

UNIVERSITÄT VAASA
Philosophische Fakultät
Institut für Deutsche Sprache und Literatur

Jaana Welling

„Freiheit, mir graut's vor dir.“
Die tageskritische Rezeption des *Tangospielers* von Christoph Hein
in Finnland, in der BRD und in der DDR
auf der Schwelle der Wende

Magisterarbeit
Vaasa 2008

INHALTVERZEICHNIS

TIIVISTELMÄ

1 EINLEITUNG	4
2. DIE DDR ALS LITERATURGESELLSCHAFT	7
3 DER AUTOR UND DER ROMAN	16
3.1 Christoph Hein: eine kurze Biographie	16
3.2 Produktion und Preise.....	16
3.3 Der Zivilisationskritiker Hein.....	18
3.4 <i>Der Tangospieler</i>	20
3.4.1 Fabel des Romans.....	20
3.4.2 Von den Themen und der Struktur des Romans.....	22
4 THEORETISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN	27
4.1 Rezeptionstheoretische Begriffe.....	27
4.2 Methodische Richtlinien der Analyse	35
4.3 Literaturkritik als eine Form der Rezeption	41
4.3.1 Funktionen der Literaturkritik	41
4.3.2 Literaturkritik in Finnland, in der BRD und in der DDR.....	45
5 ANALYSE DES MATERIALS	52
5.1 Vorstellung und Analyse der westdeutschen Rezensionen	53
5.1.1 Behandlung der Struktur.....	55
5.1.2 Behandlung des Inhalts.....	57
5.1.3 Behandlung der Beziehung zur Gesellschaft.....	65
5.2 Vorstellung und Analyse der ostdeutschen Rezensionen.....	68

5.2.1 Behandlung der Struktur.....	69
5.2.2 Behandlung des Inhalts.....	71
5.2.3 Behandlung der Beziehung zur Gesellschaft.....	76
5.3 Vorstellung und Analyse der finnischen Rezensionen.....	76
5.3.1 Behandlung der Struktur.....	78
5.3.2 Behandlung des Inhalts.....	80
5.3.3 Behandlung der Beziehung zur Gesellschaft.....	88
6. ZUSAMMENFASSUNG	95
7. LITERATUR.....	100

VAASAN YLIOPISTO**Humanistinen tiedekunta**

Laitos:	Saksan kielen ja kirjallisuuden laitos
Tekijä:	Jaana Welling
Pro gradu –tutkielma	"Freiheit, mir graut's vor dir." Die tageskritische Rezeption des <i>Tangospielers</i> von Christoph Hein in Finnland, in der BRD und in der DDR auf der Schwelle der Wende
Tutkinto:	Filosofian maisteri
Valmistumisvuosi:	2008
Työn ohjaaja:	Christoph Parry, Liisa Voßschmidt

TIIVISTELMÄ:

Tämän pro gradu –tutkielman tarkoituksena oli selvittää, miten Christoph Heinin vuonna 1989 ilmestynyttä romaania *Säestäjä* (Der Tangospieler) arvioitiin suomalaisessa, länsisaksalaisessa ja itäsaksalaisessa lehdistössä, sekä vertailla arvioissa ilmeneviä eroja. Tutkittava materiaali koostuu yhteensä seitsemästätoista kirja-arvioista. Viisi näistä arvioista on länsisaksalaisia ja ne on valittu yhteensä 23:n sanomalehdissä ilmestyneen kirja-arvion joukosta käyttäen perusteena kunkin sanomalehden laajaa levikkiä sekä kulttuurista painoarvoa niin omalla ilmestymisalueellaan kuin maanlaajuisestikin. Tutkimukseen otettiin lisäksi mukaan kaikki kolme Itä-Saksassa ja yhdeksän Suomessa ilmestynyttä kirja-arviota.

Tutkimusmenetelmänä käytettiin Markku Huotarin kehittämää mallia kirjallisuuskriittikin arvioimiseksi. Koska malli soveltuu lähinnä kvalitatiiviseen analyysiin, mallia muutettiin vastaamaan paremmin käsillä olevan tutkimuksen tarpeita.

Tutkimuksessa kävi ilmi, että arviot todellakin poikkesivat toisistaan, mutta eivät aina suinkaan maakohtaisesti. Yleisesti esille nousivat kirjan pääteemat vapaus ja sen puute, kirjan lakoninen kerrontatyyli sekä kirjan yhteys (itä)eurooppalaiseen kerrontaperinteseen. Suomalaisten arvioiden yhteisiä nimittäjiä olivat keskittyminen kirjan juoneen, loppuratkaisun pitäminen onnellisena, empaattinen suhtautuminen päähenkilöön sekä runsaat viittaukset ajankohtaiseen tilanteeseen Itä-Saksassa. Niin länsi- kuin itäsaksalaisetkin kriitikot käsittelivät kieltä ja rakennetta enemmän ja löysivät, toisin kuin suomalaiset, niistä puutteitakin. Suhtautumisessa päähenkilöön oli länsisaksalaisissa arvioissa eroja, samoin loppuratkaisun tulkinnassa. Itäsaksalaisten asenne päähenkilöön ja loppuratkaisuun oli kriittisempi.

AVAINSANAT: Rezeption der DDR-Literatur, Wende, Literaturkritik, Christoph Hein

1 EINLEITUNG

In dieser Arbeit wird die tageskritische Rezeption des 1989 erschienenen Romans *Der Tangospieler* von Christoph Hein anhand der rezeptionsästhetischen/-geschichtlichen Methode in Finnland, in der BRD und in der damaligen DDR untersucht und verglichen. Das Ziel der Untersuchung ist zu erläutern, wie sich die finnische, west- und ostdeutsche Rezeption des *Tangospielers* voneinander unterscheiden. Worüber wird in Rezensionen geschrieben, welche Themen und Figuren des Textes werden in Rezensionen hervorgehoben? Wie wird die Erzählung interpretiert und das Werk bewertet? Gibt es einen besonderen finnischen Erwartungshorizont oder eine besondere finnische Weise zu lesen?

Es gibt mehrere Gründe für die Themenwahl. Die Erzählung ist für die Rezeptionsforschung geeignet: sie lässt viel Raum für die Interpretationen des Lesers. Ihr Erscheinungsjahr war im geschichtlichen wie politischen Sinn besonders ereignisreich, hat das die Rezeption des Werkes beeinflusst? Die ostdeutsche Literatur hatte die Neigung, politische Leidenschaften auszulösen, da die Politik und die Gesellschaft mit der Literatur der damaligen DDR eng verbunden waren. Sie wurde in der DDR für politische Zwecke instrumentalisiert, und ihre Rezeption im Westen war oft politisch gefärbt – im Osten wurden die unbequemsten Werke zensiert und/oder in der Öffentlichkeit tot geschwiegen. Die Beziehung der Literatur und die Gesellschaft ist im Zusammenhang von ostdeutscher Literatur kaum zu vermeiden. Ist das auch in der finnischen Rezeption zu sehen? In einem Sinn hat die deutsche Wiedervereinigung nicht nur das Ende einer Gesellschaftsordnung, sondern auch das Ende einer literarischen Epoche bedeutet. Hat die Literatur zugleich ihre Bedeutung verloren, hat sie dem gegenwärtigen Leser, der die Andeutungen auf die damalige politische Wirklichkeit in einem ehemaligen Staat nicht wahrnehmen und interpretieren kann, nichts mehr anzubieten?

Christoph Hein galt als einer von den prominentesten Autoren der ehemaligen DDR. Hein ist ein vielseitiger Schriftsteller; neben Theaterstücken und Romanen enthält sein Schaffen auch Erzählungen, Reden, Aufsätze und Essays, sogar Kinderbücher. Vor dem

Untergang der DDR hat Hein den Ruhm als scharfsinniger Kritiker der Verhältnisse – insbesondere des Literaturbetriebs – seines Landes errungen. Während der Massendemonstrationen im Herbst 1989 stand Hein mit seinen Kollegen Stefan Heym, Volker Braun und Christa Wolf im Rampenlicht. Sie waren die Wortführer der Gruppe von Künstlern, die für eine Reform des poststalinistischen Regimes eintraten, aber nicht eine Gesellschaftsordnung nach westlichem Vorbild, geschweige denn die Vereinigung Deutschlands, befürwortete (Rüther 1991: 190). Auch nach der Wiedervereinigung hat Christoph Hein seine kritische Einstellung behalten. Er hat jetzt seinen Blick auf die Verhältnisse des vereinigten Deutschlands gerichtet, ist aber bei denselben Themen wie in der DDR, wie dem Begriff von Freiheit, die er durch das Schicksal eines Individuums in einer Umbruchsituation behandelt, geblieben.

Heins Werke wurden schon vor der Wiedervereinigung auf beiden Seiten der deutsch-deutschen Grenze publiziert und gelesen. Es war auch kein Geheimnis, dass er Probleme mit den ostdeutschen Kulturbehörde hatte, was das Interesse im Westen an seinen Werken keineswegs verringerte. Im Frühjahr 1989 wurde *Der Tangospieler* gleichzeitig in beiden deutschen Staaten veröffentlicht und in Westdeutschland innerhalb einiger Monate in den größten Zeitungen rezensiert, die ostdeutschen Rezensionen erschienen deutlich später. Der Roman wurde im Westen als „Brecher der Tabus des real existierenden Sozialismus“ definiert, weil er ganz offen das Rechtssystem der DDR zu kritisieren schien. Es ist Hein eigentlich gelungen, drei der wichtigsten ostdeutschen Tabus, nämlich Pragkrise, Staatssicherheit und Strafvollzug, in einer Erzählung zu berühren. *Der Tangospieler* ist eine Entlassungsgeschichte eines Hochschulassistenten, der wegen eines politischen Lapsus zur Haftstrafe verurteilt wurde und seine Stelle an der Universität verloren hatte und der wegen eines politischen Lapsus seines Kollegen wieder seine Stelle zurück kriegt.

Der Tangospieler, der das dritte und bis heute das letzte ins Finnische übersetzte Werk von Hein ist, wurde exzeptionell schnell in Finnland übersetzt und in schon im Herbst 1989 publiziert. Die Erzählung erregte hier Aufmerksamkeit, insbesondere wegen seines guten Timings: die Massendemonstrationen in der DDR machten den Roman noch interessanter.

Die Untersuchung der Rezeption basiert auf der Vorstellung, dass das Werk nicht abgeschlossen ist, sondern als Resultat der Interaktion zwischen dem Leser und dem Text während der Lektüre entsteht. Wie das passiert, haben mehrere Rezeptionstheoretiker, vor allem Roman Ingarden, Wolfgang Iser und Hans Robert Jauss erörtert. Die Theorie geht auf den Begriff von Unbestimmtheit- oder Leerstellen des Textes aus, in denen die Kreativität des Lesers und des Autors schmelzen. Der Leser und das Werk treffen sich jedoch nicht im Vakuum. Der literarische und soziokulturelle Erwartungshorizont (d. h. die Erfahrungen und die Erwartungen) des Lesers beeinflusst die Interpretationen und die Rezeption des Werkes. Die Erwartungen stammen meistens aus den gesellschaftlichen und literarischen Normen der Zeit. Die Normen und die Erwartungen sind jedoch nicht allgemeingültig. In neuen Zusammenhängen (ein veränderter Sprachzustand, neue literarische Postulate, veränderte Gesellschaftsstruktur, ein neues System geistiger und praktischer Werte usw.) bekommt das Werk und dadurch auch die Rezeption neue Aspekte (Vodička 1994: 75). Man darf auch die Tatsache nicht vergessen, dass das Werk schon beim Übersetzen einmal rezipiert und interpretiert wird. Die Umwandlung kann überraschend tief sein: wenn ein Werk übersetzt und im Ausland publiziert wird, kann es seinen Status (sogar von der Unterhaltungsliteratur zur Hochliteratur – als Beispiel nennt Niemi (2000: 17) die Rezeption der Werke von Arto Paasilinna in Finnland und in Frankreich – verbessern).

Das Material dieser Untersuchung besteht aus neun finnischen, drei ostdeutschen und fünf ausgewählten westdeutschen Rezensionen. Das Material wird im Kapitel 5 näher vorgestellt. Zwei Ursachen sprechen für die Anwendung der Literaturkritik d. h. der Rezensionen als Material der Untersuchung. Die erste ist rein praktisch: sie sind dokumentiert und deswegen verwendbar. Die zweite ist die Öffentlichkeit der Rezension und die Doppelrolle des Rezensenten im Literatursystem und im Massenmedium. Der Rezensent liest nicht nur für sich selber oder zum Spaß, sondern in einer spezifischen öffentlichen Rolle. Er fungiert als „Vor-Leser“ und dadurch als Normenbilder oder –Erhalter des Lesenden Publikums. Im Literatursystem wird der Kritiker zur Gruppe der literarischen „Filter“ gezählt: er ist einer von den „Pfortnern“, die das Werk auf seinem Weg zum möglichen Erfolg trifft. Das beeinflusst die

Rezeption. Berufsmäßiges Lesen unterscheidet sich vom privaten Lesen, auch bei demselben Leser. Die Publizität macht die Rolle der Kritiker wichtig, weil sie eine wesentliche Lebensbedingung des veröffentlichten literarischen Texts ist. Totgeschwiegen zu werden kann dem Werk fataler sein als eine unlobende Rezension. (Niemi 2000: 103) Bei der Analyse des Materials wird die bearbeitete Methode zur Untersuchung der Literaturkritik von Markku Huotari (1980) verwendet.

Die vorliegende Arbeit ist folgenderweise aufgebaut: in Kapitel 2 wird der Literaturbetrieb der ehemaligen DDR erörtert. Die DDR als Literaturgesellschaft wird ganz ausführlich behandelt, um die Umstände zu beleuchten, wo *Der Tangospieler* geschrieben und veröffentlicht war. Danach, in Kapitel 3, werden der Autor, seine Produktion und die wichtigsten Themen seiner Werke vorgestellt; auch die Fabel und die Themen des *Tangospielers* werden in diesem Kapitel genauer behandelt. Die in dieser Arbeit relevanten Begriffe der Rezeptionstheorie und Rezeptionsgeschichte wie auch die Methode zur Untersuchung der Literaturkritik werden in Kapitel 4 behandelt. Das fünfte Kapitel besteht aus Vorstellung des Materials und der Analysen der Rezensionen. Im sechsten Kapitel werden die Ergebnisse der Untersuchung zusammengefasst.

2. DIE DDR ALS LITERATURGESELLSCHAFT

Wolfgang Emmerich beleuchtet in *Die kleine Literaturgeschichte der DDR* (1989) die Stellung der Literatur in der ostdeutschen Gesellschaft und bemerkt, dass Literatur in mehrfacher Weise auch ein prozessierender Teil der gesellschaftlich-geschichtlichen Bewegung im Ganzen sei. Die Beziehung der Literatur und des Staats in der Demokratischen Republik unterschied sich wesentlich von der, auf der anderen Seite der deutsch-deutschen Grenze. Der Staat, seine Organe und Kulturpolitik, gab die Bedingungen für die Produktion, Distribution und Rezeption der Literatur vor. Literatur hatte vom Staat definierte sozialpädagogische und sozialaktivierende Aufgaben in der Weiterentwicklung der sozialistischen Gesellschaft – die Kontrolle erstreckte sich bis auf die Sujets und ästhetischen Techniken der Texte selbst. (Emmerich 1989: 17) Die

strenge Kontrolle ist aber nur ein Teil der Geschichte der ostdeutschen Literatur, erinnert Emmerich.

Zu den Strukturen des ostdeutschen Literatursystems

Obwohl die Niederlage des Dritten Reichs für Deutschland einigermaßen einen Nullpunkt auch im kulturellen Sinn bedeutete, war der Neuanfang jedoch nicht absolut. In der Sowjetischen Besatzungszone wurden einerseits große soziopolitische Strukturveränderungen durchgesetzt, andererseits wurden alte Strukturen, „durch die hindurch der Faschismus sich täglich-alltäglich verwirklicht hatte, [...] dergestalt nicht zerschlagen, sondern beibehalten, auch wenn der Austausch der Personen oft den gegenteiligen Eindruck erweckte“ – der reale Sozialismus wurde auf die Basis der jahrhundertelangen preußisch-deutschen „Geschichte als Unterdrückung demokratischer Regungen und Pflanzschule des autoritären Charakters“ (Emmerich 1989: 12-14) unter Mitwirkung der stalinistischen Sowjetunion gebaut. Günther Rüter (1991: 20) bemerkt, dass sich schon wenige Wochen nach dem Zusammenbruch Hitler-Deutschlands, aus dem Exil oder aus dem verborgenen Zuhause, namhaften Persönlichkeiten aus Politik und Kultur zu Wort gemeldet hätten, um einen Beitrag zum Wiederaufbau eines besseren Deutschlands zu leisten. Sebastian Kleinschmidt, Chefredakteur der Zeitschrift Sinn und Form (Rüter 1997: 497) fragt, warum die Schriftsteller der DDR über vier Jahrzehnten, von einigen Ausnahmen abgesehen, so loyal zum Staat gewesen sind. Sie müssen „mehr als nur äußere Motive gehabt haben, denn allein [durch] Druck von der einen und wohlverstandene Taktik von der anderen Seite“ wäre es nicht zu erklären. Die Erklärung liege in der Hoffnung auf eine bessere Zukunft und auf einen rechtmäßigeren Staat und im Glauben an den Sozialismus, trotz der Weise, wie er in der DDR realisiert wurde. Auch die meisten Intellektuellen, die eine kritische Einstellung zu der real sozialistischen DDR nahmen, waren sozialistische Gläubige, die nicht die sozialistische Gesellschaft zerstören, sondern reformieren wollten. (Kleinschmidt 1997: 39ff)

Sozialistischer Realismus als die Doktrin der Literatur

Die Aufgabe der Literatur und dadurch natürlich auch des Autors im Aufbau der sozialistischen Gesellschaft wurde von der Partei definiert. Die Doktrin des sozialistischen Realismus stützte sich auf die ästhetischen Anschauungen von Karl Marx und Friedrich Engels und beeinflusste die Literatur von ihrer Entstehung bis zu ihrer Veröffentlichung und ihrer Rezeption. Die drei Grundprinzipien des sozialistischen Realismus und zugleich die Richtlinien der Literatur waren „die wahrheitstreue Darstellung der Realität, das Prinzip der sozialistischen Parteilichkeit und die Forderung nach Volksverbundenheit und Volkstümlichkeit“. (Rüther 1991: 49ff) Das erste umfasste die getreue Wiedergabe des Details, typischer Charakter und typischer Umstände, wie Friedrich Engels es in seinem Brief an Margaret Harkness definiert hatte. Rüther (1991: 52) bemerkt, dass die sozialistische Parteilichkeit insbesondere

- in der Auswahl der Themen und aufgezeigten Konflikte;
- in den dargestellten Charakteren und ihrer Bewertung;
- im sozialistischen Menschenbild und seiner ethischen Vorbildwirkung;
- in der sozialistischen Perspektivgestaltung, d. h. der künstlerischen Aufdeckung gesellschaftlicher Konflikte und ihrer Lösung;
- in den angewandten Gestaltungsmethoden

zu äußern war, aber dass letztendlich doch das Ganze des Kunstwerks entscheidend war. Die Volksverbundenheit und Volkstümlichkeit bedeuten „die Verständlichkeit, Eingängigkeit, Nachvollziehbarkeit und Angemessenheit eines Kunstwerkes“ (Rüther 1991: 52-53) – die ideologische Botschaft durfte nicht im Künstlerischen vergraben werden.

Zuckerbrot und Peitsche – finanzielle Sicherheit versus Kontrolle

Auch die schriftstellerische Tätigkeit in sich war in der DDR höchst vergesellschaftet, wie Emmerich (1989: 32) bemerkt. In Leipzig konnten die Anfänger-Schriftsteller im Institut für Literatur neben Literaturgeschichte und -theorie und Marxismus-Leninismus auch Schreiben studieren. Nach zweijährigen Studien haben die Absolventen ein

Diplom erworben. Die Mitgliedschaft im Schriftstellerverband gab den Autoren nicht nur den Schriftstellerstatus, sondern bot ihnen auch finanzielle Absicherung durch die Vermittlung von Stipendien oder zeitweiligen Tätigkeiten als Dramaturg, Verlagslektor oder wissenschaftlicher Mitarbeiter. Die Mitglieder der Akademie der Künste der DDR, die renommierte Schriftsteller waren, bezogen dazu monatliche Unterstützung. Wenn man neben den relativ hohen Autorenhonoraren (10-15% des Ladenpreises) auch die insgesamt zwölf staatlichen und 38 nichtstaatlichen (von Parteien, Massenorganisationen, Akademien, Städten usw.) Preise¹ berücksichtigt, kann man konstatieren, dass der Staat für das finanzielle Auskommen eines Autors sehr umfassend sorgte. (Emmerich 1989: 32ff)

Die Kehrseite der vom Staat garantierten finanziellen Sicherheit war die hierarchische Lenkung und Kontrolle der Kunst. Das Ministerium für Kultur plante, koordinierte und kontrollierte Verlags- und Buchhandel. Es begutachtete die Manuskripte der Verlage, erteilte Druckgenehmigungen, verteilte die Druck- und Papierkapazitäten und leitete auch das allgemeine Bibliothekswesen fachlich und ideologisch. Eine Institution hat Lizenzen erteilt, die die unerlässliche Voraussetzung für Herstellung und Verteilung einer Druckschrift waren. Außerdem gab es ein „Büro für Urheberrechte“, das die Veröffentlichung der ostdeutschen Manuskripte im Ausland regelte. Seine Regelungen wurden durch gesetzliche Sanktionsmöglichkeiten abgesichert, so dass ein Autor eine relativ hohe (bis zu 10 000 MDN) Geldstrafe bekam, wenn er ausländische Autorenhonorare nicht über das Büro für Urheberrechte transferieren ließ. (Emmerich 1989: 33-35)

Alle größeren Verlage der insgesamt 78 Buchverlage waren entweder „volkseigen“, also Staatsverlage oder „organisationseigen“, d. h. im Besitz von Parteien und Massenorganisationen; z. B. gehörte der Aufbau-Verlag, der den *Tangospieler* publiziert hatte, dem Demokratischen Kulturbund. Die Verlage waren hierarchisch gebaut und von oben kontrolliert und ihr Ziel – statt des Gewinnstrebens – war „dem Leser ideologisch und ästhetisch für vorrangig gehaltene Bücher [...] nahe zu bringen“

¹ Die begehrtesten waren der Nationalpreis (in drei Klassen; 60 000/40 000/ 20 000 MDN), der Heinrich-Mann-Preis, der Heinrich-Heine-Preis und der Lessing-Preis

(Emmerich 1989: 25-26). Auch der Buchhandel war zum größten Teil staatseigen. Der Vertrieb war auf ein zentrales Auslieferungslager konzentriert, das das Einzelsortiment direkt an Buchhandlungen lieferte. Weil das Gewinnstreben ausgeschlossen war, steuerten die Marktgesichtspunkte nicht das Kaufangebot. Dazu gab es auch ehrenamtliche Vertriebsmitarbeiter in Fabriken und öffentlichen Einrichtungen, die Bücher direkt am Arbeitsplatz verkauften. Als Werbung dienten Buchausstellungen, Buchbasare, „Wochen des Buches“, Literaturfestivals und Kulturwettbewerbe von Produktionsbrigaden. (Emmerich 1989: 25-26)

Wenn der ganze Herstellungsapparat der Literatur auf jeder Stufe von Produktion bis Distribution vom Staat geleitet und kontrolliert wird, ist selbstverständlich auch die Möglichkeit der systematischen Zensur im System eingebaut. Die Frage der Zensur in der DDR ist vielseitig. Einerseits wurden die unbequemen Stimmen durch „Druckverbote, limitierte Druckkapazitäten, Aufführungsverbote von Theaterstücken, Ausschlüsse der Autoren aus Partei und Schriftstellerverband, publizistische Kampagnen“ und sogar „strafrechtliche Sanktionen (Geld- oder Gefängnisstrafen) und direkt oder indirekt erzwungene Ausbürgerungen“ (Emmerich 1989: 35) zum Schweigen gebracht. Die Inkonsequenz der Kulturpolitik machte die Situation eines Autors schizophren: einerseits war er im Aufbau der sozialistischen Gesellschaft zu (sozialistisch)realistischer und kritisch-konstruktiver Kunst angespornt, andererseits definierte der Staat die Grenzen des jeweilig geeigneten Realismus und der Kritik. Wo die Grenze jeweils gesetzt wurde, war vom politischen Klima abhängig – was heute zu gewagt war, konnte nach einigen Jahren wieder druckreif sein. Eberhard Lämmert (1997: 30) bemerkt, dass auch die Existenz eines zweiten deutschen Staates jenseits der Grenzen die Veröffentlichungspolitik der DDR beeinflusste. Die Möglichkeit, die verbotenen Texte im Westen zu veröffentlichen, habe z. B. das Publizieren der Gedichtbände von Volker Braun erleichtert. Andererseits hat die ostdeutsche Zensur als Reklame im Westen bedient: nach Friedrich-H. Schregl (1991: 7ff) habe Jurek Becker im Herbst 1989 darauf hingewiesen, es hätte sich für einen ostdeutschen Autor gelohnt, in der DDR zensiert und kritisiert zu werden. Probleme mit den einheimischen Kulturbehörden hätten aufmerksamere und begierigere Kritik und höhere Umsätze in

der BRD bedeutet. Becker habe sogar vermutet, dass einige Werke nur deswegen geschrieben worden seien, um in der DDR verboten zu werden.

Wie haben die Zensur und die Kontrolle auf das tatsächliche Schreiben eines Autors gewirkt? Schregel erinnert, dass – auch wenn es um die DDR-Literatur geht – man nicht die politisch braven und literarisch guten Romane verwechseln darf. Er konstatiert, dass die Kommunikation zwischen dem Autor und dem Leser nicht nur durch Inhalt, sondern auch durch Form verläuft, und dass die beiden eng miteinander verbunden sind. In der Praxis der Literaturkritik und Literaturpolitik wurde jedoch diese Verbundenheit übersehen. In der Erzählweise knüpfte die DDR-Literatur an den bürgerlichen Realismus an. Die Doktrin des sozialistischen Realismus verlangte nach Widerspiegelung und nach typischen Abbilden, was die Anwendung der phantastischer, surrealistischer, oder montierter Darstellungsformen erschwerte (Schregel 1991: 11). Die Zensur hat sich auf die Form und die literarischen Techniken ausgedehnt. Die Modernisierung der Erzählliteratur, die die europäische Prosaentwicklung schon 1910-1930 durchlaufen hatte, wurde in der DDR-Literatur erst in den 70er und 80er Jahren aktuell. (Emmerich 1989: 284)

Die Frage der Zensur kann auch aus anderer Perspektive betrachtet werden: die Zensur macht es nötig, neue Erzähltechniken zu entwickeln. Lämmert bemerkt, dass ein Autor z. B. mit berichtenden Schreibweisen gleichzeitig sich äußern und den Text vor der Zensur behüten konnte. Der Text bliebe distanziert und wirke deshalb vertrauenerweckend für den Leser, aber schwer angreifbar für die Zensur, weil er sich jeder persönlichen Meinungsäußerung entziehe. (Lämmert 1991: 32) Kleinschmidt (1997: 49-50) geht weiter und erwägt sogar, ob die Künste aus der Zensur nicht auch Gewinn gezogen haben:

Aber hat Goethe unrecht, wenn er sagt, Zensur lehre gut zu schreiben? Ernst Jünger pflichtete ihm bei, Zensur verfeinere den Stil. Borges ist noch entschiedener: „Die Zensur ist die Mutter der Metapher“. Es handelt sich bei diesen Autoren keineswegs um Masochisten, nur wissen sie aus eigener Erfahrung, wie sehr Kunst ein Versuch ist, aus unerträglichen Spannungen Erlösung zu schaffen. „Große Literatur, große Gedanken“, sagt Georg Steiner, „gedeihen unter Druck“.

Nach Kleinschmidt soll man fragen, ob es in geschlossenen Gesellschaften eine Zensur gibt, weil das Wort des Schriftstellers in ihnen mehr Gewicht besitzt, oder ob es die Zensur ist, die dem Schriftstellerwort dieses Gewicht verleiht. Die Zensur und die allumfassende ideologische Wachsamkeit haben jedenfalls „die Ästhetik der Anspielung“ hervorgehoben, was zu großen Werken gebracht habe, wie z. B. Heiner Müllers *Philoktet*, Volker Brauns *Großer Frieden* oder Christa Wolfs *Kein Ort. Nirgends*, meint Kleinschmidt (1997: 50).

Differenz und Distanz sind Fluchtpunkte der Ästhetik der Anspielung. Sie ist keine Ästhetik des Widerstands, aber doch ein Schutzraum der Freiheit. Der Freiheit zum Abstand. Abstand gewinnen ist nicht wenig in einem politischen System, dessen Wesen die Vereinnahmung ist. Die Kunst der Anspielung ist die Methode, sich ihr zu entziehen, ohne den Kurs des offenen Widerstands einzuschlagen. Es ist die Kunst indirekter Spiegelungen, die Kunst der Orts- und Zeitversetzung, des geborgten Gewandes und der geliehenen Zunge, die Kunst verschlüsselter Sprache und die Kunst, zwischen den Zeilen zu sprechen. Ihre Wirkung liegt darin, dass das Publikum selbst etwas dazu beitragen muss, um den vollen Sinn zu erschließen, vorausgesetzt, dass es die Anspielungen und ihre Feinheiten versteht.

Er bemerkt, dass die „Poetologie der Allusion“ alt und formen- und gattungsreich, aber allerdings immer ein Spiel der Freiheit und Unfreiheit ist. Es geht nicht nur um Meinungsäußerung, sondern auch um „Oszillieren der Bedeutung, das unbestimmte Bestimmte, die verdeckten Entsprechungen, das [...] schöne Spiel des Hintersinns“, die dem Leser den Genuss schenke und der poetischen Struktur ermögliche, auch in wechselnden Kontexten sich eine besondere Verweiskraft zu bewahren. (Kleinschmidt 1997: 51)

Die 80er Jahre: Literatur im Wandel

Die Bedingungen der Änderungen in der Literatur der 80er Jahre waren wieder politisch. Nach dem Michail Gorbatschow 1985 Generalsekretär des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei der Sowjetunion wurde und angefangen hat, seine Reformpolitik durchzuführen, begannen die Politiker öffentlich zu bestreiten, dass die SED Reformbestrebungen der KpdSU übernehmen oder übertragen müsste. Publikationen aus der Sowjetunion wurden zuerst zensiert. Die West-Medien, insbesondere das Fernsehen der BRD, versorgte die Bevölkerung mit Informationen aus

anderer Quelle und zwang sogar die Politiker zu eigentlich nicht geplanten Aktivitäten. (Schregl 1991: 320-321)

Obwohl die offizielle Literatur- und Kulturpolitik sich in den 80er Jahren wenig verändert hatte, waren Literaturwissenschaft und -theorie inzwischen eigene Wege gegangen. Soziologische und rezeptionsästhetische Ansätze wurden entwickelt, Impulse aus dem Westen aufgenommen. (Schregl 1991: 313) Die Zeit der homogenen DDR-Literatur hatte zu bestehen aufgehört. Einige prominente Schriftsteller wie Christa Wolf und Irmtraud Morgner haben „durch Fremdmachen, Verfremden, Historisieren, die Einbeziehung des Grotesken und Absurden [...] und ‚wilde‘ Formen und ‚wilde‘ Sprache [...], die ‚normalen‘ Erwartungen brüskiert“ (Emmerich 1989: 417). Einige kritische Literaturwissenschaftler der DDR, z. B. Karin Hirdina und Dieter Schlenstedt, haben die neuen Tendenzen der Literatur und die allmähliche Anerkennung der „relativen Eigengesetzlichkeit der Künste“ gefördert. Andererseits haben einige Autoren den sozialistischen Realismus modernisiert. Schlenstedt hat 1984 den Begriff des „sozialistischen kritischen Realismus“ eingeführt. Mit diesem Terminus wollte er die Literatur charakterisieren, die die positiven Abbilder abgelehnt hatte:

Kritischer Realismus – darunter verstehe ich Verfahren künstlerischer Darstellung, die ihre Werte nicht positiv ausstellt, sondern zu bedenken gibt, indem sie Defizite vorstellt, Bilder, hinter denen das steckt, was gewünscht, erhofft wird, die die Phantasie mobilisieren, aber offen sind für konkrete Erfüllungen an positiven [sic] Gehalt.²

Als Beispiel des kritischen Realismus hat Schlenstedt vor allem Christoph Heins *Der fremde Freund / Drachenblut* genannt.

