm der Zugang versperrt wird.²⁸⁰

Der Buchstabe „G“ in *Drachenblut* bezieht sich auf die Kleinstadt, in der Claudia ihre Kindheit verbracht hatte und der im 9. Kapitel die chronotopischen Merkmale einer anachronistischen Reminiszenz bzw. Retrospektive der Ich-Erzählerin zugeschrieben sind. Die Erzählmomente wechseln dabei – und auf Grund eines epischen Präteritums –

²⁷⁹ Ebd., S. 85.

²⁸⁰ Gabriele Lindner: „Ein geistiger Widergänger (1986)“. In: L. Baier (Hg.): *Christoph Hein. Texte, Daten, Bilder*. Luchterhand. Frankfurt/ M. 1990. S. 156-157.

zwischen Erzählzeit und erzählter Zeit und lassen auf diese Weise die Stadt „G“²⁸¹ als Chiffre vergangener Traumata und historischer Tabus erscheinen. Diese „Reise“ in die Vergangenheit erklärt in Form einer „Genese“, weshalb Claudia so negativ und kalt wirkt und in eine existenzielle Krise schließlich geraten ist. Im 9. Kapitel, das auch die Struktur einer Binnenerzählung einnimmt, werden sowohl die tabuisierte NS-Vergangenheit des von Claudia so geliebten Onkels Gerhard als auch die Geschichte „*zweier unglücklicher Mädchen [...], einer tödlich verletzten Liebe*“²⁸² bzw. „[...] *Freundschaft, zu der nur Kinder fähig sind*“²⁸³ dargestellt:

Für mich würde G. die Stadt eines zwölfjährigen Mädchens bleiben, angefüllt mit den Hoffnungen und Schrecken eines Kindes, dem ich mich eigentümlich distanziert verbunden fühlte.²⁸⁴

Die Kinderwelt Claudias gleicht darüber hinaus dem Topos einer Proust'schen Suche nach der verlorenen Zeit, der auch für die Historizität der Novelle Heins repräsentativ ist. Die Erinnerungsarbeit Claudias erweist sich als „Parodie“ der realen Auseinandersetzung des Autors mit den Tabus deutscher Historie, die sowohl in der DDR als auch in der BRD der Vätergeneration lange verharren. Diese vom Autor angeprangerte Kultur des kollektiven Schweigens und Vergessens wird durch die paradoxalen, scheiternden „Schutzmechanismen“ Claudias im Sinne des Siegfried-Mythos *in nuce* thematisiert und vergegenwärtigt:

Ich lernte zu schweigen [...]. Ich war jetzt neununddreißig. [...] ich bin kein kleines Mädchen mehr, damit muß ich mich abgefunden haben. Es läuft alles in seiner gewohnten Ordnung, alles normal. [...] Es ist nichts geschehen.²⁸⁵

Eine gewisse Parallele weist weiterhin die Erzählung *Der Tangospieler* mit dem jeweiligen Generationenkonflikt auf, der hier gleichfalls mit einer anachronistischen Symbolik von Traum, Ort und Zeit verbunden ist. Das Dorf, wo Dallows Eltern noch leben, symbolisiert den Ort seiner Illusionen, der in der Erzählgegenwart eigentlich den

²⁸¹ Eine intertextuell-semantische Beziehung könnte eventuell bestehen zwischen „G“ und der Stadt „Guldenberg“, deren erster Buchstabe ebenso „G“ und mit der biblischen, dekadenten Stadt Gomorrha in *Horns Ende* (S. 12) symbolisch assoziiert ist. Siehe auch das Unterkapitel 1.1.3.

²⁸² Vgl. *Drachenblut*, S. 126.

²⁸³ Ebd., S. 173.

²⁸⁴ Ebd., S. 110.

²⁸⁵ *Drachenblut*, S. 122 u. 134 ff.

Eindruck einer Desillusion vermittelt. Die folgenden Passagen aus der Erzählung thematisieren ihrerseits wiederum einen Generationenkonflikt, der in der Verweigerung Dallows, den elterlichen Hof zu übernehmen, seinen Grund hat. Die impliziten Vorwürfe seiner Eltern sowie ihre peinlichen Fragen über seine „aktuelle“ Arbeitslosigkeit lassen Dallow, trotz seines Alters und im Lauf der Erzählung, als unreifes, verantwortungsloses „Kind“, das den Eltern zu gehorchen habe, vorkommen. Darauf antwortet Dallow nach einer langen Rechtfertigung: „*Ich bin kein Bauer*“²⁸⁶, was einen Minderheitskomplex hier hervorruft:

Mittags traf er in dem Dorf seiner Eltern ein, einer winzigen Ortschaft, die seine ganze Kindheit ausmachte. [...] Er erinnerte sich nur selten daran, dennoch tauchte es als Kulisse in all seinen Träumen auf, so als sei jedes spätere Geschehen, jeder dieser ihm kaum bewußten, am anderen Morgen nur ungefähr erinnerbaren Fantasien seiner nächtlichen, unwirklichen Wirklichkeit von Ereignissen verursacht, die allesamt hier ihren Ursprung hatten, [...] 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.²⁸⁷

Später, berichtet der Erzähler über die unvermeidliche Konfrontation mit den Eltern:

Dallow hatte diese Frage das ganze Wochenende über befürchtet, dennoch traf sie ihn jetzt völlig unvorbereitet. Er lächelte sie an und überlegte, was er ihr [der Mutter]sagen konnte. [...] Die Eltern sagten nichts, und Dallow wurde augenblicklich wieder zu dem kleinen Schuljungen, der sich vor ihrem strafenden Schweigen für irgendwelche Dummheit zu verantworten hatte.²⁸⁸

Dies betrifft nicht nur die Erzählungen der Trilogie, sondern auch manche andere wie *Frank, eine Kindheit mit Vätern* (erstmal 1980 erschienen), die Teil des 2004 bei Suhrkamp veröffentlichten Sammelbandes *Nachfahrt und früher Morgen* ist. Als begabter Gymnasiast wird Frank als das „fetische“ Projektionsobjekt seines Großvaters geschildert. Der antiheldische Charakter der Figur Frank besteht darin, dass der Großvater, der als Ersatzfigur des leiblichen Vaters fungiert, seinen Enkel als „perfekte“, sich seinen Wünschen anpassende „Maschine“ idealisiert. Der Versuch Franks, „im Herbst 1974 [...],

²⁸⁶ *Der Tangospieler*, S. 72.

²⁸⁷ Ebd., S. 58-59.

²⁸⁸ *Der Tangospieler*, S. 71 u. 72.

durch einen Sprung aus dem Fenster im vierten Stockwerk seines Schulhauses“²⁸⁹, Selbstmord zu begehen, zeigt den offenbar scheiternden Plan seines Großvaters und den Druck – um der Karriere willen –, unter den er ihn gesetzt hatte. Bemerkenswert ist also sein Ideal, den jungen Frank als Ingenieur in den USA ausbilden zu lassen. Dies entspricht daneben der Beschreibung gesellschaftlich verankerter Klischees der kleinbürgerlichen Familie, die ihre Söhne unbedingt im Bereich der Technik oder Industrie gedeihen sehen wollen. Außerdem ist zu vermuten, dass Hein hier die Hitlerjugend als rationelle Maschine thematisiert. Die folgende Passage illustriert außerdem die Dominanz von Technik und Industrie zugunsten von Kunst und Poesie, die als Ergebnis des rationalen Fortschritts angesehen werden kann:

Sein Traum war, den Sohn in Amerika ausbilden zu lassen, um aus ihm einen jener sagenumwobenen Pioniere der Technik zu machen, von denen die Zeitschriften und Magazine achtungsvoll berichteten, sie seien sensibel wie die alten, europäischen Poeten, und ihre Gehirne arbeiteten mit der Exaktheit großer Rechenmaschinen.²⁹⁰

Zum Schluss kann man sagen, dass die zwei Personenkategorien in Heins Werk der Kategorie einer marginalisierten Andersheit zugeordnet werden, deren Welt ja als Pendant zum von der Zivilisation etablierten Weltsystem gilt. Im Hinblick auf die Funktionen von Ironie und Groteske im selben Werk kann man allerdings behaupten, dass jene Protagonisten, die die Züge moderner Antihelden aufweisen, den gesellschaftskritischen Diskurs des Autors artikulieren. Dies mag durch den subversiven Charakter von Kind- und Narr-Sein zustande kommen und verstärkt werden, wobei ihre Lächerlichkeit nicht den Humor in erster Linie beabsichtigt, sondern eher eine unverkennbare Gesellschafts- und Kulturkritik preisgibt.

2.2 Soziologische und psychoanalytische Dimensionen

Die Antiheldästhetik bei Hein stellt nicht nur eine ästhetisch-literarische, sondern auch eine soziologisch-psychologische Dimension dar. Diese Vielfalt und Komplexität lassen den Antihelden in einem schillernden Licht erscheinen und ermöglichen somit die Erhellung seiner Strukturen und Formen in einem multi- bzw. interdisziplinären Rahmen. Dieses

²⁸⁹ C. Hein: *Frank, eine Kindheit mit Vätern*. In: *Nachtfahrt und früher Morgen*. Suhrkamp Taschenbuch, 1. Auflage. Frankfurt/ M. 2004. S. 54.

²⁹⁰ Ebd., S. 52.

weite Spektrum von Untersuchungsmöglichkeiten des Begriffs „Antiheld“ sollte als Anregung zur interdiskursiv-dialogischen Strukturierung und Hypostasierung der abendländischen, aber auch der universalen Antiheldästhetik, angesehen werden. Bis heute besteht noch die Schwierigkeit, die Merkmale und Funktionen des Antihelden sowie seine Definition zu bestimmen. Dies bedeutet aber nicht, dass man damit mit dem Begriff „Antiheld“ zwangsläufig in eine Aporie geraten ist bzw. dass dieser somit zu diskreditieren sei.

In vielen Arbeiten über den Begriff ‚Antiheld‘ wird sogar seine Bezeichnung als solche vermieden und durch andere, „vorsichtige“ Formulierungen wie ‚negativer‘ Held²⁹¹, ‚antipersonnage‘²⁹² „ersetzt“ oder anders kategorisiert. Solche theoretischen Ansätze zeigen unter anderem, dass es unterschiedliche Kategorien oder „Klasseme“ von Antihelden gibt. Bemerkenswert dabei ist, dass der Antiheld funktionsdifferenziert wird und in einem interkulturellen, komparatistischen Geflecht ebenfalls erläutert werden sollte und könnte.

Darüber hinaus versteht sich die vorliegende Analyse dieses Begriffs auf Grund Heinscher Werke als Versuch, die Dynamik des Antihelddiskurses zwischen Tradition und Erneuerung semiotisch an den Tag zu legen, indem das Pathos und die Negativität dieser Kategorie im Sinne einer Ästhetik des Scheiterns²⁹³ betrachtet werden.

2.2.1 Langeweile als Zivilisationsmalaise

Auf der oben genannten Ästhetik des Scheiterns beruhend soll der Prozess der Langeweile als sozio-psychologische Dimension der Heinschen Antiheldkategorie erläutert werden. Die Langeweile als „Zeichen“ für die Sinnlosigkeit der eigenen Existenz findet bemerkenswerte Thematisierung und Behandlung in den Erzählungen Heins, die implizit oder explizit auf den Zivilisationszyklus Bezug nimmt. Eine interessante Analogie liegt eben zwischen diesem Zyklus und einem existenziellen Teufelskreis des Antihelden.

²⁹¹ Siehe dazu H.-J. Liese 1987.

²⁹² Siehe X. Garnier 2001.

²⁹³ Ursprünglich bezieht sich diese hier entnommene Bezeichnung auf die avantgardistischen, antikonformen Kunstverfahren im Mediendiskurs. Hier wird das Scheitern des Antihelden bei Hein von mir als ästhetische „Strategie“ gemeint. Vgl. Michael Kämper-Van den Boogaart: *Ästhetik des Scheiterns*. Studien zu Erzähltexten von Botho Strauß, Jürgen Theobaldy, Uwe Timm u. a. Metzler. Stuttgart 1992.

Im Roman *Horns Ende* wird die Thematik mit einer negativen „Sonntagssymbolik“ assoziiert, die an einen modernen, langen, aber doch unhaltbaren Untergang erinnert. Dem in der abendländischen Kultur etablierten Ruhetag wird die idyllisch-fröhliche Seite beraubt und durch eine sich wiederholende Sinnlosigkeit „ersetzt“. Diesen Zustand verkörpert die Thomas-Figur, die den unbehaglichen, der Alltagsordnung folgenden Habitus Erwachsener bereits signalisiert. Die Routine, die von ihm wahrgenommen und projiziert wird, deutet somit auf die „Entidealisierung“ eines „triumphierenden“, erwünschten Erwachsenwerdens. Die von Kindern ungeduldig erwartete Lebensentwicklung entwickelt sich zu einer schnellen Desillusionierung, die eine bürgerliche Dekadenz und eine falsche Idylle der Jahrhundertewerde²⁹⁴ (Ende des 19. Jh.) hervorruft. Strukturell und topografisch gesehen wird dieser Zustand sowohl mit einer „statischen“ Stadtlandschaft als auch einem schwärmerischen, ziellosen Flanieren (Vgl. 3.5.3.2) verbunden, das eine gewisse, im Werk Heins auftauchende Traum-Realitäts-Dissonanz zugleich zum Ausdruck bringt:

Ich haßte diese Sonntage, ihre pomadige Schläfrigkeit. Sie lagen wie ein eiserner Ring um all meine Tagträume und nahmen mir die Luft. War ich besonders folgsam, lobte man mich und sagte, daß ich mich wie ein Erwachsener zu benehmen wisse. Und die Vorstellung, ein ganzes Leben, diese Spaziergänge zu machen, diese niederdrückenden, langweiligen Parkanlagen abzulaufen, die immer gleichen Wege lustlos entlangzupromenieren, beunruhigte mich. Wann immer ich über die Zeit meines Erwachsenseins nachdachte, über den künftigen Beruf, über mein späteres, fantastisches Leben, in alle Überlegungen mischten sich diese Sonntagsspaziergänge. Sie waren wie drohende Grabsteine, die meine wild wuchernden Träume zurückhielten, ihnen irdische Schwerkraft aufdrängten.²⁹⁵

Langeweile, die im Roman als „Stadtsyndrom“ dargestellt wird, erinnert an den Protagonisten A. Roquentin in Sartres *La Nausée* und bezeichnet, dem Titel ähnlich, das Unbehagen des eintönigen Stadtlebens, das die Unwürdigkeit dieses sich wiederholenden,

²⁹⁴ Die folgende Passage aus *Einladung zum Lever Bourgeois* drückt Ähnliches aus, wobei die fiktionalisierte Racine-Figur zugleich Langeweile und Apathie verkörpert sowie die höfische Popularität des Dramaturgen nun als Grund seiner Entfremdung erscheinen lässt. Im Gegensatz zum heuchlerischen Hof gilt er sozusagen als soziale Anti-Norm, die sich selbst genügt und das Authentische verkörpert. Der Wechsel zum Erzähltempus Präsens betont u. a. seinen gegenwärtigen Zustand: „*Die uninteressierte Höflichkeit. [...] Er hat die Gesellschaft nicht gesucht, er verlangt nichts von ihr, er braucht sie nicht. Er ist sich selbst genug geworden. [...] Und –. Er langweilt sich.*“. C. Hein: „Einladung zum Lever Bourgeois“. In: *Nachtfahrt und früher Morgen*, S. 9.

²⁹⁵ *Horns Ende*, S. 39.

verewigten Lebensprozesses evoziert. Auch wenn beide Protagonisten hier diese Gefahr feststellen, können sie sich derer aber nicht entziehen. H.-J. Liese bemerkt dazu:

In den Städten gibt es nur einen einzigen Tag – und dieser kommt völlig gleich an jedem morgen wieder. [...] ohne Sinn und Verstand, eine unaufhörliche und langweilige Addition.²⁹⁶

Wiederum wird ‚Langeweile‘ mit einer negativen Traumsymbolik in Verbindung gesetzt. Die Rede, die der Bürgermeister Kruschkatz an die Guldenberger Bürger erwartungsvoll halten möchte, um die Autorität und Popularität seines Amtsstatus zu demonstrieren, verursacht paradoxerweise den gegenteiligen Effekt, nämlich das Schweigen, das mit dem Tod gleichgesetzt wird. Dies scheint ihm sogar, als Alternative zum öden, wenig tröstenden Träumen gelten zu können. Der pathetische Erzählton des Protagonisten vermag ebenso, seinen „entheroisierten“ Ruhm zu enthüllen und die Ausweglosigkeit seines endenden Amtierens in den Vordergrund zu setzen. Beim Antihelden ist nicht nur von einer in ihm innewohnenden Langeweile, sondern auch vom Gelingweilt-Sein, das er in seiner Umgebung verursachen kann, die Rede. Die Gleichgültigkeit seiner vergangenen und „gegenwärtigen“ Lebenssituation mag sein eigenes Gelingweilt-Sein und Angst verursachen:

Plötzlich bemerkte ich, daß die um mich entstandene Stille nicht der Aufmerksamkeit, sondern der Langeweile geschuldet war. Ich verstummte. [...] Mitleid und nachsichtige Gleichgültigkeit las ich auf ihren Gesichtern. [...] Ich schweige noch heute. [...] Träume um Träume, ein ganzes Leben, das sich in Ewigkeit wiederholt. Mich ängstigt die hereinbrechende Nacht, die mir den Schlaf bringt, den schlimmen Bruder des Todes. Wenn ich doch sterben könnte, um allem zu entgehen, Sterben, um nicht zu träumen.²⁹⁷

In der Erzählung *Der Tangospieler* nimmt die Langeweile bemerkenswert ironisch-groteske Züge an, da die Hauptfigur H. P. Dallow „nicht fähig, nichts zu tun“²⁹⁸, wäre. Sie lässt seine vergangene Haftzeit im Vergleich zu seinem Status als freigelassener Bürger als einfacherer und besserer Zustand vorkommen. Anders gesagt, kulminiert seine antiheldische Dimension durch die Tatsache, dass sein „Frei-Sein“ die eigene Existenz

²⁹⁶ „Die Langeweile als Karikatur der Ewigkeit“. In: H. J. Liese (1987): S. 117-118.

²⁹⁷ *Horns Ende*, S. 255, 256 u. 257.

²⁹⁸ *Der Tangospieler*, S. 96.

widersprüchlich behindert. Die folgende Schlüsselstelle betont dies als ästhetischen Effekt durch den „*Geräusch des Sekundenzeigers seines alten, lauten Weckers*“²⁹⁹.

In Bezug auf die Notwendigkeit, sein Schicksal in Griff zu nehmen, und in Anlehnung an Karin Hirdina wird die „Selbstrechnung“ Dallows mit dem mehrmals begegneten Richter als langweiliger und gleichgültiger Vorgang beschrieben. Die Unfähigkeit, sein eigenes Recht selbst zu schaffen, entspricht seinem Wesen als Antiheld, wobei er seine Passivität und Ohnmacht durch die dandyistische³⁰⁰ Verharmlosung und geringe Einschätzung seiner schlimmen Situation zu tarnen versucht. Zwischen Langeweile und Gleichgültigkeit besteht sozusagen ein kausales Verhältnis, das aus der langwierigen, systematischen Schikanierung und sozialen Ausgrenzung, bzw. Marginalisierung vorausgesetzt wird. Mit einfachen Worten: ihm kommt sein Fall gleichgültig und langweilig vor, aber ist tatsächlich besorgend und beunruhigend:

Aber selbst, daß ihm Unrecht geschehen war, erscheint eher gleichgültig, langweilig als aufregend. Dallow besteht darauf, daß der Richter eingesteht, ihm sei Unrecht geschehen – aber er tut dies im angetrunkenen Zustand, und es macht ihn eher zur komischen Figur.³⁰¹

2.2.2 Der Antiheld zwischen Asozialität und Misanthropie

Freunde hatte er keine an der Schule, er mied den Umgang mit den Alterskameraden.³⁰²

Die ästhetisch-literarische Bearbeitung des Antikonformismus der Protagonisten Heins findet in seiner gegenwärtigen Textproduktion noch Darstellung. In seinen mythischen Erzählungen *Vor der Zeit. Korrekturen* (2013), denen die obere Passage entnommen wird, wird gezeigt, wie der Autor dem dionysischen Mythos und Archetyp des Antikonformisten nachgeht und die Teleologie seiner Negativität poetisch verschlüsselt. Wesentlich dabei ist, dass der entsprechende Antikonformismus in Form einer Asozialität und Misanthropie

²⁹⁹ Ebd., S. 96.

³⁰⁰ Zum Dandy als Motiv und seiner ästhetisch-stilistischen Bearbeitung in der Kunst, siehe: Anne Kristin Tietenberg: *Der Dandy als Grenzgänger der Moderne*. Selbststilisierungen in Literatur und Popkultur. Lit. Berlin; Münster 2013. Und Wolfgang Müller: *Detektiv, Flaneur, Dandy*. Orig.-Ausg., 2., unveränd. Aufl. Verl. Blaues Schloss. Marburg 2013.

³⁰¹ Karin Hirdina: „Das Normale der Provinz“. In: K. Hammer (1992): S. 149.

³⁰² „Dentritis, genannt Dionysos“. In: C. Hein: *Vor der Zeit. Korrekturen*. (1. Aufl.). Insel Verlag. Berlin 2013. S. 145.

seiner Figurenkonstellation ebenfalls artikuliert wird. Die vorigen Merkmale sind auch Anlass dafür, eine Antiheld-Ästhetik der Nebenwelten mikrokosmischer Konstitution sowie ihren ästhetischen „Funktionalismus“ an den Tag zu legen.

In *Drachenblut* gewinnt die jeweilige Thematik an selbstreflexiven und -referenziellen Momenten, die diesen Aspekt der Poetik Heins eben begründet. Neben der leitmotivisch-thematischen Behandlung des Asozialen durch das Verhalten der Ich-Erzählerin Claudia, wird im 6. Kapitel der Novelle dieselbe Problematik in Form eines poetischen Enonciationsmoments, das ihre Rekurrenz zu erklären vermag, suggeriert. Der Wechsel der Erzählperspektive von einem monologischen Ich zu einem Wir-Modus lässt die Aussage des anonymen und sarkastischen Malers als polyphones und metatextuelles Aussagemoment erscheinen, das die Negativität der hier untersuchten Aspekte sowohl poetisiert als auch kategorisiert:

Wir sind nur noch Voyeure, sagte er, und nur wenn wir Voyeure sind, sind wir Künstler. Alle andere Kunst ist tot, vorbei, bürgerliche Scheiße. Das einzig lohnende Objekt der Kunst ist das Asoziale, der Randmensch.³⁰³

Demnach wird die Problematik des Autorseins behandelt durch ein selbstreflexives Spiel mit dem fiktionalen Text. Das Asozial-Werden als „Voraussetzung“ aller Kunst heißt nicht, dass der Autor damit apodiktisch etikettiert werden soll, sondern zeigt, dass es ein möglicher Weg dazu ist.

Im Bildungsroman *Frau Paula Trousseau* (2007), der diese Problematik behandelt und dem Diktat der opportunistisch-konventionellen „Marktkunst“ den „mutigen“ Weg der Selbstbehauptung und -bestimmung entgegenstellt, lässt die Negativität und den Antikonformismus der gleichnamigen Protagonistin im Zwielficht erscheinen. Somit schillert sie zwischen Heldin- und Antiheldin-Sein, da ihr antiautoritärer Impetus gegen akademische Machtstrukturen im Endeffekt den selbstdestruktiven Charakter ihres Suizides zum Preis hat und ins Vergessene gerät. Den Vorwürfen ihres Professors Tschäkel erwidert sie die Notwendigkeit des Asozial- du Anders-Werdens als Kunstwesen, das der folgende Dialog im 5. Teil des 2. Buches thematisiert:

Ich befürchte, Sie missbrauchen die Kunst, um mit Ihrem Leben zurechtzukommen.“ „Ich denke, dass es jedem richtigen Künstler so geht, Herr Professor. Die großen Künstler sind

³⁰³ *Drachenblut*, S. 73.

groß, weil sie mit ihrem Leben nicht zurechtkamen und in die Kunst flüchteten.“ „[...] Aber das ist Unsinn, das ist falsch, das ist romantischer Quatsch.“³⁰⁴

Die Negativität seiner Protagonisten, unter anderem die Claudias, sieht Hein als Ambivalenz zwischen einem Unsozial- und Asozial-Sein, was deren Komplexität auch erklärt. Dennoch weist er darauf hin, dass man das Augenmerk auf die Kosten der Zivilisation und Claudias Lebensphilosophie der Selbstlüge als Panzerung gegen die Angriffe und Verletzlichkeiten der Außenwelt legen sollte. Ihre Misanthropie und Asozialität entstünden aus der Unmöglichkeit, den Kosten der Zivilisation entgehen zu können, was dann den Gebrauch der Präfixe A- und Un- und ihre schwere Unterscheidbarkeit begründet. In einem Gespräch mit Uwe Hornauer und Hans Norbert Janowski heißt es:

– Ist das Streben nach Unverletzlichkeit nicht auch ein asozialer Zug? Entspräche also die Beschreibung unverletzlicher Wesen der Ästhetik des Asozialen, die der betrunkene Maler in *Drachenblut* beschreibt? HEIN Ich würde lieber unsozial sagen, weil wir unter asozial etwas anderes verstehen. Aber unsozial ist diese Haltung auf jeden Fall. Und somit ist die Frau im Roman in einem hohen Maße unsozial. – Ist dies eigentlich ein notwendiger Preis, den wir für unsere Zivilisation zahlen müssen? HEIN [...] Die Frau in dieser Novelle hat ihn zu zahlen, so wie sie lebt. Sie will aber diesen Preis nicht zahlen und versucht eigentlich die ganze Zeit, aus diesem Kreislauf herauszukommen.³⁰⁵

Die Apathie des Asozialen wird andernfalls in derselben Novelle auf Grund der „Institutionalisierung“ und „Rationalisierung“ der Trauerarbeit als sozio-ökonomischer Prozess, der durch die nüchterne Schilderung von Henrys Beerdigung zustande kommt. Die Claudia-Figur ist in dieser Hinsicht die Verkörperung einer asozialen Apathie, die für einen global-kollektiven Entaffizierungsprozess einer materialistischen Zivilisation symptomatisch ist. Beerdigungen seien für sie „*Vertane Zeit. Atavistische Totenkulte. [...] Schließlich, es gibt Beerdigungsinstitute, die es professionell erledigen, optimal*“³⁰⁶.

Anstatt durch den Tod ihres Freundes ihre Unfähigkeit, menschenfreudig zu sein einzugestehen, bemüht sie sich darum, unverletzlich und kalt zu wirken, was sie zum

³⁰⁴ C. Hein: *Frau Paula Trousseau*. (1. Aufl. 2008). Suhrkamp. Frankfurt am Main 2007. S. 136.

³⁰⁵ „Schreiben als Aufbegehren gegen die Sterblichkeit“: *Gespräch mit Uwe Hornauer und Hans Norbert Janowski*. Aus Anlaß einer Aufführung von *Die wahre Geschichte des Ah Q* in Straßburg (1985)“. In: L. Baier (1990): S. 81.

³⁰⁶ *Drachenblut*, S. 17.

asozialen Wesen werden lässt. Diesen Charakterzug bezeichnen Adorno und Horkheimer als „asoziale Sentimentalität“, die auf Grund gesellschaftlicher Formalitäten materialisiert wird:

Sie (**d. h. die Todestrauer**) wird zum Wundmal der Zivilisation, zur asozialen Sentimentalität, die verrät, daß es immer noch nicht ganz gelungen ist, die Menschen aufs Reich der Zwecke zu vereidigen. Darum wird Trauer mehr als alles andere versandelt, bewußt zur gesellschaftlichen Formalität gemacht, welche die schöne Leiche den Verhärteten weithin schon immer war.³⁰⁷

Darüber hinaus ist also die Andersheit, oder der Wille zum Anderssein für die Antihelden charakteristisch. Daraus entsteht auf kommunikativer Ebene ein Bruch zwischen ihm und dem Rest der Gesellschaft. Solche Eigenschaft kommt bei den Protagonisten Heins häufig vor. Ihre angetriebene Kommunikationslosigkeit lässt sie als asoziale Menschen vorkommen. Claudia liefert ein repräsentatives Beispiel, indem sie sich mit ihrem familiären und professionellen Milieu nur „formell“ gebunden fühlt. Die Einsamkeit und die Distanz sind ihr fälschlicherweise die einzigen Alternativen für ein stabiles Leben, was sich nachher als der Grund ihres Selbstuntergangs erweisen wird:

Ein weiteres den Antihelden bestimmendes Charakteristikum ist sein ausgeprägtes Gefühl des Andersseins, das eher als Fehler, denn als gute Eigenschaft verstanden wird [...] Eine Folge dieses Zustandes ist das Problem der Kommunikation.³⁰⁸

Die Institutionen, die die vernünftigen und konkret-materialisierten Machtstrukturen der Zivilisation verkörpern, kommen dem Antihelden fremd entgegen. Der Antikonformismus vieler Antihelden, unter anderem Heins Protagonisten, lässt sich so erklären, dass er aus der Verachtung dieser Institutionen resultiert. Der Antiheld will somit seine Individualität unbedingt aufrechterhalten. Diesbezüglich gelten *Der Tangospieler* und *Horn Ende* als Beispiele eines passiven und individuellen Widerstands gegen die Mechanismen der Zivilisation:

Der Weg des Antihelden führt früher oder später zum Bruch mit den diversen sozialen Institutionen, denen er einstmals angehörte: Schule und Universität. Ein perfekter äußerer Konformismus bestimmt sein Verhalten. Auffallend ist die extreme Distorsion zwischen dem

³⁰⁷ „Aufzeichnungen und Entwürfe: ZUR THEORIE DER GESPENSTER“. In: M. Horkheimer / T. W. Adorno (2011): *Dialektik der Aufklärung*. S. 226. (Kommentar vom Verfasser selbst hinzugefügt und hervorgehoben).

³⁰⁸ B. Delassalle (1996): S. 95.

subjektiven Bewußtsein des Abenteurers, der „über den Gesetzen steht“, und dem objektiven Verhalten des Kleinbürgers, der „ja“ sagt und „nein“ denkt.³⁰⁹

Auf diese Weise sei die Asozialität als Bruch das Ergebnis einer Diskrepanz zwischen dem von der Außenwelt verlangten objektiven Verhalten und dem subjektiv-ablehnenden Bewusstsein. Insofern lassen sich die sozial-familialen Verhältnisse als wertlose Beziehungen kennzeichnen, die für den intellektuellen, asozialen bzw. unpolitischen Antihelden keine Rolle mehr spielen.

2.2.3 Zur Ästhetik der Resignation

Auch wenn die Protagonisten Heins weitgehende Negativität aufweisen, wäre es doch irrtümlich, sie einer bestimmten Kategorie zu subsumieren oder sie als rein negative Wesen zu bagatellisieren. Der weitere hier zu untersuchende Aspekt der Resignation zielt vielmehr darauf ab, die poetisch-diskursiven Funktionen einer Ästhetik des Scheiterns und die Komplexität ihrer Struktur an den Tag zu legen.

In Anlehnung an J. Kristevas psychoanalytische Auseinandersetzung mit dem Narziss-Mythos³¹⁰ und im Zusammenhang mit den Protagonisten Heins stellen die Autorinnen N. Šlibar und R. Volk fest (siehe auch 1.2.3), dass die Negativität bzw. Resignation der jeweiligen Figuren eben von Selbsthass, mangelnder Liebe und Narzissmus bedingt ist. In ihrem Versuch, der weitgehenden Entfremdung, Kommunikationslosigkeit und dem scheiternden „Sozialisationsprozess“ entgegenzukommen, sind sie einem emotionalen Introvertieren und „Kult“ der eigenen Person ausgesetzt, die für eine resignativ-desillusionierte Lebensphilosophie ausdrucksvoll sind. Um die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, weisen sie narzisstische Tendenzen auf, die entweder in Selbstmord (vgl. somit Horns ‚Ende‘!) oder Bruch mit der Außenwelt einmünden. Bemerkenswert dabei ist der ambivalente Charakter ihrer Psyche, die im Zwiespalt zwischen Selbstliebe und unausgesprochenem Selbsthass liegt. Die folgende Passage aus *Der Tangospieler*, die den neuen Job Dallows als Kellner darstellt, illustriert diese Idee und lässt den ehemaligen Leipziger Professor eher als pantomimischer Clown vorkommen. Die Symbolik seines engen, komischen Anzugs im Spiegelbild besagt zweierlei: erstens die resignative Hin- und

³⁰⁹ Ebd., S. 14.

³¹⁰ Vgl. Julia Kristeva: „Das Liebesverlangen der Außerirdischen“ (aus *Histoires d’amour*). In: Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*. München 1984. S. 44-49.

Annahme des eigenen Schicksals, und zweitens die lügnerisch-narzisstische Lebens- und „Schicksalsphilosophie“, die Claudia in ähnlicher Weise charakterisiert:

Zu Hause zog Dallow seinen schwarzen Anzug an, den er sich vor Jahren für seine Hochzeit anfertigen lassen und später kaum noch einmal getragen hatte. Er betrachtete sich im Spiegel. Der Anzug saß etwas eng, die Hosen waren aus der Mode und wirkten dadurch schäbiger, als sie es tatsächlich waren. „Du siehst aus wie der Nachkomme einer Dynastie von Kellnern“, sagte er erfreut zu seinem Spiegelbild.³¹¹

Heins Ästhetik des Antihelden kann der im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert liegenden Tendenz des Identitätsverlustes literarischer Protagonisten zugeordnet werden. Die Protagonisten charakterisiert seitdem eine Art nihilistische Gesinnung. Der Verwurf der institutionellen und ideologischen Autoritätsnormen (hier für Horn) durch Hedonismus (Dallow) und Resignation des Spätbürgertums findet seine konkrete Aussageform in der Unmöglichkeit, sein eigenes Schicksal in Griff zu bekommen und Flucht in der (Selbst-)Entfremdung zu suchen:

Bezeichnend für die *dramatis personae* des ausgehenden 19. und des 20. Jahrhunderts ist auch ihr fragmentiertes Weltbild. Aus der Erfahrung eines nicht mehr faßbaren und beeinflussbaren Schicksals, der Entfremdung von der Gesellschaft, erwächst eine Selbstentfremdung, die bis zur Depersonalisation reichen kann.³¹²

Die Paradoxie des Negativen und Positiven, die den Protagonisten Heins innewohnt, wird durch den Tod des Historikers Horns materialisiert. Einerseits kann sein Selbstmordbegehen als der verzweifelte Resignationsakt eines Versagers angesehen werden. Andererseits kann seine „Aufopferung“ mit der Symbolik eines heroischen Akts assoziiert werden, indem Horn unablässig durch die Reminiszenzen der berichtenden Ich-Figuren die Unzulänglichkeiten der Zivilisation allerdings zum Bewusstsein bringt. Er verkörpert somit einen „Reflexionsmodus“, der durch den brutalen, biologischen Tod einen weiteren, „inneren“ Tod des modernen Individuums mit einbezieht und evoziert.

Wichtig in der Analyse der „Antiheldenspezies“ ist die Unterscheidung zweier Grundkategorien. Während Autoren wie Wulff und Brombert den Akzent auf das „immanente“ Potenzial dieser Resignation als „verborgene“ und von einer negativen Aura umringte Fähigkeit legen, fokussieren andere wie Klaus Köhler auf der Unfähigkeit der

³¹¹ *Der Tangospieler*, S. 159-160.

³¹² K. Köhler (1998): S. 5.

Antihelden, den verleumdenden und destruktiven Charakter ihres Lebens zu überwinden. Die erste These scheint plausibler zu sein, weil man der hier untersuchten Negativität zumindest Subversion zuerkennen kann, was dem Antihelden den Status eines Zeichens verleiht:

Sowohl Brombert als auch Wulff erkennen in der Figur des Antihelden ein differenziertes Image, das verborgene Fähigkeiten enthält, während Köhler von vorwiegend negativen oder passiven Eigenschaften dieses Heldentypus ausgeht, „gekennzeichnet durch Misstrauen gegenüber Ideologien, Unschlüssigkeit und Zuadern, Mangel an Verantwortungsbewusstsein und Scheu vor Engagement.“³¹³

Auf philosophischer Ebene und in Bezug auf die Definition des Zivilisationsfortschritts bezieht sich Hein auf das Prinzip des Scheiterns, das den Daseinsanspruch einer resignativen Haltung relativiert und die notwendige Simultaneität und Präsenz beider Elemente, des negativen und positiven, in den Vordergrund setzt. Meines Erachtens, verkörpert der Antiheld Heins als Allegorie jenes Moment, so dass sein Erfolg zunächst von seinem Scheitern vorausgesetzt wird, auch, wenn es keine unbedingte Etappe seiner Existenz ist. Aus einem ethischen Gesichtspunkt, erweist sich das Scheitern³¹⁴ als Prinzip sittlicher Besserung, das wir mit dem im 3. Kapitel zu untersuchenden Hoffnungsprinzip (Vgl. 3.4.5) verbinden können:

– Aber sind nicht auch die Resultate der Arbeit, vor denen wir heute sehen, Resultate, die Züge des Scheiterns unserer Zivilisation tragen? Müßten wir nicht also auch in die Geste des Aufbegehrens die Kritik an der Arbeit und ihrer Ergebnisse einbeziehen? HEIN Das meinte ich vorhin mit dem Überprüfen der Werte. [...] Die Arbeit des Scheitern (**sic!**) gehört mit zur Arbeit. Und hierin liegt auch etwas Anarchisches, etwas, das im Vorbeginn einer

³¹³ Barbara Kainz: *Der Antiheld hat viele Gesichter*. Image und Motive einer Heldenspezies in Comicverfilmungen. E. Löcker Verlag. Wien 2008. S. 14. Siehe diesbezüglich auch K. Köhler (1998): S. 3.

³¹⁴ Diesbezüglich sind manche Rezensenten wie Antonia Grunenberg anderer Meinung. Ihrer Ansicht nach, handelt es sich bei den Antihelden Heins keinesfalls um das Scheitern, sondern um eine „unter den gegenwärtigen Verhältnissen unlösbar[n] Lebensdisposition“, oder um einen „durchschnittlichen Lebenserfolg“. Zwar ist sie zuzustimmen, wenn sie etwa behauptet, dass es sich bei Hein um einen neuen, anderen Antiheltypus, den wir in der üblichen DDR-Literatur „nicht finden“ und seinen Lebensunzulänglichkeiten nicht entrinnen kann. Dennoch ist – der Rede des Autors nach, festzustellen, dass der Grund dieses Avantgardismus eben in der Teleologie des Scheiterns selbst liegt. Auch wenn seine Protagonisten den Eindruck eines „endgültigen“ Misserfolgs vermitteln, ermöglichen sie dem Leser Perspektivierung. Mit einfachen Worten: das Scheitern bedeutet hier etwas anderes als Fatalität. Vgl. Antonia Grunenberg: „Geschichte als Entfremdung. Christoph Hein als Autor der DDR“. In: K. Hammer (1992): S. 77-78.

konstruktiven Philosophie steht. Scheitern und Wiederaufbau sind zwei Seiten derselben Medaille. Beide Seiten gehören zur menschlichen Arbeit.³¹⁵

Im Anschluss daran weist der Antiheld einen selbstzerstörerischen immanenten Gestus auf, der die Komplexität seines Wesens ausmacht und dem Negativen seine positive Seite rehabilitiert. Die Symbolik des Labyrinths, die der inneren „Topografie“ oder Natur des Antihelden gleichsteht, ist sowohl bei Don Quijote Cervantes³¹⁶ als auch in Heins Ästhetik³¹⁷ wiederzufinden, wobei die nihilistische Seite der Narrheit im Sinne der Dekonstruktion eine scharfe Trennung oppositioneller, binärer Paradigmen³¹⁷ verwirft. Auf diese Weise fungiert der Antiheld durch seinen Zwiespalt als das „Medium“ einer dualistischen Wirklichkeitswahrnehmung, die prinzipiell als schillernder und indeterminierter Prozess und Begriff zustande kommt:

Das große Herz des Don Quijote ist ein Labyrinth, in dem zurechtzufinden sich kein Sterblicher rühmen kann. „Einige sagen, er ist ein Narr, aber ein lustiger; andere, er ist tapfer, aber unglücklich; andere, er ist höflich, aber wo es nicht hingehört.“ So charakterisiert ihn Cervantes. Die Narrheit ist ihm ein Kleid, gleichsam eine Schwäche, aus der der Kraft schöpft, wie aus einem unerschöpflichen Brunnen. Denn gerade in den Augenblicken körperlicher Niederlage, die das äußere, sichtbare Zeichen seiner Narrheit ist, schöpft er Kraft zur geistigen Überwindung seiner schwachen Natur.³¹⁸

Zum Schluss kann man feststellen, dass Resignation, Desillusion und Scheitern eher die Funktion eines ästhetischen Effekts erfüllen, der irrtümlicherweise den Eindruck eines dominierenden Pathos hervorbringen kann. Im Gegensatz dazu kann man behaupten, dass der Autor nämlich versucht, die Komplexität und Widersprüchlichkeit menschlicher

³¹⁵ Nach U. Hornauer / H. N. Janowski in: L. Baier (1990): S. 85.

³¹⁶ Das Labyrinth als mythologischer und dualistischer Ort des Kampfes gegen den Minotaurus kann im Werk Heins als Leitmotiv angesehen werden, dessen Analogie zum griechischen Mythos permanente Selbstsuche und Kampf gleichfalls hervorruft. In *Der Tangospieler* und *Horns Ende* heißt es (in der Reihenfolge): „Ich habe gelernt, daß der gerade Weg das Labyrinth ist.“, S. 82., „Thomas: [...] Ich schwing und wartete, aber Herr Gohl wandte sich wieder seinen Wänden zu, der Bleistiftzeichnung, die den Putz mit einem unentwirrbaren Labyrinth von Strichen bedeckte und darauf wartete, mit Farben ausgemalt zu werden.“, S. 218.

³¹⁷ Über die Dekonstruktion Derridas als Kritik der abendländischen Metaphysik, stellen Arne Klawitter und Michael Ostheimer fest: „Ihre Kritik beinhaltet eine grundsätzliche Infragestellung aller binären Oppositionen, die das abendländische Denken seit der griechischen Antike geprägt hat, [...]“. Vgl. A. Klawitter / M. Ostheimer: *Literaturtheorie – Ansätze und Anwendungen*. Vandenhoeck & Ruprecht. UTB. Göttingen 2008. S. 212.

³¹⁸ H.-J. Liese (1987): S. 84.

Gefühle, Existenz und *Conditio* zu rehabilitieren, ohne dass sich die letzten in eine bestimmte Kategorie von Gut/Schlecht, Schön/Hässlich oder Heroisch/Unheroisch unbedingt einreihen lassen. Anders gesagt, schafft der Hein'sche Antiheldtypus eine Art „dritter“ Reflexionsraum mitten dieser extrem polarisierten Kategorien.

2.2.4 „Anthropologischer“ Lakonismus

[...] die winzige Schattierung einer weiteren, unausgesprochenen Bedeutung. Jetzt sprach sie knapp und gewissermaßen mit einem Punkt am Ende des Satzes.³¹⁹

Der Lakonismus kann in der hiermit untersuchten Ästhetik der Negativität als eine der sprachlich-diskursiven Ebenen des Antihelden angesehen und definiert werden. Wie es für viele Protagonisten Heins der Fall ist, wird ein Lakonismus anthropologisch-nüchterner Art „praktiziert“, der sowohl das Malaise³²⁰ einer globalen Zivilisation durch den Antihelden im Einzelfall wie auch den Versuch, das erste zu überwinden, artikuliert. Anders gesagt, werden die objektiv-trockenen Aussagen der erzählend-registrierenden Antiheldprotagonisten zu Verschanzungsmitteln im Werk Hein stilisiert.

Als Beispiel dafür gilt die nüchterne Sprache der Protagonistin von *Drachenblut*, deren lügnerische Lebensphilosophie der Distanz gegenüber der Außenwelt als Objektivierungsstrategie oder „Affektannullierung“ entsetzender Realität verstanden werden kann. Dies teilen die beiden Erzählungen *Drachenblut* und *Horns Ende* miteinander, das eine Tendenz zur anthropologischen Erklärung der erlebten sozialen Realität *par excellence* aufweist. Dieses Zurückziehen der beiden Figuren Claudia und Horn ins Innere ihrer Seele kann als Wille interpretiert werden, die unerträgliche Negativität ihrer Existenz zu verharmlosen und rational zu erklären. Stattdessen die Unzulänglichkeiten ihrer Existenz vor Auge anzuschauen und ihre Schwäche anzuerkennen, bilden sich in ihrer Person innere „Bezugswelten“, in denen ihre eigenen Phantasien und utopischen Lebensvorstellungen verlagert werden. Auf der einen Seite sind sie Antihelden, da sie an der Verwirklichung ihrer Ideale oder lediglich an dem eigenen Versuch, sich eine Stabilität zu schaffen, scheitern. Auf der anderen erweist sich ihr Gestus

³¹⁹ C. Hein: *Willenbrock*. (1. Aufl. 2001). Suhrkamp. Frankfurt am Main 2002. S. 190.

³²⁰ Siehe dazu auch 2.2.1.

zwar als lapidare Feststellung einer ausgangslosen Lebensvorstellung, die dennoch ein Wahrheitsmoment und Surrogat einer unmöglichen Utopie³²¹ signalisiert:

Die kleinbürgerliche Moral spiegelt sich im schwachen und unentschiedenen Horn wider, und – durch den Willen sich selbst aufzulösen – ebenfalls wieder in Horn. Horn, dessen menschliche und politische Würde verletzt wurde, verschließt sich den Menschen; er bleibt dadurch in einer nicht mehr veränderbaren Opferrolle und flieht als Anthropologe in die Entdeckung ferner Welten, die zu alt sind, „um noch zu lügen. [...] Ein paar Steine, ein paar Scherben, aber die Wahrheit.“³²²

Den Antihelden Kafkas vergleichbar, kann man die Claudia-Figur als „verhinderte Rationalistin“ bezeichnen. Claudia versucht, durch Rationalismen und einen wissenschaftlich klingenden Lakonismus die kollektiven und individuellen Handlungsweisen ihrer Verwandte und Kollegen sowie ihre eigenen emotionalen Enttäuschungen zu verharmlosen. Ihre Lebensphilosophie einer offensichtlich scheiternden „Selbstpanzerung“ fortreibend, gerät Claudia allmählich in die Selbstanerkennung ihrer Verletzlichkeit und Schwäche durch einen „verinnerlichten“ Verzweiflungsschrei am Höhepunkt der Novelle. Ihr Berufsstatus als Ärztin und ihr Verhältnis zum Tod betonen diese Idee eines alles objektivierenden Medizinfachs³²³:

Vertane Zeit. Atavistische Totenkulte. Ein uneingestandeses spielt mit einer noch immer nicht aufgegebenen Ewigkeit. Oder ein höhnisches Triumphieren: Wer trägt wen zu Grabe.

³²¹ Der „forcierte“ Versuch, über die eigenen Unannehmlichkeiten hinauszugehen, führt die „rationalisierenden“ Protagonisten Heins zum widersprüchlichen Pathos, das die unmögliche Verwirklichung ihrer Lebenspläne verrät. In diesem Zusammenhang bemerkt Klemens Renoldner zu Recht: „*Heins Figuren, in der Not, die sie für das richtige Leben halten, zwingen sich mit Mühe eine Sachlichkeit auf, deren Pathos noch im Nachschein auf ein ganz anderes Leben verweist. Um die in diesem Pathos der Sachlichkeit verborgenen Hoffnungen und Utopien: um Heimat, worin noch niemand war, geht es dem Schriftsteller Christoph Hein*“. Siehe Klemens Renoldner: „Vom Pathos der Sachlichkeit. Der Erzähler Christoph Hein (1990)“. In: L. Baier: S. 137.

³²² Fabrizio Cambi: „Jetztzeit und Vergangenheit: Ästhetische und ideologische Auseinandersetzung im Werk Christoph Heins“. In: *Die Literatur der DDR 1976 – 1986*. Akten Pisa. Hg. v. Anna Chiarloni, Gemma Sartori, Giardini. Pisa 1988. S. 83-84.

³²³ Als antirationalistisches Pendant zum Habitus der Ich-Protagonistin, gilt das Traummoment im Prolog, der ihren realen psychologischen Zustand allegorisch verschlüsselt und zugleich entlarvt. Auf diese Weise fungiert der Traum als eine Art psychoanalytische „Hypnose“, während der das „wahre“ und sprachlose Ich Claudias an die Oberfläche auftaucht und ihr Lakonismus zum tonlosen Aufschreiben kulminiert: „*Ich rede, ich schreie, aber ich höre nichts. Ich höre mich nicht reden.*“ Vgl. *Drachenblut*, S. 8. Eine gewisse strukturelle Analogie mit dem Novellenprolog weist das erste Kapitel des Romans *Willenbrock* auf, in dem es ebenfalls von einem „Traum“ des gleichnamigen Protagonisten, einer „Fußgängerbrücke“ sowie von „undeutlichen, verschwommenen Bilder[n]“ die Rede ist. Siehe *Willenbrock*, S. 7.

Schließlich, es gibt Beerdigungsinstitute, die es professionell erledigen, optimal. Wozu die persönliche Anwesenheit. Zusammengehörigkeit mit einer Leiche?³²⁴.

Den im Missgeschick fingierten Eskapismus, auf den der Antiheld durch diesen Lakonismus abzielt, charakterisiert eben ein Widerspruch. Während er sich selbst über die Richtigkeit seiner Behauptungen zu rechtfertigen versucht, entpuppt sich sein „objektivierter“ Diskurs als eine emphatische Sprache, deren subjektives Pathos im Endeffekt von der Außenwelt bloß als Mitleid erregende Passivität angesehen wird. Daher gerät man in die Problematik der Kommunikationslosigkeit, die den Antihelden Heins inhärent ist. Dieser sprachliche Minimalismus wird in *Der Tangospieler* vielerorts thematisiert und als Quell für unangenehme Situationen stilisiert. Die folgende Passage aus der Erzählung zeigt, wie dem Protagonisten der sprachliche Umgang mit den anderen peinlich geworden ist:

[...] in diesen Momenten des Gehens brauchte Dallow, wie er schnell bemerkte, nur zu schweigen, um verstanden zu werden, ohne sich erklären zu müssen. Es ist einfach, wegzugehen, stellte er fest, wenn man nur auf Worte verzichtet. Worte komplizieren den einfachsten Sachverhalt und erklären letztlich nichts.³²⁵

Schließlich kann man feststellen, dass im pathetischen Lakonismus Heinscher Antihelden eine Appellfunktion besteht, und die man in einer Infragestellung vorhandener Ideologien und Wertemuster situieren kann. Die von der menschlichen Zivilisation erzwungene Kommunikationslosigkeit und Rationalisierung der Lebensbereiche führt das Individuum letztlich zu einem weitgehenden Gleichgültigkeitsgefühl. Dadurch ähneln die Antihelden Christoph Heins denen des Nouveau Roman auf Grund ihrer kritischen Haltung gegenüber etablierten Gesellschaftsnormen. Der Lakonismus des Antihelden ist darin paradoxal, dass er zugleich minimalistisch und vielsagend ist:

Die dritte Stufe der „Indifferenz“ führt zur fast völligen Handlungsunfähigkeit und Sprachlosigkeit der Helden, wie wir sie Sartre, Camus oder auch im Nouveau Roman beobachten können. Der kritische Impetus solcher semantischer Welten liegt darin, daß sie in radikaler Weise die Wertsetzungen von Ideologien, gleich welcher Spielart, hinterfragen.³²⁶

³²⁴ *Drachenblut*, S. 17.

³²⁵ *Der Tangospieler*, S. 52.

³²⁶ Nach Andreas Dörner / Ludgera Vogt: *Literatursoziologie*. Literatur, Gesellschaft, Politische Kultur. Westdeutscher Verlag. Opladen 1994. S. 50.

2.2.5 Sadomasochismus als Zivilisationshabitus

Neben dem Lakonismus, dessen Sprache sich der Antiheld bedient, um seinen gleichgültigen Zustand zum Ausdruck zu bringen, erweist sich der Sadomasochismus im Zusammenhang mit dem vorher erwähnten Zivilisationsmalaise als wesentliche Komponente oder Habitus des zivilisierten Menschen. Im Gegensatz zum Masochismus, der sexuell-erotisch³²⁷ oder sogar pornografisch stark konnotiert ist, wird eine seiner kulturkritischen Variante hier in erster Linie im Sinne einer willentlichen „Selbststrafe“ im allgemeinen bzw. übertragenen Sinn gemeint, die ebenfalls eine Frage der Dominanz oder Selbstbeherrschung in den Mittelpunkt rückt.

Diese Praktik der Selbstverletzung, die durch die Protagonisten Heins ästhetisch behandelt wird, kann als „Kompensationsstrategie“ eines Opferseins verstanden werden, dessen illusorisches Ziel darin besteht, die Demütigungen der erzwungenen Realität wieder in Griff zu haben. Die Frage, die sich hierfür stellen lässt, ist, ob dieses Surrogat eben das Antiheldische dieser Figuren teilweise herausbilden lasse. Die Ambivalenz der Opferrolle³²⁸ illustriert Claudia durch die vermeintliche Vergewaltigungsszene am Ende des fünften Kapitels, wo sie, um der Überwindung des daraus entstehenden Übels willen, sozusagen versucht, die zerstörerische Seite des Gewaltakts mit in die Normalität einzubeziehen. Das Wort ‚Lust‘ lässt beide Figuren als primitive Naturwesen erscheinen,

³²⁷ Eine der wichtigsten, aber auch kontroversesten Thesen, die sich mit der Sexualität in den verschiedenen Kulturen und Zivilisationen der Welt als Diskurs auseinandersetzt, gilt zweifelsohne die Arbeit des berühmten Zivilisations- und Kulturkritikers Hans Peter Duerr, dessen Thesen ja einer vehementen Kritik unterzogen werden. Trotzdem trugen sie nicht nur dazu bei, den „sexuellen“ Diskurs selbst zu enttabuisieren, sondern ihn von ethno- und eurozentristischen Normen, die die sexuelle Moral dominierten, zu lösen. In dieser Hinsicht siehe z. B. Hans Peter Duerr: „Die Lust des Täters und die Lust des Opfers“ (Kap. 33). In: *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*. 1. Aufl., Band 3). Suhrkamp. Frankfurt am Main 1993. S. 438-451. Über den wissenschaftlich-theoretischen Dualismus zwischen H. P. Duerr und N. Elias siehe Michael Hinz: „Von der Sexualmoral zur sexuellen Verwandlungsmoral“. In: Ders.: *Der Zivilisationsprozess: Mythos oder Realität?* Wissenschaftssoziologische Untersuchungen zur Elias-Duerr Kontroverse. Leske+Budrich. Opladen 2002. S. 282-301.

³²⁸ Wie es H. P. Duerr zu Recht bemerkt, wird der Vergewaltigungsakt vielmehr vom Willen zur Dominanz, und nicht eigentlich von erotisch-sexueller Begierde motiviert. Die obsessiv wiederholte Frage „*warum lachst du*“ in der Novelle (*Drachenblut*, S. 60 / vgl. auch 2.1.2) mag dies anschaulich machen: „*Aus der offenkundigen Tatsache, daß viele Vergewaltiger sich mit ihrer Tat weniger sexuell befriedigen als daß ihr Opfer beherrschen und entwürdigen wollen, hat man – und vor allem frau – den Schluß bezogen, daß jede Vergewaltigung der Ausdruck eines aggressiven Dominanzstrebens und primär kein sexuelles Verbrechen sei. »Die Sexualität«, so heißt es beispielsweise, »ist lediglich das Mittel, sei es zur Kontrolle, sei es zur Erniedrigung und Demütigung der Frau« [...]*“. Vgl. H. P. Duerr (1993): *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*. S. 438.

wobei die Bestialität Henrys als männliches Dominanzgelüst aufgezeigt wird und die Wahrnehmung dessen von Claudia skurril vorkommen lässt. Darüber hinaus und in Bezug auf die Ästhetik des Antihelden, besteht in ihrer Reaktion der Impetus eines weiblichen Widerstands gegen die phallische Männergewalt durch die Beraubung ihrer vernichtenden Dimension, deren „Normalität“ durch Natursymbole betont wird:

Und immerzu dieser Zweig, ein fahles Blattgrün, durchsetzt von Lichtern und den bräunlichen Schatten des Waldes. Schatten und Licht, Hell Dunkel, Vordergrund Hintergrund, die Kühle der Erde, die Baumwurzel, die meinen Rücken wund rieb. Nein, dachte, ich, nein. Dann löste sich meine Wut, meine Verzweiflung. Löste oder vermischte sich unentwirrbar mit einer jäh aufbrechenden Lust, mit den tanzenden Blättern, mit Henrys keuchendem Atem, mit dem Gefühl endgültiger Einsamkeit.³²⁹

Der Protagonist und Autoverkäufer Willenbrock, dessen Autohof und Ferienhaus von Dieben überfallen wurden, gilt auch als Muster ambivalenter Gefühle, zu denen jener Wunsch, sich dem eigenen „Henker“ zu nähern, auch gehört. Im zwölften Kapitel, das dem Leser den Eindruck einer von russischen Verbrechern gegen die Person Willenbrocks konspirierte Maschinerie im Laufe der Haupthandlung verleiht, schildert der Erzähler die Schuld des Protagonisten. Willenbrock, der allerdings das Gefühl, versagt zu haben – weil er seine Frau gegen diesen Angriff nicht richtig verteidigen konnte – empfindet, quält sich nun mit dem verwirrenden Gedanken, sich zu rächen. Sein antiheldischer Gehalt liegt darin, dass das Spiel mit den eigenen Angstvorstellungen jeweils einen fingierten und übermenschlichen „Supermann-Heroismus“ suggeriert, der jedoch und zugleich der Ausdruck für Sadomasochismus und verzweifelte Hilflosigkeit ist. Trotz der ihn überstürzenden Angst, die seinen tatsächlich psychischen Zustand bezeichnet, quält er sich mit der Illusion einer zweiten Chance für Selbstgerechtigkeit. Außerdem fungiert der Traum in Heins Texten wiederum als Wahrheitsmoment, das die sich aufkeimenden Ängste und Seelengespenster ihrer Protagonisten enthüllt:

Ihm wurde heiß, wann immer er daran dachte, er atmete heftiger bei der bloßen Vorstellung, jenen Mann wieder zu sehen, der auf ihn eingeschlagen hatte. Ihn erfasste panische Angst bei diesem Gedanken, doch gleichzeitig hoffte er, ihm zu begegnen. [...] Diese Fantasien waren ihm unangenehm und er schwitzte, aber sie wirkten gleichzeitig befreiend, er empfand Genugtuung, ihn zu quälen, ihm mit einer erträumten Gewalt die erlittenen Schläge zurückzuzahlen. [...], dieser Kampf befriedigte ihn, [...]. Wenn er wieder bei klarem

³²⁹ *Drachenblut*, S. 60-61.

Verstand war und nicht mehr beherrscht von den Bildern seiner Angst und der frustrierenden Hilflosigkeit, überkam ihn Scham.³³⁰

Die Männerfiguren Willenbrock und Dallow charakterisiert weiterhin ein Donjuanismus, der im Gegensatz zum traditionellen Archetyp des männlichen, „erfolgreichen“ Frauenhelden eher einem sadomasochistischen Gestus gleicht. Die häufig scheiternden Versuche, mit jungen Mädchen Geschlechtsverkehr zu haben³³¹ – auch, wenn manche gelingen, erweisen sich zuletzt als Versuch, den Müßiggang der eigenen, öden Existenz oder Ehe zu übertünchen. Die vergangenen, nicht mehr wiederzubringenden Jugend und Kühnheit junger Kerle werden im Werk Heins meistens durch einen großen Altersunterschied pointiert. Die folgenden Dialogpassagen aus der Erzählung *Der Tangospieler* veranschaulichen das Groteske der Verführungsversuchen des Protagonisten Dallow, der unter einem auf jüngere Frauen projizierten Ödipuskomplex zu „leiden“ scheint:

„Was ist mit Ihnen?“ fragte sie dabei halblaut. „Haben Sie noch nie eine Frau gesehen?“ [...] „Das schon, aber das ist lange her“, sagte er ebenso leise. Sie blickte ihn an und stieß dabei weiter die Gläser ins Wasser. „Und?“ fragte sie. „Gefalle ich Ihnen?“ „Ich weiß es noch nicht“, erwiderte er. Die Barfrau war von seiner Antwort überrascht. [...] Die Frau betrachtete ihn abschätzig.³³²

2.2.6 Die Welt der Neurose

[...] denn was einen Gesunden von einem Geisteskranken unterscheidet,

ist doch gerade, daß der Gesunde alle Geisteskrankheiten hat, und der Geisteskranke nur eine!³³³

³³⁰ Willenbrock, S. 187-188.

³³¹ Diesbezüglich heißt es im selben Roman: „Willenbrock war dann charmant, scherzte mit ihnen, flirtete, erprobte seine Wirkung auf die jeweilige Dame und erkundete seine Aussichten, sie nicht nur als Kundin zu gewinnen. Bei jeder Frau, die ihn sexuell interessierte, versuchte er die Grenzen auszukundschaften, indem er sie überschritt. Er wurde zudringlich, jedoch nur, um seine Chancen ausfindig zu machen, er wurde unverschämt, um herauszubekommen, wie weit er gehen konnte. Manche protestierten, wenn er zu locker und anzüglich mit ihnen sprach, andere reagierten, bereits unwillig, wenn er nur eine persönliche Bemerkung machte, und einigen Frauen konnte er sogar den Arm um die Hüfte legen, [...]“ Ebd., S. 68.

³³² *Der Tangospieler*, S. 15-16.

³³³ Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften* (25. Aufl.). Rowohlt Verlag, Hamburg 2010. 2. Buch. Kap. 37. S. 1021.

Von diesem Zitat ausgehend kann man schon den komplexen Charakter des Wahnsinns und seiner Formen feststellen, die beim ersten Blick einer, den Einzelnen verurteilenden Pathologie subsumierbar zu sein scheint, die jedoch davon abweichende Formen eines „Überbewusstseins“ aufzeigen können. In feministischen Schriften wie den Erzählungen Christa Wolfs bilden die Paradigmen ‚Wahnsinn‘ und ‚Wahndenken‘ allerdings zwei gegenseitige, dualistische Begriffe, indem der erste positiv, im Sinne eines transzendierenden Zustands, und der zweite negativ, patriarchal konnotiert werden³³⁴. In diesem Sinne wäre es hiermit angebracht, die Formen der Neurose, der Schizophrenie und des Wahns, eigentlich der psychischen „Störungen“ beim Heinl’schen Antihelden einer genauen Analyse zu unterziehen und deren Subversion diskursiv zu dekonstruieren.

Ein möglicher Grund für die Entstehung einer Neurose als Erwachsener liegt wohl in den unverarbeiteten Ängsten und Traumata der Kindheit, die später an die Oberfläche wieder auftauchen und die eigene Existenz somit bedingen. Claudia, die sich mit der heldisch-mythologischen Figur des „unbesiegbaren“ Siegfried im letzten, dreizehnten Kapitel von *Drachenblut* identifiziert, versucht, den altgermanischen Mythos zu „vervollkommen“ und behauptet: „*kein Lindenblatt ließ mich irgendwo schutzlos*“. Doch wird ihr heldischer Impetus gleich nach dieser Passage annulliert, da sie eingesteht: „*In meiner unverletzbaren Hülle werde ich krepieren an Sehnsucht nach Katharina*.“³³⁵ Bemerkenswert ist weiterhin ihr durch Redundanz absurd gewordenes Eigeständnis „*mir geht es gut*“³³⁶, das dem entsprechenden Novellenschluss schizophren-neurotischen Charakter verleiht und die verinnerlichte Abkapselung der in der Erzählgegenwart wiederkehrenden Ich-Protagonistin zum Ausdruck bringt. Laut Freud begleitet den Verdrängungsprozess eben Angst, ohne die die Herausforderungen der eigenen *conditio humana* nicht zu ertragen wären, deren Mechanismen der Selbstkontrolle von Kultur und Zivilisation im Endeffekt darin (d. h. in die Angst) widerspruchsvoll einmünden:

Er (**Freud**) formulierte darin die bekannten tragischen Widersprüche, deren Pessimismus im Anschluß häufig kritisiert wurde: die unvermeidbare an die Verdrängung verbundene Angst, ohne die der Mensch die vielen negativen Geschehnisse, denen er verteidigungslos ausgeliefert ist, nicht ertragen könnte; das Prinzip von Realität und „Zivilisation“, das mit

³³⁴ In der Erzählung *Kassandra* wird der komisch-karnevaleske Wahnsinn der Vorherseherin und des Waldes dem destruktiv-männlichen, patriarchalen Wahndenken der Palastwelt entgegengestellt. Siehe auch R. Beghoul (2010): S. 411-424.

³³⁵ *Drachenblut*, S. 173.

³³⁶ Ebd., S. 174ff.

dem Bestreben des Individuums, sich die größtmögliche Anzahl von triebhaften Befriedigungen zu verschaffen, unvereinbar ist [...] ³³⁷

In der Erzählung *Der Tangospieler* wird eine Art paranoide Schizophrenie mit einer Rhetorik der Sinne und Diskrepanz zwischen der Innen- und Außenwelt in Verbindung gesetzt, so dass die nach der Haft vorhandene Freiheit eher Angstmomente als Erleichterung oder Sicherheit verursacht. Demnach zeigt der Autor dadurch, wie dann Ideale in der Figurenpsyche mit eingebildeten Geräuschen wesensgleich sind. Anders gesagt, bilden beide Kategorien (d. h. illusionäre Ideale und Halluzinationen) die Bezugswelt des Antihelden heraus, die von der Tatsachenrealität schwer zu unterscheiden ist. Diese Ambivalenz wird in der folgenden Schlüsselstelle durch den Gebrauch der indirekten Rede zum Ausdruck gebracht:

Nach den einundzwanzig Monaten fühlte er nichts als eine große, betäubende Leere im Kopf. Er war ratlos, dieses Wort kreiste immer wieder in seinem Kopf, und ihm war, als sei in ihm eine metallene Saite hart angerissen worden, und ein nicht nachlassendes, gleichmäßiges Dröhnen drücke gegen seine Schädeldecke. Ihn überfiel die Angst, taub zu werden. ³³⁸

Im polyphonen Ich-Roman *Horns Ende* nimmt das Wahnsinnig-Sein nicht nur eine individuelle Dimension ein, sondern lässt sich durch eine der wichtigsten Erzählfiguren, nämlich den ehemaligen Bürgermeister Kruschkat, als kollektives Phänomen bezeichnen. Umso absurder scheint aber seine eigene Erhebung zur Verstandsinstanz, die über die anderen Mitbewohner Urteile äußert und von einer kollektiven psychischen Störung „verschont“ zu sein scheint, als wäre er davon nicht betroffen. Da er die oberste Stadtautorität verkörpert, wird diesbezüglich sein ironischer Erzählton ³³⁹ zu einer narzisstischen Schizophrenie zugespitzt, die den destruktiven Charakter von Kultur und Zivilisation sowohl auf kollektiver als auch individueller Ebene beweist. Dies erinnert noch an das Dilemma, ob der Verrückte über die anderen Menschen Verstand besitzt, oder umgekehrt, dieselben als Beweis seiner krankhaften Haltung gelten. Auf Grund einer

³³⁷ Nach B. Delassalle (1996): S. 62. Zum Thema der ‚infantilen Amnesie‘ und im Zusammenhang mit Claudias Kindheit und „Lebensphilosophie“ des Vergessens und Schweigens, siehe vor allem Sigmund Freud: *Abriss der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur*. Reclam Verlag 2010. S. 89. Anm. 18,4.

