

Repräsentationen von Gewalt und Gegengewalt im Werk Christoph Heins: eine diskursive Analyse *Representations of Violence and Counter-Violence in Christoph Hein's Work: A Discourse Analysis*

Dr. Aberkane Ali

Universität Alger 2 Abou El Kacem Saâdallah-Algerien

ali.aberkane@ymail.com



000-0002-8311-7823

Um dieses Papier zu zitieren :

Aberkane, A. (2018). Repräsentationen von Gewalt und Gegengewalt im Werk Christoph Heins: eine diskursive Analyse. *Revue Traduction et Langues* 17(1), 48-62.

Empfangen: 16/02/2018; **Angenommen:** 24/07/2018, **Veröffentlicht:** 31/08/2018

Abstract: *Violence is generally defined as a daily phenomenon of human reality, which nowadays comes in different forms, involving verbal abuse, and which concerns all cultures and social classes. Violence is also a constitutive dimension in the work of the German author Christoph Hein. Regarding its universal importance and its presence in various discourses (literary and non-literary ones), but also its discursive and counter-discursive forms, the present article aims to de- and/or reconstruct different types of violence discourses, articulated and represented in the author's fictional texts. The prose of the author Christoph Hein is the main corpus of the present article. The representativeness of violence in fiction undeniably stems from a transcultural reflection, which does not only take into account the real and primary forms of violence (especially patriarchal), but also its sometimes invisible or even non-verbal mechanisms.*

Keywords: *Counter, Violence, Discourse, Christoph Hein, Representativity, Violence.*

Resümee: *Die Gewalt ist ein rekurrentes Phänomen sozialer Realität, das sich heutzutage in verschiedenen Formen niedergeschlagen hat, vor allem in einer verbalen, die alle sozialen Schichten und Kulturen betrifft. Sie ist auch eine wesentliche Dimension im Werk des deutschen Autors Christoph Hein, weil sie an sich nicht nur ein universales Thema konstituiert, sondern ein wichtiger Bestandteil verschiedener Diskurse (literarische und nicht-literarische) geworden ist. Daher bilden die diskursiven und gegendiskursiven Formen der Gewalt im Werk des Berliner Autors den Untersuchungsgegenstand des vorliegenden Artikels heraus. Anders gesagt, handelt es sich darum, ihre unterschiedlichen Typen an den Tag zu legen. Die Repräsentativität der Gewalt impliziert eine transkulturelle Reflexion, die sowohl wichtige Praktiken derer entlarvt, als auch ihre komplexesten oder sogar „unsichtbaren“ Mechanismen aufzeigt.*

Schlüsselwörter: *Diskurs, Gegengewalt, Gewalt, Hein, Repräsentativität.*

1. Einleitung

Gewalt bezeichnet in erster Linie ein gesellschaftliches Phänomen, das bekanntlich über kulturelle und geografische Grenzen und soziale Differenzen hinausgeht. Im Werk des Berliner Autors Christoph Hein verweist sie auf soziokulturelle, historische Machtverhältnisse und Sozialisationsmechanismen, die sich im Laufe der menschlichen Sozialisation und Zivilisation etabliert haben. Auf Grund ihrer Rekurrenz und Vielfalt in seinem Werk, lässt sich dann über ihre ästhetische und poetische Tragweite für die Kunstauffassung und den Diskurs des Autors fragen.

Er selbst war Opfer zweier und gleichzeitiger Gewaltformen: erstens als ehemaliger DDR-Bürger, und zweitens innerhalb derselben sozialistischen Republik als Sohn eines Pfarrers, der unter atheistischen Kampagnen gelitten hatte. Es ist demnach zu behaupten, dass die Repräsentation von Gewaltphänomenen in seiner Fiktion eben an sich gewaltig sein kann, um deren Brisanz in erster Linie in den Vordergrund zu setzen. Darüber hinaus impliziert ‚Gewalt‘ Gegendiskurse wie das (absichtsvolle) Schweigen oder sogar die Gewalt der eigenen, gebrauchten Sprache, der im Gegensatz zu ihren „primären“ Bildern sozusagen ein „Defizit“ an Signifikanz zugrunde liegt. In einem Gespräch mit Frauke Meyer-Gosau definierte Christoph Hein das Patriarchat als Gewaltssystem, das eigentlich nicht nur von Männern, sondern auch von Frauen vertreten und zur Praxis gebracht werden kann; das Patriarchat geht demnach über die Grenzen geschlechtlicher und sozialer Differenz hinaus, dessen Akteure paradoxerweise als „instrumentalisierte“ Opfer zugleich gelten. Wenn es zu ihren Praktiken oder Taten kommt, ist *Gewalt* blind, indifferent¹.