Die kritischen Stimmen der Schriftsteller wurden nach Mitte der 80er Jahren lauter. Die Auflagen der kritischen Werke waren oft schnell vergriffen und die Bücher wanderten von Hand zu Hand. Sie „machten deutlich, dass es nicht nur Grenzen des Sagbaren, sondern auch Grenzen des Totschweigens gab“ (Rüther 1991: 186). Einen Meilenstein wurde auf dem X. Schriftstellerkongress 1987 erreicht. Über Jahrzehnte hatte das

² DDR-Literaturentwicklung in der Diskussion. H. Haase, W. Hartinger, U. Heukenkamp, K. Jarmatz, J. Pischal, D. Schlenstedt. In: *Weimarer Beiträge*, 30. Jg., H. 10/1984, S. 1605. Zitiert in: DDR-Literatur der 70er und 80er Jahre – Christoph Hein. http://www.petersell.de/ddr/34_hein.htm [14.3.2006]

Hauptthema der Schriftstellerkongresse den jeweils aktuellen politischen (von oben gegebenen) Fragen entsprochen. 1987 wurde über Themen gesprochen, die von der Regierung verschwiegen wurden: Umweltzerstörung, Auswandererbewegung, Mängel in den Medien, Verlagskonzentration, Zensur, Energieverschwendung und Gorbatschows Erneuerungsbemühungen. (Schregl 1991: 322) Hein hat auf dem X. Schriftstellerkongress (24.-26. November 1987, Ostberlin) an Profil gewonnen, als er in seiner Rede die Mechanismen der Druckgenehmigungspraxis der DDR rügte und die Zensur als „überlebt, nutzlos, paradox, menschenfeindlich, volksfeindlich, ungesetzlich und strafbar“³ bezeichnete.

Als sich die Massendemonstrationen im Herbst 1989 zur Revolution entwickelten, zerfielen die in der DDR lebenden Schriftsteller in wenigstens drei ungleichgewichtige Gruppen, jede mit ihrer eigenen Idee von der Weiterentwicklung der DDR. Christoph Hein gehörte zu den Wortführern einer kleinen, aber einflussreichen Gruppe von Reformern, die den Sozialismus mit wahrhaft menschlichem Gesicht, nicht eine Gesellschaftsordnung nach westlichem Vorbild (geschweige denn einen vereinten deutschen Staat), aufbauen wollten. Sie beteiligten sich auch an der fünf Stunden dauernden Künstlermanifestation in der Berliner Erlöser-Kirche am 29. Oktober gegen den Machtmissbrauch der SED und ergriffen das Wort neben Politikern, Vertretern der Kirche und der Künste in der großen Protestdemonstration am 4. November am Alexanderplatz in Berlin. Aber nur wenige forderten freie Wahlen, Rechtssicherheit und Gewaltenteilung. Nach der Öffnung der Mauer nahm die friedliche Revolution einen anderen Verlauf, als die für die Reform des Sozialismus plädierenden Schriftsteller gewünscht hatten. Die Gruppe der Reformer hat noch am 29. November in einer großen Pressekonferenz einen Aufruf *Für unser Land* verkündet. Die Unterschriften von mehreren prominenten DDR-Autoren, z. B. Christoph Heins, fehlten. (Rüther 1991: 190-193) Später war er engagierter Mitarbeiter in einer unabhängigen Kommission, der die Polizeigewalt bei dem Antidemonstranten-Einsatz vom 7./8. Oktober 1989 in Ostberlin untersuchte. (Behne 2006)

³ Hein, Christoph (1990): Die fünfte Grundrechenart. Aufsätze und Reden. Frankfurt am Main. Zitiert nach Günther Rüther (1991).

3 DER AUTOR UND DER ROMAN

Christoph Hein ist ein vielseitiger und preisgekrönter Künstler. Er hat neben zahlreichen Romanen, Novellen und Erzählungen auch Essays, Dramen und sogar zwei Kinderbücher geschrieben.

3.1 Christoph Hein: eine kurze Biographie

Christoph Hein (geb. am 8.4. 1944 in Heinzendorf/Schlesien) wuchs in Bad Dübener Heide bei Leipzig auf. Er besuchte das Gymnasium in West-Berlin, da er als Pfarrerssohn in der DDR die Oberschule nicht besuchen durfte. Nach dem Abitur arbeitete er – in Ost-Berlin – als Montagearbeiter, Buchhändler, Kellner, Journalist, Schauspieler (in Nebenrollen) und Regieassistent. Ende der 60er Jahre studierte er Philosophie und Logik in Leipzig und Berlin. Danach arbeitete er zuerst als Dramaturg und ab 1974 als Autor bei der Volksbühne in Berlin. Seit 1979 ist Hein freiberuflicher Schriftsteller. 1989 hat er eine Dozentur an der Folkwang-Hochschule in Essen übernommen und seit 1990 ist er Mitglied der Akademie der Künste West-Berlin. 1992 fing Hein an, zusammen mit Günter Gaus u. a. die Wochenzeitung *Freitag* (der Nachfolger von *Sonntag*) herauszugeben und in demselben Jahr wurde er auch Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt. 1998 wurde er zum Präsidenten des vereinigten PEN gewählt und erhielt 2002 die Brüder-Grimm-Gastprofessur der Universität Kassel. Er ist auch Mitglied der freien Akademie der Künste Leipzig. (Behn 2006) 2004 haben Hein und das Deutsche Theater in Berlin Vertragsverhandlungen über die Intendanz des Theaters geführt, aber Hein hat sie letztendlich doch nicht angenommen (Lyrikwelt 10.04.2006).

3.2 Produktion und Preise

Christoph Hein hat seine Karriere als Dramatiker angefangen. Heins Stücke haben jedoch nicht immer den Kulturfunktionären gefallen und ihre Aufführungen wurden oft verschoben, z. B. hat *Lassalle* über zehn Jahre auf seine DDR-Aufführung gewartet.

(Emmerich 1989: 360) In diesem Kapitel werden Heins Stücke und Werke in der Erscheinungs-/Uraufführungsordnung aufgezählt.

Heins Theaterpremiere fand 1974 statt mit der Uraufführung seines Stücks *Schlötel oder Was solls*, fünf Jahre später folgte die Uraufführung von *Die Geschäfte des Herrn John D.* 1980 wurden *Cromwell* und *Lassalle fragt Herrn Herbert nach Sonja* uraufgeführt und Heins erster Prosaband, *Einladung zum Lever Bourgeois* (1989 unter dem Titel *Nachtfahrt und früher Morgen* erschienen) wurde veröffentlicht. *Cromwell und andere Stücke* wurde 1981 publiziert. Ein Jahr später wurde Hein Mitglied des Schriftstellerverbandes der DDR, die Novelle *Der fremde Freund* (1983 als *Drachenblut* in der BRD) erschien und die Uraufführung von *Der neue Menoza oder Geschichte des kumbanischen Prinzen Tandi* (Komödie nach Jakob Michael Reinhold Lenz) fand statt. In den folgenden Jahren wechselten die Uraufführungen der Theaterstücke und Publikationen der Prosawerke ab: *Die wahre Geschichte des Ah Q* (1983), *Horns Ende*, Roman (1985), *Öffentlich arbeiten*, Essays und Gespräche (1987), *Der Tangospieler*, Roman (1989), *Die Ritter der Tafelrunde* (1989) – als einen Band mit anderen Stücken (1990) – und *Die fünfte Grundrechenart. Aufsätze und reden 1987-1990* (1990). Heins erstes publiziertes „post-DDR“ Prosawerk – und nach seiner Genesung von einer schwierigen Krankheit – war *Das Napoleon-Spiel* (1993). 1994 wurde ein Erzählband *Exekution eines Kalbes* publiziert und die Komödie *Randow* (2002 als Band erschienen) uraufgeführt. Diesen folgten die Essay- und Redesammlung *Die Mauern von Jerichow* (1996) und der Roman *Von allem Anfang an* (1997). 1999 kehrte Hein zum Drama zurück: *Bruch, In Acht und Bann* (die Fortsetzung der berühmten Komödie *Die Ritter der Tafelrunde*) und *Himmel auf Erden* wurden uraufgeführt (2002 wurden die genannten Stücke zusammen mit *Zaungäste* in einem Band publiziert), denen die Uraufführungen von *Mutters Tag* (2000 in Berlin) und *Zur Geschichte des menschlichen Herzens oder Herr Schubart erzählt Herrn Lenz einen Roman, der sich mitten unter uns zugetragen hat* – eine Komödie nach dem Fragment *Der tugendhafte Taugenichts* von Jakob Michael Reinhold Lenz – (2002) folgten. Dazwischen hat Hein auch *Noach*, ein Libretto zu einer Oper von Sidney Corbett geschrieben. Die Oper wurde in Bremen 2001 uraufgeführt. In den letzten Jahren hat Hein sich wieder auf Prosa konzentriert: *Willenbrock*, Roman (2000), *Landnahme*,

Roman (2004), *Aber der Narr will nicht*, Essayband (2004), *Der Ort. Das Jahrhundert*, Essayband (2004) und *In seiner frühen Kindheit ein Garten*, Roman (2004). (A Christoph Hein Homepage 2006) Das einaktige Hörspiel *Jannings* wurde 2004 veröffentlicht. Christoph Hein hat auch zwei Kinderbücher publiziert: *Das Wildpferd unterm Kachelofen* (1984) und *Mama ist gegangen* (2005). Daneben hat Hein auch Werke von Jean Racine und Molière übersetzt. (Lyrikwelt 10.4.2006)

Christoph Hein hat mehrere Auszeichnungen und Preise bekommen: den Heinrich-Mann-Preis der Akademie der Künste der DDR (1982), den Berliner Kritiker-Preis (1983), den Literaturpreis der Neuen Literarischen Gesellschaft Hamburg (1986) (Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945, 1993), den Stefan-Andres-Preis (1989), den Lessing-Preis der DDR (1989), den Erich-Fried-Preis (1990), den Ludwig-Mühlheim-Preis für religiöse Dramatik (1992), den Berliner Literaturpreis der Stiftung Preußische Seehandlung (1992), den Peter-Weiss-Preis (1998), den Solothurner Literaturpreis (2000), die Auszeichnung Chevaliers de l'Ordre des Arts et Lettres (2001) (Lyrikwelt 10.04.2006), den Österreichischen Staatspreis für Europäische Literatur (2002), den Premio Grinzane Cavour (2002) (TourLiteratur, 04.04.2006) und den Schiller-Gedächtnispreis des Landes Baden-Württemberg (2004).

3.3 Der Zivilisationskritiker Hein

In seinem Essayband *Aber der Narr will nicht* (2004) hat Hein von den Intellektuellen gefordert, „gegen den Konsens der Zeit und gegen den allgemeinen Konformismus mit der Macht und den Mächtigen“ (Mohr 2005) zu kämpfen. An diesem Prinzip hat er vor und nach dem Zusammenbruch der DDR festgehalten. Hein hatte schon seit den 70er Jahren in seinen Stücken und Prosawerken die gegenwärtigen Probleme und Konflikte der DDR-Gesellschaft behandelt – insbesondere die Stellung der Intellektuellen, deren „unproduktive, nur reflexive Lebensweise aus zweiter Hand [sie] im Zweifelsfall zum Opfer *oder* zum Werkzeug der Mächtigen werden lässt“ (Emmerich 1989: 382) – aber er hatte es „leiser, rhetorisch zurückhaltender und auf den ersten Blick konventioneller“ (Emmerich 1989: 380) gemacht, als z. B. manche seine Kollegen der gleichen Generation. Die Welt ist auch nach dem Scheitern des europäischen Sozialismus nicht

stabiler geworden, die Probleme und die Risiken der globalen Welt sind neu und noch komplexer als zuvor, und der Zivilisationskritiker hat keinen Mangel an Themen.

Nach den Terroranschlägen in New York behandelte Christoph Hein (Hein 2001) in *Freitag* öffentliche Reaktionen auf die Terrorakte. Er konstatiert, dass er schon in der DDR bemerkt hatte, es gäbe in der Welt ein merkwürdiges Unbehagen, die Ursachen von Fehlentwicklungen und gesellschaftlichen Schäden zu suchen, der Wahrheit ins Gesicht zu sehen. Er habe die Folge dieser Blindheit, den kommenden Untergang des Staates, insgesamt elfmal in seinen dramatischen und Prosawerken beschrieben, habe aber tauben Ohren gepredigt. Er rät dem deutschen Staat ab, die Fehler der ehemaligen sozialistischen Staaten zu wiederholen und die Freiheit zugunsten seiner Sicherheit zu opfern.

Hein hat das Thema wieder in seinem jüngsten Roman *In seiner frühen Kindheit ein Garten* (2004) aufgegriffen. Er erzählt von einem Vater, dessen Sohn in der RAF beigetreten ist und nach mehreren Jahren im Untergrund in einem Gefecht mit dem Grenzschutz ums Leben kommt. Es wird mitgeteilt, dass er einen Beamten erschossen und sich danach umgebracht habe. Wegen der Unstimmigkeiten in den offiziellen Mitteilungen angesichts der Zeugenaussagen gerät der Fall in Schlagzeilen. Obwohl die Vorgänge auf dem Bahnhof Bad Kleinen keine restlose Aufklärung bekommen haben, wird das Ermittlungsverfahren nach wenigen Monaten eingestellt. Inzwischen hat der Vater, ein pensionierter Gymnasialdirektor, sein Vertrauen zu den Behörden und letztendlich zum Rechtsstaat verloren. Fünfzehn Jahre nach der Erscheinung seines Romans *Tangospieler*, der die Geschichte eines Opfers der realsozialistischen Justiz erzählte, schickt Hein seinen neuesten Protagonisten auf die Suche nach Gerechtigkeit in einem westlichen Rechtsstaat. Die beiden Romane zeigen ein Individuum im Kampf gegen das System und seine Ohnmacht, wenn der Gegenspieler der staatliche Apparat ist – auch im Westen hat der Staat immer recht.

3.4 *Der Tangospieler*

Christoph Heins Roman *Der Tangospieler* erschien im Frühling 1989 gleichzeitig in der DDR und in der BRD und wurde sofort ins Finnische übersetzt. Der Roman erschien im Herbst in Finnland mit dem Titel *Säestäjä*.

3.4.1 Fabel des Romans

Die Geschichte spielt in Leipzig 1968, im Jahr des „Prager Frühlings“. Der Protagonist ist ein 35-jähriger Historiker, Dallow, der am Anfang des Romans aus dem Gefängnis entlassen wird. Vor der Inhaftierung hat er an der Universität Leipzig politische Geschichte untersucht und unterrichtet. Er ist keineswegs an der aktuellen Politik interessiert gewesen. Trotzdem ist er aus politischen Gründen ins Gefängnis gekommen. Er ließ sich überreden, als Ersatzpianist in einem Studentenkabarett einzuspringen. Die Studenten hatten den Text eines Tangos in eine Parodie auf den „greisen Führer des Staates“ umgewandelt, was sich strafbar erwies: jeder Teilnehmer, auch der Ersatzpianist, bekommen eine 21-monatige Haftstrafe.

Nach der Entlassung reist Dallow zurück nach Leipzig. Er ist verlegen und ratlos und weiß nicht, was er jetzt tun sollte. Zuerst will er sein Leben wie vor der Inhaftierung weiter führen. Er besucht seine ehemaligen Kollegen und Nachfolger an der Uni, aber sie alle, auch die vorherige Liebhaberin, deren Studien er – als Gegenleistung für Sex – unterstützt hat, wollen nichts von dem politischen Ex-Häftling wissen.

Die Strafe beeinträchtigt Dallows Leben. Er kann sie nicht vergessen oder als einen dummen Zufall akzeptieren und weiterleben, obwohl ihm dazu geraten wird. Außerdem beschließt er keine Arbeit zu suchen, sondern von seinem Ersparten zu leben und seine Freiheit zu genießen, was seine Anpassung an die Gesellschaft noch schwieriger macht. Allmählich wird er Außenseiter, der Trost in „one-night-stands“ und im Alkohol sucht.

Erst wenn ihm der Bankrott bevorsteht, versucht er sein Leben wieder in Griff zu bekommen, aber auch die Berufsrichtung total zu wechseln. Infolgedessen sucht er eine

Stelle als Lkw-Fahrer, aber niemand will einen Akademiker mit einer politisch heiklen Vergangenheit einstellen. Nur zwei Beamte bieten wiederholt ihre Hilfe – gegen Information – an, was Dallow jedoch ablehnt, obwohl er dadurch in die Klemme getrieben wird.

Alle weigern sich zuzugeben, dass Dallow Opfer einer Unrechtmäßigkeit war. Die Behörden, z. B. Dallows Richter und Anwalt, wenden das Gespräch zum „Fortschritt“, wie die Gesellschaft sich während Dallows Gefängnis entwickelt hat. Was Dallow passierte, ist nur ein unangenehmer Zufall im Strom der Entwicklung. Dallows Mitmenschen sehen seine Gefängnisstrafe als ein Versehen in einem Spiel. Man lebt mit einem Fuß im Gefängnis: nur ein vermisstes Signal, und das Spiel ist verloren.

Dass das Kabarett jetzt aufgeführt werden darf, bringt Dallows Fass zum Überlaufen. Er wurde nicht ins Kabarett eingeladen, was, seines Erachtens, seine Unschuld beweist. Er versucht seinen Richter, den er zufällig auf der Straße trifft, davon zu überzeugen und springt ihm schließlich an die Gurgel. Danach wird der Druck der Behörden auf Dallow noch intensiver. Er muss innerhalb von drei Tagen eine Arbeit finden und dadurch sozialisiert werden, unter Androhung von weiterer Gefängnisstrafe wegen des Mordversuchs am Richter. Diesmal bietet ihm der Richter Dallow seine alte Stelle an der Uni an, aber er weigert sich wieder, sie anzunehmen. Er findet letztendlich mit Hilfe eines Freunds einen Job als Saisonkellner an der Ostsee.

Der Roman endet mit Dallows plötzlicher Rückkehr an die Universität. Sein Nachfolger hat eine politische Fehlkalkulation gemacht und wird suspendiert. Jetzt ist Dallow bereit seine alte Stelle zurückzunehmen. Auf dem Weg zurück nach Leipzig kommen ihm die Panzerwagen (deren Ziel wahrscheinlich Prag ist) entgegen, und er träumt, dass er überrollt und zerquetscht wird: „’Das hätte es sein können’ sagt er laut zu sich, ’...vielleicht war’s meine letzte Chance’“ (Hein 1989: 167).

3.4.2 Von den Themen und der Struktur des Romans

Christoph Hein stellt in seinen Werken die Gesellschaft und ihre Veränderungen, die Kräfte der Geschichte, durch das Leben und die Erfahrungen des Einzelnen dar, so auch im *Tangospieler*. Einerseits ist der Roman eine klassische Entlassungsgeschichte: die Schwierigkeiten Dallows sind z. B. mit denen von Franz Biberkopf in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* zu vergleichen, obwohl ihre Personen und Hintergründe sich deutlich voneinander unterscheiden. Andererseits ist es eine kritische Darstellung einer totalitaristischen Gesellschaft, die realisierte Utopie von George Orwells *1984*, wo „der Große Bruder“ alles kontrolliert und sogar die Geschichte für die Zwecke des Staates ständig neu- und umgeschrieben wird.

Christl Kiewitz hat in ihrem Werk *Der stumme Schrei, Krise und Kritik der sozialistischen Intelligenz im Werk Christoph Heins* (1994) die zentrale Thematik von Heins Produktion analysiert. Die von Kiewitz genannten Themen des Tangospielers sind, genauer betrachtet, nicht nur spezifische Probleme der sozialistischen Gesellschaft, sondern auch fundamentale Fragen der ganzen zivilisierten Welt. Es geht um die Fragen von Recht und Unrecht, die auch die Probleme der Geschichte und Zukunft, Schuld und Verantwortung umfassen. Hinter allen genannten Themen steht meines Erachtens auch die Fragen der Freiheit und Verantwortung.

Recht und Unrecht

Durch Dallows Schicksal gelingt es Hein, mehrere Seiten des Begriffs „Recht“ zu behandeln. Recht enthält einerseits die konkrete Rechtsordnung des Staates und andererseits die abstrakte Idee von „Richtigem“ und „Falschem“ des Einzelnen, die sich voneinander deutlich unterscheiden können. Im *Tangospieler* kristallisiert sich dieser Widerspruch im Begriff „Fortschritt“. Was die Behörden einen Fortschritt der Gesellschaft nennen, bedeutet den Bürgern⁴ eine Ungewissheit der Regeln, „Leben mit einem Fuß im Gefängnis“. (Kiewitz 1994: 236f)

⁴ und den Künstlern vor allem, was Hein durch die Wiederaufführung des verbotenen Kabarets schildert. (S. Kap. 2, S. 14)

Ein Grundstein der demokratischen Rechtsordnung sind die Grundrechte, z. B. die Meinungsfreiheit der Bürger. Kiewitz bemerkt, dass Dallow sich selbst nicht einmal in seiner Rechtshandlung auf sie beruft. Er scheint das System nicht in Frage zu stellen, sondern beharrt auf seiner Unschuld als ein außenstehender Begleiter. Das ist meines Erachtens innerhalb des totalitaristischen Systems ganz logisch: eine offene Kritik an der sozialistischen Justiz würde seine Lage kaum verbessern – der Protagonist ist eben kein Bürgerrechtsaktivist, sondern lieber ein sich Anpassender gewesen. Außerdem ist Dallow an der Gesellschaft oder an der Politik überhaupt nicht interessiert. Er will nur seinen eigenen Hals aus der Schlinge ziehen.

In der Einstellung zum Rechtssystem zeigt sich auch der Generationskonflikt: die ältere Generation vertraut noch auf die Gesellschaft und ihr Rechtssystem, Dallows Eltern können es nicht glauben, dass ein Unschuldiger zufällig ins Gefängnis kommen kann. Die jüngeren Generationen sind schon zynischer.

Schuld und Unschuld

Dallow beharrt auf seiner Unschuld und bezieht sich darauf, dass er kein Originalteilnehmer des Kabarets war, und dadurch den Text des Tangos nicht gekannt hat. Seine Einstellung zum fraglichen Text ist jedoch – in seiner Lage – ganz wunderbar. Seines Erachtens ist das Fehlen vom „*Esprit und Biß*“ (Hein 1989: 77) der größte Fehler des Lieds. Die Konstellation ist komisch: während das Justizsystem Dallow eines ideologischen Vergehens beschuldigt, kritisiert Dallow, vielleicht an die „Immunität des Künstlers“ glaubend, das niedrige künstlerische Niveau des Kabarets. Er flüchtet vor dem Gesellschaftlichen ins Ästhetische. (Kiewitz 1994: 244ff) Dieses bringt die Frage der Lage der Intelligenz in der DDR hervor. Welche sind die Pflichten und Rechte der Künstler und Akademiker in einer Gesellschaft, die einerseits die Kunst und die Wissenschaft stützt, andererseits jedoch ihre Redefreiheit z. B. durch die Zensur begrenzt?

Dallows Entschuldigung, seine behauptete Nichtbeteiligung, führt die Gedanken auch zur schmerzlichen Frage, die immer nach erschütternden Ereignissen, z. B. dem Holocaust, auftauchen: der Schuld des Nichtbeteiligten oder Mitläufers. Wie kann man einen Mitschuldigen definieren? Ist einer, der kein aktiver Täter ist, aber die Augen vor der grausamen Wahrheit schließt oder nur die Befehle befolgt, ein Mitschuldiger?

Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft

Hein knüpft im *Tangospieler* die Gegenwart (1989) und die Geschichte zusammen. Das Ende der 60er Jahre und der 80er Jahre waren beide weltpolitisch kritische Zeiten. 1968 hielten die Panzerwagen des Ostblocks den Demokratisierungsprozess der Tschechoslowakei auf, und die freiere Phase des real existierenden Sozialismus war beendet. Ende der 80er Jahre tauchten die Demokratisierungsforderungen im Ostblock wieder auf. Hein rät im *Tangospieler* seiner Heimat ab, die Fehler der Vergangenheit zu wiederholen.

Dallow ist Historiker, und in seiner Figur werden die Weltgeschichte und die persönliche Geschichte des Einzelnen verbunden. Es ist kein Zufall, dass Hein seinem Protagonisten gerade die Stelle des Historikers gegeben hat, weil die Historiker/Chronisten und Schriftsteller seines Erachtens die gleiche Aufgabe teilen, dem Leser wahrheitsgetreu über die beschriebenen Zustände und Ereignisse zu erzählen, worin die beiden jedoch wegen der zensurbedingten Auslassungen und Verfälschungen gescheitert sind (Kroll 2006). Die Maxime „ohne Vergangenheit gibt es keine Zukunft“ hat deswegen sowohl in Dallows Leben als auch in der (Geschichts)wissenschaft einen ironischen Klang. In der Kontrolle des Staates ist die Wissenschaft zum Wiederholen der Anekdoten geworden. Von Dallows Vergangenheit erfährt der Leser nicht einmal Anekdoten, was die Belanglosigkeit des Einzelnen im System weiter unterstreicht. Auch Dallow selbst scheint an seiner eigenen Vergangenheit oder Zukunft nur geringes Interesse zu haben.

Dallow hat eine Schwester und Eltern, die er kaum trifft, und er ist schon längst geschieden. Er hat keine Kinder und keine alten Freunde. Er hat sich von seiner

Vergangenheit abgelöst und er scheint keine besonderen Zukunftspläne zu haben. Bezeichnend für Dallows Leben ist, dass er im Leben keinen festen Halt hat. Er hat keine politischen Leidenschaften, und seine Arbeit an der Uni ist Routine geworden, deren hauptsächlichlicher Inhalt es ist, unter Studentinnen, Liebhaberinnen, die ihm nichts weiteres als Objekte seiner Lust bedeuten, zu finden. Oberflächlichkeit, Emotionslosigkeit und Ausnutzung charakterisieren seine Beziehungen und Freundschaften.

Die Welt eines Mannes ohne soziales Netzwerk gerät durch die Haftstrafe aus dem Gleis. Nach seiner Entlassung bemerkt er, dass er außerhalb der Gesellschaft und aller Referenzgruppen gefallen ist: offiziell – auch unter seinen Ex-Kollegen – wird er als einer der Dissidenten aufgenommen, die tatsächlich seine Beteiligung am Kabarett vergessen haben. Seine wichtigsten Beziehungen sind arbeitsgebunden. Wenn er nach der Entlassung sein Telefon zum ersten Mal probiert, ruft er automatisch seinen Kollegen an. Ohne kollegiale Kontakte bleibt Dallow allein und er findet sich in einem s. g. gesellschaftlichen freien Fall. Wenn er alles weitere verloren hat, beharrt er auf seiner Unschuld und lehnt die Hilfe seiner Eltern und Kollegen ab.

Freiheit und Verantwortung

Hein behandelt das Thema der Freiheit in vielen verschiedenen Dimensionen. *Der Tangospieler* ist eine Entlassungsgeschichte und stellt natürlich die Wirklichkeit des Gefängnisses und der Außenwelt gegeneinander. Weil es um ein totalitäres System geht, betrachtet der Erzähler auch die Freiheit des Individuums innerhalb einer unfreien Gesellschaft. Und letztendlich kommt die innermenschliche Dimension: was heißt Freiheit für den Einzelnen?

Hein stellt in der Erzählung mehrere Strategien der Freiheit vor. Viele Mitbürger, z. B. der Bahnbeamter, lehren Dallow, dass man seine (äußere) Freiheit durch Anpassung (mit Wahrnehmung der Signale) behalten kann. Das ist wohl die häufigste Strategie. Elke und viele andere haben Verantwortung z. B. für Kinder, was sie bewusst anpassungsbereit macht. Einige haben sich dermaßen befreit, dass sie mit dem System

spielen können. Das Beispiel dafür ist Klufmann, der Textverfasser und der Leiter des Studentenkabarettts. Er scheint nichts ernst zu nehmen, er nutzt sorglos und ohne innere Hindernisse jeweilige Gelegenheiten aus.

Dallow hat die Flucht zu seiner Strategie gewählt. Er flieht jede innige Beziehung (die Familie und Freunde scheinen ihm nur eine Last zu bedeuten, Frauen sind ihm bloße Sexualobjekte), sich selbst entflieht er im Alkohol. Schließlich gerät er in die Klemme und entflieht der peinlichen Lage auf der Insel Hiddensee.

Das Ende des Romans lässt Raum für die fundamentale Interpretation der ganzen Erzählung. Hat Dallow gesiegt oder ist er besiegt geworden? Er wird zurück an die Universität berufen, aber hat er tatsächlich irgendeine andere Alternative als das Angebot anzunehmen? Der Lapsus, den Roessler verschuldet, gibt Dallow die Möglichkeit zur Rückkehr, ohne sein Gesicht zu verlieren. Dallow selbst erfasst seine Alternativlosigkeit, wenn er die entgegenkommenden Panzerwagen sieht: „*vielleicht war's meine letzte Chance.*“ (Hein 1989: 218)

Ist Dallow jetzt aber frei? Wenigstens ist er seine Naivität losgeworden und hat die Regeln des Spiels gelernt. Er beabsichtigt, sich von nun an vor den Signalen in Acht zu nehmen. Er passt sich freiwillig an.

Opportunismus als Lebensregel

Christoph Hein hat in einem Artikel (Hein 2001) konstatiert, dass seiner Vermutung nach Opportunismus einer der Hauptgründe für das Entstehen des gewaltigen staatlichen Apparats von Repression und Bespitzelung, der Stasi, und der Mitarbeit in der Stasi sei. Man könnte sagen, dass der Opportunismus und die Ausnützung, wie auch die Ängstlichkeit, viele Figuren der Erzählung charakterisieren. Sie scheinen insbesondere die Untugenden der Intellektuellen zu sein. Gute Kontakte und Dienste fördern Studien und Karrieren, durch Anzeigen können sie verdorben werden. Der Leiter des Studentenkabarettts, Klufmann, ist eine Verkörperung des Opportunismus, ein Typ, der immer wieder auf die Beine fällt. Er hatte während seiner Studienzeit eine

große Wohnung gemietet, die er mit halbkriminellen Mitteln angeschafften kostbaren Stilmöbeln eingerichtet hatte. Nach der Entlassung ist er Schriftsteller geworden. Dallows Benehmen gegen Frauen ist ein Kapitel für sich. Es ist gerade der Opportunismus, neben der Gefühlskälte, der die Stimmung der Erzählung prägt. Der Zynismus ist der vermutlichste Sieger dieser Geschichte.

4 THEORETISCHE UND METHODISCHE GRUNDLAGEN

In den folgenden Kapiteln werden die theoretischen Ausgangspunkte dieser Magisterarbeit vorgestellt. Erstens werden die Grundbegriffe von Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte knapp angebracht. Nach der Behandlung der wichtigsten Grundbegriffe wird die in der Analyse der Rezensionen benützte Methode vorgestellt und erörtert. Danach wird die Sonderform der Rezeption, Literaturkritik, präziser behandelt.