³³⁸ *Der Tangospieler*, S. 21.

³³⁹ Über die Ironie als „unbewusstes Refugium“ der Neurotiker in klinischen Fällen der Freudschen Psychoanalyse siehe: S. Freund: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (1. bearb. Ausg. u. Aufl.). Severus Verlag. Hamburg 2015.

verdoppelten Ironie (der des Autors und Erzählers) wird der Wahnsinn ebenso gestaltet, und zwar durch einen wahnsinnig gewordenen Bürgermeister, der die kollektive Neurose seiner ganzen Stadt eben mit registriert und erzählt³⁴⁰:

Heute verfluche ich Guldenberg und seine Verrückten, die mir alles nahmen und mich selbst fast verrückt machten. Weit heftiger aber verfluche ich mich, weil Ehrgeiz und Eitelkeit mich dahin brachten, tatenlos und sehenden Auges in meinen Ruin zu gehen.³⁴¹

Dementsprechend kann man eigentlich feststellen, dass der Wahnsinn durch den Antihelden subversiven Charakter besitzt. Trotz seiner zerstörerisch-negativen Seite, die mit der pathologischen Krankheit jäh etikettiert wird, erfolgt eine positive Form des Wahnsinns, die ihrerseits die negative mittels der Antiheldästhetik denunziert. Der Verrückte legt auf Grund seiner Sensibilität³⁴² das Augenmerk auf die Institutionalisierung und Rationalisierung des Wahnsinns im Sinne M. Foucaults, der in seiner ‚Geschichte des Wahnsinns‘ die sich allmählich durchsetzende Einschränkung und Umwandlung der ‚anderen‘ Verstandsformen in einen, die anderen Wahrnehmungsinstanzen und -formen ausschließenden Rationalismus einer Kritik unterzieht. Somit relativiert er seinen Geltungs- und Dominanzanspruch:

Während die Renaissance dem Wahnsinn noch seherische Gaben zusprach, schließt der Rationalismus des 17. Jahrhunderts ihn als Fremdkörper aus und beraubt dadurch die Vernunft ihres Anderen und ihres Vermögens, das Andere zu denken. [...] Foucault wirft dem klassischen Rationalismus vor, die Vernunft durch Ausgrenzung des Wahnsinns gleichsam halbiert zu haben. Dieser Vorwurf erinnert einerseits an die Kritik der Vernunft in Horkheimers und Adornos *Dialektik der Aufklärung*, in der die Austreibung der *Mimesis* aus dem mit dem Herrschaftsprinzip verquickten Rationalismus beklagt wird.³⁴³

³⁴⁰ Die im darauffolgenden Zitat präsente Augensymbolik und die individuelle Stellung Kruschkatz erinnern vor allem an das bekannte Sprichwort: „Unter den Blinden ist der Einäugige König“.

³⁴¹ *Horns Ende*, S. 155.

³⁴² Über die „schicksalhafte“ Moralität der Antihelden bei L. Pirandello und I. Svevo, die auf die Protagonisten Heins übertragen werden kann, bemerkt Delassalle: „Bei Pirandello erscheint der Wahnsinn als eine Möglichkeit, auf den Weg zur humanen Persönlichkeit zurückzufinden. Gleichzeitig aber auch als etwas Schicksalhaftes, das stärker ist als Persönlichkeit und menschlicher Wille. Es geht um die Rückkehr zu wahren und moralischen Gefühlen, die, da sie an das Wesen des Menschen geknüpft sind, nicht unterdrückt werden können und demzufolge mit der Heftigkeit erscheinen, die man aus dem griechischen Drama kennt“. In: B. Delassalle (1996): S. 56.

³⁴³ P. V. Zima (2001): *Moderne/Postmoderne*. S.165-166.

2.3 Der Antiheldbegriff als (inter-)diskursives und intertextuelles Konstrukt

Wie sich in den vorigen Unterkapiteln implizit herausstellte, lässt sich die Kategorie des Antihelden in Heins Ästhetik als dialogisches Konstrukt³⁴⁴ begreifen. Dennoch bezeichnet diese Dialogizität in Anlehnung an M. Bachtin nicht nur ein intertextuelles Geflecht literarischer Diskurse, sondern bezieht sich ebenso auf Konvergenzpunkte intermedialer Art, die die anderen Antiheldkategorien oder -arten an den Tag legt. Davon ausgehend weisen die Protagonisten Heins interessante, nicht zu übersehende Gemeinsamkeiten mit anderen Antihelden anderer Medien der Comics, Science Fiction und des Filmwesens.

Außerdem wird der jeweilige Antiheldbegriff als ein intersubjektives Konzept, dessen dialektisches Verhältnis zwischen Kollektivem/Individuellem unter dem Gesichtspunkt einzelner Erwartungen und allgemeiner Realitätsansprüche bzw. Idealismen untersucht werden sollte. Als interessantes und ausschlaggebendes Beispiel dafür gilt der Einfluss H. v. Kleists, dessen Poetik ja in der Figur Hubert K. in *Der neuere (glücklichere) Kohlhaas* unmittelbar zu erkennen ist, die weitere Bezüge auf den Goetheschen Werther und den Protagonisten Joseph K. im *Prozess* Kafkas nimmt.

Auf der Ebene der Narration werden unter anderem die ästhetischen und poetisch-diskursiven Funktionen der Antiheldparole in Form eines inneren Monologs, die auch die Leserdimension mit einbeziehen und eine eventuelle Identifikationsmöglichkeit in Frage stellen, analysiert.

2.3.1 Intermediale Konvergenzen und Divergenzen

2.3.1.1 In den Comics und Western

Christoph Hein gehört zu den Autoren, deren ästhetische Produktion im Bereich des Theaters und der Dramaturgie (genauer mit der von J. Racine) ihren Anfang fand und die ja zugunsten der vielfältigen Gestaltung eigener Protagonisten, aber auch ihrer „Dramatisierung“ ist. Henry – als zweite Hauptfigur der Novelle *Drachenblut* – verkörpert den melancholischen Helden, dessen Selbstverwirklichung und Individualität sich in das

³⁴⁴ Die Idee, die Zivilisationskritik und Antiheldästhetik Heins mit anderen Auffassungen desselben Begriffs in Form einer dialogischen Theorie zu konzipieren oder dazu beizutragen, wurde ursprünglich von der Dialogischen Theorie P. V. Zimas im Bereich der Komparistik inspiriert, und zwar im Sinne einer Anwendung und Übertragung des Antihelden als zivilisationskritische „Artikulationsinstanz“, die einen wichtigen Bestandteil davon konstituiert.

Unbehagen der industrialisierten Zivilisation (vgl. seinen „langweiligen“ Beruf als Architekt auf Seite 33) verwandeln und im Getöse des Kollektiven verschwinden. Henry gilt also als Beispiel für den modernen, urbanen Antihelden. Diese Idee wird durch seinen komischen Filzhut³⁴⁵ als Symbol materialisiert, der ihm die absurd-groteske Gestalt eines nicht zu seiner Epoche gehörenden Cowboys verleiht.

Sein Traum, Stuntman zu werden, reflektiert seinen Willen, dem langweiligen Rhythmus (siehe 2.2.1) seiner „automatisierten“ Existenz „heldisch“ zu entfliehen. Dieses Antiheldbild Henrys erinnert an den modernen Antihelden der Comics³⁴⁶ im Western-Genre, so dass es Hein gelingt, seiner Erzählweise den Aspekt des Filmisch-Szenischen³⁴⁷ zu verleihen. Ihr detaillierter Realismus setzt bereits die Prämissen einer möglichen filmischen Adaption³⁴⁸ seiner Novelle voraus:

Mit seinem lächerlich provokanten Filzhut und der ausgestellten Sinnlosigkeit seiner Großstadtextistenz entspricht er dessen Diktum von der Schauspielnatur des modernen Menschen, vom Seiltänzer, der die Gefahr sucht, um in seiner Selbsterhöhung Leben und Tod in sich zu verspüren.³⁴⁹

Dennoch besteht ein erheblicher Unterschied zwischen Heins Werken und der Gattung der Comics; während die Letzten in erster Linie auf Amüsement und Humor abzielen, verzichten die Ersten darauf und setzen eine gewisse Tragik in den Vordergrund. Eine entscheidende Entwicklungsstation der modernen Antiheldenästhetik ist demnach die

³⁴⁵ „Vor dem U-Bahn-Schacht schob er seinen Hut ins Genick und stieß mit dem Fuß kräftig gegen etwas Imaginäres. Als wir uns verabschiedeten, sah ich, daß an seinem Hemd ein Knopf fehlte. Ich fragte mich, warum mir das auffiel“. Aus: *Drachenblut*, S. 138.

³⁴⁶ Ähnlichkeiten bzw. intertextuelle Parallelen sind zwischen Georg Büchners *Woyzeck* und den neuen Comics festzustellen in: Karl Brinkmann: *Erläuterungen zu Georg Büchners Dantons Tod und Woyzeck*. Hollfeld/Ofr. 1979.

³⁴⁷ Interessanterweise verweist die folgende Schlüsselstelle aus dem Roman *Horns Ende* auf einen metadiskursiven Topos über eine Ästhetik des Erinnerns als Verfahren, das durch Bilder operiert wird und die Film-Gattung anhand eines intermedialen Verweises thematisiert; trotz seines fiktionalen Charakters, ermöglicht der Romantext allerdings eine Reflexion zweiten Grades über die Poetik des Autors, wobei der Dialog zwischen Dr. Spodeck und Horn zugleich eine intermediale Dialogizität impliziert: „» [...] *Der Film wird heute gern zum Vergleich herangezogen, wenn man das menschliche Erinnerungsvermögen beschreiben will. Tatsächlich erinnern wir uns anschaulich, bildlich. Es sind Bilder einer Kamera unseres Kopfes, die vor unserem geistigen Auge wie auf einer Kinoleinwand ablaufen [...]*«. In: *Horns Ende*, S. 227.

³⁴⁸ Über die filmischen Schreibweisen und die wechselseitige Beziehung zwischen Literatur und Film siehe: Irina O. Rajewsky: *Intermedialität*. Francke (UTB). Tübingen; Basel 2002. S. 40-43.

³⁴⁹ Jens-F. Dwars: „Hoffnung auf ein Ende. Allegorien kultureller Erfahrung in Christoph Heins Novelle „Der fremde Freund““. In: H. L. Arnold (1991): S. 12.

vorherrschende Hinwendung zum Tragisch-Ernsthaften, aus der eine damit verbundene Abweichung vom traditionellen Antihelden hervorging, dessen Komik ursprünglich in der älteren Literaturtradition betont wurde.

Von dieser tradierten Komik aus entwickelte sich eine derbe Ironie, mit der die Protagonisten an Lächerlichkeit zwecks einer Dramatisierung ihres Einzelschicksals und der Orientierung zu einem kritischen Reflexionsmodus einbüßen, wie es in Heins Historismus, Zivilisationskritik oder DDR-Kritik beispielsweise der Fall ist. Aus einem intermedialen Gesichtspunkt ist hier eine interessante Ähnlichkeit zum angelsächsischen Genre der Graphic Novel³⁵⁰ feststellbar. Die Brisanz der Antihelden wird durch die „Komplikation“ der Handlungen und Thematiken dieser Werke erhöht, indem sie den tragisch-dramatischen Impetus des Autors zugleich illustriert:

Eine Graphic Novel behandelt inhaltlich vermehrt ernsthafte Themen für Erwachsene, wie Politik, Subkulturen, historische Sachverhalte, Alltags- und autobiographische Erzählungen. Im Vergleich zu Comic Books wendet sich die Graphic Novel gegen Heroismus und lässt ihre vielschichtigen (Antihelden-) Charaktere in oftmals komplizierten Geschichten agieren.³⁵¹

2.3.1.2 In der Science Fiction

Die eklektische Überschreitung gattungsspezifischer Grenzen in Heins Prosa lässt sich neben der Verwandtschaft zum Dramatischen noch durch einen thematischen Hinweis auf Elemente der Science Fiction kennzeichnen, der außerdem utopische „Heldentaten“³⁵²

³⁵⁰ Aus diesem Oberbegriff ergeben sich unterschiedliche Varianten, die alle die Verquickung des Bildlichen mit dem Schriftlichen als gemeinsames Merkmal haben: *„die Beziehungen sind vielfältig und mannigfach: Literatur und Bildergeschichten sind im Verlauf des vergangenen Jahrhunderts von miteinander fremdelnden Geschwistern zu lieben Verwandten geworden, und bei genauer Betrachtung begann diese Liaison sogar schon lange vor der eigentlichen Etablierung des Mediums Comics“*. Nach: Urs Hangartner: *„Comics, Mangas, Graphic Novels“* (V/09). In: Arnold, H. L. (Hrsg.): *TEXT+KRITIK*. Edition TEXT+KRITIK. Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG. München 2009. S. 35. Vgl. auch in diesem Zusammenhang: Monika Schmitz-Emans (Hrsg.): *Comic und die Literatur: Konstellationen*. De Gruyter Verlag. Berlin 2012. S. 1ff.

³⁵¹ B. Kainz (2008): S. 17.

³⁵² Das während seines Lebens und Amtes nicht zustande gekommene Ideal als Historiker versucht Horn durch sein gespenstisch-fabelhaftes Erscheinen sowie einen Dialog mit dem Apothekersohn Thomas in Traumomenten „fortzupflanzen“ bzw. zu verwirklichen. Vom jungen Protagonisten wurde seitens Horn allerdings verlangt, sich an Wahrheit und Geschichte ständig zu erinnern, wobei der Tod des Historikers als Kampf gegen das kollektive Vergessen verstanden werden sollte. Diese Dialoge mit Toten erinnert an Filme, in denen die Seele mancher Opfer noch in der menschlich-irdischen Dimension hängen bleibt und eine Befreiung oder einen Exorzismus erwarten.

seiner Protagonisten darlegt. Obwohl jener Eklektizismus nicht in erster Linie in Form einer unmittelbaren Collage und Montagetechnik nachvollzogen wird, ermöglicht jedoch seine Parallelität, diejenige, die zwischen dem fehlgeschlagenen Zivilisationsmythos und der individuellen Naturvervollkommenung liegt, zu thematisieren. In der folgenden Passage aus dem 10. Kapitel von *Drachenblut* stellt sich die Protagonistin – wegen ihrer zweiwöchigen Krankheit – Cyborgs als Sinnbild für perfekte Menschenwesen, deren Körperteile ersetzbar wären, vor. Somit erhält die Erzählung futuristische Akzente:

Notdürftig wird die rückläufige Entwicklung der menschlichen Natur noch bemäntelt, die längst unbrauchbar gewordenen Organe durch fabelhafte Erfindungen ersetzt. Auto, Rolltreppe, Herzschrittmacher und künstliche Lunge, Goldzähne, Kunststoffglieder, Silberplatten als stabilerer Knochenersatz. Eine perfektionierte Natur. Das Überleben der Menschheit als eine Frage der Ersatzteile. Der Fortschritt ist abhängig vom tadellosen Funktionieren der rückwärtigen Dienste. Die Fortpflanzung wird durch Gegenpoligkeit männlicher und weiblicher Ersatzteile gewährleistet: Der Rest ist Magnetismus.³⁵³

Aus einer literaturhistorischen Sicht stellt die Hinwendung einiger DDR-Autoren zu fantastischen Gattungen und ästhetischen Erzählmitteln ein Pendant zur rein realistischen Darstellung des realexistierenden Sozialismus. Der Einsatz fantastischer Elemente ist aber keinesfalls als Flucht vor der Realität anzusehen, sondern eher als Möglichkeit, einen anderen, ästhetischen Blickwinkel davon zu gewinnen. Auf diese Weise kam es zu erheblichen ästhetischen Innovationen im DDR-Schreiben, vor allem bei der In-Frage-Stellung des technischen Zivilisationsfortschritts. Eine Tendenz zum satirischen Stil prägte auch die Literatur dieser Zeit:

Auf dem Gebiet der Prosa war ab Ende der sechziger Jahre ein freier Umgang mit phantastischen und satirischen Formen wie auch solchen der Science Fiction Formen zu beobachten, ein deutliches Zeichen für das Aufbrechens (**sic!**) der herkömmlichen Gattungs- und Genrevorstellungen.³⁵⁴

2.3.1.3 Im Filmwesen

Die Verwandtschaft mit nichtliterarischen Formen findet weiterhin Veranschaulichung im Werk Heins, wie es in *Der Tangospieler* der Fall ist. Die täglichen Begegnungen Dallows

³⁵³ *Drachenblut*, S. 136.

³⁵⁴ Simone Barck: „Die ‚Anthologitis‘ – ein Phänomen des Literaturbetriebes in der DDR“. In: Günter Hüntzschel (Hrsg.): *Literatur in der DDR im Spiegel ihrer Anthologien*. Ein Symposium. Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2005. S. 10.

mit merkwürdigen Figuren in Kneipen und anderen Orten ähneln Sequenzen von Filmwesen, durch die die Protagonisten als Projektionsfiguren gesellschaftlicher Phänomene gelten und dem Erzählten eine anthropologisch-soziologische Dimension zusprechen. Solche Erzählweise trägt dazu bei, Spannung zu erzeugen und dem Leser den Eindruck eines Déjà-vu-Erlebnis vorzutäuschen. Die folgende dialogische Szene erinnert im Allgemeinen an triviale Ereignisse von Wildwestromanen, in denen die Protagonisten Unbehagen empfinden. In diesem Fall wird Dallow sozusagen Opfer seiner eigenen, „ernsthaften“ Aura, die sich später als Selbstironie entpuppt. Sein antiheldischer „Gehalt“ liegt darin, dass er wegen seiner Haft entlassen wurde und seine Bezeichnung von einem alten Mann in der Kneipe als Philosoph eher Groteskes als Bewunderung hervorruft:

An einem Tisch vor der Tür zur Toilette saßen eine Frau und ein Mann. Dallow deutete auf einen Stuhl und fragte die beiden, ob er frei sei. Die junge Frau nickte, Dallow setzte sich. Als er eine Zigarette aus der Schachtel nahm, griff die Frau nach ihren Streichhölzern entzündete ein Holz und hielt es ihm vor. Dallow war überrascht, dankte und nahm ihr das brennende Holz aus den Fingern, um sich die Zigarette anzuzünden. »Philosoph«, sagte der Mann unvermittelt.³⁵⁵

In der Novelle *Drachenblut* gibt es zwei Schlüsselstellen, die zwei Mythen klassischer Horrorfilme implizit thematisieren, und zwar die Weltapokalypik³⁵⁶ und *Die Vögel* des britischen Filmregisseurs A. Hitchcock. Im Gegensatz zu ihrer gewöhnlichen Lebensphilosophie der Distanz und Kälte empfindet Claudia nun Mitleid für ihre alte Nachbarin Frau Rupprecht, deren weitgehende Einsamkeit als „Projektionsfigur“ die der vierzigjährigen Ärztin symbolisch mit einbezieht. Das laute, betäubende Vogelzwitschern in Frau Rupprechts Wohnung lässt den Tod der einsamen alten Frau als makabrer Vorfall erscheinen, was mit der gleichgültigen Haltung Claudias und der unpersönlichen Atmosphäre des Wohnungshauses am Anfang der Novelle stark kontrastiert. Mit einfachen Worten: Im Unterbewusstsein der Protagonistin klingt der Tod Frau Rupprechts als

³⁵⁵ *Der Tangospieler*, S. 79.

³⁵⁶ Am Ende des 6. Kapitels schildert Hein Claudia und Henry als zwei passive, den Zivilisationsuntergang „überlebende“ Lebewesen, die das biblische Paar Adam und Eva futuristischer Art evoziert. Das Szenische wurde vor allem durch das Motiv der Radiomusik und das Personalpronomen ‚wir‘ akzentuiert: „*Die Welt versank hinter den zerplatzenden Regentropfen, die auf das Fensterglas fielen. Eingeschlossen von den an den Scheiben herabströmenden Wassern saßen wir im Auto. Zwei Überlebende auf dem Meeresgrund. Die Musik aus dem Autoradio drang kaum bis zu uns. Letzte Zeichen einer entfernten und vielleicht schon überfluteten Zivilisation.*“ *Drachenblut*, S. 80 f.

Warnung aus, dessen sie sich jetzt bewusst ist. Wiederum tritt das Wir-Pronomen ein und weckt beim Leser eine Ästhetik des „authentischen“ Miterlebens:

Als wir die Zimmertür öffneten, saß Frau Rupprecht im Sessel und sah uns an. Die winzigen Augenflecke, kleine schwarze Spiegel in einem Gesträuch von Falten, waren auf uns gerichtet. [...] Frau Rupprecht war tot. Der Geruch im Zimmer war schwer und süßlich. Er strengte mich an. Die Vögel piffen aufgeregt und flatterten in ihren Käfigen. Einige saßen wie krank auf der Stange oder dem sandbestreuten Boden. [...] Ich versuchte, Frau Rupprechts Augen zu schließen. Es gelang mir nicht.³⁵⁷

Von der letzten Idee ausgehend sollte nun das dialektische Verhältnis zwischen der individuellen Haltung des Antihelden und den kollektiven Gesellschafts- und Ideologienormen im folgenden Unterkapitel erläutert werden.

2.3.2 Der Zerfall traditioneller Idealismen und das Prisma individueller Utopien

2.3.2.1 „Wahrer“ Sozialismus Vs. Realsozialismus

Der Sozialismus als dritter, möglicher Weg oder Alternative zum Kommunismus und Kapitalismus wird im Grunde nicht wegen seiner Fundamente oder Essenz, sondern wegen seiner Verwirklichungsform kritisiert.³⁵⁸ Wie es im ersten Kapitel von der Korrelation des Menschen als Mikrokosmos mit dem Universum als Makrokosmos, soll nun vom Antiheld als mögliches Abbild seiner Welt die Rede sein. Nicht dass er mit ihr wesensgleich sein muss; er fungiert eher als Topos einer Reflexion, durch die die negativen Mechanismen dieser makrokosmischen Außenwelt entlarvt werden können. Dazu verkörpert der Antiheld Heins eine Entität, deren subjektive Reflexionsmomente in der Fiktion das verlorengegangene Ideal tradiert Ideologien wieder in sich konstituiert.

³⁵⁷ Ebda., S. 145.

³⁵⁸ Dies im Gegensatz zur extremen Ansicht mancher Soziologen postmodernistischer „Gesinnung“ wie Alain Touraine, der im Sozialismus lediglich dieselbe Teleologie des Kapitalismus oder Kommunismus zu erkennen glaubt, und zwar im Sinne der Indifferenz, die den Tauschwert der sogenannten großen Metaerzählungen aufzeigt: „Touraine bemüht sich hingegen zu zeigen, wie Vernunft, Rationalisierung und Subjektivität auseinandertreten, und wirft dem marxistischen Sozialismus vor, „er sei der Klassensubjektivität feindlich gesinnt, habe kein Verständnis für Demokratie und Sorge sich weniger um soziale Gerechtigkeit als um die Verwirklichung eines historischen Schicksals““. Nach: P. V. Zima (2001): *Moderne/Postmoderne*. S. 59. (Siehe auch: Alain Touraine: *Critique de la modernité*. Fayard. Paris 1992. S. 46).

Außerdem erfüllt der Antiheld die Funktion einer kritischen Instanz, besonders, wenn man die ehemalige Zensurpolitik des SED-Staates³⁵⁹ und die von den Autoren selbst geübte und sie vorwegnehmende Selbstzensur in Betracht zieht. In seinen Texten stellt Hein seine Figuren als Opfer des realexistierenden Sozialismus dar, denen die Funktion eines Spiegelbilds des Realsozialismus in der ehemaligen DDR zukommt. Insofern werden die Unzulänglichkeiten jenes Systems durch ihre Negativität mittelbar suggeriert. Ihr Schicksal und die sie umliegende Entfremdung sollen nicht als Ausdruck subjektiv-isolierten Pathos, sondern als die Allegorie eines kollektiven Unbehagens betrachtet werden. Der intersubjektive Charakter der Ich-Protagonistin Claudia steht beispielsweise als Sinnbild für die enttäuschten Erwartungen der ehemaligen DDR-Gesellschaft am Realsozialismus:

Letztlich wird der sozialistische Staat hier an einer individuellen Erfahrung der Sinn-Frage gemessen, wobei die sozialistische Problematik in das umgreifende Thema, Entfremdung in der Industriegesellschaft, eingebettet bleibt.³⁶⁰

Zusammen mit ihrem beruflichen Selbstverwirklichungsprozess schildert die Berliner Ärztin die bürokratischen Mechanismen innerhalb des Krankenhauses, dessen Chef die eigene hierarchische Position zur Verführung junger Kolleginnen ausnutzt und somit eines der Zerrbilder des realexistierenden Sozialismus zur Schau stellt:

Ich sagte ihm noch, daß die neue Kollegin aus der augenärztlichen Abteilung jetzt meinen Gewerkschaftsposten habe. Sie war so neu gewesen, gegen ihre Wahl in diese Funktion hatte sie keine überzeugende Ausrede gefunden. Ich sagte dem Chef, sie sei jünger und hübscher. Er tat entrüstet und sprach von meinem Charme, dem er für immer verfallen sei.³⁶¹

Die Beziehung des Einzelnen zu seiner institutionellen Welt findet insbesondere in *Der Tangospieler* weitgehende Thematisierung. Neben dem gesellschaftlichen Ausgeschlossen-

³⁵⁹ In seinem Essayband *Als Kind habe ich Stalin gesehen* dekonstruiert und denunziert Hein die Mechanismen der staatlichen Zensur und legt durch eine ausführliche Argumentation den Akzent auf ihre Illegitimität und ihren selbstdestruktiven Charakter. Dies führe allenfalls zu einer zwangsläufigen Textänderung: „Und der Autor, dem es nicht gelingt, aus seiner Arbeit die ihr folgende Zensur herauszuhalten, wird gegen seinen Willen und schon während des Schreibens ihr Opfer: er wird Selbstzensur üben und den Text verraten oder gegen die Zensur anschreiben und auch dann Verrat an dem Text begehen, da er seine Wahrheit unwillentlich, und möglicherweise unwissentlich, polemisch verändert.“ C. Hein: „Die Zensur ist überlebt, nutzlos, paradox, menschenfeindlich, volksfeindlich und strafbar“. In: *Als Kind habe ich Stalin gesehen*. (Erstveröffentlichung 1990). 1. Aufl. Suhrkamp. Frankfurt 2004. S. 79.

³⁶⁰ B. Fischer (1990): S. 63.

³⁶¹ *Drachenblut*, S. 14.

Sein, dem der arbeitslose Geschichtshochschullehrer H. P. Dallow nach seiner Haft zu Opfer fällt, werden die polemischen und bis heute noch diskutierten Stasi-Praktiken durch die Figuren Schulze und Müller repräsentiert bzw. „personifiziert“. Die zwei Geheimdienstbeamten sind einerseits ein Spannungselement, das die Eintönigkeit des Erzähllaufs unterbricht und somit die Peripetie strukturiert, und andererseits ein Symbol für kollektiv-individuelle Angst-, Terror- und Bespitzelungsatmosphäre.

Im Laufe der Erzählung versuchen beide Männer, Dallow zur Annahme ihres Jobangebots zu erpressen, wobei sie ein volksfeindliches, antisozialistisches Brüderlichkeitsgefühl suggerieren. Das „Angebot“ lehnt der stigmatisierte Protagonist systematisch ab, was dessen Rechtschaffenheit und Mut aufzeigt. Der Autor gibt dem Leser implizit zu verstehen, dass die scheiternden Integrationsversuche des Helden eben in den von Schulze und Müller „im Schatten“ orchestrierten Ausgrenzungsmechanismen ihren Grund haben. Dallow wurde eine Stelle „als Kraftfahrer“³⁶² sogar abgelehnt, was die Komplizenschaft mancher Bürger mit dem System zum Ausdruck bringt:

Der Herr Schulze nickte. [...] Ich werde mit den zuständigen Leuten sprechen. Wenn Sie wollen, können Sie am Montag wieder in ihrem Institut anfangen.« Das Angebot beunruhigte Dallow. »Und was habe ich dafür zu tun?« erkundigte er sich mißtrauisch. Jetzt lächelten beide Männer ihn beruhigend an. »Nicht viel«, antwortete Herr Schulze, »wir helfen Ihnen, und Sie helfen uns. Das ist alles. Wir brauchen ein paar Informationen, nichts Anregendes, nichts von Bedeutung, lediglich ein paar Fakten. Sie wissen ja, die Bürokratie will immer alles Wissen.«³⁶³

Auf Seite 84 heißt es weiter:

Ohne jede Freundlichkeit wandte sich Herr Schulze an Dallow und sagte: »Wir können Ihnen helfen. Wir können Ihnen aber hinderlich sein.« »Ich weiß«, erwiderte Dallow bedachtsam. »Wir melden uns«, sagte Schulze, als sie im Treppenflur standen.³⁶⁴

Durch die Gegensätzlichkeit zwischen den konformistischen Befürwortern des etablierten Systems und den ihm passiv oder aktiv widersprechenden Antiheldsubjekten, setzt Hein die notwendige Ausdifferenzierung eines falschen und zugleich realen Sozialismus von einem wahren, noch utopischen in den Vordergrund. Die „Naivität“ einer

³⁶² Vgl. *Der Tangospieler*, S. 104.

³⁶³ Ebd., S. 42-43.

³⁶⁴ Idem, S. 84.

Kategorie von DDR-Bürgern wird dem Opportunismus und der Komplizenschaft anderer gegenübergestellt. Anders gesagt, fungiert der Antikonformismus jener Antihelden als „phänomenologisches“ Erkenntnismoment gegen das bestehende System, der zur kritischen Reflexion dessen anregt und einen Antagonismus zwischen Kollektivem und Individuellem veranschaulicht:

Immer aber verfehlen die Subjekte den Augenblick, immer fehlt ihnen die Kraft, mit der verinnerlichten Gewöhnung an das schlechte Alte zu brechen. Jedoch bleibt der Sozialismus diesem schlechten Alten gegenüber das Neue, denn an seinem Anfang steht die Ausnahmesituation, die Lücke im Kontinuum, in der das Subjekt der elementaren Erfahrung der Ganzheit teilhaftig wurde.³⁶⁵

2.3.2.2 *Der Antiheld als Kontrahent eines Massenhumanismus*

In den vorhergehenden Unterkapiteln (vgl. 1.2.3 u. 1.2.5) war bereits von der postmodernen Kritik an den großen Metaerzählungen, u.a. am Humanismus, die Rede, dessen Telos wegen der Ambivalenz kulturetablierter Moralwerte und humanwissenschaftlicher Machtapparate in einen in-differenten Tauschwert ausgemündet ist. Symptomatisch dafür ist nun die Emphase oder ihre Tarnung durch eine fingierte Sachlichkeit seitens des Antihelden, dessen Verhalten gegenüber seiner Umgebung oder umgekehrt einen „medizinischen Humanismus“³⁶⁶ hervorruft, dessen ursprüngliche Philosophie des Wohlwollens allmählich in Vergessenheit und in einen nicht-authentischen Moralismus geraten ist.

Weiterhin weisen die Figuren Claudia und Dr. Spodeck der Heinschen Trilogie eine gewisse Analogie auf, die auf der moralischen Ebene ihres Berufs als Ärzte³⁶⁷ liegt. Beide Figuren ähneln sich in dieser Hinsicht, dass ihr Beruf enthumanisiert und zu einer mechanisch-lukrativen Tätigkeit degradiert wird. Die zwei Protagonisten sind zwar kein Vorbild tugendhafter und antikonformistischer Heldenhaltung, wie man es von Ihnen als

³⁶⁵ R. Herzinger / H. P. Preußner (1991): S. 202-203.

³⁶⁶ Der Begriff bzw. Ausdruck (frz. „humanisme médical“) stammt von Michel Foucault in seinem berühmten Werk *Die Ordnung der Dinge*. Siehe also M. Foucault: *Die Ordnung der Dinge* (Originaltitel: *Les Mots et les Choses*). (3. Aufl.) Suhrkamp, Frankfurt 1980. S. 398.

³⁶⁷ Über den Rückschlag des wissenschaftlichen Fortschritts, die den zivilisierten Menschen zum „manipulierbaren“ Untersuchungsgegenstand degradiert, bemerkt P. V. Zima in Anlehnung an Foucault: „Den Menschen gibt es nicht mehr, seit er von seinen eigenen Wissenschaften zergliedert und in das gentechnisch manipulierbare Kontinuum der Lebewesen eingereiht wurde“. P. V. Zima (2001): *Moderne/Postmoderne*. S. 142-143.

Gegensatz zum allgemeinen System erwarten könnte. Jedoch illustrieren sie den Zerfall humanistischer Ideale. Ihr Impetus als Antihelden liegt darin, dass sie sich ihres Zustands einerseits bewusst sind und ihn zumindest in ihrem Innern kritisch reflektieren. Andererseits verweigern sie sich dazu, jeglichen Widerstand dagegen konkret zu leisten. Das Dilemma des möglichen Konformismus und der Anpassung drückt somit den Zwiespalt ihrer Persönlichkeit aus. Die nachfolgenden Passagen zeigen die typologische Analogie beider Figuren miteinander:

»Du wirst von Kranken leben und nicht von Verrückten. [...] Es war wie eine alte, erloschene Liebe, für die ich nur aus Gewohnheit noch Anhänglichkeit zeigte, deren weiterem Geschick ich aber lediglich mit dem interesselosen, abgeklärten Blick eines kühlen Beobachters folgte.³⁶⁸

In der Novelle gesteht Claudia ein:

Manchmal komme in mir eine Art moralisches Interesse hoch, mich mit neuen Publikationen zu beschäftigen. Aber das sei lediglich ein überkommener Impuls, eine Erinnerung an frühere Haltungen und bald vorbei. Es wäre nur etwas „Forscherhaltung“, die eingeeimpften humanistischen Vorbilder aus längst vergangenen Jahrhunderten.³⁶⁹

Von den verschiedenen Monologen des Romans *Horns Ende* her, geht eine Polarisierung zweier gesellschaftlicher Teile hervor. Da Horns Tod das Kernthema dieses peripheren Figurenspektrums hauptsächlich konstituiert, hat der Leser den Eindruck, dass Horn als „Sonderling“ soziale Anerkennung verweigert bleibt und als Pendant zur Guldenberger Gesellschaft steht. Die Aussagen der verschiedenen Erzählfiguren demonstrieren ihm gegenüber hingegen eine gewisse Empathie, die aber posthum und in den inneren Gedanken eines jeden „gefangen“ bleibt. In diesem Sinn bringt die Darstellung Kruschkatz (des Bürgermeisters) als isolierter, desillusionierter und von beruflichem Ruhm ferner Protagonist eine Ästhetik der Negativität hervor, durch die Hein den Humanismus eines alt werdenden, verbitterten Funktionärs, den kein Heroismus mehr charakterisiert, thematisiert:

Der Autor hat bekannt, daß Kruschkatz für ihn „beim Schreiben die spannendste Figur“ war, weil er hinter dem Bild eines „widerlichen, fettleibigen, schwitzenden, unangenehmen, opportunistischen Funktionärs“ den Menschen zeigen wollte: „Und dann habe ich alle meine

³⁶⁸ *Horns Ende*, S. 89-90.

³⁶⁹ *Drachenblut*, S. 139.

Kraft und Liebe in diese Figur gelegt ...um hinter diesem Monstrum von einem Funktionär, das die anderen zeichnen, noch einmal den Menschen zu zeigen“.³⁷⁰

Als Ironie des Schicksals erweisen sich die Existenzen aller Protagonisten des Romans als scheiternde „Lebensstrategien“. Egal welches Ideal sie verfolgten, scheitert Horn an seinem Humanismus³⁷¹, während zum Beispiel Kruschkatz im Schatten seines Vaters lebt, seine Frau verliert und im analytischen Zynismus Refugium zu finden versucht bzw. glaubt. Hiermit gestaltet Hein negative Helden verschiedener Art, um die menschliche Existenz als Herausforderung darzustellen, die sich jeglicher Erfolgsformel oder einem „*récit écrit à l'avance*“³⁷² entzieht. Anders gesagt, werden die „Verlierer“ und „Gewinner“ wesensgleich, was die Absurdität und Indifferenz menschlichen Lebens erhöht:

Ehrlos ist das Leben des zynischen Analytikers, der die Gemeinheit als Bewegungsgesetz der Geschichte erkannt hat, und sich ihr darum verweigern kann. Ehrlos ist auch das Leben des unzeitgemäßen Humanisten, der lebensuntüchtig an den Tugenden einer scheiternden Handlungsethik festhält und darum sagen kann: „Ich fühle mich bereits heute wie eins von meinen Fossilien“.³⁷³

2.3.3 Kleists ‚Verinselung des Katastrophalen‘³⁷⁴ in Heins Poetik

Christoph Heins Erzählung *Der neuere (glücklichere) Kohlhaas*³⁷⁵, die den bürokratisch verlaufenden Prozess des Funktionärs Hubert K. darstellt, ist nicht nur der unmittelbare

³⁷⁰ Nach D. Sevin: *Textstrategien in DDR-Prosawerken zwischen Bau und Durchbruch der Berliner Mauer*. Winter Verlag, Heidelberg 1993. S. 196. Siehe auch K. Jachimczak (1988): „Gespräch mit Christoph Hein“. In: *Sinn und Form*. S. 356.

³⁷¹ Es ist zu vermuten, dass der metasprachliche Charakter der folgenden Passage die „desillusionierte“ Autorvision zugleich mit einbezieht: „*Der kleine Aufsatz war geprägt vom Charakter seines Autors, unverwechselbar entsprach er dem tapferen, uneinsichtigen Horn, der sich der Entwicklung, der Geschichte und dem Lauf der Zeit verweigerte und mit nervös zitternden Händen die wehleidige Flagge eines erschöpften Humanismus aufzog*“. Nach der Figur Kruschkatz in: *Horns Ende*, S. 104.

³⁷² Albert Camus: *Der Mensch in der Revolte*. Rowohlt Verlag, Reinbek 1980. S. 58. (Frz. *L'Homme révolté*). In: ders.: *Essais*. Gallimard (Bibl. de la Pléiade). Paris 1965. S. 478.

³⁷³ B. Fischer (1990): S. 102.

³⁷⁴ Der vorliegende Ausdruck stammt von Klaus Hammer und kann als strukturelles Merkmal der Poetik beider Autoren angesehen werden. Im Unterschied zur topografischen Miniaturisierung des Katastrophalen (wie es in *Das Erdbeben in Chili* z. B. der Fall ist), die für die provinziale Stadt Bad Guldenberg in Heins *Horns Ende* gilt, ist in der hiesigen Arbeit eine Übertragung auf den Antiheldfall als Monade gemeint: „*Diese totale Festschreibung der Welt und die Verinselung des Katastrophalen sind ein methodisches Konzept*“. Nach: K. Hammer: „Horns Ende. Versuch einer Interpretation (1987)“. In: Ders.: *Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Ein Arbeitsbuch*. Materialien, Auskünfte, Bibliographie (1. Aufl.). Aufbau-Verlag, Berlin u. Weimar 1992. S. 124.

Beweis für eine Auseinandersetzung mit der Ästhetik und Poetik Kleists, sondern weist darauf hin, dass sich beide Autoren der Chronik als Genre bedienten. Die Detailliertheit der Schilderungen in den Werken beider Autoren ist einerseits der Ausdruck eines intertextuellen Einflusses, der bezüglich der Antiheldästhetik Heins zudem auf psychologischer Ebene erörtert werden soll.

Die *Imitatio* des DDR-Autors ist in Anlehnung an Jochen Marquardts³⁷⁶ Interpretation keine bloße Aneignung Kleistscher Stilelemente, wie es für die langen Partizipialsätze beider Erzählungen beispielsweise der Fall ist; hier ist u.a. von einer Figurenprofilierung im Sinne einer weitgehenden Heldendramatisierung die Rede. In Bezug auf eine allgemeine Gesellschaftskritik sieht Klaus Hammer in *Horns Ende* eine topografische „Verinselung des Katastrophalen“, die mit dem hier untersuchten Antiheldtypus durch das dramatische Schicksal des Einzelfalls *in nuce* zustande kommt. Anders gesagt, beruft sich Hein auf Kleistsche Stilfiguren und Personencharakteristik, um Unrecht und die Problematik der Selbstgerechtigkeit anachronistisch zu thematisieren, deren heldenhafte Dimension der ironisch ausklingende Komparativ (glücklichere) jedoch relativiert:

Hein versucht sich in diesem Genre mit dem Text *Der neue (glücklichere) Kohlhaas*. Schon das zugleich ein- wie ausgeklammerte Adjektiv ‚glücklichere‘ signalisiert die historische und gesellschaftspolitische Spannung dieser Erzählung. Auch dieser Text zeichnet sich in seinem historischen Bezug durch ein radikales Experiment aus, indem Hein eine zeitgenössische Episode im Kleistschen Stil, in dessen Sprach- und Denkführungen verfremdet.³⁷⁷

Durch den Buchstaben K und die thematische Parallele mit dem *Prozess* F. Kafkas, verkörpert Hubert K. – wie Joseph K. – die Absurdität der eigenen Existenz und der Justizmechanismen. Diese Parallelen ermöglichen die Rekonstruktion und Charakterisierung eines modernen und absurden Antihelden, der sich durch intertextuelle Verflechtungen im Lauf der Zeit herauskristallisiert. Die beiden Protagonisten (d. h. Michael Kohlhaas und Hubert K.) sind Antihelden, weil sie alles, um der Gerechtigkeit willen, aufopfern und sich ihr Recht aber auf Kosten von Leben, Geld und Familie verschaffen. Der „Glanz“ ihres heldischen Unternehmens, sei es durch die gewaltigen

³⁷⁵ C. Hein: „Der neuere (glücklichere) Kohlhaas. Bericht über einen Rechtshandel aus den Jahren 1972/73“. In: *Nachtfahrt und früher Morgen*. (Erstveröffentlichung 1980). Suhrkamp. Frankfurt 2004. (1. Aufl.). S. 72-90.

³⁷⁶ Siehe Jochen Marquardt: „Es war einmal ein Land, das hieß DDR oder Wie Kohlhaas zum Staatsbürger ward. Zu Christoph Heins Kleist-Adaption“. In: K. Hammer (1992): S. 56-57.

³⁷⁷ B. Fischer (1990): S. 56.

Methoden des einen und die passive Konformität des anderen, wird durch seinen selbstdestruktiven und konflikthaften Charakter schattiert:

Hubert K., dem verschiedene Kollegen im Anschluß an die Verhandlung beschämt, aber um so herzlicher gratulierten, feierte an dem Abend dieses für ihn so denkwürdigen und freudigen Tages allein in der verlassenen Wohnung seinen schließlich erfolgreichen Kampf, in dem er, so rasch ermüdet nach ersten Versuchen, sich in der Welt sein Recht zu verschaffen, auf die außerordentlichste Weise von dieser Welt darin unterstützt wurde.³⁷⁸

Angesichts dieses „falschen“ und „naiven“ Heroismus lassen sich beide Helden als wütende, „vernichtende Engeln“ (X. Garnier) charakterisieren, die die Selbstgerechtigkeit ihres Ichs (Max Stirners) nachstreben und dieser blind gehorchen. In den Werken Heins ist die Problematik der Selbstgerechtigkeit, die von den Protagonisten im Namen des verletzten Rechtsgefühls angestrebt wird, rekurrent. Ähnlich wie in der oben genannten Erzählung, befindet sich dieser Aspekt gleichfalls im „Tangospieler“, wobei Hans Peter Dallow seinen Richter unter Druck setzen möchte, um sich selbst, in einem pathetischen Ton, Gerechtigkeit zu schaffen. Auf diese Weise illustrieren Hein und Kleist den Preis, den die sich zu Selbstgerechtigkeit wagenden Helden zu zahlen haben. Im Gegensatz und Vergleich zu Kohlhaas verzichtet Hubert K. seinerseits auf Gewalt und versucht, durch rechtmäßige und langwierige Verwaltungsprozeduren sein Ziel zu erreichen. Trotz dieses augenfälligen Unterschieds, ähneln sich beide „Methoden“, weil sie die eigene Zerstörung als Folge haben, egal welche Mittel dafür eingesetzt werden:

Kohlhaas sacrifie sa famille, sa richesse, sa vie personnelle, pour rentrer dans Son droit. Il défie les princes, brûle les villes, les églises, massacre les femmes et les enfants, il devient « l'Ange exterminateur ». [...] Il est dévoré par une idée fixe qui le rend démesuré. [...] La justice dont se réclame Kohlhaas est sienne propre [...] ³⁷⁹

In der Erzählung *Der neuere (glücklichere) Kohlhaas* spielt Ironie die Rolle der Distanzierung gegenüber dem Protagonisten, die man in Kommentaren Kleistschen Stils wie „für unseren Helden“³⁸⁰ (auch in der Novelle *Das Erdbeben in Chili* präsent) erkennen kann. Diese implizite Anrede des Lesers und der Gebrauch des Possessivpronomens betonen den antiheldischen Gehalt des Protagonisten Hubert K.,

³⁷⁸ *Der neuere (glücklichere) Kohlhaas*, S. 89.

³⁷⁹ X. Garnier (2001): S. 159.

³⁸⁰ Vgl. *Der neuere (glücklichere) Kohlhaas*, S. 82.

wobei man damit eher das Gegenteil des Heldischen konnotiert. Demnach nimmt die jeweilige Erzählung Merkmale einer grotesken „Komödie“ an. Im Rausch des trügerischen, nur scheinbaren Sieges gegen das Unrecht, entsteht das Groteske dieses Moments, das Hein so akribisch zur Schau stellt, dass es dem Leser eine Dissonanz zwischen dem erreichten Ziel und den daraus resultierenden Konsequenzen im Lauf der Lektüre auffällig wird:

Doch gibt es Steigerungsmöglichkeiten der Ironie, die so einzig in der Lage ist, die durch und durch unheroische, weil prosaische Aktion „unseres Helden“ [...] auf der Höhe der großen geschichtlichen Komödie (Dürrenmattscher Provenienz) zu halten, denn nur „im Rausch“, und damit scheinbar außerhalb der gesellschaftlichen Regeln, vermag Klartext gesprochen zu werden [...]³⁸¹

Schließlich stellt sich heraus, dass das von Klaus Hammer erwähnte methodische Prinzip bei Hein nicht rein topografisch fungiert, wie es zum Beispiel für die Gomorra³⁸²-Symbolik der Stadt Bad Guldenberg entsprechend ist, sondern dieses lässt sich auf das Antiheldsubjekt seiner Protagonisten übertragen in diesem Sinn, dass in ihm das Katastrophale eines Kollektivs konzentriert und allegorisiert wird.

2.3.4 Der innere Monolog als Antiheldparole

Der innere Monolog ist eines der bekanntesten und wichtigsten Elemente epischer Prosatexte, der die inneren, psychischen Vorgänge und Subjektivität erzählender Figuren entlarvt und sie in Form eines individuellen Diskurses strukturiert und zugleich artikuliert³⁸³. Davon ausgehend sollte seine ästhetisch-poetische Dimension im Zusammenhang mit der hier untersuchten Antiheldästhetik C. Heins einer Analyse unterzogen werden.

Eine mögliche Verbindung beider Elemente miteinander mag in der „Verinnerlichung“ des erzielten Heldenideals liegen, so dass das Gespräch des Antihelden mit sich selbst eine

³⁸¹ J. Marquardt (1992): S. 58.

³⁸² Vgl. *Horns Ende*, S. 12.

³⁸³ Vgl. Matias Martinez / Michael Scheffel: „Stimme“ (3. Kap.). In: *Einführung in die Erzähltheorie* (7. Aufl.). Verlag C. H. Beck. München 2007. S. 67-84.

Art immanenter „Mikroлект“ seiner Psyche konstituiert und die Diskrepanz zwischen individuellem Anspruch (Ideal) und Realität (was getan und verwirklicht werden kann) aufzeigt. Anders gesagt, versucht der Antiheld durch seinen inneren Monolog das Surrogat einer von ihm „heldisch“ überwältigten Wirklichkeit zu fingieren oder vorzutäuschen, was nicht selten einen Widerspruch signalisiert: Die Lebensphilosophie des negativen Protagonisten steht im Kontrast zu den gesellschaftlichen Normen, was zur dem Antihelden bekannten, existenziellen Krise führt:

Typisch für den Antihelden ist der Hang zum inneren Monolog. Sein primäres Interesse gilt der Erforschung der eigenen Existenz, die sich durch einen gequälten und unbefriedigten Subjektivismus, durch Ich-Spaltung und Zerrissenheit auszeichnet.³⁸⁴

Die Figur Kruschkatz in *Horns Ende* erlebt eine Art „Verwandlung“ ins Antiheldische. Aus einer einflussreichen und mächtigen Amtsposition als Bürgermeister der Stadt Guldenbergs, entsteht nun eine kranke, in Isolation alternde und zum zynischen Nihilismus tendierende Figur, die die kritischen Geschichtsmomente der Guldenberger Gesellschaft ein paar Jahre später machtlos feststellt. Der Figur Dr. Spodeck ähnlich, gerät Kruschkatz in eine individuelle Untergangsphase, die die Kosten des ideologischen Fortschritts hervorrufen. Eine weitere negative Eigenschaft Kruschkatz liegt in seinen monologisierten Vorwürfen gegen Horn, der seiner Einsicht nach, die Tugend, „in menschlicher Gemeinschaft zu leben“³⁸⁵, nicht besitzt. Diese Asozialität (siehe u.a. 2.2.2) ist „jetzt“ ironisch auf ihn selbst zurückzuführen, da er selber in weitgehende Isolation geraten ist. Die Charaktereigenschaften eines modernen Antiheldtypus lassen sich durch diese Mosaikstruktur der Erzählhaltung in *Horns Ende* erkennen, indem die sich der Vergangenheit monologisch erinnernden Perspektivfiguren eine kritische „Bilanz“ ihrer eigenen Existenz zugleich ziehen und somit in die Antiheldkategorie eingereiht werden können. Die „Defizite“, die bei diesen Figuren simultan konstatiert werden, bringen eine zivilisationskritische Infragestellung eines untergehenden Wertsystems zur Sprache:

Kruschkatz zieht die verheerende und nihilistische Bilanz seines Lebens. Der physische und moralische Verfall und die Krankheit der Einsamkeit und der Isolation führen zu seinem Verzicht, an die Geschichte und den Fortschritt zu glauben, an einen Mann, der in der

³⁸⁴ B. Delassalle (1996): S. 19.

³⁸⁵ *Horns Ende*, S. 75.

Vergangenheit sein ganzes Leben der politischen Tätigkeit und den Erfordernissen des historischen Augenblicks untergeordnet hatte.³⁸⁶

Eine weitere Funktion des inneren Monologs liegt auch in der Tendenz zum Verharren in einem existenziellen *status quo*, dessen Passivität und zerstörerische Seite dennoch in den jeweiligen monologischen Momenten vom erlebenden und erzählenden Ich festgestellt werden. Wie es zum Beispiel für die Claudia-Figur der Fall ist, erkennt die Hauptfigur, was in ihrem Leben nicht in Ordnung ist oder die Gründe dafür, ohne etwas dagegen zu unternehmen: ihre lügnerische Lebensphilosophie einer *Ersatzwelt*³⁸⁷, die anhand des Motivs der Drachenhaut symbolisiert ist, wird durch kurze monologische, sequenzielle Reflexionsmomente sozusagen „unterbrochen“, die den Schnappschüssen³⁸⁸ eines Fotoapparats gleichen und den psychischen Zwiespalt der Protagonistin enthüllen. In der folgenden Passage aus dem Novellentext werden die Persönlichkeitsstörung und der Generationenkonflikt Claudias mit ihrer Figur durch ihren Monolog thematisiert. Sie weist eine Analogie mit den Monologen der wahnsinnigen Marlene auf in *Horns Ende*, deren Monolog über ihre gewaltige Hochzeit als Dialog mit der verstorbenen, deportierten Mutter vorgetäuscht wird³⁸⁹:

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.³⁹⁰

Durch seine monologischen Selbstbefragungen zielt der Antiheld auf eine Selbstsuche ab, die im Endeffekt nicht aufhört, vor allem, wenn sich sein Unbehagen in einen

³⁸⁶ F. Cambi (1988): S. 82-83.

³⁸⁷ Über die Funktion des Fotografierens im individuellen Entfremdungsprozess siehe also Susan Sontag: *Über Fotografie*. Eng. *On photography*, 3. Aufl.). Carl Hanser. München; Wien 1978. S. 150-154.

³⁸⁸ In dieser Hinsicht erinnert das in *Der fremde Freund/ Drachenblut* rekurrende Motiv des Fotografierens, das das zerstörte „Innere“ der Hauptfigur durch die Aufnahme toter Landschaften piktural symbolisiert, an R. Barthes Begriff *punctum*, der im Gegensatz zu *studium* auf die Wirkung einer Fotografie und nicht mehr die Ent-deckung ihres semantischen Gehalts abzielt. Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer*. Bemerkung zur Photographie. (übers. v. Dietrich Laube). Suhrkamp. Frankfurt/M 2009. S. 30-35.

³⁸⁹ Im Roman heißt es im vierten Kapitel: „Warum hast du mich in den Keller gesperrt, Mama? Die Männer haben nach mir gefragt, sie wollten Marlene haben und nicht dich, Mama. Vergiß nicht, einen Schleier aufzusetzen, wenn du zu meiner Hochzeit kommst, liebe, alte, tote Mama“. *Horns Ende*, S. 119.

³⁹⁰ *Drachenblut*, S. 61-62.

verwirrenden, unüberwindbaren Verwurf „überholter“ Wertsysteme³⁹¹ verwandelt. In der Erzählung *Der Tangospieler* illustriert Hein die Unmoral moderner Justiz und den ziellosen „In-den-Tag-Leben“³⁹² des selbstironischen Protagonisten (vgl. 2.1), dessen innere Vorgänge im Gegensatz zu denen der vorigen Figuren implizit wiedergegeben werden und durch den Konjunktiv II distanziert wirken. Durch die personale Erzählperspektive, die die Erzählhaltung des Werks dominiert, gelingt es Hein, den Eindruck eines „indirekten“, inneren Monologs beim Leser entstehen zu lassen:

Die Spielzeuglokomotive, die kleine Modelleisenbahn mit dem Namen Hans-Peter Dallow würde unaufhörlich ihr geradliniges und dennoch kreisförmiges Gleis abfahren. Und mit einem höhnischen Lächeln schlief Dallow ein.³⁹³

Aus einem literaturhistorischen Gesichtspunkt kann man schlussfolgern, dass der Gebrauch ästhetisch-narrativer Mittel wie *Multiperspektivität* oder *innerer Monolog* in Heins Werk das Signum einer antimoralistischen Kulturkritik und Neutendenz innerhalb der ehemaligen DDR-Literatur war, die in der heutigen Weltliteratur kaum an Aktualität eingebüßt hat, weil der moderne Mensch heute noch versucht, den ihm aufgezwungenen Zivilisationsmechanismen durch seine subjektiven, monologisierten Reflexionen bzw. Ideale und Bezugswelten zu entrinnen:

Es ging einerseits um die (längst fällige) Kritik an Heldenverehrung und Personenkult [...], andererseits aber auch um die Schwierigkeit, das Subjekt als ein eindeutiges, festes zu begreifen und zu beschreiben – und das war ein Problem auch und vorrangig der westlichen Kultur und Literatur [...], das notwendig mit modernen Erzählmitteln (Multiperspektivität, innerer Monolog usw.) darzustellen war.³⁹⁴

³⁹¹ In diesem Zusammenhang stellt Béatrice Delassalle fest: „Das Ich auf seiner Suche nach sich selbst erreicht kein Ziel, denn in einer Epoche des Übergangs, einer Krise der traditionellen Werte, entsteht die kollektive Entfremdung und Verwirrung. Der Antiheld tendiert zur Passivität. Sein Versuch, äußeren Konflikten und Kämpfen auszuweichen, ist seinem mehr kontemplativen als aktiven Wesen gemäß“. B. Delassalle (1996): S. 165.

³⁹² *Der Tangospieler*, S. 53.

³⁹³ Ebd., S. 99.

³⁹⁴ W. Emmerich (2000): S. 214.

2.3.5 Zum Leser-Protagonist-Verhältnis: zwischen Selbstidentifikation und Distanz

Angesichts der Erhellung des Antiheldbegriffs als interdiskursives Konstrukt, ist es nun von Belang, die Beziehung Leser – Identifikationsfigur (rezeptionsästhetisch) zu erläutern, besonders, wenn die letzte eine reflexive Funktion kulturgeschichtlicher oder subjektiver Art erfüllt und als Bezugsfigur für kollektive Erfahrungen, die a priori eine Summe individueller Schicksale umfasst, fungiert. Daher lässt sich fragen, inwieweit Heins Protagonisten jenen Erwartungshorizonten ihrer Leserschaft entsprechen und an sie als Reflexionsinstanzen appellieren.³⁹⁵

Dem Autor wird manchmal vorgeworfen³⁹⁶, wenig repräsentative Figuren (v.a. Claudia) oder „untreue“ Zerrbilder der ehemaligen deutschen Ostrepublik darzustellen, während andere in ihnen eine gewisse „Universalität“ und Authentizität zu erkennen vermögen und den Erfolg ihrer Rezeption in der „Unbestimmtheit“ des im Text geschilderten Systems sehen. Dementsprechend bietet die Novelle *Drachenblut* jene internationale bzw. interkulturelle Dimension, wobei die Erzählung – trotz ihres ursprünglichen DDR-Kontexts und Fokus auf den Realsozialismus – eine allgemeine Kulturkritik ausübt und andere Ideologeme im Diskurs mit einbezieht. Zudem hebt die Auswahl der Claudia-Figur als Frau den Aspekt des Geschlechts, das im Sinne der Genderstudien nicht primär als Sexuelles, sondern als soziale Identität³⁹⁷ eher gemeint wird, hervor. Die folgende Passage aus der Novelle weist ein mögliches Identifikationsmoment auf in Bezug auf die Männergewalt, unter der die Frauen in der Welt leiden und ihre *conditio humana* somit repräsentiert. Die Ehe wird wiederum als maschinell-orchestrierte Sozialisationsform und „institutionalisierte“ Gewalt repräsentiert und durch eine Antiheldin, die mit ihrem „Zölibat“ nicht glücklich, sondern zufrieden (geworden) ist, illustriert. Dennoch, sind die

³⁹⁵ In diesem Kontext spricht Wolfgang Iser von der ‚Konditionierung‘ durch den erzählenden Helden. Vgl. Wolfgang Iser: *Der Akt des Lesens*. Theorie ästhetischer Wirkung. W. Fink Verlag, München 1976. S. 164 f.

³⁹⁶ Wie etwa von Rüdiger Bernhardt, der über den Status Claudias als Identifikationsfigur der Meinung ist, „[D]iese Ich-Erzählerin wird [...] so ausgestellt, daß für sie keine anderen als die geschilderten Erfahrungen vorhanden sind“, indem dem Rezipienten die Möglichkeit zur „kritischen Distanz“ fehle. Vgl. Rüdiger Bernhardt u. a.: „Für und wider. Der fremde Freund von Christoph Hein“. In: *Weimarer Beiträge* 29 (1983). S. 1637. Siehe auch Sascha Kiefer: *Die deutsche Novelle im 20. Jahrhundert*. Eine Gattungsgeschichte. Böhlau Verlag, Köln; Weimar; Wien 2010. S. 501.

³⁹⁷ Zum Begriff und zur Darstellung des Weiblichen von männlichen Autoren, wie es hier für Hein der Fall ist, siehe Kate Millett: *Sexus und Herrschaft: Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft*. (Engl. *Sexual Politics*. Desch Verlag, München 1971.

Gewalt und Ambivalenz des Ichs³⁹⁸ hier unverkennbar und indizieren ein mögliches Unbehagen des Lesers mit der ihm aufgezwungenen Intimität der Hauptfigur, die entweder große Nähe oder Distanz als Folge hat, nämlich des Geschlechts oder der Weltanschauung wegen:

Mit den Kindern hatte ich nichts zu tun. Ich war nicht daran beteiligt. Es geschah nur mit mir. Ich hatte sie nicht gewollt und bekam sie gegen meinen Willen. Ich fühlte mich von ihm benutzt. Eine austragende Höhle, die Amme seiner Embryos. Ich hatte kein Kind gewollt, und er konnte es dennoch in mir entstehen lassen. [...] Ich war das Objekt.³⁹⁹

Diese ambivalente Nähe zum Protagonisten lässt uns behaupten, Hein bietet anstelle von Identifikationsfiguren vielmehr „Reflexionssubjekte“, deren Negativität und subversiver Diskurs den performativen Erzähllakt einer Appellfunktion nachvollziehen und seinen zivilisationskritischen Geist zugleich artikulieren. Die tendenzielle oder triviale Empathie gegenüber dem Helden wird zugunsten eines moderneren, (selbst-)kritischen Reflexionsmodus des Lesers mit der Handlung und sich selbst beseitigt:

Während sich traditionelle Schriftsteller darum bemühen, dem Leser den Text als eine Art unantastbare Wahrheit zu präsentieren, appellieren **[sie]** an eine kritische Wachsamkeit, die dem Leser eine Identifikation mit dem Protagonisten und dessen Geschichte sehr schwer, wenn nicht unmöglich macht.⁴⁰⁰

Ein weiterer Parameter des Phänomens ‚Selbstidentifikation‘ liegt beispielsweise im Roman *Horns Ende*, der die Struktur einer Ich-Pluralität annimmt und die Figurenkonstellation und ihre Erwartungshorizonte „kaleidoskopisch“ multipliziert oder vervielfältigt. Die Omnipräsenz des Protagonisten bei den verschiedenen Erzählfiguren weist auch eine bemerkenswerte Kategoriendifferenz, die Kinder (Thomas), Männer (Kruschkatz / Dr. Spodeck) und Frauen (Marlene / Gertrude Fischlinger) als berichtende Instanzen und Identifikationsfiguren umfasst und dieselben wiederum unter einem

³⁹⁸ Die Auswahl der Ich-Perspektive hier ist nicht zufällig und erfährt eine „Entzweiung“: Entweder bereitet die interne Fokalisierung eine emphatische Selbstidentifikation mit der homodiegetischen Erzählfigur, oder einen Verwurf dessen. Da sich der Leser i. d. R. der Intimität des Ich-Erzählers nicht entziehen kann, gleicht sein Zustand einem „Gefangensein“ in der Bezugswelt der Hauptfigur. In diesem Zusammenhang spricht Gérard Genette von „*restriction de champ*“. Siehe dazu Gérard Genette: „Focalisations“. In: ders.: *Discours du récit*. (1. Aufl. 1972). Ed. Seuil. Paris 2007. S. 194f.

³⁹⁹ *Drachenblut*, S. 89.

⁴⁰⁰ B. Delassalle (1996): S. 163. (Das Pronomen wird vom Verfasser hinzugefügt und hervorgehoben).

„Erinnere dich“-Prinzip⁴⁰¹ wieder vereinigt. Anders gesagt, vereinigt all diese heterogenen Ich-Erzähler, in denen sich die Leserschaft erkennen kann, die *Geschichtsverarbeitung*, die jenseits oder über die Grenzen von Fiktion und Kontext hinausgeht.

Die Unterscheidung bzw. Nuancierung zwischen *Figur*, *Person* und *personnage*⁴⁰² konstituiert ein wichtiges Kriterium, das im hier untersuchten (Nicht-)Identifikationsprozess eine zentrale Rolle spielt. Im Sinne von Xavier Garnier bietet eine Figur im Grunde keine Identifikationsmöglichkeiten für den Leser, im Vergleich zur Person, die ihrerseits die menschlichen Charakteristika der Leserschaft materialisiert. Auf diese Weise fungiert der Figur-Begriff als „Macht“ auf den Leser, weil sie Außerliterarisches (ideologische Diskurse, Moralkodex...) als Vakuum dahin (in der Fiktion) einströmt und sich durchsetzt. Im Fall des Antihelden sollen beide Kategorien permutierbar oder simultan sein, weil sie – wie schon gesagt – Distanz und Nähe implizieren. Dieser Doppelstatus des Antihelden als *Person* und *Figur* bedeutet zweierlei oder indiziert zwei Momente: erstens, sich in der Figur wieder-erkennen, wo der Leser seine Gedanken mit der negativen Figur „emphatisch“ verbindet, und zweitens sich „dezentrieren“, indem er sich der kritischen Reflexion widmet und bedient.

Die Er-Form oder die Kategorie der dritten Person, die in der Erzählung *Der Tangospieler* dominant ist, stellt die noch bestehende Frage, ob die auktoriale oder personale Erzählperspektive nur Distanz und Objektivität bedeuten. Davon ausgehend, wäre von „Graden“ der Selbstidentifikation die Rede, deren Telos im Diskurs des Autors entlarvt werden sollte, um den Status seines Figurentypus zu bestimmen. Die Geschichte des Tangospielers H. P. Dallow, die die Unzulänglichkeiten juristischer Systeme, Arbeitslosigkeit oder den Generationenkonflikt zugleich thematisiert, leitet die Leserreflexion im Zusammenhang mit dem Pathos der Hauptfigur her. Demnach handelt es sich auch um Identifikationen kollektiver Natur, die Gesamtphänomene problematisch stellen; in der Normalität der Alltagsroutine, wird die Orientierungslosigkeit als „Zivilisationsroutine“ stilisiert:

Die Tage, die er in seiner Wohnung mit kleinlichen, überflüssigen Tätigkeiten verbrachte, mit dem Ordnen seiner Habseligkeiten, was ihn nervös stimmte, wurden ihm unerträglich.

⁴⁰¹ *Horns Ende*, S. 09 u. 247.

⁴⁰² Vgl. X. Garnier (2001): S. 21.