Im Endeffekt vermag sie nicht zwischen Opfer und Täter zu unterscheiden. Daher soll eine „Typologie“ patriarchaler Gewalt- und Gegendiskurse an den Tag gelegt werden; wie wird *Gewalt* in der Prosa C. Heins dargestellt und welche Gegendiskurse werden dabei subversiv artikuliert?

2. Das unausgesprochene Missverständnis: der Generationenkonflikt

Eine thematische Konstante in Heins Werk ist der sogenannte „Generationenkonflikt“, der angesichts einer kulturgeschichtlichen Rezeption im Laufe der Zeit kaum an Aktualität eingebüßt hat. Neben dem Bruch zwischen alter und junger Generation wird diesbezüglich eine Problematik des Ver-Schweigens bzw. der Kommunikationslosigkeit behandelt, wobei die ursprüngliche und erinnerte Kindheitszeit als symptomatische Revelation jener Konflikte aufgezeigt wird. Somit verweist der Autor auf die Notwendigkeit einer neuen Öffentlichkeit und Konstruktion eines intergenerationellen Gedächtnisses, das im Sinne von Aleida Assmanns Auffassung zur Überwältigung vergangener Kriegsgewalt beitragen sollte. Denn:

Diese Haltung der 50er Jahre dokumentiert nicht nur die Unfähigkeit der Nachkriegsgesellschaft zu trauern, sondern auch ihre Unfähigkeit zum

¹Hein bemerkt etwas sarkastisch darüber: „Denn dem Patriarchat hat nicht nur die Frau, dem hat auch der Mann zu genügen. Diese kleinen Chauvis und Aktentaschenleuten auf den Chefetagen, das sind doch im Grunde entsetzliche Opfer des Patriarchats. Wenn einer von denen andere Gefühle hätte oder eine andere Lebenskonzeption und der nachgehen wollte; wäre er am nächsten Tag entlassen“. Christoph Hein: „Ich bin der Leser, für den ich schreibe“. Ein Gespräch mit Frauke Meyer-Gosau. In: Arnold, Heinz L. (Hrsg.): *Literatur in der DDR. Rückblicke. TEXT+KRITIK* (Sonderband). München 1991. S. 84.

demokratischen Medium der öffentlichen Kommunikation. Noch immer herrschte die in Deutschland lang eingeübte Trennung von Privatsache und Politik, die zu einer Atrophierung von Öffentlichkeit geführt hat. (Assmann, 2014: 179)

Das Unbehagen intimer und familiärer Sphäre, wegen mangelnder Geschichtsverarbeitung, entpuppt sich als ein kulturelles Phänomen bzw. Gewaltssystem, das die Sprachlosigkeit und den kühlen Lakonismus der Hein'schen Protagonistin Claudia beispielsweise begründet. Durch seine Novelle *Der fremde Freund/ Drachenblut* (Im Folgenden als „*Drachenblut*“ abgekürzt) gelang es dem Autor, die Gewalt einzelner, unausgesprochener Tabus auf kollektiv-historischer Ebene zu thematisieren, nämlich als Anzeichen für totalitäre und gewaltige Verschweigungsmechanismen², die sich im Laufe der Zeit verankert und verfestigt haben. Während der Retrospektive ihrer Kindheit in G.– ihrer Heimatstadt–gesteht die Protagonistin diesbezüglich ein:

Ich begriff nicht, warum darüber nicht gesprochen werden durfte. Aber da tatsächlich keiner der Erwachsenen über den Panzer sprach, spürte ich, daß ein Gespräch etwas Bedrohliches sein konnte. Ich fühlte die Angst der Erwachsenen, miteinander zu reden. Und ich schwieg, damit sie nicht reden mußten. Ich fürchtete, daß nach einem ihnen aufgenötigten, quälenden Gespräch über eines ihrer Tabus mich wiederum sieche, widerliche, geschlechtskranke Leute bis in meine Träume hinein verfolgen würden. Ich lernte zu schweigen. (*Drachenblut*, 1982: 122)

Der Vater-Sohn-Konflikt wird ebenfalls im Roman *Horns Endeals Zeichen* für väterliche Gewalt geschildert. Eine der sich an die eigene Vergangenheit monologisch erinnernden Erzählfiguren ist Dr. Spodeck, deren Lebensschicksal als Ergebnis stereotypisch-konformistischer Vaterautorität dargestellt wird. Seinen Traum, Psychiatrie zu studieren, gibt er zugunsten des Vaterwunsches auf und folgt dem ihm aufgezwungenen Beruf als allgemeiner Arzt der Stadt Guldenberg, wie es für seinen Vater damals der Fall war. Hein nimmt mit dem geschilderten Archetyp des autoritären Vaters vermutlich Bezug auf Kafkas *Brief an den Vater*, wo es eben von einer beleidigenden, kompromisslosen Vater-Figur und von einer Kommunikation sproblematik die Rede ist. Interessant in diesem Zusammenhang ist die Symbolik des Arztes als Beruf, der an den in sozialistischen Gesellschaften bürgerlichen Stereotyp des erfolgreichen Proleten erinnert. Die folgende Textpassage veranschaulicht vor allem den gewaltigen Gehorsam einer ideologisch instrumentalisierten Generation, die durch ihren blinden Konformismus auf den Anspruch auf Differenz und Selbstbestimmung allmählich zu verzichten hatte:

Ein Jahr später bat ich ihn, mich für die Psychiatrie als Hauptfach entscheiden zu dürfen. Sein Antworttelegramm lautete: »Du wirst von Kranken leben und

² Zum Trauma als kulturhistorischer Konstruktion siehe Jeffrey Alexander: „On the Social Construction of Moral Universals: The <Holocaust> from War Crime to Trauma Drama“. In: Ders. (Hg.): *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley 2004. S. 196-263, vorallem S. 201.

nicht von Verrückten [...] Seine Entscheidung verletzte mich tief. Ich wütete und warf die Bücher gegen die Wände. Ich gebärdete mich wie ein Wahnsinniger, aber mir blieb keine Wahl. Ich gehorchte. (*Horns Ende*, 1985: 89)

Diese im Sozialisationsprozess nachgestrebte, gewaltsame Perfektibilität des Fortschritts (Vgl. Benjamin, 1977: 256) der Individuen wird ebenso in der Erzählung *Frank, eine Kindheit mit Vätern* (im Folgenden als „Frank...“ abgekürzt) thematisch behandelt, indem „ihre Gehirne [...] mit der Exaktheit großer Rechenmaschinen“ (*Frank* 2004:52) vergleichbar wären. Bemerkenswert ist die Enttabuisierung des Selbstmords, von der in derselben Erzählung als Folge elterlichen Drucks und des eigenen Versagens die Rede ist. Sie gilt demnach als Warnsignal gegen die Kontrollmechanismen menschlicher Kultur und Zivilisation, die auf thematischer Ebene im Selbstmordversuch des entsprechenden Protagonisten implizit vorhanden liegen.