4.1 Rezeptionstheoretische Begriffe

Die Untersuchung der literarischen Rezeption ist ein relativ junger Zweig der Literaturwissenschaft, die mit der Änderung des Blickwinkels den Leser und das Lesen zum Fokus der Untersuchung machte. Ein Bahnbrecher der Rezeptionstheorie ist Hans Robert Jauß, der in seiner Konstanzer Eintrittsvorlesung von 1967 erstmals eine Theorie der literarischen Rezeption bekannt machte und zugleich eine langjährige Debatte auslöste, die später zur Neuorientierung in der Literaturwissenschaft führte. (Schöttker 1996: 537)

Das Feld der Theorien der literarischen Rezeption lässt sich in Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte teilen. (Link 1980:43, Schöttker 1996: 540-541) Während die Rezeptionsästhetik sich auf die Analyse auf der Werkebene, d. h. auf den impliziten Leser⁵ konzentriert, interessiert sich die Rezeptionsgeschichte für den realen Leser. Kankkonen (2002: 14) präzisiert in Anlehnung an Ihonen (1990: 104) die Anwendung

⁵ „Die Bezeichnung der im Akt des Lesens zu realisierenden Leserrolle eines Textes, also der Gesamtheit aller in der Struktur eines Textes beschlossenen gedanklichen Operationen, die für eine adäquate Rezeption vom Leser gefordert werden.“ (Arnold & Detering 1996: 669)

der Begriffe und konstatiert, dass „der Begriff Rezeptionsästhetik oft verwendet wird, um zu betonen, dass es sich bei der literaturwissenschaftlichen Untersuchung der Rezeption um eine ästhetische Theorie handelt“, während man die Untersuchung von konkretem Material Rezeptionsforschung nennt. Die Rezeptionsgeschichte betrachtet und analysiert die Rezeption eines Werks oder einer Gattung in verschiedenen historischen und soziokulturellen Kontexten. Das Ziel der Rezeptionsforschung ist jedoch nicht neue Interpretationen der Texte zu finden, sondern die Änderungen in der Rezeptionsgeschichte zu entdecken und zu verstehen. (Kankkonen 2002: 14, Ihonen 1990: 105-107)

Rezeption

Es ist eine Selbstverständlichkeit, dass literarische Texte nicht nur geschrieben und verbreitet, sondern auch gehört und gelesen werden, d. h. rezipiert, wie Schöttker (1996: 537) konstatiert. DUW (1996) definiert Rezeption als „verstehende Aufnahme eines Kunstwerks, Textes durch den Betrachter, Leser oder Hörer“. Die literaturwissenschaftlichen Definitionen von Rezeption sind präziser und variieren je nach der Untersuchungsrichtung. Kaija Saarinen (1982: 19-21) stellt mehrere Definitionen der Rezeption vor. Zum Anfang zitiert sie die Definition von Ulrich Klein (1974):

Unter literarischer Rezeption (im engeren Sinne) versteht man die Aufnahme (Reproduktion, Adaption, Assimilation, kritische Beurteilung) eines belletristischen Produkts oder die seiner Elemente mit oder ohne Einbettung in weitere Zusammenhänge. Hier kann Rezeption spontan oder reaktiv, adaptierend oder kritisch, naiv oder wissenschaftlich erfolgen.⁶

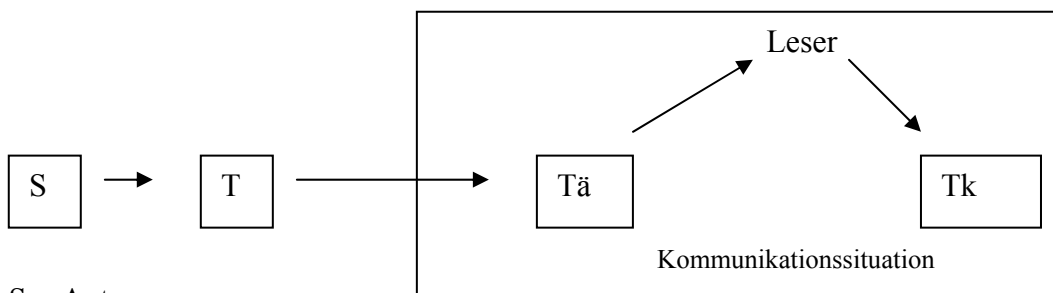
Die Definition vom tschechischen Strukturalisten Felix V. Vodička (1994: 87) ist dagegen enger: er schließt viele Fragen aus, die in der umfassenden Rezeptionsforschung untersucht werden, wie z. B. die Wirkung des Werks oder des Autors auf andere Autoren und die mögliche Übersetzung des Werks. Er konzentriert sich auf das Leben eines Werks in der Literatur, „d. h. auf die Rezeption, die aus der aktiven Beziehung der literarischen Öffentlichkeit zu einem literarischen Werk, das als ästhetisches Objekt aufgenommen wird, hervorgeht.“ Auch Bernhard Zimmermann

⁶ Zitiert nach Saarinen (1982:20).

betont aktive Rezeption und formuliert die Definition, dass „unter Rezeption [...] die aktive, bedeutungsproduzierende Aneignung literarischer Texte durch eine Gruppe von Individuen verstanden [wird], die sich unter den Rahmenbedingungen eines jeweils spezifischen kulturellen Systems vollzieht.“⁷

Konkretisation

Nach Varpio (1982: 9) sind die Begriffe ästhetisches Objekt (von Jan Mukařovsky), Konkretisation (von Roman Ingarden), Kommunikationssituation und Erwartungshorizont (von Hans Georg Gadamer, ursprünglich von Husserl) wesentliche Begriffe der rezeptionstheoretischen Terminologie. Er demonstriert die Beziehung der drei erstgenannten im Rezeptionsakt folgenderweise:



S = Autor

T = Text als Material

Tä = Ästhetisches Objekt

Tk = Konkretisation

In dieser Abbildung bedeutet Text (oder Artefakt in der Terminologie des Prager Strukturalismus) „in [...] Schrift materialisierte Ebene, d.h. die Folge der Buchstaben und Worte, des Textes“ (Arnold & Detering 1996: 642). Erst in der konkreten Kommunikationssituation (Lektüre) zwischen Text und einem Leser „konstituiert sich das ästhetische Objekt“, worauf der Leser – „mithilfe seiner Sprachkompetenz und seinen Erfahrungen“ – seine Erfassung von der Bedeutung des Textes bildet. (Arnold & Detering 1996: 642) Änderungen im Literatursystem, sowie außerhalb der Literatur

⁷ Zitiert nach Saarinen (1982: 21)

beeinflussen das Gestalten des ästhetischen Objekts im Bewusstsein des Lesers. Wenn man dasselbe Werk in verschiedenen Zeiten liest, bleibt das konstituierte ästhetische Objekt nicht dasselbe, sondern ändert sich mit den Änderungen des Kontextes. Man könnte sogar von einem ganz anderen Werk sprechen. (Ihonen 1990: 108) Während das ästhetische Objekt der vor der Kommunikationssituation festgelegte Ausgangspunkt ist, ist Konkretisation das Ergebnis des Prozesses, wo der Leser die Bedeutung des Textes konstruiert. (Varpio 1982: 11) Der Prozess selbst wird auch Rekonstruktion genannt. (Warning 1994: 11-12) Konkretisation ist jedoch kein Synonym für Interpretation, die Varpio (1982: 11) in Anlehnung an Grimm (1977:54-56), als eine immer bewusste, irgendwie abgegrenzte Erklärung⁸ des Werks versteht, während Konkretisation die jeweilige, spontanere Vorstellung des Lesers vom Werk ist.

Ihonen hebt die Frage von Varpio (1982: 4) hervor, ob alle Weisen zu lesen und zu rezipieren ebenso gut und richtig seien, oder ob es nur eine einzige richtige Konkretisation gäbe. Aus der rezeptionsgeschichtlichen Perspektive sind nicht alle Lese- und Rezeptionsweisen richtig und begründet. Leser neigen dazu unaufmerksam zu lesen, und geraten in Interpretationen, die der Text nicht bestätigt oder die ihm sogar widersprechen. Aus der Rezeptionsforschung gesehen gibt es nicht nur eine absolut richtige Konkretisation eines Textes und keine endgültige Vorstellung von Autoren und Werken, die jeweilige Konkretisation wird lieber in Beziehung zu ihren Rahmenbedingungen und Voraussetzungen gesehen. (Ihonen 1990: 105-107)

Unbestimmtheitsstellen

Um den Mechanismus der Konkretisation zu verstehen, muss man den Bau literarischer Kunstwerke erörtern. Laut Roman Ingarden bildet ein literarisches Kunstwerk ein mehrschichtiges Gebilde, das aus mehreren, mit einander verbundenen Schichten entsteht. Die zwei ersten Schichten bestehen aus sprachlichen Elementen, Worten und Sätzen des Textes und ihren Zusammenhängen und Bedeutungen. Die nächsten zwei Schichten enthalten die dargestellten Gegenständlichkeiten und die schematisierten

⁸ sie sucht nach der Intention des Autors

Ansichten, in denen die im Text dargestellten Gegenstände erscheinen. (Ingarden 1994: 42-43) Das literarische Werk ist nach Ingarden im Unterschied zu seinen Konkretisationen ein schematisches Gebilde, was heißt, dass wenigstens einige seiner Schichten, besonders die gegenständliche Schicht und die Schicht der Ansichten, Unbestimmtheitsstellen in sich enthalten. Eine Unbestimmtheitsstelle nennt Ingarden „die Seite oder Stelle des dargestellten Gegenstands, von der man auf Grund des Textes nicht genau wissen kann, wie der betreffende Gegenstand bestimmt ist“. (1994: 44) Der Text erzählt also nicht alles. Die Ursachen dafür sind einerseits notwendig und praktisch. Es ist nicht möglich alles in einem Text zu erschöpfen, sonst würden Werke unendlich. Andererseits ist Unbestimmtheit ein wesentliches strukturelles Element des literarischen oder überhaupt des künstlerischen Werks, der Grundstein der ästhetischen und künstlerischen Qualität des Werks. Die Zahl der Unbestimmtheiten wechselt von Werk zu Werk, und sie sind gewöhnlicher in moderner Literatur. Ab und zu beachtet der Leser die „Lücken“ und ‚füllt‘ sie bewusst aus, meistens werden die Unbestimmtheiten übersehen und unwillkürlich beseitigt. (Ingarden 1994: 42)

Wolfgang Iser versteht mit Unbestimmtheit oder Leerstellen nicht nur Details oder Gegenstände, die der Text nicht darstellt, sondern vielmehr die Struktur des Textes, die Komposition der Textelemente wie die Relation von kommunikativer Unbestimmtheit, die die Einbildungskraft des Lesers mobilisieren. Sie sind gerade die Punkte eines Textes, wo er den Leser am „Mitvollzug und [an der] Sinnkonstitution des Geschehen[s]“ (Iser 1994: 236) beteiligt. Iser geht davon aus, dass der Leser bei der Lektüre den Text so konstruiert, dass er eine konsistente Gesamtheit bildet. Der Text enthält bekannte Themen und Anspielungen, „selegierte Bausteine des Textes, durch die er auf die außertextuelle Realität oder auf andere literarische Text bezogen ist“ (Arnold & Detering 1996: 689). Die Voraussetzung für die Konstruierung einer kohärenten Gesamtheit, für das Lesen überhaupt, ist, dass der Leser wenigstens einigermaßen die literarischen Techniken und Konventionen kennt. (Eagleton 1994: 43-48) Eagleton konstatiert, dass der Vorgang des Lesens eine dynamische und komplexe Bewegung ist. Der Leser bringt in die Lektüre sein Vorwissen, seine Annahmen und Erwartungen, die den anfänglichen Referenzrahmen der Interpretation des Textes bilden. Der Rahmen ist jedoch nicht in Stein gehauen, er lebt und verändert sich während der Lektüre. Der

Leser wählt Elemente und Perspektiven aus, von denen einige ausgeschlossen, andere hervorgehoben und irgendwie konkretisiert werden. Lesen ist kein linearer Prozess, sondern lässt sich lieber als eine mehrdimensionale Zickzackbewegung beschreiben:

Wir lesen gleichzeitig rückwärts und vorwärts, sagen voraus und rekapitulieren, sind uns vielleicht anderer möglicher Realisierungen des Textes bewusst, denen unsere Lesart negativ gegenübersteht. Diese ganze komplizierte Tätigkeit wird darüber hinaus auf vielen Ebenen gleichzeitig ausgeführt, denn der Text hat ‚Vordergründe‘ und ‚Hintergründe‘, verschiedene Erzählperspektiven und alternative Bedeutungsschichten, zwischen denen wir uns ständig hin- und herbewegen. (Eagleton 1994: 44)

Wie die Abbildung von Varpio (s. S. 29) zeigt, ist die Lektüre eine Kommunikationssituation, worauf verschiedene Umstände einwirken. Varpio hat Grimms (1977: 102-104) eingehende Kategorisierung ein bisschen vereinfacht und teilt die Einflüsse in drei Kategorien. Zu der ersten Kategorie gehören überindividuelle Faktoren: nationaler und historischer Kontext, soziale Situation (Herkunft, Klassenlage und Bildung), Vererbung, geographische Lage, Jahreszeit und Klima. Die zweite Kategorie enthält die individuellen Eigenschaften des Lesers, die die Bedeutungsbildung in der Lektüre beeinflussen: psychische, intellektuelle und physische Struktur (Temperament, Charakter, Geschlecht, Lebensalter) wie auch die literarischen Erfahrungen des Lesers. Die situativen (momentanen oder langfristigen) Faktoren der dritten Kategorie können psychologisch (z. B. Lesetempo, Konzentration, Dauer) oder sozial (Kontinuität, isolierte/Gruppen-Lektüre, freiwillige/erzwungene Lektüre usw.) sein.⁹

Obwohl die Theorie hauptsächlich die Rolle des Rezipienten behandelt, darf man nicht vergessen, dass die Lektüre vor allem ein Dialog zwischen dem Leser und dem Text ist. Die Bedeutung des Textes verändert sich, wenn der Leser den Text konkretisiert, aber gleichzeitig verändert er auch seinen Leser. (Varpio 1982: 14)

Erwartungshorizont

Wie gesagt, bringt der Leser seine Erfahrungen und Erwartungen in die Lektüre. Die literarischen Erfahrungen und die Kenntnisse von Literatur, die der Leser hat, haben

⁹ (Vgl. Müller 1997: 195-196)

einen wesentlichen Einfluss auf den Rezeptionsakt. (Varpio 1982: 13) Erwartungshorizont ist ein von Hans Robert Jauß in die Literaturwissenschaft vorgelegter Begriff, mit dem man entweder auf die impliziten Erwartungen des Textes über seiner Rezeption oder auf das objektivierbare Bezugssystem der Erwartungen hindeutet. Das Bezugssystem der Erwartungen besteht aus den Kenntnissen, die das jeweilige lesende Publikum von Literatur, von ihren Gattungen und Konventionen, Formen und Techniken hat, aber auch aus dem Gegensatz von poetischer und praktischer Sprache. Der Leser setzt das Werk in Beziehung mit diesem Bezugssystem und seinen bisherigen Leseerfahrungen und bildet sich dadurch eine Meinung über das Werk. Jauß betont also die Kollektivität des Erwartungshorizonts. Aber heute werden auch die von außerliterarischen Einflüssen geprägten Erwartungen des Lesers beachtet. (Arnold & Detering 1996: 657; Gfrereis 1999: 54; Saarinen 1982: 28)

Jauß' Erfassung von der Kollektivität des Erwartungshorizonts ist auch kritisiert worden. Karl Robert Mandelkow hat gefragt, ob es überhaupt möglich ist, einen Erwartungshorizont des Erscheinungszeitpunkts eines Werkes zu definieren, und ob man nicht lieber von verschiedenen Erwartungshorizonten sprechen sollte. Nach Mandelkow lässt der Erwartungshorizont eines Zeitpunkts sich in wenigstens Epochenerwartungen, Werkerwartungen und Autorenerwartungen spezifizieren. Grimm seinerseits kritisiert den Begriff des Erwartungshorizonts, weil Jauß ihn primär literarisch versteht und vernachlässigt damit „seine jeweilige Gebundenheit an die Normen der sozialen Gruppe, für die er rekonstruiert wird“. (Grimm 1975: 146) Er empfiehlt, dass man statt Erwartungshorizonts einen von Felix Vodička benutzten Begriff der Norm anwenden sollte. (Saarinen 1982: 34-36; Grimm 1975: 146-147)

Felix Vodička (1994: 71-83) diskutiert literarische Normen der Epochen und wie sie sich rekonstruieren lassen. Er geht von der engen Gebundenheit der ästhetischen Wahrnehmung, Interpretation und Wertung aus und hebt die Rolle der Literaturkritik in der Normenbildung hervor:

Der Kritiker hat in der Gesellschaft derjenigen, die am literarischen Leben teilnehmen und sich auf das Werk hin orientieren, seine festgelegte Funktion. Seine Pflicht ist es, sich über ein Werk als ästhetisches Objekt auszusprechen, die Konkretisation des Werks, d.h. seine Gestalt vom

Standpunkt des ästhetischen und literarischen Empfindens seiner Zeit festzuhalten und sich über dessen Wert im System der gültigen literarischen Werte zu äußern, wobei er durch sein kritisches Urteil bestimmt, in welcher Maße das Werk die Forderungen der literarischen Entwicklung erfüllt. (Vodička 1994: 75)

Konsequentermaßen sieht er – neben der Literatur des untersuchten Zeitpunkts und der normativen Poetiken oder literarischen Theorien der Zeit – die Literaturkritik (kritische Wertungen, die Gesichtspunkte und Methoden der Wertung und kritische Forderungen an das literarische Schaffen) als relevante Quelle in der Untersuchung der literarischen Norm. Die Norm besteht jedoch nicht nur aus ästhetischen, sondern auch zum Beispiel aus ethischen sozialen und ideologischen Postulaten. Ideologische und Lebenspostulate beeinflussen auch die ästhetische Wertung eines Werks.

Bei der Wahrnehmung eines beliebigen Kunstwerks mit thematischen Elementen setzt sich immer der Bezug zwischen der Lebensrealität und ihren Werten auf der einen und der durch Kunstmittel vermittelten Realität auf der anderen Seite durch, so dass auch die Wertung das Ergebnis eines komplizierten Prozesses ist, der durch die ganze zeitgegebene Struktur des Lebens und seiner Werte bedingt ist. (Vodička 1994: 76)

Der Buchmarkt, der Verleger und die Reklame können die Wertung beeinflussen, aber rein außerliterarische Faktoren wie plötzliche politische Vorgänge und möglicher politischer Druck können die Entwicklung der Norm einigermaßen steuern. (Vodička 1994: 75ff)

Vodička (1994: 81) hebt auch eine m. E. interessante Beobachtung von der Wirkung des Kontextes auf die Rezeption der Literatur hervor: wenn ein Werk in einem neuen Kontext (z. B. in Bezug auf Sprachzustand oder Gesellschaftsstruktur oder geistige und praktische Werte) rezipiert wird, können jene Elemente des Werks zu Gründen der positiven Wertung werden, die vorher ignoriert oder weniger positiv bewertet wurden. (S. Kap. 1, S. 7)

4.2 Methodische Richtlinien der Analyse

In diesem Kapitel wird das in dieser Arbeit benutzte Modell zur inhaltlichen Untersuchung der Literaturkritik vorgestellt. Das Modell von Markku Huotari¹⁰ ist insbesondere für die quantitative Analyse geeignet und gibt eine zweckmäßige Methode zur Kategorisierung der Inhalte der Rezensionen, die eine nützliche Basis für die qualitative Analyse anbietet. Weil das Modell von Huotari in dieser Arbeit als ein Werkzeug oder ein Hilfsmittel benutzt wird, werden seine Prinzipien hier kurz vorgestellt.

Man könnte Literaturkritik als einen Prozess der einander folgenden Selektionen beschreiben, deren Resultat die publizierte Rezension ist. Das Objekt der Kritik wird von der Flut der erschienenen Werke selegiert (S. Kap. 4.3). Der Kritiker seinerseits entscheidet welche Eigenschaften des Werks er hervorhebt und aus welcher Perspektive er die gewählten Eigenschaften betrachtet und wie gründlich er das Werk analysiert. Beim Untersuchen der Literaturkritik untersucht man diese Entscheidungen. Deswegen muss nach Huotari die Inhaltsanalyse auf zwei Hauptfragen basieren. Erstens: von welchen Charakteristika des Werkes schreiben die Rezensenten, d. h. welche Charakteristika heben sie hervor und welche schätzen sie weniger wichtig? Zweitens: wie stellen die Rezensenten das rezipierte Werk vor, vermitteln sie ausführliche Fakten über Literatur und Hintergrundinformation oder bewerten sie das Werk? Antworten auf die Fragen werden auf zwei Ebenen gesucht. Einerseits wird untersucht was der Rezensent in seiner Rezension behandelt: die Ästhetik, die Themen oder die gesellschaftliche Relevanz des Werkes, und andererseits wie er es macht: schildert er, interpretiert er oder bewertet er die verschiedenen Eigenschaften des Werkes. Außerdem wird notiert, ob das Werk als einzelnes (werkbezogen), als Teil der Produktion des Autors (autorbezogen) oder im Zusammenhang mit der literarischen Tradition (traditionsbezogen) betrachtet wird. (Huotari 1980: 12ff) Der Ausgangspunkt des Modells liegt in der semiotischen Theorie und basiert teils auf *Semiotik und*

¹⁰ Das Modell wurde im finnischen *Kirjallisuuskritiikki Suomessa 1: johdatusta kirjallisuuskritiikin tutkimiseen* (1980) publiziert.

Erkenntnistheorie von Georg Klaus, teils auf *Litteraturrecensionens anatomi* von Rolf Yrliid. (Huotari 1980: 8-12)

Kategorien der Rezeptionsanalyse

Huotaris Modell (1980: 22ff) für die Inhaltsanalyse der Literaturkritik besteht aus drei Hauptkategorien – syntaktische, semantische und pragmatische¹¹ – die sich weiter in mehrere Unterkategorien gliedern. In dieser Arbeit werden um der Klarheit willen, die oben genannten Namen der Kategorien durch Struktur des Werkes, Inhalt des Werkes und Beziehung zur Gesellschaft, ersetzt, weil sie m. E. die tatsächlichen Inhalte der Kategorien besser beschreiben. Jede Hauptkategorie hat drei Unterkategorien, nämlich Schilderung, Interpretation und Bewertung.

Das Modell für die Kategorisierung der Literaturkritik lässt sich folgendermaßen in Tabellenform darstellen.

STRUKTUR:	INHALT	GESELLSCHAFT
1.Schilderung	1.Schilderung	1.Schilderung
2.Interpretation	2.Interpretation	2.Interpretation
a) autorbezogen	a) werkbezogen	a) autorbezogen
b) traditionsbezogen	b) autorbezogen	b) gesellschaftsbezogen
	c) traditionsbezogen	
3.Bewertung	3.Bewertung	3.Bewertung
a) werkbezogen	a) werkbezogen	a) autorbezogen
b) autorbezogen	b) autorbezogen	b) gesellschaftsbezogen
c) traditionsbezogen	c) traditionsbezogen	

¹¹ DUW (1996) nennt für den Begriff **Syntax** nur sprachwissenschaftliche Bedeutungen, u. a. „Lehre vom Bau des Satzes als Teilgebiet der Grammatik; Satzlehre“.

Mit **Semantik** wird nach DUW (1996) neben der linguistischen Bedeutung auch – jedoch selten – „Bedeutung oder Inhalt (eines Wortes, Satzes oder Textes)“ verstanden.

Pragmatik ist eine Lehre vom sprachlichen Handeln, eine linguistische Disziplin, die das Sprachverhalten, das Verhältnis zwischen sprachlichen Zeichen und den Benutzern von Zeichen untersucht. (DUW 1996)

Struktur des Werkes

Unter diese Kategorie fallen die Teile der Rezension, in denen die formale erzählerische oder sprachliche Struktur des Werkes behandelt werden. Zu den erzählerischen Elementen werden beispielsweise die Erzähltechnik (z. B. Anwendung von Analepse und Prolepse), die Erzählsituation, das Zeitgerüst, die Formen des Erzählens (z. B. Bewusstseinsstrom, Dialog), und sogar die Handlung aus dem technischen Blickwinkel hinzugerechnet. Der Stil, sprachliche Formen und Experimente wie auch Rhythmus, Satzbau, Versmaß u. a. bilden die sprachliche Struktur des Werkes. (Huotari 1980: 33, 57)

Die Schilderung der Struktur funktioniert auf oberflächlicher Ebene: die oben genannten Strukturen des Werkes werden nur beschrieben, ohne dass sie mit den Themen und mit der Welt außerhalb des Werkes verbunden würden. Diese Unterkategorie enthält auch keine interpretative und bewertende Elemente.

In der Unterkategorie Interpretation der Struktur werden die formalen Strukturen des Werkes mit denen der anderen Werke verglichen. Die anderen Werke können von demselben Autor stammen (autorbezogen) oder zur Produktion anderer Autoren (traditionsbezogen) gehören. Das Werk kann mit einem Werk eines anderen Autors, mit Werken einer Autorengruppe oder sogar mit einer ganzen Stilrichtung oder einer Gattung – wenn die Gattung hauptsächlich durch die äußere Formen definiert wird, z. B. Bewusstseinsroman, Prosadichtung – verglichen werden. (Huotari 1980: 34, 57)

In der Kategorie Bewertung der Struktur werden die formalen Charakteristika und die ästhetischen Elemente des Werkes bewertet. Bewertung kann werkbezogen, autorbezogen oder traditionsbezogen sein. In dieser Kategorie ist es wichtig zu bemerken, dass gerade das rezipierte Werk bewertet wird, nicht die anderen Werke des Autors oder Werke der anderen Autoren. Wenn die anderen Werke als Vergleichsmaßstab dienen, geht es um Bewertung des Werkes. (Huotari 1980: 35-37, 57)

Inhalt des Werkes

In dieser Kategorie werden die im Werk erzählten Ereignisse und deren Bedeutungen, die Themen und die Botschaft des Werkes behandelt. Der Inhalt eines Werkes funktioniert gleichzeitig auf zwei Ebenen, der Rezensent (wie auch alle andere Leser) kann die erzählten Ereignisse und die beschriebenen Figuren so nehmen, wie sie im Werk geschrieben sind oder den Inhalt interpretieren, d. h. die Themen des Werkes analysieren und „die Botschaft“ der Erzählung definieren. (Huotari 1980: 38-41, 58)

In die Kategorie der Schilderung des Inhalts gehören z. B. die Ereignisse, die Handlung, die Atmosphäre, die Figuren, die Motive, der Stil (ironisch, parodistisch u. a.) und die Metaphern (wenn sie inhaltlich relevant sind) wie Gattungen, aber nur wenn sie inhaltlich definiert werden, wie z. B. psychologischer oder sozialer Roman. Zu dieser Unterkategorie gehören die Teile der Rezension, wo der Rezensent den Inhalt des Textes beschreibt ohne ihn zu interpretieren oder zu bewerten. Huotari 1980: 39, 58)

In der Interpretation des Inhalts geht der Rezensent in die Tiefenstruktur des Inhalts. Er definiert die Themen des Werkes und versucht die (möglicherweise versteckte) Botschaft des Textes zu entdecken und zu deuten, was er z. B. durch eine Ideologie, eine philosophische, politische oder religiöse Anschauung, psychologische oder soziologische Begriffe, oder durch ein gesellschaftliches Gedankengebäude zu erreichen sucht. Die Interpretation hat drei Unterklassen: die werkbezogene, die autorbezogene und die traditionsbezogene Interpretation. (Huotari 1980: 40-41, 58)

Wenn die Interpretation autorbezogen ist, werden die Charakteristika des Inhalts mit der sonstigen Produktion desselben Autors verglichen. Die Themen oder inhaltlichen Details können parallelisiert, verglichen und in Kontext gesetzt werden; oft sucht man nach der Themenlinie des Autors. In der Kategorie der traditionsbezogenen Interpretation wird der Inhalt des Werkes in Zusammenhang mit literarischer Tradition betrachtet. (Huotari 1980: 42, 58)

Bei der Bewertung des Inhalts kann der Rezensent den Inhalt des Werkes als solcher, im Bezug zur sonstigen Produktion des Schriftstellers oder mit den Werken der anderen Autoren, Autorengruppen usw. beurteilen. (Huotari 1980: 43-44, 58)

Die Überschriften werden auch in der inhaltlichen Kategorie gezählt. Weil sie schon wegen ihrer Typengröße die Aufmerksamkeit der Leser erwecken und tendieren, meines Erachtens, die Vorstellung des Rezensenten zu kristallisieren, ist es begründet, sie zu betrachten.

Beziehung zur Gesellschaft

In dieser Hauptkategorie begegnet das Werk den Individuen und der Gesellschaft. Hier wird das Werk in Relation einerseits zu den verschiedenen Faktoren des Literatursystems (wie z. B. dem Autor, dem Verleger, dem Kritiker, dem Leser) andererseits zu den kulturellen und ökonomischen Organisationen und Strukturen der Gesellschaft gesetzt. Das gesellschaftliche Material in der Rezension bilden z. B. die Beobachtungen über die Zeit, wann das Werk geschrieben und publiziert wurde, über die möglichen Übersetzungen, über die Rezeption und Popularität des Werkes, über die möglichen öffentlichen Preise, über die Leser und über die gesellschaftliche Relevanz des Werkes. Andererseits wird auch der Autor, seine Biographie, seine Persönlichkeit und Umgebung, seine Weltanschauung und Arbeitsweisen betrachtet. Wie alle anderen Hauptkategorien, wird auch diese in drei Unterkategorien eingeteilt. (Huotari 1980: 45-46, 59)

Zu der Kategorie von Schilderung des gesellschaftlichen Kontextes fällt die abgetrennte Information, die der Rezensent vom Autor und der Erscheinung, dem Erfolg oder der vorherigen Rezeption des Werkes bietet, auch von den gesellschaftlichen und geschichtlichen Umständen, ohne dass er sie für die Interpretation beziehungsweise für die Bewertung benutzt. (Huotari 1980: 46, 59)

Der Kritiker interpretiert das rezipierte Werk oft entweder durch die gesellschaftlichen oder individuellen Rahmen, in die er das Werk gesetzt hat. Während die strukturelle und

inhaltliche Interpretation den Charakter und die Art des Werks zu definieren sucht, können die Formen und inhaltlichen Elementen durch die Erlebnisse und Lebensphasen des Autors (autorbezogen), oder durch den gesellschaftlichen und kulturellen Kontext (gesellschaftsbezogen) interpretiert werden. (Huotari 1980: 47-48, 59)

Mit der Bewertung des Werkes im gesellschaftlichen Kontext wird hier die Beurteilung des Werks in Beziehung zu seinem Verfasser und seinen Lesern verstanden. Das Werk kann als eine persönliche Leistung des Autors geschätzt werden (autorbezogen), aber es kann möglicherweise auch gesellschaftlich relevant sein. Wenn der Kritiker die gesellschaftliche Relevanz des Werkes definiert, kann er sich auf seine Bedeutung zu einem Leser bzw. einer Lesergruppe¹² oder breiter auf die Relevanz des Werkes in der Gesellschaft konzentrieren. Ein Werk kann z. B. als ein Verstärker der nationalen Identität verstanden werden. In diese Kategorie rechnet Huotari auch die Schilderungen der subjektiven ästhetischen Erlebnisse, die das Werk dem Rezipienten anbietet. (Huotari 1980: 49-50, 59)

Tiina Kankkonen konstatiert zurecht in ihrer Lizientienarbeit (2002: 57), dass man durch das Modell von Huotari viel, teilweise auch unnötiges, Material bekommt. Die quantitative Analyse durch dieses Modell fordert nämlich, dass man jeder Satz der Rezension analysiert und der entsprechenden Kategorie zugeordnet wird. Nach dieser Kategorisierung und dem Zählen der Wörter der Sätze kann man den Prozentsatz jeder Kategorie ausrechnen, und dadurch bestimmt vorzeigen, worüber der Rezensent tatsächlich geschrieben hat. In dieser Arbeit wird das Modell dagegen als Basis der qualitativen Analyse benutzt, was heißt, dass die Kategorisierung von Huotari nur die Richtlinien für die Analyse gegeben hat. Man muss jedoch bemerken, dass in der praktischen Anwendung der Kategorisierung sich die Phrase „leichter gesagt als getan“ als wahr erweist. Die Rezensionen sind eher journalistische als wissenschaftliche Texte sodass die Ausdrücke, die Hinweise und ihre Bedeutungen nicht immer ganz exakt sind, weswegen es ab und zu ziemlich schwierig ist zu entscheiden, ob ein Satz unter eine oder mehrere oder irgendwie zwischen Kategorien fällt.