Jeden Tag stand er später auf, da er sich vor den sinnlos zu verbringenden Stunden zu fürchten begann.⁴⁰³

Durch dieses ambivalente (Nicht-)Identifikationsverfahren kann man die Funktion der Distanz auf Grund des Figurentypus in Heins Poetik bestimmen. Statt im Pathos der Figur zu verharren, gestaltet Hein seine Protagonisten so, dass der Leser sich nicht unbedingt auf seine eigene Existenz fokussiert, sondern über die Faktoren und Voraussetzungen derer zu hinterfragen und schließlich zu erkennen. Im Anschluss daran plädiert Hein im folgenden Interview für die Ästhetik eines neu-er-en Helden (vgl. 2.4), der uns im Gegensatz zum klassischen, positiven Helden, zu einer tieferen, komplexeren Selbstreflexion über menschliche Zivilisation führen sollte. Daneben bietet der negative Held dem Autor „Modellierungsstoff“ für die Konstruktion seiner Prosa oder Dramatik. Obwohl Hein dieses Urteil wahrscheinlich kritisch betrachtet, nämlich dass man ihn zu der Kategorie der „Nichtidentifikationsautoren“ zählt, scheinen seine Protagonisten mit der Kategorie negativer Helden zu übereinstimmen. Dennoch besteht eine Nuance, die man hier zur Kenntnis bringen soll, und zwar, dass Hein nicht nach einem bloßen Negativismus im Sinne eines verabsolutierten Fatalismus, wie es manche Kritiker und Rezensenten glauben könnten, sondern mit seiner Heldengestaltung darauf abzielt, das moderne Individuum als *humanum* zu problematisieren und thematisieren. Jenseits der zivilisationskritischen Dimension kristallisiert sich auch ein Hoffnungsprinzip heraus (siehe im Folgenden 3.4.5) aus diesen Helden, das die Ambivalenz des Menschen als Lebewesen evoziert, heraus:

Um die Novelle begreifbar zu machen – ihr ein Korsett des Begriffs zu geben –, hat man das Warnliteratur genannt oder Nichtidentifikationsgeneration. Dadurch gab es wieder eine Möglichkeit, den positiven Helden neu zu konstituieren, ein bißchen anders, mit einer anderen Maske, oder umgekehrt, den „negativ-positiven Helden“. Und so ein positiver Held ist auch ganz griffig. Damit kann man ziemlich gut arbeiten, leicht arbeiten.⁴⁰⁴

Von der Annahme her fallen zwei Erkenntnisse auf; einerseits suggerieren die Protagonisten Heins Mitleidsgefühl und Sympathie. Andererseits können sie beim Leser Unbehagen und Distanz auslösen und zu ihrem Urteil als antipathische Figuren führen. Auf einem ähnlichen, ästhetischen Prinzip Kleists beruhend, kommt den Protagonisten Heins der Charakter der Ambivalenz zu, indem der Leser sich in ein Dilemma befindet, für den

⁴⁰³ *Der Tangospieler*, S. 96.

⁴⁰⁴ C. Hein: „Ich kann mein Publikum nicht belehren. *Gespräch mit Hans Brender und Agnes Hüfner* nach dem Erscheinen von *Drachenblut* (1984)“. In: L. Baier (1990): S. 73.

Protagonisten Anti- oder Sympathie zu empfinden. Insofern bieten die Heinschen Antihelden keine Möglichkeit der „vollständigen“ Identifikation oder jegliche, endgültige Stellungnahme, wobei ihr Pathos hinsichtlich einer objektiven Überlegung überwunden wird:

Durch Heins Vortäuschungskunst, abwechselnd zwischen Weitwinkelobjektiv und Mikroskop, wird eine Kette von Sympathie aufgebaut, dann in Antipathie verwandelt oder umgekehrt, ohne je an einem festen Punkt zur Ruhe zu kommen. Dazu entstehen Sympathien und Antipathien zwischen Figuren im Roman, die die Rezeption der anderen Figuren beeinflussen.⁴⁰⁵

2.4 Zur Semiotik und Semantik einer „neueren“ Antiheldspezies

Wenn man vom Antihelden als Sinnbild für subversive Negativität ausgeht, dann ist es erforderlich, ihn als ‚Zeichen‘ zu untersuchen und seine Funktion im Laufe der Zeit in Kenntnis zu bringen. Sowohl sein semantischer als auch semiotischer Gehalt gehorchen, wie es für andere Begriffe der Fall ist, einer doppelten Dynamik der Kontinuität und Diskontinuität. Auf Grund von Heins Protagonisten als Antihelden, wird in diesem letzten Abschnitt des zweiten Kapitels der Versuch unternommen, seine semiotischen Funktionen als Autorreferenzialität und -reflexivität, dadaistischer Subjekt-Aktant im Sinne A. J. Greimas⁴⁰⁶, als Gestalt eines „Kleistischen“ Marionettenspiels⁴⁰⁷ oder als ästhetisch-performatives Zeichen im Kontext der Wiedervereinigung Deutschlands darzulegen.

Die Aufdeckung jener Entwicklungsstationen des Antihelden als ästhetisch-poetische Größe würde dazu beitragen, seinen Typ im Diskurs Heins zu bestimmen und zuletzt seinen Status nach einer DDR-Phase bekannt zu machen. Die Ästhetik des Scheiterns⁴⁰⁸,

⁴⁰⁵ Phil McNight: „Ein Mosaik zu Christoph Heins Roman „Horns Ende““. In: *Sinn und Form* 39,1. Beiträge zur Literatur. Hrsg. v. d. Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Rütten und Loening, Berlin 1987. S. 422.

⁴⁰⁶ In seinem Aktanten-Schema (frz. schéma actantiel) bezeichnet Algirdas Julien Greimas seine Aktante nicht in erster Linie als Subjekte oder handelnde Figuren, sondern eher als „Positionen“ innerhalb einer Struktur sozialer Verhältnisse, die von den ersten vertreten werden. Vgl. A. J. Greimas: *Sémantique structurale: Recherche de méthode*. Larousse, 1966.

⁴⁰⁷ Über die Rhetorik und Poetik der *Marionette* im Werk Kleists siehe F. M. Eybl: „In wenig zerstreut: Über das Marionettentheater“ (14). In: Ders.: *Kleist-Lektüren*. Facultas Verlags- und Buchhandels AG WUV (UTB). Wien 2007. S. 255-270.

⁴⁰⁸ Der Titel wird vom Buch des folgenden Autors entlehnt: Michael Kämper-van den Boogaart *Ästhetik des Scheiterns*. Studien zu Erzähltexten von Botho Strauß, Jürgen Theobaldy, Uwe Timm u. a. Metzler Verlag. Stuttgart 1992.

die die Daseinsberechtigung des hier untersuchten Begriffs ontologisch motiviert, ist nämlich der Ausdruck einer beabsichtigten Subversion, die nicht nur dem Wesen einer atavistischen Seelennegativität dieser Figurenkategorie innewohnt, sondern auch der Werdung eines Autorseins und ihren Voraussetzungen Rechnung trägt. Demnach lässt sich die Miteinbeziehung anderer Werke Heins wie *Willenbrock* oder *Das Napoleon-Spiel* außer den drei ausgewählten Erzählungen seiner Trilogie verselbstständigen.

2.4.1 Dynamik und Kontinuität eines Zeichens

Im Gegensatz zum Thema, das als eine „starre“ semantische Einheit angesehen wird, erweist sich der Mythos als dynamische Erzählung⁴⁰⁹ und Zeichenkategorie, die im Lauf der Jahrhunderte wesentliche und ständige Modellierungen bzw. Re-Mythisierungen erfährt. Da der Antiheld sowohl individuelle als auch kollektive Ideale oder den Zeitgeist einer Epoche verkörpert, wäre paradoxerweise von einer diskontinuierlichen, „synchronisch-vertikalen“ und gewissermaßen konstanten, „diachronisch-horizontalen“ Zeichenkontinuität die Rede. Diese doppelte Axialität wurde im zivilisationskritischen Diskurs O. Spenglers bereits als das historische Signum eines epochalen Wandels innerhalb der abendländischen Kultur signalisiert:

Von Homer bis zu den Tragödien Senecas, ein volles Jahrtausend hindurch, erscheinen die mythischen Gestalten wie Thyest, Klytämnestra, Herakles trotz ihrer begrenzten Zahl unverändert immer wieder, während in der Dichtung des Abendlandes der faustische Mensch zuerst als Parzival und Tristan, dann im Sinne der Epoche verwandelt als Hamlet, als Don Quijote, als Don Juan, in einer letzten zeitgemäßen Verwandlung als Faust und Werther und dann als Held des modernen weltstädtischen Romans, immer aber in der Atmosphäre und Bedingtheit eines bestimmten Jahrhunderts auftritt.⁴¹⁰

Im Sinne von X. Garnier und P. Hamon (1972) kann der Antiheld eine narrativ-semiotische Funktion übernehmen⁴¹¹; er kann das Zeichen einer allgemeinen Zivilisationskritik sein. Die suggerierte Destruktivität der Zivilisation als allgemeiner

⁴⁰⁹ Zur Differenzierung beider Begriffe siehe P. V. Zima: „Thematologie und Mythenforschung“ (IX., 1.). In: *Komparatistik*. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft (2. Aufl.). A. Francke (UTB). Tübingen 2011. S. 351-360f.

⁴¹⁰ O. Spengler (2003): S. 18. Anm. 1.

⁴¹¹ Siehe Philippe Hamon: „Pour un statut sémiologique du personnage“. In: *Littérature*, vol. 6, n° 6, 1972, S. 86-110.

Prozess wird durch die Negativität des Antihelden als Figur reflektiert. Der ist nicht auf ein bloßes, wechselseitiges Form-Inhalt-Prinzip zu beschränken, aber eher mit dem „Katalysator“ eines zivilisationskritischen „Stoffes“ zu vergleichen, der dadurch aktiviert wird. Als dynamisches Zeichen, und im Anschluss an Barthes Zeichentheorie⁴¹², generiert der Antiheld als Zeichen weitere Sinngebungen, unter anderem einen zivilisationskritischen Gehalt durch die signifikante Praxis des Lesers⁴¹³. Seiner Meinung nach, wird durch die Romanfigur z. B. ein Übergang vom Gehalt zur Form nachvollzogen, so dass der Antiheld die „materielle“ Verkörperung einer Zivilisationskritik wird. Über die Figur als Zeichen sagt X. Garnier:

Il n'est pas de personnage qui ne porte en lui une vision du monde, qui ne soit l'opérateur d'une mise en forme du monde. Ainsi on devra envisager le personnage comme signe: il est le Signe par excellence, celui par l'intermédiaire duquel le monde entier pourra être déchiffré.⁴¹⁴

In seinen Erzählungen greift Hein implizit durch seine Protagonistinnen Claudia und Paula Trousseau⁴¹⁵ den sogenannten Mythos der *Femme fatale* auf. Die beiden reduzieren ihre Beziehungen auf die sexuelle Seite, wobei sie sich im Grunde jeglicher Nähe bzw. Zuneigung gegenüber ihren Partnern verweigern. In ihrer Selbstbehauptung und im Gegensatz zur herkömmlichen Mythenversion, entwickeln die Antiheldinnen in dieser Hinsicht eine Art masochistische Tendenz, indem sie bei ihren Partnern – trotz der hier

⁴¹³ Roland Barthes spricht in dieser Hinsicht von den Prinzipien ‚Arbeit‘ und ‚Spiel‘, die neue Signifikante ‚unendlich‘ erzeugen. Siehe R. Barthes: „Vom Werk zum Text“ (Frz. *De l'œuvre au texte*). In: *Revue d'esthétique*. 3^e trimestre. 1971.

⁴¹⁴ X. Garnier (2001): S. 9.

⁴¹⁵ Der Mythos der unwiderstehlichen *Femme fatale* und der rothaarigen, Männer ablehnenden LILITH, lässt sich bei der gleichnamigen Protagonistin nicht als Gestus, sondern in Form eines für sie tabuhaften Spiegel- und Emanzipationssinnbildes bezeichnen. Vermutlich symbolisiert der Spiegel hier das eigene Idealbild, zu dem Paula nicht gelangen kann, was ihren antiheldischen Gehalt eigentlich ausmacht. In einem Gespräch mit ihrer Freundin Katharina (und hiermit ist die Parallele zu Claudias Katharina unverkennbar) gesteht sie: „„Doch, Paula, Du bist wunderschön.“ „Nein. Ich darf mich gar nicht im Spiegel betrachten, da wird mir ganz schlecht. [...] Und ich träume immer, eine kräftige, wunderschöne Frau zu werden. Weißt du, so eine stolze Erscheinung, wo alle den Atem anhalten, wenn sie das Zimmer betritt. Rote Locken, so eine Löwenmähne, eine strahlende Erscheinung eben, mit einem Leuchten in den Augen, so dass jeder sie lieben muss, jeder.““ *Frau Paula Trousseau*, S. 37. Über Ihr ambivalentes Verhältnis zu ihrem Liebhaber Henry gesteht Claudia: „Unsere Distanz gab unserem Verhältnis eine spröde und mir angenehme Vertraulichkeit. Ich hatte kein Bedürfnis, mich nochmals einem Menschen völlig zu offenbaren, mich einem anderen auszuliefern. Mir gefiel es, die andere Haut zu streicheln, ohne den Wunsch zu haben, in sie hineinzukriechen“. *Drachenblut*, S. 35-36.

entfremdenden Distanz – bleiben. Mit anderen Worten: das widersprüchliche Prinzip der *fremden* Freundschaft relativiert ihren Anspruch auf Dominanz und kehrt nun den masochistischen Aspekt, der ihre „Opfer“ ursprünglich charakterisiert, auf sich selbst um:

Ebenfalls stößt man in den besprochenen Werken auf Spuren eines der großen [...] Mythen, jenen der „femme fatale“, der Versucherin und Vampirin, die für alle sensiblen Wesen eine tödliche Gefahr darstellt. [...] Die leidenschaftliche Liebe, die in dieser Perspektive von der rechtmäßigen, unproblematischen Liebe und der sexuellen Verbundenheit getrennt wird, bekommt einen masochistischen Aspekt, wobei zuerst die Tatsache zu erwähnen wäre, daß die Protagonisten stets eine Frau wählen, die ihre Liebe nicht erwidert.⁴¹⁶

Heins Ästhetik einer Dynamik und Kontinuität des Antihelden lässt sich u.a. als permanenter, intersubjektiver Dialog zwischen Autor und Leser verstehen. Dadurch nimmt Hein die „Gelüste“ einer allzu moralisierenden und dominierenden Literaturkritik, die im positiven Helden vermeintlich den unbezweifelbaren Garanten einer „mechanisierten“ und ideologisierten Staatsmoral sehen könnte, vorweg. In dem positiven klassischen Helden sieht er den Versuch, Literatur auf eine moralisierende Rolle zu begrenzen. Im Gegensatz zu den positiven Helden entwirft Hein einen Antiheldtypus nicht im Sinne einer zu geltenden Moral, sondern als Anregung zum Selbstdenken und offenem Dialogismus mit seiner Leserschaft. Darüber hinaus kann man sagen, dass es sich um eine Ästhetik der Sinngebung beim Hein-Leser handelt. Der Antiheld als literarisches Zeichen eines zivilisationskritischen Diskurses sollte deswegen als Aktant (siehe 2.4.3) eines pluralen und zwischen den Instanzen erfolgenden Interdiskurses angesehen werden. In einem Gespräch mit K. Jachimczak ist Hein über die Politik der tradierten Literaturkritik und die Rolle des Lesers, bzw. der Lesererfahrungen folgender Meinung:

Die Literaten und die Bücher haben sich verändert – die Kritik ist da noch auf dem Weg, sie hat noch viel zu lernen. Sie hat immer noch vertraute Muster, vertraute patterns, wie etwa den positiven Helden. Sie meint, der Schriftsteller muß wirklich alles sagen und ist die große Instanz, während ich und andere schon darauf vertrauen, daß mein Leser auch mein Partner ist, der seine eigenen Erfahrungen einbringt. [...] Und insofern brauche ich einen aktiven Leser, der die Dinge, wo ich aufhöre zu sprechen oder nur wenig mitteile, um ihm einen

⁴¹⁶ B. Delassalle (1996): S. 127.

Freiraum zu lassen für seine Erfahrungen, auch zu Ende führen kann [...] Das Dialogische findet immer statt.⁴¹⁷

Ein anderes Beispiel für die Verwandlung der Antiheldkategorie illustrieren die Desillusionierung und Orientierungslosigkeit der Dallow-Figur in *Der Tangospieler*, der dem satirischen Antihelden des Barock *Simplicius Simplicissimus* in vieler Hinsicht ähnelt. Gefangensein, Wahnsinn, abenteuerliche Ziellosigkeit, Opfer gesellschaftlicher und staatlicher Verachtung sowie die eigenen Bezeichnungen als „*entlaufener und verwilderter Hund*“⁴¹⁸ oder als „*entlassene[r] Häftling[e]*“⁴¹⁹ sind Parallelen, die behaupten lassen, C. Hein ließe sich von C. Grimmelshausens Schelmenheld implizit inspirieren. Weiterhin weist derselbe Protagonist Bezugspunkte auf den Archetyp des Frauenhelden Don Juan, dessen irdisch-sexuelle Lust eher das Signum eines verfehlten, ent-heroisierten Kazanova⁴²⁰ ausstrahlt. Sein Inselaufenthalt in Hiddensee⁴²¹ an der Ostseeküste als angestellter Kellner fungiert sozusagen als kontrapunktlicher „Wendepunkt“ der Geschichte, wo Dallow im Gegensatz zu seiner Leipziger ziellosen und gescheiterten Existenz das Leben als idyllisch-hedonistisches *carpe diem* zu genießen scheint. Auch die Erzählung als offenes Genre stimmt mit der Indeterminiertheit seines Lebenslaufs überein. Dabei heißt es:

Als von Elske die erste ausweichende Antwort auf seine Einladung, ihn auf der Insel zu besuchen, eintraf, ließ er häufiger Mädchen in seinem Zimmer nächtigen. [...] Er genoß die so leicht erhaltenen Liebesdienste, wurde wählerisch, [...] Mehrmals ließ er gleichzeitig zwei Mädchen bei sich nächtigen, mußte aber auf diesen Reiz bald verzichten, da er von

⁴¹⁷ C. Hein: „Wir werden es lernen müssen, mit unserer Vergangenheit zu leben“:*Gespräch mit Krzysztof Jachimczak*. In: L. Baier (1990): S. 53-54.

⁴¹⁸ Vgl. *Der Tangospieler*, S. 103.

⁴¹⁹ Ebd., S. 103.

⁴²⁰ In den Erzählungen Heins lässt sich eine Konstellation männlicher Figuren feststellen, die in Ermangelung einer glückseligen Liebesbeziehung jüngere Mädchen zu verführen versuchen, deren Gestus auf einen, durch diese projizierten und unbewältigten Ödipuskomplex hindeuten. Sei es der Autobesitzer *Willenbrock*, der von der jungen Margot als „[ihr] Vater“ (S. 75) sowie von Barbara „*wie ein dummer Schulbub drauflosgeplaudert*“ (S. 126) wird, oder der die Liebe der jungen Christine suchende Kruschkat, dessen tote Mutter ihn „*für immer unglücklich machen sollte*“ (*Horns Ende*, S. 175).

⁴²¹ Die topografische Symbolik der Insel als Fluchtort sowie die semantische Konnotation ihres Namens mit dem englischen Wort *hidden* (verborgen, versteckt...) vermitteln den Eindruck, dass Dallow dem Teufelskreis seiner schicksalhaften Existenz durch Eskapismus zu durchbrechen versucht.

einer Küchenfrau, die im Nachbarzimmer wohnte, empört und lautstark zur Rede gestellt wurde. Ernsthafte Gespräche mit den Mädchen vermied er.⁴²²

Das ästhetisch-poetische Interesse am Antihelden hat mit dem Aufschwung des technischen Zeitalters kontextual zugenommen, deren Zuwendung für eine Umwandlung der Moralvorstellung eines Zeitalters symptomatisch ist. Das menschliche Leben als solches wurde uns in einem neuen Licht entgegengebracht. Das Scheitern der industriellen Revolution ist im Sinne der Kritischen Theorie eben die Notwendigkeit eines Umdenkens, das durch einen (neuen) Antihelden mit suggeriert und erfolgen würde. Dies bringt neue Aspekte im Erwartungshorizont der heutigen Leserschaft zum Ausdruck und rechtfertigt die Daseinsberechtigung eines anderen Heldentypus:

Gerade in unserer Zeit ist das Bild des Antihelden aktueller denn je. Seine Charakteristika sind bezeichnend für die heutige Generation, deren Situation im Zeichen des Computerzeitalters derjenigen des Antihelden nach der ersten großen industriellen Revolution stark ähnelt.⁴²³

Von dem hier behandelten intersubjektiven Geflecht des Antihelden ausgehend, sollen die selbstreflexiven und -referenziellen Momente des Autors im Folgenden bestimmt und erläutert werden, wobei der Antiheld die Funktion einer metadiskursiven Instanz übernimmt.

2.4.2 Referenzialität und Selbstreflexivität: Der Autor hinter dem (Anti-)Helden?

Das komplexe Verhältnis eines Autors zu seinen Protagonisten hebt eine heikle Frage hervor, deren Antwort bis heute noch nicht explizit vorhanden liegt und die Meinungen der Narratologen und Literaturkritiker im Grunde auf zwei Polen situiert. Während für manche⁴²⁴ das homodiegetische Ich beispielsweise eine Polyphonie, die die Autorstimme mit einbezieht, (im Sinne einer intersubjektiven Triade zwischen Autor, Leser und Erzähler) aufweist, insistieren andere wie W. Kayser auf die notwendige (werkimmanente)

⁴²² *Der Tangospieler*, S. 174.

⁴²³ B. Delassalle (1996) : S. 1. (Vorwort).

⁴²⁴ Vgl. etwa Käte Hamburgers ‚Fingieren‘ der Wirklichkeitsaussage. K. Hamburger: *Logik der Dichtung*. Frankfurt/M. 1980. S. 273.

und scharfe Trennung zwischen Faktischem und Fiktionalem.⁴²⁵ Die letzte Position fügt das Argument hinzu, dass die erforderliche Distanz zum Geschehen, nämlich der Garant einer objektiven Reflexion ist und das Pathos der Autorperson somit relativiert.

In dieser Hinsicht lässt sich fragen, ob der Antiheld bei Christoph Hein als „Projektionsfigur“ seiner poetologischen Selbstreflexivität und -referenzialität angesehen werden sollte, dessen Verfremdungseffekte und Subversivität eine Art Kompromiss zwischen Nähe und Distanz ermöglichen würden. Anders gesagt, der Antiheld ist Ort und Moment für Autorausagen, dessen Provokation eine Appellfunktion an den Leser als Mitautor durch einen Code mit suggeriert bzw. ein Permutationsspiel zwischen Antiheldnegativität und Autordiskurs erfolgen lässt. In der heutigen Theorie des Antihelden ist ein Paradigmenwechsel in den Funktionen dieser Figurenkategorie festzustellen, wobei auf eine Dezentrierung und Selbstreflexion, die den Autor möglicherweise betreffen, bezogen wird:

Die neuen Protagonisten, die all die positiven Charaktereigenschaften eines klassischen Helden nicht aufweisen konnten, fanden ihre Zustimmung. Denn, ob nun in mehr oder weniger ausführlicher Form, riefen sie Zweifel an den alten Werten hervor, die man zuvor als gegeben und unerschütterlich angesehen hatte. Im Gegensatz zum klassischen Helden fordert uns ein Antiheld vielmehr dazu auf zu betrachten, wer wir selbst sind oder wie wir uns selbst sehen.⁴²⁶

Der Tod Horns und seine „Wiederkehr“ unter der gespenstischen Form eines illusionären „Dialogpartners“ des jungen und erzählenden Thomas im Roman bezeichnen die „Fortsetzung“ der Utopie der unbedingten Wahrheitssuche des früher lebendigen Horn. Somit wird das Ideal des „Weltverbesserers“ durch die Thomas-Figur weiterhin projiziert. Die Auswahl von Thomas als derjenige, der diese Wahrheitssuche fortsetzen soll, ist vermutlich mit seinem jungen Alter zu assoziieren. Der jüngste der fünf Guldenberger Erzähler des Romans verkörpert durch sein Alter das mit dem Tod Horns verlorengegangene Hoffnungsprinzip. Neben den anderen Erzählinstanzen ergibt sich eine „innere“ Appellfunktion zur eigenen Selbstreflexion dieser vier überlebenden Personen.

⁴²⁵ Indem „[**Kayser**] für die heute selbstverständlich gewordene Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler in fiktionalen Texten war [...]“. Vgl. M. Martinez / M. Scheffel (2007): S. 164. (Im Original hervorgehoben).

⁴²⁶ Kira Ackermann: *Der Antiheld in Westerncomics der franko-belgischen Schule*. AVM. München 2010. S. 13. Siehe auch Victor H. Brombert: *In praise of antiheroes. Figures and themes in modern European Literature 1830-1980*. Chicago 1999.

Horn ist Antiheld, weil er Thomas in Form eines Gespenstes erscheint, damit er sein eigenes Ideal verwirklicht, jedoch ist er (Horn) schon gestorben und nicht mehr „handlungsfähig“. Ihm besteht nur noch die Möglichkeit, den jungen Thomas „obsessionell“ zu ermahnen und ihn an seine Erinnerungsaufgabe zu erinnern. Hiermit lässt sich das poetische Prinzip der historischen Kontinuität (Dialektik) Heins durch die Verbindung von Vergangenen und Gegenwärtigen widerspiegeln, denn „*Geschichte ist nicht zu tilgen, aber sie ist zu nutzen*“⁴²⁷:

Die Figur Horns bleibt rätselhaft und entfernt, doch besitzt seine beunruhigende Präsenz noch nach Jahren, die Überlebenden dem Nach-Denken zu veranlassen, mit nüchterner Erinnerung noch einmal einen schwierigen historischen und politischen Augenblick zu erleben. Die Anregung geht von Horn aus, der den jungen Thomas zur Therapie der Erinnerung zwingt [...]⁴²⁸

Das Autor- oder Künstlersein, das im Unterkapitel 2.1.1 in Bezug auf die Parodie der Zivilisationskritik bereits erläutert war, sollte nun im Sinne eines selbstreflexiven Moments untersucht werden. Der Randmensch⁴²⁹, der sich in erster Linie auf die fiktiven Figuren als AntiheldInnen bezieht, rückt die hiermit fingierte Autorpräsenz referenziell in den Mittelpunkt dergestalt, dass die Marginalisierung derer im Sinne der Neuen Subjektivität und des Künstlerromans eben die der Literatur als Kunst allegorisiert. Diese Analogie zwischen dem Antihelden und der Autorperson ist in den Erzählungen Heins eine leitmotivische Problematik, die durch bestimmte narrativ-grammatische und rhetorische Erzählmittel wie den Wechsel von Pronomen und Tempus oder eine temporale und örtliche Deixis wieder aufgenommen und gestellt wird. Dabei sind zuletzt zwei bemerkenswerte Reflexionsmomente von Belang, in denen die Begriffe ‚Antiheld‘ und ‚Autor‘ parallel situiert werden. Während der eine über sich selbst und sein Leben im *énoncé* ironisiert, geht der andere den subversiven Weg der Selbstironie in der *énonciation* ein und veranschaulicht somit und intentional eine metatextuelle, selbstkritische Ästhetik des Scheiterns, von der zuvor (siehe 2.2) die Rede war:

⁴²⁷ Vgl. C. Hein: *Als Kind habe ich Stalin gesehen*. Essays und Reden. (1. Aufl.). Suhrkamp. Frankfurt am Main 2004. S. 71.

⁴²⁸ F. Cambi (1988): S. 84.

⁴²⁹ Vgl. *Drachenblut*, S. 73.

Das kritische [...] Moment des Diskurses zeichnet sich eher in der Haltung des Aussagesubjekts (sujet de l'énonciation) seinen eigenen semantischen und syntaktischen (narrativen) Verfahren gegenüber ab.⁴³⁰

Formal und struktural gesehen werden jene Orte der Selbstreflexivität und -referenzialität in der Erzählung durch dialogische Textstellen, die durch ein „Hier-und-Jetzt“ gekennzeichnet sind, indiziert. In *Der Tangospieler* wird die Thematik des Antihelden und Autorseins durch das Gespräch Dallows mit „eine[r] von Elkes Kolleginnen“⁴³¹ (einer Buchhändlerin) über einen von ihm zu erscheinenden Roman behandelt, dessen „Held ein Idiot [ist]“⁴³². Neben den hier zu vermutenden, intertextuellen Verweis auf Dostojewskis ‚Idiot‘ greift der Autor zugleich die sogenannte ‚Konsumentenkultur‘⁴³³ auf und kritisiert eigentlich die Ideologie der Vergnügungsindustrie⁴³⁴.

Im dreizehnten Kapitel des Romans *Willenbrock* taucht die Figur des antiheldischen, scheiternden Künstlers (Posaunisten) wieder auf, der allerdings – wie bereits angedeutet, die Funktion eines poetischen „Leitmotivs“ übernimmt. Ähnlich wie in *Drachenblut* und *Der Tangospieler* kommen dialogische Szenen im Roman vor während Partys oder Veranstaltungen, deren Spektakel eher einen unbehaglichen, absurd-grotesken Moment oder Missklang hervorruft. Insofern wird der triviale und stereotype Gegensatz der „guten“, „wahren“ und „falschen“, „schlechten“ Kunst ironisiert:

„Das ist kein Posaunist“, sagte die Frau, der Willenbrock das Wasserglas gereicht hatte, „das ist ein Terrorist.“ [...] Und das ist etwas ganz anderes als die Kakophonie eines Möchtegernkünstlers.“ [...] „Was war das, was Sie gespielt haben?“, fragte sie spitz, im Ton der Stimme klang ihre Entrüstung mit, „von welchem Komponisten?“ „Das war Stück ‚Sens-non-sens, Nr. 4‘. Und der Komponist bin ich selbst. Das hat Sie beeindruckt, was?“⁴³⁵

⁴³⁰ P. V. Zima: *Der gleichgültige Held*. Textsoziologische Untersuchungen zu Sartre, Moravia und Camus (2. Aufl. Literatur, Imagination, Realität; Bd. 33) Wissenschaftlicher Verlag. Trier 2004. S. 19.

⁴³¹ *Der Tangospieler*, S. 142.

⁴³² Ebd., S. 142-143.

⁴³³ Vgl. Theodor W. Adorno: „Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen Ohne Leitbild“. In: *Gesammelte Schriften* (Band 10.1). Hrsg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung v. Gretel Adorno, Susan Bock-Morss u. Klaus Schultz. Suhrkamp. Frankfurt/M. (1. Aufl.) 2003. S. 19.

⁴³⁴ Siehe M. Horkheimer / T. W. Adorno (2011): *Dialektik der Aufklärung*. S. 153.

⁴³⁵ *Willenbrock*, S. 204 u. 205.

Den Preis der Selbstbehauptung, der mit einer individuellen Ästhetik des Scheiterns ebenfalls in Verbindung gesetzt wurde, illustriert Hein in seinem Roman *Frau Paula Trousseau* durch die Ablehnung der weißen Leinwand der gleichnamigen Protagonistin, die der pedantischen Herablassung ihrer männlichen Kunstlehrer zu Opfer fällt. Ihr Werk wird eigentlich wegen seines avantgardistischen Aspekts völlig abgelehnt und vehement kritisiert, weil „*Nuancen eines weißen Bildes*“⁴³⁶ zu sehen wären. Das außergewöhnliche, untypische Gemälde der Protagonistin könnte durch seine Analogie zur Schreibkunst als Versuch angesehen, das eigene, unsichere Autorschicksal zur Sprache zu bringen und das Verhältnis der Textproduktion mit einer autoritären Kritik zu thematisieren. Mit anderen Worten: Hein gelingt es, selbstreflexive und -referenzielle Momente einer antinormen Poetik in Gang zu setzen, indem er durch die Geschlechtsdifferenz gegenüber der Ich-Erzählerin zugleich Distanz (aufrecht-)hält. Analog zu den bisher zitierten Textstellen, erfolgt jene Reflexion durch einen Dialog mit Professor Waldschmidt:

Er lachte. Ich wusste nicht, ob er zufrieden war oder sich über mich belustigte. „Ja, Paula, auch das gehört dazu. Handwerk ist nicht alles, es muss zusätzlich noch ein Funken vorhanden sein. Und wenn nichts zündet, dann bleibt es Makulatur.“⁴³⁷

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Selbstreflexivität und -referenzialität zwei grundsätzliche Momente aufweist: einerseits thematisiert Hein das eigene Autorsein grundsätzlich durch gewisse Analogien zu anonymen, „marginalisierten“ Künstlern, deren ‚Ich‘ und ‚Hier-und-Jetzt‘ eben auf ihn referieren und durch die Gegenwart ihrer dialogischen Formen auf das Moment und Subjekt der Aussage Bezug nehmen. Andererseits wird eine Reflexion zweiten Grades nachvollzogen, wo der Antiheld nicht nur fiktional, sondern in der Fiktion thematisch-diskursiv zustande kommt.

2.4.3 Der Antiheldtypus Heins als „dadaistischer“ Aktant

Erst wenn das Spiel aus ist, sind wir tot.⁴³⁸

⁴³⁶ *Frau Paula Trousseau*, S. 252.

⁴³⁷ Ebd., S. 205.

⁴³⁸ Aus: C. Hein: *Das Napoleon-Spiel*. Ein Roman. (Erstveröffentlichung 1993). Suhrkamp. Frankfurt am Main 2003. S. 36.

Unter dem Begriff ‚Aktant‘ versteht Algirdas J. Greimas nicht einen Akteur oder eine Person, sondern vielmehr die Position, die eine Figur innerhalb der Erzählstruktur einnimmt. Seinem semantischen Viereck nach lässt sich ein Aktantenmodell durch ein Subjekt, das auf der Suche nach einem Objekt im Handlungsablauf ist, bestimmen, so dass seine zielstrebige Suche (frz. Quête) im Laufe der Geschichte sowohl von verhelfenden⁴³⁹ als auch verhindernden Elementen beeinflusst wird. Nicht nur fiktionale Texte können dadurch analysiert sein; auch diskursive Formationen innerhalb der Fiktion selbst können durch den Antihelden als Aussagesubjekt⁴⁴⁰ auf diese Weise an den Tag gelegt werden. Der Antiheld in seiner eigentlichen „Undefinierbarkeit“ entzieht sich einer genauen Taxonomie oder Klassifikation, was ihn als Anti-Norm vorkommen lässt. Daher lässt sich fragen, ob der Antiheld bei Hein nicht als Element einer dadaistischen Antikunst⁴⁴¹ angesehen werden sollte.

Ein Beispiel für diese Hypothese mag in der Funktion des Zufalls in der Erzählung *Der Tangospieler* liegen, wo die Existenz des Protagonisten Dallow durch seine Ziellosigkeit als Flaneur dargestellt wird. Der Zufall, der ein ästhetisch-stilistisches Element⁴⁴² der Erzählung ist, strukturiert nicht nur die Handlung, sondern bringt die komplexe Natur des Antihelden mittlerweile zum Ausdruck, weil er sich jedenfalls einer vorgegebenen Determiniertheit seines Schicksals entzieht. Dies erinnert an die Wichtigkeit des Zufalls im Dadaismus⁴⁴³, in dem die vergebliche Suche nach einem Sinn der Kunst der absurden Ziellosigkeit des Antihelden entspricht. Anders gesagt, mündet die Suche des Antihelden

⁴³⁹ Vgl. den französischen Begriff ‚adjuvant‘ in: A. J. Greimas: *Sémantique structurale: Recherche et méthode*. Larousse 1966. S. 262f.

⁴⁴⁰ Siehe P. V. Zima (2011): *Komparatistik*, S. 79 und A. J. Greimas / Joseph Courtés: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Hachette. Paris 1979. S. 197.

⁴⁴¹ Siehe dazu Hans Richter: *Dada, Kunst und Antikunst; der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. DuMont Schauberg. Köln 1964. S. 259pp.

⁴⁴² Vgl. Thomas Michl: *Das Experiment im Unterricht*. Qualitativ-empirische Untersuchung der Merkmale und Wechselbeziehungen von Experiment und ästhetischer Erfahrung. München 2010. S. 18.

⁴⁴³ Im vorher zitierten Roman *Das Napoleon-Spiel* C. Heins heißt es über die zwei avantgardistischen Prinzipien ‚Spiel‘ und ‚Zufall‘ ebenfalls: „Es war ein glücklicher Zufall. Es war jener glückliche Zufall, der dem ernsthaft Spielenden nicht fremd ist, [...] Auch der Zufall ist ein Moment des Spiels [...]“. S. 96. Diese Aussage entspricht ebenfalls der Meinung Hans Richters, der im Aleatorischen und Experimentalen des Zufalls einen „Ordnungssinn“, dessen Struktur jedoch nicht im Voraus determinierbar ist, zu erkennen vermag. In Anlehnung an den Mitbegründer des Zürcher Dada Hans Arp, liege das ‚Natürliche‘ der Kunst im Überraschungseffekt einer zufälligen Geste: „Was ihm mit aller Anstrengung vorher nicht gelungen war, hatte der Zu-Fall, die Bewegung der Hand und die Bewegung der flatternden Fetzen, bewirkt, nämlich Ausdruck“. Vgl. H. Richter (1964): S. 51f.

in ein existenzielles Nichts und versinnbildlicht somit die „dadaistische“ Poetik des Autors als Chronist ohne Botschaft. Statt sich der riskanten und heldenhaften Suche nach (Selbst-)Gerechtigkeit bzw. Wiedergutmachung seines ruinierten Lebens zu begeben, ist er dem Zufall ausgesetzt, wie es für den Tangotanz konstitutiv zum Teil der Fall ist:

Wie ein entlaufener Hund und verwilderter Hund, dachte er. Er lächelte über seinen Vergleich und dachte dann lange darüber nach. Das Bild erschien ihm einleuchtend. Entlassene Häftlinge, sagte er sich, sind diesen armseligen Hunden vergleichbar, sie wirken rüdig, sind struppig, laufen mit ständiger Angst vor Prügeln durch die Stadt, beharrlich auf der Suche nach etwas, was sie nicht kennen und doch sehnsüchtig aufzuspüren suchen. Sie sind verschlagen und bissig und unberechenbar, und doch sind sie nur auf der Suche nach einem neuen Herrn, der sie tätschelt und schlägt und dem sie die Hand lecken können. Und nach dessen Hand sie irgendwann einmal, und nur weil sie noch immer nach dem unauffindbaren Etwas suchen, schnappen werden, leicht und spielerisch oder mit ihrer ganzen unverbrauchten Wut und ihren tödlichen Zähnen.⁴⁴⁴

Den dadaistischen Aktanten einer antikonformen Kunst findet man bei der Position der Protagonistin *Paula Trousseau*, die als Malerin den Weg der Selbstverwirklichung geht. Ihre weiße Leinwand, die von ihren Professoren scharf kritisiert und sogar verspottet wird, ist sozusagen ein Leitmotiv, das die verabsolutierte Suche der Malerin nach einem unendlichen Werk symbolisiert. Die Nuancen der weißen Farbe, die für die Ich-Erzählerin eine sich ständig verändernde Landschaft gestalten, sind vermutlich Sinnbild für eine sich selbst „genügende“, avantgardistische Kunst, im Sinne von *l'art pour l'art*, deren Werke nicht starr oder fertig sind, sondern sich als offenes Kunstwerk im Werden verstehen lassen. Die verzweifelte Suche Paulas nach dem absoluten Lebenswerk steht im Gegensatz zu den konservativen Auffassungen ihrer Lehrer, was für sie als „Heldin“ ein Hindernis ist und ihre Stellung in der narrativen Struktur als Aktant mit bedingt. Die folgende Schlüsselstelle verleiht der Leinwand die Merkmale einer Heterotopie Foucault'scher Art, eines individuellen Raumes, wo die Selbstverwirklichung Paulas zustande kommt; der Gebrauch des Konjunktiv II und eines „Als-ob-Satzes“ betonen ihren utopischen Charakter:

Dieses Stück weißliche und gespannte Leinwand erschien mir wie eine Welt, die ich gestalten würde, die ich schaffen durfte. Ich wagte es in den ersten zwei Stunden nicht, auch nur einen einzigen, zaghaften Strich zu ziehen. Manchmal machte ich mit der rechten Hand eine Bewegung, als ob ich eine schwungvolle Linie zeichnen würde, eine Handbewegung,

⁴⁴⁴ *Der Tangospieler*, S. 103.

die über die gesamte Leinwand führte, doch die Kohle blieb dabei Millimeter über dem Stoff, berührte die weiße Fläche nicht, zerstörte nichts von dieser noch nicht geschaffenen Welt.⁴⁴⁵

Davon ausgehend teilen beide Begriffe ‚Antiheld‘ und ‚Dada‘ eine nihilistische Haltung, die sich einer Anpassung und Hinnahme etablierter bzw. verfestigter Normierungen verweigert und somit das Prinzip ‚Offenheit‘ in den Vordergrund setzt. Diese Transgression liegt in der Ambivalenz zwischen Fiktionalem und Faktischem, deren Verbindungselement wiederum ein Moment der Selbstreflexivität des Autors mit sich selbst ist. Im Gegensatz zu einer bloß „objektivierten“ Chronik thematisiert und problematisiert der Autor diese Gattung unter dem Gesichtspunkt einer subversiven, antikonformen Schrift, deren Autor, nämlich Horn⁴⁴⁶, den Archetyp eines postmodernen Antikonformismus verkörpert. Die Kruschkatzen-Figur, die für Hein zentral ist, fungiert in diesem Zusammenhang als kritische Aussageinstanz, die den Selbstmord Horns retrospektiv und kritisch analysiert. Die folgende Passage aus dem Roman weist sogar einen essayistischen Charakter auf und veranschaulicht das Chronist-Sein in der Anti-Norm:

Das Papier enthielt einen kurzen, geschichtsphilosophischen Aufsatz zur Chronik der Burg, [...] Der kleine Aufsatz war geprägt vom Charakter seines Autors, unverwechselbar entsprach er dem tapferen, uneinsichtigen Horn, der sich der Entwicklung, der Geschichte und dem Lauf der Zeit verweigerte und mit nervös zitternden Händen wie wehleidige Flagge eines fruchtlosen, erschöpften Humanismus aufzog.⁴⁴⁷

Schließlich stellt sich heraus, dass der pragmatisch-kommunikative Charakter jener „dadaistischen“ Entgrenzung über fiktionale Barrieren hinausgeht und im Sinne Greimas' Aktantenmodell zudem die Kategorie des Lesers als Adressat, dessen „Aufgabe“ vielleicht darin besteht, die parallelisierten Suchen des Protagonisten und des Autors in ihren narrativen Aussagemomenten herauszufinden, mit einbezieht.

⁴⁴⁵ *Frau Paula Trousseau*, S. 179.

⁴⁴⁶ Hiermit kann man behaupten, dass die Buchstabenähnlichkeit zwischen den beiden schreibenden Subjekten **Hein** und **Horn** ein mögliches Indiz ist für das intersubjektive Geflecht des Chronist-Seins.

⁴⁴⁷ *Horns Ende*, S. 104.

2.4.4 Zum Marionettenspiel

2.4.4.1 Staatsbürokratie und Manipulation

Im Hinblick auf den Antihelden als multiperspektivisches ‚Zeichen‘ ist es hiermit von Belang, seine reflektierende und referenziell-symbolische Rolle in der Dekonstruktion institutionalisierter Machtverhältnisse einer Analyse unterzuziehen. Die Mechanismen des Justizapparats und der somit zusammenhängenden Komplexe lassen sich in Heins Protagonisten durch die Inszenierung bzw. Theatralisierung mythischer Figuren Kafkascher und Kleistscher Provenienz niederschlagen. Die existenzielle Ohnmacht des Einzelnen gegenüber den unsichtbaren, „gespenstischen“ Mächten der Staatsbürokratie wird auf diese Weise *ad absurdum* dargestellt, indem die Diskrepanzen zwischen Theorie und Praxis von Recht und Gerechtigkeit hervorgebracht werden.

In Anlehnung an Max Webers Auffassung der nordamerikanischen und europäischen Moderne, wird an der Rationalisierung (im Sinne eines falschen Pragmatismus) und Versachlichung des instrumentalisierten Handelns des Individuums eine scharfe Kritik ausgeübt, weil sie es mit Hilfe der Säkularisierung von einem repressiven fundamentalistischen Dogma befreit, aber es dann zu einem anderen Problem führt, und zwar zur „durchrationalisierten Beamtenbürokratie. Demnach werden ‚Recht‘ und ‚Justiz‘ durch Dystopien gekennzeichnet. Anders gesagt, veranschaulicht der Antiheld durch sein Missgeschick die In-Differenz abendländischer Machtsysteme, die trotz ihrer Gegensätzlichkeit zum Scheitern konvergieren:

Versachlichung und Rationalisierung im Sinne der Zweckrationalität und des instrumentellen Handelns werden in Webers Werk als wesentliche Aspekte der europäischen und nordamerikanischen Moderne behandelt [...] daß Säkularisierung, Rationalisierung und Versachlichung einerseits das Individuum von religiöser Vormundschaft befreien, es andererseits aber in neue Zwangslagen versetzen könnten.⁴⁴⁸

In der Erzählung *Der neuere (Glücklichere) Kohlhaas*, wo Hein den Kohlhaas'schen Mythos der Selbstgerechtigkeit ironisch eingeht, ruft der vom Funktionären Hubert K.⁴⁴⁹ gewonnene Prozess – wegen des Entzugs einer „grotesken“ Geldprämie von „vierzig

⁴⁴⁸ P. V. Zima (2001): *Moderne/Postmoderne*, S. 49. Siehe auch Max Weber: *Die protestantische Ethik I* (Hrsg. v. Johannes Winkelmann 3. Aufl.). Siebenstern-Verlag, Hamburg 1973. S. 347.

⁴⁴⁹ K. gilt sozusagen als Chiffre für den doppelten, intertextuellen Hinweis auf Joseph K. und M. Kohlhaas.

Markt“⁴⁵⁰ – eher eine Tat unheroischen Charakters hervor. Das mutige Unternehmen „*unseres Helden*“⁴⁵¹, „[s]eine Klage zur Verhandlung zu bringen“⁴⁵², kostet ihn zuletzt seine Frau Elvira, die von H. (Heimatort) umzieht und sich von ihm scheiden lässt. Der antiheldische Gehalt bzw. Status des Protagonisten appelliert an den Leser zwecks einer Hinterfragung der sozialen Verhältnisse innerhalb des SED-Staates, dessen Behörden in der Einsicht des Protagonisten eine Art Komplizenschaft „*unsozialer Denkungsart*“⁴⁵³ mit der Konfliktkommission und seinem Kollegentum zu unterhalten scheint. Am Beispiel des desillusionierten Hubert K. wird *Justiz* als Ort der machiavellischen, kleinbürgerlichen Manipulation illustriert. Das Gericht entpuppt sich im Sinne Kafkas als Ort illusionärer und unfruchtbarer Gerechtigkeit, wobei dem Einzelnen Genugtuung und Wiedergutmachung vorgetäuscht werden. Durch die „engstirnige“ Konzentration auf Eigeninteressen übersieht Hubert K. sowohl das Wesentlichste seiner Existenz (seine Frau und seinen Haushalt) aber auch die unehrliche Natur institutioneller Verhältnisse zwischen der Obrigkeit und den Bürgern. Die Einengung des Einzelnen auf seine Eigeninteressen demonstriert die Perversion der Machtstrukturen und zeigt, wie er das Wichtigste in seinem Leben aus dem Auge verliert. Im Endeffekt dienen alle möglichen Szenarien des Einzelnen der Staatsmaschinerie:

Mit Hubert K. indes wird ein Exempel statuiert, wie das Individuum durch eine wohlfunktionierende juristische Maschinerie des Staates, gleichsam von oben, von der durch einen Fehler des Systems erst ausgelöst, möglichen Konsequenz querulanter Artikulation eines Individualanspruchs wieder erlöst werden kann – denn dieses Interesse beruht durchaus auf Gegenseitigkeit, indem das Individuum nunmehr in seine wirklichen, das heißt kleinbürgerlich-beschränkten Interessen wieder eigesetzt wird, die sich in seinem Harmoniebedürfnis äußern, das der Obrigkeit und damit der Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Machtstrukturen entgegenkommt.⁴⁵⁴

⁴⁵⁰ Vgl. *Der neuere (glücklichere) Kohlhaas*, S. 72.

⁴⁵¹ Ebd., S. 75.

⁴⁵² Idem, S. 72.

⁴⁵³ *Der neuere (glücklichere) Kohlhaas*, S. 73.

⁴⁵⁴ J. Marquardt (1992): S. 65.

2.4.4.2 Heins Schicksalsästhetik

Ich wäre Spieler und Marionette zugleich.⁴⁵⁵

Die weitere Komponente des Prinzips ‚Marionette‘ bei Hein lässt sich in einer Ästhetik des Schicksals niederschlagen, die die Machtverhältnisse zwischen Individuum und Außenwelt impliziert. Dem Kriminalroman *Das Napoleon-Spiel* liegt eine parabolische Struktur zugrunde. Die Geschichte des Ich-Erzählers Wörle bzw. angeklagten Juristen, wegen des Mords Bernard Bagnalls, der seinem Kollegen und Anwalt (Herrn Fiarthes) einen langen Brief schreibt (und erzählt!), wird ihm durch eine leitmotivische Spielsymbolik vergleichsmäßig erzählt. Beim Protagonisten, der sein Schicksal mit dessen Napoleons anachronistisch parallelisiert, sei das Leben „*als ein Spiel*“⁴⁵⁶ zu begreifen, dessen Ende nie zustande kommen sollte. Die Mechanismen der moralisierenden Justiz werden hier durch die dionysische Sublimierung des jeweiligen Mordes in eine „Tötung“ oder Rausch transzendiert. Anstelle eines ephemären, „*unbeherrschten Heldenmuts*“⁴⁵⁷ tritt eine Art Aneignung des Schicksals zugunsten des eigenen Lebensspiels, die jedoch, der Karambolage eines Billardballs ähnlich, nie garantiert ist, sondern dem Zufall gelassen wird. Auch der zu kommende Prozess wird vom Protagonisten als Konstruktion oder „*die Unendlichkeit [ein]es Balllaufs*“⁴⁵⁸ angesehen. Die anachronistische Verbindung beider Schicksale (dessen Napoleons und des Protagonisten) sowie der Historizität und Literarizität erfolgt eigentlich im Sinne von F. Cambi durch die Ästhetisierung einzelner Schicksale in ‚Zeitpsychogrammen‘:

Die ideologischen Voraussetzungen und Grundlagen des dramatischen und erzählerischen Werks Heins werden durch eine Projektion historischer Themen und individueller Schicksale in die Gegenwart, als „Zeitpsychogramme“ entfaltet.⁴⁵⁹

Zusammenfassend stellt sich heraus, dass Hein durch das jeweilige Schicksal nicht bloß eine vermeintliche Fatalität des Antihelden als Existenz veranschaulichen möchte, auch wenn der letzte sie in Griff zu nehmen vermag; eines seiner Ziele besteht eher darin, von der hier besprochenen individuellen Ebene über eine kollektive hinauszugehen. Auf diese

⁴⁵⁵ *Das Napoleon-Spiel*, S. 134.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 36

⁴⁵⁷ S. 184.

⁴⁵⁸ Idem, S. 104.

⁴⁵⁹ F. Cambi (1988): S. 80.

Weise gelang es ihm, diese antiheldische Schicksalsästhetik zu „historisieren“ und zu ästhetisieren.

2.4.5 Der polemische Antiheld Heins im ‚Zeichen‘ der Wiedervereinigung

„Tag der Vereinigung“, wo man dem Frieden ein unblutiges Opfer brachte.⁴⁶⁰

Die Annahme des Antihelden als mehrdeutiges, polysemes Zeichen in Heins Werk versteht sich ebenfalls als Bestimmung seines semiotisch-ästhetischen Status im Kontext der Wiedervereinigung Deutschlands, die im selben Werk weitgehend Thematisierung findet. Demnach wird hiermit der Versuch unternommen, die Signifikanz des Antihelden im Prozess historisch-epochaler Zäsuren zu beleuchten. Auf der einen Seite interpelliert der Autor seinen Leser über die fragwürdige, zukünftige Existenz von gesellschaftlich repräsentativen Individuen in soziopolitischen Übergangsphasen. Auf der anderen lässt sich fragen, wie der Chronist in diesem Kontext mit der Psychologie seiner Protagonisten operiert. Dies ermöglicht u.a., den Antiheldtypus Heins jenseits einer Perspektive realsozialistischer Umstände zu begreifen, die sich sowohl im Kontext einer ästhetischen Post-DDR-Textproduktion als auch in einer „neuen“ Figurentypologie verzweigt.

Die zweiseitige, axiale Reflexion über den Heins'schen Antihelden, von der die Rede ist, eröffnet außerdem eine Perspektive auf die Chronik als Gattung, die sich, wie bereits gesagt (siehe 2.4.3 Abz. 4), nicht als reine Registrierung und Wiedergabe historischer Ereignisse definieren lässt, sondern als fiktionale „Assemblage“ heterogener (vor allem irrealistischer) Erzählelemente durch das Auge eines Voyeurs⁴⁶¹. Der Antiheld mag durch seine Subversion zu diesen Bestandteilen der Chronik gehören, dessen Perspektive einen Blick gegen den Strich und einen durch den Einzelnen perspektivierten Anti-Realismus mit einbezieht.

Die Problematik der Wiedervereinigung Deutschlands als thematischer „Stoff“ wird im Grunde durch das individuelle, politische Desinteresse der Protagonisten verbalisiert, die

⁴⁶⁰ C. Hein: „Die Geburt der Demokratie“. In: *Vor der Zeit*. Korrekturen. S. 165.

⁴⁶¹ In der Novelle *Drachenblut* wird eines dieser poetisch-ästhetischen Prinzipien der Chronik, nämlich ‚Voyeur-Sein‘, durch die selbstreflexiven Aussagen des anonymen Malers zu Wort gebracht, wo sich gegenseitige Elemente wie Nähe (Indiskretion) Vs. Distanz (Diskretion), der Stimmenwechsel sowie Fiktionalität und Faktualität...usw. dialektisch zusammensetzen lassen: „Wir sind nur noch Voyeure, sagte er, und nur wenn wir Voyeure sind, sind wir Künstler.“ *Drachenblut*, S. 73.

im Vergleich zum *Mainstream* als Pendant zu einer konformen Gesellschaftsgruppe gelten. Abseits des trügerischen Enthusiasmus der Masse und der Massenmedienpropaganda, hinterfragt die abweichende bzw. nichtvorhandene Stellungnahme des Antihelden die Effizienz und Würde politischer Wenden des Sozialistischen Staates. Am Ende der Erzählung *Der Tangospieler* findet der Einmarsch der „verbündeten Truppen des Warschauer Paktes in der Tschechoslowakei“⁴⁶² Thematisierung, wobei es Hein gelungen ist, der Historizität⁴⁶³ seines Werkes karnevalistische Züge zuzuschreiben. Neben der sehr alltäglichen, banalen Szene einer der zahlreichen Affären Dallows mit einem Mädchen, trägt der heterotopische Charakter der Insel dazu bei, dem linearen Revolutionsdiskurs einen dystopischen Gegendiskurs entgegenzustellen. Seine topografische Isoliertheit entspricht somit seinem politischen Desinteresse, weit von den Tumulten des Prager Frühlings, über die von „einer emotionslos wirkenden Radiostimme“⁴⁶⁴ unterbrechungslos berichtet wird.

Dennoch bleibt die Erzählung ihrem Offenheitsprinzip verpflichtet, da Dallow auf Grund der Entlassung Roesslers sein Amt wieder erhält, wo der offene Schluss als eine Art unsicherer Triumph angesehen werden könnte. Seine erneute Anstellung am Institut als Dozent (und nicht mehr als degradiert Assistent) kann entweder als Ironie des Schicksals, die den Gewinn des Verlierers hervorruft, oder als Wiederkehr der Routine, die ihn zuvor gleichermaßen gequält hatte, gedeutet werden. Der ambivalenten Unbestimmtheit des Tangotanzes mit seinem Rollenaustausch ähnlich, bleibt die (un-)heroische Zukunft Gallows und der ehemaligen Ostrepublik unsicher:

Er spielte laut und wild die kleinen, ihm geläufigen Klavierstücke von Chopin und sah dem stummen Film seines Fernsehgerätes zu, der Soldaten zeigte, die von der Bevölkerung begrüßt und offenbar von Armeegenerälen besucht wurden. Frauen mit kleinen Kindern auf dem Arm warfen Blumen zu den auf ihren Panzern sitzenden Soldaten, andere Bilder zeigten Prager Bürger im freundschaftlichen Gespräch mit den Soldaten. Dallow trank in kurzer Zeit die Flasche aus, stellte den Fernseher ab und ging ins Schlafzimmer. Bevor er sich auszog,

⁴⁶² *Der Tangospieler*, S. 175.

⁴⁶³ Im Sinne des New Historicism fungiert der Antiheld als narrative Instanz, die neben dem offiziellen Geschichtsdiskurs einen anderen Blickwinkel über historische Vorgänge anbietet: „*Literatur begreifen die New Historicists dabei weder als Widerspiegelung noch als Produkt der gesellschaftlichen Realität [...], sondern als eine diskursive Praxis, die im Gefüge von Wissensformationen, sozialen Institutionen und Subjektivierungstechniken konstituiert wird.*“ A. Klawitter / M. Ostheimer (2008): S. 187. (Im Original hervorgehoben).

⁴⁶⁴ *Der Tangospieler*, S. 175.

prüfte er die Klingel des Weckers und stelle ihn dann. Er wollte am nächsten Morgen pünktlich im Institut sein.⁴⁶⁵

Eine Parallele der subversiven Verharmlosung politischer Ereignisse im Kontext der Wiedervereinigung bietet die Novelle *Drachenblut* durch das Gespräch eines Westdeutschen namens Horst mit Henry über die deutsche Frage. Sowohl Claudia als auch Henry verkörpern den Archetyp einer Generation, deren Glauben an den großen Metaerzählungen des zwanzigsten Jahrhunderts eingebüßt hat. Kontextuell gesehen, spielt die Atmosphäre der Party, an der beide Protagonisten teilnehmen und Horst kennenlernen, die Rolle einer karnevalistischen Darstellung politischer Kernfragen. Der Gebrauch der indirekten Rede in der folgenden Passage zeigt u.a., wie der Autor an seine Leser provokativ appelliert, während er gegenüber der Handlung eine unverkennbare Distanz hält:

Er **[Horst]** sagte, politisch gesehen sei er mittelinks und halte nichts von dem kapitalistischen System. Andererseits könne er nicht die vielen Fehler übersehen, die wir machten. Dann wollte er wissen, was er von der deutschen Frage halte. Henry sagte, er sei den ganzen Tag am Strand umhergelaufen und habe überall Sand auf der Haut. Er müsse sich heute unbedingt den Kopf waschen.⁴⁶⁶

Im Anschluss an den Beruf Henrys als Architekt, der für die sozialistische Gesellschaft als wichtiges, ideologisches Symbol ist, wird im Roman *Willenbrock* das Ingenieur-Sein im Gesichtspunkt der Post-DDR dargestellt. Durch den Verlust seines Jobs, erzählt der Wagenverkäufer gewordene Willenbrock über seine unsichere Existenz nach dem Mauerfall. Interessant hier ist die Kontextualisierung der postsozialistischen Gesellschaft, deren Bürgern der Kapitalismus aufgezwungen wird. Auf diese Weise wird dem ‚Ingenieur‘ – als Sinnbild industriellen Fortschritts – die „Aura“ des Erfolgreich-Seins beraubt, dessen Schicksal den Kosten der Zivilisation zu Opfer fällt. Der fragwürdige Firmenname ‚Triumphator‘ mag in der folgenden Schlüsselstelle eher das Gegenteil bedeuten und auf das kollektive bzw. individuelle Scheitern des Realsozialismus und seinen Zerfall referieren:

»Ich bin Ingenieur. Ich habe zwanzig Jahre als Ingenieur in einer Rechenmaschinenfabrik gearbeitet, bei Triumphator. Nach der Wende hat man alles Mögliche versucht, um zu überleben, aber es gab keine Chance für uns, wir hatten keine Verbindungen, keine

⁴⁶⁵ Ebd., S. 181-182.

⁴⁶⁶ *Drachenblut*, S. 74.

Beziehungen. Und natürlich keine ausreichende Kapitaldecke. Zuletzt war die Firma [...] Sie ahnen gar nicht, wie viele Ingenieure dieses Land ausgebildet hat.⁴⁶⁷

Die historische Seite oder Funktion des Antihelden leitet schließlich seinen ästhetisch-poetischen Status in die Untersuchung seiner Dialektik mit dem Diskurs der Zivilisationskritik des Autors. Im folgenden, dritten Kapitel, wird er u.a. im Zeichen eines Benjamin'schen Hier und Jetzt des Autors erläutert, und zwar als roten Faden des eigenen poetischen Diskurses.

2.5 Fazit

Die Ästhetik des Antihelden in den Texten Heins erfüllt zunächst komisch-karnevaleske Funktionen, die ihren kritischen Charakter ausmachen. Die Strategien des ironischen Lachens zielen auf eine allgemeine Parodie der Zivilisationskritik, deren Gehalt aus ihren provokativen Momenten zu gewinnen ist. Der groteske Effekt, der aus der Ironisierung und Maskierung der Antiheldfiguren resultiert, artikuliert die Absicht des Autors, die Aussagen seiner Hauptfiguren in einem dialogischen Enkodierungsprozess einer subversiven Kritik zu strukturieren. Ihr irritierender Gestus als Anti-Norm materialisiert sich ebenfalls in der Ambivalenz der Erzählstruktur und -haltung, wo das Ich einen Stimmenwechsel bzw. ein wirres Spiel der Stimmen signalisiert und auf die Aussagemomente der Autorpräsenz in Schlüsseltextstellen hinweist. Der Wechsel von der dritten zur ersten Person in der Diegese appelliert an den Leser, um eine Reflexion zweiten Grades und metafiktionaler Art nachzuvollziehen.

Die Kategorie des Wahnsinns ist für die komisch-karnevalesken Strategien des Autors ausschlaggebend, indem sie auf einen Gestus des Regresses ins Infantile angewiesen sind. Sowohl Marlenes Wahnsinn in *Horns Ende* als auch die Regression der „erwachsenen“ Figuren in ihrer Kindheits- und Traumzeit in *Drachenblut* und anderen Texten sind Indizien und strukturierende Momente einer Andersheit und „Wahrheit“, die die etablierten Normsysteme dialogisch und komisch dekonstruiert und repräsentiert. Ihr Pathos, Sarkasmus, ihr innerer Monolog oder sogar Schweigen sind Idiome oder Sprachen, die den offiziellen Diskurs parodieren. Der daraus resultierende Verfremdungseffekt situiert sich auch in den soziologischen und psychologischen Aspekten der antiheldischen Figuren, die durch ihre Marginalisiertheit und Ausgrenzung auf die Neurose des alienierten

⁴⁶⁷ Willenbrock, S. 13.

Individuums zurück verweisen, und denen der Status eines zivilisationskritischen Subjekt-Aktanten zugeschrieben werden kann.

Auf Grund seiner mehrdeutigen Signifikanz kann der Antiheld als semiotisches und intertextuelles Konstrukt bzw. Zeichen betrachtet werden, das ein Spiel der Signifikanten ermöglicht. Seine Multivalenz im Vergleich zum traditionellen Helden eröffnet einen Raum für intersubjektive und eklektische Dezentrierung, Offenheit und Kombinierbarkeit heterogener Genres. Ihm kommen dazu dramatische Inszenierungseffekte, die zum Teil Kleistscher Provenienz sind. Die intermedialen Effekte und intertextuellen Merkmale des Antiheldtypus bei Hein plädieren für eine Ästhetik und Poetik der Bildhaftigkeit des literarischen Erzählens, das seine interdisziplinäre Charakterisierung ermöglicht. Von einer multimodalen Funktionalität des Antihelden ist also hier die Rede.

Die Signifikanz des Antiheldtypus Heins besteht außerdem in seiner Historisierungsfunktion, die zur Verquickung von Historizität und Literarizität in seinen Texten beiträgt und durch eine Ästhetik des Schicksals zustande kommt. Seine Präsenz in der Textproduktion des Autors nach der DDR-Phase kontextualisiert den historischen Übergang der Wiedervereinigung Deutschlands und thematisiert die Herausforderungen der postsozialistischen Gesellschaften. Dadurch erweist sich die weitere Analyse der Korrelation der Antiheldästhetik mit der Zivilisationskritik des Autors als zentrale Etappe, die in anderen Texten des Autors erörtert wird.

3. Antiheldästhetik – Zivilisationskritik als Korrelation in Heins Prosa und Dramatik

3.1 Der negative Held und seine historisch-kritische Funktion

Einer der Axiome, die die Korrelation Antiheldästhetik – Zivilisationskritik im Werk C. Heins konstituiert, ist die Funktion des Antihelden als das Aussagesubjekt eines historischen Diskurses, der über die Grenzen des Fiktionalen hinausgeht und des Autors Stimme und seine Historizität mit einbezieht. Die intersubjektive Perspektivierung von Christoph Heins Werk anhand der jeweiligen Korrelation sollte im vorliegenden Kapitel die Anhaltspunkte beider Größen in ihren Überschneidungsmomenten aufdecken.

Wie im vorigen Kapitel bereits erwähnt, kann der Status des „Chronisten ohne Botschaft“ als subversiver Diskurs gegen den Strich angesehen werden, wo seine Präsenz durch Aussagemomente antiheldischer Figuren in der Erzählung wahrnehmbar ist und eine „andere“ Rekonstruktion von ‚Geschichte‘ zugleich ermöglicht. Das Medium ‚Antiheld‘ ist diesbezüglich von zentraler Bedeutung, da sein Maskierungseffekt ebenfalls ein „Katalysator“ Heinscher Historiografie und Zivilisationskritik ist.

Die Fiktionalisierung historischer Figuren wie Racine, Ah Q oder des „gespenstischen“ Historikers Horn im gleichnamigen Roman ist eine Konstante seiner Poetik, deren Negativität einen antikonformen Blickwinkel historischer Momente darstellt. Im Sinne des New Historicism, werden somit Fiktionalität und Historizität durch ein Spiel subversiver, antiheldischer Figuren aufeinander bezogen. Das von der Zivilisation und Kultur etablierte Kontinuum des Geschichtsverlaufs wird eben durch die Brisanz des Antihelden Diskurses und metadiskursive Diskontinuitäten relativiert. Diese „Brechung“ sollte hiermit im Sinne eines *Hier-* und *Jetzt*moments antiheldischer Präsenz erläutert und untersucht werden.