¹² Dadurch, dass das Werk seinen Rezipienten z. B. Erlebnisse, Information, Unterhaltung, Entspannung – verschiedene Impulse überhaupt – vermittelt.

4.3 Literaturkritik als eine Form der Rezeption

Literaturkritik ist in verschiedenen literarischen Kulturen von ihren großen Schriftstellern und Kritikern in ganz unterschiedlicher Weise definiert worden. Die deutsche Begriffsverwendung unterscheidet sich von der englischen oder französischen (literary criticism, critique litteraire) wie auch die Rolle der Literaturkritik im literarischen System und ihre Beziehung zur Literaturwissenschaft und zur Literaturgeschichte. (Seibt 1996: 623-624, Anz 2004: 194) Für das Thema dieser Arbeit eignet sich die Definierung von Thomas Anz (2004: 194):

„Literaturkritik“ meint heute in der deutschsprachigen Kultur meist die informierende, interpretierende und wertende Auseinandersetzung mit vorrangig neu erschienener Literatur und zeitgenössischen Autoren in den Massenmedien.

Wegen der kommunikativen wie ökonomischen Natur der Literatur und der Massenmedien gehört Literaturkritik – als ein Bestandteil eines medienübergreifenden Kulturjournalismus – „zu einem kommunikativen Beziehungssystem, das einerseits in ökonomische Bereiche (Verlagswesen, Buchhandel) und andererseits in Bildungsbereiche (Unterrichts-, Bibliothekswesen) hineinreicht“ (Albrecht 2001: 5-6). Die Freiheit der Kritik ist einigermaßen relativ. Unter Marktverhältnissen steht der Kritiker in einem Abhängigkeitsverhältnis zu den Massenmedien. In sozialistischen Verhältnissen diktierte die Staats- oder Parteidoktrin die Bedingungen. (Albrecht 2001: 9ff)

4.3.1 Funktionen der Literaturkritik

Die fundamentale Funktion der Literaturkritik ist die Vermittlungsfunktion. Literaturkritik vermittelt erstens zwischen Autor und Leser (Massenpublikum), zweitens innerhalb eines Bezugssystems literarischer Distribution und Vermittlung (Verlag, Buchhandel, Bibliothek usw.). (Albrecht 2001: 9)

Da die Öffentlichkeit wichtig für den Vertrieb von Büchern ist, pflegen die Verlage ihre Neuerscheinungen an Zeitschriften und spezielle Rezensionsorgane zu schicken. Literaturkritik wird werbestrategisch genutzt. Weil das Angebot immer reicher wird,

aber Zeilenumfang und Sendeminuten für Buchbesprechungen dagegen begrenzt bleiben, müssen die Redaktionen auswählen. Der Prozess des Auswahlverfahrens ist zweistufig. Die erste Selektion führen die Feuilleton- oder Senderedakteure aus. In öffentlich-rechtlichen Medien sind die kulturpolitischen Aspekte, in privatwirtschaftlichen Medien die ökonomischen Gesichtspunkte (Abonnenten, Einschaltquoten) bestimmend. Weitere Kriterien sind persönliche und regionale Neigungen, Autoren- und Verlagsimage, Aktualitäts- und womöglich Sensationswert und Publikumerwartungen. Die Kehrseite der redaktionellen Auswahl ist eine Ausgrenzung der ungewollten Werke aus verschiedenen Gründen. Im nächsten Schritt des Auswahlverfahrens, in der konkreten Entscheidung, wird das Urteil der Fachleute d. h. der Literaturkritiker (meistens Ressortkritiker) beachtet. Die vermuteten Interessen des Publikums und der Geschmack des Rezensenten treffen die Auswahl. (Albrecht 2001: 9ff)

Der Kritiker ist oft der erste öffentliche Leser der Vorabexemplare oder gedruckten, aber häufig noch nicht ausgelieferten Werke. Nach der Lektüre wird der Kritiker selber zum Autor, zum reproduzierenden Rezipienten (Link 1980: 90), dessen Rezeptionshaltung veröffentlicht wird und dadurch überindividuelles gesellschaftliches Gewicht gewinnt. Auch wenn die Arbeit des Rezensenten einigermaßen meinungsbildend ist, liegt die wirkliche Macht der Kritik darin, dass sie neben den Verlagen die Funktion eines sogenannten „gatekeeper“ oder Schleusenwärters (Albrecht 2001: 11) übt, d. h. selektiert, welche Werke und Autoren in die Öffentlichkeit zugelassen werden. Eine lobende oder kritische Rezension scheint keine eindeutige Wirkung auf den Verkauf und den Ruhm eines Werkes zu haben und es mangelt an positivistischer Untersuchung über die Wirkung einer Rezension. Es ist zu bemerken, dass ein wesentlicher Ausschnitt der verkäuflichen und oft massenhaft verkauften Literatur, sogenannte Unterhaltungsliteratur, kaum rezensiert wird. Dagegen können sich unbekannte Autoren mit literarischem Anspruch mithilfe der Kritik Bahn brechen. Als Beispiel dafür nennt Schirmacher (1994: 409) den 1988 erschienenen Roman *Die letzte Welt* von Christoph Ransmayr. In diesem Prozess wird eine von den kommunikativen Funktionen der Literaturkritik aktualisiert, nämlich die selektiv informierende Funktion – vom Fluss der Neuerscheinungen werden die rezensionswürdigen oder sonst besprechenswert gehaltenen Werke selektiert.

Auch wenn die Informationsfunktion grundlegend ist, macht sie nicht das ganze Wesen der Literaturkritik aus. Die ideellen, ästhetischen und formalen Aspekte des Werks werden in der Rezension ausgeführt und da kommen die weiteren kommunikativen Funktionen, die Erörterungs- und Urteils- oder Wertungsfunktionen hinzu. Hier werden wiederum allgemein verbindliche oder subjektive Kriterien und Maßstäbe erfordert, die noch umstrittener sind als die im Selektionsvorgang. Erörterungen und Wertungen sind sowohl auf den Leser als auch auf den Autor gerichtet. Für den Leser bieten sie prinzipiell Entscheidungshilfe beim Wählen des Lesestoffs und regen eine Entschlussfassung und Meinungsbildung an. Dem Autor dagegen bieten sie Feedback. (Albrecht 2001: 34-35)

Neben der in diesem Kapitel schon früher erwähnten, bestimmten grundlegenden Vermittlerfunktion zwischen Literaturproduzent und Literaturrezipient hat Literaturkritik auch weitere, speziellere Aufgaben, nämlich gesellschaftliche, ästhetisch-didaktische und Werbefunktionen.

Teilweise noch bis ins 20. Jahrhundert war „Geschmackbildung“ die leitende Idee ästhetischer Funktionalisierung von Literaturkritik. Sie war vorrangig an den Normen der Klassizität gebunden, die als überzeitlich allgemeingültig betrachtet wurden. Die innovative und völlig unnormierbare Entwicklung der modernen Literatur des 20. Jahrhunderts leitete zur Entwicklung der Kritikerabsichten von geschmacksbildend zu ästhetisch-didaktischen Funktionen, die unterschiedliche Aufgaben für Autoren- und Publikumsbezüge beinhalten. Die ästhetisch-didaktische Funktion wird heute nicht nur als ästhetische Erziehung des Publikums verstanden, sondern mehr als eine Verständnishilfe, insbesondere, wenn ein innovatives Werk nicht den konventionellen Normen und Leseerwartungen entspricht. Früher wurde konstatiert, dass die Literaturkritik nicht nur zwischen Autor und Leser vermittelt, sondern auch innerhalb eines Bezugssystems literarischer Distribution und Vermittlung. Nach einer neueren Auffassung hat Literaturkritik auch eine Funktion für Literaturproduzenten: sie sollte die qualitativen Schwächen und Stärken der publizierten Literatur zeigen und dadurch die Qualität zukünftiger Buchproduktion fördern. Albrecht führt auch eine wesentliche

Aufgabe der Literaturkritik an, die man eigentlich sowohl zum ästhetischen Funktionsbereich als auch zu den Wertungs- und Erörterungsfunktionen zählen kann, nämlich Talente zu entdecken, unbekannt gute, innovative Autoren und Autorinnen durchsetzen zu helfen. (Albrecht 2001: 35-39)

Albrecht konstatiert, dass die Politisierung der Literaturkritik kein neues Phänomen ist, sie werde seit der Aufklärungsepoche mal mehr, mal weniger betrieben, aber erst in der DDR wurde die Literaturkritik fest in die staatliche Kulturpolitik und Kulturpropaganda integriert. Von der staatspolitisch ideologisierten und dogmatisierten Vermittlerfunktion marxistischer Literaturkritik der DDR lassen sich drei gesellschaftliche Funktionen ableiten, nämlich die politisch-ideologisch orientierende, wie die ästhetisch bildende Einflussnahme auf die Rezipienten, auf die Schöpfer oder Interpreten künstlerischer Werke und auf den Literatur- und Kunstprozess. (Albrecht 2001: 29-31) Das Literatursystem der DDR wird genauer in Kapitel 2 behandelt. Die Politisierung der westdeutschen Kritik wird weiter im Kapitel 4.3.2 behandelt.

Eine Funktion der Literaturkritik, die man viel und oft im kritischen Ton diskutiert, jedoch wenig untersucht hat, ist die Werbe- oder PR-Funktion. Die Verlage wollen und versuchen auch Kritiker als PR-Agenten zu benutzen. Albrecht meint, dass „dieser – vom Kritiker oft ungewollte – Werbeeffect infolge der Selektionsfunktion schlichtweg zur Eigenheit medienabhängiger und marktwirtschaftlich integrierte Literaturkritik gehört“ (Albrecht 2001: 40). Wie schon früher konstatiert wurde, ist hier gerade die Öffentlichkeit in der Schlüsselstellung, nicht ob ein Werk positiv oder negativ beurteilt wird.

Die Massenmedien sind nach Thomas Anz (s. S. 42) der Schauplatz der Literaturkritik, weshalb Literaturkritik ein Teil von Journalismus ist. So hat auch Literaturkritik eine Unterhaltungsfunktion, die der allgemeinen Funktionen des Journalismus und speziell des Feuilletons entspricht und übernimmt damit auch eine der Funktionen, die Literatur selbst hat. (Anz 2004: 196)

4.3.2 Literaturkritik in Finnland, in der BRD und in der DDR

In diesem Kapitel werden erstens die Unterschiede zwischen der finnischen und der westdeutschen Literaturkritik behandelt. Zweitens werden die Mechanismen und Besonderheiten der staatlich kontrollierten ostdeutschen Kritik erörtert.

Zu den Unterschieden der finnischen und westdeutschen Kritik

Kankkonen (2002: 41-43) hat in ihrer Lizientienarbeit die Unterschiede der finnischen und deutschen Literaturkritik diskutiert und konstatiert, dass, obwohl beide zu derselben Tradition gezählt werden, sie auch so bemerkenswerte Unterschiede haben, dass die finnische Literaturkritik eigentlich näher dem angelsächsischen „criticism“ als der deutschen Literaturkritik steht. Während die Rolle der Kritikerpersönlichkeit bestimmend in der deutschen Tradition ist, basiert die finnische literaturkritische Praxis auf „einer vernünftigen und systematischen, dem ‚common sense‘ verpflichtete Erörterung der Künste“ (Kankkonen 2002: 41). Starke Persönlichkeiten können in der deutschsprachigen Literaturkritik einen dermaßen autoritativen Status erreichen, dass die Literaturkritik mit ihnen identifiziert wird (Kankkonen 2002: 41), was in der finnischen Kultur kaum vorkommt. In Finnland dagegen wird von Zeit zu Zeit von der Dominanz der Zeitung *Helsingin Sanomat* in der Kunstkritik gesprochen. Ein Beispiel dafür ist die heftige Diskussion, die Pentti Holappa in seiner Laudatio zum Finlandia-Preis eröffnete. Außerdem wurde eines der Prinzipien der finnischen Literaturkritik, nämlich das Streben nach auf akademischer Forschung beruhender Objektivität (Kankkonen 2002: 43) nach der Fusion der großen Verleger und Medienhäuser in Frage gestellt. Kankkonen konstatiert in Anlehnung an Schirrmacher, dass es umstritten ist, ob es überhaupt „objektive“ Wertung gibt. Die typischen Kritiker sowohl in Deutschland als auch in Finnland sind gut ausgebildet, sie haben Studiengänge z. B. in Journalistik, Kulturwissenschaft oder sonst in einem philosophischen Fach (heute kann man sogar Literaturkritik studieren) absolviert, die meisten haben einen Universitätsabschluss, und vermögen dadurch Texte objektiv zu analysieren. (Kankkonen 2002: 43-50; Albrecht 2001: 12-18; Jokinen 1988: 16-18) Es gibt jedoch Umstände, die Formen und Inhalte der Rezensionen beeinflussen: die Funktionen (s. Kap. 4.3.1) und die vermutete

Zielgruppe der Literaturkritik, das Geschlecht der Rezensierenden, das Vermittlungsorgan¹³ und die herkömmliche Struktur der Rezension (Kankkonen 2002: 51-53). Kankkonen erwähnt auch, dass die meisten Rezensenten Literaturkritik nebenberuflich ausüben, und ihren Lebensunterhalt z. B. als Herausgeber oder Fachlehrer verdienen. Man kann auch vermuten, dass die ökonomischen Verbindungen zwischen den Verlegern und Medien auf die Literaturkritik einwirken können.

Wenn es sich um die ostdeutsche Literatur und ihre Rezeption im Westen handelt, handelt es sich gleich auch um Politik. Die Beziehung zwischen der Politik und der Literatur in der DDR ist ein Kapitel für sich (Kapitel 2). Die Politik hat jedoch die Rezeption der DDR-Belletristik auch im Westen deutlich beeinflusst. Albrecht (2001: 11) konstatiert, dass die Literatur der DDR und anderer sozialistischer Länder bis Anfang 70er Jahre im Westen kaum wahrgenommen wurde. Meyer (1994:5-12) seinerseits sieht, dass eine wesentliche Einwirkung des Kalten Kriegs auf die Literaturkritik war, dass die Kritik der DDR-Literatur zu einem Schauplatz der Behandlung des nationalen Traumas, die Teilung Deutschlands, wurde, weswegen die ästhetische Beurteilung der politisch-moralischen Bewertung ausweichen musste. Die Gesinnung wurde zu einem Kriterium der Bewertung. Als Symptom desselben Traumas kann man auch die viel diskutierte Frage sehen, wie viele deutsche Literaturen es gäbe. Die DDR-Autoren wurden in Staatsdiener und Dissidenten unterteilt, was zu speziellen Erwartungen unter den Westrezensenten führte – der gesellschaftskritische Aspekt der DDR-Literatur wurde zeitweilig überbetont. Dazu entstand die Vorstellung, dass die Literatur bestens über die Lebensbedingungen der DDR-Bürger informiere. Die DDR-Literatur wurde als authentische Dokumentation des realen Lebens angesehen, auch wenn der Inhalt dazu keinen Anlass gab:

Ein besonders krasses Beispiel für divergierende Bewusstseinsinhalte und daraus resultierende Polyinterpretabilität lieferte 1983 Heins Novelle *Der fremde Freund*. Während das Außenseitertum seiner untypischen Heldin Claudia für den durchschnittlichen Rezipienten Ost nur marginal mit der eigenen Erlebenswelt korreliert, wirkte das Motiv der gesellschaftlichen Isolation auf den westdeutschen Leser keineswegs untypisch oder utopisch, sondern vertraut und überaus gegenwärtig. Der mit der politischen und sozialen Folie der DDR nur unzureichend vertraute Leser vermerkte andererseits erstaunt die illusionslose Distanz und geringe

¹³ Z.B. politische Linie, Traditionen, Marktstellung der Tages- und Wochenzeitungen.

Identifikation der Hauptfigur mit ihrem Beruf als Ärztin und die emotionslose, fast technische Schilderung ihrer Scheidung. (Meyer 1994: 12)

Andererseits habe die DDR-Literatur eine Realität dargestellt, die „vom propagierten sozialistischen Menschentypus so stark abweicht, dass ihre Metaphern im Westen [...] als eigene Wirklichkeitserfahrung vom bürgerlichen Leser adaptiert“ (Meyer 1994: 140) wurden.

Die Diskussion um die DDR-Literatur prägt in den 80er Jahren eine zunehmende Polarisierung. Die ideologischen und starr erkenntnistheoretischen Interpretationsversuche wurden neben den rezeptionsästhetischen bevorzugt. Die These von der politischen Relevanz wurde zum Kern der Interpretation und Bewertung. Die literaturpolitische Repressionsphase am Ende der 70er Jahre hatte Veränderungen in die Einordnungskategorie der DDR-Autoren und die Tabuthematik gebracht. Die Kriterien der Kategorisierung waren das Wohnland des Autors und die Thematik – gegen die DDR-Tabus oder nicht – und das Erscheinungsland der Werke. Die Autoren, die in der DDR lebten und in den beiden deutschen Staaten veröffentlichten, wurden als wichtige Devisenbringer betrachtet. Zu den tabuisierten Themen zählte man Mauer, 17. Juni, Pragkrise, Leistungssport, Armeedienst, Staatssicherheit, Ausreiseantrag und Straffvollzug. (Meyer 1994: 131-132)

In der Diskussion über die Zahl der deutschen Literaturen wurde besprochen, welche Züge der DDR-Literatur Beweise für eine voneinander abweichenden Entwicklung der west- und ostdeutsche Literaturen wären. Sprachliche und thematische¹⁴ Unterschiede zeigten sich als unzureichend – letztendlich wurden die divergierenden Lebenserfahrungen der jüngeren Autorengenerationen als Argument für die Existenz der zwei deutschen Literaturen und Kulturen hervorgehoben. (Meyer 1994: 136-141) Die Politisierung der Rezeption der DDR-Literatur im Westen führte dazu, dass einerseits Schreiben in der DDR als eine Mutprobe und andererseits die Autoren für wichtige gesellschaftliche Autoritäten gehalten wurden. Ende der 80er Jahre kam auch die Anklage auf, DDR-Literatur sei „im Westen lediglich wegen systemkritischer

¹⁴ Es wurde sogar behauptet, dass die Thematik der DDR-Belletristik so spezifisch sei, dass der westliche Leser vor der Lektüre Hintergrundinformation über die DDR brauche.

Inhalte und unter Missachtung ästhetischer Maßstäbe überwertet worden“.¹⁵ (Meyer 1994: 140, 6)

Die unter soziopolitischem Aspekt geschriebenen Arbeiten brachten einen neuen Begriff in die Literaturdebatte: die Nischengesellschaft, der Rückzug auf die „Nischen“ des Privatbereichs, die sich z. B. in der Interpretation Heins *Der fremde Freund* nützlich erwies. Diese ungesunde Privatisierung wurde als eine Folge der mangelnden politischen Wirkungsmöglichkeiten der DDR-Bürger gesehen, deren Darstellungen als „Befunde mangelnder Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Konflikten“¹⁶ in der DDR-Literatur gefunden wurden.

Die Rezeption der DDR-Literatur in Finnland ist m. W. noch wenig untersucht worden, was wenigstens teilweise daraus resultieren kann, dass die finnischen Übersetzungen der DDR-Belletristik überraschend rar sind. In den 80er Jahren wurden von den gegenwärtigen Autoren nur *Kassandra*, *Sommerstück* und *Störfall* von Christa Wolf, *Horns Ende*, *Der fremde Freund* und *Der Tangospieler* von Christoph Hein und *Roman von einem Kinde* von Barbara Honigmann auf Finnisch publiziert. (Aßmann 1991) Die erwähnten Werke wurden auch positiv rezensiert und als Qualitätsliteratur empfangen.

Zur ostdeutschen Literaturkritik

Wie die Literatur, hatte auch die Literaturkritik in der ehemaligen DDR erzieherische Aufgaben. Sie sollte gemäß der kulturpolitischen Beschlüsse und Leitlinien der Partei Autoren und Leser erziehen, die Übereinstimmung der literarischen Werke mit dem Sozialismus bewachen und Partei und Volk alarmieren, falls sie verdächtiger Literatur begegnete. In kulturpolitischen Programmschriften wurden schöpferische und kritische Meinungsäußerungen verlangt, aber tatsächlich waren die seltenen kontroversen Debatten kaum gern gesehen. Pluralismus, Vielstimmigkeit und Dissens wurden als

¹⁵ Zitiert nach Anz, Thomas (Hg.): *Es geht nicht um Christa Wolf*. Der Literaturstreit im vereinten Deutschland. München 1991, S. 46.

¹⁶ Hanke, Irma (1987): *Alltag und Politik*. Zur politischen Kultur einer unpolitischen Gesellschaft. Eine Untersuchung zur erzählenden Gegenwartsliteratur in der DDR in den 70er Jahren. Opladen. S. 313. Zitiert nach Meyer.

Symptome der kapitalistischen Dekadenz abgewiesen. Der Konsens zwischen Volk und Partei, die gemeinsamen Überzeugungen und Werte sollten auch in der Literaturkritik betont werden.

Wegen der Bedeutung, die die Partei der Literatur im Aufbau der sozialistischen Gesellschaft zumaß, wurde die Literaturkritik in der DDR einzigartig begrenzt. Eine Definition der Literaturkritik als eine sich in den Massenmedien mit neuer Literatur beschäftigende Institution, umspannt nur teilweise den öffentlichen und insbesondere den nicht-öffentlichen kritischen literarischen Diskurs. Diese Begrenzung beschädigte die institutionelle Kritik und leitete zur „für die DDR-Literatur typische fortwährende Unzufriedenheit mit ‚unserer Kritik‘“ (Pfohlmann 2004: 146).

Die Literaturkritik wurde in Bezug auf sowohl die Akteure als auch den Ort, wo Kritik stattfindet, begrenzt. An der öffentlichen Rezeption neuer – insbesondere problematischer – Werke nahmen nicht nur professionelle Wissenschaftler, sondern auch Kultur- und Parteifunktionäre teil. Auch die Leser- oder Laienkritik hatte festen Fuß in der öffentlichen Literaturdebatte gefasst. Für die institutionelle Literaturkritik bedeutete diese Beteiligung von ab und zu sogar möglichst einflussreichen Laien einen mehr oder weniger großen Autoritätsverlust. (Pfohlman 2004: 146)

Die öffentliche und nicht-öffentliche Kritik

Die Literaturkritik in der DDR kennzeichnete die Teilung in nicht-öffentliche Kritik des Gutachterwesens vor der Veröffentlichung des Werks und in publizistische Kritik der erschienenen Werke. Emmerich (1989: 43) dürfte auf die öffentliche Kritik hindeuten, wenn er bemerkt, dass das größte Problem nicht die vernichtende Kritik oder Nach-Zensur sei, sondern die nichtsagende und weder Autor noch Leser helfende Freundlichkeit:

Der individuelle Rezensent und sein politisches wie ästhetisches Urteilsvermögen verschwinden in der Regel in einem sich objektiv-dauerhaft gebenden ideologischen Kategorienapparat, der auf das je individuelle Kunstwerk aufgewandt wird – und es schließlich in der gleichen Weise „objektiviert“ (sprich: nivelliert, uninteressant macht), wie sich vorher der Rezensent schon seiner subjektiven Interessantheit entledigt hat. Es wird deklariert statt reflektiert, „auf bereitstehende

Begriffe gebracht“ (Kurt Batt) statt am individuellen Gegenstand analysiert, Probleme der poetischen Technik werden ignoriert statt sie dem Laien nahezubringen, Schubladen werden zugeschoben statt sie für den Leser allererst zu öffnen. (Emmerich 1989: 43)

Pfohlmann dagegen konstatiert, dass „die Kritiker in der Praxis häufig ähnlich unkomfortabel zwischen allen Stühlen saßen wie viele Autoren“ (Pfohlmann 2004: 152). Viele Germanisten, die sich als Gutachter an der vielfach kontrollierten Produktion der Werke vor ihrer Veröffentlichung beteiligten, arbeiteten auch als Rezensenten. Weil die Werke häufig erst nach Überarbeitungen und Kürzungen publiziert wurden (Emmerich 1989: 38), wurden die entscheidenden Debatten meist nicht-öffentlich vor der Drucklegung geführt (Pfohlmann 2004: 146ff). Die rigiden ästhetischen Richtlinien der Partei behinderten die Kritik wie die Literatur. Dazu trug die Kritik in Augen der SED-Führung Mitschuld an Fehlentwicklungen der Literatur, sie wurde sogar „zum Dauergegenstand metakritischer Reflexionen, in denen die eigentlichen Ursachen der Misere jedoch nur selten zur Sprache [kamen]“ (Pfohlmann 2004: 152).

Die institutionelle Kritik bekam dann die Funktion der Nach-Zensur, als doch einmal politisch unbequeme Werke durch das vielschichtige Kontrollsystem schlüpfen. Durch „die angeordnete Hetzkampagne, Verrisse und gezieltes Totschweigen“ (Pfohlmann 2004: 149) wurde versucht, die schwierigen Autoren mundtot zu machen. Nicht nur die Werke, sondern eher die Persönlichkeit der Autoren wurden bewertet – sie wurden „mangelnder Parteilichkeit oder revisionistischer oder dekadenter Ansichten“ (Pfohlmann 2004: 150-151) beschuldigt. In Einzelfällen wurden nach heftigen Rezensionen sogar bereits ausgelieferte Werke aus dem Handel gezogen und eingestampft. Die ostdeutsche Rezensentenschaft war jedoch nicht homogen, manche versuchten ästhetisch ambitionierte Werke zu fördern, aber auch in dem Falle wurde auf die Persönlichkeit, insbesondere auf die Parteilichkeit, des Autors beruft. In der Verteidigung problematischer Literatur lag jedoch das Risiko, dass die Parteilichkeit des Rezensenten selbst angezweifelt wurde. Die gesellschaftskritische Literatur wurde jedoch allmählich teilweise legitimiert, als es deutlich wurde, dass es Aufschübe und Probleme im Aufbau der sozialistischen Gesellschaft gab, und die Realität sich vom offiziellen Ideal entfernt hatte. Die Probleme der sozialistischen Gesellschaft wären –

im Gegensatz zu denen, die in kapitalistischen Staaten vorkamen – ohne Veränderungen der Gesellschaftsordnung zu lösen und dadurch wäre die gesellschaftskritische Literatur „gesellschaftsproduktiv“ d. h. nützlich beim Aufbau des Sozialismus und verdiente daher positive Bewertung. (Pfohlmann 2004: 149ff)

Die Bewertungskriterien, mit denen die Werke gemessen wurden, stimmten selbstverständlich mit der Doktrin des sozialistischen Realismus überein (dazu genauer im Kapitel 2). Im Mittelpunkt der Rezension stand meistens der Inhalt des Textes, die Handlung und die Figuren. Wegen der erzieherischen Aufgabe, die der Literatur wie der Literaturkritik belastet war, spielen in Rezensionen wirkungsbezogene Maßstäbe, wie z. B. Belehrung und Handlungsorientierung, eine große Rolle. Die formalästhetischen Aspekte wurden höchstens in Nebenmerkungen bedacht. (Pfohlmann 2004: 153-154)

Die Medien und die Sprache der Kritik

Die Literatur wurde in der DDR überwiegend in Rezensionen und Essays beurteilt. Der Umfang hing vom Medium ab, z. B. in *Neue Deutsche Literatur* erschienene Rezensionen waren oft mehrseitige, fachwissenschaftsähnliche Aufsätze. Weitere Formen waren die Rede, insbesondere auf Autorentagungen, Autoren- oder Leserinterviews und Empfehlungslisten ausgewählter Neuerscheinungen. Die eigenartigen Formen der Literaturkritik bestanden aus den bestellten oder zumindest erwarteten, auf unbequeme Autoren gezielten Verrisse, z. B. im *Neuen Deutschland*, der geförderten Laienkritik und den manchmal publizierten Gutachten. Das oft erwähnte Totschweigen der Werke in der Presse, insbesondere im Zentralorgan *Neuen Deutschland*, ließ sich zweierlei interpretieren: das Werk wurde entweder demonstrativ ignoriert, oder von der Redaktion absichtlich „verschlampt“ um das einzig möglich Positive für das Buch zu tun – es ging nicht immer um Ablehnung des Werks. (Pfohlmann 2004: 152-156)

Die Buchbesprechungen wurden einerseits an die breite Leserschaft der Werktätigen, andererseits an exklusive Teilöffentlichkeiten gerichtet. Die erstgenannten fanden in Tageszeitungen, wie dem SED-Parteiorgan *Neues Deutschland* und dem FDJ-Organ

Junge Welt oder in kulturpolitischen Wochenzeitungen wie *Sonntag* oder *Berliner Zeitung* statt. Fast alle ihre Rezensenten waren Akademiker und durch die Nennung ihrer Titel wurde nach dem Image der größeren wissenschaftlichen Autorität der Beiträge getrachtet. Unterhaltsamere Rezensionen wurden in den *Blättern für junge Literatur* und in *Temperamente* publiziert. Die exklusiven Rezensionen erschienen in Literaturzeitschriften wie *Neue deutsche Literatur* des Schriftstellerverbandes der DDR, die sich insbesondere auf die Förderung und kritische Beobachtung junger Autoren konzentrierte, die literaturwissenschaftlich orientierten *Weimarer Beiträge* und die von der Akademie der Künste publizierte Zeitschrift *Sinn und Form*. (Pfohlmann 2004: 157-158) Von den erwähnten Zeitungen und Zeitschriften publizierten nur *Neue Deutsche Literatur*, *Sinn und Form*, *Weimarer Beiträge*, *Sonntag* und *Neues Deutschland* regelmäßig Rezensionen. (Emmerich 1989: 43)

Stilistisch und sprachlich gesehen waren die Rezensionen relativ gleichförmig. Sie – sogar die Verrisse – waren „meist in einem sachlichen, um quasi-wissenschaftliche Argumentation bemühten Stil geschrieben, mit einer Tendenz zur Fachsprache“ (Pfohlmann 2004:156-157), die Unterhaltung der Leser dürfte kaum der Zweck der Rezensionen gewesen sein. Emotionale Züge kamen nur dann vor, wenn an die gemeinsamen Überzeugungen und Ideale der Leser und an ihren Willen, „unsere“ Gesellschaft aufzubauen, appelliert wurde. Die erwünschte Gemeinsamkeit wurde z. B. in der Anwendung „der allgegenwärtigen ‚Wir‘-Sprache und Verlautbarungen (‚unser Land‘, ‚unsere Literatur‘ usw.)“ manifestiert. Auch die Schlüsselwörter der sozialistischen Propagandasprache wie z.B. „Fortschritt“, „Gesellschaft“, „Aufbau“ und „Klassenfeind“ charakterisierten die Literaturkritik der DDR. (Pfohlmann 2004: 145-157)

5 ANALYSE DES MATERIALS

Bei der Analyse der Rezensionen habe ich mich auf folgenden Fragen konzentriert: Erstens, worüber wird geschrieben – Inhalt, ästhetische Werte des Werks oder Kontext? Wie werden die Fabel und die Themen des Romans in den Rezensionen behandelt und interpretiert? Zweitens, wie unterscheiden sich die Rezensionen der drei genannten

Länder. Kann man landspezifische Erwartungen oder Normen und Interpretationen finden?

Als eine praktische Methode zur Kategorisierung des Inhalts von Rezensionen habe ich das leicht modifizierte Modell von Huotari (s. Kap. 4.2) benutzt. Dazu werden einige, m. E. für die Konkretisation und Interpretation relevante Leerstellen des Textes gesucht und geprüft, ob und wie die Rezensenten diese Leerstellen behandelt haben. In Anlehnung an Eberhard Lämmert (1991) und Sebastian Kleinschmidt (1997) (s. Kap. 2) kann man annehmen, dass auch in *Der Tangospieler* einigermaßen allegorisierende Erzähltechnik benutzt wurde, und dadurch bietet der Roman viele Leerstellen, deren Behandlung durch die Rezensenten möglicherweise etwas von ihren Erwartungen und ihrem Vorwissen offenbaren. Einige von den Leerstellen sind auf der Ebene der Fabel leicht zu finden, wie z. B. die Frage, welche Instanz die Herren Schulze und Müller vertreten oder auf wen mit „dem greisen Führer des Staates“ hingedeutet wird. Auf der thematischen Ebene kommen die Punkte der Erzählung vor, deren Interpretation die weltanschaulichen oder politischen Einstellungen des Rezensenten enthüllen können. Diese sind natürlich mit der Fabel und dadurch auch mit der DDR verbunden, aber sie alle berühren letztendlich die große allgemeinmenschliche Frage der Freiheit. Der erste Punkt ist die Frage der mangelnden Redefreiheit und der üblichen Selbstzensur, die z. B. durch Dallovs Verfahren, Roesslers Lapsus und die Worte Budikers: „In meiner Kneipe gibts Bier und Schnaps und Bockwurst, und keine Politik. Und dabei wollen wirs lassen“ (Hein 1989: 146) behandelt wird. Der zweite ist die Frage der inneren Freiheit des Einzelnen. Wie sind Dallovs Sommer als Saisonkellner und seine Rückkehr an die Universität zu sehen: als Flucht und spätere Anpassung oder als Phasen des Befreiungsprozesses?

5.1 Vorstellung und Analyse der westdeutschen Rezensionen

Das westdeutsche Material besteht aus fünf Rezensionen (*Frankfurter Rundschau*, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, *Die Zeit*, *Süddeutsche Zeitung*, *Der Tagesspiegel*), die von insgesamt 23 Rezensionen gewählt wurden. Obwohl die lokale und regionale Tagespresse die deutsche Zeitungslandschaft dominieren, und auch kleinere Zeitungen ihren Lesern lobenswerte Rezensionen bieten (Tatsachen über Deutschland 1993: 390),

wurden nur die wichtigsten überregionale Meinungsträger wegen der vernünftigen Begrenzung dieser Arbeit gewählt.

Jede gewählte Zeitung ist überregional und erreicht gut eine Million Leser. *Der Tangospieler* wurde in der westdeutschen Presse vom Frühling bis Herbst 1989 rezensiert. Er wurde noch ein zweites Mal in der *Frankfurter Rundschau* am 4.4.1992 – wegen der Verfilmung des Romans – in einem Artikel von Wolfgang Hegewald diskutiert.

Die Rezensionen

Die erste (west)deutsche Rezension erschien am 24.3.1989 in der *Zeit* mit dem Titel „Freiheit, mir graut’s vor dir“ und dem Ingress „Über die DDR im Jahre 1968 – und heute: Christoph Heins Roman ‚Der Tangospieler‘“ und ist von Volker Hage¹⁷, geschrieben.

Die Rezension „Kammerkonzert mit Trillerpfeife. Die Talente und die Untugenden des Christoph Hein“ ist von Uwe Wittstock¹⁸ geschrieben und ist am 6.5.1989 in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* erschienen.

„Parabel einer Gefangenschaft. Christoph Heins ‚Tangospieler‘“ lautet die Rezension von Dr. Iris Denneler¹⁹ in *Tagesspiegel* am 7.5.1989. Karl-Heinz Götze²⁰ hat *den Tangospieler* am 12.8.1989 unter der Überschrift „Windflüchter. Christoph Heins Roman ‚Der Tangospieler‘“ in *Frankfurter Rundschau* rezensiert. Dr. Agnes Hüfner hat ihre Rezension in *Süddeutsche Zeitung* mit „Immer so weitermachen. Christoph Heins Roman ‚der Tangospieler‘“ betitelt.

¹⁷ Autor und leitender Literaturredakteur der *Zeit*. Heute Redakteur im Kulturreport des *Spiegels*. (Perlentaucher)

¹⁸ Frankfurter Lektor, Literaturkritiker und Literaturredakteur in FAZ, Lektor für deutschsprachige Literatur im S. Fischer Verlag. Heute Kulturkorrespondent für *Die Welt*. (Perlentaucher)

¹⁹ Professorin an der Universität Dortmund, hat Literaturkritik und Essays für Hörfunk und Tageszeitungen geschrieben. (Literaturhaus)

²⁰ Jetzt Professor für deutsche Literatur und Landeskunde an der Universität Aix-en-Provence. (Perlentaucher)

5.1.1 Behandlung der Struktur

Die Kritiker loben insbesondere Heins Geschick, durch erzählerische, dramaturgische und sprachliche Mitteln und Techniken die Stimmung (kalt, steif, wie gelähmt) der Erzählung und der beschriebenen Welt zu schaffen. Die Kritiker sind ebenfalls mit der psychischen Genauigkeit von Heins Figuren, den scharfblickenden Details und Beobachtungen wie auch dem registrierenden Stil, der die Deutung dem Leser überlässt, einverstanden. Wittstock kristallisiert die Vorteile von Heins Sprache und karge Inszenierung:

Hein verfügt zudem über ein Talent, das in der Gegenwartsliteratur nicht eben häufig anzutreffen ist: Er versteht es, die psychische Verfassung seiner Figuren nuanciert in ganz unaufwendig, aber stimmungssicher beschriebenen Szenen zu veranschaulichen. So gelingt es ihm, Charakter und Seelenlage seines Helden schon durch dessen scheinbar belanglose Gesten spürbar zu machen[...] (Wittstock 1989)

Wittstock vergleicht *Der Tangospieler* mit den vorigen Prosawerken von Hein und konstatiert, dass Heins Karriere als Theaterautor in seiner früheren Produktion zu sehen war: Hein habe nicht erzählt, sondern lange innere Monologe in den Mund seinen Figuren gelegt. Dieser „erste echte epische Text“ von Hein zeuge von „erstaunlicher handwerklicher Sicherheit und großem dramaturgischem Geschick“ des erfahrenen Erzählers, wie er die Neugier des Lesers erweckt und aufrechterhält, indem er die Gründe für Dallows Verhaftung nicht gleich am Anfang, sondern später in einem Dialog enthüllt, der seinerseits wieder neue Fragen offen lässt. Hage nennt wiederum die Schlusspointe der Erzählung, den folgenschweren Lapsus von Roessler – dem ewigen Anpasser – und seine unerwartete Wirkung auf Dallows Schicksal einen Nachweis für die großartige Inszenierungskunst des souveränen wie heiteren Autors, aber versäumt leider die thematische Analyse des Höhepunkts der Erzählung.

Alle westdeutschen Kritiker notieren auch Heins sprachliche Gewandtheit, seine Sprache wird mit Ausdrücken wie „schlicht, sachlich und doch ungemein dicht“ (Wittstock), „knapp und emotionslos“ (Hüfner), „bekannt, präzise-beschreibend, registrierend und dem Leser die Deutungen überlassend“ (Denneker) definiert. Götze

formuliert, dass der Zugewinn an Qualität paradoxerweise in der Verarmung besteht; „Hein beherrscht die Kunst, mit einfachen Worten viel zu sagen“ (Wittstock).

Hein wird dagegen dafür bemängelt, dass er nicht vollständig seiner zurückhaltenden Erzählweise – oder der Auffassungsgabe des Lesers – vertraut und dadurch nicht unterlassen kann, den Leser mit „störenden und überflüssigen Regieanweisungen“ (Hage) anzuleiten: „Da spürt Heins Held, die Trostlosigkeit und beunruhigende Leere der Einsamkeit“; in der Haft hat er „unentwegt über sich nachgedacht“; er begreift, „dass er dabei war, sich wieder eine Zelle zu schaffen“²¹. Hage mutmaßt, dass Hein derartige Kommentare, die die Erzählung schwächen, auch bewusst hätte einsetzen können, um die politische Botschaft des Buches unüberhörbar zu machen. Wittstock vergleicht die Wirkung des stilistischen Ausrutschers, d.h. besonders poetische Formulierungen²¹ von Hein mit der plötzlichen Stimme einer Trillerpfeife in einem Kammerkonzert. Götze seinerseits geht die Sache aus einem weiteren Blickwinkel an. Er konstatiert, dass der Erfolg von Heins vorigem Werk *Drachenblut* in beiden deutschen Staaten daran liege, dass Heins „kalter und steifer“ Stil der verbreiteten Gegenwartserfahrung entsprach, und dass *Der Tangospieler* dieselbe Sprache spreche – die Sprache ist also ein organisches Element der Erzählung, die möglicherweise mit keiner anderen Sprache zu erzählen wäre. Der Hintergrund der erzählerischen und sprachlichen Schwächen sei deswegen innerhalb der Welt der Erzählung zu finden. Hein versucht „in der Sprache einen Ausweg aus der autistischen Welt seiner Figuren zu bahnen“ (Götze 1989) und gerät dadurch in Vorzeigung der Symbole und in ängstliche Ausschmückung der Hinweise, was dem Leser die Freude der Erkenntnis raubt. Hüfner sieht, dass Hein in *Der Tangospieler*, wie auch in *Drachenblut* und *Horns Ende* seine Figuren und die Konstruktion der ganzen Erzählung auf einen doppelten Boden stellt, was sich darin zeigt, dass er eine Logik vorführe und sie durch eine andere ad absurdum führe. Das mag eine Ursache (neben der Knappheit und Emotionslosigkeit der Sprache) dafür sein, dass der Leser nach Hüfner manchmal den Gedanken des Autors interessierter folgt als dem Weg seiner Figuren.

²¹ Z.B. „’Sehnsüchte und unaussprechbaren Wünsche’ Dallows, ‚die ihn auf den Flügeln seiner Tagträumereien ... in versunkene Zeiten und reiche, glücklichere Welten’ führten“. (Wittstock 1989)

5.1.2 Behandlung des Inhalts

In diesem Kapitel wird betrachtet, welche Wendungen der Fabel und welche Figuren die westdeutschen Rezensenten hervorheben und wie sie ihre Rolle und die Erzählung interpretieren.

Zu den Überschriften

Vier von den insgesamt fünf Überschriften behandeln die Thematik des Romans. Die Überschrift und der Ingress der in der *Zeit* erschienenen Rezension²² verbinden die Welt der Erzählung mit der realen Welt der Erscheinungszeit und lassen vermuten, dass nach dem Rezensent Hein durch das Thema des Romans – die Frage der Freiheit und deren Schwierigkeit – seinen Blick nicht nur auf die Probleme des unruhigen Jahres 1968, sondern auch des Jahres 1989 richtet. Die anderen Rezensenten enthalten sich so weit gehender Interpretationen in den Überschriften. „Parabel einer Gefangenschaft“ und „Immer so weitermachen“ sind ziemlich neutrale Zusammenfassungen der Geschichte. Götze hat zur Überschrift seiner Rezension ein kleines Detail der Erzählung gewählt – die Windflüchter, die Dallow auf der Insel Hiddensee beobachtet. Dass Götze die Windflüchter als Symbole der DDR-Bürger sieht, erfährt der Leser nur wenn er die Rezension weiter liest. Wittstocks Überschrift²³ kann sowohl auf die thematischen als auch sprachlichen Elemente des Romans hinweisen.

Zur Handlung

Die Rezensenten gehen an die Behandlung der Erzählung auf ziemlich verschiedene Weise heran. Die meisten referieren die Fabel des Romans ganz umfassend, Wittstock und Denneler dagegen beschränken sich auf eine knappe Zusammenfassung, Wittstock übergeht sogar die Schlusspointe des Buches. Auch die Einstellungen der Rezensenten zur Hauptfigur, Dallow, unterscheiden sich wesentlich.

²² Freiheit, mir graut's vor dir. Über die DDR im Jahre 1968 und heute: Christoph Heins Roman „Der Tangospieler“.

²³ Kammerkonzert mit Trillerpfeife. Die Talente und die Untugenden des Christoph Hein.

Hage referiert die Fabel des Romans ausführlich. Er beginnt mit der Feststellung, dass der Anfang des Romans, die Entlassung, im Licht einiger anderer Entlassungsromane²⁴ nichts Gutes erwarten lässt. Die entlassenen Hauptfiguren tendieren dazu, in Schwierigkeiten zu geraten. Die Rückkehr von Dallow, dem Dozenten für Geschichte, scheint nach Hage jedoch besser als erwartet zu gelingen: Dallow sucht nicht nach Rache und will die Sache so schnell wie möglich vergessen. Er vermeidet Bekannte, und sie vermeiden ihn – Hage zählt das Fehlen der sozialen Bindungen nicht zu den Schwierigkeiten – aber das erschüttert Dallows Leben noch nicht. Dallows Schwierigkeiten beginnen nach Hage beim zweiten Besuch bei Elke. Die Frau will zuvor wissen, wann Dallow kommt und „macht – plötzlich sehr konventionell – die Arbeit zur Bedingung für ein Zusammenleben“, schreibt Hage und setzt fort: „So verdingt er sich denn, es ist inzwischen Sommer geworden, auf einer Ostsee-Insel als Kellner“. Hage übergeht in diesem Zusammenhang die tatsächliche Ursache²⁵ für Dallows Antritt auf Hiddensee und lässt dadurch den Leser der Rezension im Glauben, dass Dallow wegen seiner Freundin von Leipzig flüchtet. Hage erwähnt den Zwischenfall erst später, wenn er beschreibt, wie Dallow auf die Veränderung der Zeiten reagiert. Er spürt nicht die „zaghaften Ahnungen einer neuen Freiheit“, die von Prag und Warschau kommen, aber die Nachricht, die der Richter erzählt, dass das Studentenkabarett jetzt auftreten kann, überzeugt Dallow von der reinen Sinnlosigkeit seiner Gefängnishaft, und so geht Dallow dem Richter an die Gurgel. Weil die Zeiten „politisch so ungewiss sind“ erstattete der Attackierte keine Anzeige und will Dallow mit der Phrase „Der Fluss fließt, das werden Sie doch verstehen“ besänftigen. Wie Hage diese Wendungen beschreibt, oder besser gesagt, was er erzählt und was er unerzählt lässt, vermindert die Rolle des Richters und vergrößert die Rolle von Elke in Dallows Schicksal.

Dem Frühling folgt der Herbst: Prag wird von Truppen des Warschauer Pakts okkupiert. Dallow hört die Nachricht mit einer Studentin, die zu weinen beginnt, was Dallow erstaunt und sexuell erregt. Hage beschreibt, wie Dallow das weinende und willenlose Mädchen sexuell ausnützt – „vielleicht weil er Spannung nur noch als sexuelle erfahren

²⁴ *Berlin Alexanderplatz* von Alfred Döblin und *Die gläserne Zelle* von Patricia Higsmitth.

²⁵ Der Angriff auf den Richter und die davon folgende Gefahr einer neuen Gefangenschaft.

und zulassen kann – als „eine der berührendsten Szenen des Buches“ (Hage 1989). Hage scheint mit Dallow zu sympathisieren, sogar sich in die Figur Dallows einzuleben, weswegen die Behandlung der Figuren und der Fabel ein bisschen einseitig bleibt. Er sieht ihn in erster Linie als ein Opfer der Umstände: „Dallow als Inbegriff eines Bürgers, der auf jede Veränderung mit Zögern und Zaudern reagieren muss“ und konstatiert, dass Dallow an viele andere Helden von Hein erinnert. Er ist eine an sozialen Belangen desinteressierte, zurückgezogene Figur, die sich vor dem Terror der Justiz nicht schützen kann, was ihn immer furchtsamer macht.

Uwe Wittstock bewertet den *Tangospieler* im ersten Absatz der Rezension:

Manchmal meint es ein Schriftsteller einfach zu gut. Dann kann es ihm passieren, dass er ein Buch schreibt wie Christoph Heins Roman „Der Tangospieler“. Ein Buch, das über unbestreitbare Qualitäten verfügt von dem man sich aber schließlich doch mit einem Schulterzucken abwendet.

Wittstock erzählt zum Anfang ganz knapp die Ereignisse, die Dallow ins Gefängnis führten. Er klammert sich nicht an Dallows Unschuld, sondern hebt Heins thematische Entscheidung hervor:

Das Vorspiel, mit dem sich zeigen ließe, wie schnell und leichtfertig die Behörden im realen Sozialismus einen eigensinnigen Intellektuellen zum Staatsfeind befördern, kümmert Hein nur am Rande. Das setzt er vielmehr als selbstverständlich voraus. Ihn interessiert statt dessen, wie das Opfer, an dem ein solches Exempel statuiert wurde, in der geschlossenen Gesellschaft der DDR mit ihrem notorisch guten Gewissen weiterlebt. (Wittstock 1989)

Daran, dass Dallow in seinem Leben in eine Sackgasse gerät, ist er selber wenigstens ein Mitschuldiger, meint Wittstock. Zuerst will Dallow die Strafe vergessen, er sieht sogar in der Affäre die seltene Chance, ein ganz neues Leben zu beginnen, aber die totale Ungebundenheit (keine Arbeit und keine Beziehungen) ist schwerer zu ertragen, als er erwartet hat. Seine Gedanken beginnen um das ihm angetane Unrecht zu kreisen, und das alles führt zu einer Verlegenheit, die viel verhängnisvoller zu sein droht als sein früherer Irrtum. Wittstock bemerkt die Widersprüche in Dallows Charakter. Anfangs ist Dallows Persönlichkeit schwer einzuordnen, schreibt Wittstock. Alle Leser sowohl im Westen als auch – und insbesondere – im Osten sympathisieren mit dem Opfer einer politischen Intrige,

doch schon bald lässt es sich nicht mehr übersehen, dass sein radikaler Rückzug von der Gesellschaft, trotz der schönen pseudophilosophischen Begründungen, die er sich zurechtlegt, im Grunde genau das ist, was ihm vor allem seine Begleiterinnen ins Gesicht sagen: eine unreife, kindische Reaktion auf die ungerechte Bestrafung. (Wittstock 1989)

Dallows Erbitterung und emotionaler Rückzug kulminieren in Dallows Wachtraum auf dem Weg zu Leipzig, wenn er „schließlich lustvoll den eigenen Tod imaginiert“.

In der zweiten Hälfte des Romans macht Hein aus seiner Hauptfigur mehr und mehr ein Demonstrationsobjekt und reduziert dadurch seinen Roman zum Lehrstück, meint Wittstock. Hein bringt Dallow immer wieder in Situationen, die „nach seinem Engagement geradezu schreien“, und auch dickfellige Leser sollten es merken, wie dumm und asozial sich in des Wortes ursprünglicher Bedeutung Dallow verhält. Als Exemplare erwähnt Wittstock Dallows demonstrativ uninteressierte Einstellung zum Prager Frühling, zu der Bitte um Hilfe von seinen Eltern und zu Elke, der neuen Geliebten, die Dallow von sich weist, um seine Unabhängigkeit zu bewahren. Wittstock geht also an Dallows soziale Beziehungen und Motive vom entgegengesetzten Blickwinkel heran als Hage – Wittstock versetzt sich nicht in Dallow hinein. Hein will nach Wittstock mit Dallow zeigen, dass „man mit seinem Schicksal nicht fertig werden kann, solange man sich in Bitterkeit und Selbstmitleid ergeht, anstatt an einem ernsthaften Neubeginn oder an seiner Rehabilitierung zu arbeiten“. So ist Dallow „eine literarische Illustration“ der alten Einsicht, die Hein in einem Interview hervorgehoben hat, „dass jeder, der seine ‚Vergangenheit nicht wahrnimmt‘, genötigt sei, ‚sie zu wiederholen““. Der Autor meine es einfach zu gut und mache sich einer Übertreibung schuldig, weniger wäre mehr.

Wittstock betrachtet den *Tangospieler* als einen Teil der Prosaproduktion von Hein und konstatiert, dass die Werke thematisch ähnlich sind und fasst sogar die drei umfangreicheren Prosaarbeiten von Hein zusammen: „Die Parallelen liegen auf der Hand: Alle drei Figuren haben sich aus Verbitterung von ihrer Umwelt abgekapselt, bis ihnen nur noch der Wunsch nach Selbstvernichtung bleibt“. Das Urteil ist gnadenlos: zum dritten Mal das gleiche Buch, aber ein wirklich gutes Buch ist es nicht geworden. (Wittstock 1989)

Götze seinerseits sieht Dallow als Mitspieler, unheroischer DDR-Bürger, kein mutiger Kämpfer für die Freiheit des Wortes und der Kunst, der sowohl beim Tango als auch sonst im Leben bis zu der Haft mitspielte und gerade deswegen ins Gefängnis gerät. „Und danach mag er nicht mehr mitspielen, nicht vergessen und nicht verzeihen.“ Der Rezensent zählt die Vor- und Nachteile der Lage von Dallow auf. Sein Auto läuft noch, und er hat Erfolg bei den Frauen. Seine Stelle an der Universität ist durch den opportunistischen Kollegen – wie der Opportunismus Roesslers eigentlich vorkommt, wird jedoch nicht genauer begründet – besetzt, aber er hat Ersparnisse, die ihm „ein knappes Jahr eine Existenz ohne allen Zwang und den Einstieg in ein neues Leben ermöglichen“. Dallow hat seine Aussichten, den Hof der Eltern, das Angebot vom Geheimdienst, Wissenschaft, die er wegen seiner Unabhängigkeit zurückweist. Trotz der selbstbestimmten Unabhängigkeit und äußeren Zeichen des Wohlseins (Zeit, Geld, Frauen und Freiheit) gerät Dallow in freiwillige Selbstisolation, Sprachlosigkeit und Bindungslosigkeit – Dallow hätte es wissen können, hätte er Heins Roman *Drachenblut* gelesen, meint Götze und weist dadurch auf die Ähnlichkeit der Hauptfiguren der Romane hin.

Götze erzählt, wie die politischen Ereignisse wieder Dallows Leben umwandeln. Dallow ist am Prager Frühling nicht im geringsten interessiert, aber findet plötzlich durch das bei der Nachricht weinende Mädchen einen Weg zu seinen Gefühlen. „Allenfalls indirekt, über Frauen kann er noch teilhaben“, meint Götze. Der Prager Frühling verursacht indirekt Dallows Rückkehr an die Universität. Dallow akzeptiert das Angebot, der Nachfolger seines Nachfolgers zu werden. Götze behandelt m. E. die wesentlichste Frage, die die Erzählung weckt: Ist das Ende glücklich?

Vorhang zu und alle Frage offen, hier wirklich einmal. Hatten wir eben die Geschichte vom Tangospieler noch recht zu verstehen geglaubt als literarisches Plädoyer für die Überwindung der Bitterkeit zugunsten eines gesellschaftlichen Neuanfangs trotz alledem, so irritiert der Neuanfang Dallows gründlich. Sein Neuanfang ist ein Schließlich-doch-Weitermachen, sein Mitmachen das Mitmachen eines Nun-wieder-Mitmachers. Das Unrecht, das ihm geschah, wird durch neues Unrecht nicht zu Recht, nur weil dies nun einen Profiteur des damaligen Unrechts trifft. (Götze 1989)

Der Rezensent vergleicht Heins Thematik und deren Handlungsweisen mit der kritischen DDR-Literatur, insbesondere mit Werken von Heiner Müller und Volker Braun. Eine Figur in Dramen von Müller und Braun wird immerhin von substantiellen Kräften – wie die Widersprüche des Zeitalters oder die menschliche Triebnatur – zermalmt, während „bei Hein das, was kaputt macht, klein, banal, alltäglich und doch nicht minder zerstörerisch [ist].“ Dass die Geschichte ein Individuum aus Versehen zerstört, ist eines der Themen, die Hein auch in seinen Dramen, z. B. in *AhQ*, behandelt habe.

Der Roman ist sowohl Historie als auch Parabel (hier weist Götze auf Heins Meinung von seinem Drama *Cromwell* hin), nicht nur über die Rechtlosigkeit und die Willkür des Staates, sondern auch über die ungesunde Privatisierung der DDR-Bürger, das Mittel, das ihnen mit der Bedrückung und Demütigungen des Staates zu leben helfe. Götze spekuliert auch über Dallows Zukunft, was nach dem Ende der Erzählung passiert. Er mutmaßt, dass Dallow aus seiner selbstgewählten Isolierung, Bitterkeit und seinem Selbstmitleid entlassen wird, aber er kann sich nicht von der großen Gemeinschaftszelle befreien. Götze sieht Parallelen zwischen dem Zeitpunkt der Erzählung und der Erscheinungszeit des Romans und diskutiert die Möglichkeiten der Perestroika und trifft m. E. gerade den zeitlosen Kernpunkt von allen großen politischen und geschichtlichen Veränderungen und kristallisiert Heins Thematik:

Aber wenn sie [die Perestroika] nichts ist als Austausch von Machteliten, nichts als Unrecht auf Unrecht, Verschweigen auf Verschweigen, Willkür auf Willkür, dann ist sie keine Alternative zu einem Leben unter der Haut aus *Drachenblut*, zum Selbstmord (*Horns Ende*, 1985), zum Leben im Schutz selbsterrichteter Mauern. Ob Leute wie Dallow wieder mitspielen oder nicht, bleibt weitgehend gleichgültig, solange die Spielregeln nicht verändert werden. (Götze 1989)

Iris Denneler diskutiert die verschiedenen Aspekte der Freiheit. Sie konstatiert, dass die Diskrepanz von äußerer und innerer Freiheit nur eine der ungelösten Schwierigkeiten in Dallows Leben ist. Eigentlich hat Dallow nicht mehr das Gefühl dafür, was überhaupt innen und außen ist, schreibt Denneler. Dass Dallow seine lang ersehnte Freiheit nicht nutzen kann, liegt weder an der Unfähigkeit von Dallow noch an dessen mangelnder Einsicht. Er weiß nicht, was er von der Geschichte denken sollte. Er ist kein Verbrecher,

aber die Bürokratie bekennt nicht den Irrtum, die Unabsehbarkeit und die Vergeblichkeit sind das Deprimierende, so

schwankt Dallow zwischen Verfolgungswahn und der Gewissheit, dass sich aber auch gar niemand um ihn und seinen Prozess schert. Alles war nur ein Versehen, die Folge eines lächerlichen Auftrittes. (Denneler 1989)

Denneler erzählt knapp die Ereignisse, die Dallow ins Gefängnis führten, und hebt die Ähnlichkeit *des Tangospielers* mit *Zert* (Scherz) des tschechischen Milan Kundera (1967) hervor. In beiden Romanen hat eine Unüberlegtheit (ein Scherz, laut Denneler) schwere Folgen: eine gesellschaftliche und politische Degradierung. Diese Romane sind „Variationen, Wiederholungen der Unmenschlichkeit eines zwangvollen Systems“, und beide Autoren versichern, dass es sich um eine wahre Begebenheit handle. Der Unterschied zwischen den Romanen liegt in der Schilderung der Zwangsmaßnahmen des Staates. Bei Kundera sind sie „erdrückend und brutal“, bei Hein dagegen „unterschwelliger, lapidar, doch nicht weniger erschreckend.“ (Denneler 1989)

Denneler diskutiert weiter, ob die Freiheit drinnen oder draußen zu finden ist. Dallow hat außerhalb der Zelle die Freiheit nicht gefunden, und trotz allem ist er im Gefängnis nie so einsam gewesen wie nach der Entlassung. Drinnen gab es eine – obgleich nichtssagende – Solidarität der Zellengenossen, die Dallow ein Gefühl von Ruhe und Sicherheit gab.

Denneler konstatiert, dass der Prozess der Zerstörung eines entlassenen Individuums, die Haftfolgen, die Hein in *der Tangospieler* beschreibt, im Westen und im Osten vergleichbar seien und zählt die Symptome, die letztendlich in „die irreparable Zerstörung des Stolzes, des letzten Restes von Identität und Selbstachtung“ führen. Vorbehalte von Eltern und Nachbarn, das Zerschneiden sozialer Bindungen – die one-night-stands sieht Denneler als „Perversion von Freiheit“, eine Folge der inneren Zerstörung – die kramphafte Suche nach Arbeit, Rachgefühle, Selbstmitleid und Selbstquälerei. Der Prozess kulminiert in Dallows Integration in den alten Beruf. Sie und die Parole „Heute würde man es anders sehen“ lassen ein unbehagliches Gefühl zurück, meint Denneler und erinnert daran, dass Dallow früher die Rückkehr als Sich-

selber-ins-Gesicht-Spucken abgelehnt hat. Heins Geschichte kennt kein Happy-End, schreibt Denneler und ist gleicher Meinung mit Götze über das trostlose Bild der Gesellschaft, das der Roman dem Leser vermittelt. Die Spielfiguren ändern sich, das Spiel bleibt gleich – ein bitterer Scherz, der die Mechanismen gesellschaftlicher Kränkungen repetiert.

Die Art und Weise von Agnes Hübner, an die Fabel heranzugehen, unterscheidet sich von den anderen in dieser Arbeit behandelten Rezensionen. Sie enthüllt die überraschende Schlusspointe – und Dallows selbstgerechte Reaktion – im ersten Abschnitt, und konstatiert, dass wenn Fehlurteile sich wiederholen, nicht von Fortschritt die Rede sein kann. Der Autor habe wieder das Thema Geschichte aufgegriffen, aber zynischer als je zuvor. Die Anklage ist eine Farce, der eine Reihe von Banalitäten folgt: Dallows Liebesabenteuer, Stasi-Leute, Kollegen, Bekannten, und Verwandten, die das Wort Gefängnis scheuen. „Nichts scheint geschehen zu sein und nichts geschieht, Gegenwart – vergangenheitsrein und zukunftslos.“ Das Thema des Texts entspricht der Überschrift: die Wiederholung.

Der Zustand der DDR und seiner Bürger ist im *Tangospieler* trostlos und zugleich selbstgenügsam. Die Schlange auf der Post, die aggressiven Jugendlichen, die schikanierende Polizei, der Leiter des Kabarets, der hauptsächlich am Geldverdienen interessiert ist, beschreibt Hübner. Und man kann mit nichts Besserem rechnen:

Und so wenig er [Hein] seinem Helden eine andere Wahl bietet, als wieder in die alte Ordnung eingegliedert zu werden, der eben Gekränkte darf den Posten des jetzt Gekränkten einnehmen, so gering veranschlagt er die Chance auf gesellschaftliche Veränderung. (Hübner 1989)

Wie es ihm nicht gelingt, das Unrecht zu vergessen, will Dallow neu anfangen und flüchtet deswegen in einen gut bezahlten Job als Kellner – Hübner hat das Detail bemerkt, dass der Kellner besser verdient als der Oberassistent – und gefragter Don Juan auf Hiddensee. Die fast wahnsinnige, unerlöst tragische Figur macht sich in selbstgerechter Eitelkeit lächerlich. Das Opfer undemokratischer Verhältnisse zieht sich in sein eigenes Leiden zurück und interessiert sich nicht für die Außenwelt. Aus der Erfahrung, er sei aus der Bahn geworfen, „zieht er nichts als eine Allerweltsweisheit,

hochtrabend und billig,“ schreibt Hufner. Der Leser möchte zumindest über das Schicksal des Helden gerührt sein, aber die Intention des Autors sei eben diese Sympathie zu verbieten. Die im Verlagsprospekt gepriesene Enttabuisierung sieht Hufner als Heins geringste Sorge, obwohl er die „miesesten Staatsbeamten der DDR-Literatur“ vorstellt. Auch Hufner vergleicht Heins Art und Weise die Gesellschaft und ihre Probleme zu behandeln mit der von Volker Braun: während Braun die Erstarrung der Gesellschaft und den Mangel an Revolutionären diagnostiziert, zeigt Hein „bewusst ein Stilleben, er drängt, die Gegenwart im Blick, auf eine Atempause.“

Die Rezensentin hebt in den letzten Abschnitten der Rezension das Thema der Geschichte hervor. Sie zitiert eine Figur von Heins 1988 erschienenen Theaterstück *Passage*, die das Verhältnis der Literatur zu der Geschichte verhandelt:

der Ertrag seines [des Autors] besteht darin, dass *im* Werk das Lebenswerk, *im* Lebenswerk die Epoche und *in* der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben.