Im Folgenden besteht das Ziel darin, die Omnipräsenz des Chronisten und Historiographen durch die ambivalenten Schattierungen subversiver Antihelden – als ästhetische Erfahrung – im Zeichen historischer Zäsur an den Tag zu legen und somit die historischen bzw. tradierten Zivilisationsmechanismen zu entlarven.

3.1.1 Der Antiheld und die Chronik im Zeichen des Benjamin'schen Jetztzeitbegriffs

Das Korrelativ Zivilisationskritik – Antiheldästhetik beruht auf verschiedenen Parametern, zu denen die Funktion des modernen Antihelden Heins als gegendiskursive und kritische Instanz gegen den kontinuierlichen, etablierten Geschichtsdiskurs gezählt werden kann. Im Sinne W. Benjamins und im Hinblick auf den antikonformistischen Gehalt des Antihelden, sollten seine *conditio humana* und die Jetztzeit⁴⁶⁸ im Werk C. Heins als Versuch verstanden, „die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen“⁴⁶⁹.

Der Multiperspektivität des Romans *Horns Ende* ähnlich, sollte u. a. das Prinzip Benjamin'sche Prinzip der Geschichte als Gegenstand einer Konstruktion⁴⁷⁰ erläutert werden. Interessanterweise liegt eine typologisch-strukturelle Analogie zwischen dem jeweiligen, konstruktiven Charakter des Geschichtsdiskurses und dem aus verschiedenen, monologischen Blickwinkeln dargestellten Selbstmord des Historikers Horn.

Die narrative Struktur des Romans kennzeichnet sich dadurch, dass der Protagonist nicht in erster Linie zu Wort kommt, sondern dessen Präsenz durch eine Art Projektionsfigur „suspendiert“ wird. Eine dieser Erzählfiguren ist der alternde, siebzigjährige Kruschkat, dem durch seine lapidaren Kommentare die Eigenschaften einer zivilisationskritischen Aussageinstanz kommen. Die tragische Seite des selbstmordbegangenen Horn wird mit der Fortschrittsideologie des etablierten Diskurses⁴⁷¹ in Verbindung gesetzt, so dass der Tod des entsprechenden Museumshistorikers als Preis der historischen Wahrheit inszeniert wird. Durch die zugleich erzählten Ausgrenzungsmechanismen einer bürokratischen Staatsapparat, werden die Phänomene ‚Geschichte‘ und ‚Geschichtsschreibung‘ eben als Kontrollmechanismen bezeichnet. Der Tod des Antihelden Horn kann durch die ihn vergegenwärtigenden Reminiszenzen Kruschkat's als Jetztzeit bzw. Bruch des historischen Kontinuums gedeutet werden. Auf narrativer Ebene, ist der Gebrauch von Zeitadverbien und dem Präsens der Gegenwart hier von zentraler Bedeutung:

⁴⁶⁸ Vgl. Walter Benjamin: „Über den Begriff der Geschichte“. In: *Illuminationen*. Ausgewählte Schriften 1 (1. Aufl.). Suhrkamp. Frankfurt am Main 1977. S. 258.

⁴⁶⁹ Ebd., S. 253.

⁴⁷⁰ Idem, S. 258.

⁴⁷¹ In den Fragmenten Benjamins ist auch von einem mit der Praxis der Sozialdemokratie übereinstimmenden Fortschrittsbegriff bzw. -telos die Rede: „Die sozialdemokratische Theorie, und noch mehr die Praxis, wurde von einem Fortschrittsbegriff bestimmt, der sich nicht an die Wirklichkeit hielt, sondern einen dogmatischen Anspruch hatte“. Siehe Ebd., S. 258.

Das Gesetz traf auch Unschuldige, sagen Sie. Nun, auch das Gesetz ist nicht fehlerlos. Das schrecklichste Opfer, das der Gang der Geschichte fordert, ist der Tod von Schuldlosen. Er ist der Blutzoll, den der Fortschritt kostet.⁴⁷²

„Die Toten wecken“⁴⁷³ wurde von Benjamin mit dem Bild⁴⁷⁴ des Angelus Novus⁴⁷⁵ (Engel der Geschichte) von Paul Klee als historisches Moment bezeichnet. Zentral hier ist seine symbolische Analogie mit Horn in seiner gespenstischen Form, der ebenfalls „das Antlitz der Vergangenheit“⁴⁷⁶ zuwendet und in den Träumen des jungen Thomas erscheint. Zwei Anhaltspunkte sind hier wichtig: einerseits werden die kursiv geschriebenen Paratexte, die die Monologe durch Ich-Du-Dialoge zwischen Horn und Thomas voneinander trennen, als Jetztzeit-Szenen dargestellt. Andererseits wird die *Stimme* des verstorbenen Protagonisten in diesen fingierten Traummomenten rehabilitiert⁴⁷⁷ bzw. wieder akut gemacht. Die onirischen Dialoge zwischen den beiden Figuren unterbrechen eigentlich nicht nur die Struktur des Erzählverlaufs, sondern markieren auch ‚Geschichte‘ als Gegenstrich und Kampf gegen das Verstummen und das ‚Ende‘:

*Weiter, Junge./ Sie haben mich erschreckt. [...] Das zählt nicht. Das war nur das Ende./ Ich kann das Bild nicht vergessen.[...] Du darfst nicht vergessen, mein Junge. Wenn du mich vergißt, erst dann sterbe ich wirklich. Aber dann wird die Hölle die Toten erwecken.*⁴⁷⁸

Das Prinzip der Jetztzeit versetzt der Autor in die selbstreflexive Problematik des Chronisten, in der die Vergangenheit als solche keinesfalls vergeht, sondern die Gegenwart stets begründet und einer Suche nach Authentizität verpflichtet ist: „Denn Vergangenheit

⁴⁷² *Horns Ende*, S. 76.

⁴⁷³ W. Benjamin (1977): S. 256.

⁴⁷⁴ Der Rekurs auf das Bild als poetisches Prinzip (Vgl. auch den Prolog in *Drachenblut*) und als historisch-intermediales Moment scheint für Hein und Benjamin eine gemeinsame Grundlage zu sein. Der Schnappschuss oder die Szene wären hier die *jetzigen* „Garanten“ der historischen Erinnerung. Durch die Stimme Dr. Spodecks heißt es: „Der Film wird heute gern zum Vergleich herangezogen, wenn man das menschliche Erinnerungsvermögen beschreiben will. Tatsächlich erinnern wir uns anschaulich, bildlich.“ *Horns Ende*, S. 227.

⁴⁷⁵ W. Benjamin (1977): S. 255. Siehe auch: C. Hein: „Maelzells Chess Player Goes To Hollywood. Das Verschwinden des künstlerischen Produzenten im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“. In: *Öffentlich arbeiten*. Essays und Gespräche. (Erstveröffentlichung 1987). Suhrkamp (1. Aufl.). Frankfurt am Main 2004. S. 185.

⁴⁷⁶ Ebd., S. 255.

⁴⁷⁷ Vgl. in derselben auch S. 251.

⁴⁷⁸ *Horns Ende*, S. 63. (Im Original kursiv geschrieben).

vergeht nicht, kann nicht vergehen, so wie die Toten nicht sterben und kein zweites Mal begraben werden können. Vergangenheit ist die aktuelle Chance von gestern“⁴⁷⁹. Mit der Benjamin'schen Auffassung des Chronisten⁴⁸⁰ übereinstimmend, sollen historische Ereignisse ebenfalls in ihren Trivialitäten nacherzählt werden, so dass sich große Ereignisse durch individuelle reflektieren und erzählen lassen. Anders gesagt, handelt es um die Vergegenwärtigung und Perspektivierung von Jetztzeiten, die im kontinuierlichen Strom der Geschichte „verlorengegangen“ sind. Neben Kruschkat als mediale und diskursive Antiheld-Figur, lassen sich die Autorausagen in der folgenden Passage durch das ironische Ich-Subjekt Dr. Spodecks als Chronist reflektieren. Neben der Geschichte als Historie wird die des Textes in Form eines ambivalenten Spiels mit Historizität, Literarizität und der Genreproblematik artikuliert:

Meine andere Arbeit im Vorwerk ist die Geschichte von Bad Guldenberg. Es ist keine Historie der Stadt, die ich schreibe, ich führe keine pathetische Heimatchronik, die den Eitelkeiten obskurer Stadtgrößen schmeicheln will. Was ich auf diesen Blättern notiere, sind lediglich die niederträchtigen Affären und böartigen Handlungen, durch die sich meine ehrenwerten Mitbürger auszeichneten.⁴⁸¹

Die Infragestellung des etablierten und dominierenden Geschichtsdiskurses wird durch die subversive Medialität des Antihelden als historisches Aussagesubjekt inszeniert, wobei die intertextuelle Integrierung der Benjamin'schen Kategorie der Jetztzeit in der Poetik Heins den Begriff *Geschichte* aufs Neue definiert. Die „individuelle“ Geschichte des Antihelden gilt sozusagen als kontrapunktliches Pendant zur Perfektibilität zivilisatorischer Geschichtsdiskurse, das eine Dialektik von Gegenwart und Vergangenheit veranschaulicht.

3.1.2 Die Relativierung von Geschichtsutopien

Wie bereits erwähnt, lässt sich der tradierte Geschichtsdiskurs in Heins Poetik durch Momente antiheldischer *Jetzt-Zeit* diskontinuierlich relativieren. Im Hinblick auf andere historische Mechanismen wie Revolution und Aufklärungsutopie wird die Korrelation

⁴⁷⁹ C. 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. Essays und Reden*. (Erstveröffentlichung 1990). 1. Aufl. Suhrkamp. Frankfurt 2004. S. 105.

⁴⁸⁰ Vgl. W. Benjamin (1977): S. 252.

⁴⁸¹ *Horns Ende*, S. 132-133.

Zivilisationskritik – Antiheld weiterhin eingegangen. Die seit der Aufklärung angestrebte Fortschrittsideologie dekonstruiert Hein anhand der Fiktionalisierung realer Figuren, so dass die am Rande von Fortschritt und Revolution gebliebenen Protagonisten, nämlich seine Antihelden, als Spiegelbild einer im Grunde scheiternden Moderne gelten. Jener kritische Ansatz mag auch interkulturelle und intertextuelle Akzente erhalten, da Hein als Dramaturg auf den französischen Jean Racine sowie die Novellenfigur Ah Q. des berühmten, chinesischen Autors Lu Xun Bezug nimmt. Interessant ist vor allem die individuelle Psychologisierung und Fiktionalisierung jener Figuren, durch die die Relativierung zivilisatorischer Utopien zustande kommt. Es ist demnach nicht nur vom Pathos einzelner Randmenschen die Rede, sondern auch von ihrer *conditio humana*, die das Anzeichen für ein kollektives Unbehagen ist.

3.1.2.1 Heins Racine

In seiner Erzählung *Einladung zum Lever Bourgeois*, deren Titel a-priori die vermeintliche Idyllik einer sich im *Siècle des Lumières* emanzipierenden Bürgerschicht vortäuscht, schildert C. Hein das Leben des französischen Historiografen, dessen fiktiver Status als Historiograf und Dramaturg gewissermaßen autobiografische Aspekte enthält und die prekäre Situation des Intellekts unter dem absolutistischen Herrschaftssystem Ludwigs des XIV. mit dem Kontext der DDR anachronistisch anspielt und problematisiert. Wichtig ist die „neue“ Gestalt Racines, die an der Peripherie des Hofes bleibt, deren Existenz auf körperlich-gesundheitliche Peinlichkeiten reduziert wird. Dieses psychopathologische Unbehagen entspricht dem des Niederländischen Kriegs, dessen Horror mit dem Leiden eines „kleine[n] Geschichtsschreiber[s]“⁴⁸² symbolisch parallelisiert wird.

Es ist nicht der erfolgreiche Historiograf, der dem Leser augenfällig ist, sondern die leidende Randfigur, deren Leben die Unzulänglichkeiten der Aufklärung versinnbildlicht. In Heins Werk handelt es sich, laut R. Herzinger und H.-P. Preußner nennen, um eine

⁴⁸² *Einladung zum Lever Bourgeois*, S. 13. In diesem Zusammenhang stellt der Autor die Ohnmacht des „zärtlichen“ Protagonisten gegenüber der Grausamkeit der Schlachtfelder dar, indem er den klassischen, überkommenen Heroismus der seit der Antike tradierten Helden in Frage stellt und die Diskrepanz zwischen Fiktion und Realität pointiert: „[...] man hätte ihm letztlich den Blick auf den zerfleischten Kadaver nicht verwehren können. Aber wozu. Was dann. Sollte er in die Scheune gehen, um dann Mord, Mord zu schreien? Die reinen Helden in der Literatur. Auf der Bühne ist es angebracht. Helden. Tat und Tod. Er ist kein Schauspieler.“ Ebd., S. 13.

Regulation oder ‚Kontrolle der Affekte‘⁴⁸³ im Namen von Vernunft und Fortschritt. In dieser Hinsicht sehe sich der Einzelne dazu gezwungen, sich zu verhärten gegen die Angriffe der Außenwelt, die vom „forcierte[n] Zivilisationsprozess“⁴⁸⁴ vorausgesetzt werden.

Ein wichtiges Thema der DDR-Literatur war ebenfalls die Problematik des scheiternden Intellektuellen als Opfer rationalisierter Zivilisationsinstitutionen. In Bezug auf die Ästhetik des modernen Antihelden, zeigen marginalisierte, in deren Institutionen scheiternde Intellektuelle, Künstler und Historiker die Auseinandersetzung DDR-Autoren mit den Schatten des *establishment* – und auf ästhetischer Ebene – einen neuen Heldentypus auf. Ihre Werke lassen sich als politische Parabeln bzw. anachronistische Verweise interpretieren, in denen die Antihelden als Pendant zum bisher gepriesenen Helden (König Vs. Narr/Diener) erscheinen. C. Heins Erzählung ist ein gutes Beispiel dafür, weil Racine als Figur dem Leser nicht (mehr) als Meister der klassischen französischen Dramaturgie, sondern als schwache, unter körperlichen Schmerzen leidende Figur entgegengebracht wird. Demnach werden der Ikone der Französischen Klassik alle Merkmale der Prominenz beraubt. Dazu kommt der allgemeine Parallelismus *Höfischer Absolutismus* – *DDR-Diktatur* implizit zum Ausdruck, um das Fortbestehen totalitärer Herrschaftssysteme aufzuzeigen:

Schließlich hat Christoph Hein eine konzise Erzählung „Einladung zum Lever Bourgeois“ (1980) vorgelegt, die sich mit dem alternden Dichter Jean Racine in seiner Rolle als Hofdichter und Historiograph des Sonnenkönigs Ludwig XIV. beschäftigt. Racine weiß, welche grausamen Opfer die absolutistische Politik in Krieg und Frieden fordert. Er hält still – und bezahlt dafür mit Krankheit und entsetzlichen körperlichen Schmerzen.⁴⁸⁵

Der Protagonist des *Lever Bourgeois* repräsentiert den Intellektuellen in seiner emphatischen Krise, der seines enttäuschten Humanismus wegen die gesamte Hofkultur diskreditiert. Solches „sich-Erzwingen-Lassen“ von Verhaltensnormen verursacht bei ihm die Langeweile und Asozialität eines alternden Mannes; „*er langweilt sich. Er ist*

⁴⁸³ Siehe R. Herzinger / H. P. Preußner: „Vitalbilder als Triebfedern der Zivilisationskritik: Christoph Hein“. In: *Vom Äußersten zum Ersten*. DDR-Literatur in der Tradition deutscher Zivilisationskritik. In: *Literatur in der DDR. Rückblicke*. TEXT + KRITIK. (Sonderband) Hg. Heinz Ludwig Arnold. München 1991. S. 204.

⁴⁸⁴ Ebd., S. 204.

⁴⁸⁵ W. Emmerich (2000): S. 340.

ungeduldig im Umgang mit Bekannten. Gespräche bricht er unvermittelt ab [...]“⁴⁸⁶. Ihn charakterisieren auch bittere Ironie und Versagen. Die effektvolle Beschreibung seiner leiblichen Leiden lässt die Negativität dieses Antihelden (der traditionell als erfolgreicher und ikonoklastischer Historiograf gilt) zur Lebensunerträglichkeit kulminieren.

Der Status des Schriftstellers als Voyeur (vgl. 2.1.1 und später 3.5.5.2) taucht wiederum in der Erzählung, die diesmal postkoloniale bzw. antikolonialistische Züge erhält. Neben der Revolution greift der Autor die Problematik der europäischen Kolonialisierung Afrikas auf, wobei der Metabolismus und die inneren, leidenden Organe Racines mit „einer halbierten Tonne aus dem Keller Gargantuas“⁴⁸⁷ verglichen werden. Der Rekurs auf die Symbolik von wilden Tieren, die von Araberjungen aus Nordafrika⁴⁸⁸ domestiziert werden, illustriert somit nicht nur den inneren Zustand des Protagonisten, sondern appelliert an den Leser, um die vom Westen initiierte Kategorie des „guten“ Wilden hier in Frage zu stellen. Einerseits wird die Wildheit der Sklaverei und der französischen Kolonisation durch die Natürlichkeit der Araberjungen als „Naturmenschen“ implizit hervorgerufen. Andererseits wird *Geschichte* als theatralisierter, illusionärer Zirkus ästhetisiert:

Die Plattform schwankte unregelmäßig unter dem Ansturm und den rasenden Schlägen der exotischen Tiere. Dazu die lauten, befehlenden Rufe der Araber, ihre fremden, ungewohnten Schreie, die Ohnmachten und das hysterische Kreischen der Besucherinnen – all dies bewog den Betrachter unwillkürlich, seine Hände um das Geländer zu klammern, brachte ihn bis an die Grenze, die immer verschwimmendere, unwirklich werdende und in der Erinnerung fast verschwindende Grenze, die ihn von dem leidenschaftlichen Kampf der Tiere trennte. Die Attraktion, die sich dem Besucher bot, war die des Voyeurs.⁴⁸⁹

3.1.2.2 Horns Wahrheitssuche

Im Dialog mit dem jungen Thomas, wird die Problematik der historischen Wahrheitssuche mit einer archäologischen Rekonstitution gleichgesetzt. Das Guldenberger Museum entpuppt sich in diesem Zusammenhang zum heterotopischen Ort jener Rekonstruktion neben dem zuvor besprochenen Traumoment und fungiert als Antithese des im Roman thematisierten Geschichtsrevisionismus, der Horn von der Stadtpartei vorgeworfen wird.

⁴⁸⁶ *Einladung zum Lever Bourgeois*, S. 9.

⁴⁸⁷ Ebd., S. 16.

⁴⁸⁸ Vgl. S. 16 u. 17.

⁴⁸⁹ Ebd., S. 17-18.

Wie in den Traumszenen Thomas⁴⁹⁰, wird Wahrheitssuche als eigenes, moralisches Engagement dargestellt, wo das negative, die Lüge ablehnende Ich-Subjekt⁴⁹⁰ Horns dem kollektiven, ideologischen Konformismus entgegengestellt wird.

Er [**Horn**] wandte sich zu mir: »Sieh dich nur um. Das ist alles sehr alt. Zu alt, um noch zu lügen.“ Er machte mit der Hand eine unbestimmte, kreisende Bewegung, Dann (**sic!**) wandte er sich wieder ab, klopfte mit einem Fingerknöchel leicht gegen eine der Glasscheiben. „Ein paar Steine, ein paar Scherben, aber die Wahrheit [...]«. ⁴⁹¹

Diese Idee ist von zivilisationskritischer Relevanz, weil sie die kritisierte Anpassungspolitik der DDR-Staatsideologie am Beispiel von Horn anschaulich macht. Eine zweite wichtige und sinnkonstituierende Komponente dieses zivilisationskritischen Diskurses ist die Problematik der vermeintlichen Geschichtsverfälschung. ‚Geschichte‘ wird als Moment der gegenwärtigen und permanenten Reflexion. Durch die Aussagen des zwiespältigen Bürgermeisters Kruschkatz in *Horns Ende*, stellt Hein zwei Diskurse im zivilisationskritischen Kontext gegeneinander in Konfrontation: den des nach historisch-authentischer Wahrheit strebenden Humanismus, der den Geist Horns charakterisiert, und den der auf rationalem Kalkül beruhenden, ideologisch-staatlichen Anpassung, die Kruschkatz, trotz seiner wohlwollenden „Sympathie“ für Horn, innewohnt:

Kruschkatz sieht den Mut in Horns Handlung, jedoch ist es ihm nicht gegeben, dessen besonderes Geschichtsverständnis zu teilen. Für ihn sind Horns Anstrengungen eben fruchtlose Versuche eines „erschöpften Humanismus“. Seine Position als Bürgermeister [...] kann er nur durch eine seltsame Mischung aus einem der Gegenwart verpflichteten Idealismus und einem pragmatischen Opportunismus, sowie aus schlauer Anpassungsfähigkeit und erstaunlicher Überlebenskunst beibehalten. ⁴⁹²

3.1.2.3 Wang und Ah Q. oder die Vergessenen

Durch seine interkulturelle und intertextuelle Komödienadaption der Erzählung des chinesischen Autors Lu Xun, greift Hein – ähnlich wie durch *Der neuere (glücklichere)*

⁴⁹⁰ Hier bezeichnet Martin Krumbholz die Haltung Horns als ‚Ich-Sucht‘, die als „Gegengewicht gegen den übermächtigen Druck der Gesellschaft“ fungiert. Vgl. M. Krumbholz: „Utopie und Illusion: Die „arbeitende Geschichte“ in den Stücken von Christoph Hein“. In: H. L. Arnold (Hrsg.): *Text + Kritik*: Heft 111, Christoph Hein. Edition: Text + Kritik. Juli 1991. S. 33-34.

⁴⁹¹ *Horns Ende*, S. 69-70. (Wort vom Verfasser selbst hervorgebracht).

⁴⁹² D. Sevin (1993): S. 195.

Kohlhaas bei Kleist – die Thematik der anarchistischen Revolution auf. Neben der postmodernen Dimension, die aus den ersten Aspekten zu gewinnen ist, stellt der Autor weiterhin den von der Moderne angestrebten Revolutionsmythos in Frage. Auf einer analogen Dynamik beruhend, werden die Antihelden als die Antithese einer konformen Geschichtsschreibung und Revolutionsführung stilisiert.

Die desillusionierten zynischen Revolutionshelden Wang (auch „Krätzebart“ im Dramenwerk genannt) oder Ah Q in *Die wahre Geschichte des Ah Q* illustrieren die destruktive Potenz von Revolutionen, die Anarchismen verursacht und die Entfremdung seiner Individuen zum Preis hat. Das Lächerlich-Ironische bzw. Negativ-Satirische dieser Helden (meistens als Clowns und Besiegte der eigenen Revolution bezeichnet⁴⁹³) wird mit ihrem tragikomischen Schicksal assoziiert, so dass ein absurder und grotesker Effekt daraus resultiert; Hein dekonstruiert die Dissonanzen revolutionärer Machtverhältnisse und ihre sozialen Kategorien. Somit bringt er die Kosten der Zivilisation und Revolution zum Ausdruck:

Schließlich werden die traurigen Helden der Revolution von der revolutionären Macht [...] beseitigt. So bleiben die Subjekte der Revolution, Krätzebart, der ‚Intellektuelle‘, und Ah Q, der ‚klassenbewußte Prolet‘, die Clowns und Opfer der Macht.⁴⁹⁴

Das „passive“ Warten, das die beiden Komödienprotagonisten während des ganzen Stücks charakterisiert, kann unterschiedlich gedeutet werden. Einerseits signalisieren sie beispielsweise die Krise des erstarrten Intellektuellen, der an das Revolutionsideal stark glaubt und vom Revolutionsstrom zugleich vergessen und ausgegrenzt wird. Andererseits können diese subjektivierten Aporien der Revolution aber als Projektions- und Reflexionsmomente über die Diskreditierung revolutionärer „Gelüste“ betrachtet werden. Mit anderen Worten: Revolutionseuphorie und -rausch werden durch die subversive, zynische Negativität der Antihelden diskreditiert⁴⁹⁵:

⁴⁹³ Vgl. B. Fischer (1990): S. 79.

⁴⁹⁴ Idem, S. 79.

⁴⁹⁵ Jene kritische Stellung nimmt der Tempelwächter gegenüber den beiden Protagonisten, die im Gegensatz zu ihm an die Genugtuung und Wiedergutmachung der Revolution fest glauben. Der Tempelwächter illustriert gleichzeitig den Konformismus der Regimepartisanen und reflektiert den destruktiven Charakter des Revolutionsprozesses. In der 4. Szene beispielsweise heißt es: „AH Q: *Die Revolution wird auch das Dach reparieren. Alles wird sie reparieren. Das Dach und das Unrecht. TEMPELWÄCHTER: Zerstören wird sies, deine Revolution, völlig zerstören*“. C. Hein: „Die wahre Geschichte des Ah Q“. In: *Die Stücke*. (1. Aufl.) Suhrkamp. Frankfurt am Main 2005. S. 256.

Die Teleologie des Fortschritts hat sich an die phantasmagorischen Zweckzusammenhänge und Zwänge der industriellen Moderne verraten und bietet für ihre eigene Überwindung oder Unterbrechung keinerlei Logik. Die intellektuellen und revolutionären Verweiger der Moderne und des Fortschritts sind wie schon Wang und Ah Q in gelähmtem, wenn auch wortreichem Warten erstarrt. Geschichte wird weder gemacht noch begriffen, aber sie wird als quälendes Warten erlebt.⁴⁹⁶

Die weitere Charakteristik der Heinschen Antihelden als *politische* Subjekte⁴⁹⁷ ist eine Konstante seiner Dramatik, die im Sinne von Martin Krumbholz auf die Überwindung individueller Entfremdung abzielt und eine Polarität von Kollektivität und Individualität aufweist. Im Gegensatz zum dramatischen Heldentypus, kristallisiert sich jedoch ein a-politischer Figurentypus (wie Claudia, Henry, Dallow), der allerdings an seinem gesellschafts- und ideologiekritischen Impetus nichts büßt. Von dieser Annahme her, stellt sich heraus, dass beide Kategorien – trotz ihrer typologischen Differenz – in eine kritisch-politische Reflexion menschlicher Geschichte konvergieren:

AH Q: Erzähl ihnen, wer wir sind. Anarchisten, sag ihnen das. WANG: Dummkopf. So was brüllt man doch nicht herum. Wer kennt sie schon, diese Revolutionspartei. Sind es wahrhafte Revolutionäre wie wir? Oder sind es Opportunisten? Der Abschaum, der auf den Wellen der eisernen Zeit dahintreibt, hierhin gespült wird und dorthin, wie es gewünscht wird.⁴⁹⁸

Mit den Figuren Ah Q und Wang, thematisiert Hein eine nihilistische Anarchie, die ihrem Revolutionsideal zugrundeliegt. Die Widersprüchlichkeit ihrer Position zwischen dem nihilistischen Verwurf aller Wertsysteme (Empörung) und dem Festhalten und Glauben an Revolutionsidealen (Naivität) deutet auf den modernistischen Diskurs des Autors, der den Revolutionsmythos zwar kritisch darstellt und ihn aber nicht völlig verwirft, hin. Das Ausgegrenzt-Sein seiner Antihelden, die in der hier zitierten Komödie sogar topografisch geprägt ist, kann auch als Jetztzeit-Moment Benjamin'scher Art angesehen werden, während dessen nicht nur ‚Geschichte‘, sondern auch ‚Revolution‘ *gegen den Strich* repräsentiert wird.

⁴⁹⁶ B. Fischer (1990): S. 129.

⁴⁹⁷ Vgl. M. Krumbholz (1991): S. 30.

⁴⁹⁸ *Die wahre Geschichte des Ah Q*, S. 284.

3.1.3 Der Antiheld als Sinnbild epochaler Zäsur

Die Dame Geschichte ist eine große Spielerin, [...] ⁴⁹⁹

Im Anschluss an den Status des Antihelden als mehrdeutiges Zeichen, sollte nun von seiner Funktion im Kontext epochaler und historischer Wenden hiermit diskutiert werden. In den vorigen Unterkapiteln war vom sogenannten politischen Desinteresse der Protagonisten Heins weit die Rede, vor allem am Beispiel von Dallow, der an den Tumulten des Prager Frühlings in *Der Tangospieler* kaum interessiert zu sein scheint. Bei der dargestellten politisch-gesellschaftlichen Wende der DDR in Heins Werk, bemerkt man, dass die Kontexte in Übergangsphasen eingebettet werden. Die Antihelden bleiben jedoch marginalisiert, am Rande und jenseits des gesellschaftlichen Tumultes. Sie erleben eine Art individueller Untergang, der auf einen kollektiven implizit referiert. Dieses Merkmal ist eben beim traditionellen Antiheldtypus zu finden, wie es B. Delassalle in ihrer Studie über L. Pirandellos und I. Svevos gleichfalls feststellt:

Der Antiheld ist sich bewußt, eine Epoche der „Zwischenzeit“ anzugehören. Er fühlt sich angesichts der gigantischen Ereignisse, deren Nahen er spürt, unfähig, zu agieren und verachtet jede Form der Politik, die in seinen Augen eine Sphäre der absoluten Stupidität darstellt und im Antipoden des hegelianischen Bürgertyps resultiert. ⁵⁰⁰

In derselben Erzählung lässt sich das Thema des Generationenkonflikts mit dem Zerfall tradierter und traditioneller Wertmuster in Verbindung setzen. Dallow wird nach der Haftzeit von seinen Eltern darum gebeten, den Hof als Lösung seiner Arbeitslosigkeit zu übernehmen. ⁵⁰¹ Dies deutet nicht nur auf den in der DDR-Literatur und -geschichte bekannten Generationskonflikt hin, sondern signalisiert bereits die Folgen der deutschen Wiedervereinigung, zu denen das bis heute noch bestehende, wirtschaftliche Ungleichgewicht zählt. Das Korrelativ Zivilisations- bzw. Kulturkritik – Antiheldästhetik wird hier erörtert, da Dallow – auf Grund eines unverkennbaren Überlegenheitskomplexes – das Angebot seiner Eltern mit der lügnerischen Begründung ablehnt, er sei „*kein Bauer*“, oder „*jetzt gehöre [er] nicht mehr hierher.*“ ⁵⁰² Diese Passagen erinnern wohl an die

⁴⁹⁹ In: *Das Napoleon-Spiel*, S. 184.

⁵⁰⁰ B. Delassalle (1996): S. 14.

⁵⁰¹ Vgl. *Der Tangospieler*, S. 72.

⁵⁰² Ebd., S. 72-73.

zivilisationskritische These O. Spenglers, der Land- und anorganischer Weltstadtmensch gegeneinander, wobei der Letzte sich von seinen Wurzeln löst.⁵⁰³

Auch in der zeitgenössischen Textproduktion Heins wird die hier diskutierte Subversion des Antihelden bemerkenswert aufrechterhalten. Sie perspektiviert somit seine Ästhetik jenseits einer DDR-Erzählsituation; der Mauerfall wird zwar als Zäsur begriffen, aber keinesfalls als Bruch verstanden. Hein bleibt auf diese Weise der, seines Erachtens, notwendigen Geschichtsverarbeitung verpflichtet, verbindet sie beispielsweise im Roman *Willenbrock* jedoch mit aktuellen Problemen wie der Globalisierung, dem Terror oder der Problematik osteuropäischer Migration und EU-Osterweiterung. Die noch heute problematische Kluft zwischen Ost- und Westdeutschland, die im Roman thematisiert wird, bezieht sich unmittelbar auf die Infragestellung von ‚Demokratie‘ als Mythos. Die folgende Passage, die angesichts einer Einladung Willenbrocks von einem Parteimitglied gehalten wird, illustriert die vorige Idee und lässt die zeitlichen Grenzen zwischen einem ‚Damals‘ und ‚Jetzt‘ „schwinden“:

[Er] sprach darüber, dass Demokratie nur in einem Miteinander zu verwirklichen sei, [...] Dann sprach er darüber, wie sehr er den Fleiß und den Aufbauwillen der Bürger in Ostdeutschland bewundere, sowohl heute wie auch in der Vergangenheit. Er unterbrach sich selbst und fügte hinzu, dass er gerade den Fleiß in der Vergangenheit bewundere, da es die Ostdeutschen viel schwerer gehabt und sie mit so wenig Hilfsmitteln und ohne moderne Technik erreicht hätten.⁵⁰⁴

Jene anachronistische Darstellung von Zeit reflektiert sich auch im Status des Protagonisten Willenbrock als Verkäufer von Gebrauchtwagen, dessen neuer Beruf als Ergebnis brutaler, wirtschaftlicher „Transition“ beschrieben wird. Der Status des Protagonisten als Antiheld liegt darin, dass seine berufliche Tätigkeit eben das Ergebnis einer erzwungenen, globalisierten Wirtschaftskultur ist. Das Anorganische der Weltstadt (im Sinne Spenglers) wird sowohl durch Willenbrock als Stadtmensch und Verkäufer als auch durch eine Raummetaphorik ausgedrückt. Die daraus resultierende Gegensätzlichkeit Natur – Kultur wird in der folgenden Dialogpassage topografisch suggeriert und parallelisiert, so dass die Erzählung ökologische Fragen und historisches Gedächtnis auch mit einbezieht. Analog mit der Anachronie des politischen Redners wird zwischen Vergangenheit und (Erzähl-)Gegenwart verbunden:

⁵⁰³ Vgl. O. Spengler (2003): S. 451.

⁵⁰⁴ *Willenbrock*, S. 97.

»Was war das hier früher? Ich kann mich nicht genau erinnern, aber ich weiß, dass hier irgendetwas anderes war.« »Das war eine Gärtnerei«, sagte Willenbrock. [...] Der Gärtner konnte die Pacht nicht mehr bezahlen und ist an den Stadtrand gezogen. Es ist irgendwie vernünftiger. Was sollen Blumen und Kohlköpfe inmitten einer Großstadt. Es ist jedenfalls gesünder für das Grünzeug.« »Offenbar macht man mit alten Autos bessere Geschäfte als mit Blumen?« »Sicher. Das war der beste Einfall, den ich in den letzten zehn Jahren hatte.«⁵⁰⁵

Im Roman *Das Napoleon-Spiel* ist wiederum die Asymmetrie des psychischen Zustands des Antihelden mit der hier untersuchten kollektiv-kultureller Geschichtsideologie präsent, die im Gegensatz zu der bisher erwähnten DDR-Perspektive den Blick auf die Kultur und Gesellschaft des Fin de Siècle richtet. Mit der Symbolik der „heldischen“, Napoleonischen Kriege, schneidet der Schriftsteller das sogenannte postmoderne ‚Ende der Geschichte‘ oder *Posthistoire*⁵⁰⁶ an. Das widersprüchliche Eingeständnis des Ich-Protagonisten – als antiheldischer „Lebensspieler“ –, er „*stelle [s]ich nicht gegen die Zeit, aber als Spieler muß [er] es bedauern [...]*“ lässt sich als „Strategie“ des Autors selbst, die Zivilisationsmechanismen durch den Zynismus seines Antihelden kritisiert, interpretieren. Dem Roman liegt somit eine Metaphorizität zugrunde, die das ‚Autorspiel‘ mit Historizität und Literarizität strukturiert. Ebenso wie in den anderen Erzählungen Heins, wird die anachronistische Zeitgestaltung im jeweiligen Roman ein rekurrentes, poetisches Strukturmerkmal. Vom Ende eines modernen Heldentums ist in der folgenden Passage ebenfalls die Rede:

Das Jahrhundert Napoleons ist vorbei, unsere Zeit ist wesentlich zivilisierter und bevorzugt demokratische Strukturen. [...] denn eine große Kultur droht zu verkümmern, stirbt ab. Wenn wir sehen, was heute als Spiel und Spieler bezeichnet wird, können wir nicht umhin, die Degeneration der Humanität wahrzunehmen. Oder ist es kein barbarischer Akt, wenn eine gewöhnliche fiskalische Maßnahme der Geldbeschaffung wie Lotto oder Spielbank als Spiel bezeichnet und in den Rang der großen Unternehmungen eines John Law erhoben wird? [...] Eine große Kultur schwindet, oder vielmehr und sehr viel schlimmer: sie entartet demokratisch und belästigt und die eigene Vergangenheit, weil sie nicht stirbt, sondern weiter degeneriert existiert.⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ Ebd., S. 12.

⁵⁰⁶ Über den Begriff ‚*Posthistoire*‘ im postmodernen Kontext siehe Lutz Niethammer: *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?* Rowohlt. Reinbek 1989, und Dietmar Kamper: „Nach der Moderne. Umriss einer Ästhetik des *Posthistoire*“. In: Wolfgang Iser (Hrsg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. VCH. Weinheim 1988.

⁵⁰⁷ Willenbrock, S. 152-153.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass dem Antihelden Heins mehrere historische Funktionen zugeschrieben werden. Seine Außergewöhnlichkeit, Provokation und Subversion versinnbildlichen eine Ästhetik der Provokation, die den menschlichen Geschichtsverlauf als kollektiven Zustand an Einzelfällen kritisch durchreflektiert. Die epochalen Zäsuren des historischen Prozesses werden anhand der negativen Psychologisierung des Antihelden hervorgerufen und somit an den Leser als Reflexionsanlass appelliert. Während der Antiheld den sozialen Normen asymmetrisch widerspricht, liegt hingegen eine Symmetrie zwischen seinem Schicksal und dem der postindustrialisierten Gesellschaften. Anders gesagt: die Diskrepanzen epochaler Zäsuren lassen sich durch die des Antihelden dekonstruieren.

3.1.4 Gespenstsein und geschichtliche Omnipräsenz

GEIST
Beklag mich nicht, doch leih dein ernst Gehör
Dem, was ich kund will tun. HAMLET
Sprich! Mir ists Pflicht.⁵⁰⁸

3.1.4.1 Horn als fordernde Erinnerungsinstanz

Heins Poetik der Geschichte und Geschichtlichkeit ist im Roman *Horns Ende*, wie bereits untersucht worden, stets präsent. Die ästhetischen Mittel und Verfahren, die für die Gestaltung dieser Poetik eingesetzt werden, umfassen vor allem eine ambivalente Symbolik von Tod und Leben, die auch in Form von paratextlichen Dialogen als „(Trans-) Kommunikation mit dem Jenseits“⁵⁰⁹ zwischen den Protagonisten Horn und Thomas strukturiert wird. Diese textuelle Gegenüberstellung der Hauptfiktion mit einer Art „Nebenfiktion“ deutet auf eine interdiskursive Dialogizität hin, die sowohl den Begriff ‚Wahrheit‘ im Gegensatz zur offiziell etablierten Version von Horns Selbstmord relativiert, als auch die Monologizität der Erzählinstanzen transzendiert und zusammensetzt. Die Traumerscheinung fungiert als Moment der Wahrheitsrekonstruktion, die durch ein ständiges Sich-Erinnern-Müssen wie eine „Belästigung“ bis zum „Ende“ des Romans suggeriert wird:

⁵⁰⁸ William Shakespeare: *Hamlet*. 1. Akt. 5. Szene. In: http://www.william-shakespeare.de/hamlet/hamlet1_5.htm (Zugriff: 10.03.2016).

⁵⁰⁹ Vgl. Inke Arns / Thibaut de Ruyter (Hrsg.): „Über Gespenster und ihre Medien. Einleitung“. In: Ders.: *Wach sind nur die Gespenster*. HMKV. Berlin 2009. S. 11.

*Warum gebt ihr keine Ruhe?/ Wie könnten wir das? Warum sollten wir es?/ Weil wir nicht mit den Toten leben können. Weil es nicht nur eine Wahrheit der Toten gibt. Es gibt eine Wahrheit der Lebenden.*⁵¹⁰

Die dramatische Struktur des Romans erinnert an die Dialoge zwischen Hamlet und dem Geist in Shakespeares Drama, wo die gespenstische Präsenz des Geistes die Selbstreflexion des Helden im Selbstgespräch voraussetzt. In Heins Roman wird zum Akt des Erinnerns performativ gefordert, der, wie im oben zitierten Shakespeare'schen Dialogsegment, Aussagemomente Thomas als historischer Zeuge bedarf. ‚Geschichte‘ wird daher nicht als starres Konstrukt, sondern als unendliche Konstruktion begriffen, deren Wahrheitsgehalt nie festlegbar ist.

Der Tod Horns, der aber nicht sein Ende bedeutet, wie es der Titel irrtümlicherweise hervorruft, wird sozusagen durch seine gespenstische, fingierte Omnipräsenz „kompensiert“, wobei das historische Gedächtnis in der Erinnerungsarbeit und dialogischen Unterhaltung mit dem verstorbenen Historiker aufrechterhalten bleibt. Was ihm als Anerkennung im Lebenssein verweigert wurde, wird in der Person Thomas als Kontinuum jenseits historischer Materialität perpetuiert:

Die Todeserfahrung, die nicht die meine ist, ist Todes„erfahrung“ von *jemandem*, einer Person, die sich sogleich jenseits der biologischen Vorgänge befindet, die mir als jemand verbunden ist.⁵¹¹

3.1.4.2 Tod und Leben als Ambivalenz

Die hiermit diskutierte historische Dimension des Todes bezieht sich durch Horn auf ein „ausgeschlossenes Drittes“⁵¹², das im Sinne der Dekonstruktion J. Derridas dennoch außerhalb der abendländischen Binärsysteme denkbar ist. Dies entspricht sogar dem Wesen des Antihelden, der sich gleichermaßen zwischen Negativität und Positivität situiert und einer bloßen Aufteilung menschlicher Realität auf zwei Pole widerspricht. Dieser Zustand zwischen Tod und Leben deutet auf einen Kampf gegen das Vergessen hin, der im intersubjektiven Dialog zwischen Horn und Thomas seinen Sinn erhält.

⁵¹⁰ *Horns Ende*, S. 247. Im Text kursiv geschrieben.

⁵¹¹ E. Lévinas: *Gott, der Tod und die Zeit* (Originaltitel: *Dieu, la Mort et le Temps*). Hrsg. v. Peter Engelmann. Passagen Verlag, Wien 1996. S. 21.

⁵¹² Ebd., S. 47.

Die im Roman rekurrende Botschaft „*Erinnere dich*“⁵¹³ ist in Bezug auf die Vielstimmigkeit des jeweiligen Ich-Du-Dialogs die mögliche Versetzung auf die Kategorie des Autors, wo es nicht nur von Geschichte als Historie und Erzählung, sondern auch von der durch sie rekonstruierbaren Geschichtlichkeit des Autorsubjekts vermutlich die Rede. Anders gesagt, wird durch die mehrdeutige Todessymbolik der sogenannte Tod des Autors impliziert, so dass es sich ebenfalls um ein Spiel zwischen Fiktion und Realität handelt. Solche Ambiguität wird bereits von der Bezeichnung Horns und Kurschkatz⁵¹⁴ als ‚Chronist‘ oder ‚Historiograf‘ hervorgebracht.

Im Hinblick auf dieselbe Botschaft verleiht Erinnerung als Motto dem Roman seinen Offenheits- und Unendlichkeitscharakter, trotz der Semantik des Titels, die am ersten Blick auf eine dramatische Katastrophe referiert. Der Akt des Erzählens und des Erinnerns setzen die Kategorie des Anderen (siehe im Folgenden 3.2) in den Mittelpunkt, in der ein Spiel der Alterität mit einbezogen wird. Der Antiheld und seine Ästhetik sind auf diese Weise auch die Maskierung einer subversiven Zivilisationskritik, die auf den ideologischen und poetischen Diskurs des Autors selbst Bezug nimmt und durch die Appellfunktion seiner Texte zum „Plädoyer“ gegen seinen Tod wird.

3.2 Zur Funktion der Alterität

Der Antiheld in seiner Anti-Norm als (Mikrokosmos) oder als der Andere, der als Gegenbild zur etablierten Norm (Makrokosmos)⁵¹⁴ gilt, ist sowohl der Ausdruck eines Anders-Seins als auch der Hinweis auf das Seiende, das die Welt um ihn repräsentiert. Im vorliegenden Unterkapitel ist von den Funktionen der Alterität im Antihelden die Rede, die mit dem in Heins Werk untersuchten zivilisationskritischen Gehalt in Verbindung gesetzt werden soll.

Symptomatisch für dieses dialektische Verhältnis des Antihelden mit seiner fiktional dargestellten Zivilisationswelt sind die in den vorigen Kapiteln bereits erwähnten Ausgrenzungsmechanismen. Sowohl der Diskurs des Wahnsinns als auch die Gegenüberstellung im Paradigma Natur – Kultur bieten Reflexionsaxiome, die die hiermit

⁵¹³ Horns *Ende*, S. 09, 35 u. 215

⁵¹⁴ Siehe vor allem 1.1.1.

eingegangene Korrelation weiterstrukturieren und den kritischen Impetus einer Ästhetik der Transgression an den Tag legen.

Im Sinne E. Lévinas liege in der Immanenz des Außenseiters die Differenz zur Welt, als allegorische Absage der etablierten, normierten Welt der Zivilisation, so dass im Defätismus und der Zurückgezogenheit des Einzelnen – in diesem Fall des Antihelden – zugleich das Zerr- und Abbild der abendländischen Zivilisationsmechanismen vorhanden sind. Mit anderen Worten: das Selbst und das Andere der Zivilisation wären in der Person des Antihelden paradoxal personifiziert. Das Andere stört und setzt die Reflexion über sich selbst:

Dans ce défaitisme, dans cette timidité n'osant pas oser, par cette sollicitation qui n'a pas le front de solliciter et qui est la non-audace même, par cette sollicitation de mendiant et d'apatride n'ayant pas où poser sa tête [...] l'humilité dérange absolument ; il n'est pas du monde.⁵¹⁵

3.2.1 Das Andere als Kategorie des Ausgegrenzten

Der politische oder religiöse Nonkonformismus, der in diesem Kontext Erläuterung finden soll, wird in der Novelle *Drachenblut* am Beispiel der verletzten Kinderfreundschaft zwischen Katharina, die Katholikin ist, und Claudia. In ihrer Retrospektive, die im 9. Kapitel einer Proust'schen Suche nach der verlorenen Zeit gleicht, erzählt Claudia manche Episoden ihrer Kindheit in G., zu denen ihre Trennung von ihrer Freundin Katharina zählt. Trotz ihrer Nähe zu der Schulfreundin, verfällt sie dem ideologischen Konformismus und wird darum erpresst, „die Freundschaft mit Katharina zu beenden“⁵¹⁶, da Katharina durch ihren Glauben „die [sozialistische] Republik verraten habe“⁵¹⁷.

Am Beispiel dieser „tödlich verletzen Liebe“⁵¹⁸ problematisiert und kontextualisiert der Autor halbautobiografisch die atheistische Kampagne⁵¹⁹, die in der DDR geführt worden war. Im selben Kapitel ist ebenso von der NS-Vergangenheit von Claudias Onkel die Rede,

⁵¹⁵ E. Lévinas: *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*. Editions Grasset et Fasquelle. Paris 1991. S.71.

⁵¹⁶ *Drachenblut*, S. 125.

⁵¹⁷ Ebd., S. 128.

⁵¹⁸ Idem, S. 124.

⁵¹⁹ Vgl. S. 124.

so dass der Fall Katharina an das repressive Verfolgungsklima der NS-Zeit durch eine thematische Analogie erinnert. Die Ideologie der Anpassung bzw. Gleichschaltung befindet sich eben in *Horns Ende*, wobei die Zigeuner als das Andere, aber dann als das Störende, Heterogene angesehen werden. In dem aufklärerischen Gleichheitsmythos sehen Adorno und Horkheimer einen Umkehrungsprozess, der zur Ausgrenzung des Anderen – um der Gleichheit willen – konsequent führte. Es ist die Anpassungstendenz der Zivilisation als Zwang:

Weil es aber nie ganz anfang, hat auch über die liberalistische Periode hin Aufklärung stets mit dem sozialen Zwang sympathisiert. Die Einheit des manipulierten Kollektivs besteht in der Negation des Einzelnen, es ist Hohn auf die Art Gesellschaft, die es vermöchte, ihn zu einem zu machen. Die Horde, deren Namen zweifelsohne in der Organisation der Hitlerjugend vorkommt, ist kein Rückfall in die alte Barbarei, sondern der Triumph der repressiven Egalität, die Entfaltung der Gleichheit des Rechts zum Unrecht durch die Gleichen.⁵²⁰

Der Antiheld als „Parabel“ des sozialen Antikonformismus gehört zu den ästhetischen Tendenzen der DDR-Literatur der 80er Jahre, deren Hauptthematik die Entfremdung des Individuums in modernen Gesellschaften war. In *Der Tangospieler* beschreibt Hein die Kosten des individuellen Antikonformismus in den hoch industrialisierten Gesellschaften, deren Systeme eben die Einebnung aller Unterschiede als Ziel haben. Durch seine Gegensätzlichkeit und Verstöße gegen die Außenwelt kommt es allerdings zu einer Konfrontation zwischen den gesellschaftlichen Normen und dem individuellen Antikonformismus. Der provokative Charakter des Protagonisten Dallow ist als Provokation an den Leser abzulesen:

Der Verstoß des Nichtkonformen, der sich ins Abseits gedrängt sieht, ist auch Thema in *Der Tangospieler* (1989) und des zweiten Romans *Horns Ende* (1985) [...] ⁵²¹

Das Unterwerfen des Natürlichen als fundamentaler Reflex menschlicher Zivilisation, das in Heins *Horns Ende* kritisiert wurde, entspricht dem Wunsch der Guldenberger Bürger, die Zigeuner aus der Stadt zu vertreiben. Die Andersheit der Zigeuner und ihr peripherisches Verhältnis zur Stadt als Masse können als Protest gegen zivilisatorische

⁵²⁰ M. Horkheimer/ T. W. Adorno (2011): S. 19.

⁵²¹ 15. Fritz Martini: *Deutsche Literaturgeschichte*. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 19. neu bearb. Aufl. in Zusammenarbeit mit Angela Martini-Wonde. A. Kröner Verlag. Stuttgart 1991. S. 711.

Gleichschaltungs- und Normierungsmechanismen angesehen werden. Der Stadt als „reifes“ Stadium menschlicher Kultur wird das Natürlich-Authentische der Zigeuner als „Naturmenschen“ entgegengestellt. Zwischen Horns Tod und dem Verschwinden der Zigeuner gibt es eine unklare Analogiebeziehung.

Ihre Simultaneität könnte als zivilisationskritische Parabel interpretiert werden. Die Zigeunersymbolik erfüllt zwei Funktionen: einerseits repräsentiert sie ein „verspätetes“ Lebensstadium der Menschheit, den Mythos des guten Wilden, der „naturtreu“ geblieben ist und andererseits steht sie als Sinnbild menschlicher Depravation, da die Zigeuner z.B. durch starken Alkoholkonsum dem zivilisatorischen Materialismus in einem „parasitären“ Verhältnis trotzdem unterworfen sind. Das Verschwinden dieser „natürlichen“ Lebensform entspricht dem Verschwinden des authentisch-guten und natürlichen, „Rousseau'schen“ Menschen, den die Horn-Figur durch ihre authentische Wahrheitssuche repräsentiert. Auf diese Weise werden die Persionen der Stadt und die Vernichtung des Natürlichen aus dieser doppelten Perspektive gewonnen:

[...] Das Ende Horns und das endgültige Verschwinden der Zigeuner aus der Stadt fallen zusammen, so wie die latente oder offene Zigeunerfeindschaft der Bürger Bad Guldenbergs ihre Bereitschaft andeutet, jederzeit den Buchstaben des Gesetzes gegen Andersdenkende und Anderslebende anzuwenden.⁵²²

3.2.2 Regressive Infantilität als Stadium der Reife?

Nachdem es in 2.1.5 von der Gegenüberstellung zwischen Kinder- und Erwachsenenwelt theoretisch die Rede war, ist nun von Belang, das regressive Kind-Sein des Antihelden als Strategie zivilisationskritischer Reflexion hiermit zu diskutieren. Die Regression in die Infantilität sollte nicht bloß als Banalisierungseffekt menschlicher Psyche missverstanden, sondern eher als subversive Provokation verstanden werden.

Symptomatisch für Heins Protagonisten ist also die Regression ins Kindische. Der „Regress“ als solcher (Vgl. Claudias Freundschaft mit Katharina) lässt sich u. a. auf psychoanalytischer Ebene als Wunsch zur Ursprünglichkeit, die der im Werk Heins auftauchenden Naturursprünglichkeit ähnlich ist, interpretieren. Dies liegt in der Weigerung des Erwachen-Seins als Reifezustand gesellschaftsnormierter Verhaltens- und

⁵²² Jürgen Engler: „Moral ohne Rückhalt. Christoph Heins Roman „Horns Ende““. In: *DDR-Literatur im Gespräch* 85. Hrsg. v. Siegfried Rönisch. Aufbau. Berlin – Weimar 1986. S. 136.

Affektmodellierungen, die N. Elias in seiner Zivilisationstheorie untersucht. Die Hinterfragung realsozialistischer Sozialisationsprozesse, die den kritischen Impetus des Autors konstituiert, gehört nämlich zu seiner Rhetorik der Subversion, die über die Grenzen individueller Zustände und der Erinnerungsästhetik hinausgeht:

Neu bei Hein ist die Verschränkung von tradierten bürgerlichen Sozialisationsstrategien mit realsozialistischen Deformationen. Zwar werden solche Einsichten (noch) nicht offen ausgesprochen, sondern in Anspielungen und Andeutungen versteckt.⁵²³

Die Reminiszenzen des Ich-Erzählers in *Das Napoleon-Spiel* bieten ein relevantes Beispiel für jene Regressionsmomente, deren Raum die Konfektfabrik des Vaters *Schoko-Wör*⁵²⁴ im Zweiten Weltkrieg ist. Der erste Teil des Romans kontrastiert mit der heldischen Haltung eines spielenden und alles wagenden Napoleon, in dem der Protagonist (von den Arbeiterinnen der Fabrik „Engelshaar“⁵²⁵ genannt) sein Erwachsen-Sein als „*Vertreibung aus dem Paradies*“⁵²⁶ der Kindheit ansieht. Die Ambivalenz seiner Psyche wurde sowohl von der irreführenden Süßigkeitssymbolik als auch einem auf die Arbeiterinnen der Fabrik projizierten Ödipuskomplex betont:

Ich fürchtete ihren Spott, aber vor allem fürchtete ich, sie würden dahinterkommen, daß ich kein Kind mehr war, das man nach Belieben auf den Schoß nehmen und drücken konnte. [...] In den ersten dreißig Jahren meines Lebens begriff ich eigentlich alles erst hinterher. Dann war ich sehr gut und wurde immer besser, was das Begreifen betraf, aber leider nicht mehr zwanzig. Das Leben wäre ein faireres Spiel, wenn man gelegentlich einen Blick ins Drehbuch werfen könnte).⁵²⁷

Der Verlust der kindlichen Unschuld wird mit einer „bittersüßen“ Desillusionierung zusammengesetzt, die das Pathos des Lebens als Erwachsener somit ausdrückt. Anders gesagt, die Symbolik der Schoko-Wör-Fabrik in der Kriegszeit entspricht der lügnerischen Kriegs- und Lebensmaschinerie, die im Sinne der Kritischen Theorie von der Industriegesellschaft „fabriziert“ wird. Bemerkenswert in Heins Protagonisten ist die rekurrente Darstellung des Teenager-Seins als kritische Übergangsphase, die ebenfalls die

⁵²³ Hannes Krauss: „Mit geliehen Worten das Schweigen brechen. Christoph Heins Novelle „Drachenblut““. In: H. L. Arnold (1991): S. 21.

⁵²⁴ Vgl. *Das Napoleon-Spiel*, S. 16.

⁵²⁵ Ebd., S. 18.

⁵²⁶ Idem, S. 19.

⁵²⁷ Ebd., S. 22.

der Innozenz verschleierte Wahrheit enthüllt: „Adieu, süße Gespenster meiner Kindheit. Eure Schatten werden meine dunkler werdenden Tage begleiten.“⁵²⁸

Die im fünften Kapitel beschriebene Vergewaltigungsszene der Novelle *Drachenblut* inkludiert im Selbstgespräch der Ich-Erzählerin Claudia diese „*Sehnsucht nach der Infantilität*“⁵²⁹, aber zeigt ihre eigene Feststellung der innerlich selbstbewussten Distanz zu den anderen Menschen. Im Oberflächentext ist der Leser der kalten, sachlichen und „unverletzbaren“ Claudia begegnet, während er in manchen Schlüsselstellen des Tiefentextes die „wahre“ Claudia entdeckt. Jener schreckliche Zustand führt zu ihrer Schizophrenie, so dass sie sich sowohl als Mädchen als auch eigene Mutter figuriert. Das Erwachsen- bzw. Reif-Sein wird zur Selbstverweigerung einer unumgänglichen, fatalen Realität:

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.⁵³⁰

In *Horns Ende* wird der Mutterverlust mit dem der Liebe parallelisiert. Im Monolog des verheirateten Dr. Spodecks wird neben dem Tod seiner Mutter von der Zuneigung und Liebe zu der Küchenhilfe Christine eben die Rede. Der Erzählung nach, scheint er, in Christine die verlorene Mutter zu erkennen, deren großer Altersunterschied dieses Verliebt-Sein ambivalent erscheinen lässt. Neben der unglücklichen Ehe, die von Hein tendenziell und bekanntlich aufgegriffen wird, kommt das illusorische Kind-Sein nochmals vor, das den Zwiespalt des Antihelden mit dem *thanatos* (des Todestribs)⁵³¹ und die Askese des zivilisierten Menschen mit problematisiert:

Ich dachte an den Tod meines Vaters, an seine prächtige Beerdigung. Mutter bat mich damals, sie zum Grab zu begleiten, und ich lehnte es ab. [...] Sie lief allein, eine Schwester all der anderen von ihm mißbrauchten und verlassenen Frauen. [...] Und nun war meine

⁵²⁸ S. 27.

⁵²⁹ *Drachenblut*, S. 59.

⁵³⁰ Ebd., S.62.

⁵³¹ Vgl. P. V. Zima (2001): S. 390.

Mutter gestorben, und wie ein Kind fühlte ich jetzt, was es bedeutet eine Waise zu sein, verlassen von allen und von allem befreit.⁵³²

Schließlich und zusammenfassend ist somit eine weitere Strategie des Autors angesichts der Korrelation Zivilisationskritik – Antiheldästhetik feststellbar. Der Regress in das Infantile seiner Antihelden ist eigentlich der Ausdruck einer umfassenderen Kultur- und Zivilisationskritik, die lediglich in der Diskrepanz zwischen ihrer erlebten, geschilderten Realität und ihrer verinnerlichten Utopie erkennbar ist.

3.2.3 Der Narr als Aussagesubjekt

Dem klassischen Antihelden wird bereits der Wahnsinn oder der Status des „Geisteskranken“ zugeschrieben, der seit M. Foucaults ‚Geschichte des Wahnsinns‘⁵³³ jedoch nicht im rein pathologisch-negativen Sinne des Wortes verstanden wird. Sein Diskurs wird vielmehr und im Vergleich zu etablierten und tradierten Denkmustern als andere Wahrnehmungsmöglichkeit⁵³⁴ angesehen. Seine Andersheit besteht also in einem ursprünglich abgebrochenen und verlorengegangenen Dialog zwischen „Wahnsinn und Nichtwahnsinn, Vernunft und Nichtvernunft“⁵³⁵. In der Geschichte der abendländischen Literatur hat sich demnach ein Antiheldtypus – wie es für Don Quijote beispielsweise der Fall ist – gesetzt, der den modernen Begriff ‚Vernunft‘ individualisiert und seine Legitimität als absolutes Maß implizit in Frage stellt:

Die Vernunft Don Quijotes liegt in seinem Wahn, in seiner heilignüchternen Besessenheit, in seiner über alle Weisheit erhabenen Naivität, die ihn, einfältig vor Gott, töricht vor den Menschen macht.⁵³⁶

Die Narren-Figuren in *Horns Ende* und *Cromwell*, die unter den Namen Marlene und Ladybird vorkommen, erfüllen eine Projektionsfunktion kollektiver Ausgrenzungs- und Gewalterscheinungen. Durch sie thematisiert Hein, wie der Andere, „Nichtnormale“ und

⁵³² *Horns Ende*, S. 170.

⁵³³ Über die Kategorie der „Irren“ siehe M. Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Suhrkamp. Frankfurt am Main 1969. S. 129-153.

⁵³⁴ Vgl. M. Foucault: *Das Wahrsprechen des Anderen*. Zwei Vorlesungen von 1983 / 84. Hrsg., übers. u. eingeleitet v. Ulrike Reuter, Lothar Wolfstetter...Materialis Verlag. Frankfurt am Main 1988. S. 15-16.

⁵³⁵ M. Foucault (1969): S. 8.

⁵³⁶ H.-J. Liese (1987): S. 82.

Andersdenkende auf Grund der normierten Gesellschaftsnormen am Rande deklassiert wird. Daneben wird sein tragikomischer Charakter betont, indem er den weisen Menschen unter der Hysterie der dominierenden Mehrheit repräsentiert, und ihrem Spott bzw. ihren Erniedrigungen zum Opfer verfällt.

Dem Narr als Verkörperung des Wahnsinnigen und Marginalisierten kommt die Parole des Weisen subversiv zugute. Während Ladybird als Spiegelbild bössartiger Kollektiverscheinungen fungiert, werden mit Hilfe der Marlene-Figur die Nazi-Verbrechen schlechthin thematisiert. Auch wenn beide Figuren von der Mehrheit gar nicht ernst genommen und als minderwertig-kindische Wesen behandelt werden, kommen sie dem Leser auf eine grotesk-verfremdende Art und Weise als die Träger gesellschaftshistorischer Wahrheit entgegen. Hein beruft sich auf die ästhetischen Mittel klassischer Komödientradition, die ein relevanter Aspekt antiheldischer Ästhetik in Erscheinung treten lässt:

Statt zu einem psychologischen Erklärungsmodell greift Hein auf ein bewährtes Mittel vorklassischer Komödie zurück, Charaktere und Handlungen über die Kommentare eines Narren, der zugleich Weiser ist, von außen her zu beleuchten. In der Figur des Ladybird, ein Name, der auf Zweiggeschlechtlichkeit und Vogelähnlichkeit verweist und daher grenzgängerisches Denken vermuten lässt, werden der Spott und der Humor des Volkes gefeiert, treten die komischen Züge tragischer Vorgänge heraus.⁵³⁷

3.2.3.1 Marlene und die Geschichtsverarbeitung

Diese Idee wird durch das Schicksal der geistesbehinderten Marlene-Figur in Heins Roman *Horns Ende* repräsentiert. Marlene als Opfer des Nationalsozialismus (als ein von der Zivilisation erzeugtes und auf „Rationalismus“ beruhendes Vernichtungssystem (Vgl. dazu *Dialektik der Aufklärung – Elemente des Antisemitismus* –), besitzt den Status einer Erzählinstanz, die die historische Realität aus der Perspektive ihres Wahnsinns als soziale Anti-Norm rekonstruierbar macht. Hiermit wird *Wahnsinn* als Erkenntnisform durch die Andersheit Marlenes suggeriert. Im Gegensatz zu Dr. Spodek und dem Bürgermeister, die den allgemeinen, rational-patriarchischen Zivilisationsdiskurs grundsätzlich vertreten, legt Hein das Augenmerk auf die Marlene-Figur als historisches Aussagesubjekt und deren andere, marginalisierte Erkenntnisform.

⁵³⁷ A. Grunenberg: „Geschichte als Entfremdung. Christoph Hein als Autor der DDR“. In: K. Hammer (1992): S. 69.

Davon ausgehend kann ihre Verrücktheit bzw. Sensibilität als „Überbewusstseinsmoment“ interpretiert werden. Ihr antiheldischer Gehalt besteht darin, dass sie die Grausamkeit menschlicher Handlungen am brutalsten feststellt, ohne aber jegliche gesellschaftliche Anerkennung zu erhalten. In der Isoliertheit ihres imaginären Dialogs mit der Mutter enttabuisiert sie die Brutalität der Heirat und illustriert zudem einen Umkehrungsprozess, so dass sie nicht mehr als die neurotische Verrückte gilt, sondern die lügnerische und heuchlerische Gesellschaft und ihren Gewaltdiskurs:

Warum ist man einsam, wenn man geheiratet hat? Du mußt es mir doch erklären können. Du bist doch auch einsam, Mama, und du bist meine einzige Freundin. Erklär mir, Mama, wieso sind so viele Schmerzen und so viel Blut schön, wenn ich nicht einmal gestreichelt werde? Und warum darf man es nicht erzählen, warum darf man nicht die Wahrheit sagen, sondern soll lügen und behaupten, daß es schön sei? Oder heißt schön bei euch Verrückten, daß es fürchterlich ist? Habt ihr auch die Worte verrückt gemacht?⁵³⁸

Auf diese Weise bleibt die „Wahrheit“ in individuellen, isolierten Innenwelten (wie dem Traum) verinnerlicht und „atomisiert“, so dass ihnen der Anspruch auf absolute Gültigkeit untersagt wird. Dieses Merkmal erinnert an die Wolfsche Differenzierung von Wahnsinn und Wahndenken in Christa Wolfs *Kassandra*, bei der Wahnsinn als Form eines authentischen „Im-Leben-Seins“ vorkommt, im Gegensatz zum Wahndenken patriarchaler Gesellschaftssysteme, deren destruktive Macht in einen nichtauthentischen Lebenssinn mündet:

Marlene, die geistesgestörte Tochter des Museumsmalers, wird gerade durch ihre Beschränkung zur überlegenden Figur: Blindness and insight. In ihrer – gemessen an einem analytisch-rationalen Verstand – verschobenen, ihrer verrückten Wahrnehmung gelangt sie zu Einsichten, die weit über sie selbst hinaus Gültigkeit beanspruchen können.⁵³⁹

3.2.3.2 Ladybird als „Revolutionsfigur“

Der Ladybird-Figur des Schauspiels *Cromwell*⁵⁴⁰ kommt eine bemerkenswerte diskursive Funktion zu. Im Gegensatz zu den großen Diskursen der Revolution, der Finanz, des Parlaments und der Armee, ist ihre Stimme, oder besser gesagt, ihre Parole spöttisch; sie

⁵³⁸ *Horns Ende*, S. 230.

⁵³⁹ H. P. Preußner: „Hoffnung im Zerfall. Das Negative und das Andere in „Horns Ende““. In: K. Hammer (1992): S. 138.