Dallow, ein Historiker, interessiert sich nicht für den gegenwärtigen Sozialismus, und seine Zukunft besteht aus „Weitermachen“ – „eine zynische Haltung“, meint die Rezensentin.

5.1.3 Behandlung der Beziehung zur Gesellschaft

Die westdeutschen Rezensionen unterscheiden sich wesentlich voneinander in Bezug darauf, wie und wie viel sie die reale Gesellschaft und ihre Beziehung zum *Tangospieler* behandeln. Einige Rezensenten halten sich eng an den Roman, andere erörtern ziemlich weit z. B. Heins literaturpolitischen und gesellschaftlichen Meinungen.

Am weitesten mit den gesellschaftlichen Themen befasst sich Volker Hage. Zum Anfang seiner Rezension erörtert Hage in drei Abschnitten die (in den 80er Jahren) aktuellen Fragen der ostdeutschen Literatur. Erstens fragt er, ob es doch zwei deutsche Literaturen gäbe. Als Antwort zitiert er Hein, der in einem Interview davon gesprochen hatte. Hein hatte gemeint, dass die deutsch-deutsche Grenze auch eine Grenze innerhalb

der Literatur bildet, wenigstens, wenn es um Autoren seiner und jüngerer Generation gehe. Ältere Autorengenerationen auf beiden Seiten der Grenze hatten die gemeinsamen historischen Erfahrungen, aber für die Generationen, die fast ihr Leben lang im geteilten Deutschland gewohnt hatten, sei alles anders. Die verschiedenen Erfahrungen führten zu zwei verschiedenen Literaturen.

„Das Schreiben ist noch nicht der veränderte Zugriff auf die Welt, aber es ist die erste Voraussetzung aller Veränderungen“, zitiert der Rezensent Heins Meinungen weiter. „Und hat Christoph Hein nicht recht? Lassen sich nicht in seinem Staat derzeit Veränderungen, Lockerungen, neue Freiheiten erwarten, zumindest erhoffen?“ (Hage 1989) Wenn Hage ein wenig später das literarische Leben und die Rolle der Literatur in der DDR analysiert, folgen seine Meinungen m. E. erstaunlich nah den Parolen des sozialistischen Realismus. (S. Kap. 2) Die Stellung der ostdeutschen Autoren sei in einem Sinne besser als die ihrer westlichen Kollegen. Sie seien dem „Wechsel der intellektuellen Trends und Moden“ nicht in dem Maße ausgesetzt wie westliche Autoren, „sie trauen der Literatur noch etwas zu – und werden von ihren Lesern darin bestärkt.“ (Hage 1989)

„Die Literatur in der ostdeutschen Gesellschaft fällt auch deswegen ins Gewicht, weil sie die informative Funktion der angepassten Presse hatte übernehmen müssen“, ²⁶ hatte Hein in seiner die Zensur kritisierenden Rede während des X. Schriftstellerkongresses gemeint. „Hein hat eine wichtige Rolle des mutigen Kritikers der Obrigkeit“, schreibt Hage, und konstatiert, dass Hein es selber nie leicht in der DDR gehabt hat, „was seine Treue und Kritik unangreifbar“ (Hage 1989) macht. Er schreibe und spreche jedoch nicht zur Abschaffung, sondern zur Verbesserung des Sozialismus.

Hage sieht den *Tangospieler* als eine konstruktive Kritik des ostdeutschen Staates. Die Erzählung spielt 1968, aber zielt auf die gegenwärtige DDR, konstatiert der Rezensent. Er hält den Protagonisten für einen freiwilligen Außenseiter, der sein Versteck wegen eines Lapsus verliert und zur Realität erwacht. Er wird „Inbegriff eines Bürgers, der auf

²⁶ Zitiert nach Hage

jede Veränderung mit Zögern und Zaudern reagieren muss.“ Dallow hat Heimweh nach der Zelle, einer Zuflucht vor den Forderungen des Lebens im sozialistischen Staat, weil er im Gefängnis nichts entscheiden musste: „mit solchen Leuten²⁷ ist kein neuer Staat zu machen.“ (Hage 1989)

Der Roman hat ohne Zweifel eine politische Botschaft. Hage bemerkt, dass der Roman jedoch in der DDR geschrieben und erschienen ist, und dass man ihn dort weiterhin lesen kann, sodass die Botschaft nicht lautete: „dieser Staat ist ein Gefängnis, sondern: leicht wird es nicht werden, an die Arbeit!“ (Hage 1989) Hage lobt Hein für den Mut, die Tabus der DDR²⁸ – wie den Prager Frühling – offen zu behandeln. Er berührt auch die Debatte über die Fortschrittlichkeit der Autoren und dadurch auch die Funktion der Literatur in der ostdeutschen Gesellschaft. Da folgt er der allgemeinen Linie der westdeutschen Rezeption der DDR-Literatur in den 80er²⁹ Jahren. Wittstock seinerseits hält sich an die Besprechung des Buches, er behandelt besonderes viel die sprachlichen und erzählerischen Eigenschaften des Romans. Es ist bemerkenswert, dass er überhaupt nicht auf die politische Lage der DDR hinweist. Mit den Sachen außerhalb des *Tangospielers*, die Wittstock hervorhebt, zeigt er die Stellung des Romans in Heins Produktion, die dramaturgischen und thematischen Linien, die in den *Tangospieler* führten.

Iris Denneler konstatiert, dass Hein einer der derzeit meistbeachteten Autoren seines Landes ist und seine Erzählmethode – die präzise-beschreibende Sprache, die registriert und dem Leser die Deutung überlässt – schon bekannt geworden ist und hebt Hein positiv von vielen seiner Kollegen ab. Denneler bemerkt, dass es im Roman viele Anspielungen auf die reale DDR gibt – Hein hat ohne weiteres über die Zustände seines Landes viel nachgedacht – aber dass man die Inhaftierung nicht nur als Parabel auf die DDR lesen darf. Der Prozess der Zerstörung des Individuums, die Folgen der Haft (die

²⁷ (S. Kap. 2. S. 8): Der Menschenbild und seine ethische Vorbildwirkung als Teil der Doktrin der DDR-Literatur.

²⁸ Meyer, Egbert (1994). DDR-Literatur in Westdeutschland: literaturwissenschaftliche, schulische und feuilletonistische Rezeption literarischer Prosa aus der DDR. Frankfurt am Main: Lang, S. 131 ff.

²⁹ Ebd.

Vorbehalte von Eltern und Nachbarn, das Zerschneiden sozialer Bindungen) sind mit denen der westlichen Systeme leicht zu vergleichen.

Karl-Heinz Götze seinerseits sieht, dass gerade das aktuelle Thema den neuen Roman bedeutungsvoll macht. Er zögert nicht die DDR des Romans und die Lage der realen DDR im Jahr 1989 zu parallelisieren und konstatiert, dass Heins die wichtigste Frage seines Landes hervorhebt, die nach Götze lautet: „Kann die Perestroika dem Sozialismus in der DDR noch eine Chance eröffnen, durch Unrecht verbitterte Menschen zurückzugewinnen für die res publica?“ Der Rezensent befürchtet, dass die alte Phrase, dass die Geschichte sich wiederholt, immer noch gilt und findet den Roman gerade deswegen beunruhigend, weil die gleiche Intervention wie in Prag 1968 auch in der DDR 1989 möglich ist. Wenn die Perestroika jedenfalls nichts anderes ist als „Austausch von Machteliten, nicht als Unrecht auf Unrecht, Verschweigen auf Verschweigen, Willkür auf Willkür“, wenn die Spielregeln unverändert bleiben, dann bleibt sie gleichgültig für Leute wie Dallow, schreibt Götze.

Agnes Hüffner hält sich genau an die Literatur, alle ihre Bemerkungen – auch außerhalb des rezensierten Buches – berühren die Themen oder die Behandlungsweisen des Romans oder Heins vorherige Produktion, oder vergleichen sie mit denen der anderen Autoren.

5.2 Vorstellung und Analyse der ostdeutschen Rezensionen

Das ostdeutsche Material besteht aus drei Rezensionen, weil m. W. nur drei ostdeutsche Zeitungen, *Sonntag, Neues Deutschland* und *Neue Deutsche Literatur* Heins Roman rezensiert haben. Das ist jedoch keineswegs außergewöhnlich, weil nur wenige Zeitungen und Zeitschriften regelmäßig Rezensionen publizierten. (S. Kap. 2) Bemerkenswerter dürften die relativ lange Zeit zwischen der Veröffentlichung des Romans und der Veröffentlichung seiner Rezensionen sein und die Tatsache, dass auch die letzte Rezension, die im Oktober erschien, überhaupt keine Hinweise auf die aktuelle gesellschaftliche Lage der DDR enthält. Es ist zu erwägen, ob dieser, aus westlicher Perspektive ungewöhnliche Aufschub mit den unterschiedlichen Funktionen

der Literaturkritik in der BRD und in der DDR (z. B. marktbezogene Funktionen versus erzieherische Funktion) motiviert ist, oder ob der Aufschub als Äußerung der unöffentlichen Kritik³⁰, d. h. der Zensur oder möglicherweise der Verwirrung in einer neuen und instabilen politischen Lage des Staates, zu interpretieren ist.

Die Rezensionen

Die erste ostdeutsche Rezension, geschrieben von Friedrich Jäger-Hülsmann, ist am 2. Juli 1989 im *Sonntag* erschienen. Die Überschrift lautet: „Der Tangospieler. Eine ironisch-satirische Erzählung? Über ein neues Buch von Christoph Hein.“

Dr. Karin Hirdina³¹ hat *den Tangospieler* im August 1989 in der *Neuen deutschen Literatur* unter dem Titel „Das Normale der Provinz“ rezensiert. *Neue deutsche Literatur* war die monatlich erscheinende Zeitschrift des Schriftstellerverbandes der DDR und ihre Auflage bewegte sich zwischen 8 000 und 10 000 Exemplaren.³²

Die „offizielle“ Stellungnahme zum *Tangospieler* ist am 26.10.1989 – mehr als sechs Monate nach der Publikation des Romans – im Organ der Partei *Neues Deutschland* unter der Überschrift „Ein träger Ruderer – getrieben über Klippen im Flusse der Zeit“ erschienen. Sie ist von Dr. Irmtraud Gutschke geschrieben.

5.2.1 Behandlung der Struktur

Jäger-Hülsmann konzentriert sich auf die Analyse der Fabel und behandelt weniger die sprachlichen und strukturellen Eigenschaften des *Tangospielers*. Alle seine Bemerkungen über z. B. Heins Stil und erzählerische Entscheidungen sind immer mit dem Inhalt, der Handlung des Romans verbunden.

³⁰ S. Kap. 4.3.2.

³¹ Professorin für philosophische Ästhetik in der Humboldt Universität zu Berlin
<http://www.aesthetik.hu-berlin.de/mitarbeiter/hirdina/vita.php> [11.01.2006]

³² <http://kulturprogramm.de/litzeitschriften/ndl2.html> [11.01.2006]

Dr. Karin Hirdina dagegen behandelt Heins Sprache und Erzähltechnik ziemlich umfassend. Hirdina betrachtet den *Tangospieler* sowohl stilistisch als auch inhaltlich als ein Schwesterwerk des Romans *Der fremden Freund* und konstatiert zum Anfang ihrer Rezension, dass „Frau Doktor aus dem ‚Fremden Freund‘ einen Zwilling bekommen hat“ (Hirdina 1989). Die Erzählung ist in demselben Ton geschrieben, der schon aus dem *Fremden Freund* bekannt ist: „unterkühlt, protokollartig, mit einer sehr indirekten Ironie“, wie auch seine Wirkung, nämlich Abwehrhaltung. Was aber diese zwei Erzählungen unterscheiden, sind die Erzählweise und das Geschlecht der Hauptfigur, die Hirdina interessanterweise zusammenknüpft. Die Erzählweise im *Fremden Freund*, die Stimme einer „tüchtigen Ärztin, normalen, doch gleichzeitig ‚unnatürlichen‘ Frau, kalten, eines weiblichen Monsters [...] in der Form der Ich-Erzählung, die Identifikation nahelegt“ verstärkte den Schock, obschon die Erzählweise letztendlich die „beruhigend distanzierte Lektürewiese“ bietet. Die „schnoddrig-kühlen“ Männer seien dagegen schon aus Büchern und Filmen (Humphrey Bogart und Raymond Chandlers Philip Marlowe wie Manfred im *Geteilten Himmel* von Christa Wolf) bekannt, weswegen sich die Schockwirkung der Erzählung diesmal nicht aus der Sprache oder der Erzählweise ergibt. Diese Feststellung ist m. E. unerwartet gerade von einer weiblichen ostdeutschen Kritikerin, weil sie darauf hinweist, dass trotz der emanzipatorischen Bestrebungen des Sozialismus die s. g. alten, „patriarchalischen,“ Denkweisen immer noch gültig seien.

Hirdina spürt etwas Unstimmiges in der Sprache, wenn über Dallows Beziehung zur Familie erzählt wird, sie wird „ein wenig anders, fast verkitscht, erhält einen anderen Rhythmus“. In den Abschnitten, wo Dallow seinen Heimatort besucht, liegt nach Hirdina „[...] die Andeutung von etwas Unklarem unter der Oberfläche, ausgedrückt durch gehäufte Adjektive, klischeehafte Formulierungen einer ‚unstillbaren Sehnsucht‘“, was wieder die Ärztin des *Fremden Freundes* ähnelt, diesmal aber nicht direkt erzählt. Hirdina beschreibt die Technik, wodurch Hein die Stimmung der Erzählung – die Belanglosigkeit von Dallows Leben – schafft:

Da werden eher Filmbilder lakonisch beschrieben als Vorgänge episch erzählt. Satz wird an Satz gereiht wie Filmsequenz an Filmsequenz. [...] Kurze Sätze, Protokollton. Dann der Wechsel, der Beunruhigung schafft: lange, längste Sätze, wenn Dallows Reflexionen erzählt werden. Ganz selten ein interpretierendes Adjektiv, selten ein Wechsel der Perspektive. So wird zwar nicht

Distanz zur Figur, aber deutlicher wohl als im „Fremden Freund“ ein Minimum an ironischer Brechung erzeugt. Hirdina (1989)

Hirdina konstatiert weiter, dass der Rhythmus der Sätze den gefährdeten und gefährlichen Untergrund wiedergibt, der sich unter der oberflächlichen Banalität und dem scheinbar Unkünstlerischen der Erzählung verbirgt.

Dr. Irmtraud Gutschke analysiert eigentlich gar nicht die sprachlichen und strukturellen Eigenschaften des *Tangospielers*, sondern schildert zum Anfang ihrer Rezension die Beschaffenheit von Heins Prosa:

Ein Bild wie von einer Staubschicht überzogen. Doch man erkennt die Zeichnung genau, stellt sich vor, wie die Farben leuchten könnten...

In Christoph Heins Büchern frappt der Kontrast zwischen Klarheit und Eintrübung, zwischen dem wachen Verständnis des Autors für die Gestalten und seinem unbeteiligten Erzählen. Die künstlerische Szenerie ist in ein fahles, befremdendes Dämmerlicht getaucht, was den Leser irritieren, aber auch anziehen mag. Denn allein die ästhetischen Gegensätze dieser Prosa bergen viele Möglichkeiten geistiger Bewegung.

Die Rezensentin scheint die Meinung von Jäger-Hüllsmann zu teilen, dass die aufrichtige Interpretation des *Tangospielers* nicht ratsam wäre.

5.2.2 Behandlung des Inhalts

In diesem Kapitel wird betrachtet, welche Wendungen der Fabel und welche Figuren die ostdeutschen Rezensenten vorheben und wie sie ihre Rolle und die Erzählung interpretieren.

Zu den Überschriften

Der Tangospieler. Eine ironisch-satirische Erzählung? Über ein neues Buch von Christoph Hein“ lautet die Überschrift der Rezension von Friedrich Jäger-Hüllsmann. Ein Fragesatz in der Überschrift gibt in diesem Zusammenhang einen widersprüchlichen Eindruck: entweder kann der Rezensent seine Interpretation der Erzählung nicht mitteilen, oder er will nicht. Da es hier um eine veröffentlichte Rezension geht, ist die erste Alternative unwahrscheinlich, bleibt die zweite übrig. Der

Rezensent muss hier ein heißes Eisen anrühren, welchen Eindruck der Hauptteil des Textes später bestärkt. Die Behutsamkeit des Rezensenten kann daraus folgen, dass nicht nur die Parteilichkeit des Schriftstellers, sondern auch des Rezensenten selbst leicht angezweifelt wurde³³.

Die beiden Überschriften „Das Normale der Provinz“ und „Ein träger Ruderer – getrieben über Klippen im Flusse der Zeit“ weisen auf die scheinbare Belanglosigkeit und Banalität von Dallows Leben hin.

Zur Handlung

Die These von Jäger-Hülsmann lautet, dass *Der Tangospieler* eine bitter-komische Satire ist. Zur Unterstützung seiner These hebt er Details der Erzählung hervor: z. B. die „zwei dummen Zufälle“, die einmal Dallow, ein andermal Roessler aus der Karriereleiter schütteln, das mehrfach gebrauchte „Motiv des Vergessen-Wollens bzw. –Sollens“ oder die Versuche des Akademikers Dallows, eine Arbeit außerhalb seines Faches zu bekommen sieht der Rezensent als Ausdruck der Ironie. Wenn Dallow sich mit einer Spielzeuglokomotive vergleicht, sieht der Rezensent da noch „bissigen Hohn“.

Jäger-Hülsmann konstatiert, dass der Erzähler kein Richter, sondern Zeuge ist, was zusammen mit dem sachlichen Stil die satirische Stimmung verstärkt. Der Autor, der sich als Chronist versteht, lässt ihn sachlich über äußeres und inneres Verhalten der Figuren berichten, dessen paradoxe Wirkungen einen bestimmten Entwicklungsstand objektiver Verhältnisse ironisch-satirisch verfremden. Er hebt die „gewisse Enge des Spielraums für individuelles Entscheiden und Handeln“ und Kommunikationsprobleme sowie daraus stammende „Subjektschwäche der Individuen“ hervor, aber analysiert sie nicht genauer. Der Rezensent fasst sonst sehr wenig die Nebenfiguren der Erzählung an, aber erwähnt, dass sie, wie Dallow im Reagieren „zwischen Mimosenhaftigkeit und Dickfelligkeit schwanken“. Sie sind wie unter einer „übermäßig dicken Haut“ verborgen und ihr „Mit- und Rechtsgefühl hält sich in ängstlichen Grenzen“, weil

³³ S. Kap. 4.3.2

niemand Dallows Verurteilung „Unrecht“ zu nennen wagt, sondern alle von „Dummheit“ oder „Überreaktion“ sprechen.

Jäger-Hülsmann referiert nicht die Fabel des Romans, sondern nimmt an, dass sie den Lesern schon bekannt ist und behandelt statt dessen die Stellen der Erzählung, mit denen er seine Meinung begründet. Dabei weist er auf Heins andere Texte wie auch auf Autoritäten wie den Germanisten Dieter Schlenstedt und sogar Freud hin. Aber das Ende der Erzählung macht den Rezensenten misstrauisch. Warum kehrt Dallow mit der „wohlgelaunten Ergebenheit“ in sein „Gleis“ zurück? Hinter Dallows Entscheidung steckt kein Persönlichkeitsfortschritt, also liegt in seiner „bedingungslos-versöhnliche[n] Haltung“ nicht „der Stachel und die Bitterkeit einer kläglichen persönlichen Niederlage“, oder geht es um nichts weiter als Zynismus, mit dem Dallow dem Zynismus der Ereignisse antwortet, fragt der Rezensent und stellt weiter fest, dass Persönlichkeit, Charakter und moralischer Habitus Dallows diffus bleiben.

Ironisch-satirisch ist auch die Stellung der beiden Geschichtsforscher im und zum zeitgenössischen historischen Geschehen, die auch im Hintergrund der erwähnten „dummen Zufälle“ steht. Dallow ist weder an seinem Fach noch an Ereignissen des Jahres 1968 interessiert, was letztendlich „belohnt“ wird. Roessler dagegen stolpert über seinen Eifer, keinen Fehler zu machen. „Vielsagend komische Kollisionen von Historikern mit ihrem Gegenstand, an der Peripherie geschichtlicher Strömungen und Ereignisse.“, fasst der Rezensent die ganze Geschichte zusammen. Im letzten Kapitel der Rezension kommt Jäger-Hülsmann noch auf Roesslers Straucheln zurück und bemerkt, dass es auffällig konstruiert wirkt. Eine frühe Vorlesung im August scheint ihm unglaubwürdig, aber er entwickelt seine Idee nicht weiter.

Jäger-Hülsmann konstatiert, dass Dallow jedoch an einer historischen Strömung der 60er Jahre partizipiert, nämlich der „sexuellen Revolution“, womit er „die Frustrationen seines Daseins hinwegzutrusten pflegte“. Nach der Entlassung sucht Dallow – „ein moderner Mann“ – Trost und Freude in seinem Auto und den Weibern. Er bewundert die Zuverlässigkeit seines Autos nach der unfreiwilligen Ruhestellung und denkt, dass er sein Auto zum Vorbild nehmen sollte. Am Ende scheint er reif, das zu tun, konstatiert

der Rezensent. Hier kommt Jäger-Hülsmann schon ein zweites Mal zu Dallows Entscheidung, wieder zu seiner Stellung an der Uni zurückzukehren.

Hirdina stellt zu Anfang ihrer Rezension fest, dass die Hauptfigur des *Fremden Freunde* in Hans-Peter Dallow einen Zwilling bekommen hat, obwohl der erste Eindruck wohl etwas anderes zu verstehen gibt. Und als Zwillinge behandelt auch Hirdina diese Romane. Neben der Analyse der Ergebnisse, der Figuren und des Stils des *Tangospielers* läuft die des *Fremden Freunde*. Sie werden ganz wie Geschwister verglichen.

Zuerst referiert Hirdina die Erzählung:

Hans-Peter Dallow ist promovierter Historiker, sechsunddreißig Jahre alt, war bis vor zwei Jahre Oberassistent an der Leipziger Universität und kann Klavier spielen. Das Ungewöhnliche: Er hat gerade einundzwanzig Monate im Strafvollzug verbracht. Die Erzählung setzt mit seiner Haftentlassung ein, sie endet sieben Monate später am Vorabend von Dallows Rückkehr an die Universität.

Dallow wird genauso kurz und zutreffend als ein Bindungen vermeidender, an Politik uninteressierter, sich heraushaltender und „durchaus [nicht] unsympathischer Mensch“ beschrieben. Hirdinas Stellung gegenüber der Hauptfigur wird später etwas kritischer. Bis zu der Enthüllung, warum Dallow damals verurteilt wurde, scheint die Gefängnisstrafe das schockierende Element der Erzählung zu bieten, meint die Rezensentin, aber danach weiß sie schon: „Es gibt Beunruhigenderes an Dallow als seine Haft und die Gründe für sie“. Und was ist in Dallow und seinem Tun so alarmierend? Gelangweilt und desinteressiert zu sein – „das ist nicht nur Schale, sondern Kern“³⁴ – scheint nach Hirdina Dallows größten Sünden zu sein. Dadurch sind die Deutungen seiner Verhaftung auch langweilig, wenn auch nicht sinnlos. Hirdina zählt verschiedene angebotene Deutungen auf: weil Dallow auf dem Klavier Tango spielte, weil der Richter es so wollte, weil die Zeiten hysterisch waren, wegen Verächtlichmachung führender Persönlichkeiten des Staates.

³⁴Gelangweilt und desinteressiert zu sein entspricht nicht dem ‚sozialistischen Menschenbild und seiner ethischen Vorbildwirkung‘ (s. Kap 2.).

Hirdina bemerkt, dass, weil Dallow den Text des schicksalhaften Tangos übersah und -hörte, er offensichtlich schon vor der Haft nur an seinen eigenen Angelegenheiten interessiert war. Nicht einmal die Haft verändert Dallows Einstellung. Er will keine Hilfe von den Herren „mit den vertrauten Namen Schulze und Müller, die Dallow [...] helfen wollen, die gut informiert sind“ annehmen, er zeigt keine größere Reaktion auf das ihm geschehene Unrecht als den im Rausch begangenen Angriff³⁵ gegen den Richter, was Dallow eher zur komischen Figur macht. Der Roman sei keine Abrechnung mit politischen Fehlern der Vergangenheit, sondern ein Buch über Banalität. Was und wie erzählt wird, die Erfahrungen des tiefst unpolitischen Historikers, ist „stinknormal“, und dies ist gerade das Beunruhigende, schreibt Hirdina.

Auch Gutschke vergleicht den *Tangospieler* mit dem *Fremden Freund* und referiert kurz die Eigenschaften der Hauptfigur des letztgenannten Romans. Gutschke konstatiert, dass Hein auch im *Fremden Freund* alle Wertungen dem Leser überlässt, was ein bereits in den 70er Jahren in der sowjetischen Literatur, insbesondere bei Juri Trifonow, bekanntes Stilelement war. Hein benutzt die gleiche Gestaltungsweise wie im *Fremden Freund*, aber „Psychologisches [scheint] hier stärker philosophisch vertieft. Wieder wird mit sozial analytischer Absicht das Porträt eines vielsichtigen Charakters bezeichnet“, schreibt die Rezensentin. Obwohl Gutschke Dallows Herumtreiben mit Anteilnahme verfolgt, sieht sie im „vermeintlichen Happy-End“ etwas Beunruhigendes und zwar Dallows Illusionslosigkeit und Lustlosigkeit zur Politik.

Gutschke konstatiert, dass Hein wieder, wie in *Horns Ende* mit einer Frauengestalt (Elke) dem Helden eine Chance anbietet, sein Leben zu verändern, die er jedoch verpaßt. Dazu hebt sie die Figur des Richters hervor und bemerkt, dass er und Dallow ein Gespann bilden. Sie sind „Bruder im Geiste“, weil die „beiden sich von den Ereignissen treiben [lassen und] sind noch nicht zu eigener Verantwortung erwacht“.

³⁵ Die Rezensentin übersieht hier, dass Dallow eigentlich nüchtern war.

5.2.3 Behandlung der Beziehung zur Gesellschaft

Es ist kaum eine Überraschung, dass die ostdeutschen Rezensenten ihren Blick eng auf den *Tangospieler* oder auf die Produktion von Hein halten. Einzig und allein Jäger-Hülsmann erweitert den Blickwinkel außerhalb des *Tangospielers* und des *Fremden Freunds*. Zum Anfang zitiert der Rezensent Worte – „eines der freundlicheren“ – Christoph Heins über Literaturkritik, dass sie mehr die geistige Verfassung des Kritikers als das rezensierte Objekt zeige. Dieses sieht Jäger-Hülsmann als eine geschickte Provokation, die dem Rezensenten eine Chance zur Koproduktion mit dem Autor anbietet, was sich jedoch ein Leser bei einer oberflächlichen Lektüre leicht entgehen lässt. Jäger-Hülsmann gebraucht zwei volle Abschnitte zur Erläuterung der Interpretationsschwierigkeiten, die er mit den vorigen Werken Heins gehabt hat und wie er letztendlich³⁶ damit ins Reine gekommen ist, dass es um etwas Bitter-Komisches in Heins Texte geht.

Gutschke sieht, dass „eine Grundfrage aller Literatur die nach dem Sinn des einzelnen menschlichen Lebens“ ist, wobei die Kunst nicht nur durch positive Beispiele³⁷, sondern auch durch das Gegenteil wirkt, wie hier im Falle von Dallow. Mit dallowischer Gleichgültigkeit und Oberflächlichkeit könne man nicht leben.

5.3 Vorstellung und Analyse der finnischen Rezensionen

Der Tangospieler (*Säestäjä* auf Finnisch) wurde gleich nach seiner Erscheinung in neun finnischen Zeitungen rezensiert, darunter die wichtigsten und größten Regionalzeitungen, wie *Helsingin Sanomat* (Helsinki), *Turun Sanomat* (Turku), *Kaleva* (Oulu), *Keskisuomalainen* (Jyväskylä) und *Aamulehti* (Tampere). Sie erreichen täglich insgesamt ungefähr 753 000 finnische Leser. Die wichtigste und größte Zeitung ist *Helsingin Sanomat*, sowohl an der Auflage (446 380 Leser), als auch an der Qualität und dem Gewicht in der finnischen Kultur gemessen.

³⁶ Nach einer Anlesung des Autors aus der *Wahren Geschichte von AhQ*, den Interpretation von Inge Keller des *Fremden Freunds* in Kammerspiele des DT und der Inszenierung des AhQ-Stückes von Alexander Lang im deutschen Theater.

³⁷ (S. Kap. 2)

Suomenmaa (Zentrum), *Kansanuutiset* (die kommunistische Partei) und *Suomen sosiaalidemokraatti* (die sozialdemokratische Partei) sind Parteizeitungen, die jede 10 000 - 20 000 Leser haben. *Uusi Suomi* war bis 1976 mit der Sammlungspartei verbunden, und von da an bis zu 1991 erschien sie als eine ungebundene, konservative Zeitung. Die Parteizeitungen spielen heutzutage keine große Rolle in der finnischen Kultur und sie erreichen relativ wenig Leser. Die erwähnten Zeitungen wurden in diese Arbeit einbezogen, um zu prüfen, ob Katariina Eskolas Forschungsergebnis, dass sich die politische Richtung und der Erscheinungsort in Rezensionen manifestieren, in diesem Kontext stimmt. (Eskola 1972, S. 70-72)

Die Rezensionen

Die erste finnische Rezension, „Itä-Saksan älymystö on jäämässä paitsioon“ von Anja Harvilahti (*Uusi Suomi*) ist am 40. Jahrestag der DDR erschienen, was im ersten Abschnitt der Rezension erwähnt wird. Die nächste Rezension „Unohduksen historioitsija“ ist am folgendem Tag in *Kaleva* erschienen und ist von Jan Blomstedt, Dozent an den Universitäten von Jyväskylä und Helsinki geschrieben.

Den *Tangospieler* für *Helsingin Sanomat* am 13. 10. 1989 hat Anne Fried, eine immigrierte Doktorin der Literaturwissenschaft geschrieben, die ihren akademischen Grad nach den Studien an den Universitäten von Heidelberg, Tübingen und Wien erworben hat. Ihre Kenntnis der europäischen Kultur und Literatur dürfte unter den in dieser Arbeit erwähnten finnischen Kritikern am umfassendsten sein. Die Überschrift der Rezension lautet „Vapaus ja vankila. Christoph Heinin uusi romaani näyttää sisältävän Itä-Saksan ongelmat“. *Turun Sanomat* hat Jari Lybecks Rezension „Juhlihan DDR:n todellisuutta“ am nächsten Tag veröffentlicht.

Zwei Parteizeitungen, nämlich *Kansan Uutiset* und *Suomenmaa* haben ihre Rezensionen nacheinander, am 19. und 20. Oktober publiziert. Am 26.10. erschien die Rezension von Arto Virtanen, Autor und Kritiker, in *Suomen Sosiaalidemokraatti*. Da war es schon klar, dass die DDR im Wandel war. Erich Honecker war am 18.10. von seinem Amt als Generalsekretär der SED entbunden worden und am 23.10. demonstrierten bereits

500 000 auf den Straßen der DDR. In diesem Kontext ist es bemerkenswert, dass der Rezensent die aktuelle Lage der DDR nur in einem Nebensatz erwähnt. Dagegen teilt Markku Huotari von *Aamulehti* am 1.11. in seiner Rezension „Leipzigissa ennen marsseja“ mit, dass gerade die aktuellen ostdeutschen Ereignisse den *Tangospieler* interessant machen. Die letzte finnische Rezension „Rajua itäsaksalaista ja romaniansaksalaista proosaa“ erschien am 4.12.1989 und wurde von Dr. Phil., Feuilletonist und Autor Jukka Komppa geschrieben. Diese Rezension ist zweiteilig und behandelt neben dem *Tangospieler* noch *Niederungen* von Herta Müller.