⁵⁴⁰ C. Hein: „Cromwell“. In: *Die Stücke*. (1. Aufl.) Suhrkamp. Frankfurt am Main 2005. S. 62-127.

vermeidet die von den anderen Instanzen vorgetäuschte Ernsthaftigkeit und beschreibt die sie umliegenden Umstände als absurd-groteske Vorgänge. Im Wirbel und in der Hysterie der Masse erscheint der junge Ladybird als die einzige Figur zu sein, die die katastrophalen Ergebnisse jener Revolution, trotz ihres schwachen und marginalen Sozialstatus, zu erkennen. Durch seinen Zynismus wird Ladybird zur visionären Figur gemacht. Von dieser Annahme her ist eine zivilisationskritische Dimension durch diesen marginalen Protagonisten offensichtlich erkennbar, da er von seinem Zynismus und spottenden Bemerkungen her über die Konsequenzen der Revolution zu „erzählen“ vermag. Die im kollektiven Bewusstsein der britischen Gesellschaft sich verfestigende Idee der Revolution als Garant allgemeiner Glückseligkeit erweist sich für den „narren“ Protagonisten als lustige Spielerei. Sein Wahnsinn wurde zur Wahrheitsinstanz transzendiert und als Pendant zum Wahndenken etablierten Patriarchats stilisiert. Die Komik des Lachens beim Antihelden trägt paradoxerweise einen tragischen Ton, weil auf die Tragik der Menschheit selbst verweisend, sie karnevalisierend:

Ladybird interpretiert vollzogene Handlungen in ‚lustige Gesänge‘, so als Kommentar zum Boykott des widerspenstigen Parlaments gegen die Armee unter Cromwell [...], verspottet den Verbalradikalismus der Leveller [...] und die Inflation der Pamphlete und Wandzeitungen in London [...]. Er hat die Krankheit der Revolution, ihre Unentschiedenheit, die sie mit Verbalradikalität und Gewalttätigkeit übertönt, lange begriffen, ehe die beteiligten Personen darüber nachdenken.⁵⁴¹

Dennoch entgeht ihm (Ladybird) der Anspruch auf absolute Wahrheit, trotz seines visionären Potenzials. Allerdings erschießt er den Rivalen Cromwells Lilburne, während er sich zu einem Revolutionssoldaten verwandelt, und dann scheint er, die von ihm lange her verspotteten ideologisch-revolutionären Maßstäbe selber zu verkörpern. Durch diese Ironie des Schicksals ist zu vermuten, dass Hein wiederum einer möglicherweise repräsentativen Musterfigur den Wahrheitsanspruch verweigert und sie zum unerreichbaren Ideal und zur unendlichen Suche transzendiert. Im Namen der kulturellen Tradition, reproduziert Ladybird in der 9. Szene des Schauspiels das konforme Schema moderner Utopien:

9. Ladybird mit dem Kopf von Karl I. und einer Puppe [...] Bei dieser Geschichte beanspruche ich keine Originalität. Ich betone das. Wenn ich sehe, wie schnell hierzulande die einfachsten Wahrheiten über Bord gehen und die ganze Nation beständig im Mustopf sitzt, pfeife ich auf die Mode und komme Ihnen mit dem ältesten Hut. [...] Irgendwo muß

⁵⁴¹ A. Grunenberg (1992): S. 69.

man Mensch bleiben. Dennoch, wir wollen nicht päpstlicher sein als der Papst. Und wenn Machthaber wechseln, müssen Köpfe rollen.⁵⁴²

Nun ist Ladybird durch sein falsches, unmoralisches Soldatentum und seinen grotesken Pseudo-Heroismus ein Antiheld, weil er der Furie und Hektik der Revolution schließlich zum Opfer verfällt. Dies wird betont, als ihm der Autor den temporären Status eines Wahrheitsträgers verleiht und den Leser dann zu einer unerwarteten Wende des Stücks führt. Weiterhin agiert Ladybird nicht aus eigenem Willen, sondern vermittelt den Eindruck, dem Cromwell'schen Fehlideal zu gehorchen und seinen Tod rächen zu wollen. Mit anderen Worten: sowohl der Protagonist als auch die Randfigur werden vom destruktiven Wahnsinn der Revolution gegriffen:

Gegen Ende des Stückes, als Cromwell von den Ereignissen überholt wird, wird auch die Figur des Ladybird vom Gang der Ereignisse überholt. Er verläßt seine Rolle als ironischer Kommentator und wird selbst zur handelnden Geschichtsperson. Er verwandelt sich in einen Soldaten der Revolution und erschießt den Mann, der Cromwell am gefährlichsten wurde: den Leveller-Führer Lilburne.⁵⁴³

Sowohl den Helden als auch Antihelden bleibt der Anspruch auf Gültigkeit und absolute Wahrheit abgelehnt, dies trotz der unverkennbaren, essenziellen Differenz beider Kategorien. Dennoch verweist diese Andersheit auf die postmoderne Indeterminiertheit sozialer Normen und rückt eine Krise der Werte in den Mittelpunkt, die seit der Moderne trotzdem aufrechterhalten werden.

3.2.4 Die Natur als die *andere* Welt

Die Andersheit der Antiheldkategorie lässt sich auch topografisch definieren. Im Sinne von M. Bachtins *Chronotopos* schaffen sich jene Figuren einen intimen und anderen Raum⁵⁴⁴ neben den etablierten, so dass hier bei Hein von einer Ästhetik der „Nebenwelten“ gesprochen werden kann. Wenn man von der zivilisationstheoretischen Opposition Natur – Kultur redet, stellt man sich die Frage, ob es eine weitere Korrelation gibt zwischen dem

⁵⁴² *Cromwell*, S. 103.

⁵⁴³ A. Grunenberg (1992): S. 69.

⁵⁴⁴ Vgl. Michail Bachtin: *Formen der Zeit im Roman*. Untersuchungen zur historischen Poetik. Hrsg. v. Edward Kowalski u. Michael Wegner, übers. v. Michael Dewey. Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1989. S. 67.

Diskurs des Antihelden und seiner räumlichen Formationssphäre. Die Ästhetik der Andersheit beim Antihelden soll in ihrer topografischen Opposition zur Norm nicht als totale Absage des Etablierten, sondern als Karnevalisierung seiner Strukturen, nämlich in einem Mit- und Nebeneinander von Zentrum und Peripherie.

Zum sogenannten Stadtmenschen oder dem Spengler'schen Menschen der Weltstadt als Subjekt kulturell-urbaner Industriegesellschaften gehört der Antiheld, der sich – im Vergleich zu konformen Subjekten – eigene Orte schafft. Diese Letzten werden in den Texten Heins als sich den Anpassungs- und Kontrollmechanismen entziehende Topoi dargestellt. Dies ist sowohl für kollektive Menschengruppen als auch einzelne Personen zutreffend. Aber wie lassen sich diese Oppositionen ästhetisch und poetisch realisieren? Versteht sich der Antiheld als Wesen, das sich gegen das zivilisatorische Dominanzprinzip ‚Naturbeherrschung‘ symbolisch widersetzt?:

Mit ihrer Silhouette widerspricht sie (**die Stadt**) den Lilien der Natur. Sie will etwas anderes und Höheres sein. Diese scharfen Giebel, diese barocken Kuppeln, Spitzen und Zinnen haben in der Natur nichts Verwandtes und wollen es nicht haben, und zuletzt beginnt die riesenhafte Weltstadt, *die Stadt als Welt*, neben der es keine andere geben *soll*, die Vernichtungsarbeit am Landschaftsbilde. Einst hatte die Stadt sich ihm hingeeben, jetzt will sie es dem eigenen gleich machen. Da werden draußen aus Feldwegen Heerstraßen, aus Wäldern und Wiesen Parks, aus Bergen Aussichtspunkte; eine künstliche Natur wird in der Stadt selbst erfunden [...]⁵⁴⁵

3.2.4.1 Claudias Irr-Garten

Bekanntlich wird das Fotografieren in der Novelle *Drachenblut* als Sinnbild für das Innere der Protagonistin Claudia angesehen. Seine Symbolik bezieht sich auf weitere semantische Konstruktionen, die den damit verbundenen Eskapismus einer *anderen* Claudia im Licht einer „räumlichen“ Zivilisationskritik treten lässt. Das Moment ihres Fotografierens von toten Landschaften⁵⁴⁶ gilt als Heterotopie der Selbstverwirklichung und Schaffung, die das „Röntgenbild“ des zivilisierten Menschen ermöglicht, und zwar die optische Diagnostik einer fehlgeschlagenen Fortschrittsutopie. Das ist im Anschluss an S. Sontag die „*Erzeugung eines Duplikats der Welt, einer Wirklichkeit zweiten Grades, die zwar enger*

⁵⁴⁵ O. Spengler (2003): S. 667.

⁵⁴⁶ Vgl. *Drachenblut*, S. 56-57.

begrenzt, aber dramatischer ist als jene, die wir mit einen Augen sehen.“⁵⁴⁷ Ein Beispiel dafür ist die Assoziation des Fotografierens mit einem individuellen „*Moment von Schöpfung*“ und seine Juxtaposition mit „*ungeborenen Kindern*“⁵⁴⁸, die die Sterilität des Fortschritts hervorruft. Das Bild wird als Kompensationsmoment repräsentiert. In der folgenden Passage kann man sogar behaupten, dass es eine aufgestellte Parallele gibt zum „Autorraum“ durch die selbstreflexive Semantik des weißen, noch nicht entstandenen Bildes, die die Tätigkeit des Schreibens intermedial hervorruft:

Ich mag jene Sekunden in der Dunkelkammer, wenn auf dem weißlichen Papier im Entwickler langsam das Bild hervorkommt. Das ist für mich ein Moment von Schöpfung, von Erzeugung. Die Übergänge von dem weißen Nichts zu einem noch unbestimmbaren Etwas sind fließend und überraschen in ihren sich stetig ändernden Strukturen. Das langsame Werden eines Gebildes. Ein Keimen, das ich bewirke, steuere, das ich unterbrechen kann. Zeugung. Eine Chemie von entstehendem Leben, an dem ich beteiligt bin.⁵⁴⁹

Demnach umfassen die von Claudia aufgenommenen Bilder die Allegorie der zerstörten bzw. zerstörenden Zivilisation. Mauerreste, zerfallene Scheune und Trümmer sind Synonym für eine ausgeschöpfte, in die Apokalypse geratene Menschheit. Interessant bei der Konstruktion und Rekonstitution eines allgemeinen zivilisationskritischen Diskurses in der DDR ist die Ähnlichkeit des *Medea*-Textes H. Müllers mit Heins Novelle – beide Texte sind 1983 erschienen! Für beide Autoren vereinheitlicht allerdings die zerstörte, tote Landschaft zwei ambivalente Momente von Destruktion und Schöpfung. Die zentrale Idee besteht in der Unterwerfung alles Natürlichen, was sich im Endeffekt auf die menschliche Natur als solche sozusagen „rächt“:

Ähnlich heißt es am Ende des dreiteiligen „*Medea*“-Textes von Müller (1983), der letzte Stückteil setze „Die Katastrophen voraus, an denen die Menschheit arbeitet“ [...] Das ‚Ende des Wachstums‘.“ – Die erste Szene dieses Stückes „*Verkommenes Ufer*“ – ein verdrecktes Seeufer bei Straußberg in der DDR, angereichert mit Zivilisationsmüll aller Art – präsentiert eine abgestorbene Landschaft, eine *nature morte*, in der die Opfer der Geschichte von *Medea*

⁵⁴⁷ S. Sontag: *Über Fotografie* (Originaltitel: „On Photography“. Übers. Mark W. Rien u. Gertrud Baruch. 21. Aufl.). Fischer Verlag. Frankfurt am Main 2013. S. 54. (Kap. „Objekte der Melancholie“).

⁵⁴⁸ *Drachenblut*, S. 88.

⁵⁴⁹ Ebd., S. 88.

bis zu den vom Nationalsozialismus Ermordeten versammelt imaginiert werden. – Allegorie einer in die Irre gegangenen Zivilisation.⁵⁵⁰

3.2.4.2 Zigeuner / Guldenberger: ein Mit- und Nebeneinander

Der Zigeunergemeinschaft auf der Guldenberger Bleicherwiese in *Horns Ende* kommt eine wesentliche Funktion zu. Sie fungiert als das Folkloristische bzw. Komisch-Karnevaleske der Stadtdekadenz, als das „Wenig-Zivilisierte“, das durch seine „Primitivität“ und Nicht-Anpassung mit dem zivilisiert-sässigen Bürger kontrastiert. Die Zigeuner sind einer dialektischen Dynamik von In- und Exklusion⁵⁵¹ ausgesetzt, die ihre In-Konstanz charakterisiert. Somit konfrontiert Hein zwei Welten miteinander: die Welt der abendländischen Kultur mit der Gegen-Welt der nomadischen, ständig umziehenden und fremden Zigeuner. Sie sind „Antihelden“ an sich⁵⁵², weil sie dem zivilisatorischen Diktat der Stadtwelt widersprechen und von ihr mittlerweile in einer Interaktion zwischen Peripherie und Zentrum abhängig sind. Das Rauchen, Stehlen...usw., das mit ihnen konnotiert, machen die Depravation der Industriegesellschaft, der sie verfallen sind, sichtbar:

Ihre Fremdartigkeit, diese andere, wildere, chaotische Welt stößt ab und fasziniert zugleich. In den Zigeunern erleben die Einwohner Guldenbergs jene kleinen Entgrenzungen, denen sie sich nicht hingeben würden [...] Die Zigeuner werden als das Andere gedacht, als Negation des Statischen oder der sich verfestigten Gesellschaftsformationen.⁵⁵³

Das Unterwerfen des Natürlichen als fundamentaler Reflex menschlicher Zivilisation, der in Heins *Horns Ende* kritisiert wurde, entspricht dem Wunsch der Guldenberger, die Zigeuner aus der Stadt zu vertreiben. Die Andersheit der Zigeuner und ihr peripherisches Verhältnis zur Stadt als Masse kann als Protest gegen die Gleichschaltungs- und Normierungsmechanismen abendländischer Zivilisation angesehen werden. Der Stadt als „reifes“ Stadium menschlicher Kultur wird das Natürlich-Authentische der Zigeuner als „Naturmenschen“ entgegengestellt.

⁵⁵⁰ W. Emmerich (2000): S. 278.

⁵⁵¹ Siehe: Iulia-Karin Patrut / George Guțu / Herbert Uerlings (Hrsg.): *Fremde Arme – arme Fremde. ‚Zigeuner‘ in Literaturen Mittel- und Osteuropas*. Peter Lang. Frankfurt am Main 2007. S. 7.

⁵⁵² Vgl. Anca Rădulescu: „‚Zigeuner‘ als unheroische Helden in Ion Budai-Deleanus Epos *Țiganiada*“. In: I.-K. Patrut (2007): S. 39-42.

⁵⁵³ D. Sevin (1993): S. 200.

Zwischen Horns Tod und dem Verschwinden der Zigeuner gibt es eine unklare Analogiebeziehung. Ihre Gleichzeitigkeit könnte als zivilisationskritische Parabel interpretiert werden. Die Zigeunersymbolik erfüllt zwei Funktionen: einerseits repräsentiert sie ein „verspätetes“ Lebensstadium der Menschheit, das „naturtreu“ ist und andererseits steht sie als Sinnbild menschlicher Depravation, da die Zigeuner z. B. durch starken Alkoholkonsum dem Materialismus in einem „parasitären“ Verhältnis unterworfen sind. Das Verschwinden dieser „natürlichen“ Lebensform entspricht dem Verschwinden des authentisch-guten und natürlichen Rousseau'schen Menschen, den die Horn-Figur durch seine authentische Wahrheitssuche etwa repräsentiert. Auf diese Weise werden die Persionen der Stadt und die Vernichtung des Natürlich-Anderen aus dieser doppelten Perspektive gewonnen.

3.3 Die DDR-Industriegesellschaft und das Individuum als Homunculus

Durch die *conditio humana* des Antihelden kann die Problematik der zivilisatorischen Perfektibilität menschlichen Seins eingegangen werden. Seit Nietzsches Konzept des Übermenschen heißt das Credo der „zivilisierten“ Welt, laut Kants Aufklärungsdefinition – den Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit zu befreien.

Auch wenn die ehemaligen DDR und BRD miteinander in ideologischer Opposition waren, wurden beide als hochindustrialisierte Länder angesehen. Am Beispiel von Heins Prosa und Antihelden soll hier der Versuch unternommen, die technischen und fortschrittlichen Errungenschaften realsozialistischer Kulturpolitik der DDR im entsprechenden Werk kritisch zu reflektieren. Die Ökonomie der Zivilisation⁵⁵⁴ lässt sich demnach auf Einzelfälle und ihre existenziellen Krisen literarisch veranschaulichen, deren Sozialisation die im Diskurs Heins erörterten Kosten des Zivilisationsfortschritts kundgibt.

Die am Anfang des 1. Kapitels theoretisch untersuchte Faust-Metapher bezog sich auf Goethes *Homunculus*, der als Allegorie für „die perfektionierte Natur“⁵⁵⁵ des künstlich

⁵⁵⁴ Siehe in einem interdisziplinären Zusammenhang Werner Wunderlich: „Der literarische Homo oeconomicus: Allegorie und Figur“. In: Ders.: *Der literarische Homo oeconomicus. Vom Märchenhelden zum Manager*. Beiträge zum Ökonomieverständnis in der Literatur. [Facetten deutscher Literatur. St. Galler Studien. (Bd. 2). Hrsg. v. Johannes Andereg u. W. Wunderlich]. Bern / Stuttgart 1989. S. 9-21.

⁵⁵⁵ *Drachenblut*, S. 136.

(gewordenen), „kybernetischen“ *Frankenstein-Menschen*⁵⁵⁶ steht. Abgesehen vom Stellenwert der Thematik für die sogenannte, zeitgenössische Genmanipulation, ist der *Homunculus* eine dynamische Erzählung oder Trope, die nicht nur den künstlichen Menschen, sondern auch die Unnatur seiner Lebensweise und Existenz in der Kultur- und Zivilisationskritik Heins innerhalb der Welt der menschlichen Produktionsmaschinen⁵⁵⁷ mit einbezieht.

3.3.1 Realsozialistische Architektursymbolik und Figureninnerlichkeit

3.3.1.1 *Claudias Einzimmerwohnung*

Die Kulturkritik am Realsozialismus, die im Diskurs Heins implizit und dennoch präsent ist, artikuliert sich in einer Semiotik der Alltagserfahrung und der Architektursymbolik, die seine Ideologeme in Form einer zu entziffernden Zeichenmetapher verschlüsselt. Claudias Einzimmerwohnung materialisiert sowohl ihre Lebensphilosophie der Distanz als auch die konformistische Ideologie der ehemaligen, deutschen Ostrepublik. Dies gilt zuletzt nicht lediglich für den Realsozialismus, es zeigt ein analoges Phänomen mit den kapitalistischen Systemen, wo die sogenannten Apartments den in den westlichen Ländern weitgehenden Individualismus als Lebenseinrichtung widerspiegeln.

Der im zweiten Kapitel der Novelle in indirekter Rede vorliegende Dialog zwischen Henry und Claudia über ihre Einzimmerwohnungen veranschaulicht, wie der wahrscheinliche Anspruch auf Intimität und Individualität bzw. Selbstverwirklichung als Illusion vorgetäuscht wird, da er tatsächlich der Einebnung von Differenzen und der ideologischen Gleichsetzung dient. Die heikle Thematik der Staatszensur⁵⁵⁸ wird vom Autor zugleich indirekt aufgegriffen: neben der räumlichen Uniformität wird von der

⁵⁵⁶ Vgl. *Homunculus. Der Mensch aus der Phiole*. Symposium der Goethe-Gesellschaft Heidelberg (1. Aufl. Bd. 6). Hrsg. v. Letizia Mancino-Cremer u. Dieter Borchmeyer. Edition MNEMOSYNE. Neckargemünd u. Wien 2003. S. 7.

⁵⁵⁷ Zitiert aus Ariane Totzke: „Der *Homunculus Oeconomicus* bei der Arbeit. Militärische Untauglichkeit und gedemütigter Männerstolz in Thomas Manns *Der Bajazzo*“. In: Andrea Bartl / Nils Ebert (Hrsg.): *Der andere Blick der Literatur*. Perspektiven auf literarische Wahrnehmung der Wirklichkeit. Königshausen & Neumann. Würzburg 2014. S. 14.

⁵⁵⁸ Siehe C. Hein: „Die Zensur ist überlebt, nutzlos, paradox, menschenfeindlich, volksfeindlich, ungesetzlich und strafbar“ (2. Kap./ 6.). In: *Als Kind habe ich Stalin gesehen*. (Erstveröffentlichung 1990). 1. Aufl. Suhrkamp. Frankfurt 2004. S. 79.

uniformisierenden Kulturpolitik des SED-Staates anhand einer metaphorischer Selbstzensur erzählt:

Ich hörte ihm mit geschlossenen Augen zu. Er sprach noch immer über meine Fotos und die Landschaften, die ich aufgenommen hatte. Dann redete er über das Zimmer, sagte, daß alle Leute in diesem Haus ihre Wohnung auf gleiche Art eingerichtet hätten. Das kleine Zimmer, die Türen machen es so erforderlich, daß jeder sein Bett dahin, seinen Tisch dorthin zu stellen habe. Möglich sei eine nur eine einzige Variation, und auch sie ergebe sich zwangsläufig: Wenn jemand Bücher besitze und dafür ein Regal benötige, so müsse dieses neben der Tür aufgestellt werden und das Bett folglich am Fenster. Und wenn er dann noch sehe, bemerkte er vergnügt, daß in den Regalen an dem notwendigerweise gleichen Platz noch die gleichen Bücher zu finden seien, so habe er Lust, sich eine Kugel in den Kopf zu schießen.⁵⁵⁹

Jenen Konformismus, dessen Archetyp Claudia ist, hat nicht nur der staatliche Totalitarismus determiniert oder vorausgesetzt; die nachgiebige „Befürwortung“ von erzwungenen Lebensstandards durch das Zufriedensein eines jeden trägt zu seiner Verfestigung und Aufrechterhaltung bei. Die zweifelhaften Eingeständnisse der Ich-Antiheldin⁵⁶⁰, ihr geht es „gut oder doch zufriedenstellend“⁵⁶¹ oder, sie sei „nicht glücklich, aber [...] nicht unglücklich“⁵⁶² besagen, wie der moderne, zivilisierte Mensch auf seine Utopien verzichtet und dem Diktat der Konsumgesellschaft allmählich unterwürfig wird. Statt Glück anzustreben, wird die Existenz auf ein minimalistisches, biologisches Zufrieden-Sein beschränkt:

Die städtebaulichen Projekte aber, die in hygienischen Kleinwohnungen das Individuum als gleichsam selbständiges perpetuieren sollen, unterwerfen es einem Widerpart, der totalen Kapitalmacht, nur um so gründlicher. Wie die Bewohner zwecks Arbeit und Vergnügen, als Produzenten und Konsumenten, in die Zentren entboten werden, so kristallisieren sich die Wohnzellen bruchlos zu wohlorganisierten Komplexen.⁵⁶³

⁵⁵⁹ *Drachenblut*, S. 28.

⁵⁶⁰ Ihre Bezeichnung als solche passt, da sie ihre Karriere, den Besitz materieller Lebensbedingungen ihre gelegentlichen „Liebesrituale“ mit Henry für einen Triumph gegen sich selbst und Erfolg hält. Fragwürdig bleibt hingegen ihre Beziehung zu Familie, Milieu und ihrem fremden Freund selbst.

⁵⁶¹ Ebd., S. 171.

⁵⁶² Idem, S. 165.

⁵⁶³ M. Horkheimer / T. W. Adorno (2011): S. 128.

3.3.1.2 Henrys Atomkraftwerke

Im Gegensatz zu Claudia, die in ihrem Beruf als Ärztin den Sinn ihres Lebens zu erkennen glaubt, erweist sich der Beruf des Architekten für Henry als langweilige routinierte Tätigkeit für „*kleine, genormte, unnütze Atomkraftwerke, bei denen der Fluß einmal rechts und einmal links vorbeifließe*“⁵⁶⁴. Ist für Claudia das Fotografieren ein Hobby, mit dem sie den Alltagsfluss abbricht, ist aber für Henry das schnelle Autofahren das, was das Leben für ihn spürbar macht. Die Destruktivität, die durch die negative Symbolik der Atomkraft suggeriert wird, lässt sich auf die Kategorie seiner Person übertragen. Das Thema ‚Gefahr‘ wird hier auf zwei Ebenen aufgesetzt: auf der kollektiven (Potenzielle Massenkatastrophen) und individueller Ebene (Sinnlosigkeit und Absurdität des eigenen Seins). Es umfasst im Sinne U. Becks den kollektiven Habitus einer massenhaften Risikogesellschaft⁵⁶⁵, deren frenetischer und inhärenter Fortschritt selbstzerstörerisch wird.

Solche illusionären Kompensationsstrategien (die von Claudia erstrebte Zufriedenstellung und Henrys schnelles Autofahren) verraten letztendlich die oberflächliche Einrichtung modernen Lebens aufs Materielle. Durch das schnelle Fahren glaubt Henry sein Schicksal in Griff zu haben und die berufliche Langeweile zu überwältigen. Dies zeigt sein „entseeltes“ Leben auf und illustriert demnach die materialistische Perversion technischen Fortschritts. Defizite des scheiternden Privat- oder Berufslebens beider Antihelden werden durch das Surrogat materieller Konsumprodukte „kompensiert“. Die antiheldischen Merkmale beider Figuren kennzeichnen sich durch den falschen Eindruck, das eigene Leben unter Kontrolle und ihm einen richtigen Sinn verliehen zu haben:

Während Claudia Souveränität vortäuscht, glaubt Henry sie zu besitzen. Er hat sich, um Claudias Worte zu benutzen, auf der Oberfläche eingerichtet, wie Vernunft und Zivilisation es gebieten, und meint trotzdem, sich lebendig fühlen zu können. Nur, daß er seine Lebendigkeit in den Klischees der Unterhaltungsmedien sucht: Stuntman für Verfolgungsjagden ist ein Traumberuf. Seine Autounfälle deuten an, wohin eine solche Lebenshaltung führt. [...] In diesem Sinne sind Claudia und Henry Gegenfiguren.⁵⁶⁶

⁵⁶⁴ *Drachenblut*, S. 34.

⁵⁶⁵ U. Beck: *La société du risque*. Sur la voie d'une autre modernité. (Kap. « L'effet boomerang »). (Originaltitel: *Risikogesellschaft*. Übers. v. L. Bernardi). Flammarion (Champs / essais). Paris 2008.

⁵⁶⁶ D. Löffler: „Christoph Heins Prosa – Chronik der Zeitgeschichte“. In: *Weimarer Beiträge* 33, 9. Heft, u. Leit. v. Siegfried Rönisch, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar 1987. S. 1485.

In Anlehnung an Alphonse Daudets *Lettes de mon moulin*, und zusammen mit der Semantik des Flusses, verweist Brigitte Böttcher in ihrem Aufsatz über *Der fremde Freund* auf das Motiv der Mühle, das im Vergleich zu den vorigen Atomkraftwerken eine gewisse Harmonie offenbart, wo der Fortschritt noch mit der Natur im Einklang war. Somit wird der Erste nicht völlig verworfen, sondern einer „modernistischen“, immanenten Kritik unterzogen. Die Obsession des Homunculus, im zivilisatorischen Produktionsprozess umso effizienter zu sein, ohne an die daraus möglicherweise resultierenden Katastrophen überhaupt zu denken, rückt das Thema der aktuellen ökologischen Herausforderungen der Menschheit in den Mittelpunkt. Seine Rhetorik der künstlichen Ersetzbarkeit aller Dinge wird demzufolge in Frage gestellt:

Die Mühle – Zeugnis einer Stufe der Zivilisation, die Natur nutzbar machte, ohne sie zu zerstören, Zeugnis einer nicht mehr brauchbaren, weil uneffektiv gewordenen Technologie der Energiegewinnung. Henrys „kleine Kernkraftwerke“ sind Zeugnisse einer auf höhere Produktion gerichteten Zivilisation.⁵⁶⁷

Zum Schluss werden der Homunculus und seine „Künstlichkeit“ am Beispiel des Antihelden im Diskurs Heins kritisch reflektiert. Im Gegensatz zum ursprünglichen Faust-Mythos Goethes, referiert der ‚künstliche‘ Mensch in seinem Werk auf die Natur des nachindustriellen Individuums, die nicht genetisch, sondern vom Betrug des Fortschritts „manipuliert“ wird und das im Laufe der Zeit verlorengegangene Gleichgewicht zwischen technologischem Fortschritt und Naturschonung signalisiert.

3.3.2 Der Traum als Ursprünglichkeitsmoment

Bekanntlich wird der Traum mit einem inneren Spiegelbild der Persönlichkeit gleichgestellt. Er erfüllt die Funktion eines topografischen „Depots“, in dem die inneren Erfahrungen und Traumata einer Person „eingelagert“ werden⁵⁶⁸. Seine ästhetische Funktion in der Textproduktion Heins erhält durch ihre Rekurrenz eine zentrale narrativ-diskursive Dimension. Daher lässt sich fragen, inwiefern der Traum die ursprünglich-natürliche Seite des Einzelnen in der Erzählung artikuliert und eine rezeptionsästhetisch-kommunikative Appellfunktion an den Leser nachvollzieht.

⁵⁶⁷ Brigitte Böttcher: „Lesarten: Der fremde Freund“. In: K. Hammer (1992): S. 87.

⁵⁶⁸ Vgl. Burkhard Schnepel (Hrsg.): *Hundert Jahre „Die Traumdeutung“*: kulturwissenschaftliche Perspektiven in der Traumforschung (Bd. 119). R. Köppe Verlag. Köln 2001. S. 8.

Sowohl bei Claudia (*Drachenblut*), Marlene (*Horns Ende*) oder Willenbrock (*Willenbrock*)...usw. ist der Traum eine Erfahrung oder „Vorahnung“, die die in der Wacherfahrung nicht oder teilweise erfolgenden Erkenntnismomente enthüllt. Dem Bewusstsein stellt Hein die Kategorie des Unterbewusstseins entgegen als Moment authentischer Wahrnehmung und illustriert die im Sozialisationsprozess allmählich entstandene „Entmachtung der Sinne“⁵⁶⁹. Er gleicht der Introspektion des eigenen Subjekts, des verschlüsselten Wahrheitsmoments. Im Kontext der hier untersuchten Korrelation Zivilisationskritik – Antiheld ist die Traum-Welt das „natürliche“ Pendant zur rationalisierten Wirklichkeit. Die Ambivalenz beider Momente im Prolog von *Drachenblut* deutet auf den Zwiespalt der Ich-Erzählerin hin, so dass sich ihr „wahres“ Ich nicht im Oberflächentext der Novelle, sonder im Tiefentext befindet. Auch die Grenzen zwischen Erzählwirklichkeit und Traumirrealität werden wie in den romantischen Texten E. T. A. Hoffmanns (wie *Der goldene Topf*) aufgehoben. Der Autor zielt darauf ab, seine Ästhetik des Erinnerns bildlich⁵⁷⁰-träumerisch auf Grund des Körpers als Erinnerungsmodus zu fundieren:

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.⁵⁷¹

Der Traum als Erzählung artikuliert einen Metadiskurs, weil seine Allegorese u.a. die Rehabilitierung der utopischen Harmoniebeziehung Menschen - Natur erzielt. Durch eine suggestive Motivik „fordert“ der Autor seinen Leser auf, den gesamten Industrialisierungsprozess abendländischer Kultur mittels einer auf der Autor-Leser-Kommunikation beruhenden rezeptionsästhetischen Textstrategie zu befragen, wie es Dieter Sevin in seiner rezeptionsästhetisch orientierten Traumanalyse von ‚*Drachenblut*‘ zu Recht behauptet. Das Einblicken der „zypressengrünen“ Landschaft⁵⁷² im Traum, die

⁵⁶⁹ Vgl. Dietmar Kamper: „Wahrnehmung als Passion. Plädoyer für ein Zeit-Körper-Denken“. In: Jörg Huber / Martin Alois Müller (Hrsg.): *Instanzen/Perspektiven/Imaginationen*. Stroemfeld Verlag, Zürich u. Basel 1995. S. 192-193.

⁵⁷⁰ Zur Ästhetik und Poetik des Bildes im Traum siehe Lisa Schmuckli: *Begehren nach Bildern*. Freuds Bildkonzept – Spuren der piktoralen Wende. Verlag Turia + Kant. Wien 2006. S. 100-101.

⁵⁷¹ *Drachenblut*, S. 9.

⁵⁷² In *Horns Ende* erzählt die „geistesgestörte“ Marlene ebenfalls von ihren Träumen, die mit dem Naturmotiv ‚Wald‘ assoziiert werden. Sie fungieren für sie als irrationale, metaphysische

jedoch tief im Hintergrund liegt und unerreichbar zu sein scheint, könnte als Parabel gedeutet werden für das Prinzip ‚Hoffnung‘ im Zivilisationsuntergang, das eine Wende oder Zäsur in den Reflexionen und der Textproduktion der jüngeren DDR-Autoren markiert:

„Die zypressengrüne“ Landschaft im Hintergrund könnte die Sehnsucht nach einer neuen Harmonie mit der Natur implizieren, etwas, was Menschen in der Industriegesellschaft oft abhanden gekommen ist.⁵⁷³

Dieselben Elemente befinden sich im Anfang des Romans *Willenbrock*, wo der Traum einem bildlichen Erinnern ähnelt bzw. Erinnerungs- und Traumarbeit⁵⁷⁴ ineinander verquickt sind. Mit der analogen Unklarheit der Traumbilder wird der psychisch-verschwommene Zustand des Antihelden in eine Sprachproblematik versetzt, die das Unaussprechbare in ein Sichtbarmachen der Bildersprache zu transferieren vermag. Das gemeinsame Motiv der Brücke (unsicher oder unendlich) betont in beiden Erzählungen den schweren, unklaren Übergang vom Traum zur Realität und vom Bild zum Wort. Die Protagonisten Claudia und Willenbrock erleben auch eine Selbstverfremdung:

Die Brücke schien ihm vertraut zu sein. Ihm war, als wäre er irgendwann schon einmal auf ihr entlanggegangen, aber die undeutlichen, verschwommenen Bilder in seinem Kopf klärten sich nicht, so sehr er sich auch bemühte. Nur ein dummer Traum, sagte er sich [...]⁵⁷⁵

Der Traum erfüllt in Heins Poetik verschiedene Funktionen. Neben seinem Verweis auf eine immer „unvollständige“ Wahrheit, die zugleich vorhanden zu sein scheint, signalisiert er den eigenen Verfremdungsprozess des Antihelden, dessen Physiognomie in den jeweiligen Traumomenten zustande kommt bzw. zu gewinnen ist. Die Verquickung von Oberflächen- und Tiefentext korrespondiert mit dem Zwiespalt des Antihelden, dessen Wahrnehmungs- und Erkenntnismodi von der Kultur und Zivilisation auf das Rational-Erklärbare beschränkt und von ihm selbst diskreditiert werden. Durch die „Graphik des

„Wahrheitsinstanz“. Der Wald ist außerdem der Ort, wo Horn Selbstmord begeht und die Zigeuner leben: „Ich habe schon viel darüber nachgedacht, woher die Träume stammen. [...] Ich denke, sie kommen aus dem Wald. Wenn es dunkel wird, fliegen sie los und versuchen, in meinen Kopf einzudringen. Und dann muß ich die Träume träumen, und es passiert, wie sie es mir gezeigt haben. Meine Träume sind die Schatten, die im voraus auf die Erde fallen und mir die Dinge ankünden.“ S. 47.

⁵⁷³ D. Sevin (1993): S. 170.

⁵⁷⁴ Siehe dazu S. Freud: „Die Traumdeutung“. In: *Gesammelte Werke*. Anaconda Verlag. Köln 2014. S. 19.

⁵⁷⁵ *Willenbrock*, S. 7.

Unbewussten“⁵⁷⁶ wird an eine ursprünglichere, „hypnotische“ Wahrnehmungsform erinnert und die Heinsche Poetik des Erinnerns⁵⁷⁷ wiederum metadiskursiv verdichtet bzw. verbalisiert.

3.3.3 Die moderne Ehe als „unnatürliches“ Glücksschein

Die Ehe gilt in der allgemeinen Kulturgeschichte als die bekannteste aber auch anerkannteste Form des institutionalisierten, menschlichen Zusammenseins. Als idealisierter Mythos besitzt sie meistens den Status eines Garanten menschlicher Glückseligkeit und Kontinuität, wobei sie auch mit klischeehaften Harmoniebildern und Idyllik ideell verbunden wird. Im Folgenden soll nun das Thema Ehe in den Texten Heins⁵⁷⁸ eingegangen werden, wo sich der Autor darum bemüht, die von seinem hedonistischen Aspekt maskierte Realität der Privatsphäre realistisch zu schildern.

Im Hinblick auf die Konstellation der dargestellten Ehepaare stellt man fest, dass ihre glückliche Seite eher als trügerischer Scheineffekt vorkommt. Dennoch muss das Missverständnis, Hein wolle die Heirat als solche desavouieren, vermieden werden und sie unter dem Gesichtspunkt ihrer sozialen Praxis als Institution verstehen. Seine Texte stellen die Familiensphäre als Ort der Lebensdisharmonie dar, indem es sich um den Zerfall traditioneller, idealisierter Familienbilder handelt. Bemerkenswert ist die Projektion jener Sozial- und Kulturkritik durch den Antiheldentyp, der hier als Opfer standardisierter moderner Lebensformen angesehen wird. Anstelle von Liebe, Treue und Altruismus tritt ein „neues“ Wertemuster vor, dessen Eigenschaften Desillusion und Betrug sind, die lediglich auf eine allgemein-kollektive und ideologische Krise zurückzuführen sind.

Heins Werk (wie *Drachenblut*) liefert uns in dieser Hinsicht zahlreiche Beispiele zersplitterter Ehe- und Familienbilder, die über den sozioökonomischen Kontext der ehemaligen DDR allerdings hinausgehen und eine universale Dimension erhalten. Anders gesagt, wird ‚Familie‘ nicht mehr als Garant menschlicher Glückseligkeit angesehen, sondern eher als Verwirklichung gesellschaftlicher Ordnungs- und Organisationsformen zivilisatorischer Ideologien dekonstruiert. Durch ihre Nüchternheit und ihren Lakonismus

⁵⁷⁶ Vgl. L. Schmuckli (2006): S. 100.

⁵⁷⁷ Siehe 3.1.1 Anm. 7.

⁵⁷⁸ Des Umfangs wegen, wird auf die Novelle *Drachenblut* grundsätzlich referiert.

– die mit dem objektiven, „voyeuristischen“ Realismus des Autors übereinstimmt – registriert Claudia den prozesshaften Aspekt ihrer gescheiterten, „artifizialen“ Ehe mit Hinner. Interessant ist auch der Erzählton und -stil ihrer Aussagen, die anthropologisch-philosophisch geprägt sind. Ihr Realismus wird durch den pikturalen Effekt ihrer Menschenfotografien, die sie eben als Indiskretion ansieht, betont:

Schon die Eheschließung war eine peinliche Farce. Eine unbekannte, schwitzende Frau im Kostüm, Ermahnungen, Verpflichtungen, Wort über das Wunder der Liebe wie Sätze aus Abpackfolien. Schließlich Vertrag, Unterschriften, Besitzurkunde, ein Transfer. Vor Verlegenheit lachte ich damals. Auf dem Hochzeitfoto erkenne ich mich heute nicht wieder.⁵⁷⁹

Weiterhin kommt die Idee des Zum-Objekt-Machens der Frau als Resultat des männlichen Zivilisationsprozesses zur Kenntnis. In der Novelle schildert die Protagonistin ihre traumatischen Abtreibungserlebnisse im Hinweis auf die Männergewalt, die durch Hinner symbolisiert wird. In den Passagen beschreibt sie den Gebärdprozess als „*monströser Eingriff*“ in ihre Freiheit und Körper. Jenes Urteil lässt sich im durch die Jahrtausende elementar gewordenen Prinzip der Lebensfortsetzung erörtern, wobei der Frauenkörper als Instrumentarium menschlicher Fortpflanzung „ausgenutzt“ wird. Ihre Negativität als (Anti-)Heldin gegenüber der herrschenden, „wohlgedenkenden“ Mentalität besteht darin, dass Claudia im Vergleich zu Karla – der Krankenschwester – keine „*dicken Kinder*“⁵⁸⁰ (um ihre eigene Aussage hier zu verwenden) auf die Welt bringen konnte. Sie „scheitert“ an den Anpassungskriterien der traditionellen Gesellschaftsorganisation, weil sie es nicht als emanzipatorische Selbstbehauptung, sondern als unerwartetes Ergebnis zu erleben hat. Sie ist das Objekt⁵⁸¹:

Die Frau ist nicht Subjekt. Sie produziert nicht, sondern pflegt die Produzierenden, ein lebendiges Denkmal längst verschwundener Zeiten der geschlossenen Hauswirtschaft. [...] Sie wurde zur Verkörperung der biologischen Funktion, zum Bild der Natur, in deren Unterdrückung der Ruhmestitel dieser Zivilisation bestand.⁵⁸²

⁵⁷⁹ *Drachenblut*, S. 85.

⁵⁸⁰ Ebd., S. 13.

⁵⁸¹ Vgl. S. 89.

⁵⁸² M. Horkheimer / T. W. Adorno (2011): S. 264.

Den Antihelden Heins kommt, wie bereits angedeutet, eine zivilisationskritische Funktion zu. Nach Bernhardt Rüdiger erfülle beispielsweise die Claudia-Figur eine repräsentative Funktion. Sie erweist sich somit nicht als gesellschaftliche Ausnahme, sondern verkörpert vielmehr die Symptome ihrer Modernität. Durch ihr Einzelschicksal spiegle sich der ganze menschliche Zivilisationsprozess wider. Diese „Vernetzung“ der Einzelschicksale kann man als strukturelle Komponente zivilisationskritischen Diskurses Heins bestimmen. Darin sieht Rüdiger Bernhardt hingegen die Absicht des Autors, das ganze Spektrum bestehender Liebesbeziehungen in einem pessimistischen Negativbild zu verallgemeinern. Die Repräsentativität Claudias beurteilt er kritisch:

Und da nicht nur sie, sondern auch die ihr begegnenden Menschen von ihr in ähnlicher Vereinsamung, Brüchigkeit und Konzeptionslosigkeit gesehen werden, vergrößert sich die Wertungsschwierigkeit. Diese erreicht ihren Höhepunkt dort, wo solche Erscheinungen sich als Folge der Zivilisation darstellen, die verantwortlich für die Degeneration der Menschheit gemacht wird [...] Das sind aber nicht nur die Erfahrungen der Ich-Erzählerin, sondern auch die, die sie bei den ihr begegnenden Menschen wahrnimmt.⁵⁸³

Von den vorigen Annahmen her stellt sich heraus, dass Heins Kritik an der modernen Ehe postmoderne Züge erhält, weil sie den Moralkodex und die Mythen der Moderne kritisch beleuchtet und auf ihre gesellschaftliche Realität zurückführt. Auch wenn sie einen gewissen pessimistischen Erzählton enthält, erinnert sie daran, dass der Mensch zwar für seine Glückseligkeit verantwortlich ist, aber die vorgetäuschten Surrogate, durch die er seine Erfolglosigkeit zu tarnen versucht, nicht mehr als Wahrheit angenommen werden können. Durch den Antihelden werden die menschlichen Beziehungen wie *Ehe* als institutionalisierte Makroprozesse moderner Gesellschaften beschrieben, wo sie ihr ursprüngliches Ideal zugunsten einer Optimierungsökonomie des menschlichen Zusammenseins gebüßt haben.

3.3.4 Der Antiheld und die Affekttabuisierung

Wie im theoretischen Teil bereit erläutert worden, beruhen die Zivilisationsmechanismen auf einer Rhetorik der Affektmodellierung, die auf einer sich immer mehr durchsetzenden Ideologie der Tabuisierung menschlicher Sexualität und Affekte gründet. Die ehemalige DDR-Gesellschaft gilt als interessantes Beispiel für den jeweiligen Entmenschungsprozess,

⁵⁸³ R. Bernhardt: „Der fremde Freund /Drachenblut 1982/1983 Für und wider“. In: L. Baier (1990): S. 141.

wobei es nicht nur von ideologisch-historischen Tabus (wie der NS-Vergangenheit ihrer Bürger), sondern auch von denen der Intimsphäre die Rede ist.

Das achte Kapitel der Novelle *Drachenblut* erzählt beispielsweise, wie sich die menschliche Zivilisation zu einem allgemeinen Verdrängungsmechanismus verwandelt hatte. Von dieser Annahme aus wird die Mechanisierung des menschlichen Verhaltens durch die Verdrängung der eigenen Affekte der Erzählerin zu „Selbstschutzziele“ gegen die Angriffe der Außenwelt thematisiert. Die Berufsroutine, der die Erzählerin verfällt, steht für die Anpassungsansprüche und Unterdrückung des „zivilisierten Menschen“⁵⁸⁴ innerhalb arbeitsteiliger Gesellschaften (u.a. der realsozialistischen DDR) symptomatisch. Dies führt zu einer Entaffizierung, um der Optimierung der „Zivilisationsmaschine“ willen:

Nur konsequent erscheint im achten Kapitel die Selbst-Ein-Ordnung der Ich-Erzählerin in der Gleichsetzung von „Zivilisation“ und „Verdrängung“, im Ja-Sagen zur Unterdrückung „bestimmte(r) Gefühle und Triebe“ für ein funktionierendes „Zusammenleben“ (116), als Ausdruck ihres tristen, gleichsam maschinalisierten Arbeitsalltags.⁵⁸⁵

Die Persönlichkeit Claudias sowie die anderer Protagonisten Heins wird von einer Schweigekultur bestimmt. Die Kultur des Schweigens, die zu den ideologischen Phänomenen des DDR-Systems gehört und sich in der Mentalität der Gesellschaft verankert und verselbstständigt hatte, beschreibt Hein in seinem Werk als destruktive Macht. Die Unfähigkeit, „richtig“ zu lieben, resultiere nach Dietrich Löffler aus dieser normalisierten Tendenz zum Schweigen. Durch die Tabuisierung der Sexualität während der Pubertätsphase entwickelt Claudia allmählich eine Unfähigkeit, einen anderen Menschen wieder zu lieben. Die Voraussetzungen einer ausgeglichenen Liebesbeziehung mit einer Person hat sie im Grunde schon in dieser Lebensphase ihrer Existenz verloren. Insofern zeigt Hein die negativen Konsequenzen konservativer und tabuisierender Doktrinen auf einzelne Personen, die im Namen einer ideologisch-moralischen Übereinstimmung mit der „Doxa“ aufgeopfert werden:

Sie erzählt von ihrem Verrat an der geliebten Katharina, von ihrem Entsetzen über die Schmach ihres Lieblingsonkels, von den schrecklichen und unwürdigen Bildern der Sexualität, die ihr die Mutter, die Erwachsenen überhaupt gezeigt haben, und von deren

⁵⁸⁴ Vgl. *Drachenblut*, S. 98.

⁵⁸⁵ J.-F. Dwars: „Hoffnung auf ein Ende. Allegorien kultureller Erfahrung in Christoph Heins Novelle „Der fremde Freund“. In: H. L. Arnold (1991): S. 11.

hilflosem Schweigen zu politischen Vorgängen. Damals lernte sie zu schweigen, was mehr heißt, als nur stumm sein. Es heißt dies, daß ihre Beziehungen zu anderen Menschen zu verstummen begannen: Schweigen als die Unfähigkeit zu lieben.⁵⁸⁶

Im Roman *Horns Ende* erzählt Dr. Spodeck über seine nicht eigestandene Liebe zu Christine, die nicht nur vom kulturell verbreiteten, verbalen Schweigen kundgibt, sondern eine „Aphasie“ der Affekte an den Tag legt. Neben seinem Unbehagen, der Küchenhilfe Christine das eigene Liebesgefühl mitzuteilen, leidet er unter Selbstvorwürfen und den Beschimpfungen seiner Ehefrau, er sei „ein Feigling“⁵⁸⁷ und eben nicht dazu fähig, sich von ihr scheiden zu lassen und für seine Gefühle verantwortlich zu sein. Sein Schweigen, das teils von ihm, teils von seiner Umgebung resultiert, verwandelt sich zu einem unbehaglichen Verstummen, das trotz seines fiktionalen und individuellen Charakters ein universales Phänomen sozialer Realität veranschaulicht:

Die Sexualität, wie alle anderen natürlichen Funktionen des Menschen, ist eine der Erscheinungen, von denen jeder weiß, und die zum Leben jedes Menschen gehören; man hat gesehen, wie sie alle sich allmählich derart mit soziogenen Scham- und Peinlichkeitsgefühlen beladen, daß selbst das bloße Sprechen von ihnen in Gesellschaft durch eine Fülle von Regelegungen und Verboten immer stärker eingeengt wird; [...] ⁵⁸⁸.

Die Affektmodellierung, die sich in der abendländischen Kultur etappenweise als Norm durchgesetzt und etabliert hat, verwandelte sich am Beispiel des Antihelden zu einer Ideologie der Tabuisierung, so dass nicht vom Verschweigen der jeweiligen Tabus, sondern von der Gefahr ihrer möglichen „Annullierung“ gesprochen werden soll.

3.4 Der Antiheld als Sinnbild für (Selbst-)Gerechtigkeit

Recht und Gerechtigkeit gehören zu den Idealen, die von der Menschheit zumindest seit der Französischen Revolution angestrebt werden und anhand der Antiheldkategorie in Heins Werk und seiner Rezeption Kleistscher Mythen wie *Michael Kohlhaas* Darstellung finden. Die intertextuelle Bearbeitung des Kleistschen Kohlhaas-Mythos verweist

⁵⁸⁶ D. Löffler (1987): S. 1485.

⁵⁸⁷ *Horns Ende*, S. 176.

⁵⁸⁸ N. Elias (1978): S. 261.

unmittelbar auf den Untergang „*der heroischen Epoche*“⁵⁸⁹, der für beide Chronisten gemeinsam ist.

Das Scheitern der Selbstgerechtigkeit erhellt eine der hier untersuchten zivilisationskritischen Thesen des Autors und ermöglicht, den Machtdiskurs der blinden Justizapparatur anachronistisch zu dekonstruieren. Der zweite Einfluss auf Heins Poetik ist der F. Kafkas, dessen *Prozess* einen Blick auf die Interaktion von Einzelschicksalen mit staatlichen Institutionen philosophisch-existenziell wirft, wie es für den Protagonisten des *Tangospielers* und seine absurd gewordene Existenz insbesondere der Fall ist.

Daraus resultieren Paradigmen wie der Mythos des Pyrrhus-Siegs, der *furor melancholicus* oder die Dialektik eines Seins (Realität) und Scheins (Anspruch) der erlangten Rechte, die eine der diskursiven Isotopien des Autors konstituieren und die moderne Utopie ‚Gerechtigkeit‘ sich ihren Verwirklichungsformen projiziert. Der Rekurs auf eine Ästhetik des Scheiterns entspricht der Strategie kritischer Gesinnung und nicht unbedingt dem Ausdruck eines emphatischen Negativismus. Davon ausgehend lässt sich fragen, wie sich beide Größen ‚Gerechtigkeit‘ und ‚Antiheld‘ in einer Dynamik der axialen Kontinuität intertextuell erhellen lassen.

3.4.1 Die scheiternden Kohlhaas: Verlust und Fatalität

Heins *Der neuere (glücklichere) Kohlhaas*, der auch auf die parodistische Erzählung Kleists *Der neuere (glücklichere) Werther* ebenfalls Bezug nimmt, bildet somit eine Art Triangulation, die eine komplexe intertextuelle und intermediale Vernetzung der Kohlhaas-Figur aufzeigt. Der Hauptfigur der Erzählung Hubert K.⁵⁹⁰ kommt eine Hybridität zu, die aus der Emphase bzw. dem Pathos Werthers und dem Verlust und Fatalität des Kleistschen Kohlhaas besteht. Die Absurdität des „gewagten“ Selbstgerechtigkeitsverfahrens eskaliert mit dem „Schwanken“ der Justizwaage. Auch wenn Hubert K. den langwierigen Prozess gegen seine Firma wegen einer 40-Mark-Prämie gewinnt, werden seine Ehe mit Elvira und Reputation ruiniert. Das Absurde liegt in der Diskrepanz zwischen dem Prozessgewinn und

⁵⁸⁹ Heinrich von Kleist: „Betrachtungen über den Weltlauf“. In: Ders.: *Werke in einem Band*. Hrsg. v. Helmut Sembdner. München 1986. S. 794.

⁵⁹⁰ Der Buchstabe ‚K‘ ist hier eine mehrdeutige, zeichenhafte Chiffre, die durch den gleichzeitigen, zu vermutenden Hinweis auf Joseph K., Kafka, Kleist einen intersubjektiven Charakter besitzt.

dessen, was ihn der erste im Leben sogar bis im Haushalt kostet. Sein Unternehmen wird durch seinen Konformismus „auf der Seite der Gesetze“⁵⁹¹ ad absurdum „entheroisiert“:

Enttäuscht in ihren Urlaubserwartungen war jedoch Elvira K., die sich durch den Eifer ihres Gatten um eine, wie sie sagte, Lappalie vernachlässigt fühlte und, wohl nicht zu Unrecht, ihrem Ehemann mangelnde Zärtlichkeit vorwarf, ihn auch an gewisse Ehepflichten erinnerte, die anzumahnen sie besonders im Urlaub hoffte, keine Veranlassung zu haben.⁵⁹²

Parallel dazu bemerkt Barbara Sichtermann, dass Hans Peter Dallow in *Der Tangospieler* der heldische Impetus fehlt. Trotz der nach seiner Haft und Gefängniszeit entstandenen Erschütterung, versucht er, seinem Leben einen Sinn zu geben. Der ist der Mensch, der fast alles von Anfang an „wiederaufbauen“, seine Existenz auf die Laufbahn wiederum setzen soll. Ihn charakterisieren allerdings Hoffnung, Zynismus und Sehnsucht nach Selbstgerechtigkeit, weil er das Opfer eines arbiträren Justizurteils ist. Er ist sich zwar seiner Lage bewusst, scheitert trotzdem lange an seiner sozial-beruflichen Rehabilitierung. Dallow gleicht dem Antihelden der Erzählung *Der neue (glücklichere) Kohlhaas* darin, dass er zur von ihm ersehnten „Reparation“ des Unrechts nicht gelangt; der eine, weil ihn Gerechtigkeit eben sein Privatleben kostet und der andere, weil für ihn keine konkreten Ergebnisse vorkommen. Von dieser Ambivalenz zwischen eigenen Lebensansprüchen und dem Scheitern an ihrer Verwirklichung aus ergibt sich der antiheldische Aspekt Dallows, der, ähnlich wie Joseph K. F. Kafkas zum Objekt der willkürlichen und verheerenden Mechanismen der Justiz gemacht wird:

Seine Erfahrung mit dem Unrecht macht den Helden Dallow nicht wild, sondern zahm, sie gibt dem gleichmütigen Zynismus, von dem man annehmen darf, daß er immer schon zu Dallow gehört hat, Anlaß und Unterpfand. Durch den Knast wird seine Biographie folgerichtig.⁵⁹³

Der Fatalismus und die Resignation Hubert K. affirmieren seinen antiheldischen Gehalt, wegen seiner Einsicht, dass er nach dem laufenden Prozess „nunmehr auf alle weiteren Rechtsschritte in dieser Sache verzichte[t]“⁵⁹⁴. Im Gegensatz zum „traditionellen“ Kohlhaas unterscheidet sich der erste dadurch, dass seinem Unternehmen keine

⁵⁹¹ *Der neuere (glücklichere) Kohlhaas*, S. 79.

⁵⁹² Ebd., S. 77-78.

⁵⁹³ Barbara Sichtermann: „Weder Außenseiter noch Pechvogel *Der Tangospieler* (1989)“. In: L. Baier (1990): S. 163.

⁵⁹⁴ *Der neuere (glücklichere) Kohlhaas*, S. 85.

Eskalation⁵⁹⁵ innewohnt. Was aber eskaliert, sind die negativen Konsequenzen seines Unternehmens, die in Gleichgültigkeit und Vergessen geraten. Die Schadenfreude seiner Kollegen, die als Komplizenschaft mit der juristischen Behördenmaschinerie gedeutet werden kann sowie die langwierigen, bürokratischen Mechanismen seines Verfahrens besagen u.a., wie die Willkür in der Verwicklung der üblichen Gerichtsverfahren kaum erkennbar wird.

In Bezug auf die Kategorie des Antihelden bei Hein lässt sich der zwischen Klammern gesetzte Komparativ eines glücklicheren Kohlhaas ironisch interpretieren, da die anderen „Kohlhaas-Typen“ dadurch nicht „heldischer“ geworden sind. Ihre Passivität und der Nichterfolg im selbstgewagten, unternommenen Selbstgerechtigkeitsgestus besagen implizit, wie die Mechanismen totalitärer Herrschaftssysteme „moderner“ Gesellschaften aufrechterhalten werden. Anders gesagt, nimmt der Despotismus in der Logik einer ewigen Wiederkehr des Gleichen⁵⁹⁶ immer neue Formen an, aber verschwindet eigentlich nicht.

3.4.2 Der Antiheld als *furor melancholicus*

Der Impetus der Selbstgerechtigkeit, den wir bei der Kohlhaas-Figur wiedererkennen können, kommt in Heins *Der Tangospieler*, wie bereits gesagt, nicht heroisch vor. Dallow, die Hauptfigur des Romans, gerät in einen Zustand des emphatischen passiven Zorns als *furor melancholicus* gegen das Unrecht, das ihm angetan worden war. Durch den spannenden Moment der Begegnung mit *seinem* Richter, den er für seine unrechte Haft verantwortlich erklärt, wirft Dallow demselben – fast mit drohenden Gesten, vor, ihm Unrecht zu haben geschehen lassen. Dieser Akt, der am ersten Blick als Heldentat falsch interpretiert werden könnte, erweist sich nur als Vortäuschung heroischen Handelns, weil Dallow alles im Betrunken-Sein inszeniert. Seine Haltung und Handlung sind deshalb nicht das Ergebnis einer eigentlichen ausgedachten Rache, sondern entstand als ein, bei den Alkoholikern bekannter Moment trivialer Exzentrizität.

Somit entwickelt sich die Reaktion und „Aktion“ Dallows zu einem Moment zugespitzter Groteske und verleiht ihm dazu komisch-pathetische Merkmale. Die folgende

⁵⁹⁵ Vgl. den Aspekt der Eskalation von Michael Kohlhaas in: *Heinrich von Kleist. Michael Kohlhaas. Interpretation* von Tilman von Brand (1. Aufl.). Oldenbourg Interpretationen (Bd. 109). Hg.: Klaus Michael Bogdal / Clemens Kammler. Oldenbourg Schulbuchverlag. München, Düsseldorf, Stuttgart 2007. S. 41-44f.

⁵⁹⁶ Siehe dazu Karl Löwith: „Anhang zu Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Zur Geschichte der Nietzsche-Deutungen“. In: *Sämtliche Schriften* (Band 6). Stuttgart 1987. S. 206.

Passage aus der Erzählung bezieht sich auf zwei Einladungskarten, die vermeintlich von Dallow an den Richter und seinen Anwalt (Kiewer) damals, vor dem Prozess, geschickt, die aber von ihm nicht unterschrieben worden waren. Die Unschuld des Protagonisten wird demzufolge evident, da er „nur der Pianist“⁵⁹⁷ und für die *political incorrectness* des in dieser Zeit gesetzwidrigen Tangos nicht verantwortlich war. Die Möglichkeit, den Prozess im Namen des angetanen Unrechts und angesichts der zufällig aufgetauchten Evidenz wiederaufzunehmen, scheint nun umsonst zu sein. Ähnlich wie in *Der neuere (glücklichere) Kohlhaas*, werden die Ursachen und Folgen des Prozesses als „Lappalien“ geschildert:

»Mit der heutigen Aufführung«, sagte er dann, »könnten wir natürlich versuchen, den ganzen Prozeß wiederaufzunehmen. Aber von rechtlichen Problemen abgesehen, wem wird damit geholfen? Wollen Sie das wirklich?« »Mir!« rief Dallow laut »Mir wird geholfen! Ich war nur der Tangospieler.« Er trank den Schnaps aus und wartete darauf, daß sich sein Magen beruhigte. Dann tippte er auf den Brief, den Kiewer noch immer in der Hand hielt, und sagte leise, aber mit der störrischen, unbelehrbaren Haltung eines Betrunkenen: »Da ist der Beweis, Herr Verteidiger. Man hat mich nicht einmal eingeladen. Ich war nur der Tangospieler.«⁵⁹⁸

Wenn man Kleists *Kohlhaas* und Dallow miteinander vergleicht, könnte man glauben, dass beide zwei konträre Figurentypen repräsentieren. Der Kleistsche *Kohlhaas* besitzt die Aura des Revolutionären, da sich sein Einzelfall zu einer nationalen Frage entwickelt, und der um der Selbstgerechtigkeit willen alles wagt und opfert. Hingegen bleibt Dallow, trotz seiner Vorwürfe, passiv und wagt sich nicht, etwas zwecks der Wiederaufnahme seines Prozesses zu unternehmen. Dieser augenfälligen Differenz widerspricht jedenfalls eine paradoxe Analogie, die in der Selbstdestruktivität beider Protagonisten liegt:

Die Geschichte des Tangospielers gleicht von weitem der des Michael Kohlhaas: Selbstzerstörung eines, der das Unrecht, das ihm geschah, nicht leiden will. Kohlhaas freilich trägt seinen Zorn nach außen; er steckt die Welt an, die ihm mitspielt. Der Tangospieler verzehrt nur sich selbst. Aber nicht einmal dies erfüllt sich.⁵⁹⁹

⁵⁹⁷ *Der Tangospieler*, S. 121.

⁵⁹⁸ Ebd., S. 121-122.

⁵⁹⁹ Friedrich Dieckmann: „Christoph Hein, Thomas Mann und der Tangospieler“. In: K. Hammer (1992): S. 156.

Schließlich befinden sich zwei einander annullierende, psychologische Aspekte im Antihelden, die seine Ambivalenz konstituieren. Der aus seinen Konflikten entstehende Zorn oder die mögliche Rebellion gegen die Unzulänglichkeiten seiner menschlich-existenziellen *Conditio* führen nicht zu einer heldischen Aktion, wie es für den klassischen Helden der Antike beispielsweise der Fall ist. Seine Emphase, Passivität und Müßiggang können ihm aber nicht völlig vorgeworfen werden. Sein Status als Opfer indiziert eigentlich die Aporien zivilisatorischer Sozialisationsprozesse, aus derer Dynamik die Selbstzerstörung des Einzelnen entstanden ist. Der existenzielle Konflikt mit seiner Außenwelt entwickelt sich im Endeffekt zu einem inneren, so dass sein Ich die Berechtigung idealisierter Tugenden wie den utopischen unfehlbaren Heroismus, auf dem die ganze abendländische Kultur beruht, relativiert.

3.4.3 Der Pyrrhus-Sieg

Pyrrhos I. als mythische Königfigur, die einen schrankenlosen, unendlichen Erfolg bzw. Sieg anstrebt, verkörpert zugleich die widersprüchliche Vergänglichkeit seiner gehegten, transzendierenden Ambitionen. Der Utopie des unendlichen Sieges wird ein immanentes, ihr zugrundeliegendes Erstarren entgegengebracht, das vom Antihelden auch allegorisiert wird. In seinem Dialog mit Kineas⁶⁰⁰ werden die Grenzen jener Utopie mit dem Gefühl der Langeweile nach der Erhaltung des eifrig Nachgestrebten assoziiert. Nach der Benennung aller Kontinente und Länder, die er heldisch erobern könnte, kommt er zur Konklusion, dass er Opfer einer absurden Teleologie der Zirkularität ist, wegen der er wieder zu Hause, zum Ausgangspunkt zurückkehrt.

Seine „Expansionsgelüste“ stehen also für die vergängliche Euphorie des Antihelden repräsentativ und sagen Bescheid über den oberflächlichen, falschen Pragmatismus und Materialismus, die sich in der menschlichen Kulturgeschichte als Normen etappenweise durchgesetzt haben. Solche Zielstrebigkeit findet in *Der neuere (glücklichere) Kohlhaas* Schilderung am Beispiel des von Hubert K. nach langen, bürokratischen Unannehmlichkeiten gewonnen Prozesses. Die „Feierlichkeit“, die in der Erzählung beschrieben wird, erhält den gegensätzlichen Effekt und deutet eher auf die Einsamkeit des Protagonisten hin. Der unverkennbare ironische Ton, der die Erzählung durchgeht,

⁶⁰⁰ Vgl. den Dialog zwischen den beiden Figuren in: Simone de Beauvoir: *Pour une morale de l'ambiguïté. Suivi de Pyrrhus et Cinéas*. Gallimard (Folio essais). Paris 2003. S. 201-204.

entspricht der Dissonanz zwischen dem positiv konnotierten, zu erwartenden Ruhm bzw. Erfolg und der Stimmung, in der diese vermeintliche Feierlichkeit stattfindet. Die Einsamkeit Hubert K., die von seiner Frau auch verlassen wurde, stellt den derben „Geschmack“ sinnloser Erfolge dar:

Hubert K., dem verschiedene Kollegen im Anschluß an die Verhandlung beschämt, aber um so herzlicher gratulierten, feierte an dem Abend dieses für ihn so denkwürdigen und freudigen Tages allein in der verlassenen Wohnung seinen schließlich erfolgreichen Kampf, in dem er, so rasch ermüdet nach ersten Versuchen, sich in der Welt sein Recht zu verschaffen, auf die außerordentlichste Weise von dieser Welt darin unterstützt wurde.⁶⁰¹

Je mehr er sich von der Berechtigung seines Unternehmens unbedingt und um jeden Preis zu überzeugen versucht und an seinem Ideal festhält, desto absurder und vernichtender ist seine Selbstlüge, die ihn wegen der schlimmen Folgen seines Prozesses blindmacht. Er bleibt auf diese Weise in seiner Verwirrung gefangen und kann als „erfolgreicher Taugenichts“ bezeichnet werden:

Ces métaphysiques raisonnables, ces éthiques consolantes dont on prétend nous leurrer ne font qu'accentuer le désarroi dont nous souffrons. Les hommes d'aujourd'hui semblent ressentir plus vivement que jamais le paradoxe de leur condition. Ils se reconnaissent pour la fin suprême à laquelle doit se subordonner toute action [...] ⁶⁰²

Die Überwindung dieser Zirkularität oder Aporie der teleologischen Zielsetzung scheint die Hauptfigur des *Napoleon-Spiels* zu personifizieren. Die Absage des endlichen Spiels durch das unendliche Spiel (siehe 2.4.4.2) ist in der Erzählung die Reaktion auf das Vergängliche des Gewinns. Die Ungewissheit seines Prozesses, dessen Ergebnis dem Leser in einem offenen Schluss zur Selbstreflexion überlassen wird, korrespondiert mit der eigenen Logik des Seienden, Spielenden gegen den vergänglichen Gewinn des Spiels als abgeschlossener Prozess, der von Wörle in seinem Diskurs transzendiert wird:

Zu gewinnen ohne gefordert zu sein, kann uns gelegentlich erheitern, aber nicht zufriedenstellen, und letztlich hinterläßt ein solcher Sieg nur ein schales Gefühl, einen pelzigen Geschmack auf der Zunge. Es waren diese billigen Triumphe, die mir den Beruf verleiteten. Und nur das Spiel, ein wirkliches Spiel, konnte mich erlösen.⁶⁰³

⁶⁰¹ *Der neuere (glücklichere) Kohlhaas*, S. 89.

⁶⁰² Simone de Beauvoir (2003): S. 13.

⁶⁰³ *Das Napoleon-Spiel*, S. 101.

Der Pyrrhussieg, der den Antihelden auch teilweise definiert, erfüllt eine zivilisationskritische Funktion dadurch, dass sie die blinde Zielstrebigkeit des Fortschritts um jeden Preis als selbstzerstörerischen Prozess zustande kommen lässt. Die Transzendierung der kulturell etablierten Ideale führt zur ständigen Befragung des *Ethos* und impliziert die Diskreditierung der Rhetorik der eigenen *Simulatio*. Die kritische Reflexion über die Errungenschaften menschlicher Kultur und Zivilisation bedarf der Erkenntnis eines simulierten Fortschrittsideals. Die Simulation des Fortschritts als Ideologem in einer im folgenden Kapitel zu untersuchenden Dialektik des *Seins* und *Scheins* erfolgt auf ästhetisch-fiktionaler Ebene durch die Dissimulation der eigenen existenziellen Unzulänglichkeiten und Krisen des Antihelden, die im Rezeptionsprozess vom Leser entziffert werden sollte.

3.4.4 Zur Dialektik von ‚Schein‘ und ‚Sein‘

Die im vorliegenden Unterkapitel untersuchte Problematik der (Selbst-)Gerechtigkeit, deren Effektivität sich im sogenannten Pyrrhussieg erwies, deutet, wie vorher gesagt, auf eine Dialektik von Sein und Schein hin. In der Erzählung *Der neuere (glücklichere) Kohlhaas* wird das Rechtssystem der ehemaligen DDR am Beispiel des Prozesses Hubert K. kritisiert. Was für ihn ursprünglich als gerechter Staat galt, verrät die Kehrseite der Medaille. Der Gewinn seines Prozesses verhindert nicht den Leser daran, die Unzulänglichkeiten des sozialistischen Rechtssystems unter eine kritische Lupe zu ziehen und den Zerfall des Mythos ‚Gerechtigkeit‘ festzustellen. Der Text ist so konstruiert und erzählt, dass dem Leser die trügerische Seite des Erfolgs Schritt für Schritt umso auffälliger wird; für den Protagonisten selbst gelten Recht und Justiz des realexistierenden Sozialismus nicht mehr als Garanten für eigene Rechte:

Tatsächlich war er im März und April infolge eines Nierenleidens dreizehn aufeinanderfolgende Tage verhindert gewesen, seine Arbeit zu verrichten. Hubert K. war über die geschrumpfte Geldsumme, weit mehr jedoch über die ihm gegebene Begründung erbost, die ihm ein Ausdruck *unsozialer Denkungsart* schien.⁶⁰⁴

Der Desillusionismus, der Heins Figuren offensichtlich innewohnt, ist aus einer Doppelperspektive abzugewinnen; einerseits aus dem temporären Zustand einer falschen

⁶⁰⁴ *Der neuere (glücklichere) Kohlhaas*, S. 73.

und prekären Stabilität und andererseits aus einer destruktiven Macht, die die vorige Stabilität annulliert und zur Feststellung ihrer falschen Natur führt:

Illusionismus erscheint zweifach diskreditiert: subjektiv als Ausdruck der Hoffnung auf Pseudolösungen oder der Möglichkeit, sich durch Selbsttäuschung einer befristeten Scheinharmonie zu versichern, objektiv als *pipe dream*, dessen verheerende Folgen an der krisenhaften Befindlichkeit der Figuren abzulesen ist.⁶⁰⁵

Der Schein des erreichten Ziels und seiner Aufrechterhaltung erklärt vor allem, wie das Motto ‚Der Zweck heiligt die Mittel‘ kulturell tradiert und zugleich diskreditiert wird. Im Roman *Das Napoleon-Spiel* beschreibt Wörle den Verlust als Voraussetzung eines richtig „erfolgreichen“ Spiels. Anders gesagt, liegt die Quintessenz nicht im Sieg als Kontinuum, sondern in einer Dynamik des Wechselns, in der der Verlust eine Notwendigkeit ist. Das *Sein* des „wahren“ Spielers erfolgt durch den begriffenen Verlust als *conditio sine qua non*, und nicht mehr als *Scheinerfahrung* dessen. Auf diese Weise wird der Anspruch des zivilisierten Menschen auf Vollkommenheit relativiert:

Es war eine Erfahrung, die jeder siegreiche Spieler eines Tages machen muß. Das fortgesetzte Gewinnen zwingt ihn, das Feld zu wechseln. Er kann weiter siegen, aber jedes Spiel ist nun Verlust, er siegt, ohne wirklich zu spielen. Er setzt nichts mehr, denn da er nicht mehr verlieren kann, ist jedes Wagnis verloren und damit auch der Einsatz. Das Spiel ist tot. Ein Preis des Erfolgs.⁶⁰⁶

Die Ontologie der Zivilisation wird in Heins Werk dialektisch dargestellt durch den Schein des Antihelden, der im Grunde genommen den Eindruck vermittelt, die ersehnte und angestrebte Unterdrückung der Natur erreicht zu haben. Er ist das Subjekt dieses projizierten Ideals und seine Annullierung zugleich, indem die von ihm erlebte Realität die Funktion einer Antithese erfüllt.

3.5 Skeptizismus gegen absolute Wahrheit

Den Status des Antihelden als Exponent zivilisationskritischer Diskurse in Heins Werk soll im letzten Teil des vorliegenden Kapitels in Bezug auf eine postmoderne bzw. modernistische Skepsis gegen die Verabsolutierung menschlicher Werte erläutert werden.

⁶⁰⁵ K. Köhler (1998): S. 115.

⁶⁰⁶ *Das Napoleon-Spiel*, S. 134.

Daher lässt sich fragen, inwieweit die Auffassung des Antihelden postmodern angesehen werden sollte; handelt es sich bei den Protagonisten Heins um einen radikalen, nihilistischen Verwurf jener Großen Erzählungen der Moderne oder lässt sich vielmehr eine im Sinne der Spätmoderne immanente Selbstkritik der Zivilisation artikulieren?

In vielen postmodernen Diskursen herrscht ein offensichtlicher Pessimismus bzw. Negativismus. Begriffe wie Wahrheit, die im modernen Sinne als Monismus verstanden wird, erfährt durch die Kategorie des fiktiven Antihelden zuletzt eine Pluralisierung⁶⁰⁷ und Verzweiflung ihrer zuvor unwiderlegbaren Legitimität oder Geltungsansprüche. In Anlehnung an Georg Bollenbeck setzt die moderne Kulturkritik im Gegensatz zur traditionellen ein notwendiges Zeit- oder Geschichtsbewusstsein⁶⁰⁸ voraus, das im entsprechenden Werk durch die Person des Antihelden „personifiziert“ wird. Seine existenzielle Krise deutet auf die problematische Teleologie von Kultur und Zivilisation hin:

Wie die Soziologen, die das Erben M. Webers und G. Simmels die Auswirkungen des wissenschaftlichen, technologischen und technischen Fortschritts eher mit Krisenerscheinungen als mit dem Gedanken an eine fortschreitende Befreiung der Menschheit verbinden, zweifeln die Philosophen die großen legitimierenden Metaerzählungen des Christentums, der Aufklärung und des hegelianischen Marxismus an, den sie – ähnlich wie seinerzeit Camus – als säkularisierte Eschatologie ablehnen.⁶⁰⁹

3.5.1 Die Protagonisten Heins als un-politische Antihelden

Was der Psychologie des Antihelden in Heins Werk innewohnt ist eigentlich ein provokativer Apolitismus, der außer einer zynischen Irritierung auf die mittelbare Kritik politisierenden Machtdiskurse abzielt. Sei es für Claudia, die dramatischen Revolutionäre Wand und Ah Q oder Dallow⁶¹⁰, bleiben diese Figuren am Rande politischer

⁶⁰⁷ Siehe Armin Kreiner: *Ende der Wahrheit?* Zum Wahrheitsverständnis in Philosophie und Theologie. Freiburg/Br. 1992.

⁶⁰⁸ Vgl. Georg Bollenbeck: *Eine Geschichte der Kulturkritik*. Von J. J. Rousseau bis G. Anders. Verlag C. H. Beck. 2007 München. S. 25.

⁶⁰⁹ P. V. Zima (2001): S. 127.

⁶¹⁰ Darüber bemerkt Barbara Sichtermann Folgendes zu Recht: „Dallow spricht nur für sich. Er ist ein unpolitischer Mensch und, obwohl als Historiker mit einigem Wissen über den Lauf der Welt versehen, eigentlich desinteressiert an den Kämpfen seiner Zeit“. In: L. Baier (1990): S. 164.

Spekulationen. Dadurch irritieren sie ihre Umgebung und deuten die Unwürdigkeiten von Politik und die Gleich-Gültigkeit ihres ideologischen Spektrums an. Ihre Teilnahmslosigkeit ist nicht nur mit einem umfassenden Negativismus und Antikonformismus gleichzusetzen, sondern sie entspricht dem Heine'schen Credo des amoralischen Unbelehrbar-Seins.

Diese Anzweiflung etablierter Sozialisationsmuster und -prinzipien setzt die für *Kultur* symptomatische Immoralität politischer Propaganda in den Vordergrund. In der Novelle *Drachenblut* kann der generationskonfliktartige Bruch zwischen Claudia und ihrem Vater als Parabel für den inneren gesellschaftlichen Konflikt zweier Generationen gedeutet werden. Der Hinweis darauf thematisiert die allmähliche Diskreditierung des DDR-Regimes und ihren Verlust an Glaubwürdigkeit gegenüber ihren Bürgern. Die folgende Passage veranschaulicht das familiäre Unbehagen des Elternbesuchs, das aus den jeweiligen Divergenzen entsteht und den Zerfall des modernen Familienideals zugleich signalisiert:

Als wir uns verabschiedeten, schob mir Vater einen Fünzigmarkschein in die Tasche, den ich ihm zurückgab. Ich wußte, daß er sich auf diese Art bei mir entschuldigen wollte, hielt das aber für unnötig. Er interessierte sich für Politik und ich nicht oder sehr wenig. Das ist eben so, und mehr ist nicht zu sagen.⁶¹¹

Der Einsatz (post-)moderner Antihelden in der neueren DDR-Literatur kann als Reaktion auf den durch positive Helden angestrebten Utopismus des realsozialistischen DDR-Staates angesehen werden, dem man dabei eine moralische Verantwortung zugewiesen hat. Die Desillusionierung und die sich etappenweise radikalisierende Zivilisationskritik der Autoren der 70er Jahre kristallisieren sich mit der Darstellung negativer, scheiternder Helden, die die Unzulänglichkeiten und den Misserfolg dieses Systems widerspiegeln. Anders gesagt, wurde der „künstliche“ Heroismus mancher Protagonisten der orthodoxen, dem DDR-System treuen Literatur desavouiert bzw. diskreditiert. Darüber hinaus lässt sich eine Charakteristik postmodernen Diskurses feststellen, und zwar das Misstrauen gegenüber dem Fortschrittsglauben der Moderne, der im offiziellen staatlichen Diskurs der ehemaligen Ostrepublik gleichfalls verankert war:

⁶¹¹ *Drachenblut*, S. 42.

Das Mandat des Sozialistischen Realismus, welches aus didaktischen Gründen Verständlichkeit und positive Helden forderte, war eine Literaturtheorie, die der Verwirklichung einer utopisch sozialistischen Gesellschaft verpflichtet war.⁶¹²

Die Komödie *Schlötel oder Was solls* bietet ein interessantes Beispiel für die Kombination von Tragik und Komik, die die Ambivalenz des Antihelden traditionellerweise ausmachen. Jene Mischung wird in der Schlötel-Figur dargeboten, sodass der Held der Geschichte und seine vermeintliche Lächerlichkeit im Zwielficht tragikomischer Zustände zustande kommen. Trotz seines politisch-proletarischen Engagements, scheitert er sowohl beruflich (bei der Einführung des Objektlohns der Schwedter Arbeiter) als auch privat (wegen seiner Scheidung von Irene), obwohl er für ein „Genie“ gehalten wird. Im Dialog zwischen Schlötel und dem feindseligen Parteisekretär Netzker entlarven sich bereits die bürokratischen Mechanismen während seiner Anstellung. Dem Hochschulabsolventen Schlötel scheint im Laufe der Handlung die Durchführung des Objektlohns wesentlicher zu sein als die politischen Manöver der Partei, denen er willkürlich zum Opfer fällt:

Zu Schlötel: Sie haben studiert? Soziologie? Ihre Kaderakte ist sauber. Warum kommen Sie zu uns? Schlötel: ein Wunsch der Institutleitung. Meiner auch. Netzker: Der Staat zahlt nicht, daß Hochschulabsolventen als Ungerlernte arbeiten. Was haben Sie ausgefressen, Genosse? Schlötel: Meine Akte ist sauber. Vielleicht wäre es meine Nase. Netzker: Mit mir können Sie reden. Ich bin fünfzehn Jahre Sekretär, ich kenne alle Sünden und Parteistrafen. Ich kenne sogar Parteistrafen, die man für seine Unschuld bekommt. Das war ein Scherz, Sie dürfen lächeln.⁶¹³

Durch das für die DDR spezifische Genre des Produktionsstücks legt Heins Antiheld (analog mit H. Müllers *Lohndrucker* und V. Brauns *Kipper Paul Bauch*) einen typologischen Antiheroismus an den Tag im Zusammenhang mit dem in der Brigade einzuführenden „Objektlohn“ dar. Durch die Hinführung eines Steuersystems, dekonstruiert der Leser die Destruktivität eines immer mehr effizienten Fortschritts. Der Einzelne wird – im Anschluss an Michael Töteberg – zum Objekt gemacht, mit dem der Fortschritt im Endeffekt seine Programmatik durchsetzt:

Der „Lohndrucker“ (Müller) und „Kipper Paul Bauch“ (Braun) waren Helden aus gleichem Holz: voranstürmende Aktivisten voller Initiative, die am Widerstand des Kollektivs

⁶¹² D. Sevin (1993): S. 241.

⁶¹³ C. Hein: „Schlötel oder Was solls“, In: *Die Stücke*, S. 16.

scheitern. Das heroische Individuum geht zugrunde [...]: Im dialektischen Prozeß der Geschichte erreicht der Fortschritt sein Ziel, mag auch das Subjekt vor die Hunde gehen.⁶¹⁴

Die Ästhetik des Antihelden bei Hein weist ein weiteres Merkmal auf. Aus der Interaktion kollektiver Zustände mit dem Einzelschicksal (wie z. B. in Heins *Cromwell*) ergibt sich eine „Entheroisierung“ des dramatischen Protagonisten. Neben seiner Unfähigkeit, die politischen Unzulänglichkeiten revolutionärer Vorgänge zu überwinden, werden seine inneren Widersprüche betont, wie es für seine Handlungsunfähigkeit und seine utopischen Ansprüche der Fall ist. Statt auf Szenen jeglicher Unruhezeit das Augenmerk zu legen, schildert Christoph Hein die inneren Unruhen bzw. Zustände seines Protagonisten, deren Ursprung eben in der Diskrepanz zwischen eigenen Lebensansprüchen und Utopien und der Unmöglichkeit ihrer Verwirklichung. Dabei geht es auch um die Gegenüberstellung eines kollektiven und individuellen Bewusstseins miteinander:

Die individuelle Tragödie Cromwells verliert dadurch ihren Heroismus, das Ereignis reduziert sich auf die Anekdote, wird zum Anlaß, am Beispiel des historischen Dilemmas einer Figur zugleich auch über allgemeinere Fragen der Weg-Ziel-Dialektik revolutionärer Bewegungen zu diskutieren; etwas über das Verhältnis von Anspruch und Realität, Handlungsmöglichkeit und -notwendigkeit des einzelnen in der Geschichte.⁶¹⁵

Die dramatischen Antiheldfiguren in Heins Prosa und Drama scheinen gesellschaftlichen und beruflichen Zwangsmechanismen unterzogen zu sein, ohne dennoch den politisch-ideologischen Konformismus zu bejahen. Die traditionelle Lächerlichkeit des Harlekinades entwickelt sich nach wie vor zur Tragikomik sozialer Unangepasstheit unpolitischer Figuren, so dass sie als Intellektuelle oder politisch desinteressierte Personen kaum gesellschaftliche Anerkennung finden. Der Hinweis auf ihr politisch-amoralisches Desinteresse zielt subversiv darauf ab, die politische Immoralität etablierter Ideologie- und Kultursysteme einer Kritik zu unterziehen. Auch wenn sie ihrer Umgebung gegenüber als widerspenstige Außenseiter gelten, ermöglichen sie dem Leser, die Manipulation als Gestus propagandistischer „Gelüste“ zu enthüllen.

⁶¹⁴ Michael Töteberg: „Der Anarchist und der Parteisekretär: Die DDR-Theaterkritik und ihre Schwierigkeiten mit Christoph Hein“. In: H. L. Arnold (1991): S. 36.

⁶¹⁵ F. Hörnigk (1987): S. 106.

3.5.2 Die Entschärfung des Todes als Antiheldgestus

Geht, Nacht und Traum, geht, [...]

Laßt mich traumlos, lichtlos, erinnerungslos.

Ich warte auf euren sanfteren süßen Bruder, ich warte, ich warte.⁶¹⁶

Der Tod als Erscheinung menschlichen Lebens und seine Wahrnehmung unterscheiden sich von Kultur zu Kultur, so dass sie eine Sinnverschiebung erfahren. In der abendländischen Ideengeschichte erhält dieses Phänomen unterschiedliche Interpretationen und Formen, die mit a-priori mit einem Negativismus assoziiert werden. Es entstehen in der Fiktion jene Räume der Sublimierung und Transzendierung, die die vernichtende Macht des Todes zu entschärfen vermögen und ihm andere Funktionen und Sinne zuschreiben. Die Antihelden Heins, vor allem Dallow in *Der Tangospieler*, charakterisiert eine gewisse Verharmlosung des Todes. Hein gelingt es, die Existenz des Protagonisten nach seiner Haft als groteske Erscheinung vorkommen zu lassen, da nicht vom leiblichen Tod als solcher, sondern vom sogenannten *sozialen* Tod die Rede ist.

Demnach wird der Tod in der Kategorie der existenziellen Krise „deplaziert“ durch die Absurdität des Freiseins, das dem Protagonisten nach seiner Entlassung als quälende Schimäre vorkommt. Seine weitgehende Isoliertheit führt ihn sogar zu einer masochistischen Entbehrung des Gefangenseins: „*ihm war bewußt, daß ihn, tief versteckt und uneingestanden, Heimweh quälte, ein Heimweh nach der Zelle.*“⁶¹⁷ Dies gipfelt mit den als zwecklos dargestellten und routinierten Daseinsformen des Protagonisten, die die Paradoxie einer den Tod bewältigenden und zugleich vernichtenden Zivilisation zur Schau stellt. In Anlehnung an N. Šlibar und R. Volk heißt nun das Leben für den zivilisierten Menschen eine „Zwischenstation“⁶¹⁸:

Als breiige, klebrige Zeitmasse des Immergleichen erlebt, kommt den Figuren, die ohne Hoffnung und in steter Abwehr gegen einschneidende Veränderungen leben, die

⁶¹⁶ Die Figur Kruschkat in *Horns Ende*, S. 257.

⁶¹⁷ *Der Tangospieler*, S. 102.

⁶¹⁸ Vgl. v.a. Claudias entaffizierte Haltung gegenüber dem Tod als entseelter „klinischer Befund“ in *Drachenblut* S. 46.

Vergangenheit wie die Zukunft abhandeln, und damit verlieren sie sich letztlich selbst, denn ihr Leben wird zum Warten auf den Tod.⁶¹⁹

In Anbetracht der Kritischen Theorie werden Leben und Tod im fortschreitenden Zivilisationsprozess immerhin miteinander als Einheit⁶²⁰ gleichgestellt, so dass die Gleichgültigkeit beider Größen die Folge davon wäre. Weiterhin erweist sich Horns Tod und sein im „Jenseits“ fortgesetzter Dialog mit dem jungen Thomas als die Projektion einer Enttäuschung und zugleich derer Bewältigung. Insofern werden der tote Horn und sein Ideal nach der Wahrheitssuche aufrechterhalten, wobei er im Roman auf die fatale Verbundenheit der Lebenden mit den Toten⁶²¹ hinweist.

Derselbe Roman stellt also den im Diesseits scheiternden Helden dar, nämlich den Versuch, sein Wesen als Exponent abweichender „Abnorm“ zu bestimmen. Ähnlich wie für andere Protagonisten Heins, zerfällt die „Panzerung“ der Figuren zugunsten der außerweltlichen Aggressivität und den Unzulänglichkeiten ihres Alltags. Der Ausgang ihrer Schicksalsgeschichten endet entweder mit dem Selbstmord, Tod bzw. mit der weitgehenden Ausgrenzung, wie es für die Figuren Claudia, Henry Sommer, Dallow oder Horn offensichtlich der Fall ist. Diese scheiternde Überlebensstrategie, die sich als feste Utopie im Geist der Antihelden verankert hat, legt den antiheldischen Impetus dieser Figuren aus und zeigt ihre Achillesverse, deren verheerende Konsequenzen am Beispiel ihres einzelfälligen Lebensschicksals im Werk des Autors anschaulich gemacht werden:

Der Roman stellt das Scheitern der Haltung und Einstellung derer in den Mittelpunkt, die ihr eigenes Ich nicht mit den existentiellen und/ oder politischen Komponenten der sozialen Entwicklung verbinden, oder wenigstens dazu neigen, sie nicht zu verbinden.⁶²²

Der Antiheldentypus in Heins Werk, vor allem in *Horns Ende*, weist eine weitere Ambivalenz auf. Die Figurenkonstellation, die darum bemüht ist, die vergangene Guldenberger Gesellschaftsrealität ringsum Horns Selbstmord wiederzugeben, divergieren durch ihren individuellen psychischen Zustand. Anders gesagt, gewinnt jede Perspektivfigur einen anderen (eigenen) Eindruck und ermöglicht einen anderen Blick auf

⁶¹⁹ N. Šlibar / R. Volk: „Das Spiegelkabinett unseres Kopfes“: Schreibverfahren und Bilderwelt bei Christoph Hein. In: H. L. Arnold (1991): S. 61.

⁶²⁰ Vgl. M. Horkheimer / T. W. Adorno (2011): S. 225.

⁶²¹ Siehe *Horns Ende*, S. 191.

⁶²² F. Cambi (1988): S. 84.

die Todessymbolik. Wirklichkeit und Tod lassen sich im entsprechenden Roman vielseitig perspektivieren.

Die Ambivalenz des Todes in *Horns Ende* (neben der der eigenen Psyche), ihre Wahrnehmung durch die diversen Perspektivfiguren und ihre unterschiedliche Subjektkonstitution finden ihren Ausdruck in einer komplexen Vernetzung auf Grund der erfahrenen Wirklichkeit. Darüber hinaus lässt Hein die gesellschaftliche Realität also als Phänomen komplexer und variierender Wahrnehmungen vorkommen, und setzt die Perspektiven seiner Antihelden als Antwort auf die Tendenz einer die soziale Realität trivialisierenden, uniformisierenden Ideologie ein, besonders, wenn man an die die Massen manipulierende Behördenpropaganda über den Tod Horns denkt. Diese Idee hat ihren Stellenwert vor allem in der Definition des Heinschen Geschichtsbewusstseins und seines individuellen Jetzt-Zeit-Prinzips, so dass der Antiheldenästhetik bei Hein ein konstruktivistischer Charakter zugesprochen werden kann:

Aber es wäre falsch, den vorliegenden Text als pure, unverstellte Wirklichkeit zu verstehen oder gar als Abbild eines „allgemeinen Zustandes“, er muß paradigmatisch gelesen werden. Von der veränderten Vorstellung vom „Ich“ strebt Hein eine besondere Figurengestaltung an: die montierte – und zugleich demontierte – Figur, den Aufbau beziehungsweise Abbau, die Montage beziehungsweise Demontage vom Gestus her. Der Heinsche Antiheld als gestisch montierte, von gestischen Reihen, vom antinomischen Gestus her aufgebaute und gesprengte Figur wird als statische Mitte der traditionellen Wirklichkeitskohärenz entthront. Ihre Auflösung hängt so ursächlich mit der modernen Wirklichkeitsauflösung zusammen.⁶²³

Dementsprechend weist die verquickte Ästhetik des Antihelden und des Todes eine wechselseitige Beziehung auf, deren Zielsetzung in der Dekonstruktion und kritischen Reflexion tradierter Lebensvorstellungen liegt, und die zwischen Fatalismus und einem die Todesevidenz verkennenden Optimismus oszilliert. Trotz des Antihelden Fatalismus und dessen der Existenz überhaupt, kommt der Negativität eine „Kompensation“ des unentrinnbaren Lebenszyklus in einer Versinnbildlichung des Todes als Transzendenzmoment für die Projektion der während des Am-Leben-seins „verlorengegangenen“ Ideale wie historisches Gedächtnis (Horns historisches Erinnerungsprinzip), Lebensdisposition (Claudias „Drachenhaut“) zugute. Mit anderen

⁶²³ K. Hammer (1987): S. 1364-1365. Siehe darüber auch Hans Kaufmann: „Christoph Hein in der Debatte“. In: *DDR-Literatur 1983 im Gespräch*. Berlin und Weimar 1984. S. 47.

Worten: der zivilisatorisch idealisierte Heroismus ist Synonym für Vergänglichkeit, „*weil er ein Ende ist, das Ende des Spiels, aber auch jedesmal ein kleiner Tod des Spielers.*“⁶²⁴

3.5.3 Zum Reflex des Elfenbeinturms

3.5.3.1 Drachenhaut und Selbstlüge

Mit dem Schicksal des Siegfried-Mythos vergleichbar, repräsentiert die Figur Claudias jene Verdrängungsmechanismen⁶²⁵, die von der Perfektibilität der Zivilisation beansprucht wird und entweder in Eskapismus (dem Fotografieren entseelter Landschaften) oder Entfremdung einmündet. Indem sie glaubt, (Siegfried) ähnlich, in Drachenblut gebadet zu haben und gegen alle Verletzungen des Lebens geschützt zu sein, ohne dass ein Lindenblatt sie irgendwo schutzlos gelassen hat, verursacht ihre Lebenseinstellung den gegenteiligen Effekt, wobei ihre verletzte und brutal beendete Kindheitsfreundschaft mit Katharina ihre Achillesverse wird. Der Zerfall der heldenhaften Symbolik der Siegfried-Figur versetzt Hein eben auf das Lebensprinzip Claudias. Am Ende der Novelle wird ihr fataler Schwachpunkt an den Tag gelegt und ihre „feste Burg“ zerfallen, die man in ihrer Lebensdisposition der Distanz und Kälte zu erkennen vermag:

Wir trennten uns mit der grausamen Art von Kindern und fanden es beide gewiß weniger fürchterlich, als es war. Ich wußte damals nicht, daß ich nie wieder einen Menschen so vorbehaltlos lieben würde. Dieser Verlust schmerzt mich.⁶²⁶

Im Werk Heins handelt es demnach um eine Remythisierung oder Arbeit am Siegfried-Mythos. Bemerkenswert für den Autor ist also die eigene Stilisierung und Ästhetisierung traditioneller Helden zwecks der Konzeption eines moderneren Antihelden, der die Funktion eines Übergangs vom Urmythos zum zivilisationskritischen Exponenten⁶²⁷ erfüllt. Weiterhin scheint das Prinzip bzw. die Lebensphilosophie des Selbstschutzes als Reflex und Ende des menschlichen Subjektes zu sein. Die Panzerung seiner Protagonisten

⁶²⁴ *Das Napoleon-Spiel*, S. 34.

⁶²⁵ Die Protagonistin selbst gesteht in diesem Sinn ein: „*Schließlich, die gesamte Zivilisation ist eine Verdrängung*“. In: *Drachenblut*, S. 98.

⁶²⁶ Ebd., S. 173.

⁶²⁷ Über die ästhetisch-poetische Bearbeitung tradierter Mythen und ihres ‚Wirkungspotenziales‘ als antirationaler kritischer Gehalt siehe Hans Blumenberg: „Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotenzial des Mythos“. In: Manfred Fuhrmann (Hrsg.): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. (Poetik und Hermeneutik IV). München 1971. S. 28. Ders.: *Arbeit am Mythos*. Suhrkamp. Frankfurt a. M. 1990.

gegen die Aggressivität der Außenwelt und die aus ihnen resultierenden Verletzungen erweisen sich im Endeffekt als scheiternde Strategien.

Der Status Claudias als Ärztin besagt u.a., wie metaphysische und existenzielle Phänomene von Vernunft und Zivilisation deformiert oder als bloße physiognomische Realitäten durch eine alles erklärende Medizinwissenschaft deformiert werden. Das seelische „Refugium“ Claudias liegt – neben dem Fotografieren – in ihrer „Verwissenschaftlichung“ und kalten Registrierung menschlicher Existenz durch den Gebrauch ihres ärztlichen Jargons, der jeden Versuch, die menschliche Realität emphatisch wahrzunehmen, neutralisiert. Die Berliner Ärztin personifiziert sozusagen den Spenglerschen Stadtmenschen, der seine verfremdende Realität anhand eines „verwissenschaftlichten“ Weltbilds zu überwältigen versucht:

Nur der innerlich erstorbene Mensch der späten Städte, [...] oder des heutigen Paris und Berlin, nur der rein intellektuelle verliert oder verleugnet sie, indem er eine geheimnislose „wissenschaftliche Weltanschauung“ zwischen sich und das Fremde stellt.⁶²⁸

Der Titel erinnert bereits an Claudias Problematik der Vergangenheitsverdrängung. Ihr psychischer Zustand im Werk erfolgt wegen der in der Kindheit erlebten Traumata. Somit entsteht eine Art „Neurose“ in ihr, insbesondere, wenn man die Zwiespältigkeit ihrer Persönlichkeit in Betracht zieht. Ihr vorgetäuschter Gestus eines Ausgeglichen-Seins widerspricht der trivialen Festhaltung an einer idyllischen Vergangenheit. Ihrem „Elfenbeinturm“ fehlen somit die festen Fundamente einer freundlichen, vergangenen Kindheitszeit. Diese Problematik der psychischen Verdrängung findet bereits in früheren Werken Gebrauch, wie es Beatrice Delassalle in ihrer Studie über I. Svevos und L. Pirandellos Antihelden feststellt:

Psychologisch gesehen ist eine der Formen, die für die Protagonisten der besprochenen Werke typisch ist, diejenige des in der neurotischen Struktur wohlbekannten Kontrastes zwischen der äußerlichen Ruhe und einer extremen inneren Erregung, in der sich die Wirkungen einer langen Verdrängung spiegeln.⁶²⁹

Mythen sind in der DDR-Literatur der zweiten Generation tendenziell als Mittel zur Selbstaneignung der erlebten sozialistischen Realität bekannt. Anders als Vorwurf, vor der Realität zu flüchten, erweist sich diese Tendenz jener Zeit als Impetus ästhetisch-

⁶²⁸ O. Spengler (2003): S. 108.

⁶²⁹ B. Delassalle (1996): S. 67.

autonomer Kreativität. Der „modernisierte“ Siegfried- bzw. Drachenblut-Mythos C. Heins ist ein geeignetes Beispiel für die Aneignung antiker Mythen zwecks einer gegen die erstarrende Realität⁶³⁰ eingesetzten, realistischen Zivilisationskritik.

3.5.3.2 Dallow als Flaneur

Hans Peter Dallow, der Protagonist der dritten Erzählung der Trilogie C. Heins *Der Tangospieler* verkörpert den Archetyp des modernen Antihelden, der dem Flanieren, der Orientierungslosigkeit verfallen ist. Die verwickelten und unfreundlich gewordenen Verhältnisse mit seinen Verwandten lassen ihn offensichtlich als Außenseiter erscheinen, als Antiheld, dessen Zeit aufgehört zu sein scheint. Er führt eine Art „zeitloses“ Leben, was ihn von der umgebenden Gesellschaft trennt und in ihr gleichzeitig festhält. Sein Status als orientierungsloser Flaneur ermöglicht, die Welt der Großstadt durch die Augen eines Voyeurs⁶³¹ wahrzunehmen und die topografisch-urbane Dimension des zivilisierten Lebens wieder sichtbar zu machen. Sein zielloses Fahren und Spazieren entsprechen jenen Zirkularität und Beschränktheit der Stadtwelt als Schauplatz des verfremdenden Zivilisationsunheils:

In der Innenstadt lief er am Opernhaus vorbei durch die Grimmaische Straße bis zum Thomaskirchhof. Langsam ging er durch die Petersstraße und betrachtete Passanten und die Auslagen der Geschäfte. Er lief so langsam, daß er mehrmals zur Seite gestoßen wurde. Die Frauen waren dick vermummt und in Eile, er sah von ihnen kaum mehr als die Augen.⁶³²

Die nihilistische Einsicht Dallows innerhalb seines neuen Lebens nach dem Zuchthaus entwickelt sich zu einem Wieder-gefangen-Sein in einer illusionären Freiheit des Flaneurs, die von ihm als eine Art Selbstphilosophie angetrieben wird. Seine antiheldische Seite besteht in der Idee, dass er sich durch seinen optimistischen Anspruch auf Selbstbehauptung und Autarke-Sein letztendlich in der konträren Situation befindet, so dass ihm das bleibende Leben befristet vorkommt. Auf diese Weise erweist sich sein Glaube, er könne sein Schicksal durch eine weitgehende Entfremdung und

⁶³⁰ Vgl. W. Emmerich (2000): S. 287-288.

⁶³¹ Susan Sontag bezeichnet hier den ‚surrealistischen‘, flanierenden Fotografen als „voyeuristischer Spaziergänger“, der „das großstädtische Inferno“ aufnimmt. Insofern liegt eine gewisse Ähnlichkeit mit der Erzählhaltung der Er-Form im ‚Tangospieler‘, deren Distanz zur sur-realistischen Schilderung der Großstadtzivilisation beiträgt. Vgl. S. Sontag (2013): S. 57-58.

⁶³² *Der Tangospieler*, S. 13.

Distanzierung⁶³³ gegenüber der institutionellen und sozialen Außenwelt bestimmen, lediglich als Selbstlüge und scheiternde Taktik. Um diesen Effekt beim Leser zu erwecken, stellt Hein das „neue“ Leben Dallows als befristetes und zugleich verewigtes Warten und zielloses Flanieren auf eine vermutliche, zu ahnende „Katastrophe“, die aber im Endeffekt nicht kommt. Sein Ziel könnte darin bestehen, die Absurdität des modernen Menschenlebens im Warten auf einen Lebenssinn zu veranschaulichen. Der zivilisationskritische Impetus Heins ist in der Thematisierung der Entfremdung und des fatalen Identitätsverlusts bzw. Entwurzelung des Individuums in modernen Gesellschaftssystemen zu situieren.

Die Konsequenzen jener Ausweglosigkeit bestehen in Flanieren und Entfremdung, sodass der Antiheld an seine Selbstverwirklichung nicht mehr glaubt. Im Vergleich mit dem traditionellen Flaneur, der die täglichen Spannungen und Entdeckungen des großstädtischen, sorglosen Lebens begrüßt erlebt, charakterisiert Dallow im Großen und Ganzen nicht der Dandyismus des Fin de Siècle, sondern eher ein wegen angegebener Umstände aufgezwungenes „Vagabundieren“, das ihn im Ende der Erzählung zu der unsicheren Situation und einem prekären Leben auf einer Insel führt. Beide Antiheldtypen weisen dennoch das gemeinsame Merkmal einer hedonistischen Lebensführung auf, wobei Dallows Existenz den täglichen Besorgtheit und Routine ständig ausgesetzt wird:

Der immer gleiche Ablauf dieser Abende und der Bekanntschaften lähmten seine Lust, und er verspürte nur noch die Mühe, die es ihm bereitete, eine Frau anzusprechen und ihr ein paar Schmeicheleien zu sagen. Er wunderte sich, wie schnell jene Gier, die ihn zwei Jahre mit quälenden Tag- und Nachträumen beschäftigt und gepeinigt hatte, erlosch und allein ein leidenschaftsloser Widerwillen in ihm zurückblieb.⁶³⁴

3.5.4 Gegen den Strich oder das Unbelehrbar-Sein (Erich Fried)⁶³⁵

Zu sagen

»Hier herrscht Freiheit«

⁶³³ Im Anschluss an Aleida Assmanns Definition des Flaneurs, erfüllt hier der flanierende Antiheld Heins die Beobachtungsrolle eines Misanthropen, der die Phänomene städtischen Lebens in den Blick fasst. Vgl. Aleida Assmann: *Im Dickicht der Zeichen* (1. Aufl.). Suhrkamp. Frankfurt a. M. 2015. S. 275.

⁶³⁴ *Der Tangospieler*, S. 48.

⁶³⁵ Entnommen von C. Hein: „Unbelehrbar – Erich Fried. Rede zur Verleihung des Erich-Fried-Preises am 6. Mai 1990 in Wien“. In: L. Baier (1990).

ist immer
ein Irrtum
oder auch eine Lüge:

Freiheit
herrscht nicht
Fried, E.: *Herrschaftsfreiheit*.⁶³⁶

Der passive Widerstand, der einen Antihelden in der Regel charakterisiert, sollte eigentlich nicht auf den Ausdruck reiner fatalistischer und pathetischer Negativität reduziert, sondern als Gestus zivilisations- und kulturkritischer Überlegung betrachtet werden, die das wechselseitige Korrelat der hiermit untersuchten Größen *Zivilisationskritik – Antiheldästhetik* weiterstrukturiert.

Einen in dieser Hinsicht interessanten Fall bietet die Erzählung Heins *Das Napoleon-Spiel*, wo der „asketische“ Jurist Wörle die Mechanismen und die Unmoral der juristischen Apparatur dekonstruiert. Seine amoralische Rhetorik und Bevorzugung des Verlierens, die im ersten Blick einen vermeintlichen Willen zur Selbstzerstörung bedeuten würde, brandmarken auf subversive Art und Weise die willkürliche Immoralität der Justizmoral, die auf Papier Gerechtigkeit verspricht und in Praxis das Gegenteil tut. Die Haltung jenes Protagonisten erinnert an die Fried'sche Maxime des politischen und moralischen Unbelehrbar-Seins, die der Autor Hein in dieser Erzählung weitgehend thematisiert. Die allzu kritische Haltung seines Protagonisten kann in eine individuelle, dystopische Skepsis zweiten Grades deplaziert werden, die auf den kollektiven Zerfall realsozialistischer Ideale verweist; auch wird auf eine aufklärerische Moral verzichtet und die konventionelle Wahrheitssuche – im Sinn der Postmoderne – in der folgenden Schlüsselstelle verabschiedet:

Sie wiesen diesen Vorschlag belustigt, aber auch entsetzt über meinen offenkundigen Zynismus zurück. Sie haben natürlich recht. Sie bestätigen mir, was ich ohnehin wußte: mit der Wahrheit ist dieser Prozeß nicht zu gewinnen. Er ist allerdings nicht einmal mit ihr zu verlieren, denn sie kann vom Gericht wie von der Gesellschaft nicht akzeptiert werden. Ich

⁶³⁶ In: Erich Fried: 1921 – 1988; *einer singt aus der Zeit gegen die Zeit; Materialien und Texte zu Leben und Werk* / [Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf]. Zsgest. u. bearb. v. Volker Kaukoreit und Heidemarie Vahl. [Hrsg. v. Joseph A. Kruse anlässlich der Gedenkausstellung für Erich Fried im Sommer 1991]. – 1. Aufl. Jürgen Häusser Verlag, Darmstadt 1991. S. 12.

beschloß daher, mich völlig aus meiner Verteidigung zurückzuziehen und alles Ihnen, Herr Kollege, zu überlassen.⁶³⁷

Über die Unsicherheit der jeglicher Revolution folgenden Tage, äußert sich Hein während der Verleihung des Erich-Fried-Preises am 6. Mai 1990 in Bezug auf die Ausweglosigkeit der postsozialistischen Phase einer nicht mehr existierenden DDR. Hein situiert diesen Zustand oder „Übergangszustand“ in einer falschen Alternative zwischen einer von Anfang an falschen, diskreditierbaren Gesellschaftsutopie, oder besser gesagt, einer Utopie-Gesellschaft, und dem Weg ins Fremde, oder dem verfremdenden Weg ins kapitalistische System und sein Marktwirtschaftsdiktat:

Ein Staat, sogar ein System von Staaten geht in diesen Jahren und Monaten zu Ende, das für die einen ein Schreckens- und Terrorregime darstellt, für andere die einzige Alternative zur kapitalistischen Marktwirtschaft war, und für noch andere die mißratene Hoffnung auf eine menschlichere Gesellschaft, ein Weg, der ein Ausweg sein sollte, aber von Beginn an in eine falsche, in eine grundsätzlich falsche Richtung führte.⁶³⁸

Diese Haltung des desillusionierten Unbelehrbar-Seins thematisiert der Autor in seiner anderen Erzählung *Der Tangospieler*, die dem Einmarsch der verbündeten Truppen des Warschauer Paktes⁶³⁹ in Prag den Effekt des Anekdotisch-Alltäglichen zukommen lässt. Hans-Peter Dallow, der ehemalige Leipziger Hochschullehrer und Historiker, reagiert darauf mit irritierender Gleichgültigkeit und kennzeichnet sich, im Gegensatz zur kollektiven Euphorie, als Außenseiter, der die Maschine namens ‚Geschichte‘ eher mit Skepsis anzusehen scheint. Seine Zurückhaltung und die topografische Symbolik der Insel, auf der er sich während der entsprechenden Ereignisse befindet, rücken einen Distanzierungseffekt in den Mittelpunkt und erinnern an den kritischen Abstandreflex, die ein Historiker gegenüber revolutionären Wenden hat, denen bekanntlich die erhoffte Stabilität folgt. Die Negativität Dallows ist die des vorsichtigen, beobachtenden Historikers, der sich von der Propaganda und den Medien des Mainstreams nicht manipulieren lässt:

Als er endlich das Radio ausstellen durfte, forderte das Mädchen Dallow auf, etwas zu sagen. Aber er zuckte nur mit den Schultern und fragte sie, was sie frühstücken wolle. [...] »Ich kann nicht verstehen, daß dich so etwas kalt läßt«, sagte das Mädchen entsetzt. »Ich bin nur

⁶³⁷ *Das Napoleon-Spiel*, S. 9.

⁶³⁸ Nach C. Hein. Zitiert in: L. Baier (1990): S. 22.

⁶³⁹ Vgl. *Der Tangospieler*, S. 175.

ein Kellner«, gab Dallow zu bedenken. Das Mädchen protestierte. »Du bist ein lebendiger Mensch, du bist...« Dallow unterbrach sie und wandte freundlich ein: »Und früher war ich ein Tangospieler. Aber das ist lange her.« Das Mädchen fühlte sich verspottet, sah ihn böse an, erwiderte aber nichts.⁶⁴⁰

Im Prager Frühling (August 1968) sah Christoph Hein keine Reformchancen mehr für das stalinistische System. Diese Demonstration militärischer Gewalt scheint für ihn, die Prämissen seines Desillusionismus gegenüber dem real existierenden Sozialismus vorausgesetzt zu haben. Weiterhin kommt die Komponente „Gewalt“ zur Sprache und bringt den sich hinter den idealistischen Diskursen verbergenden Totalitarismus zur Schau. Diese Desillusionierung des Autors entspricht, wie bereits gesagt, jener Gleichgültigkeit Dallows, der während seiner Bohème über die Unruhen des Prager Frühlings teilnahmslos erfährt und den Nachrichten kaum Beachtung schenkt. In diesem Werk findet der Desillusionismus des Autors schlechthin ein fingiertes Moment durch Dallows Einstellung; man gewinnt dabei offensichtlich autobiographische Momente. Von dieser Annahme her stellt sich noch ein Korrelat zwischen der Negativität (dem Desinteresse an der Politik) des Antihelden und einer Kritik an den Vorgängen zivilisatorischer Geschichte heraus. Die gleichgültige Haltung Dallows drückt aber auch das Unbehagen einer gesellschaftlichen Kategorie und den Verlust der etablierten Autoritäten an politischer Glaubwürdigkeit aus:

Die Frage, ob das sowjetische System reformierbar war, ist letztlich nicht oder nur spekulativ beantwortbar. Für mich hatte es einen Abschluß im August 1968 erreicht, als die Panzer der Warschauer-Pakt-Staaten in Prag einrollten und jene Reform, die für uns mit dem Namen Dubček verbunden ist, beendeten. Die Gorbatschowsche Reform kommt offensichtlich zu spät.⁶⁴¹

Die fehlende politische Stellungnahme des Hochschullehrers Dallow gegenüber den in seiner Zeit erschütternden Ereignissen setzt die soziale Polarisierung des Antihelden und der ihn umgebenden Welt in den Vordergrund. Diese irritierende Apathie des Intellektuellen (siehe das vorige Zitat), die vielmehr Ausdruck für eine besorgende und innere Skepsis als für jegliche Arroganz ist, erinnert an das imperialistische Motto *Divide et impera*⁶⁴² archaischer Herrschaftssysteme. In Anlehnung an E. Friedls Analyse jener sozialen Fraktur ist hier zu vermuten, dass Hein – durch die Haltung seines Protagonisten –

⁶⁴⁰ Ebd., S. 176.

⁶⁴¹ C. Hein. Zitiert in: L. Baier (1990): S. 25.

⁶⁴² Eigentlich (dt.) „teile und herrsche!“.

vor einem fatalen Bruch zwischen dem Proletariat und der von ihm verachteten Intellektuellenschicht, nämlich zwischen den zwei wichtigsten Akteuren gesellschaftspolitischer Reformen warnen möchte. Ihr perpetuierter Konflikt kommt schließlich (im Sinn E. Frieds) dem System zugute:

Manche Rebellion setzt schief an. Die Gründe sind verständlich. Verständlich leider auch für die, die hier seit eh und je einhaken. An der Aufhetzung des Arbeiters gegen den gottlosen, destruktiven Intellektuellen, den entwurzelten Kritiker, haben geistliche und weltliche Behörden zusammengearbeitet.⁶⁴³

3.5.5 Der Antiheld als Projektionsfigur scheiternder Revolutionen

3.5.5.1 Cromwells (Selbst-)Destruktivität

Durch die Antihelden im dramatischen Werk Heins (z.B. in *Cromwell*⁶⁴⁴) wird das tragische Schicksal ohnmächtiger Revolutionäre dargestellt. Anhand historischer Glaubwürdigkeit, die in der Regel bei Hein durch einen realistischen Authentizitätseffekt vorgetäuscht wird, problematisiert der Autor historische, zur menschlich-historischen Vergangenheit gehörende Figuren zwecks einer anachronistischen, zeitgenössischen, Selbstreflexion über den DDR-Zerfall durch einen Brechtschen Verfremdungseffekt.

Das Scheitern dieser Protagonisten an der Verwirklichung eines revolutionären Ideals – wie der parlamentarischen Republik – sollte allerdings an den allgemeinen Kontext sozialistisch-kommunistischer Länder erinnern und die perverse Dimension der verführten Revolutionen und ihre politische Unreife aufzeigen. Der Status des Protagonisten als Lord Protector von Westminster erweist sich als antiheldisch, da Oliver Cromwell sich selbst als ‚Bauer‘ und seine Mutter, Elisabeth d. Ä, ihn als ‚Revoluzzer‘ bezeichnet und ihm den Zerfall von Kirche und Königtum vorwirft. Die Ambivalenz seines psychologischen Zustands liegt darin, dass er durch die eigene Herabwürdigung zum Bewusstsein kommt, dass er lediglich als Mitglied des manipulierten Proletariats zum „Kanonenfutter“ bzw. zur Revolutionsmaschinerie gehört. Die Bezeichnung Bauer konnotiert einerseits mit dem

⁶⁴³ E. Fried: *Anfragen und Nachreden*. Hrsg. v. Volker Kaukoreit. Verlag Klaus Wagenbach. Berlin April 1994. S. 71. (Kap. „Intellektuelle und Sozialismus. Anmerkungen zu Verhaltensmustern“). Der erste Satz ist im Originaltext kursiv.

⁶⁴⁴ C. Hein: „Cromwell. Schauspiel“. In: *Die Stücke* (1. Aufl.). Suhrkamp. Frankfurt am Main 2005. S. 62-127.

Bauerntum und andererseits mit der kleinsten Schachfigur, die (den Aufständen der Bauernkriege ähnlich) im kriegerischen Spiel jeder Zeit geopfert werden kann:

CROMWELL: Das halbe Parlament, Henry, mißtraut mir. Sie fürchten mich mehr als den Verräter Manchester. Ich mußte also das Spiel machen, und nun ist die eigene Partei sauer. Gut, ich habe sie alle reingelegt: Manchester ist im Aus, und Cromwell läuft nicht hinter seinen Kühen her, sondern ist General und Erster nach Fairfax. Da schreien sie nun: hört, hört, der fromme Cromwell! Du weißt, Henry ob ich je mit zwei Zungen gesprochen habe. Alles für England, und dafür nehme ich auch ihre schiefen Gesichter in Kauf. Aber ich vertrags nicht, wenn sie meine Ehrlichkeit in den Dreck ziehen und an meiner einfachen Herkunft zweifeln. Ich bin der Revolution treuer ergeben als dies Gesindel.⁶⁴⁵

Den Büchnerschen Protagonisten ähnlich, sind die dramatischen Protagonisten Heins die Exponenten eines passiven Humanismus, da sie die Ausschreitungen der Revolutionen begreifen, aber sie doch nicht beseitigen, bzw. kontrollieren können. Stattdessen, endet der Revolutionär Oliver Cromwell die Vorgänge mit Terror und Vernichtung und ist somit dem Diktat revolutionären Terrors à la Robespierre unterworfen. Diese Widersprüchlichkeit zwischen dem Status als Revolutionsführer bzw. -anstifter und der Unfähigkeit, die menschlich-humanistischen Prinzipien, die diese Revolution unter der Form einer Utopie verfolgt, aufrechtzuerhalten, manifestiert den antiheldischen Charakter jener Revolutionsfigur. Die Konsequenzen des Revolutionsunternehmens Cromwells entpuppen sich als Dystopie oder Gegenbild einer zivilisatorischen Utopie Englands im Sinn Thomas Morus⁶⁴⁶, dessen Motto ‚was wäre das Beste‘⁶⁴⁶ zugrundegeht oder vielmehr dessen Gegenteil zur Praxis gebracht hat:

Zwischen allen Fronten geraten, ist er (**Cromwell**) entschlossen und zugleich außerstande, die Folgen der von ihm mitgeschaffenen Lage zu ertragen. Er sieht die Gefahr von Seiten der Reaktion, kann sich aber nicht wehren, weiß um den Hunger und kann doch nicht helfen, ihn zu stillen. So wird er zum Opfer der objektiven Verhältnisse. In seinem Dilemma erinnert er an Büchners Revolutionsfiguren [...].⁶⁴⁷

Die historische Ambivalenz, die sich zwischen dem allgemeinen historischen Rhythmus und dem „Am-Rande-Bleiben“ des Antihelden Cromwell in Heins Schauspiel durchsetzt,

⁶⁴⁵ Cromwell, S. 69-70.

⁶⁴⁶ Siehe in diesem Zusammenhang Thomas More: *Utopia*. Bibliolis Books Ltd. London 2010. S. 11-50. (Kap. „Discourses of Raphael Hythloday, of the Best State of a Commonwealth”).

⁶⁴⁷ F. Hörnigk (1987): S. 104. (Vom Verfasser hinzugefügt und hervorgehoben).

ist, wie bereits gesagt, als anachronisches Moment zu definieren. Im Gegensatz zum historischen Kontinuum ihrer Außenwelt, befinden sich diese „Helden“ in einem Zustand der historischen Verlangsamung⁶⁴⁸, der den Überschneidungspunkt der jeweiligen Dialektik von Vergangenheit und Jetztzeit konstituiert. Auf ästhetischer Ebene stellt das Anderssein seiner Antihelden die ästhetische Dimension dieser Dialektik aus. Dies lässt sich vor allem bei seinen „pseudorevolutionären“ Dramenfiguren betrachten wie Cromwell, Ah Q. oder Wang, die am Rande der eingeführten Großrevolutionen bleiben und das historisch-individuelle „Bruch-Moment“ verkörpern:

Das dramatische und erzählerische Werk Heins trägt als durchgehendes Motiv einen Anachronismus seiner Figuren in sich: ihr verlangsamter und zerfahrener Schritt im Vergleich mit dem Rhythmus der Geschichte.⁶⁴⁹

Ein Beispiel für die anachronistische Kombination verschiedener, historischer Diskurse ist die Assoziation der „diktatorischen“ Revolution Cromwells mit den Verbrechen der Nazizeit durch die massenhafte Liquidierung von Soldaten, um des Revolutionsimperativs willen. Hiermit erweist sich das historische „Moment“ als Moment der Selbstreflexion über andere, im selben Kontext einstellbare Momente. Aus zivilisationskritischer Sicht denunziert Hein durch *seinen* Cromwell die absurden Mechanismen der Revolutionen und ihre Kriegsmaschinerie. Im Namen der Gerechtigkeit, die hier nur Fassade ist, entlarven sich die Perversionen patriarchaler Gesellschaftssysteme, die in den ständigen Kriegsführungen ihren Ausdruck finden. Außerdem ist die Assoziation dieser fingierten Geschichtsmomente mit denen der sozialistischen Historie der DDR in Heins Kunstauffassung determinierend:

Daß auch die revolutionäre Diktatur nichts anderes als eine Diktatur ist, kann die(se) Nazimetaphorik vor allem verdeutlichen. Heins Technik gibt sich offen zu erkennen. Ein bekanntes und relativ zentrales Sinnkonstrukt sozialistischer Geschichtsschreibung wird an einzelnen Punkten mit penetranten, den ideologischen Gehalt des vorgeführten Geschichtsbegriffs übererfüllenden Anachronismen ad absurdum geführt.⁶⁵⁰

Auf die Ästhetik des modernen Antihelden verweisend wird die ikonoklastische Seite der Cromwell-Figur zum Mittel historischer Kritik hochstilisiert, wobei er nicht (mehr) als

⁶⁴⁸ Vgl. F. Cambi (1988): S. 81.

⁶⁴⁹ Ebd., S. 81.

⁶⁵⁰ B. Fischer (1990): S. 29.

idealisierter Revolutionssieger im klassisch-üblichen Sinn, sondern eher als mörderisch-emphatischer Held im Dienst der materialistischen Revolutionsmechanik stilisiert und dargestellt wird.

3.5.5.2 Ah Q und Wang als Voyeure

[...] und nur wenn wir Voyeure sind, sind wir Künstler.⁶⁵¹

Die Kategorie der Revolutionären, die in dem Stück *Die wahre Geschichte des Ah Q* Heins ebenfalls präsent ist, gilt als Beispiel für die Projektion der Revolution durch eine innere, (Selbst-)Revolution aus einer individuellen Sicht, die sich mit der Poetizität eines soziohistorischen Voyeurs konkretisiert. Die Protagonisten Wang und Ah Q werden im entsprechenden Stück als „hoffnungslose Utopisten“⁶⁵² bezeichnet, da sie zwar am Rande der tatsächlichen, konkreten Revolution bleiben, und dennoch registrieren und erkennen sie mit Akribie die wahren Mechanismen der sich spielenden Revolution. Sie bleiben ihre Vergessenen, die sich dem Anarchismus annähern und sich der „philosophischen“ Spekulation begeben:

WANG: Leider zu spät. Erkenntnis kommt nach dem Fall. Allwissend sind die Toten. AH Q: Keine falsche Bescheidenheit. Man lernt nie aus. WANG: Wen interessiert schon ein Blick ins Getriebe der Welt. AH Q: Wen interessiert nicht? WANG: Alle. Sie habens ohnehin schwer genug. AH Q: Jeder hat sein Kreuz.⁶⁵³

Auf Grund der Kritik an der von den beiden Protagonisten angestrebten Illusion einer besser Gesellschaft und der Glaubwürdigkeit revolutionären Begehrens wird der Begriff *Revolution* stets kritisch betrachtet. Sowohl in Heins als auch in Volker Brauns Stücken, entwickeln sich die Revolutionen als scheiternde Operationen, die auf halbem Weg bleiben und mit sich Destruktion und Terror bringen. Somit wird die enthusiastisch-positive Seite der Revolutionen als Quell autoritärer Gewalt und Anarchie aufgezeigt. Auf ästhetischer Ebene ergibt sich, der Brechtschen Ästhetik nach, eine Art Verfremdungseffekt in der neuen DDR-Dramatik durch den interkulturellen Verweis auf chinesisch-asiatische Figuren. Dies bezieht sich nicht nur auf die Problematik der (Selbst-)Zensur, sondern demonstriert die durchaus beispielhafte Produktivität jüngerer DDR-Dramaturgen, die der

⁶⁵¹ *Drachenblut*, S. 73.

⁶⁵² *Die wahre Geschichte des Ah Q*, S. 44.

⁶⁵³ Ebd., S. 285.

Thematik ‚Revolution‘ die Züge der Universalität verleihen und ihre interkulturelle Rezeption ermöglichen:

Auch das [...] entstandene Stück „Großer Frieden“, Brauns Chinoiserie in der Nachfolge von Brechts „Turandot“, handelt eine grandiose soziale Umwälzung. Lange „vor der europäischen Zeitrechnung“ gelingt nach Braun im alten China eine Revolution, die den großen Frieden – die Gleichheit aller – bringen soll. Doch das Projekt bleibt auf halbem Wege stecken.⁶⁵⁴

Auf ein anderes zivilisationskritisches Phänomen wird durch dasselbe Werk ebenfalls gedeutet. Der Autor Hein signalisiert im Getöse der modernen Revolutionsentwicklungen die überhörte Stimme untergehender Außenseiter. Seine Absicht besteht darin, durch die Antiheldästhetik individuelle Stimmen, die in den Tumulten der Revolutionen verschwinden, akut zu machen. Neben der Kritik an den Manipulationen und der Unmenschlichkeit der Revolutionen manifestiert sich eine weitere zivilisationskritische Komponente in den Aspekten der existenzialistischen Kommunikationslosigkeit und der Aufopferung des Individuums im Namen der Revolution, die das Ergebnis politisch-ideologischer Diskurse der allgemeinen Zivilisation ist:

In der satirischen Überbelichtung ihrer **(d.h. der Protagonisten)** Fehlhaltungen wird neben der kritischen Distanz zu einer besonderen Existenzweise in diesem Verhältnis immer auch die Gefahr des Kommunikationsverlustes innerhalb der sozialen Verhältnisse als allgemeines Problem mitbenannt, bleibt als Warnung präsent.⁶⁵⁵

Das Ideal der Revolution bleibt, trotz seines destruktiven Charakters in der Praxis, die Möglichkeit, die während der eigenen Existenz erzwungenen Unzulänglichkeiten zu überleben. Auch wenn Hein das Phänomen der Revolution einem kritischen Blick unterzieht, bleibt das Prinzip *Hoffnung* (siehe später 3.5.7) im Diskurs seiner Protagonisten aufrechterhalten. In Bezug auf die Kategorie der hellenistisch-aufgeklärten Gelehrten und Humanisten und im Anschluss an Heideggers Gefühl der *Geworfenheit*, äußerte sich Jean Servier für die Utopie als Möglichkeit, dem unerträglichen „In-der-Welt-Sein“ ideell zu entweichen, das die Antihelden Ah Q und Wang in ihrem Elend gegen eine (un-)sichtbare Weltverschwörung selbstironisch vertreten:

⁶⁵⁴ W. Emmerich (2000): S. 368.

⁶⁵⁵ F. Hörnigk (1987): S. 109. (Vom Verfasser hinzugefügt und hervorgehoben).

L'utopie est pour eux comme un rêve qui pallie leur *Weltschmerz*, douleur du monde, douleur de vivre, toujours de la même façon, ne variant que peu dans ses thèmes et ses modes d'expression d'un moment à un autre de l'histoire.⁶⁵⁶

3.5.5.3 Die ewige Gralssuche

Analog zu der „sinnbedürftigen“ Unbestimmtheit der revolutionären Utopie Wangs und Ah Qs wird der Telos der Gralssuche im Ideendrama C. Heins *Die Ritter der Tafelrunde*⁶⁵⁷ gleichfalls als zweckloses und absurdes Unternehmen dargestellt, dessen Kern einen allgemeinen Verfall traditioneller Sitten inszeniert. Der Status der Protagonisten wie Artus, Lancelot und Parzival als alternde Ritter und ihre Physiognomie als solche entsprechen zugleich dem obengenannten Sittenverfall, die auf einer höheren Stufe eine allgemeine, symptomatische Krise des Westens zum Ausdruck bringt.

Hein greift einen Gründungsmythos abendländischen Utopie-Denkens durch die Enthorisierung ritterlicher Ikonen und zielt vermutlich darauf ab, die gesamte abendländische Auffassung eines unfehlbaren Heldentums und die blinde Zielstrebigkeit einer fragwürdigen, unfassbaren Teleologie⁶⁵⁸ durch ihren Legendencharakter in Frage zu stellen: das Absurde dieser Suche liegt darin, dass ihr Ziel keinem bekannt ist, das aber trotzdem um jeden Preis verfolgt werden soll. Die folgende Aussage Orilus⁶⁵⁹ aus dem zweiten Akt allegorisiert jene „vergebliche“ Suche nach dem Unbestimmbaren, die aber – und darin liegt gewissermaßen ein poetologischer Moment Heins – im Zusammenhang mit einer Berichtsvielfalt den Status des Autors als ‚Chronisten ohne Botschaft‘ versinnbildlicht:

ORILUS: Die Berichte sind sehr widersprüchlich. Es sei ein riesiger Edelstein, sagen die einen, von dem ein wundersames Leuchten ausgehe. Andere sagen, es sei der Sonnenstich der Äthiopier, der sich jede Nacht erneut mit Speisen bedecke. Wieder andere nennen als Gral den Ort, wo früher das irdische Paradies war. Und wieder andere nennen ihnen einen Ort großer Sünde, den Venusberg, wo man in Tänzen und Lüsten lebt. Einig sind sich alle nur darin, daß er das Höchste und Geheimste dieser Welt sei. Daraus erklärt sich wohl, daß

⁶⁵⁶ Jean Servier: *Histoire de l'utopie* (2. Aufl.), Gallimard, Paris 1991. S. 29. Siehe auch S. 28. (Das Wort ist im Originaltext kursiv geschrieben).

⁶⁵⁷ C. Hein: „Die Ritter der Tafelrunde“. In: *Die Stücke* (1. Aufl.), Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005. S. 355-407.

⁶⁵⁸ In diesem Kontext sollte der Einsatz des Aktantenschemas A. J. Greimas⁶⁶⁰ im Zusammenhang mit der in diesem Drama inszenierten Gralssuche Gegenstand einer weiteren Untersuchung werden.

die einen den Gral Gott nennen, andere die Mutter Maria oder noch einfacher: die Geliebte.⁶⁵⁹

Außerdem kristallisiert sich ein strukturelles Merkmal beider zwischen demselben Drama und dem *Ah Qs*, der der Idee der aufrechterhaltenen Utopie zugeordnet werden kann, die aber in der Geschichte der menschlichen Zivilisation (noch) nicht verwirklicht worden ist. Durch die anachronistische Zeitgestaltung des Werks gelingt es Hein, eine zeitlose Reflexion über die Ideale der Moderne zu ermöglichen, die in einer Ästhetik der Suche nach der verlorenen Zeit suggeriert wird. Wiederum lässt sich der Sinn menschlichen Daseins durch ein Hier⁶⁶⁰ und Jetzt veräußern, der im Endeffekt das hiermit einzugehende Prinzip ‚Hoffnung‘ (Siehe im Folgenden 3.5.7) in den Vordergrund setzt:

Der Nicht-Ort schlechthin, der Gral, stellt den politischen Endzweck der Tafelrunde dar und also deren einzige Legitimation. Der Gral ist aber nur die blanke Chiffre für einen Glückszustand, den niemand aus eigener Anschauung kennt und den keiner genau definieren kann; vielleicht – so wird spekuliert – ist es der Ort, „wo früher das irdische Paradies war“.⁶⁶¹

Demnach ist die Suche nach dem Gral kein zufällig ausgewähltes Symbol. Der Gral und die Suche danach könnten allegorisch für die imperialistischen Gelüste westlicher Mächte repräsentativ sein. Auf eine ganz verfremdende Art und Weise gelingt es Hein, aktuelle Krisen in einer anachronistisch-mittelalterlichen Atmosphäre zu thematisieren. Dieser Aspekt ist rekurrent bei ihm, dessen Poetik und Ästhetik auf einem verwirrenden Spiel mit Anachronismen beruhen. Dies entspricht auch seinem Geschichtsverständnis, wo Hein Vergangenheit und Gegenwart dialektisch setzt. Im Blick auf die sich radikalisierte Zivilisationskritik der 70er Jahre lassen sich die ‚Ritter‘ der Tafelrunde in der Kategorie der ökologisch-kritischen Diskurse der DDR-Literatur der 70er einreihen. Die Skepsis bei

⁶⁵⁹ *Die Ritter der Tafelrunde*, S. 384.

⁶⁶⁰ Der hiermit diskutierte Mythos erfährt eine Art „Remythisierung“, die die Gralssuche nicht mehr mit einem äußeren Gegenstand verbindet, sondern sie in jeden von uns als Monade versetzt. Vgl. die folgende Passage:

„*PARZIVAL: Orilus, wie du bin ich mein Leben lang auf der Suche nach dem Gral gewesen. Ich bin durch die ganze Welt gekommen, es gibt ihn nicht. Und wenn überhaupt, dann müssen wir ihn hier suchen. Wir müssen ihn in uns selbst suchen*“. In: *Die Ritter der Tafelrunde*, S. 385.