5.3.1 Behandlung der Struktur

Es ist bemerkenswert, dass die Struktur und die Sprache in finnischen Rezensionen ziemlich knapp behandelt werden. Einige Rezensenten übergehen sogar völlig die strukturellen und sprachlichen Eigenschaften der Erzählung. Wenn sie allerdings behandelt werden, sind die Bewertungen lediglich lobend. Meistens werden insbesondere Heins schlichter Stil und schlichte Erzählweise gepriesen.

Anja Harvilahti schreibt in *Uusi Suomi*, dass der Roman dicht ist – die Übersetzung ist nur 167 Seiten lang – und schildert die Gesellschaft ausdrücklich durch ein Individuum, Intellektuellen Dallow. Dallows 21-monatige Gefängniszeit ist der zentrale Faktor der Erzählung, alles spiegelt sich in ihr. Das Werk hat die Struktur des Kriminalromans. Information sickert langsam im Laufe der Erzählung durch, schreibt Harvilahti und konstatiert, dass, obwohl der Roman im Jahr des Prager Frühlings spielt, Hein den Roman abstrakt und allgemeingültig beibehält und präzises Angeben von Zeit und Ort unterlässt. Harvilahti behauptet irrtümlich, dass die Hauptfigur nur einen Namen, Dallow, habe, was ihren Symbolwert sogar größer mache.

Harvilahti umreißt den Schluss des Romans und preist ihn, aber begründet nicht genauer, was den Schluss in ihren Augen „genial“ macht. Die Rezensentin lobt Heins unbestreitbares sprachliches Können. Er vergeude kein einziges Wort, lasse den Text nicht anschwellen, sei nicht sentimental – effizienter und rationaler könne der Wortgebrauch nicht werden. Lebensbejahender Humor charakterisiert nicht Heins Text,

er kann manchmal witzig sein, aber immer auf eine zynische, scharfe Weise, schreibt die Rezensentin.

Zwei der Rezensenten haben Heins Erzählweise mit der des tschechoslowakischen Schriftstellers Milan Kundera verglichen. Der Rezensent von *Kaleva*, Jan Blomstedt, beschränkt sich auf den allgemeinen Hinweis auf Kunderas Stil. Er konstatiert, dass sich Hein anders als Kundera damit begnügt, lakonisch den Sachverhalt zu zeigen:

Hein juoksuttaa kunderamaisesti ristikkäin erotiikan ja politiikan lankoja ja yhdistää absurdilla tavalla yksityiset sattumat historian draamaan. Mutta Hein ei Kunderan tapaan heittäydy filosofisiin ja poliittisiin pohdintoihin, vaan tyytyy niukkailmeisen kerronnan kautta näyttämään miten asiat ovat. (Blomstedt 1989)³⁸

Arto Virtanen vergleicht *Säestäjä* insbesondere mit Kunderas *Die unerträgliche Leichtigkeit des Seins* und konstatiert, dass Kunderas Stil amüsan, narzisstisch und beinahe heroisch gestimmt ist, während Hein ein ernster, scheidend präziser, nicht einmal die unangenehmen, ekligen und demütigenden Seiten des Lebens scheuender Autor ist, der sich nicht um Leser bemüht. Dazu schildert Virtanen Heins Erzählweise und Stil:

Sinänsä yksinkertaisen ja lakonisesti katkeroituneen elämäkuvan Hein lataa tiheäksi klinisen paljaista havainnoista ja yksityiskohdista: muodollisen pidättyväiseltä näyttävä kerronta ei kommentoi, karrikoi, liioittele tai alleviivaa, ja silti se suorastaan huutaa joka rivillään. Hein ei ole sepittelijä: hän ei kuvittele, mitä hänen päähenkilönsä mielessä tapahtuu, hän vain antaa tapahtua. [...] Tällaiset ohimennen vilahtavat yksityiskohdat lujittuvat romaanissa kokonaisuudeksi, jossa on samanaikaisesti viileän älyllisen tutkielman ja profaanin kansallisen ruumiinavauksen tuntomerkkejä. (Virtanen 1989)³⁹

³⁸ Hein führt die sich überschneidenden Fäden der Erotik und Politik wie Kundera und bindet auf eine absurde Weise private Ereignisse mit dem Drama der Geschichte zusammen. Hein wirft sich aber nicht, wie Kundera, auf philosophische und politische Erörterungen, sondern begnügt sich den Tatbestand durch knappes Erzählen zu zeigen. [Übersetzung von J.W.]

³⁹ Hein lädt das einfache, lakonisch erbitterte Lebensbild voll von klinisch nackter Wahrnehmungen und Details auf. Das formal zurückhaltende Erzählen kommentiert, karikiert, übertreibt oder unterstreicht nicht, trotzdem jede Zeile geradezu laut schreit. Hein lässt nur die Ereignisse erfolgen, er stellt sich nicht vor, was im Kopf des Protagonisten vorgeht. Aus den Details wird eine Gesamtheit hergestellt, in der gleichzeitig die Merkmale der kühl intellektuellen Studie und der profanen nationalen Obduktion zu finden sind. [Übersetzung von J.W.]

Virtanen lobt den Übersetzer Markku Mannila für die lebendige, zuverlässige, den ursprünglichen Ton behaltende Übersetzung.

Markku Huotari schreibt in *Aamulehti*, dass Heins Stil wieder ruhig und kühl ist, aber diesmal – verglichen mit Heins vorigem Roman *Horns Ende* – führt er die Ereignisse zu einem klareren Endpunkt. Die Problemstellung ist nach dem Rezensenten nicht genau so vielseitig wie in *Horns Ende*, weil sie nur auf moralischer Ebene bleibt. Während die fragmentierte Geschichte von *Horns Ende* komplexer ist, ist der Inhalt von *Säestäjä* gleich zu sehen, weswegen – neben der Feststellung des Buchumschlags von *Säestäjä* über die Wahrheitsmäßigkeit der Ereignisse – *Säestäjä* den Vergleich mit *Horns Ende* nicht aushält.

Jukka Komppa beschreibt die Weise, wie Hein Dallows Umhertreiben schildert, kafkaesk ausdruckslos. Objektive Erzählweise betont die Äußerlichkeit und die Entfremdung der Hauptfigur. *Säestäjä* ist nach Komppa, neben dem aktuellen Inhalt des Romans, ein stilistisch sehr starkes Werk.

Anne Fried konstatiert in *Helsingin Sanomat*, dass der Roman mit einem ruhigen und leisen Ton spricht. *Säestäjä* ist nicht „literarisch genauso elegant“ wie Heins frühere Werke, schreibt Fried, und lobt Hein für die Schilderung des Gefängnisses, rügt aber die „mit ein wenig zu leichten Strichen skizzierte Darstellung der Regierung“. Jari Lybeck in *Turun Sanomat* erwähnt Heins Bestrebung zur erzählerischen Objektivität und weiter seine geschickte und diskrete Schilderung der menschlichen Beziehungen.

Teppo Tiilikainen in *Kansan Uutiset*, Leo Stålhammar in *Suomenmaa* dagegen behandeln in ihren Rezensionen keine strukturellen oder sprachlichen Eigenschaften von *Säestäjä*.

5.3.2 Behandlung des Inhalts

In diesem Kapitel wird betrachtet, welche Wendungen der Fabel und welche Figuren die finnischen Rezensenten hervorheben und wie sie ihre Rolle und die Erzählung

interpretieren. Während die sprachlichen und erzählerischen Eigenschaften in den finnischen Rezensionen knapp behandelt werden, wird die Aufmerksamkeit auf den Inhalt, die Fabel und die Figuren gerichtet. Hier sind die finnische und die ostdeutsche Praxis übereinstimmend.

Zu den Überschriften

Der Zeitpunkt und die Wirkung der Ereignisse in der DDR sind in vielen Überschriften der finnischen Rezensionen zu sehen und ohne auf den Autor hinweisende Untertitel konnte man ähnliche Überschriften auch außerhalb des Feuilletons finden. „Saksan älymystö on jäämässä paitsioon. Christoph Heinin uusi viiltävä analyysi“, „Vapaus ja vankila. Christoph Heinin uusi romaani näyttää sisältä Itä-Saksan ongelmat“, „Juhlivan DDR:n todellisuutta. Hein on taitava ihmiskuvaaja“, „Christoph Heinin uusi romaani valottaa DDR:n kriisin taustoja“ und „Leipzigissa ennen marsseja. Christoph Heinin Säestäjä kuvaa yksinäisen miehen kevättä 1968“ weisen entweder direkt auf die aktuelle Lage der damaligen DDR oder knüpfen sie mit der Fabel zusammen. „Unohduksen historioitsija“, „Älymystön sivullisena DDR:ssä“, „Ruumiinavaus“ mehr oder weniger kristallisieren die Interpretation des Romans im folgenden Hauptteil der Rezension. „Rajua itäsaksalaista ja romaniansaksalaista proosaa“ verwirrt mit der Wortwahl „raju“, aber dürfte mit Folgendem erklären: „*Säestäjä* on erittäin vahva romaani, eikä pelkästään tyylinsä, vaan ajankohtaisen sisältönsä vuoksi.“⁴⁰

Zur Handlung

Als Einleitung in die Behandlung von *Säestäjä* stellt die Rezensentin knapp die Thematik Heins vorher ins Finnische übersetzten Romane (*Der fremde Freund* und *Horns Ende*) und ihre Rezeption in der DDR vor. Harvilahti zeigt die thematische Linie der genannten Romane und vergleicht später in ihrem Text Dallow, der schon weit den zum Aufbau des sozialistischen Staats gehörenden Glauben an die Zukunft eingebüßt hat mit Claudia, die Hauptfigur von *Der fremde Freund*.

⁴⁰ *Säestäjä* ist ein sehr intensiver Roman, nicht nur wegen seines Stils, sondern wegen seines aktuellen Inhalts. [Übersetzung von J.W.]

Harvilahti betont, dass *Säestäjä* am engsten als eine Entlassungsgeschichte zu sehen ist. Der Roman beschreibt auch die Neigung des Menschen, gefangen in sich Selbst zu sein. Weiter gesehen geht es um menschliches Dasein in der Welt von Bürokratie, Befehlen, Verantwortung und Verantwortungslosigkeit und von begrenzter Zeit. Die Rezensentin hebt auch das Thema des Rechts hervor: „*Oikeus on mitä milloinkin päätetään* „⁴¹ und erwähnt, dass Hein den Richter und den Anwalt ziemlich sarkastisch darstellt.

Harvilahti definiert Dallow als einen Antihelden, der eine Haftstrafe wegen Zufalls, nicht der staatsfeindlichen Ansichten wegen bekam und erinnert, dass Hein oft die Entfremdung schildert. Dallow ist auf viele Weisen wie Claudia des *Fremden Freunde*: Beziehungen scheitern, der Zweck der Ganzen ist nicht zu erkennen, was das ganze Dasein öde macht.

Jan Blomstedt hebt das Thema des Vergessens hervor und vergleicht *Säestäjä* im Kontext der osteuropäischen Literatur. Er hebt zwei Charakteristika der osteuropäischen Literatur, die auch im *Tangospieler* beschrieben werden, nämlich das Thema des Vergessens und die Ironie hervor. Blomstedt erwähnt, dass das Thema des Vergessens sich meistens mit Milan Kundera verbindet, der es im Westen durch seinen Roman *Das Buch von Lachen und Vergessen* bekannt machte, aber dass es ein typisches Thema für osteuropäische Schriftsteller überhaupt – Hein mitgerechnet – ist. Blomstedt schreibt, dass das Vergessen sowohl nationale als auch subjektive Dimensionen hat. Das Gedächtnis sei die grundlegende Voraussetzung der Identität und des verantwortungsvollen Selbstbewusstsein, weswegen im Vergessen der Samen des geistigen Tods sich verberge. In Heins Roman zeige sich das Vergessen als gewisse prinzipielle Teilnahmslosigkeit, die beim Überstehen in den undemokratischen und unberechenbar abwechselnden Umständen helfe. Wenn die Panzer tatsächlich auf dem Weg nach Prag sind, werden die früheren Kommuniqués „vergessen“ und Dallow bekommt wieder eine Stelle an der Universität, weil sein Amtsvorgänger nicht schnell genug „vergessen“ konnte.

⁴¹ Die Gerechtigkeit folgt den jeweiligen Entscheidungen. [Übersetzung von J.W.]

Blomstedt beschreibt die Erzählung auch als „ein stilreines Produkt der osteuropäischen Ironie, das ohne zu deuten, sentimental zu sein oder zu belehren, die Geschichte in die schwarze, tragikomische Farce des Alltags verwandelt“. Blomstedt referiert und interpretiert die Fabel des Romans knapp und treffend – und nicht ganz ohne Ironie – in zwei Sätzen: „Lyhyesti sanoen romaani kuvaa yhden yksilön vieraantumista käyttökelpoiseksi kansalaiseksi. [...] Vieraannuttuaan järjestelmästä ja omasta menneisyydestään hän on päässyt pisteeseen, jossa hän on jälleen valmis järjestelmän palvelukseen.“⁴²

Blomstedt zählt die Paradoxien der Erzählung auf dass Dallow als ein Pianist (Tangospieler), nicht als ein Intellektueller ins Gefängnis kommt, und dass derselbe Tango nach Dallows Entlassung nicht mehr verboten ist. In dieselbe Kategorie gehören auch das Ende des Romans mit Dallows plötzlicher Rückkehr an die Universität und dessen Gründe.

Anne Fried nennt die drei wichtigsten Themen des Romans: erstens die Freiheit und deren Fehlen, zweitens den Widerwillen gegen das Engagement zur verantwortungsvollen politischen und gesellschaftlichen Stellungnahme und drittens einen Hinweis darauf, dass eine Epoche bald zu Ende kommt. Wenn Dallow entlassen wird, ist er erschrocken. Er hat nie über den Begriff der Freiheit nachgedacht, und jetzt ist diese Freiheit erschreckend, weil er früher nicht begriffen hat, dass er unfrei gewesen ist, schreibt Fried. Sie hebt die Worte des Bahnbeamten über ein vergessenes Signal zum Schlüssel des Romans. Der Bahnbeamte symbolisiert einen Staat, wo man die Signale immerzu beachten muss. Die Wichtigkeit der Signale machen das Leben innerhalb und außerhalb des Gefängnisses gleich. Nach Fried ist Dallow dann wirklich frei, wenn er aus dem Gefängnis in eine Welt entlassen wird, die ihn abweist und seine Rückkehr in die alte Ordnung hindert. Es graut ihm aber vor dieser Freiheit und vor den Entscheidungen, die er selbständig machen soll.

⁴² Kurz gesagt schildert der Roman den Entfremdungsprozess eines Individuums zu einem brauchbaren Bürger.[...] Nach dem er sich von dem System und von seiner Vergangenheit entfremdet hat, hat er den Punkt erreicht, wo er bereit ist, im Dienst vom System zu stehen. [Übersetzung von J.W.]

Dallow treibt in der vagen Freiheit umher, und allmählich fängt er an, Meinungen zu bilden und an ihnen festzuhalten. Als ein Beispiel nennt Fried, wie Dallow das Angebot seiner Eltern ablehnt. Er wolle nicht eine Lebensweise, die eine veraltete Generation geschaffen habe, er sei nicht mehr erschrocken, er schlage Wurzeln in die Freiheit. Laut Fried versteht Dallow jetzt, dass man die Vergangenheit wahrnehmen und ein neues, in die neue Zeit passendes Leben bauen muss. Weil er keine beschämenden Kompromisse machen wolle, werde er ein unterbezahlter Kellner – tatsächlich hat Dallow besser als je in seinem Leben verdient.⁴³

Fried sieht Dallows Rückkehr an die Universität als ein Triumph: Dallow akzeptiert, wenn ihm die akademische Stellung mit Beförderung und ohne Bedingungen angeboten wird. Fried betrachtet also das Thema der Freiheit aus einem anderen Blickwinkel als die anderen Rezensenten. Wenn die anderen Rezensenten die Zeit zwischen Dallows Entlassung und seiner Rückkehr an die Uni mehr oder weniger als eine Odyssee halten, ist sie nach Fried die Zeit der tatsächlichen Befreiung Dallows.

Jari Lybeck betrachtet Heins Roman als eine von den Beschreibungen des Außenseitertums in der europäischen Literatur. Die Problematik der Freiheit, die Zwecklosigkeit des Lebens, die Erotik und das Streben nach der erzählerischen Objektivität erinnern an die Produktion z. B. von Camus und Sartre, schreibt Lybeck. Die Kritik der ostdeutschen Diktatur und die Schilderung des kafkaesk unabsehbaren ostdeutschen Justizsystems gebe jedoch *Säestäjä* eine eigenartige Nuance. Lybeck referiert die Handlung mit Dallows Herumtreiben und Liebesabenteuer sehr knapp. Lybeck hebt allerdings Dallows Aufenthalt auf der Insel Hiddensee hervor, aber im Gegensatz zu Fried bezeichnet er ihn nicht als eine Bezeugung der inneren Befreiung oder Stabilisierung, sondern als die Kulmination der Krise, einen Wendepunkt, dem der Anfang einer neuen Lebensphase folgt.

Die überraschende Schlusspointe des Romans, die Lybeck für ein Happyend hält, durchleuchtet mithilfe vom grotesken Humor die Strukturen der ostdeutschen

⁴³ Hein (1989). S. 193

Gesellschaft, aber in Klufmanns Figur ist zu sehen, dass Hein auch die Opposition nicht idealisiert, konstatiert Lybeck.

Lybeck hat die Ereignisse des *Tangospielers* weiter interpretiert als der Text erlaubt. Er behauptet, dass die Milderung des politischen Klimas die Folge von Ulbrichts Tod wäre. Ulbricht ist erst 1973 gestorben, weswegen sein Tod die Ereignisse des Prager Frühlings weder im *Tangospieler* noch in der realen Welt beeinflusste.

Teppo Tiilikainen bespricht *Säestäjä* in der fundierten Rezension mit der Überschrift „Christoph Heinin uusi romaani valottaa DDR:n kriisin taustoja“.⁴⁴ Tiilikainen analysiert die Thematik von *Säestäjä* im Zusammenhang mit dem *Fremden Freund* und *Horns Ende* und zeigt die thematische Konsequenz der drei genannten Romane. *Säestäjä* ist thematisch gesehen derselbe Roman wie *Tien loppu*, schreibt Tiilikainen. Der Hintergrund der Fabel, die Geschichte des entfremdeten Protagonisten, ist eine offene gesellschaftliche Krise, jedoch nicht in der DDR, sondern der Prager Frühling 1968. Tiilikainen konstatiert, dass Dallow schon vor der Haft ein Außenseiter ist, der zufällig Pianist in einem politischen Kabarett wird. Nach der Entlassung ist Dallow noch mehr Außenstehender. Auch Tiilikainen, wie Fried, gegen den tatsächlichen Text des *Tangospielers* behauptet, dass Dallows Job unterbezahlt war.⁴⁵ Tiilikainen deckt nicht die Details der überraschenden Schlusswende der Erzählung auf, aber er konstatiert, dass die Gerechtigkeit gewinnt, die politische Lage ruhiger wird und Dallow zum Dozenten an der Universität beruft wird, und das Leben weiter geht, ein Happyend, also.

Die Basis des Romans ist die Beziehung des Individuums und der Gesellschaft, wie sie auf der Ebene des Einzelnen betrachtet aussieht, konstatiert Leo Stålhammar in *Suomenmaa* und betont, dass Hein das Thema auch vorher in seiner Produktion behandelt hat, z. B. in den ins Finnische übersetzten Romanen *Tien loppu* (*Horns Ende*) und *Vieras, ystävä* (*Der fremde Freund*). Weiter hebt Stålhammar das Außenseitertum

⁴⁴ Christoph Heins neuer Roman beleuchtet die Hintergründe der Krise in der DDR. [Übersetzung von J.W.]

⁴⁵ In den 70er und 80er Jahren sagte das finnische Allgemeinwissen, dass in den sozialistischen Ländern eher die akademischen Berufe aus ideologischen Gründen unterbezahlt waren.

zu einem Hauptthema des Romans hervor. Er präzisiert, dass Dallow als ein an der Universität tätiger Akademiker schon früher gewissermaßen außerhalb des Systems stand, aber dass das wahnsinnige Urteil und der Knast ihm die Augen geöffnet haben, die Missbräuche zu entdecken, wie auch die statusbedingten Privilegien und die Habsucht, die ungestraft sprießen zu sehen. Dallows Entscheidungen, die Nachrichten von Prag nicht zu kommentieren – weil er sich für die Vorgänge nur in der Perspektive der Geschichte interessiere – und den Job als Saisonkellner zu nehmen, sind in diesem Licht als Befreiungsversuche zu sehen. Stålhammar konstatiert interessanterweise, dass Dallow die Intelligenz repräsentiert, die sich nicht der SED verpflichtet und gerade deswegen keine Reform verlange. Stålhammar lobt Hein für die Zivilcourage, die er durch die Themenwahl gezeigt hat.

Die Analyse von Arto Virtanen kristallisiert sich in der Überschrift der Rezension: *Ruuminauvas*⁴⁶. Virtanen betrachtet den *Tangospieler* im Kontext der mitteleuropäischen Literatur. In den ersten zwei Abschnitten stellt er Hein in ein Quartet von „in den 40er Jahren geborenen, instinkthaft schreibenden Prosaisten“, von denen zwei (Botho Strauß und Patrick Süskind) aus der BRD, einer aus Österreich (Peter Handke) und einer aus der DDR (Hein) kommt. Der gemeinsame Nenner dieser Autoren ist, dass sie Kurzromane mit unbedingt hoher Qualität schreiben. *Omistus (Die Widmung)* von Strauß, *Puhtaan kokemisen hetki (Die Stunde der wahren Empfindung)* und *Vasenkätinen nainen (Die linkshändige Frau)* von Handke, *Kyyhkynen (Die Taube)* von Süskind und *Vieras, ystävä (Der fremde Freund)* von Hein, wie auch *Säestäjä* haben die gleiche Thematik. Sie beschreiben, wie ein Individuum in eine persönliche Katastrophe gerät. Es scheint alle psychischen Kräfte des Protagonisten zu erfordern, die Krise zu überstehen. Das Erbe von Kafka zeigt sich bei jedem genannten Autor in den Themen, wie sie begrenzt und behandelt sind, schreibt Virtanen.

In der ziemlich einfachen Erzählung beschreibe Hein den kränklichen Selbstfindungs- und den langsamen psychischen Befreiungs- und Heilungsprozess. Die Erbitterung über die unverdiente Strafe wandle Dallows Leben in gleichgültiges Irren um. Anders als

⁴⁶ Die Obduktion. [Übersetzung von J.W.]

die anderen finnischen Rezensenten hebt Virtanen auch die Schwächen von Dallows Charakter hervor und konstatiert z. B., dass Dallows one-night-stands – oder sein rauer Donjuanismus, wie Virtanen es nennt – eine Äußerung seiner emotionalen Niederträchtigkeit ist. Die anderen Rezensenten teilen Dallows negative Einstellung zu seinem Kollegen Roessler, der m. E. aus ziemlich schwachen Gründen als ein Opportunist verurteilt wird. Virtanen dagegen konstatiert, dass der erbitterte Dallow nach Rache dürstet, deren Instrument eine sehr viel größere Freiheitsberaubung, der Prager Frühling, wird. Wenn Roessler wegen seiner politischen Naivität suspendiert wird, ist Dallow letztendlich bereit, wieder zurück an die Universität zu kehren und als ein freier Mann zu leben. Obwohl Virtanen hier nicht Dallows Worte vom Sich-selber- ins-Gesicht-spucken hervorhebt, erklärt Dallows unausgesprochene Rachesucht, warum Dallow seine eigenen Worte über die Rückkehr so leicht vergisst.

Markku Huotari baut seine Beurteilung auf den Vergleich zwischen *Säestäjä* und *Horns Ende*. Nach Huotari ist *Säestäjä* einerseits ein Testflug in die Vergangenheit, andererseits eine typische Darstellung des sozialistischen Europas in der Nachkriegszeit. Er fügt hinzu, der Roman könnte bestimmt auch mehr sein, wenn er das Niveau Heins früherer Werke erzielte.

Neben den Themen der Geschichte und des Erinnerns erwähnt Huotari auch die Probleme der Freiheit. Statt der Befreiung wird die Entlassung zur Erschütterung. Um wie früher weiter zu leben, sollte Dallow seine Strafe akzeptieren, was ihm unmöglich ist. Dallow versteht, dass er tatsächlich schon vor dem Gefängnis keine Wahl hatte. Die Konstellation ist bekannt in den „osteuropäischen“ Romanen, schreibt Huotari.

Huotari nennt den Satz „’Das hätte es sein können’ sagt er laut zu sich, ’...vielleicht war’s meine letzte Chance’“ als den interessantesten Passus des Romans. Nach Huotari schließt Dallows vieldeutige Feststellung zwei Interpretationsmöglichkeiten ein: Hätte Dallow als ein Märtyrer der Redefreiheit vom Panzerwagen überrollt werden können, oder gab er einfach nach, als er ohne Gesichtsverlust zurück an die Universität kommen konnte? Seine eigene Interpretation drückt er leider nicht aus.

Die letzte finnische Rezension ist ungefähr vier Wochen nach einem Höhepunkt der politischen Aufregungen der DDR, dem Fall der Berliner Mauer, erschienen. Jukka Komppa zitiert die Worte des Buchumschlags über die „wahrheitsgemäß aufgezeichnete“ Geschichte, die auch in der finnischen Übersetzung zu finden sind. Er bezeichnet Dallow als einen zynischen und ruhigen Beobachter, einen entfremdeten Außenseiter, der die Einsamkeit nicht scheut. Zynisch sei Dallow insbesondere wegen der unrechtmäßigen Gefängnisstrafe geworden. Während die anderen Rezensenten in Dallows Handlungen etwas Eigensinniges spüren, konstatiert Komppa, dass Dallow kaum rebelliert, obwohl sogar sein Richter und sein Anwalt zugeben, dass Dallows Urteil ein Irrtum war. Er sei demütig und lasse sich „die Leere des Lebens (d. h. die Freiheit) von einer Frau zu der anderen, tagaus, tagein zu führen“. Der Rezensent sieht den Roman als eine geniale, teilweise in der Fabel und zwischen den Zeilen versteckte Kritik an der alten DDR. Das Werk ist auf Paradoxen aufgebaut, geradezu köstlich und ominös.

5.3.3 Behandlung der Beziehung zur Gesellschaft

Die finnischen Rezensionen erschienen in einem historischen Zeitabschnitt. Innerhalb wenige Monate brach ein ideologisches und gesellschaftliches System zusammen, das die osteuropäischen Länder ungefähr vierzig Jahre gekennzeichnet hatte. Obwohl das enorme Ausmaß des politischen und gesellschaftlichen Umbruchs noch nicht zu erkennen war, kann man die Begeisterung der Rezensenten über die unerwarteten ostdeutschen Ereignisse in ihren Rezensionen sehen.

Anja Harvilahtis Rezension ist am 40. Jahrestag der DDR erschienen, was auch im Eingang der Rezension erwähnt wurde. Sie definiert den Roman als eine schneidende Analyse der DDR, die man wegen der täglichen Fernsehreportagen über den Flüchtlingsstrom von der DDR nach der DRD wie ein Sachbuch in belletristischer Verkleidung liest. Harvilahti erwähnt, dass die Thematik Heins früherer, auch ins Finnische übersetzten Romane, eine weite Diskussion in der DDR auslöste und konstatiert, dass Heins Werke den s. g. kritischen Realismus repräsentieren.

Ohne irgendeine Verbindung mit dem rezensierten Roman stellt die Rezensentin Fragen, warum insbesondere junge ausgebildete Leute ihre Heimat verlassen und ob die Gründe allein wirtschaftlich sind, die Antworten darauf bleiben jedoch aus. Harvilahti findet durch den *Tangospieler* eine interessante Analogie zwischen der DDR und der BRD: das Berufsverbot. Harvilahti schreibt, dass

es auch eine konkrete Ursache für Dallows Elend gibt. Hein zeigt, dass das Berufsverbot ebenso in Ost- als auch in Westdeutschland möglich ist. Weil Dallow dazu nicht bereit ist, ein Spitzel der Polizei zu werden, bekommt er auch keine Arbeit.⁴⁷

Hier weist die Rezensentin auf das Berufsverbot der verdächtigten Anhänger des linksextremistischen Terrorismus in der BRD in den 70er Jahren hin.

Harvilahti bespricht Heins Rolle in der ostdeutschen Literatur und meint, dass er seine Leser nicht amüsieren sondern ihnen die Augen öffnen und Diskussion erwecken will. Sie weist auf die ostdeutsche gesellschaftliche Diskussion hin, und erwähnt, dass Heins Romane eine sogenannte *Warnfunktion* haben. Nach Harvilahti zeigt Hein, dass die Gesellschaft sich ständig verwandelt, und berät zum Ende der Rezension den ostdeutschen Staatsapparat mit der Verwandlung flexibler vor zu gehen, damit die Intellektuellen – die Richtungsweiser des geistigen Wachstums – nicht bloße Begleiter bleiben.

Blomstedt begründet im ersten Absatz der Rezension das Gewicht des Romans mit der aktuellen Lage der DDR. Die Flucht der jungen Arbeitskräfte und die Hemmnisse des Staates für die Erneuerungen haben unangenehme Aufmerksamkeit auf die DDR gezogen. Er auch betont, dass Hein ein mutiger Debatter in der ostdeutschen Literatur ist. Später weist er auf die politischen Umstände, wenn er das Thema des Vergessens diskutiert.

⁴⁷ [Übersetzung von J.W.]

Fried betont vielmals in ihrer Rezension, dass der Roman gerade wegen der Themen außergewöhnlich wichtig ist, weil er die Hintergründe der aktuellen Ereignisse und tatsächlich der Neuordnungsbewegung ganz Europas auf prophetische Weise schon vor den oppositionellen Regungen beleuchtet hat. Laut Fried geben, außer der Themen, auch das Timing, die Reaktionen in der DDR – „die völlige Ignoranz der Medien nach der Erscheinung des Romans“ und dass der Roman rasch vergriffen wurde – dem Roman Gewicht. Dazu ist anzumerken, dass alle drei ostdeutschen Rezensionen vor Frieds Besprechung erschienen waren, obwohl sie doch verspätet und gering in der Anzahl waren.

Fried präsentiert einen überraschenden Gedanken, dass „sich die menschliche Natur und die menschlichen Bedürfnisse ändern, wenn die Zeiten sich ändern“. Ihre Stellung zu den politischen Konjunkturen der DDR ist dadurch konträr zu z. B. den Ansichten von Komppa. Es scheint wahrscheinlich, dass sie im zitierten Satz nicht mehr auf die Handlung des Romans, sondern auf die reale DDR im Herbst 1989 hinweist. Dallows Widerwille gegen das aktive gesellschaftliche Engagement spiele auf die Einstellung der jüngeren Generation an. Das einzige Mittel des Widerstands sei die Flucht aus der Heimat, deren Zustände unerträglich geworden waren. Fried spekuliert, wie sich die Tausenden von Auswanderer der westlichen Freiheit anpassen, und ob die Schwierigkeiten der Anfangsphase zu erfinderischen Ideen und zum aktiven Aufbau der neuen Zukunft Europas führen.

Es ist überraschend, dass gerade der Rezensent von *Kansan Uutiset*, der Zeitung der kommunistischen Partei Finnlands, die aktuelle Lage der DDR und ihre Hintergründe im kritischen Ton analysiert. Er begnügt sich nicht damit, die ostdeutschen Ereignisse zu erwähnen und bestaunen, sondern scheint ein bisschen weitere Information über sie zu liefern als die anderen Rezensenten. Im ersten Absatz zitiert Tiilikainen ein früher in *Kansan Uutiset* erschienenes Interview von Hermann Kant, Präsident des Schriftstellerverbandes der DDR: „DDR:n kirjallisuus on niin hyvää, koska se on joutunut ottamaan

itselleen myös journalismin tehtävät⁴⁸. Der Rezensent konstatiert, dass wenigstens die Aktualität von *Säestäjä* Kants Worte berechtigt. *Säestäjä*, wie auch die vorigen ins Finnische übersetzten Romane von Hein, beleuchtete die Hintergründe der politischen Krise der DDR im Jahr 1989. Tiilikainen konstatiert, dass der Schauplatz des *Tangospielers*, Leipzig, auch das Zentrum der diesmaligen Aufruhrbewegung ist. Zum Hintergrund erzählt Tiilikainen, wie der Prager Frühling das politische Klima der DDR beeinflusste. Die Intelligenz forderte Neuerungen und der Staat antwortete mit strengen Maßnahmen, bis die gesellschaftliche Diskussion zu einer, in den letzten Jahren auch international, bekannten Form verkommen ist.