⁶⁶¹ M. Krumbholz: „Utopie und Illusion: Die „arbeitende Geschichte“ in den Stücken von Christoph Hein“. In: H. L. Arnold (1991): S. 32.

der ewigen Suche nach dem Gral könnte für fragwürdiges bzw. opportunistisches Streben nach dem technischen Fortschritt als Heil der ganzen Menschheit parabolisch gedeutet werden. Interessant ist u.a. die kontextualisierte Eins-Eins-Entsprechung zwischen den scheiternden Protagonisten in ihrer Suche und der realpolitischen Verwirklichung des ehemaligen SED-Staates:

Wird die Suche nach dem Gral also auf irgendeine, noch unvorhersehbare Wiese weitergehen? Heins Stück beantwortet diese Frage mit einem eindeutigen Ja, an dem einzig die Anspielung auf die drohende ökologische Katastrophe ein Fragezeichen aufwirft. Denn die Suche nach dem Gral, so stellt sie sich nahezu allen Figuren gerade ein ihrem erneuten Scheitern dar, ist nicht ein beliebiges Paradigma, sondern bezeichnet den Kern der philosophischen Struktur der abendländischen Zivilisation.⁶⁶²

Hein kommt zu einer offensichtlich zynischen Bemerkung postmoderner Natur über den Diskurs der abendländischen Zivilisation durch das von Nietzsche bereits erwähnte Phänomen der „*Wiederkehr des Gleichen*“. In den Metaerzählungen bzw. Diskursen des Urchristentums, Marxismus und der bürgerlichen Revolutionen seit der Aufklärung sehe er lediglich die bloße Rekurrenz eines durch die Macht des Marktes und der Finanzen dominierten Diskurses, der jedes Mal eine andere Form annimmt. Die Einsicht Heins erinnert an die Kritik der postindustriellen Gesellschaften, die bei Foucault beispielsweise wiederzufinden ist, und die an die Wesensgleichheit der jeweiligen Metaerzählungen erinnert. Analog zu Foucault bezeichnet Hein den real existierenden Sozialismus als eine durch die Jahrhunderte getriebene Lüge oder nicht endende Gralssuche. Dennoch ist zu erkennen, dass er nicht die Fundamente jenes Systems in Frage stellt, sondern – wie viele andere – die Programmatik, mit der das jeweilige System „verwirklicht“ wurde:

Der sogenannte real existierende Sozialismus war, gemessen an den Vorstellungen, an den eigenen Maßstäben des Mythos Sozialismus, eine Karikatur, ein Verbrechen und ein Betrug. [...] Der Mythos, die Vision – im Urchristentum wurzelnd und im 19. Jahrhundert vor allem von Marx in der Sprache der politischen Ökonomie formuliert – wurde mit diesem Betrug und Verbrechen nachhaltig geschädigt und vermutlich anhaltend. Die Mißgeburt kränkt die Schöpfung, der Statthalter Gottes irritiert unseren Glauben an Gott, der ungenießbare Braten mindert den Wert der vorzüglichen Speisekarte erheblich.⁶⁶³

⁶⁶² B. Fischer (1990): S. 147.

⁶⁶³ C. Hein (1990): *Unbelehrbar – Erich Fried*. S. 23.

Das von den Rittern der Tafelrunde beabsichtigte, antiheldische Aufgeben der Gralssuche wird als ein in eine Sackgasse endendes Unternehmen geschildert. Diese kritische Situation steht analog für die Aporie der Zivilisation und ihren Fortschritt, auf den die Menschheit nicht verzichten kann, so dass der Menschheit eine Rückkehr ins Primitive verweigert ist und dass sie eine Alternative finden muss. Dazu entspreche noch die verewigte Suche nach dem Gral jenem männlich-heldischen Ideal, dessen Helden aber scheiternde Unternehmer sind:

Auch nach dem Ende der sozialistischen Tafelrunde gilt weiterhin: Die Suche nach dem Gral aufzugeben, von ihr ablassen zu können, hieße mit der idealistischen, teleologischen Struktur der abendländischen Zivilisation zu brechen. Dazu aber fehlt den Rittern der Tafelrunde nicht nur die Philosophie, sondern auch die Psychologie. [...] Der Mythos vom Gral ist zu allererst der Garant einer männlichen Ordnung, [...].⁶⁶⁴

Zusammenfassend stellt sich heraus, dass der im Ideendrama Heins thematisch behandelte Sittenverfall durch den Verzicht auf das traditionelle Heldentum erfolgt, das zugunsten einer kritischen Selbstreflexion und der eigenen Gralssuche zurücktritt. Heins dramatisierte Figurenkonstellation in den erwähnten Stücken signalisiert darüber hinaus die Notwendigkeit einer neu(er)en Antiheldspezies, die über gattungsspezifische Grenzen – ohne jedoch ihre Rolle hier zu vermindern – hinausgeht. Die „Desakralisierung“ jener Suche nach *dem* „heiligen“ Gral durch die Normalität des Alltags verleitet durch den Status Parzivals als ‚Zeitschriftenredakteur‘⁶⁶⁵ zum metonymischen, intertextuellen Spiel des Textes mit dem Intellektuell- oder Chronist-Sein, der durch die Metaphorik des Antihelden im Verhältnis mit seiner Öffentlichkeit zustande kommt und im Folgenden untersucht werden soll.

3.5.6 Die Flucht ins Intellektuelle?

Die intellektuellen Figuren – als Kontrahente der Zivilisationssieger oder -helden – und ihre Schicksale innerhalb der komplexen gesellschaftlichen Strukturen werden in C. Heins Stücken *Die wahre Geschichte des Ah Q*, *Cromwell*, *Lassalle fragt Herrn Herbert nach Sonja*, *Schlötel oder Was solls* oder *Passage...* usw. als Antihelden dargestellt, indem sie

⁶⁶⁴ B. Fischer (1990): S. 148.

⁶⁶⁵ Dies kommt durch die folgende Äußerung zu Wort: „PARZIVAL: Ich würde den Brief gern in meiner Zeitschrift abdrucken. Es ist schließlich so etwas wie ein historisches Dokument.“ In: *Die Ritter der Tafelrunde*, S. 382.

mit ihrem Intellektualismus an gesellschaftlichen Verhältnissen scheitern, deren Leben in vereinsamte existenzielle Krisen geraten. Dadurch illustriert Hein die destruktive Macht der kleinbürgerlichen Dekadenz, in der der Intellektuelle als Außenseiter und Marginalisierter ihnen zum Opfer fällt. Selbstmord der Heinschen Figuren ist ein zusätzliches Element individuellen Unbehagens dieser Protagonisten, das dieser Analyse zugeordnet werden kann. Dadurch zeigt Hein also, wie misslungene gesellschaftliche Schicksale dem Werdegang des Einzelnen (Intellektuellen) schädlich sein können.

Im Zeichen seiner Ästhetik eines modernen Antiheldentyps können die Lächerlichkeit des Todes von *Lassalle* sowie seine jüdische Herkunft, die sich als Selbsthass entpuppt, die Selbstverschlossenheit und Ausgeschlossenheit des Ah Q „von gesellschaftlicher Praxis“ und ihre gemeinsame Passivität als Züge antiheldischer Ästhetik angesehen werden, indem Hein eine *Ästhetik des Marginalisiert-Seins* hervorruft. Dem Intellektualismus jener Protagonisten kommt eine gewisse Ambivalenz zu, die von dieser Haltung eher das Zerrbild verbildlicht und die innere Krise des Intellektuellen mit den Unzulänglichkeiten seiner Außenwelt signalisiert.

Im Gegensatz zum klassischen Dandy, für den Überheblichkeit charakteristisch ist, ist der Antiheld Heins einem Gefühl der Ohnmacht gegenüber unkontrollierbaren soziohistorischen Prozessen ausgesetzt. Dies trifft für den Protagonisten Racine in *Einladung zum Lever Bourgeois* zu, der in dem Wesen des maschinell registrierenden Historiografen gefangen zu sein scheint. Interessant dabei ist der Rekurs auf eine Körpersprache, die das psychische Unbehagen mit dem metabolisch-körperlichen Schmerzen Racines in Verbindung setzt. Trotz des historisch-zeitlichen Abstands zwischen der Aufklärungszeit und der DDR-Phase, kann man am Beispiel des entsprechenden Geschichtsschreibers auf den Status der marginalisierten Intellektuellen der ehemaligen Ostrepublik Bezug nehmen. Hiermit illustriert Hein, wie Ausgrenzungsmechanismen im Prozess der Geschichtsschreibung zustande kommen und vom Establishment aufrecht erhalten werden, so dass das Scheitern schreibender Intellektuelle als Signum dafür identifiziert wird:

Damals erschien ihm die Annahme des Offiziers vermessen, daß er, der königliche Beamte, dergleichen Auswurf zu Notiz nehmen würde. Über diese Einzelheiten des niederländischen Feldzuges hatte er zwar auch berichtet, jedoch nicht in der Historie und nur an wenige Freunde, Boileau, auch an Nicolas in Port-Royal. Und nur andeutungsweise. Hier eloquent zu detaillieren wäre unangebracht. Vielleicht gar Schlachtengemälde liefern! Und

schließlich, was hätte er ausrichten können. Er ein kleiner Geschichtsschreiber, gegen die allmächtige, allgegenwärtige Armee.⁶⁶⁶

Wenn man die Racine-Figur mit weiteren Antihelden vergleicht, stellt man fest, dass sich ein wesentliches Merkmal typologischer Art dadurch zeichnet, das zur weiteren Kategorisierung des Antiheldtypus bei Hein beiträgt. Anders gesagt, konstituieren die intellektuellen Figuren Heins sozusagen einen Paradigmenwechsel, der kollektive Unannehmlichkeiten von Kultur und Zivilisation ins Existenzialistisch-Krisenhafte versetzt und den Untergang des Intellektuellen somit darstellt:

Hein hat sein Stück, in dem sich realistische Partien, Parabel und Clownsspiel vermischen, als „Szenen aus der Welt der Angestellten“ bezeichnet. Intendiert ist damit eine Kritik jener unproduktiven, nur reflexiven Lebensweise aus zweiter Hand, die den Intellektuellen im Zweifelsfall zum Opfer *oder* zum Werkzeug der Mächtigen werden lässt [...]. Auch Heins nächstes Stück, das Kammerspiel „Passage“ (1987), das die an Walter Benjamin angelehnte Gestalt des jüdischen Literaten Dr. Frankfurter auf der Flucht vor den Nazis in den Mittelpunkt stellt, verhandelt ein weiteres Mal den heillosen Status des Intellektuellen in der (hier ganz wörtlichen) Grenzsituation des Warten-Müssens, der Ohnmacht, die sich als Machtverfallenheit erweist.⁶⁶⁷

Die Passivität charakterisiert meistens die Figuren Heins, die sich dem Schicksal vergeben. Insofern sind sie im Gegensatz zu den Helden der Antike, die Träger von Revolutionen und Utopien sind, jene „unerwünschten“, „pathetische-sarkastischen Intellektuellen, die am Rande der großen Siege bleiben und die Welt durch ihre Phantasie neugestalten. Dabei zeichnet sich ihr falscher Heroismus, indem Ihre Reflexionen individuelle Theorien bleiben. Bemerkenswert bei diesen Helden ist die ständige Gegenüberstellung des Intellektuellen mit der Welt des Krieges. In der Erzählung *Die russischen Briefe des Jägers Johann Seifert*, deren Erzähler nicht die Hauptfigur, sondern eine Art Ich-Erzähler als Augenzeuge ist, und den kleinbürgerlichen Chauvinismus des 19. Jahrhunderts personifiziert, schildert in seinen berichtartigen Briefen an seine Frau, wie er als Begleiter und Diener seines Herrn (der auf die Figur Humboldts implizit referiert) über seine wissenschaftlichen Expeditionen ironisch erzählt. Seine Psychologie evoziert den militärischen Geist Preußens, der andere Haltungen außer die kriegerische für eine Schwäche hält. Wiederum fällt der Intellektuelle dem obsessiven Helden- und Soldatentum

⁶⁶⁶ *Einladung zum Lever Bourgeois*, S. 12-13.

⁶⁶⁷ W. Emmerich (2000): S. 366.

zum Opfer, wobei Preußen eine geografisch-räumliche Parallele zur DDR subversiv aufweist:

Auch sei es nicht unbedingt Deutsches, denn seine russische Reise sei an so entwürdigende Prekautionen gebunden, dass ihn vor aller Welth allein der Umstand entschuldige, seit Jahrzehnten mit der Wissenschaft verheyrathet zu sein. Die unheilvolle preussische Politik nehme er nicht wahr, zu der verworrenen Wirthschaft aeussere er sich nicht, um seiner Arbeith nachgehen zu können [...] Ein Göthe, ein Schelling, sie ale seien begehrllich, im Schatten der Macht zu sizzen, und es mag darin ein ihrem Thun Förderliches stekken.⁶⁶⁸

Somit fungiert der Antiheld bei Hein als humanistisches Pendant zum kriegerischen Helden, der in den antiken Dramen „zu Hause“ ist. Die Dramen Heins sind „intellektuelle“ Dramen, Momente der humanistischen Selbstreflexion statt der konkreten Handlung an der Front, deren Gegenstand die Jetztzeit der Geschichte ist, in der die Problematik des Intellektuellen mit der Brutalität des patriarchischen Systems in den Vordergrund tritt. Die Passivität oder Unfähigkeit, die den Antihelden anderer DDR-Autoren wie Heiner Müller zugeschrieben wurde, sollte nicht (nur) bloß mit Resignation assoziiert, sondern als Allegorese für den Prozess menschlicher Geschichte, der sich der Kontrolle seiner eigenen Akteure entzieht, verstanden werden:

Brutalität und Grausamkeit prägen die Figuren und schreiben ihnen eine Sprache vor, die ans Theater Antonin Artauds erinnert (*Hamletmaschine*, 1977). [...] Auch Christoph Hein (geb. 1944), der seine Stücke gerne in historische Stoffe kleidet, [...] Unfähig zu handeln, warten seine Intellektuellen die historischen Ereignisse ab, die irgendwo fern von ihnen sich vollziehen [...]⁶⁶⁹

Morphologisch gesehen bieten *Die russischen Briefe des Jägers Johann Seifert* einen ähnlichen Intellektuellentypus, der durch Alexander von Humboldts Kammerdiener vertreten ist. Im Gegensatz zu Racine erfüllt Siefert nicht die Funktion eines Kritikers an den politisch-gesellschaftlichen Umständen, sondern erscheint eher als Anhänger Preußens. Hingegen kann man der Humboldt-Figur die Merkmale des echten Glaubens an die Aufklärungsideen und des Lebenspessimismus zugleich zuschreiben, was an sich hinsichtlich des in der Aufklärung angestrebten Lebensoptimismus paradoxal erscheint.

⁶⁶⁸ *Die russischen Briefe des Jägers Johann Seifert*, S. 118. Den 13. Oktober (allhier den I.), in Astrachan. (Diese Datierung steht so im Text und betont den dokumentarischen Berichtcharakter der versandten Briefe Seiferts. Auch ihre Orthografie erinnert an die deutsche Rechtschreibung des 19. Jahrhunderts, die den bereits erwähnten Verfremdungscharakter Heinscher Stücke verstärkt).

⁶⁶⁹ F. Martini (1991): S. 691.

Auf ästhetisch-stilistischer Ebene beruft sich Hein auf die Stilisierung von historisch-tatsächlichen Figuren und ästhetisiert sie zu seinen poetologischen Zielen. Eines davon ist die Darstellung der Geschichtsschreibungsproblematik unter politisch-verwickelten Umständen. Sein Realismus besteht unter anderem in dem authentischen Effekt seiner historischen „Akribie“, die die Figur Dr. Spodeck als Chronist zum Ausdruck bringt. Die folgenden Passagen aus dem Roman *Horns Ende* folgen nicht (mehr) der Tendenz des traditionellen Antihelden, der in seinem Intellektualismus ein Refugium zu suchen vermag, sondern beschreiben seine inneren Zustände. Die Letzten münden zwar in die eigene Destruktion, erfüllen jedoch die allegorische Funktion einer kritischen Repräsentation der gesamten Kontrollmechanismen westlicher Zivilisation:

Die gleiche Chronistenpflicht gebot mir, meine eigenen Verfehlungen und meine Ehrlosigkeit aufzuschreiben, und ich habe mich dieser Aufgabe nicht entzogen. Ich muß gestehen, daß ich diese persönliche Beichte mit einer selbstzerstörerischen Lust vollzog und fast süchtig darum bemüht war, den tiefsten Bodenschatz meiner eigenen Niedertracht zu benennen.⁶⁷⁰

3.5.7 Das Prinzip *Hoffnung* (Ernst Bloch)⁶⁷¹

Der *Hoffnungsbegriff* des marxistischen Philosophen Ernst Bloch kann im Zusammenhang mit der Ambivalenz des Antihelden C. Heins mit der folgenden Bezeichnung resümiert werden: „eine durch Schaden klug gewordene Phantasie“⁶⁷². Sie deutet darauf hin, wie aus der Negativität und dem Schicksalhaften das Utopische herauskommt und trotz seiner unmöglichen Verwirklichung aufrechterhalten werden sollte, und zwar als „wahres Sein“⁶⁷³, das aus einer Ästhetik des Schmerzens zu gewinnen ist.

Im Hinblick auf die Leiden der im Roman *Horns Ende* verschiedenartig berichtenden Ich-Erzähler, stellt man fest, dass das utopische Moment jenes Hoffnungsprinzips paradoxerweise im kulminierenden Leiden des Antihelden zustande kommt. Gertrude Fischlinger, eine der entsprechenden Erzähler, die als Sinnbild für männliche Gewalt und

⁶⁷⁰ *Horns Ende*, S. 137.

⁶⁷¹ Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung* (Erstveröffentlichung 1954). Suhrkamp. Frankfurt a. M. 1985.

⁶⁷² Vgl. ders.: *Geist der Utopie, endgültige Fassung*. Paul Cassirer Verlag. Berlin 1923. S. 241.

⁶⁷³ Nach Verena Kirchner: *Im Bann der Utopie*. Ernst Blochs Hoffnungsphilosophie in der DDR-Literatur. Universitätsverlag C. Winter. Heidelberg 2002. S. 22.

hoffnungslose Existenz fungiert, erlebt einen Moment, wo ihre Lebenssituation nicht schlimmer sein könnte, als hätte sie den Gipfel des Unwürdigen erreicht und aus dem eine Art retroaktiver Effekt entstehen würde. Trotz der vorherrschenden Negativität in der Gestaltung der bei Hein rekurrenten Thematik der scheiternden Ehe⁶⁷⁴, erleben die Protagonisten einen Bruch mit dem Negativen, der an die verwüstende, aber doch vitale Melancholie eines Don Quichote⁶⁷⁵ erinnert und dem Menschlichen eine zweite Chance zu bieten scheint. Das Wesen dieses Zustands besteht darin, dass der Antiheld in der Illusion seiner Tagträume zwar gefangen bleibt und ihr zugleich nicht entziehen muss, wie es für die Nachträume als Verdrängungsmomente⁶⁷⁶ der Fall ist:

Gertrude Fischlinger: Und während ich mir unter Tränen sagte, daß ich nun die Waise meines Sohnes und die Witwe meines Untermieters sei, verspürte ich trotz meiner schmerzenden Beine in mir die Kraft und unbezähmbare Lust zu leben, und mir war, als schwebe ich in eine lichtlose und dennoch sehr helle Ferne.⁶⁷⁷

In Bezug auf die Antiheldästhetik in Heins Werk ist die Analyse der sprachlichen Aussageebene des Antihelden notwendig. Als Träger eines Diskurses der Negativität, fungiert er allerdings als Modus eines Untertextes. Aus dem Katastrophalen, Zynischen und Sarkastischen oder aus dem Ironischen entsteht das sogenannte Hoffnungsprinzip, das diese Figuren in Form einer „sozialsprachlichen Einheit“ durch eine paradoxe Negativität artikuliert, ergibt sich eine zentrale Komponente Heinscher Poetik, nämlich die Verlagerung der Hoffnung im Prozess der Selbstzerstörung. Auf diskursiver Ebene hat man nicht nur mit einer bloß pessimistischen Einsicht, die erlebte Realität zu repräsentieren, zu tun; man sollte auch aus diesem negativen Zustand die Idee der Hoffnung gewinnen und sie auf eine Utopie-Vorstellung projizieren. Jenes Phänomen assoziiert H. P. Preußner mit dem Aspekt des „Organisch-Lebendigen“:

⁶⁷⁴ In der Novelle *Drachenblut* hält Claudia trotz der weitgehenden Negativität und Resignation am Prinzip ‚Hoffnung‘ fest, wenn sie die Eventualität des bisher verworfenen Mutterseins oder einer möglichen Liebesbeziehung nach Henrys Tod erwähnt. Nochmals und durch den Gebrauch des Konjunktiv II taucht der Aspekt der Blochschen Tagträume auf: „*Ab und zu spiele ich mit dem Gedanken, ein Kind zu haben. Früher wollte ich selbst ein Kind zur Welt bringen, schreckte aber schließlich immer davor zurück. Jetzt überfällt mich gelegentlich der Wunsch ein elternloses Mädchen anzunehmen. Ich stelle mir vor, wie sich mein Leben verändern würde, und bin überzeugt, ich würde sehr glücklich sein.*“ S. 172.

⁶⁷⁵ Siehe in diesem Zusammenhang V. Kirchner (2002): S. 106. (Kap. 6 - 6.2 „Don Quichote als utopische Figur“, und umfassender mit dem Antiheldtypus Kap. 1 - 1.7 Wunschporträts des richtigen Menschseins: Don Quichote, Don Juan und Faust als Leitfiguren der Grenzüberschreitung“).

⁶⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 21.

⁶⁷⁷ *Horns Ende*, S. 202.

Im – wie auch immer artikulierten – Schmerz aber, der von fast allen Figuren ausgeht, auch denen, die – wie die Frau des Bürgermeisters, Irene Kruschkatz – nicht selbst Bericht erstatten, liegt die Hoffnung begründet [...]. Die Konstruktion, die solchem Radikalismus zugrunde liegt, ist ein Konglomerat aus lebensphilosophischen und religiösen Elementen; im Moment des Schmerzes erst bricht das Organisch-Lebendige auf, das zuvor in Erstarrung gehalten wurde.⁶⁷⁸

Dieser Vitalismus des Prinzips *Hoffnung* befindet sich ebenfalls im Roman *Das Napoleon-Spiel*, wo der Protagonist Wörle im Erwachsensein den eigenen Hoffnungsmoment in einer Suche nach der verlorenen Zeit situiert. Die Diskrepanz zwischen der kindlichen Phantasiewelt und dem Rational-patriarchalen juristischer Prozesse, in dem er sich nun befindet, deutet auf einen Hoffnungsverlust hin und ist Topos des Utopischen, das vom Protagonisten als Jetzt-Moment beschrieben wird:

Anfangs hatte ich die Hoffnung, mein Damenspiel von Schoko-Wör wieder aufnehmen zu können, da auch im Briefmarkenversand fast ausschließlich Frauen arbeiteten. Aber das war ein Irrtum. Sei es, weil ich inzwischen zu alt war, um noch das Engelshaar spielen zu können, sei es, daß ich nicht als Sohn des Chefs, sondern als Flüchtlingskind und Eindringling angesehen wurde [...].⁶⁷⁹

In den Dramen Heins korrelieren ‚Hoffnung‘ und ‚Anarchie‘ miteinander, deren Assoziation beide Figuren in *Die wahre Geschichte des Ah Q* charakterisiert. Dennoch sei jene Idee nicht mit Gewalt zu konnotieren. Die Anarchie als Zustand wird dabei mit einem freien Denken über die eigenen Illusionen in Zusammenhang gesetzt. Dabei wird Anarchie als umgedacht Pendant zur revolutionären Variante, die in den Stücken Heins ebenfalls Thematisierung finden. Der Antiheld als Anti-Norm zum üblichen Revolutionär versteht sich hier also als Exponent utopischer Vorstellung, die seine Passivität gegenüber den ihn umringenden Revolutionsumständen ausmacht. Die Haltung der Antihelden Ah Q und Wang fungiert als „passive“ Ablehnung, im Sinne einer Handlungs- und nicht Denkfähigkeit der sich affirmierenden Revolutionsideologeme gesellschaftlicher Massen. Entscheidend auch bei dieser Haltung ist die Differenzierung eines Hoffnungs moments vom Illusionsmoment, dem eine falsche, destruktive Hoffnung innewohnt:

⁶⁷⁸ H. P. Preußner: „Hoffnung im Zerfall. Das Negative und das Andere in „Horns Ende““. In: K. Hammer (1992): S. 135.

⁶⁷⁹ *Das Napoleon-Spiel*, S. 40.

Es beschreibt einen Zweifel an allem, eine Haltung, die meines Erachtens am Beginn jeder Philosophie gestanden hat. Das anarchische Moment, das Zerstören um einer tabula rosa (**sic!**) willen, um zu einem neuen Anfang zu kommen, zu einer neuen Hoffnung zu finden, um Illusion als Illusion entlarven zu können – um diesen Punkt kreisen die Gedanken der beiden Figuren in dem Theaterstück.⁶⁸⁰

Das politische Engagement Christoph Heins, wenn auch in seinem Werk leise artikuliert, findet seine stärkste Form in „Drachenblut“. Durch seine Erfolgsnovelle hat er die sonderbare und unpersönliche Lebensatmosphäre der ehemaligen DDR⁶⁸¹ wiedergegeben und ästhetisch vorbildhaft verarbeitet. Die Machtstrukturen stalinistischer Art werden durch „banale“ Alltagssituationen geschildert, nämlich aus einer existenziell-individuellen Perspektive. Die Mechanismen der Zivilisation, vor allem das totalitäre Regime der DDR, dessen Diskurs dem absolutistischen Kommunismus einzureihen ist, können durch den Entfremdungsprozess der Figuren, ihre entseelte und auf Reduktionismen beruhende Existenz dekonstruiert werden:

Dr. Spodeck: [...] Bahnhof von Guldenberg, diese Kathedrale der Vermessenheit und der gescheiterten Hoffnungen, dieses vor sich hin bröckelnde Monument einer von einem schamlosen Parvenü getäuschten Bürgerschaft, ist nur eins der Wahrzeichen seiner unbändigen Lust, eine ganze Stadt unter Kuratel zu stellen, sie mit der nicht nachlassenden Gewalt des wirtschaftlichen Aufschwungs unerbittlich vorwärtszutreiben in einen Taumel allgemeiner Pflichtvergessenheit und Habsucht, bis endlich das Kartenspiel dieser unersättlichen Bereicherung in den wenigen Wochen eines Frühjahres zusammenfiel und die betrogenen Betrüger, erschreckt und ungläubig, ihre noch immer nicht ermüdete Spielerhoffnung ausgerechnet auf jenen Mann setzten, der der Urheber ihres Ruins und ihrer Schande war, und ihn, den ehrenwerten Dr. Böger, meinen Vater, anstatt wie einen tollgewordenen Hund auf dem Marktplatz zu erschlagen [...] De te fabula narratur – wahrlich, Guldenberg, ich spreche von dir.⁶⁸²

⁶⁸⁰ Nach C. Hein: „Schreiben als Aufbegehren gegen die Sterblichkeit“: *Gespräch mit Uwe Hornauer und Hans Norbert Janowski* Aus Anlaß einer Aufführung von *Die wahre Geschichte des Ah Q* in Straßburg (1985)“. In: L. Baier (1990): S. 82.

⁶⁸¹ Über denselben Aspekt in *Drachenblut*, nämlich den Widerspruch eines übriggebliebenen ‚hoffnungslosen Hoffens‘ in fragwürdigen modernen Zeiten, bemerkt Eckhart Thiele in seinem Aufsatz über das Engagement C. Heins zu Recht: „Diese sonderbare DDR-Atmosphäre – das ist der Stoff, aus dem Christoph Hein seine Novelle „Der fremde Freund“ („Drachenblut“) gemacht hat: das hoffnungslose Hoffen und das leblose Leben im spätstalinistischen deutschen Teilstaat. Insofern konnte man Hein tatsächlich als „Kritiker des Stalinismus in seinem Land“ betrachten“. Eckhard Thiele: „Engagiert – wofür?: Zu Christoph Heins öffentlichen Erklärungen nach der „Wende“ in der DDR“. In: H. L. Arnold (1991): S. 80.

⁶⁸² *Horns Ende*, S. 133-134.

Von den letzten Textpassagen ausgehend sollte die Auffassung dieses, die Öffentlichkeit ansprechenden Ichs im Licht des Chronist-Seins als Plädoyer für eine neue Öffentlichkeit erläutert und eingegangen werden.

3.5.8 Plädoyer für eine neue Öffentlichkeit

Per aspera historiae ad astra scientiae.⁶⁸³

Das vorliegende und letzte Unterkapitel soll – im Anschluss an die zuvor untersuchte Ästhetik des Hoffnungsprinzips, zur folgenden Etappe führen, in der vom Begriff ‚Öffentlichkeit‘, der für die Poetik des Autors sinnkonstitutiv ist, die Rede sein soll. Abgesehen von der Tatsache, dass Hein dem Begriff eine Essaysammlung⁶⁸⁴ widmete, erinnert dieser an eine der wichtigsten Errungenschaften bürgerlicher Emanzipation der Aufklärungszeit, die um der Vulgarisierung und Demokratisierung des Wissens willen, durch die Dekadenz eines sich immer mehr industrialisierenden Spätbürgertums, ihre Ideale verloren hat.

Im Sinne einer postmodernen bzw. modernistischen Kulturkritik⁶⁸⁵ stellt sich eigentlich die Frage über den heutigen Sinn von ‚Öffentlichkeit‘, ihre Rolle für den Status des Autors im Akt des Erzählens. Daher fragt man sich über die Funktion des Antihelden in der „Enkodierung“ bzw. Verschlüsselung jener Kulturkritik und der Dekonstruktion dessen, was als subversive Interaktion zwischen Autor, Leserschaft und verschiedenen Machtstrukturen begriffen werden kann. Mit einfacheren Worten: wie lassen sich ‚Öffentlichkeit‘, ‚Kulturkritik‘ und ‚Antiheldästhetik‘ als miteinander interagierende und korrelierende Größen in der Fiktion Heins darstellen?

⁶⁸³ Zitiert in C. Hein: *Die russischen Briefe des jungen Seifert*, S. 94. (Bedeutet etwa: Auf rauen Wegen der Geschichte zu den Sternen des Wissens).

⁶⁸⁴ Der Essay, der in den vorigen Unter-Kapiteln Erwähnung findet und hier gemeint wird, ist: C. Hein: *Öffentlich arbeiten*. Essays und Gespräche (Erstveröffentlichung 1987). Suhrkamp (1. Aufl.). Frankfurt/M. 2004.

⁶⁸⁵ Eine der Bedingungen oder Voraussetzung für das Zustandekommen von ‚Kultur‘ sieht Hein in einer richtig demokratischen Öffentlichkeit, und nicht mehr im Sinne einer verschlossenen Sphäre; die erste sei dann, in Anlehnung an Bourdieu, ein Gegen- und Miteinander mit dem Anderen: „Kultur ist immer auch ein Auseinandersetzen mit anderen Kulturen, das Eigene ist nur mittels des Fremden zu entwickeln. [...] Öffentlichkeit ist nicht eine Bewegungsform von Kultur, sondern ihre Voraussetzung. Öffentlichkeit heißt nicht »eingeschränkte Öffentlichkeit«, ein Begriff, der in sich widersinnig ist.“. Ebd., S. 36 u. 37. Über die Heterogenität von Kultur und Gesellschaft als Klassenbewusstsein siehe dazu auch Pierre Bourdieu: *Praktische Vernunft*. Zur Theorie des Handelns. Suhrkamp. Frankfurt/M. 1998. S. 25.

Schlötel, der Protagonist und Akademiker der Komödie *Schlötel oder Was solls*, fungiert als Inszenierung des scheiternden, realen Sozialismus zugunsten des siegenden Kapitalismus. Mit seiner Negativität ist er den anderen Heinschen Protagonisten wesensgleich, und zwar im Spannungsfeld zwischen gesellschaftlicher Öffentlichkeit und der privaten Welt. Sein Scheitern illustriert und verrät die Verwicklungen des Einzelnen mit der ihn umgebenden Öffentlichkeit. Auf diese Weise ermöglicht die Schilderung Heins, die realen Mechanismen institutionalisierter und durch bürokratische Manipulation gesteuerter Arbeiterwelt zu entlarven, dessen Proletariat von hierarchisch „höheren“ Beamten bis in die Privat- bzw. Intimsphäre betrogen zu sein scheint. Der folgende Dialog des 3. Aktes der Komödie zwischen Prof. Merzler und Ringling (dem Hausmeister am Leipziger Institut für Soziologie) stellt den negativen Einfluss öffentlicher Welt auf das Individuum zur Schau, da dem Protagonisten Bernd Schlötel eine Parteistrafe und Entlassung drohen und seine Frau (Irene) sich von ihm bei Ringling beklagt:

RINGLING: Du wirst es hören. Und wenn Ringling dich holen läßt, es war nie um einen Furz. Man hört so Sachen von dir! Soll der kleinen Frau Schlötel ihr Mann nicht herkommen, jetzt wo sie ein Kindchen zu kriegen hat? MERZLER: Wer hat Ihnen das erzählt? RINGLING: Erzählt, erzählt! Du holst ihn her, den jungen Schlötel. Er wird doch kein Untier sein, daß ihn der Ringling nicht gradbiegen kann! Wärs mir doch fast bei dir gelungen. MERZLER: Genosse Ringling, Sie mischen sich in Angelegenheiten... RINGLING: Das ist mein Haus. Und du sollst dein Haus sauber halten, heißt bei den Gläubigen. Und darin will nicht schlechter sein als die gesamte Christenheit zusammen.⁶⁸⁶

Wiederum befinden sich die Helden Heins in einer Diskrepanz zwischen den beiden Sphären. Der Einblick in die scheiternden Lebensentwürfe der Protagonisten ermöglicht ihre Übertragung auf gesellschaftlich-kollektiver Ebene. Aus dem komischen Aspekt dieses Stückes ergibt sich eine gewisse Groteske, die bei der eigenen Feststellung des Scheiterns zugespitzt wird. Die hiermit analysierten Verquickungen beider Sphären miteinander erweisen sich als Konstante Heinschen Diskurses und subversives Plädoyer für eine neue Öffentlichkeit durch das Provokative der Antiheldästhetik:

Schon bei der ersten Annäherung an dieses Schauspiel wurde deutlich: Schlötel ist kein „positiver Held“. Das Urteil bezog sich vor allem auf das Verhalten der Figur in ihrem familiären Belangen. Wie in allen Dramen Christoph Heins werden Privatleben und

⁶⁸⁶ *Schlötel oder Was solls*, S. 34.

Öffentlichkeit in eine Beziehung gesetzt. Als Ehemann und Vater versagt Schlötel völlig; seine Kälte und Verantwortungslosigkeit rückt ihn in die Nähe eines Kantwerk.⁶⁸⁷

Mit der pervertierten Öffentlichkeit, von der hiermit die Rede ist, wird ‚Wahrheit‘ als Ideal moderner Utopien desavouiert. Im Zusammenhang mit dem stattzufindenden Prozess Wörles wird die Bedeutungslosigkeit von Wahrheit, um der Gerechtigkeit willen, ironisiert. Bemerkenswert dabei ist der Gebrauch des Pronomens, das sich nicht nur auf die Kategorie beider Protagonisten bezieht, sondern appelliert an die Leserschaft als solche, nämlich in dialogischer Form. Das jeweilige Credo wird durch diese dialogische Form immanent suggeriert: das Wir-Pronomen hat dieses Vermögen, eines jeden im Dialog mit einzubeziehen bzw. zu integrieren:

Haben Sie nicht auch gelegentlich bemerkt, daß wir bei einigen Fällen mit der Wahrheit vor Gericht nichts anfangen können? Sie ist nicht erfaßbar und muß dann vom Richter wie von der Öffentlichkeit – und auch bereits von uns – zurückgewiesen werden, weil wir nur über das sprechen und befinden können, was uns verständlich ist.⁶⁸⁸

Dem Begriff ‚Öffentlichkeit‘ kommt ebenfalls ein metonymisches, selbstreflexives Moment zu, wobei er dem Interpreten ermöglicht, die Rekonstruktion der Textgenese nachzuvollziehen, die die Prämissen und Konstituenten der Chronik als Genre sowie ihren Umformungsprozess beinhaltet und umfasst. Das Spiel der Ambivalenz zwischen fingierter Autorrealität und der Fiktionalität des Textes deutet auf das heikle Problem der Staatszensur, die das richtige Zustandekommen einer richtigen, vollständigen Öffentlichkeit hindert.

Die implizite Autorkritik an solchen Umständen und Voraussetzungen seiner Textproduktion erfolgt in der Erzählung *Die russischen Briefe des Jägers Johann Seifert* durch das anachronistische Parallelisieren des Chronist-Seins mit der im 19. Jahrhundert getriebenen Geschichtsschreibung, die die ständige Erneuerung und Umwandlung des (Reise-)Berichts in die sogenannte ‚literarische Chronik‘ veranschaulicht. Wie bereits gesagt, spielt das Wir-Pronomen wiederum eine zentrale Rolle darin, dem Text und seinen Aussagemomenten jenen polyphonen Charakter zu verleihen. Hinter die Stimme des „isolierten“ bzw. marginalisierten Antihelden wird die des realen, schreibenden Subjekts gesetzt, sodass der Text vielschichtig und von der bloßen, fruchtlosen Objektivität des

⁶⁸⁷ Antje Janssen-Zimmermann: „Schlötel, Lassalle und König Artus. Aktuelle Anmerkungen zu Dramen von Christoph Hein (1990)“. In: L. Baier (1990): S. 180.

⁶⁸⁸ *Das Napoleon-Spiel*, S. 84.

historischen Faktums sozusagen „befreit“ wird. Die Signatur des Autors ist doppelt erkennbar:

Bei allen genannten Einschränkungen sind wir dennoch glücklich, diese Dokumente entdeckt zu haben, die durch den Zusammenbruch des Deutschen Reiches aus den Archiven der geheimen Staatspolizei und durch einen glücklichen Zufall aus ihrem Zustand als Tapetenmakulatur ans Licht der Öffentlichkeit und Wissenschaft kommen konnten [...]⁶⁸⁹

Vom zuvor nachgegangenen Korrelat ausgehend stellt sich heraus, dass das Antiheldwesen in einem verwirrenden Spiel der Stimmen eingebettet wird. Der Triptychon-Szene⁶⁹⁰ in *Horns Ende* ähnlich, fragmentiert sich das Ich in allen Erzählungen Heins, so dass von einer notwendigen und ausschlaggebenden Rekonstruktion eines fragmentierten Autor-Ichs die Rede ist. Die Ambivalenz der mehrstimmigen Aussagen in der Fiktion lässt sich durch ein Spiegelspiel, ein perpetuiertes *jeu de miroirs* allegorisieren. Daher kristallisieren sich diskursive Formationen, wo sich der Akt des Erzählens zum Moment und Topos des Autors Aussagen entwickelt und somit eine Vielschichtigkeit des fiktionalen Textes voraussetzt.

Im Grunde genommen lassen sich aus dem letzten Aspekt zumindest drei Aussagemomente gewinnen: der der allgemeinen Zivilisations- und Kulturkritik, der einer subversiven Antiheldästhetik und ein „Dazwischen“, ein Drittes, wo die Stimme des Autors die Funktion einer poetisierenden Instanz erfüllt. Die Kategorie der Autorperson wird außerdem durch den sozialen und beruflichen Status der Protagonisten verwiesen; diese sind Lehrer, namenlose Künstler, Revolutionäre, und dennoch Außenseiter, deren Marginalisierung vom interpretierenden Leser als Provokation gedeutet werden kann. Weiterhin liegt dem Status des Autors als ‚Chronist ohne Botschaft‘ eine offensichtliche Selbstironie, die im Sinne Barthes die Partizipation des Lesers an der Produktivität⁶⁹¹ und Sinnkonstruktion des Textes bedeutet und an den Leser als solchen appelliert.

⁶⁸⁹ Die ruffischen Briefen des Jägers Johann Seifert, S. 94. Die folgenden Initialen und Daten werden im Text und auf derselben Seite hinzugefügt: „(– Berlin im Juni 1977. Im Auftrage: C. H.)“.

⁶⁹⁰ Vgl. die Beschreibung der Figur Thomas in *Horns Ende*: „Ich sah mir in die Augen. Aus den Augenwinkeln beobachtete ich rechts und links die Seitenansicht meines Kopfes. Ich hatte mich vervielfältigt, ich war zu einem Triptychon geworden.“ S. 111.

⁶⁹¹ Roland Barthes formuliert den Begriff durch die Dichotomie von ‚Arbeit und Spiel‘. Siehe R. Barthes: *Die Lust am Text* (frz.: *Le Plaisir du Texte*). Übersetzt v. Traugott König. Suhrkamp. Frankfurt/M. 1974.

Das Ziel mag vermutlich darin bestehen, Selbstidentifikationsbezüge mit dem Antihelden anzubieten trotz des Distanzierungs- und Verfremdungseffekts, den der Antiheld durch Pathos und Negativität auslösen kann. Heins Ansatz eines neueren Antiheldtypus fungiert als Metapher für einen antiautoritären Status des Autors als schreibenden Subjekts, die in Anbetracht des postmodernen Mottos für eine kommunikative und pragmatische Entgrenzung⁶⁹² zwischen schreibendem und lesendem Ich plädiert. Daher lässt sich behaupten (nicht ohne jegliche Polemik und mit Vorbehalt), ob der Autor durch die Bezeichnung ‚Chronist ohne Botschaft‘ nicht selber als Antiheld der Welt *Literatur*⁶⁹³ angesehen werden könnte, oder zuletzt, der elitären Auffassung eines „allwissenden“ Autors eine Ethik der vorbildlichen Bescheidenheit und Offenheit gegenüber dem Leser als Anderem entgegenstellt. Diese Hypothese mag für die Etablierung einer neuen, richtig demokratischen Offenheit relevant sein.

3.6 Fazit

Die historisch-kritischen Funktionen des Antiheldtypus Heins lassen sich im Sinne einer Benjamin'schen Geschichtskonzeption *gegen den Strich* auffassen, so dass den Reflexionen und Aussagen des Antihelden *Jetztzeit*-Momente der Diskontinuität und Brüchigkeit zukommen, die sich gegen das Kontinuum und die Perfektibilität

⁶⁹² Mit dem Begriff ‚Entgrenzung‘ wird die sogenannte postmoderne Dezentrierung gemeint, wo das Subjekt keine Monade, sondern zu einem im Lauf der Zeit niederschlagenden, indeterminierten Ich wird. Vgl. Christer Petersen: *Der postmoderne Text. Rekonstruktion einer zeitgenössischen Ästhetik am Beispiel von Thomas Pynchon, Peter Greenaway und Paul Wühr*. Ludwig Verlag, Kiel 2003. S. 188f.

⁶⁹³ Der problematische Status des Autors im Verhältnis mit seinen eigenen Texten und antiheldischen Figuren lässt sich in Anlehnung an Bachtins Kategorie des Narren als dialogischer Chronotopos auffassen, dessen Raum auch einen Dialog und eine Ästhetik der *Maske* mit der vorhandenen Öffentlichkeit ermöglicht: „L'influence formatrice de ces personnages que nous analyserons s'exerça en deux directions. Tout d'abord, ils influèrent sur le statut de l'auteur lui-même dans le roman, sur son image [...] et sur son point de vue. En effet, dans le roman, la position du romancier vis-à-vis de la vie qu'il évoque est fort complexe et problématique [...] Le problème d'ensemble de « l'auteur en personne » [...] se complique ici de la nécessité de porter un masque notable, non fantaisiste, qui définirait tant la position de l'auteur par rapport à la vie qu'il évoque [...] que sa position vis-à-vis du public, de la part de qui il se présente pour « dénoncer » la vie (en tant que juge, enquêteur, « rapporteur », politicien, prédicateur, bouffon).“ Nach: Michail Bachtin: „Fonctions du fripon, du bouffon et du sot dans le roman (VI)“. In : Ders.: *Esthétique et théorie du roman*. (Aus dem Russischen v. Daria Olivier). Gallimard. Paris 1978. S. 306-307.

zivilisationshistorischen Diskurses setzen. Dies kann in der Struktur des Romans *Horns Ende* deutlich erkannt werden, in dem es sich um eine Ich-Pluralität und eine Multiperspektivität der Erzählstruktur handelt. Interessant dabei ist die Unter-Brechung der „Ich-Berichte“ durch paratextliche und dialogische Traumsequenzen zwischen dem Protagonisten Horn und Thomas als Erzählfigur. Diese Paratexte sind programmatische Orte für die Poetik Heins, die sich gegen einen bloßen Realismus setzten. Im Zusammenhang mit der Selbstreflexivität der Chronik als Gattung stilisieren die „historischen“ Figuren Heins (wie die Chronisten Kruschkatz / Horn oder der Historiograph Racine) die fingierte Poetizität seines magischen Realismus, den er durch die Kategorie des Antihelden aufs Neue definiert. Insofern wird das historisch-literarische Schreiben des Autors in der Fiktion mit problematisiert und selbstreferenziell behandelt.

Auf thematischer Ebene werden die Utopien westlicher Zivilisation wie ‚Revolution‘ relativiert und durch das Scheitern real-historischer Figuren wie Cromwell oder Ah Q implizit kritisiert. Der Antiheld fungiert als Zeichen für epochale Zäsur in der historischen Dynamik der Massen. Die Omnipräsenz der Figur Horn im selben Roman setzt sich einerseits gegen die Vergänglichkeit und Entgeschichtlichung menschlicher Erfahrung (G. Vattimo) und andererseits (in Anlehnung an Roland Barthes) gegen den vermeintlichen Tod des Autors.

Die Kategorie der Alterität wird unter dem Gesichtspunkt eines *anderen*, ausgegrenzten Aussagesubjekts etabliert, dessen Stimme vom vorherrschenden Zivilisationsdiskurs und seiner Massenideologie zwar verschwiegen, aber durch den Antihelden wieder akut wird. Demnach rehabilitiert der Autor den Wahnsinn als sich selbstimplizierenden Gegendiskurs, dessen subversiver Ton im Zeichen der Geschichtsverarbeitung suggeriert wird.

Der Antiheld verkörpert außerdem den Homunculus, der im Kontext des realexistierenden Sozialismus hochindustrialisierter Gesellschaften situiert werden kann. In der Novelle *Drachenblut* lassen sich Zeit und Raum in den heterotopischen Welten der Antihelden als Bachtin'sche Chronotopoi charakterisieren und definieren, mit denen Hein seine Zivilisationskritik operiert. Durch die Schilderung der pervertierten Natur des nachindustriellen Individuums dekonstruiert der Autor den Materialismus der Industriegesellschaft. Die postmoderne Indifferenz zwischen den gegensätzlichen Ideologien des Kommunismus und Kapitalismus wird im DDR-Kontext dargeboten, da beide zur Verdinglichung des Menschen führen und das Ende der sogenannten Metaerzählungen veranschaulichen. Die Verdrängungsmechanismen, auf denen die

Modernität beruht, werden einer Kritik ausgesetzt, die ihren Ort und ihre Zeit in den Traummomenten der Antihelden finden. Demnach entwickeln sich ihre scheiternden Lebensstrategien zum Eskapismus, der auf fiktionaler Ebene in eine Diskrepanz zwischen Anspruch und Realität eingebettet ist. Der Impetus des Autors als Chronist ohne Botschaft lässt sich in der Ästhetik des realistischen „Voyeurismus“ situieren, wobei der Antiheld Heins die Rolle einer „Projektionsfigur“ des zivilisationskritischen Diskurses spielt.

Schließlich versetzt er die Desillusionierungen seiner antiheldischen Figuren wieder ins Utopische, indem die Hoffnung auf eine richtige, neue Öffentlichkeit in den Vordergrund gesetzt und aufrechterhalten wird, trotz ihrer Negativität.

4. Schlussfolgerung und Ausblick

Ausgehend von der Auseinandersetzung mit relevanten Axiomen für die Synthese und Hypostasierung eines interdiskursiven, zivilisationskritischen Diskurses stellten sich zentrale Ansätze abendländischer Zivilisations- und Kulturkritik heraus. Die wichtigsten Anhaltspunkte für die Aufdeckung diskursiver Überschneidungsmomente zwischen Heins zivilisations- bzw. kulturkritischer Auffassung auf der Mikroebene und umfassenderen Diskursen (wie z. B. O. Spenglers *Untergang des Abendlandes*) liegen insbesondere in der dualistischen Asymmetrie zwischen dem Individuum als Monade und dem ihn umgebenden Universum. Es besteht allerdings die Tendenz des sogenannten „zivilisierten“ Menschen als *animal rationale*, gemäß dem alttestamentlichen Gebot der nutzvollen und effizienten Naturunterdrückung, zu einem mimetischen Anthropomorphismus der Natur, dessen Folgen, in Anlehnung an U. Beck, in einem retroaktiven *Bumerang-Effekt* angesiedelt sind. Demzufolge entpuppte sich die obsessive Naturaneignung des industrialisierten Stadtmenschen durch Kontrollmechanismen zu eigenem, selbstdestruktivem Naturverlust, der auf fiktionaler Ebene bei Hein im Paradigma der ‚Zivilisationskosten‘ seinen Ausdruck wiederfindet.

Sowohl in Heins Textproduktion als auch im allgemeinen, zivilisationskritischen Diskurs zeichnet sich ein weiteres Paradigma aus, das eine topografische Gegenüberstellung der utopischen Naturversöhnung durch ein „Wieder-Authentisch-Sein“ des alienierten Menschen mit der an Vitalismus verlierenden Stadtwelt. Jene vitalistischen Naturbilder der Provinz (Preußen), die sich gegen die erstarrte Kultur des nachindustrialisierten Westens positionieren, sind auf eine Bachtinsche Dialogizität und Duplizität räumlicher Art angewiesen. In den Werken Heins – und dies nicht nur auf eine künstlerische DDR-Ökokritik verweisend – wird Natur als Refugium und Ort des Authentischen dargestellt, sei es durch die Nebenwelt der Zigeuner in *Horns Ende*, die fotografischen Momente Claudias (*Drachenblut*) oder durch den Eskapismus anderer Protagonisten (*Der Tangospieler*). Weiterhin kommt dem Wald (durch seine motivische Rekurrenz in den Werken des Autors) semiotisches Gehalt zu, das einerseits das Authentische verkörpert, und andererseits ein ökokritisches Moment veranlasst über ein während des Kultur- und Sozialisationsprozesses verlorengehendes Gleichgewicht zwischen ‚Mensch‘ und ‚Natur‘.

Die ästhetisch-kritische Auseinandersetzung Heins mit den Kosten der Zivilisation weist einen dialektischen Zusammenhang auf, der die Aporie menschlichen Fortschritts und ein perpetuiertes Dilemma zwischen blinder Effizienz und (un)möglicher, nihilistischer Rückkehr ins Primitive symptomatisch signalisiert. Die Eschatologie apokalyptischer Bilder in Heins Prosa ist Ausdruck sowohl für ein „Warnsignal“ gegen eine blinde, unkritische Teleologie technischen Fortschritts als auch für die Aufrechterhaltung des Aufklärungsmythos. Jene Indeterminanz des ideologischen Diskurses lässt seine Texte im Zwielficht und in einem Spannungsverhältnis zwischen Moderne und Postmoderne erscheinen, und zwar zugunsten einer interdiskursiven Textkonstruktion, deren pragmatisch-kommunikative Offenheit für eigene signifikante Sinngebung des Lesers als *homo interpret* (A. Assmann) Freiraum schafft.

Das daraus zu erschließende, immanente Hoffnungsprinzip verinnerlicht der sogenannte Faustische Mensch, der um des Fortschritts willen, in einer permanenten Reflexion über sein „In-der-Welt-Sein“ (Heidegger) bleibt. Von dieser Annahme her stellt sich heraus, dass der Ansatz einer neueren Antiheldspezies ebenfalls einen Paradigmenwechsel mit einbezieht, der im Sinn von Walter Benjamin und Gianni Vattimo als Postulat gegen die „Entgeschichtlichung“ der Erfahrung angesehen werden kann. Es geht allerdings nicht darum, Pathos und Emphase antiheldischer Negativität bloß darzustellen, sondern um eine andere Konzeption dessen, was Geschichte sein kann. Die Ästhetik des Zufalls, in die der Antiheld Heins'scher Auffassung eingebettet wird, spielt dabei eine zentrale Rolle, da der Letzte im Anschluss an den New Historicism als Signum für die Diskontinuität historischen Prozesses gelten kann. Anders gesagt: ihm kommt ein Moment der „Geschichtssuspension“ oder des *displacement* durch Hier- und Jetztmomente zu, wo nicht nur von einer Horizontalität menschlichen Daseins im Zeichen der Geschichte, sondern auch von einer axialen Vertikalität und Zäsur gegen die Perfektibilität des Fortschritts (Benjamin) die Rede ist.

Der Antiheld als semiotischer Exponent zivilisationskritischen Diskurses versteht sich demzufolge als Artefakt, dessen Anthropomorphismus eine Phänomenologie der Kultur- und Zivilisationskritik komisch-karnevalistisch voraussetzt. Sein tragikomischer Charakter, der seit Don Quijote aber keine Neuigkeit an sich ist, schlägt sich jedoch in eine Ironisierung des Schicksals nieder. Bekanntlich wird jeder Diskurs durch einen Code und ein Aussagesubjekt artikuliert. Die poetische Strategie des Autors dabei besteht in der Pointierung ironischer, grotesker und sarkastischer Effekte im narrativen Diskurs des Antihelden. Auch der Gegendiskurs des Schweigens, des Verstummens sowie die Ästhetik

der Nacht- und Tagträume (E. Bloch) deuten auf eine Poetik der Nebenwelten hin, die – im Sinne M. Foucaults – die Kategorie des Wahnsinns und des Anderen in den Narrenfiguren Heins (Marlene, Ladybird) materialisiert und allegorisiert. Dieses Andere (E. Lévinas) fungiert als karnevaleske Allegorie menschlichen Fortschritts und dessen Ausschluss- und Ausgrenzungsmechanismen. Ihr Verstummen erfüllt die Funktion einer parabolischen Subversion, deren vermeintliches, absurdes „Nicht-Sein“ (im Auge etablierter, patriarchaler Herrschafts- und Machtsysteme) im Eklat einer Wechselbeziehung mit dem gewaltigen Sein tradierter Autorität liegt, die sich im Endeffekt und sich wegen eines frenetisch nachgestrebten Fortschritts selber diskreditiert.

Das pragmatisch-kommunikative Gehalt dieser Dialogizität situiert sich zudem in einem intersubjektiven Stimmenwechsel und -spiel, dessen Ich-Pluralität und Interaktion der Triade Autor – Erzähler – Leser relevant sind für die Etablierung einer anthropologischen Soziologie des kulturkritischen Antihelden. Diese interkulturelle Dimension des Antihelden sollte einer vergleichenden Studie unterzogen werden; deshalb versteht sich das Unterkapitel 2.3.1 als Anregung zur tieferen und systematisierten Untersuchung des Antiheldbegriffs in verschiedenen Medien, was eine Grundlage für einen interdisziplinären Dialog in der Begriffsbestimmung eines theoretisch fundierten Konzepts bietet. Neben diesem intermediären Aspekt lässt sich die Antiheldästhetik – dem interdiskursiven Charakter von Kultur- und Zivilisationskritik ähnlich, ebenfalls in Form eines intertextuellen Geflechts begreifen. Heinrich von Kleists Poetik des Marionettenspiels ist demnach ausschlaggebend für die Hein[rich]sche Poetisierung einer neueren Antiheldspezies, deren semiotische Vielfalt den Antihelden als vieldeutiges, kontextreiches Zeichen vorkommen lässt. Jener epistemologische Vorgang sollte die De- und Rekonstruktion eines interkulturellen Antiheld-Diskurses ermöglichen, der, trotz seiner abendländischen Provenienz jenseits seines westlich-europäischen Kulturraums eingegangen werden sollte.

In Anbetracht der dekonstruktivistischen Überwindung der sogenannten binären Oppositionen abendländischer Philosophietradition erweist sich der Antiheld als Zeichen für das Drittmögliche außer polarisierender Negativität und Positivität. Seine Ambivalenz, die die Komplexität menschlicher Natur unter anderem veranschaulicht, ist dann die Triebfeder für die Herausarbeitung und Etablierung eines ästhetisch-theoretischen Repertoires des Antihelden, der diesbezüglich – und im Anschluss an Philippe Hamons Idee – einen semiotischen Status erhalten sollte. Anders gesagt, sollte er möglicherweise im Zeichen eines Unbehagens menschlicher Kultur gelesen und gedeutet werden.

Daher entwickelt sich diese Antiheldkategorie zu einer Monade oder zu einer Art Semiosphäre, deren Raum eine Pluralität von Heterotopien ermöglicht und für den Zerfall traditioneller, kollektiver Utopien symptomatisch steht. Auch wenn er an sich eine „Verinselung“ des Katastrophalen jeweils bildet, markiert er trotzdem Idealismen, deren Wesen im Akt der individuellen, monologischen Parole wahrnehmbar ist. Ohne jegliche, apodiktische Affirmation unsererseits (weil seine Funktionen unterschiedlich und noch zu bestimmen sind), fungiert der Antiheld als Modus für die De- und Rekonstruktion ideologischer und zivilisatorischer Prozesse und Mechanismen, die am Beispiel des real existierenden Sozialismus in Heins Werk durch dystopische, kritische Momente individueller Selbstreflexion in Frage gestellt oder zuletzt relativiert werden. Der Antiheld als das Andere wird der Masse in ihrer Degeneration entgegengesetzt, obwohl er das Opfer jeglicher Unzulänglichkeiten ist (wie weitgehende Bürokratie, Weltangst...usw.), deren Fatalität seinen Fatalismus provoziert.

Die Präsenz des Antihelden und der polyphone Charakter seines Ichs implizieren die heikle Frage der Autorperson und die mögliche, interpersonelle Ambiguität zwischen ihm und seinen eigenen Protagonisten, die als „Inter-Dit“ (Normand, 1976: 138f) gilt auf zwei Bedeutungsebenen: einerseits als Verbot oder „Sakrileg“ gegen die Regeln traditioneller Autordistanz, und andererseits als Ausdruck für metafiktionale Subversivität. Dieses Verhältnis materialisiert sich in Form einer Ästhetik des Maskenspiels. Diese Annahme könnte die gespenstische Omnipräsenz des Historikers Horns im Roman *Horns Ende* beispielsweise argumentieren. Die sequenzielle und permanente „Unter-Brechung“ der Erzählungen verschiedener Ichs durch die Traum-Texte der Thomas-Person mit dem gestorbenen Horn plädiert für eine Ästhetik der doppelten (historischen) Erinnerung durch einen Ich-Du-Dialog, der sich gegen den vermeintlichen Tod des Autors (Barthes) wehrt.

Der Status des Autors als ‚Chronist ohne Botschaft‘ eröffnet dem Leser auch durch die Annullierung oder Suspension der allwissenden und -mächtigen Autorinstanz Raum für (partielle) Selbstidentifikation und -reflexion. Der Antiheld und sein avantgardistisches Ich-Subjekt sind Personifikation des ‚Unsagbaren‘ in und über uns, als kollektives und individuelles Gedächtnis zugleich. Obwohl man Autor, antiheldischer Protagonist und Leser auf dieselbe Ebene stellen kann bzw. darf, ermöglicht der Antiheld als Chiffre – wie es in *Der Tangospieler* der Fall ist – jene Momente der intersubjektiven Transgression und Selbstironie, wo dem Begriff *Identität* eine „postmoderne“ Ich-Dezentrierung widerfährt. Das Subjekt soll auf diese Weise nicht mehr als erstarrende (-te) Größe, sondern als „Werdendes“ (Heidegger) angesehen werden, das das Phänomen oder den Begriff Identität

in neuem Licht erscheinen lässt. *Identität* ist dann auf eine Mehrstimmigkeit und Pluralität des Ichs angewiesen. Die Universalität des Antihelden, trotz seiner westlichen Herkunft als Begriff, soll auch in diesem Zusammenhang erläutert werden, weil die Anonymität des Antihelden oder der Antiheldin als Kenn-Nummer (Migner, 1970: 39) auf kollektiv-individuelle Entfremdungsprozesse und ein „Sich-wieder-er-kennen“ Bezug nimmt. Er fungiert als Phänotyp oder Homunculus (Migner, 1970: 85) moderner Epochen. Seine interkulturelle Untersuchung und Erhellung anhand von kontrastiven Werkanalysen motiviert nicht nur dieser universelle Charakter der Antiheldkategorie, sondern auch der Kontext einer weit gehenden Globalisierung, mit der die Identitätsproblematik wiederum gestellt wird, und wegen der wir die Kosten der Zivilisation (Hein) immer noch zu zahlen haben.

Das Reflektieren des Korrelats Zivilisationskritik – Antiheldästhetik, das zuvor teilweise vorweggenommen wird, kann durch folgende Anhaltspunkte weiter zusammengesetzt werden:

Von der Untersuchung des historischen und historiografischen Diskurses Heins ausgehend kann geschlussfolgert werden, dass der Antiheld (durch die verschiedenen Protagonisten als Historiker suggeriert) im Zeichen einer Benjamin'schen, geschichtsphilosophischen *Jetztzeit* ästhetisiert und poetisiert wird. Auf der einen Seite setzen das Werk und der Antiheldtypus Heins die sogenannte Geschichtsauffassung *gegen den Strich* voraus, die im Rahmen literarischer Fiktion lediglich durch eine subjektive Antinorm zustande kommt; sie ist die *conditio sine qua non* für eine *andere* oder andersartige Geschichtsschreibung im fiktionalen und faktischen Sinne des Wortes. Auf der anderen versteht sich jene „al-chemische“ Kombination der hiermit untersuchten Größen als Reaktion auf die ‚Entgeschichtlichung (menschlicher) Erfahrung‘ (G. Vattimo), die die Konzeption des historischen Gedächtnisses bei Hein neudefiniert. Auf diese Weise fungiert der Antiheld sozusagen als chemischer „Katalysator“ seiner Zivilisationskritik, deren Poetizität durch die „negativen“ Äußerungsakte des ersten konstruiert und sagbar wird. Seine irritierende Subversion, die auf selbstreflexive Provokation abzielt, verleiht dem zivilisations- und kulturkritischen Denken eine „Reaktivität“, die auf pragmatischer Ebene die ambivalente Position des Lesers zwischen kritischer Distanz und emphatischer Identifikation charakterisiert.

Im Anschluss an die These des New Historicists Stephen J. Greenblatt erfüllt die kulturpoetische Präsenz des Antihelden jenen Moment des *Staunens*, der dem

zivilisationskritischen Diskurs des Autors Resonanz und Brisanz verleiht, ohne jedoch in ein überstürztes Pathos des Antihelden zu geraten. Dies kann mit der Formel „magischer Realismus“ (Hein, 2004: 32) gleichgesetzt werden, wo der Antiheld als Projektionsfigur menschlicher Erfahrung und Wahrnehmung gilt. Der versteht sich als eine Art surrealistische Chiffre, deren Entzifferung seitens des Lesers zu seinem transzendierenden, kritischen Zustand über sich selbst führt.

Die Ästhetik des Voyeurismus, die in der Novelle *Drachenblut* durch die polyphone Ich-Stimme des anonymen Künstlers (siehe 2.1.1) und in anderen Werken durch ähnliche Kontextualisierungsmittel artikuliert wird, begleitet ebenfalls eine Ästhetik der Bilder. Das Visuell-Pikturale dominiert den Diskurs des Autors und plädiert für eine *andere*, sinnliche Sprache als die des Logos. Somit weist sie auf den Kern seines literarischen Schreibens hin und indiziert seine Strategie der kritischen Antinorm. Diese Annahme lässt sich durch die Akribie eines „dritten“, innerlichen Auges feststellen, das in einem intersubjektiven Stimmenwechsel auf den historischen Realismus des Autors zurück verweist. Die provokative Aussage des entsprechenden, „anonymen“ Künstlers in *Drachenblut* wird am ersten Blick mit einer pathetischen A- bzw. Unmoralität des Antihelden assoziiert. Dennoch besteht ihr Ziel darin, die Immoralität zivilisatorischen und blinden Fortschritts zu veranschaulichen, die durch einen Desillusionierungseffekt der Antiheldästhetik fiktional realisierbar ist.

Die bekannte Opposition oder Gegenüberstellung des Antihelden als das ‚Andere‘ gegen die Masse erklärt u.a. die Besonderheiten seines Sonderstatus. Die wahnsinnigen Figuren in Heins Werk (wie Marlene und Ladybird) in ihrer Extravaganz gelten als antirationale Instanzen. Sie sind a-priori in ihrer Räumlichkeit „eingesperrt“ worden, aber ihre „störende“ Anwesenheit ermöglicht ihre Ent-Grenzung und dadurch die komische „Karnevalisierung“ kulturell und ideologisch tradierter Gewaltformen, die die Kontrollmechanismen patriarchaler Systeme materialisieren. Ihr Verstummen, Wahnsinn oder Schweigen ist ein Gegendiskurs der Selbstimplikation (Foucault), der gleichzeitig vom und im eigenen Ver-Schweigen selbst erzählt oder aus-sagt.

Dies kann u.a. im Rahmen der Selbstzensur des Autors erhellt werden, wo das Unsagbare beispielsweise durch die allegorische Bildhaftigkeit des Antihelden in seinen kritischen, krisenhaften Zuständen paradoxerweise zum Ausdruck kommt. Die Tagträume des Antihelden lassen sich als Chronotopoi oder Heterotopien definieren, mit denen der Autor seine Darstellung der Zivilisationskosten operiert. Das Antirationale ist hier

zweierlei: einerseits als antirationale Kritik der Zivilisation und andererseits gegen die rationalistische Auffassung von Wahrheit und Kunst. Dieser Modus strukturiert ein koexistierendes Neben- und Gegeneinander mit dem etablierten System, das das Heldentum (sowohl dessen des Fortschritts als auch der klassischen Figuren selbst) als kulturelle Norm zumindest relativiert oder zum Status einer zu verwirklichenden Utopie „verurteilt“ oder verschiebt.

In den Texten Heins ist von einer Ästhetik der Nebenwelten dystopischen Charakters die Rede. Ein Beispiel dafür bietet die Präsenz der Zigeuner an der Peripherie der Stadt Bad Guldenberg in *Horns Ende*. Auf ethnografischer Ebene ist ihre, sich den Normen westlich-städtischen Stadtlebens entziehende Anwesenheit bemerkenswert. Das zivilisationskritische Gehalt ihrer Komik liegt vor allem in ihrem Geschrei, lauten Lachen (als Anzeichen für Negation) und in ihren lumpigen Kleidern, die auf eine komisch-karnevaleske Art und Weise die degenerierende Zivilisation und ihr Unbehagen schildern. Jener topografische Parallelismus fungiert als transfigurative Projektion einer menschlichen Utopie, in der ‚Mensch‘ und ‚Natur‘ im Einklang leben könnten. Ihre „drohenden“ Signale liegen in den im Roman beschriebenen Kriminalität, Drogenkonsum und in der Ideologie der Ausgrenzung, die dieses ersehnte Gleichgewicht stets gefährdet.

Diese Strategie der Ambivalenz, die zum Teil von einer anthropomorphischen 1:1-Entsprechung der Zivilisation als Makro- und dem Antihelden als Mikrowelt ausgeht, deutet auf eine gemeinsame Selbstdestruktivität hin. Die Dialektik des Seins und Scheins strukturiert allerdings einen sich implizit verleugnenden, blinden Fortschritt, den die zivilisierte und heutzutage durchtechnisierte Menschheit personifiziert und die gewaltige, virtuelle Hyperrealität (Baudrillard) menschlichen Daseins mit thematisiert. Auch wenn der Antiheld zu dieser „Maschinerie“ gehört, symbolisiert er symptomatisch den selbstdestruktiven Charakter einer sich vitalistisch erschöpfenden Zivilisation; er ähnelt dem kranken „Organ“ eines sozialen Körpers, das die immanente Kritik des Fortschritts in seiner zu verbessernden Verwirklichung voraussetzt.

Nach der Untersuchung der entsprechenden Korrelation stellt sich heraus, dass die Werke Heins eher modernistisch anzusehen sind als rein postmodern oder modern. Sein Schreiben oszilliert zwischen Norm und Erneuerung, wobei er etablierten Genres und Gattungen heterogene Textelemente zuschreibt. Diese poetische „Programmatik“ oder Auffassung verleiht seinen Texten ihren konstruktiven und gewebeartigen Charakter, der für eine textuelle Offenheit plädiert. Dieser Aspekt wird zum Beispiel in seiner Novelle

Drachenblut erkennbar, die von mancher Rezeption als Roman gelesen wird. Ihr paratextueller Prolog ist ein Indiz für die Spuren der dramatischen Kunst des Autors. Auch die als objektive Berichtsform etikettierte, „deklassierte“ Gattung der *Chronik* erhält innovative Akzente in der Poetik des Autors, die von ihm nicht rein objektiv, sondern märchenhaft, phantastisch betrachtet und aufgefasst wird. Sie ist und bleibt fiktional und einem neuen, nicht-rationalen Realismus nah, wie es für die rekurrenten Traumszenen in seinen verschiedenen Texten der Fall ist. ‚Kunst als Anarchie‘, um mit einer metafikionalen Aussage desselben, anonymen Künstlers in *Drachenblut* zu reden, wäre ein Motto dafür, wo es nicht von einem *anything goes* die Rede sein soll, sondern von einer Gegenlogik, die eigentlich ihre Norm neben der etablierten dialogisch durchsetzt. Es ist auch zu bemerken, dass das im selben Werk thematisierte Ideal der Revolution sich nicht (nur) auf eine Umwälzung politisch-ideologischer Systeme referiert, sondern auf die Institutionalisierung der Welt ‚Literatur‘ als Autorität und Markt Bezug nimmt.

Darüber hinaus lässt sich dieses Offenheitsprinzip ins Ideologisch-Ideelle und Utopische versetzen. Sowohl in seinen Essays und Reden als auch in seinem fiktionalen Werk plädiert Christoph Hein auch für eine neue Öffentlichkeit, deren Transparenz die Voraussetzung einer richtig demokratischen Gesellschaft konstituieren würde. In Anlehnung an Ernst Blochs Philosophie des Hoffnungsprinzips hält der Diskurs des Autors somit das Utopische der griechischen *polis*, ohne auf das ihm immanente und notwendige Moment der Selbstkritik – im Sinne der Kritischen Theorie – zu verzichten.

Daher erhält seine Vision eine universale Dimension und Signifikanz für eine sich bedrohlich globalisierende Welt des einundzwanzigsten Jahrhunderts. In der heutigen Debatte ist vom sogenannten, kontroversen Kampf der Kulturen (Eng. Clash of Civilizations – Samuel P. Huntington) die Rede, wo Polarisierung, Terrorismus und Neoimperialismus der Welt drohen. Die Diskussion bzw. die Kontroverse um die Teleologie des Fortschritts und seine Ideologisierung sind demnach von höchster Aktualität.

Da Ideologien über die Grenzen der Kontinente und Nationalstaaten hinausgehen, lässt sich fragen, ob Zivilisations- und Kulturkritik nicht jenseits des westlichen Kulturraums nun neuzudenken wären. Die Folgen eines gescheiterten, dritten Wegs im Namen des Realsozialismus, und eines immer noch gefährlichen Kapitalismus, sowie die aktuellen ökologischen Herausforderungen setzen die Menschheit in eine universale Stunde „Null“ oder neue Risikogesellschaft (U. Beck) wieder, nämlich im Nietzscheanischen Zeichen

einer Wiedekehr des Gleichen, diesmal mit immer noch weniger Ressourcen menschlicher und materieller Art. Zusammen mit einer post- und neokolonialen „Weltgesellschaft“ sollte die Teleologie des rationalisierten Fortschritts als Anregung verstanden werden, die Theorie der Zivilisations- und Kulturkritik auf interkultureller und interdisziplinärer Ebene zu fundieren und hypostasieren. In einer Welt, in der der Literatur immer weniger Platz eingeräumt wird und von einer medialen und digitalen Alienation die Rede ist, wäre es sinnvoll, die Theorie der Zivilisation in Form einer Dialogischen Theorie (P. V. Zima) zu etablieren, in der das Andere als Kulturem und Ideologem sein Wort zu sagen hat. Die Miteinbeziehung einer neuen Antiheldspezies als ästhetisches und subversives Mittel würde dazu beitragen, jedem zentrale Selbstreflexionsmomente anzubieten. Der Antiheld ist das Andere in uns und über uns, der die Perfektibilität des historischen Fortschritts (W. Benjamin) und seine Errungenschaften relativiert, der aber auch durch seine Naivität und Sensibilität menschliche Hoffnung in uns aufrechterhält.

5. Literaturverzeichnis

5.1 Primärliteratur von Christoph Hein

Prosa und Sammelbände

Das Napoleon-Spiel. Ein Roman. (Erstveröffentlichung 1993). Suhrkamp. Frankfurt am Main 2003

Der fremde Freund/ Drachenblut. (Erstveröffentlichung 1982). (1. Aufl.) Suhrkamp Verlag. Frankfurt/ M. 2002

Der Tangospieler. (Erstveröffentlichung 1989). (1. Aufl.) Suhrkamp. Frankfurt am Main 2002

Frau Paula Trousseau (1. Aufl. 2008) Suhrkamp. Frankfurt/M. 2007

Horns Ende (Erstveröffentlichung 1985). (1. Aufl.) Suhrkamp. Frankfurt am Main 2003

Nachfahrt und früher Morgen. Erzählungen. (Erstveröffentlichung 1980 unter dem Titel *Einladung zum Lever Bourgeois*). (1. Aufl.) Suhrkamp. Frankfurt am Main 2004

In ders.:

Der neuere (Glücklichere) Kohlhaas. Bericht über einen Rechtshandel aus den Jahren 1972/73

Die russischen Briefe des Jägers Johann Seifert

Einladung zum Lever Bourgeois

Frank, eine Kindheit mit Vätern

Vor der Zeit. Korrekturen (1. Aufl. 2013). Insel Verlag, Berlin 2013

In ders.:

Dentritis, genannt Dionysos

Die Geburt der Demokratie

Hades klagt an

Prometheus

Willenbrock. (1. Aufl. 2001). Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002

Stücke:

Die Stücke. (1. Aufl.) Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005

In ders.:

Cromwell. Schauspiel

Die Ritter der Tafelrunde. Komödie

Die wahre Geschichte des Ah Q

Schlötel oder Was solls. Komödie

Essays und Reden:

Als Kind habe ich Stalin gesehen (Erstveröffentlichung 1990). 1. Aufl. Suhrkamp. Frankfurt 2004

In ders.:

„Die Zeit, die nicht vergehen kann oder Das Dilemma des Chronisten. Gedanken zum Historikerstreit anlässlich zweier deutscher vierzigster Jahrestage“ (2. Kap.)

„Die Zensur ist überlebt, nutzlos, paradox, menschenfeindlich, volksfeindlich, ungesetzlich und strafbar“ (2. Kap./ 6.)

Öffentlich arbeiten. Essais und Gespräche. (Erstveröffentlichung 1987). Suhrkamp (1. Aufl.). Frankfurt am Main 2004

In ders.:

„Maelzel's Chess Player Goes To Hollywood. Das Verschwinden des künstlerischen Produzenten im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit“

5.2 Weitere Primärliteratur

BÜCHNER, Georg: „Woyzeck“. In: *Lenz/Dantons Tod/Woyzeck/Leonce und Lena*. BookRix. München 2014

HEYM, Georg: „Die Stadt“ (1911). In: *Ausgewählte Gedichte*. Edition Holzinger Taschenbuch (3. Aufl.). Berlin 2014

JARRY, Alfred: *König Ubu* (Frz. Ubu roi). Drama in fünf Aufzügen. Übers. u. hrsg. v. Ulrich Bossier. Reclam. Stuttgart 2014

KAISER, Georg: „Gas“ (1918) u. „Gas II“ (1920). In: *Gas*. Zwei Schauspiele. (Ungekürzte Ausg.) Ullstein. Frankfurt/M.; Berlin 1996

KLEIST, Heinrich v.: „Betrachtungen über den Weltlauf“. In: ders.: *Werke in einem Band*. Hrsg. v. Helmut Sembdner. München 1986

MANN, Thomas: *Der Zauberberg* (Erschienen 1924). 18. Aufl. Fischer-Taschenbuch. Frankfurt 1991

MEYER, Conrad F.: „Die Hochzeit des Mönchs“ (Erscheinung: 1884). In: *Sämtliche Werke*. Hrsg.: ZÄCH, Alfred. Wallstein. Göttingen 2014

MORE, Thomas: *Utopia*. Bibliolis Books Ltd. London 2010

In: ders.:

“Discourses of Raphael Hythloday, of the Best State of a Commonwealth”. S. 11-50

MÜLLER, Heiner: „Die Hamletmaschine“. In: *Werke*. Hrsg. v. Frank Hörnigk. Bd. 4: „Die Stücke 2“. Frankfurt am Main 2001. S. 543-554

MUSIL, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften* (25. Aufl.). Rowohlt Verlag. Hamburg 2010. 2. Buch. Kap. 37

PIRANDELLO, Luigi: *Mattia Pascal*. Roman. (Ital. *Il fu Mattia Pascal*. Erscheinungsjahr 1904. Aus dem Ital. von Piero Rismondo. Überarb. von Michael Rössner). Wagenbach Verlag. Berlin 2008

SVEVO, Italo: *Zenos Gewissen*. Roman (Ital. *La coscienza di Zeno*. Erscheinungsjahr 1923. Aus dem Ital. von Barbara Kleiner). Diogenes. Zürich 2010

WOLF, Christa: *Kassandra* (4. Aufl.). Luchterhand. Darmstadt 1986

ZWEIG, Stefan: *Die Welt von Gestern - Erinnerungen eines Europäers*. Fischer Verlag. Frankfurt/ M. 1970

5.3 Nachschlagewerke

EMMERICH, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. (Erweiterte Neuausgabe / 1. Aufl.). Aufbau Taschenbuch Verlag. Berlin 2000

GREIMAS, Algirdas J. / COURTÉS, Joseph: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Hachette. Paris 1979

KILLY Literaturlexikon. (2., vollst. überarb. Aufl.). Hrsg. v. Wilhelm Kühlmann. De Gruyter Verlag. Berlin 2008

MARTINI, Fritz: *Deutsche Literaturgeschichte*. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. 19. neu bearb. Aufl. in Zusammenarbeit mit Angela Martini-Wonde. A. Kröner Verlag. Stuttgart 1991

MENGE, Hermann: *Langenscheidt Taschenwörterbuch Latein* (7. Aufl.). Langenscheidt. Berlin [u. a.] 2004

WILPERT, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. (8., verb. u. erw. Aufl.). Kröner Verlag. Stuttgart 2001

5.4 Sekundärliteratur

ACKERMANN, Kira: *Der Antiheld in Westerncomics der franko-belgischen Schule*. AVM. München 2010

ADORNO, Theodor W.: „Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen Ohne Leitbild“. In: *Gesammelte Schriften* (Band 10.1). Hrsg. v. R. Tiedemann unter Mitwirkung v. Gretel Adorno, Susan Bock-Morss u. Klaus Schultz. Suhrkamp. Frankfurt/M. (1. Aufl.) 2003. S. 19

ARNS, Inke u. RUYTER, Thibaut de (Hrsg.): „Über Gespenster und ihre Medien. Einleitung.“ In: Ders.: *Wach sind nur die Gespenster*. HMKV. Berlin 2009

ARNOLD, Heinz Ludwig (Hrsg.):

Literatur in der DDR. Rückblicke. TEXT + KRITIK (Sonderband). München 1991

In ders.:

HERZINGER, Richard / PREUßER, Heinz Peter: „Vom Äußersten zum Ersten. DDR-Literatur in der Tradition deutscher Zivilisationskritik“

Von denselben:

„Kulturgemeinschaft als Refugium und utopisches Experiment: Christa Wolf“. S. 205

„Zur Lage der Nation. Heiner Müller im Interview mit Frank M. Raddatz“. Berlin 1990

TEXT+KRITIK. Edition TEXT+ KRITIK. Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG. München 2009

In ders.:

HANGARTNER, Urs: „Comics, Mangas, Graphic Novels“ (V/09)

Text + Kritik: Heft 111, Christoph Hein. Edition: Text + Kritik. Juli 1991

In ders.:

DWARS, Jens-F.: „Hoffnung auf ein Ende. Allegorien kultureller Erfahrung in Christoph Heins Novelle „Der fremde Freund““

„Ich bin der Leser, für den ich schreibe“. Ein Gespräch von Christoph Hein mit Frauke MEYER-GOSAU

KRAUSS, Hannes: „Mit geliehen Worten das Schweigen brechen. Christoph Heins Novelle „Drachenblut““

KRUMBHOLZ, Martin: „Utopie und Illusion: Die „arbeitende Geschichte“ in den Stücken von Christoph Hein“

ŠLIBAR, Neva / VOLK, Rosanda: „Das Spiegelkabinett unseres Kopfes: Schreibverfahren und Bilderwelt bei Christoph Hein“

THIELE, Eckhard: „Engagiert – wofür?: Zu Christoph Heins öffentlichen Erklärungen nach der „Wende“ in der DDR“

TÖTEBERG, Michael: „Der Anarchist und der Parteisekretär: Die DDR-Theaterkritik und ihre Schwierigkeiten mit Christoph Hein“

ASSMANN, Aleida: *Im Dickicht der Zeichen* (1. Aufl.). Suhrkamp. Frankfurt a. M. 2015

AUST, Hugo: *Novelle* (5. aktu. u. erweit. Aufl.). J. B. Metzler. Stuttgart - Weimar 2012

AVANESSIAN, Armen: *Phänomenologie ironischen Geistes*. Ethik, Poetik und Politik der Moderne. Wilhelm Fink. München 2010

In ders.:

„2. Pastiche“. S. 219-222

„4. Von der dissimulatio zur Simulation Baudrillards“. S. 156-161

BACHTIN, Michail: *Esthétique et théorie du roman*. (Aus dem Russischen v. Daria Olivier). Gallimard. Paris 1978

In ders.:

„Fonctions du fripon, du bouffon et du sot dans le roman (VI)“

Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik. Hrsg. v. Edward Kowalski u. Michael Wegner, übers. v. Michael Dewey. Fischer Verlag. Frankfurt am Main 1989

Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur.
Frankfurt a Main 1990

Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Frankfurt
am Main 1995

BAIER, Lothar (Hrsg.):

Christoph Hein. Texte, Daten, Bilder. Luchterhand. Frankfurt/ M. 1990

In ders.:

BERNHARDT, Rüdiger: „Der fremde Freund /Drachenblut
1982/1983 Für und wider“

„Christoph Hein: *Unbelehrbar – Erich Fried*. Rede zur Verleihung
des Erich-Fried-Preises am 6. Mai 1990 in Wien“

„*Ich kann mein Publikum nicht belehren*. Gespräch v. Hans Brender u.
Agnes Hüfner mit Hein (1984)“

JANSSEN-ZIMMERMANN, Antje: „Schlötzel, Lassalle und König
Artus. *Aktuelle Anmerkungen zu Dramen von Christoph Hein* (1990)“

LINDNER, Gabriele: „Ein geistiger Widergänger (1986)“

PRÉVOST, Claude: „Ein Panzer aus Gleichgültigkeit“

RENOLDNER, Klemens: „Vom Pathos der Sachlichkeit. Der Erzähler Christoph Hein (1990)“

„Schreiben als Aufbegehren gegen die Sterblichkeit: Gespräch mit Uwe HORNAUER und Hans Norbert JANOWSKI. Aus Anlaß einer Aufführung von *Die wahre Geschichte des Ah Q* in Straßburg (1985)“

SICHTERMANN, Barbara: „Weder Außenseiter noch Pechvogel Der Tangospieler (1989)“

„Wir werden es lernen müssen, mit unserer Vergangenheit zu leben“: Gespräch mit Krzysztof JACHIMCZAK [Nach dem Erscheinen von *Horns Ende* (1986)]

BARCK, Simone: „Die ‚Anthologitis‘ – ein Phänomen des Literaturbetriebes in der DDR“. In: HÄNTZSCHEL, Günter (Hrsg.): *Literatur in der DDR im Spiegel ihrer Anthologien*. Ein Symposium. Harrassowitz Verlag. Wiesbaden 2005

BARDON, Franz: *La clé de la véritable Kabbale*. Le kabbaliste souverain du microcosme et du macrocosme (*Der Schlüssel zur wahren Quabballah*, 1957). Hrsg. v. Dieter Rüggeberg. Edition Alexandre Moryason. 2000

BARTHES, Roland: *Die helle Kammer*. Bemerkung zur Photographie (übers. v. Dietrich Laube). Suhrkamp. Frankfurt/M 2009. S. 30-35

Die Lust am Text (frz.: *Le Plaisir du Texte*). Übersetzt v. Traugott König. Suhrkamp. Frankfurt/M. 1974

„Vom Werk zum Text“ (Frz. *De l'œuvre au texte*). In: *Revue d'esthétique*. 3^e trimestre. 1971

BATAILLE, Georges: *Der heilige Eros* (Frz. L'Erotisme. Übers. v. Max Hölzer). Für d. T.B.-Ausg. neu bearb. v. Erika Höhnisch. Ullstein Materialien 35039. Frankfurt/M., Berlin, Wien 1984

BEAUVOIR, Simone de: *Pour une morale de l'ambiguïté*. Suivi de *Pyrrhus* et *Cinéas*. Gallimard (Folio essais). Paris 2003. S. 201-204

BECK, Ulrich: *La société du risque*. Sur la voie d'une autre modernité. (Deutscher Originaltitel: *Risikogesellschaft*. Übersetzt v. Laure Bernardi). Flammarion (Champs / Essais). Paris 2008

BEGHOUL, Rafika: *Christa Wolfs Cassandra-Projekt, ein Rezeptionsmodell und eine Rekonstruktion der Produktivität*. Dissertation zur Erlangung des Doktordiploms. 2010. [Unveröffentlicht]

BELL, Daniel: *Die nachindustrielle Gesellschaft*. Campus. Frankfurt-New York 1989

BENJAMIN, Walter: „Über den Begriff der Geschichte“. In: *Illuminationen*. Ausgewählte Schriften 1 (1. Aufl.). Suhrkamp. Frankfurt am Main 1977

BERNHARDT, Rüdiger: „Für und wider. Der fremde Freund von Christoph Hein“. In: *Weimarer Beiträge* 29 (1983)

BLOCH, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung* (Erstveröffentlichung 1954). Suhrkamp. Frankfurt a. M. 1985

Geist der Utopie, endgültige Fassung. Paul Cassirer Verlag. Berlin 1923

Werkausgabe (Das Prinzip Hoffnung: Band 5). Suhrkamp. Frankfurt am Main 1985

BLUMENBERG, Hans: „Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotenzial des Mythos“. In: FUHRMANN, Manfred (Hrsg.): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption.* (Poetik und Hermeneutik IV). München 1971

BOHRER, Karl H.: „Nietzsches Aufklärung als Theorie der Ironie“. In: Ders. (Hg.): *Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes.* Aesthetica / Edition Suhrkamp (1. Ausgabe). Frankfurt/M. 2000

BOLLENBECK, Georg: *Eine Geschichte der Kulturkritik.* Von J. J. Rousseau bis G. Anders. Verlag C. H. Beck. 2007 München

BOURDIEU, Pierre: *Praktische Vernunft.* Zur Theorie des Handelns. Suhrkamp. Frankfurt/M. 1998

BRINKMANN, Karl: *Erläuterungen zu Georg Büchners Dantons Tod und Woyzeck.* Hollfeld/Ofr. 1979

BROMBERT, Victor H.: *In praise of antiheroes.* Figures and themes in modern European Literature 1830-1980. Chicago 1999

BUTLER, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Suhrkamp. Frankfurt am Main 2003

CAMBI, Fabrizio: „*Jetztzeit und Vergangenheit: Ästhetische und ideologische Auseinandersetzung im Werk Christoph Hein*“. In: *Die Literatur der DDR 1976 – 1986*. Akten Pisa. Hrsg. v. Anna Chiarloni, Gemma Sartori. Giardini. Pisa 1988

CAMUS, Albert: *Der Mensch in der Revolte*. Rowohlt Verlag. Reinbek 1980

Essais. Gallimard (Bibl. de la Pléiade). Paris 1965

CLARK, John R.: *The Modern Satiric Grotesque and its Traditions*. Lexington: Univ. Press of Kentucky 1991

COHN, Norman: *The Pursuit of the Millennium. Revolutionnary messianism in medieval and Reformation Europe and its Bearing on Modern Totalitarian Movements*. (Dt. Das Ringen um das Tausendjährige Reich. Revolutionärer Messianismus im Mittelalter und sein Fortleben in den modernen totalitären Bewegungen). Harper. New York 1961. S. 1-13

CRAMER, Thomas: *Das Groteske bei E.T.A. Hoffmann*. Fink. München 1966. S. 27. (=Zur Erkenntnis der Dichtung, Bd. 4)

DELASSALLE, Beatrice: *Gesicht und Maske. Zur Konfliktsituation des Antihelden am Beispiel von Italo Svevo und Luigi Pirandello*. Shakes Verlag. Aachen 1996

In ders.:

„Das kulturelle Debakel“. S. 19.

DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Félix: *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I.* Suhrkamp. Frankfurt 1974

DÖRNER, Andreas / VOGT, Ludgera: *Literatursoziologie.* Literatur, Gesellschaft, Politische Kultur. Westdeutscher Verlag. Opladen 1994

DROST, Wolfgang (Hg.): *Fortschrittsglaube und Dekadenbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts.* Winter. Heidelberg 1986

DUERR, Hans Peter: *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß* (1. Aufl., Band 3). Suhrkamp. Frankfurt am Main 1993

In ders.:

„Die Lust des Täters und die Lust des Opfers“ (Kap. 33). S. 438-451

EAUBONNE, Françoise de: *Feminismus oder Tod.* Thesen zur Ökologiedebatte (4. Aufl.). München 1981

EDGERTON, Robert B.: *Trügerische Paradiese. Der Mythos von den glücklichen Naturvölkern.* Kabel Verlag. Hamburg 1994

ELIAS, Norbert: *Über den Prozess der Zivilisation.* Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen (Band 1). (6. Aufl.) Suhrkamp. Frankfurt/M. 1978

In ders.:

„Über die „Zivilisation“ als eine spezifische Veränderung des menschlichen Verhaltens“ (Kap. 2.). S. 74-75

„Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes“. S. 3

ENGLER, Jürgen: „Moral ohne Rückhalt. Christoph Heins Roman „Horns Ende““. In: *DDR-Literatur im Gespräch* 185. Hrsg. v. Siegfried Rönisch. Aufbau. Berlin – Weimar 1986

EYBL, F. M.: „in wenig zerstreut: *Über das Marionettentheater*“ (14). In: Ders.: *Kleist-Lektüren*. Facultas Verlags- und Buchhandels AG WUV (UTB). Wien 2007. S. 255-270

FINK-EITEL, Hinrich: *Foucault zur Einführung*. (2. Aufl.) Junius. Hamburg 1992

FISCHER, Bernd: *Christoph Hein: Drama und Prosa im letzten Jahrzehnt der DDR*. Winter Verlag. Heidelberg 1990

In ders.:

„Drei frühe Dramen: Cromwell“. S. 31

FREUD, Sigmund: *Abriss der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur*. Reclam Verlag 2010

„Die Traumdeutung“. In: *Gesammelte Werke*. Anaconda Verlag. Köln 2014

Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten (1. bearb. Ausg. u. Aufl.). Severus Verlag. Hamburg 2015

Studienausgabe (Bd. 3). Fischer. Frankfurt 1982

FRIED, Erich: *Anfragen und Nachreden*. Hrsg. v. Volker Kaukoreit. Verlag Klaus Wagenbach. Berlin April 1994

1921 – 1988; einer singt aus der Zeit gegen die Zeit; Materialien und Texte zu Leben und Werk / [Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf]. Zsgest. u. bearb. v. Volker Kaukoreit und Heidemarie Vahl. [Hrsg. v. Joseph A. Kruse anlässlich der Gedenkausstellung für Erich Fried im Sommer 1991]. – 1. Aufl. Jürgen Häusser Verlag. Darmstadt 1991

FOUCAULT, Michel: *Das Wahrsprechen des Anderen*. Zwei Vorlesungen von 1983 / 84. Hrsg., übers. u. eigeleitet v. Ulrike Reuter, Lothar Wolfstetter...Materialis Verlag. Frankfurt am Main 1988

Die Ordnung der Dinge (Originaltitel: *Les Mots et les Choses*. 3. Aufl.). Suhrkamp. Frankfurt 1980

Die Sorge um sich selbst. Sexualität und Wahrheit. Bd. 3 (übersetzt v. Ulrich Raulff u. Walter Seitter). Suhrkamp. Frankfurt 1989

„Lettre à quelques leaders de la gauche“. In: Ders.: *Dits et écrits III*. Gallimard. Paris 1994

Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Suhrkamp. Frankfurt am Main 1969. S. 129-153

FROMM, Erich: *Die Revolution der Hoffnung.* Für eine humanisierte Technik. Klett-Cotta Verlag. Stuttgart 1988

FUCHS, Dieter: „Der Wille zur Macht: Die Geburt des „Hauptwerks“ aus dem Geiste des Nietzsche-Archivs“. In: *Nietzsche-Studien* 26 (1997). S. 384-404

FUHRMANN, Manfred (Hrsg.): *Arbeit am Mythos.* Suhrkamp. Frankfurt a. M. 1990

Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. (Poetik und Hermeneutik IV). München 1971

GARNIER, Xavier: *L'Eclat de la figure: Etude sur l'antipersonnage de roman.* PIE Lang. Frankfurt/ M. ; Oxford ; New York ; Wien. 2001

GENETTE, Gérard: „Focalisations“. In: ders.: *Discours du récit* (1. Aufl. 1972). Ed. Seuil. Paris 2007. S. 194f

GREIMAS, Algirdas J.: *Sémantique structurale: Recherche de méthode.* Larousse. 1966

HABERMAS, Jürgen: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt.* Philosophisch-politische Aufsätze 1977-1990. Reclam. Leipzig 1990

HAMBURGER, Käte: *Logik der Dichtung*. Suhrkamp. Frankfurt/M. 1980

HAMMER, Klaus (Hrsg.):

Chronist ohne Botschaft. Christoph Hein. Ein Arbeitsbuch: Materialien, Auskünfte, Bibliographie. Aufbau. Berlin und Weimar 1992

In ders.:

Horns Ende. Versuch einer Interpretation (1987)

BÖTTCHER, Brigitte: „Lesarten: Der fremde Freund“

DIECKMANN, Friedrich: „Christoph Hein, Thomas Mann und der Tangospieler“

GRUNENBERG, Antonia: „Geschichte als Entfremdung. Christoph Hein als Autor der DDR“

HIRDINA, Karin: „Das Normale der Provinz“

MARQUARDT, Jochen: „Es war einmal ein Land, das hieß DDR oder Wie Kohlhaas zum Staatsbürger ward. Zu Christoph Heins Kleist-Adaption“

PREUßER, Heinz Peter: „Hoffnung im Zerfall. Das Negative und das Andere in „Horns Ende“

HAMON, Philippe: „Pour un statut sémiologique du personnage“. In: *Littérature*, vol. 6, n° 6, 1972, S. 86-110

Heinrich von Kleist. Michael Kohlhaas. Interpretation von Tilman von Brand (1. Aufl.). Oldenbourg Interpretationen (Bd. 109). Hg v. BOGDAL, Klaus-Michael / KAMMLER, Clemens Oldenbourg Schulbuchverlag. München, Düsseldorf, Stuttgart 2007. S. 41-44f

HINZ, Michael: „Von der Sexualmoral zur sexuellen Verwandlungsmoral“. In: Ders.: *Der Zivilisationsprozess: Mythos oder Realität? Wissenschaftssoziologische Untersuchungen zur Elias-Duerr Kontroverse*. Leske+Budrich. Opladen 2002

Homunculus. Der Mensch aus der Phiole. Symposium der Goethe-Gesellschaft Heidelberg. (1. Aufl. Bd. 6). Hg.: MANCINO-CREMER, Letizia / BORCHMEYER, Dieter. Edition MNEMOSYNE. Neckargemünd u. Wien 2003

HORKHEIMER, Max / ADORNO, Theodor W.: *Dialektik der Aufklärung*. Philosophische Fragmente (20. Aufl.). Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main. Dezember 2011

In ders.:

„Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug“. S. 128-176

„Aufzeichnungen und Entwürfe: ZUR THEORIE DER GESPENSTER“. S. 226

HÖRNIGK, Frank: „Christoph Hein“. In: *Literatur der Deutschen Demokratischen Volksrepublik: Einzeldarstellungen* (Band 3), v. einem Autorenkollektiv u. Leit. v. H. J. Geerdts, Volk und Wissen/ Volkseigener Verlag. Berlin 1987

„Interview von Ralph Schock mit Christoph Hein“. In: *Sinn und Form* 5/ 2009. S. 628-632

ISER, Wolfgang: *Der Akt des Lesens*. Theorie ästhetischer Wirkung. W. Fink Verlag. München 1976

JACHIMCZAK, Krzysztof: „Gespräch mit Christoph Hein“. In: *Sinn und Form* (1988)

JANKÉLÉVITCH, Vladimir: *Die Ironie* (1. Aufl.). Aus dem Französischen v. Jürgen Brankel. Suhrkamp. Berlin 2012

JAPP, Uwe: *Theorie der Ironie*. V. Klostermann. Frankfurt/ M. 1983

„Johannes. Offenbarung“ (20, 1-4). In: *Die Bibel*. Das Neue Testament. Gute Nachricht. Neue Genfer Übersetzung. Genfer Bibelgesellschaft (1. Aufl.) 2010. S. 937-954

KAINZ, Barbara: *Der Antiheld hat viele Gesichter*. Image und Motive einer Heldenspezies in Comicverfilmungen. E. Löcker Verlag. Wien 2008

KAMPER, Dietmar: „Nach der Moderne. Umriss einer Ästhetik des Posthistoire“. In: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Hrsg. v. Wolfgang Welsch VCH. Weinheim 1988

Ders.: „Wahrnehmung als Passion. Plädoyer für ein Zeit-Körper-Denken“. In: HUBER, Jörg / MÜLLER, Alois Martin (Hrsg.): *Instanzen/Perspektiven/Imaginationen*. Stroemfeld Verlag. Zürich u. Basel 1995

KÄMPER-VAN DEN BOOGAART, Michael: *Ästhetik des Scheiterns*. Studien zu Erzähltexten von Botho Strauß, Jürgen Theobaldy, Uwe Timm u. a. Metzler. Stuttgart 1992

KANT, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*. Hrsg. von Jens Timmermann. Meiner Verlag. Hamburg 1998

KAUFMANN, Hans: „Christoph Hein in der Debatte“. In: *DDR-Literatur 1983 im Gespräch*. Berlin und Weimar 1984

KAYSER, Wolfgang: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Stalling Verlag. Oldenburg/Hamburg 1957

KIEFER, Sascha: *Die deutsche Novelle im 20. Jahrhundert*. Eine Gattungsgeschichte. Böhlau Verlag. Köln; Weimar; Wien 2010

KIRCHNER, Verena: *Im Bann der Utopie*. Ernst Blochs Hoffnungsphilosophie in der DDR-Literatur. Universitätsverlag C. Winter. Heidelberg 2002

In ders.:

„Don Quichote als utopische Figur“ (Kap. 6 - 6.2). S. 106

„Wunschporträts des richtigen Menschseins: Don Quichote, Don Juan und Faust als Leitfiguren der Grenzüberschreitung“ (Kap. 1 - 1.7)

KLAWITTER, Arne/ OSTHEIMER, Michael: *Literaturtheorie – Ansätze und Anwendungen*. Vandenhoeck & Ruprecht. UTB. Göttingen 2008

KOHL, Karl-Heinz: *Entzauberter Blick. Das Bild vom Guten Wilden und die Erfahrung der Zivilisation*. Medusa. Berlin 1981

KÖHLER, Klaus: *Der Antiheld bei Eugene O'Neill und seine Vorformen im europäischen Drama seit Henrik Ibsen*. Progressmedia Verlag. Dresden 1998

In ders.:

„Familienkatastrophen und Partnerschaftsfiktionen im Zwielficht von Utopie und Dystopie“ (Kap. 6.6.1.)

KREINER, Armin: *Ende der Wahrheit? Zum Wahrheitsverständnis in Philosophie und Theologie*. Freiburg/Br. 1992

KRISTEVA, Julia: „Das Liebesverlangen der Außerirdischen“ (Frz. *Histoires d'amour*). In: KRAFFT-EBING, Richard von: *Psychopathia sexualis*. München 1984. S. 44-49

KUHNLE, Till R.: *Das Fortschrittstraumata*. Vier Studien zur Pathogenese literarischer Diskurse. Stauffenburg Colloquim (Band 62). Stauffenburg Verlag. Tübingen 2005

In ders.:

„Um die Apokalypse betrogen: Das 20. Jahrhundert als Anti-Utopie“.
S. 104-113

LÉVINAS, Emmanuel: *Entre nous. Essais sur le penser-à-l'autre*. Editions Grasset et Fasquelle. Paris 1991

Ethik und Unendliches. Gespräche mit Philippe Nemo. (3. Aufl.)
Passagen Verlag. Wien 1996

Gott, der Tod und die Zeit (Originaltitel: *Dieu, la Mort et le Temps*). Hrsg. v. Peter Engelmann. Passagen Verlag. Wien 1996

LIESE, Hans-Joachim: *Jenseits des Ruhms: der negative Held in Geschichte, Kultur u. Zeitgeschehen*. Die blaue Eule Verlag. Essen 1987

In ders.:

„Der Trost des Sisyphos oder: Der „absurde“ Held“. S. 121

„Die Langeweile als Karikatur der Ewigkeit“. S. 117-118

LÖFFLER, Dietrich: „*Christoph Heins Prosa – Chronik der Zeitgeschichte*“. In: *Weimarer Beiträge* 33, 9. Heft, u. Leit. v. Siegfried Rönisch. Aufbau Verlag. Berlin und Weimar 1987

LÖWITH, Karl: „Anhang zu Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Zur Geschichte der Nietzsche-Deutungen“. In: *Sämtliche Schriften* (Band 6). Stuttgart 1987

MARCUSE, Herbert: *Triebstruktur und Gesellschaft. Ein philosophischer Beitrag zu Sigmund Freud*. (Eng. Eros and Civilisation. Übers. v. Marianne von Eckardt-Jaffe). Suhrkamp. Frankfurt/M. 1965

MARCUSE, Ludwig: *Pessimismus. Ein Stadium der Reife*. Rowohlt Verlag. Hamburg 1953

MARTINEZ, Matias / SCHEFFEL, Michael: „Stimme (3. Kap.)“. In: *Einführung in die Erzähltheorie* (7. Aufl.). Verlag C. H. Beck. München 2007. S. 67-84

MCNIGHT, Phil: „Ein Mosaik zu Christoph Heins Roman „Horns Ende““. In: *Sinn und Form* 39,1. Beiträge zur Literatur. Hrsg. v. d. Akademie der Künste der Deutschen Demokratischen Republik. Rütten und Loening. Berlin 1987

MEYER-SICKENDIEK, Burkhard: *Was ist literarischer Sarkasmus? Ein Beitrag zur deutsch-jüdischen Moderne*. Wilhelm Fink. München 2009

MICHL, Thomas: *Das Experiment im Unterricht. Qualitativ-empirische Untersuchung der Merkmale und Wechselbeziehungen von Experiment und ästhetischer Erfahrung*. München 2010

MIGNER, Karl: *Die Theorie des modernen Romans. Eine Einführung*. A. Kröner Verlag. Stuttgart 1970

MILLETT, Kate: *Sexus und Herrschaft: Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft* (Engl. *Sexual Politics*). Desch Verlag. München 1971

MÜLLER, Wolfgang: *Detektiv, Flaneur, Dandy*. Orig.-Ausg., 2., unveränd. Aufl. Verl. Blaues Schloss. Marburg 2013

„Nichts ist möglich zwischen den Geschlechtern“. Ein Gespräch von Roland Gross mit Elfriede Jelinek“. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 20.1.1987

NIETHAMMER, Lutz: *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?* Rowohlt. Reinbek 1989

NIETZSCHE, Friedrich: *Ecce Homo*. (Neue Ausgabe). Onomato Verlag. Düsseldorf 2015

Ders.: „*Jenseits von Gut und Böse*. / Aphorismus 223“. Zitiert in: DELASSALLE, Beatrice: *Gesicht und Maske*. Zur Konfliktsituation des Antihelden am Beispiel von Italo Svevo und Luigi Pirandello. Shakes Verlag. Aachen 1996

NORMAND, Claudine: *Métaphore et concept*. Presses Universitaires de France. 1976

PASCAL, Blaise: *Gedanken über die Religion* (übers. v. Karl Adolf Blech. 4. Aufl.). Hrsg. v. Michael Holzinger. Berliner Ausgabe 2016

PATRUT, Iulia-Karin / GUȚU, George / UERLINGS, Herbert (Hrsg.): *Fremde Arme – arme Fremde*. ‚Zigeuner‘ in Literaturen Mittel- und Osteuropas. Peter Lang. Frankfurt am Main 2007

In ders.:

RĂDULESCU, Anca: „Zigeuner‘ als unheroische Helden in Ion Budai-Deleanus Epos *Țiganiada*“

PETERSEN, Christer: *Der postmoderne Text*. Rekonstruktion einer zeitgenössischen Ästhetik am Beispiel von Thomas Pynchon, Peter Greenaway und Paul Wühr. Ludwig Verlag. Kiel 2003

PREUßER, Heinz Peter: *Zivilisationskritik und literarische Öffentlichkeit*. Strukturelle und wertungstheoretische Untersuchung zu erzählenden Texten Christoph Heins. Peter Lang. Frankfurt/M.; Bern; New York; Paris 1991

In ders.:

„Das Unzugängliche benennen oder Deplazierung eines eruptiven Vitalismus?“. S. 68-71

„Der Prolog als Allegorie und Traum“ (Kap. IV./1.). S. 77-88

RAJEWSKY, Irina O.: *Intermedialität*. Francke (UTB). Tübingen; Basel 2002

RICHTER, Hans: *Dada, Kunst und Antikunst; der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*. DuMont Schauberg. Köln 1964

ROBERTS, David: „Das Auge der Kamera. Christoph Heins *Drachenblut*.“ In: *Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hg.: LÜTZELER, Paul Michael. Fischer. Frankfurt 1991

SASSE, Sylvia: *Michail Bachtin zur Einführung*. Junius Verlag. Hamburg 2010

In ders.:

„Chronotopoi“ (9. Kap.). S. 141-156

SCHMITZ-EMANS, Monika (Hrsg.): *Comic und die Literatur: Konstellationen*. De Gruyter Verlag. Berlin 2012

SCHMUCKLI, Lisa: *Begehren nach Bildern*. Freuds Bildkonzept – Spuren der pikturalen Wende. Verlag Turia + Kant. Wien 2006. S. 100-101

SCHNEPEL, Burkhard (Hrsg.): *Hundert Jahre „Die Traumdeutung“: kulturwissenschaftliche Perspektiven in der Traumforschung* (Bd. 119). R. Köppe Verlag. Köln 2001

SCHRÖDER, Winfried: *Moralischer Nihilismus von den Sophisten bis Nietzsche*. Reclam. Stuttgart 2005

SERVIER, Jean: *Histoire de l'utopie* (2. Aufl.). Gallimard. Paris 1991

SEVIN, Dieter: *Textstrategien in DDR-Prosawerken zwischen Bau und Durchbruch der Berliner Mauer*. Winter Verlag. Heidelberg 1993

SINIC, Barbara: „Die sozialkritische Funktion des Grotesken“. In: *Wiener Beiträge zu Komparatistik und Romanistik*. Hrsg. v. Kanduth, Erika, Martino, Alberto u. Noe, Alfred (Band 12). Peter Lang. Frankfurt/ M. 2003

SONTAG, Susan: *Über Fotografie* (Eng. *On photography*, 3. Aufl.). Carl Hanser. München; Wien 1978. S. 150-154

Über Fotografie (Originaltitel: „On Photography“. Übers. Mark W. Rien u. Gertrud Baruch 21. Aufl.). Fischer Verlag. Frankfurt am Main 2013

SPENGLER, Oswald: *Der Untergang des Abendlandes*. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte (1. Band: Geschichte und Wirklichkeit. Erstveröffentlichung 1918). Dtv. München 2003

In ders.:

„Seelenbild und Lebensgefühl“. S. 450-451

STOPCZYK, Annegret: *Sophias Leib. Entfesselung der Weisheit*. Ein philosophischer Aufbruch. (1. Aufl.) Carl-Auer-Systeme. Heidelberg 1998

TIETENBERG, Anne K.: *Der Dandy als Grenzgänger der Moderne*. Selbststilisierungen in Literatur und Popkultur. Lit. Berlin; Münster 2013

TOTZKE, Ariane: „Der *Homunculus Oeconomicus* bei der Arbeit. Militärische Untauglichkeit und gedemütigter Männerstolz in Thomas Manns *Der Bajazzo*“. In: BARTL, Andrea u. EBERT, Nils (Hrsg.): *Der andere Blick der Literatur*. Perspektiven auf literarische Wahrnehmung der Wirklichkeit. Königshausen & Neumann. Würzburg 2014

TOURAINÉ, Alain: *Critique de la modernité*. Editions Fayard. Paris 1992

VATTIMO, Gianni: *Das Ende der Moderne*. Reclam. Stuttgart 1990

WEBER, Max: *Die protestantische Ethik I* (Hrsg. Johannes Winkelmann 3. Aufl.). Siebenstern-Verlag. Hamburg 1973

WELSCH, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*. (3. Aufl.) VCH Verlag. Weinheim 1991

WUNDERLICH, Werner: „Der literarische Homo oeconomicus: Allegorie und Figur“. In: Ders. (Hg.): *Der literarische Homo oeconomicus. Vom Märchenhelden zum Manager*. Beiträge zum Ökonomieverständnis in der Literatur. [Facetten deutscher Literatur. St. Galler Studien (Bd. 2). Hrsg. v. Johannes Anderegg u. a.]. Bern / Stuttgart 1989. S. 9-21

ZIMA, Peter V.: *Der gleichgültige Held*. Textsoziologische Untersuchungen zu Sartre, Moravia und Camus (2. Aufl. Literatur, Imagination, Realität; Bd. 33). Wissenschaftlicher Verlag. Trier 2004

Komparatistik. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft (2. Aufl.). A. Francke Verlag (UTB). Tübingen u. Basel 2011

In ders.:

„Thematologie und Mythenforschung (IX., 1.)“. S. 351-360 f

Moderne/Postmoderne. Gesellschaft, Philosophie, Literatur (1. Aufl. 1997). A. Francke Verlag UTB für Wissenschaft (2. überarb. Aufl.). Tübingen und Basel 2001

5.5 Internetquellen

BOHN, Ralf / WILHARM, Heiner (Hg.): *Inszenierung der Stadt*. Urbanität als Ereignis. Transcript Verlag. Bielefeld. März 2012. ISBN 978-3-8376-2034-4. S. 21. Unter: <http://www.transcript-verlag.de/media/pdf/e3d3c852641632fc13372134ba3ef1ec.pdf>; (Zugriff: 15.11.2014)

HINKELAMMERT, Franz: *Prometheus, die Unterscheidung der Götter und die Ethik des Subjekts*. Reflektionen über einen Gründungsmythos der Moderne. S. 2-3. Unter: http://www.rosalux.de/fileadmin/rls_uploads/pdfs/allg_Texte/Hinkelammert_Franz/hinkelammert-prometheus.pdf; (Zugriff: 26.11.2014)

Der Mythos von Sisyphe (VI.), unter: <http://schmieder.fmp-berlin.info/collectibles/pdf/sisyphe.pdf>; (Zugriff: 04.12.2014)

SHAKESPEARE, William: *Hamlet*. 1. Akt. 5. Szene. In: http://www.william-shakespeare.de/hamlet/hamlet1_5.htm (Zugriff: 10.03.2016)

Universität Algier 2 Abou El Kacem Saadallah

Fakultät für Fremdsprachen

Deutschabteilung

MA. Ali Aberkane: Hochschullehrer für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft

Unter der Leitung von Dr. Phil. Ahcène Abdelfettah

Zusammenfassung der Dissertation zur Erlangung des Doktordiploms

Zivilisations- und Kulturkritik umfassen gesamte Diskursformationen, die sich mit den Ergebnissen, Errungenschaften und der Produktion des menschlich-technischen Fortschritts abendländischer Provenienz auseinandersetzen und sie einer Kritik unterziehen, die seit der Aufklärungszeit im Grunde ausgeübt wird.

Christoph Hein (geboren am 08. April 1944 in Heinzendorf/ Schlesien) gehört zu den Autoren und Essayisten, die ‚Kultur-‘ und ‚Zivilisationskritik‘ zu den wesentlichsten Komponenten und Triebfedern ihrer poetischen und ideologischen Diskurse zählen. Die vorliegende Arbeit setzt sich hiermit zum Ziel, das Spektrum der zivilisationskritischen Diskurse im fiktionalen Werk des entsprechenden Autors mit zu reflektieren.

In dieser Hinsicht versuchten bereits die Arbeiten von Heinz Peter Preußner (*Zivilisationskritik und literarische Öffentlichkeit*), Klaus Hammer (*Chronist Ohne Botschaft*) und neuerdings Boris Hoge (*Kulturalismus und kulturelle Indifferenz*), das Werk des Autors unter diesem Gesichtspunkt und neueren Ansätzen interkultureller Art zu erhellen, die zwar zu relevanten und ausschlaggebenden Ergebnissen geführt haben, denen jedoch eine klare Konturierung und Hypostasierung des Begriffs Kultur- und Zivilisationskritik im Allgemeinen fehlen. Die vorliegende Arbeit sollte aber nicht als Bruch mit diesen Verdiensten, sondern eher als Anregung und Beitrag zur Etablierung bzw. Untermauerung einer systematisierten, theoretisch und interkulturell fundierten Kultur- und Zivilisationskritik verstanden werden. Von diesem Anliegen aus lässt sich darüber fragen, ob und welche interdiskursiven Momente und Theoreme aus der Konfrontation verschiedener Diskurse und Auffassungen miteinander am Beispiel C. Heins Textproduktion gewonnen und als Repertoire dialogisch konstruiert werden können.

Zum ausgewählten Textkorpus zählt grundsätzlich die sogenannte Trilogie *Der fremde Freund/ Drachenblut, Horns Ende* und *Der Tangospieler*, die die wichtigste Textsubstanz

unserer Arbeit herausbildet. Dennoch erweist sich die peripherische Integration weiterer Texte, nämlich die dramatischer und neuerer Erscheinung als notwendige Entscheidung zwecks der Verfestigung unserer Hypothese und der Überprüfung ihrer Kontinuität bzw. Relevanz in der Kunstauffassung und Textproduktion des Autors.

In der ersten Phase des theoretischen Teils wird der Begriff ‚Zivilisationskritik‘ als historisch-diachronisches Geflecht in seiner Axialität untersucht, in dem die anthropomorphische Wechselbeziehung zwischen dem „zivilisierten“ Menschen als Mikrokosmos und dem ihn umgebenden Universum als Makrokosmos eingegangen wird. Dabei werden zentrale Phänomene zivilisatorischen Prozesses de- und rekonstruiert, die in Kontrollmechanismen und in paradigmatischen Oppositionen von Natur und Kultur erläutert werden. In Anlehnung an die zuvor zitierten, theoretischen Ansätze werden grundsätzliche Mythen des Fortschrittsglaubens abendländischer Kultur und ihre eschatologische Teleologie analysiert.

Das zweite Kapitel, das die erste Hälfte des praktischen Teils bildet, verfolgt das Ziel, den Antiheldtypus Heins in seiner Ambivalenz zwischen Tradition und Avantgardismus zu konzipieren und zu situieren. In dieser Hinsicht, werden seine komisch-karnevalesken Funktionen und ironisch-grotesken Effekte in der Parodie der Zivilisationskritik, seine Rolle in der Erzählhaltung und -perspektive einer textbezogenen Analyse unterstellt.

Darüber hinaus wird das dritte Kapitel der zweiten Phase des praktischen Teils gewidmet, wo die Korrelation Zivilisationskritik – Antiheldästhetik in Prosa und Drama Christoph Heins nachgegangen wird. Die erste Etappe dieser Beziehung besteht in der kritisch-historischen Funktion des negativen Helden im Zusammenhang mit dem Benjaminschen Jetztzeitbegriff. Diesbezüglich wird die diskursive Struktur der Heinschen Texte in ihrer Brüchigkeit bzw. Diskontinuität an den Tag gelegt, die auf die Präsenz des Autors als Historiograph oder Chronist ohne Botschaft hinweist. Die Kategorie der Alterität bzw. des Andersseins bildet das zweite Paradigma des entsprechenden Korrelats.

Auf Grund dessen kann das Problemfeld unseres wissenschaftlichen Anliegens durch die folgenden drei Teilfragestellungen formuliert werden:

- Wenn sich ‚Zivilisationskritik‘ als interdiskursives Phänomen in Heins Werk definiert, welche sind seine zentralen Überschneidungspunkte bzw. seine Konvergenzmomente?

- Inwiefern und inwieweit können Heins Protagonisten als Postulat für einen avantgardistisch-neueren Antiheldtypus angesehen werden, und auf welchen relevanten Merkmalen beruht dann diese Ästhetik?
- Welche Korrelation oder Kongruenz besteht zwischen der Ästhetik des Heinschen Antihelden und seinem zivilisationskritischen Diskurs? Oder: wie lässt sich der Antiheld Heins als Exponent zivilisationskritischer Reflexionen definieren?

Die Ergebnisse des vorliegenden Forschungsansatzes können folgendermaßen zusammengefasst werden:

Der Antiheld als semiotischer Exponent zivilisationskritischen Diskurses versteht sich demzufolge als Artefakt, dessen Anthropomorphismus eine Phänomenologie der Kultur- und Zivilisationskritik komisch-karnevalistisch voraussetzt. Sein tragikomischer Charakter, der seit Don Quijote aber keine Neuigkeit an sich ist, schlägt sich jedoch in eine Ironisierung des Schicksals nieder.

Die poetische Strategie des Autors dabei besteht in der Pointierung ironischer, grotesker und sarkastischer Effekte im narrativen Diskurs des Antihelden. Auch der Gegendiskurs des Schweigens, des Verstummens sowie die Ästhetik der Nacht- und Tagträume (E. Bloch) deuten auf eine Poetik der Nebenwelt hin, die – im Sinn M. Foucaults – die Kategorie des Wahnsinns und des Anderen in den Narrenfiguren Heins materialisiert und allegorisiert.

Dieses Andere (E. Lévinas) fungiert als karnevaleske Allegorie menschlichen Fortschritts und dessen Ausschluss- und Ausgrenzungsmechanismen. Ihr Verstummen erfüllt die Funktion einer parabolischen, selbstimplizierenden Subversion, deren vermeintliches, absurdes „Nicht-Sein“ (im Auge etablierter, patriarchaler Herrschafts- und Machtsysteme) aber im Eklat einer Wechselbeziehung mit dem gewaltigen Sein tradierter Autorität liegt, die dieses im Namen des Vollkommenheit beanspruchenden Fortschritts eben „vernichtet“.

Von der Untersuchung des historischen und historiografischen Diskurses Heins ausgehend kann geschlussfolgert werden, dass der Antiheld (durch die verschiedenen Protagonisten als Historiker suggeriert) im Zeichen einer Benjaminschen, geschichtsphilosophischen *Jetztzeit* ästhetisiert und poetisiert wird. Auf der einen Seite, setzen das Werk und der Antiheldtypus Heins die sogenannte Geschichtsauffassung *gegen*

den Strich voraus, die im Rahmen literarischer Fiktion lediglich durch eine subjektive Antinorm zustande kommt; sie ist die *conditio sine qua non* für eine *andere* oder andersartige Geschichtsschreibung im fiktionalen und faktischen Sinne des Wortes.

Nach der Untersuchung der entsprechenden Korrelation stellt sich heraus, dass die Werke Heins eher modernistisch anzusehen sind als rein postmodern oder modern. Sein Schreiben oszilliert zwischen Norm und Erneuerung, wobei er etablierten Genres und Gattungen heterogene Textelemente zuschreibt. Diese poetische „Programmatik“ oder Auffassung verleiht seinen Texten ihren konstruktiven und gewebeartigen Charakter, der für eine textuelle Offenheit plädiert. Dieser Aspekt wird zum Beispiel in seiner Novelle *Drachenblut* erkennbar, die von mancher Rezeption als Roman gelesen wird. Ihr paratextueller Prolog ist ein Indiz für die Spuren der dramatischen Kunst des Autors.

Résumé de la thèse de doctorat

Intitulé:

La littérature en tant que critique de la Civilisation : L'esthétique de l'antihéros dans l'œuvre de Christoph Hein: L'Ami étranger (1982); La Fin de Horn (1985) et Le Joueur de tango (1989)

La présente thèse de doctorat a pour objet d'étude la description et l'analyse de la critique de la civilisation et ses dimensions discursives à travers l'esthétique de l'antihéros dans l'œuvre de Christoph Hein.

Outre son importance dans la dé- et reconstruction d'un discours critique de la culture et de la civilisation occidentale, cette analyse permet de décrypter les différents procédés esthétiques et poétiques mis en branle et en abyme par l'auteur dans le but de resituer sa poétique et la réception de son œuvre, et ce, en dehors de son contexte historique de l'Ex-RDA. D'un point de vue méthodologique, son approche s'appuie de part et d'autre sur l'aspect corrélatif des deux concepts précédemment cités, ainsi que sur les axes diachronique et synchronique de leur « historicité ». Cette étude se veut l'établissement et la structuration d'une théorie dialogique de la vision de l'auteur Christoph Hein par rapport à des discours préétablis.

Le choix de l'antihéros permet également et surtout une analyse pragmatique et sémiotique d'un type de personnage s'inscrivant dans une ambivalence polyphonique et une optique de l'anti-norme dans son dialogisme interpersonnel et interculturel, renvoyant les utopies et les idéaux d'une perfectibilité du progrès à sa dimension universelle, à une nécessaire et constante mise en question de sa réalisation et ses répercussions. Son actualité réside dans le fait que le 21^{ème} siècle est en proie à des antagonismes et à une société globalisée dite « du risque », polarisée dans ses différences culturelles.

In s'agit dans un premier lieu et dans la partie théorique de desceller les constantes et les variables des discours critiques préalablement inscrits et établis dans la culture occidentale, comme c'est le cas pour le concept allemand de 'Kulturkritik', dont les principaux représentants sont la célèbre Ecole de Francfort (Max Horkheimer / Théodore W. Adorno), mais aussi Oswald Spengler, Hans P. Duerr ou encore Norbert Elias. De ces

discours hétérogènes et hétéroclites se cristallisent des moments inter-discursifs d'une importance déterminante dans le fondement d'une théorie ou d'un répertoire dialogique d'une critique de la civilisation et de la notion du progrès, qui ne cesse de faire l'objet de remises en question dans ses fondements téléologiques et pragmatiques. Tout en déconstruisant le cheminement diachronique de ces discours, il sera opéré une verticalité synchronique à travers la critique de l'auteur lui-même dans son œuvre, afin de mettre en lumière ses points de convergences ou ses correspondances avec les théorèmes des discours précédemment énumérés.

Le choix de l'antihéros comme sujet articulateur de cette critique, ou « actant-sujet » comme le dirait A. J. Greimas, n'est guère le fruit du hasard. Celui-ci permet la matérialisation de la poétique de l'auteur dans une esthétique de la subversion et de la provocation incarnées par ce même antihéros. Outre ses aspects comiques et ironiques, il sera mis l'accent dans la première phase de la partie pratique sur ses aspects d'altérité, son statut social et sa condition humaine dans le but de « redéfinir » les fondements de ce type de personnage, qui échappe à ce jour à une définition concise. En d'autres termes, l'antihéros est analysé dans la présente thèse en tant signe, ou pour reprendre l'idée de Philippe Hamon, dans son statut sémiologique. En effet, le type d'antihéros dans l'œuvre de Christoph Hein implique une pluralité des signifiants ou de sa signification selon des contextes prédéterminés. Il présente de cette manière une dynamique plaidant pour sa continuité à travers le temps comme paradigme universel.

La seconde et dernière partie pratique traite principalement, et de façon synthétique, le corollaire des deux entités dans leurs « entrecroisements ». Cet aspect resitue la production littéraire de l'auteur dans son contexte d'énonciation. Cette double structure lui confère, en quelque sorte, le status de sémiosphère, où l'ambivalence du *je* est véhiculée par l'antihéros comme « catalyseur » ou le vecteur d'une critique de la civilisation occidentale chez l'auteur.

L'historicité de ses textes resitue les mécanismes du progrès culturel, et ce malgré la négativité perçue à travers l'antihéros, dans leur utopies. De par notre analyse, il convient de situer le discours idéologique de l'auteur dans un modernisme se voulant une critique immanente du concept de progrès, sans pour autant rejeter le fondement de celui-ci. Certes, l'auteur décrit le prix à payer du progrès effréné, mais maintient l'idée d'un équilibre harmonieux entre ce dernier et la nature par laquelle raison et rationalisme ne se confondent pas.

Bien que les textes de Christoph Hein se situent pour leur majeure partie dans un contexte de l'ex-RDA, il n'en demeure pas moins qu'ils restent anachroniquement « contextualisables » aujourd'hui dans une société sans cesse globalisée, dont les défis sont toujours à l'ordre du jour. Pour ce faire, l'auteur réserve à son lecteur un espace ou un champ d'autoréflexion, dans lequel l'identification avec un antihéros (avec cet Autre que nous sommes en nous) ne se réalise pas dans sa totalité, mais conserve néanmoins cette capacité à interroger l'individu sur les fondements de son existence.

التنين / "نهاية هورن" / "□□□□□□□□□□"

وُلد كريستوف هاين في 8 أبريل ، عام 1944 بمكان يُدعى هايتسندورف بمنطقة شيليسين. ويُعدّ هذا الأخير واحدا من المؤلفين وكتاب المقالات الذين جعلوا من النقد الثقافي ونقد الحضارات أهم مكوّن ومحرك للخطابين الشعري والفكري. وتهدف هذه الرسالة إلى تسليط الضوء على خطاب النقد الحضاري، الذي يتضمّن العمل الروائي للكاتب السالف ذكره.

تعتمد أدوات البحث العلمي لهذه الرسالة أساسا على ما يسمى بالثلاثية: الصديق الغريب - دم التنين / نهاية هورن/ لاعب التانغو، حيث تشكل هذه الأعمال جوهر النص في عملنا هذا. غير أننا ارتأينا،

رغم هذا، الاعتماد بصفة جانبية على نصوص درامية حديثة ظهرت مؤخرًا، بغرض تعزيز فرضيتنا وبهدف التحقق من استمراريتها وأهميتها في تحليل الإنتاج الفني والنصي للمؤلف كريستوف هاين.

في المرحلة الأولى من الجزء النظري، يتم فحص مصطلح "الإنسان" على أنه جدلية تاريخية الاتجاه، حيث نقوم فيها بتحليل العلاقات التي تجمع بين الإنسان "الإنسان" و"الإنسان" و"الإنسان" وما بين العالم المحيط به، أي الكون. وهنا سنقوم بعملية تفكيك وإعادة بناء للظواهر الأساسية في العملية الحضارية، كما سيتم شرحها باستعمال طرائق تحليلية، بمراعاة المعارضات النموذجية الكائنة بين الطبيعة والثقافة. وسيتم، استنادًا إلى المناهج النظرية المذكورة سابقًا، تحليل الأساطير الأساسية والمفاهيم المتعلقة بالإيمان والإيمان بالبعث والحساب في الثقافة الغربية.

أما الفصل الثاني، والذي يشكل الجزء الأول من الجزء العملي، فيهدف إلى وضع وإرساء صورة للبطل الضد الذي يتسم بالتناقض والتأرجح ما بين العادات والتقاليد والمعاصرة في أعمال الكاتب كريستوف هاين. في هذا الصدد، سنحلل الوظائف الهزلية-التهكمية وآثار السخرية الكامنة في النهج السردى للكاتب ووجهة نظره، كما سنسلط الضوء على محاكاته التهكمية للنقد الحضاري.

في حين نكرّس الفصل الثالث من المرحلة الثانية من الجزء العملي إلى التمعّن في العلاقة الكامنة بين نقد الحضارات وجماليات البطل الضد في نثر ودراما الكاتب. وتتجسّد المرحلة الأولى من هذه العلاقة في الوظيفة النقدية والتاريخية للبطل السلبي حسب مفهوم "الإنسان" للفيلسوف والكاتب فالتر بنيامين. في هذا الصدد، سيتم وضع هيكل استطرادي لنصوص هاين من شأنه عرض هشاشتها وانقطاعها، مع التذكير أنّ المؤلف يصف نفسه كمؤرخ بدون رسالة، حيث أنّه بعدم تولّيه هذه المهمة، يمنح للقارئ مساحة أكبر للتمعن والتفكير في القضايا التي يعرضها النص. أما المرحلة الثانية من العلاقة المذكورة آنفاً، فتتمثل في التطرق إلى مفهوم الغيرية أو بالأحرى مفهوم الأنا والآخر.

وبناء على هذا، فإن إشكالية هذه الرسالة تتمثل في طرح ثلاثة أسئلة فرعية، وهي على التوال:

- إذا تمّ تعريف مفهوم نقد الحضارات في أعمال الكاتب كريستوف هاين على أنه ظاهرة جدلية يتجسد فيها الخطاب المشترك، فما هي نقاط التقاطع والتلاقي المركزية؟

- كيف وإلى أي مدى يمكن اعتبار الأبطال الرئيسيين في رواية هاين كفضيّة للحديث عن نوع طليعي؟ وعلى أي أسس تستند هذه الجمالية؟

- ما هي العلاقة التي تربط بين جمالية البطل الضد وخطاب النقد الحضاري لدى كريستوف هاين، أو بتعبير آخر، كيف يمكن للبطل الضد أن يبعث على التفكير ويدعو إلى النقد الحضاري؟

فيما يخص نتائج هذا البحث، فيمكن تلخيصها على النحو التالي:

يُعتبر البطل الضد دعما وممثلا سيميائيا في خطاب النقد الحضاري، وبالتالي هو أداة صنعها الإنسان حتى يتسنى له نقد وانتقاد الظواهر الثقافية والحضارية بطريقة تهكمية وساخرة. لا يمثل الطابع التراجمي الكوميدي للبطل الضد، المتداول منذ دون كيخوت، شيئا جديدا في حد ذاته، إنما يجسد نظرة لاذعة وساخرة تجاه حياة البشر.

تكمن الإستراتيجية الشعرية للمؤلف في الآثار ساخرة والتهكمية في الخطاب السردى للبطل الضد. يشير الخطاب المضاد المتمثل في الصمت والامتناع عن الكلام، وجماليات أحلام الليل واليقظة (إرنست بلوخ، فيلسوف ألماني) إلى شاعرية "الخطاب السردى" للفيلسوف الفرنسي فوكو، التي تتمثل في تصنيف "الخطاب السردى" في نوع من الجنون من خلال أسلوب وشخصيات هابن الروائية.

ويرمز هذا "الخطاب السردى"، حسب إيمانويل ليفيناس، إلى الكتابة أو بالأحرى إلى النظرة الساخرة تجاه التطور البشري وآلياته في إقصاء "الخطاب السردى". آثار تخريبية وهاجمة، تؤدي إلى "الخطاب السردى" من جانب السلطة الأبوية والأنظمة الحاكمة، وهذا أمر سخيّف ومتناقض. "الخطاب السردى" من طرف السلطة التقليدية يولد العنف ويؤدي إلى الفناء، فناء يكون نتيجة حتمية "الخطاب السردى" يطالب بالكمال، والكمال غير ممكن في حد ذاته.

بناءً على تحليل الخطاب التاريخي والتاريخي لكريستوف هابن، يمكن الاستنتاج من جهة، أنّ البطل الضد، وهذا من خلال مختلف الشخصيات الروائية، يلعب دور المؤرخ حسب المفهوم التاريخي والفلسفي لبنيامين، ألا وهو مفهوم الزمان التاريخي. من جهة أخرى، نستنتج أنّ أعمال هابن وبطله الضد يقابل مفهوم التاريخ بنظرة تسير ضد التيار من خلال معيار ذاتي مضاد لأعمال أدبية أخرى، حيث أنّ المعيار الذاتي يُعدّ شرطا لا غنى عنه لكتابة مختلفة للتاريخ بالمعنى الحقيقي والمجازي.

وفقا للتحقيق في العلاقة المقابلة، اتضح أن أعمال هابن هي أكثر عصرنة، من كونها أعمالاً ما بعد حداثة بحتة أو حداثة. إنّ كتاباته تتأرجح بين المعيار والتجديد، حيث رغم أنّ أعماله تنتسب إلى أنواع ثابتة، فإن أنواع نصوصه تظلّ غير متجانسة. إن اللمسة الشعرية في أعماله تضيف على نصوصه طابعا ببناءً ونسجا متماسكا، يدعو إلى الانفتاح النصي. ويظهر هذا الجانب، على سبيل المثال، في القصة القصيرة (دم التنين) التي تمت قراءتها من قبل العديد على أنها رواية، والتوطئة التي كتبها المؤلف لخير دليل على آثار الفن الدرامي في أعماله.