Laut Tiilikainen gehören Heins Romane unbedingt zu der Elite der modernen europäischen Literatur, aber in der DDR gibt es sogar ein besonderes Bedürfnis nach ihnen. Tiilikainen beschreibt, wie in Berlin nach dem *Tangospieler* und der Signatur des Autors angestanden wurde. Die erste Auflage war gleich vergriffen, und keine zweite Auflage ist bis jetzt (19.10.1989) erschienen, schreibt Tiilikainen. Der Roman hat jedoch eine weite Leserschaft erreicht, weil die, denen es gelungen war, den Roman zu bekommen, den andauernd haben zirkulieren lassen. Im Frühling wurde der Roman für waghalsig gehalten und viele staunten, wie die Erzählung herausgegeben wurde, während z. B. viel harmlosere sowjetische Zeitschriften verboten werden.

Wenn Tiilikainen Heins Stellung in der Literatur der DDR erörtert, berührt er gleichzeitig auch die ostdeutsche Literaturdebatte der 80er Jahre. Hein hat in den letzten Jahren, nach Tiilikainen, an die Spitze der ostdeutschen, kritische Stellungen nehmenden Autoren gehört. Er erwähnt, dass Heins kritische Rede während eines Schriftstellerkongresses vor ein paar Jahren zuerst nur in der westlichen Presse gemeldet wurde. Tiilikainen konstatiert, dass zugleich mit Heins Romanen auch die Begriffe „kritischer Realismus“ und „Warnfunktion“ zur Sprache kommen. Romane der Kategorie wünschen die Aufmerksamkeit der Leser auf die gesellschaftlichen Missstände zu richten und zu neuen Denkart zu verpflichten.

⁴⁸ Die Literatur der DDR ist deswegen so gut, weil sie die Funktion der Publizistik hat übernehmen müssen. [Übersetzung von J.W.]

In den letzten vier Abschnitten referiert Tiilikainen Heins Lebenslauf und seine Karriere. Er findet einen Grund für das Thema der Entfremdung, die sich in Heins Romanen wiederholt: Hein selber sei immer, schon wegen seiner Herkunft (er ist ein Pfarrersohn aus Ostberlin), mehr oder weniger ein Außenseiter in der DDR gewesen.

Stålhammar bindet den Roman und die DDR 1989 zusammen dadurch, dass er Dallow als ein Repräsentant des Teils der Intelligenz sieht, der sich nicht auf die Partei verpflichtet fühlt und dadurch auch nach keinen Erneuerungen in der Gesellschaft verlangt. Dallow sei dann einer von denen, die die DDR verlassen haben. Der Autor habe die Ereignisse gewissermaßen vorausgesagt. Es ist schwierig zu sagen, wen Stålhammar in den folgenden Abschnitt schärfer kritisiert – die Auswanderer oder den Autor wegen der Eigenschaften der Hauptfigur: „Vähintään yhtä mielenkiintoista olisi tarkastella niitä, jotka eivät halua jättää elintason tai yrittäjän vapauden toivein maataan vaan uudistaa sitä mieleisekseen.”⁴⁹ Der Rezensent erörtert die Entfremdung der Intelligenz von der Gesellschaft und greift auf die Konnotation des finnischen Titels des Romans, *Säestäjä*: „He ovat sananmukaisesti säestäjä.”⁵⁰

Der Rezensent von *Suomen sosiaalidemokraatti* – der Parteizeitung der finnischen Sozialdemokraten – berührt die Ereignisse der realen Welt nur in einer eingeklammerten Nebenbemerkung. Dagegen hebt Virtanen seltsamerweise John Irving, der sich in der Rangliste von Virtanen weit hinter Hein platziert zum Vergleichsmaßstab Heins. Der Rezensent nennt die Werke von Irving „Muskelliteratur“, wegen der ziemlich großen Anzahl von Seiten in Irvings Romanen, und scheltet Irvings Erzählweise tantenhaft. Virtanen konstatiert, dass die unterhaltenden Romane die Tendenz haben, dicker zu werden, während die ernsten Romane immer dünner und intensiver werden. Er hat Kummer um die Zukunft der

⁴⁹ Genauso interessant wäre es, die Leute zu betrachten, die ihre Heimat nicht wegen des Lebensstandards oder der Wünsche nach der Unternehmerfreiheit verlassen, sondern sie nach ihrem eigenen Geschmack erneuern wollen. [Übersetzung von J.W.]

⁵⁰ Sie sind wortwörtlich Begleiter. [Übersetzung von J.W.]

Literatur. Er hofft sogar, dass kurze und dichte Romane wie *Säestäjä* den sterbenden modernen Roman – offensichtlich aus der Lawine der Trivialliteratur – retten könnten.

Zum Anfang seiner Rezension behandelt Huotari die mangelnden Rezensionen von Heins Werken. Hein hatte sich am Internationalen Schriftstellertreffen in Lahti 1987 darüber geklagt, dass sein vor zwei Jahren erschienener Roman, *Horns Ende*, noch nicht in den ostdeutschen Zeitungen rezensiert worden war. Die Reaktion auf den *Tangospieler* war dieselbe, schreibt Huotari. Tatsächlich wurden vom *Tangospieler* drei Rezensionen geschrieben, und sie waren vor Huotaris Rezension erschienen.

Derselbe Schauplatz der fiktiven und der realen Ereignisse, Leipzig, bietet einen verbindenden Faktor zwischen dem Roman und der außerliterarischer Wirklichkeit an. Die Massendemonstrationen, das Misstrauen der sich regenden Opposition gegen die Versprechungen der neuen Parteileitung und die Berichte des ostdeutschen Fernsehens über die Unzufriedenheit werden erwähnt. Der Rezensent betont, dass, obwohl der Roman vor den Unruhen und Demonstrationen geschrieben ist, gerade die aktuellen Nachrichten den Roman interessant machen. Huotari sieht den Roman als „einen Testflug in die Vergangenheit“ und fragt, welche Bedeutung die damaligen Ereignisse in der Situation im Herbst 1989 bekommen würden.

Komppa bindet den Roman und die damalige politische Wirklichkeit der DDR zusammen: „Christoph Hein zeigt, dass die gesellschaftlichen Konjunkturen im Sozialismus schon vor 1989 und dem Abriss der Berliner Mauer geschwankt haben“. Er konstatiert, dass sich die Gefängnisstrafen und ihre Dauer nach den politischen Konjunkturen im realexistierenden Sozialismus abgewechselt haben. Es ist zu fragen, wie viele Dallows, demütige, unschuldige Opfer der politischen Konjunkturen man in der DDR finden kann, und wie viele von ihnen in die BRD oder nach Westberlin verzogen sind, schreibt der Rezensent. Er behauptet, dass die aus politischen Gründen erkannten Strafen und Kündigungen aus der finnischen Demokratie betrachtet wenigstens bizarr aussehen. Die Paradoxen der Fabel zeigten, dass die DDR, wie sie bis 1989 gewesen war, eine Art vom Paradoxen sei.

Der Rezensent begründet seine lobende Beurteilung mit der gegenwärtigen politischen Lage Osteuropas: die DDR entschuldigt sich bei der Tschechoslowakei für die Okkupation. Zum Schluss empfiehlt er den Roman dem Leser, der – vorausgenommen, dass der Leser im Buch seine jeweilige Stimmung sucht – des Lebens etwas überdrüssig ist, aber es sowieso furchtlos weiterlebt .

6. ZUSAMMENFASSUNG

In der vorliegenden Arbeit wurde die tageskritische Rezeption des 1989 erschienenen Romans *Der Tangospieler* von Christoph Hein anhand der rezeptionsästhetischen/-geschichtlichen Methode in Finnland, in der BRD und in der damaligen DDR untersucht und verglichen. Das Ziel dieser Arbeit war zu untersuchen, wie sich die finnische, westdeutsche und ostdeutsche Rezeption von einander unterscheiden. Der Roman *Der Tangospieler* ist für die empirische Untersuchung der Rezeption geeignet, weil er viel Raum für die Interpretationen des Lesers lässt. Dazu ist der Kontext des Romans aber auch der Kontext seiner Rezensionen außergewöhnlich. Bei der Analyse der Rezensionen habe ich mich auf folgenden Fragen konzentriert: erstens, worüber wird geschrieben – Inhalt, ästhetische Werte des Werks oder Kontext? Wie werden die Fabel und die Themen des Romans in den Rezensionen behandelt und interpretiert? Zweitens, wie unterscheiden sich die Rezensionen der drei genannten Länder, kann man landesspezifische Erwartungen oder Normen und Interpretationen finden?

Im methodischen Teil dieser Arbeit werden einerseits die rezeptionsästhetischen/-geschichtlichen Begriffe und Prozesse beleuchtet um zu verstehen, was in der Lektüre passiert. Andererseits wird das tatsächliche Objekt dieser Untersuchung, die Literaturkritik, genauer die Rezension als eine Form der Rezeption betrachtet. Die Untersuchung der Rezeption basiert auf der Vorstellung, dass das Werk nicht abgeschlossen ist, sondern als Resultat der Interaktion zwischen dem Leser und dem Text während der Lektüre entsteht. Wie das passiert, haben mehrere Rezeptionstheoretiker, z. B. Hans Robert Jauß und Roman Ingarden, erörtert. Die Lektüre wird als eine Kommunikationssituation gesehen. Die Theorie geht vom Begriff der Unbestimmtheits- oder Leerstellen des Textes aus, in denen die Kreativität des Lesers und des Autors während der Lektüre verschmelzen. Der Leser und das Werk treffen sich jedoch nicht im Vakuum. Die Erfahrungen und die Erwartungen des Lesers beeinflussen die Interpretationen und die Rezeption des Werkes. Die Erwartungen stammen meistens aus den gesellschaftlichen und literarischen Normen der Zeit, die jedoch nicht allgemeingültig sind. In neuen Zusammenhängen, z. B. wenn das Werk außerhalb seines Erscheinungslands veröffentlicht wird, bekommt der Text und dadurch

auch seine Rezeption neue Aspekte. Die Mechanismen des Rezeptionsprozesses werden in Kapitel 4.1. genauer erläutert.

Die Literaturkritik ist eine besondere Form der Rezeption. Sie ist ein Bestandteil des Kulturaljournalismus, aber reicht auch einerseits in ökonomische Bereiche und andererseits in Bildungsbereiche hinein. Sie hat mehrere Funktionen, z. B. Vermittlungs-, Erziehungs-, Unterhaltungs- und Werbefunktion, deren Gewicht gemäß der Normen des jeweiligen gesellschaftlichen und politischen Systems abwechseln können. (S. Kap. 4.3.1)

Bei der Analyse des Materials wird die bearbeitete Methode zur Untersuchung der Literaturkritik von Markku Huotari (1980) als Werkzeug verwendet. Weil das Modell von Huotari, das tatsächlich für die quantitative Analyse geeignet ist, aber in dieser, qualitativen Analyse eher als ein Werkzeug benutzt wird, werden seine Prinzipien in Kapitel 4.2 ganz knapp vorgestellt.

Das westdeutsche Material besteht aus fünf Rezensionen *Frankfurter Rundschau* (12.8.1989), *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (6.5.1989), *Die Zeit* (24.3.1989), *Süddeutsche Zeitung* (o.D.), *Der Tagesspiegel* (7.5.1989), die von insgesamt 23 Rezensionen ausgewählt wurden. Das ostdeutsche Material besteht aus drei Rezensionen: *Sonntag* (2.7.1989), *Neue Deutsche Literatur* (August 1989) und *Neues Deutschland* (26.10.1989). Das finnische Material besteht aus den in *Helsingin Sanomat* (13.10.1989), *Turun Sanomat* (14.10.1989), *Kaleva* (8.10.1989), *Keskisuomalainen* (4.12.1989), *Aamulehti* (1.11.1989), *Suomenmaa* (20.10.1989), *Kansanuutiset* (19.10.1989) *Suomen sosiaalidemokraatti* (26.10.1989) und *Uusi Suomi* (7.10.1989) erschienenen Rezensionen.

Es gibt zwei Sachen, die den untersuchten Rezensionen gemeinsam sind: Erstens, dass die strukturellen Analysen des Romans knapper als z. B. die inhaltlichen Analysen sind. Zweitens, dass alle Kritiker den *Tangospieler* als einen Teil von Heins Produktion der 80er Jahre betrachten. *Der Tangospieler* wird im sprachlichen, erzählerischen, thematischen und kontextuellen Sinne insbesondere mit *Der fremde Freund* aber auch

mit *Horns Ende* verbunden, die drei Romane werden von Zeit zu Zeit wie eine Trilogie behandelt. Eine ostdeutsche Rezensentin hat sogar bemerkt, dass die Hauptfiguren von *Der fremde Freund* und *Der Tangospieler* Zwillinge seien.

Alle Kritiker, sowohl die finnischen als auch die west- und ostdeutschen, loben Heins Geschick, durch die erzählerischen, dramaturgischen und sprachlichen Mitteln und Techniken die Stimmung der Erzählung und der beschriebenen Welt zu schaffen. In einigen west- und ostdeutschen Rezensionen wird der erzählerische Bau des Romans genauer analysiert und damit auch die Schwäche der Erzählung hervorgehoben. Hein wird sowohl für die Subjektschwäche der Individuen als auch dafür bemängelt, dass er nicht vollständig seiner zurückhaltenden Erzählweise – oder der Auffassungsgabe des Lesers – vertraut, weswegen „die störenden und überflüssigen Regieanweisungen“ die Erzählung beschädigen. Es wird auch konstatiert, dass Hein aus seiner Hauptfigur ein Demonstrationsobjekt macht und dadurch seinen Roman zum Lehrstück reduziert.

Die Rezensenten gehen an die Behandlung der Erzählung auf ziemlich verschiedene Weise heran. Die meisten referieren die Fabel des Romans ganz umfassend, einige dagegen beschränken sich auf eine knappe Zusammenfassung oder vermuten, dass die Fabel dem Leser schon bekannt ist, und konzentrieren sich auf die Analyse. Einige Rezensenten übergangen sogar die Schlusspointe des Buches.

Auch die Einstellungen der Rezensenten zu der Hauptfigur, Dallow, unterscheiden sich wesentlich. Dallow wird als ein reines Opfer, als ein Mitschuldiger oder ein Mitspieler gesehen. Die meisten finnischen Rezensenten sympathisieren mit Dallow und scheinen der Meinung zu sein, dass sein Opferstatus alle seine Taten erklärt. Ihre westdeutschen Kollegen sind kritischer. Dallow sei einerseits Opfer, aber andererseits sei er ein Mitschuldiger oder Mitspieler wegen seiner Apathie und seines Widerwillens. In den ostdeutschen Rezensionen wird Dallow wegen seiner Illusionslosigkeit und Lustlosigkeit zum Politischen und Gesellschaftlichen verworfen.

Die Meinungen der Kritiker über der Schlusspointe des Romans und ihre Behandlung sind geteilt. Acht von den insgesamt neun finnischen Rezensenten sind der Meinung,

dass es ein Happyend ist, nur ein Rezensent bezweifelt. Dagegen sind alle ostdeutschen Rezensenten kritisch. Einer spricht über „das vermeintliche Happyend“, ein zweiter erinnert daran, dass wenige Wochen zuvor Dallow ein Angebot der Universität brüsk abgelehnt hatte – was Dallow als seine „Rehabilitation“ sieht, ist tatsächlich kleinliches Recht-behalten-Wollen, der dritte erwägt, ob Dallows Rückkehr an die Uni nichts anderes als den Sieg des Zynismus bedeutet. Die meisten westdeutschen Rezensenten sind ein wenig vorsichtiger und überlassen die Interpretation dem Leser: „Vorhang zu und alle Frage offen.“

Alle finnischen und westdeutschen Rezensenten sehen *Der Tangospieler* als eine konstruktive Kritik des ostdeutschen Staates. Die Erzählung spielt 1968, aber zielt auf die gegenwärtige DDR ab, konstatieren die Rezensenten. Die Botschaft der Erzählung sei ohne Zweifel politisch. Zum wichtigsten Thema des Romans wird die innere und äußere Freiheit und deren Fehlen und Vergessen gehoben. Als weitere Themen werden die Entfremdung, Außenseitertum und Illusionslosigkeit des Individuums genannt, die in den westlichen Rezensionen als eine typische Eigenschaft des Bürgers in einer sozialistischen Gesellschaft am Ende der 80er Jahren gesehen werden. Trotzdem scheinen die westdeutschen Kritiker an die Klischees der ostdeutschen Literaturpolitik zu glauben. Da der Roman jedoch in der DDR geschrieben und erschienen ist, und man ihn dort weiterhin lesen kann, könne die Botschaft nicht lauten: „dieser Staat ist ein Gefängnis“, sondern: „leicht wird es nicht werden, an die Arbeit!“, wie Volker Hage es formuliert. Die ostdeutschen Rezensenten dagegen halten den Roman für eine bittere Satire. Als die ersten finnischen Rezensionen ein gutes halbes Jahr später erschienen, war die politische Lage der DDR so viel verändert, z. B. die Nachrichten vom Flüchtlingsstrom wurden täglich vermittelt, dass der Ton der finnischen Rezensenten mehr erstaunt ist. Die historischen Ereignisse in der DDR, der schnelle Zusammenbruch des sozialistischen Systems unter dem Druck seiner Bürger, waren etwas so außergewöhnliches, dass sie beinahe den rezensierten Roman in den Rezensionen beiseitigten.

Was an den ostdeutschen Rezensionen bemerkenswert ist, ist die relativ lange Zeit zwischen der Veröffentlichung des Romans und der Veröffentlichung seiner

Rezensionen und die Tatsache, dass auch die letzte Rezension, die im Oktober erschien, überhaupt keine Hinweise auf die aktuelle gesellschaftliche Lage der DDR enthält. Die Gründe des Aufschubs bleiben leider offen.

Obwohl die DDR seit fast zwanzig Jahren nicht mehr existiert, ist *Der Tangospieler* m. E. immer noch erstaunlich aktuell als eine Schilderung des Entfremdungsprozesses. Wenn man die Hinweise auf die damaligen DDR außer Acht lässt, gelten die Gründe und Mechanismen des Außenseitertums, die *Der Tangospieler* schildert, auch heute in der realen Welt. Die Scheidung, die unerwartete Arbeitslosigkeit oder Erkrankung können auch einen Menschen des 21. Jahrhunderts aus dem Gleis bringen. Die globalisierte Welt ist nicht sicherer als die kafkaeske Welt von Dalloway im Jahr 1968. Statt des allmächtigen Staatsapparats, bedrohen neue Risiken wie der globale Terrorismus oder die Klimaänderung das Einzelne. Es ist immer noch leicht mit dem finnischen Literaturkritiker Jan Blomstedt übereinzustimmen: „Es ist zu wünschen, dass so ein feiner Roman wie *Der Tangospieler* ist, nicht vergessen würde.“

7. LITERATUR

Primärliteratur

Hein, Christoph (1989): *Der Tangospieler*. Roman. Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag.

Hein, Christoph (1989): *Säestäjä*. Helsinki: Otava.

Die finnischen Rezensionen

Blomstedt, Jan: Unohduksen historioitsija. In: *Kaleva*, Nr. 271 (8.10.1989).

Fried, Anne: Vapaus ja vankila, Christoph Heinin uusi romaani näyttää sisältä Itä-Saksan ongelmat. In: *Helsingin Sanomat*, Nr. 279 (13.10.1989).

Harvilahti, Anja: Christoph Heinin uusi viiltävä analyysi, Itä-Saksan älymystö on jäämässä paitsioon. In: *Uusi Suomi*, Nr. 270 (7.10.1989).

Huotari, Markku: Leipzigissa ennen marsseja, Christoph Heinin Säestäjä kuvaa yksinäisen miehen kevättä. In: *Aamulehti*, Nr. 298 (1.11.1989).

Komppa, Jukka: Rajua itäsaksalaista ja romaniansaksalaista proosaa. In: *Keskisuomalainen*, Nr. 330 (4.12.1989).

Lybeck, Jari: Hein on taitava ihmiskuvaaja, juhlihan DDR:n todellisuutta. In: *Turun Sanomat*, Nr. 280 (14.10.1989).

Stålhammar, Leo: Älymystön sivullisena DDR:ssä. In: *Suomenmaa*, Nr. 200 (20.10.1989).

Tiilikainen, Seppo: Christoph Heinin uusi romaani valottaa DDR:n kriisin taustoja. In: *Kansan uutiset*, Nr. 201 (19.10.1989).

Virtanen, Arto: Ruumiinavaus. In: *Suomen sosiaalidemokraatti*, Nr. 211 (26.10.1989).

Die westdeutschen Rezensionen

Denneler, Iris: Parabel einer Gefangenschaft, Christoph Heins "Tangospieler". In: *Der Tagesspiegel*, Nr. 13259 (7.5.1989).

Götze, Karl-Heinz: Windflüchter, Christoph Heins Roman "Der Tangospieler". In: *Frankfurter Rundschau*, Nr. 185 (12.8.1989).

Hage, Volger: Freiheit, mir graut's vor dir. In: *Die Zeit*, Nr. 13 (24.3.1989).

Hüfner, Agnes: Immer so weitermachen, Christoph Heins Roman "Der Tangospieler" In: *Süddeutsche Zeitung*. Ohne Datum.

Wittstock, Uwe: Kammerkonzert mit Trillerpfeife. Die Talente und die Untugenden des Christoph Hein. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 104 (6.5.1989).

Die ostdeutschen Rezensionen

Gutschke, Irmtraud: Ein träger Ruderer - getrieben über Klippen im Flusse der Zeit, zu Christoph Heins Erzählung "Der Tangospieler" im Aufbau-Verlag. In: *Neues Deutschland*, Nr. 252 (26.10.1989).

Hirdina, Karin: Das Normale der Provinz. In: *Neue Deutsche Literatur* 8, H. 440 (August 1989).

Jäger-Hülsmann, Friedrich: Der Tangospieler, eine ironisch-satirische Erzählung? Über ein neues Buch von Christoph Hein. In: *Sonntag*, Nr. 27, (2.7.1989).

Wörterbücher und Lexika

Behn, Manfred (1990): Christoph Hein. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold.

Duden. Deutsches Universalwörterbuch (1996): 3. neu bearb. U. erw. Aufl. Hrsg. Von Dudenredaktion. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag.

Neues Handbuch der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1945 (1993). Hrsg.

von Dietz-Rüdiger Moser. München.

Sekundärliteratur

Albrecht, Wolfgang (2001): *Literaturkritik*. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Anz, Thomas (2004): Theorien und Analysen zur Literaturkritik und zur Wertung. In: Anz, Thomas/Rainer Baasner (Hrsg.) (2004) *Literaturkritik. Geschichte-Theorie-Praxis*. München: Verlag C.H.Becker oHG.

Arnold, Heinz Ludwig/ Heinrich Detering (Hrsg.) (1996): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuchverlag GmbH & Co. KG.

Aßmann, D./R. Hallikainen /H. Piipponen (1991): *Deutschsprachige Literatur in finnischer Übersetzung 1834-1990. Eine Auswahlbibliographie*. Kirjallisuuden ja kulttuurin tutkimuksia. Joensuu: Joensuun yliopisto.

Eagleton, Terry (1994): *Einführung in die Literaturtheorie*. Aus dem Engl. Von Elfi Bettinger und Elke Hentschel. 3. Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler.

Emmerich, Wolfgang (1989): *Kleine Literaturgeschichte der DDR 1945-1988*. 5., erweiterte und bearbeitete Ausgabe. Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag.

Eskola, Katarina (1972): *Ei kirjaa ilman lukijaa. Raportti kirjallisuuden julkisesta ja yksityisestä vastaanotosta*. Kustannusosakeyhtiö Tammi. Helsinki.

Gfrereis, Heike (Hrsg.) (1999): *Grundbegriffe der Literaturwissenschaft*. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler

Grimm, Gunter (1977): *Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie. Mit Analysen und Bibliographie*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Hanke, Irma (1987): *Alltag und Politik. Zur politischen Kultur einer unpolitischen Gesellschaft. Eine Untersuchung zur erzählenden Gegenwartsliteratur in der DDR in den 70er Jahren*. Opladen. S. 313.

- Hein, Christoph (2001): Klassentreffen. Schriftsteller und der Krieg. In: *Freitag* 12.10.2001. In: <http://www.freitag.de/2001/42/01420301.php> [24.2.2007]
- Huotari, Markku (1980): Mistä ja miten kriitikot kirjoittavat? Malli kirjallisuuskritiikin sisältöjen arvioimiseksi. In: Huotari, Markku/Leeni Hurskainen/Yrjö Varpio (1980): *Kirjallisuuskritiikki Suomessa I Johdatusta kirjallisuuskritiikin tutkimiseen*. Helsinki: Kirjastopalvelu Oy.
- Ihonen, Markku (1990): *Johdatus kirjallisuuden teoriaan*. Julkaisusarja B1/90. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Ingarden, Roman (1994): Konkretisation und Rekonstruktion. In: Warning, Rainer (1994): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. 4. unveränderte Auflage. München: Wolhelm Fink Verlag.
- Iser, Wolfgang (1994): Die Appelstruktur der Texte. In: Warning, Rainer (1994): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. 4. unveränderte Auflage. München: Wollhelm Fink Verlag.
- Jauß, Robert (1994): Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: Warning, Rainer (1994): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. 4. unveränderte Auflage. München: Wollhelm Fink Verlag.
- Jokinen, Kimmo (1988): *Arvostelijat. Suomalaiset kriitikot ja heidän työnsä*. Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 12. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Kankkonen, Tiina (2002): Die linkshändige Frau von Peter Handke im Spiegel der deutschsprachigen und finnischen Literaturkritik. Eine unveröffentlichte Lizentiatenarbeit. Universität Vaasa. Vaasan Tiedekirjasto Tritonia.
- Kiewitz, Christl (1994): *Der stumme Schrei. Krise und Kritik der sozialistischen Intelligenz im Werk Christoph Heins*. Stauffenburg Verlag. Tübingen.
- Klein, Ulrich (1974): Rezeption. In: *Handlexikon zur Literaturwissenschaft*. Hrsg: von Dieter Kywalski. München.
- Kleinschmidt, Sebastian (1997): Ideenherrschaft als geistige Konstellation. In: *Literatur in der Diktatur: Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus*. Günther Rüter (Hrsg.) Paderborn, München, Wien, Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh.

- Lämmert, Eberhard (1997): Vom Elend des Schreibens unter Diktaturen. In: *Literatur in der Diktatur: Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus*. Günther Rüter (Hrsg.) Paderborn, München, Wien, Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh.
- Link, Hannelore (1980): *Rezeptionsforschung: eine Einführung in Methoden und Probleme*. 2. Auflage. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Verlag W. Kohlhammer. S. 90.
- Mandelkow, Karl Robert (1970): *Probleme der Wirkungsgeschichte*. Jahrbuch für internationale Germanistik. Jahrgang II. Heft 1. Frankfurt.
- Meyer, Egbert (1994): *DDR-Literatur in Westdeutschland. Literaturwissenschaftliche, schulische und feuilletonistische Rezeption literarischer Prosa aus der DDR*. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang GmbH.
- Müller, Jürgen E. (1997). „Literaturwissenschaftliche Rezeptions- und Handlungstheorien“ In: Bogdal, Klaus Michael (Hrsg.): *Neue Literaturtheorien. Eine Einführung*. 2., neubearb. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 181-203.
- Niemi, Juhani (2000): *Kirjallinen elämä. Kirjallisuuden yhteiskuntasuhteiden kartoitusta*. Tietolipas 122. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Pfohlmann, Oliver (2004): Literaturkritik in der DDR. In: Anz, Thomas/Rainer Baasner (Hrsg.) (2004). *Literaturkritik. Geschichte - Theorie – Praxis*. München: Verlag C.H. Beck oHG.
- Rüter, Günther (1991): *Greif zu Feder, Kumpel: Schriftsteller, Literatur und Politik in der DDR 1949-1990*. Düsseldorf: Droste Verlag.
- Rüter, Günther (1997): *Literatur in der Diktatur. Schreiben im Nationalsozialismus und DDR-Sozialismus*. Günther Rüter (Hrsg.). Paderborn, München, Wien, Zürich: Verlag Ferdinand Schöningh.
- Saarinen, Kaija (1982): „Reseptiotutkimuksen perusteita“ In: Varpio, Yrjö (toim.) (1982): *Kirjallisuuskritiikki Suomessa 2: Kirjallisuuskritiikin väyliä ja rakenteita*. Helsinki: Kirjastopalvelu OY, S 9-49.
- Schirmacher, Frank (1994): Literaturkritik. In: Brackert, Helmut/Jörn Stückrath (Hrsg.)(1994): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie.

Schregl, Friedrich-H. (1991): *Die Romanliteratur der DDR: Erzähltechniken, Leserlenkung, Kulturpolitik*. Opladen. Westdeutscher Verlag.

Seibt, Gustav (1996): „Literaturkritik“ In: Arnold, Heinz Ludvig/Detering (Hrsg.)(1996): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co.KG.

Tatsachen über Deutschland (1993). Frankfurt am Main: Societäts-Verlag.

Varpio, Yrjö (1982): *Reseptiotutkimus ja muita artikkeleita*. Monistesarja n:o 22
Tampere: Tampereen Yliopisto.

Vodička, Felix (1994): Die Rezeptionsgeschichte literarischer Werke. In: Warning, Rainer (1994): *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. 4. unveränderte Auflage. München: Wolhelm Fink Verlag.

Zimmermann, Bernhard (1977): *Literaturrezeption im historischen Prozess. Zur Theorie einer Rezeptionsgeschichte der Literatur*. München.

Elektronische Quellen

Behn, Manfred. Christoph Hein. In: KLG. <http://klgonline.de> [22.03.2006].

Christoph Hein Homepage
<http://ogeechee.litphil.georgiasouthern.edu/hein/> [9.2.2006].

DDR-Literaturentwicklung in der Diskussion. H.Haase, W. Hartinger, U. Heukenkamp, K. Jarmatz, J. Pischal, D. Scenstedt. In: Weimarer Beiträge, 30. Jg., H. 10/1984, S. 1605. Zitiert in: DDR-Literatur der 70er und 80er Jahre – Christoph Hein.
http://www.petersell.de/ddr/34_hein.htm [14.3.2006].

Hein, Christoph (2004): *Aber der Narr will nicht*. Essays. Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main. Zitiert von Peter Mohr in: *Gerechtigkeit um jeden Preis*. In:
http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=7881 [04.04.2006].

Kroll, Maria: Christoph Hein, die Rolle der Intellektuellen in der ehemaligen DDR und „Die russischen Briefe des Jägers Johann Seifert“. In:
<http://germanic.ucla.edu/NGR/ngr14/hein.htm> [04.04.2006].

Literaturhaus

http://www.literaturhaus.at/buch/impressum/iris_denneler/ [05.03.2007].

Mohr, Peter: Gerechtigkeit um jeden Preis.

http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=7881 [04.04.2005].

Perlentaucher

<http://www.perlentaucher.de/autoren.htm> [05.03.2007].

<http://www.kat.ch/bm/solo5a.htm> [8.4.2008].

<http://www.lyrikwelt.de/autoren/hein.htm> [10.04.2006].

http://tour-literatur.de/news_archiv/newsarchiv_litverlagtexte5.htm [04.04.2006].

http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=7881 [04.04.2006].