3. Bild- vs. Logos-Sprache: diskursive Tropen der Sprachgewalt

Das Motiv des Fotografierens, das den psychischen Zustand der Protagonistin Claudia in *Drachenblut* allegorisiert, erweist sich als ein vieldeutiges Signum, das möglicherweise auf die Suche nach einer vollkommen(er)en Aussagemöglichkeit³ seitens des Autors hinweist. Diese sprachphilosophische Frage, die in der Novelle und in den anderen Prosawerken Heins (wie z.B. im Novellenprolog) problematisiert wird, legt das Augenmerk auf die Problematik des „Sich-Ausdrücken-Könnens“ und stellt die Sprachtradition abendländischer Provenienz in Frage. Die erste, intertextuelle Schlüsselstelle, die diesen Aspekt erläutert, lautet: „*Am Anfang war eine Landschaft*“ (*Drachenblut*, 1982: 7), die als intertextuelle Replik auf die berühmte, biblische Genese „*Im Anfang war das Wort*“ abgelesen werden kann.

Die Substitution des Wortes ‚*Wort*‘ durch das *Landschaft*-Zeichen illustriert den gewaltsamen Sinnverlust⁴ der verbalen Logos-Sprache, die der Sprecherintention ihr ursprüngliches Sinngesamt beraubt. Dies wird durch die folgende Aussage im selben Traumprolog der Ich-Erzählerin bestätigt: „*Ich rede, ich schreie, aber ich höre nichts. Ich höre mich nicht reden*“ (*Ebd.*:8).

In Bezug auf andere Werke Heins lässt sich weiterhin feststellen, dass inter- und intratextuelle Isotopien der Bildersprache intermedialer Art vorhanden sind. Neben dem Hinweis einer der Erzählfiguren des multiperspektivischen Romans *Horns Ende* auf den Film, durch den wir uns eigentlich bildlich erinnern können (Vgl. *Horns Ende*, 1985: 227),

³ Zur Besonderheit der Fotografie im Vergleich zum Schreiben als vielfältiger Darstellungsmodus stellte Susan Sontag fest: „*Die fotografische Erforschung und Vervielfältigung der Welt zersplittert Kontinuitäten, füttert die Splitter in ein endloses Dossier ein und eröffnet damit Möglichkeiten der Kontrolle, von denen man nicht einmal träumen konnte, als das Schreiben noch das einzige Mittel zur Aufzeichnung von Informationen war.*“. Susan Sontag: *Über Fotografie*. Aus dem Amerikanischen v. Mark W. Rien u. Getrud Baruch. (Erstveröffentlichung 1977). Fischer Taschenbuchverlag. Frankfurt am Main 21. Aufl. März 2013. S. 149.

⁴ In diesem Zusammenhang handelt es sich von der Dominanz und Gewalt des abendländischen Phonozentrismus, die einen ‚Sinnverlust‘ auslösen. Vgl. hierzu Jacques Derrida: *Grammatologie*. Suhrkamp. Frankfurt am Main 1974. S. 19.

erzählt die gleichnamige Protagonistin des Romans *Frau Paula Trousseau* (2007) (im Folgenden als „*P. Trousseau*“ abgekürzt) von ihrer weißlichen und gespannten Leinwand als eine noch nicht geschaffene Welt (Vgl. *P. Trousseau*, 2007: 179). Diese Poetik der Bilder signalisiert u.a. die Gewalt einer durch den patriarchalen Rationalismus formatierten Zeichensprache, der ein „partieller“ Sinnverlust zugrundeliegt. Bilder können hiermit als alternative Zeichen angesehen werden, deren Modus das Gedächtnis des Körpers⁵ wäre.

4. Im Namen des Fortschritts: Der Baal-Mythos

Die Problematik der Gewalt wird ebenfalls durch den impliziten Bezug auf den sogenannten Baal-Mythos ästhetisiert. Auch wenn es nicht mehr vom Ritual selbst die Rede ist, und da der Mythos im Gegensatz zum Thema eine dynamische Erzählung⁶ ist, nimmt das Aufopfern andere Formen auf, die kulturell abstrahiert und tradiert werden. Denn, „Religionen und Kulturen verbergen ihre Gewalttaten, um sich zu gründen und zu perpetuieren“ (Girard, 1988: 139).

Der gewaltige Aspekt durchgesetzter Sozialisationsformen liegt darin, dass die Würde und das Wesen des Einzelnen in der ideologischen Gleichschaltung bzw. Entindividualisierung allmählich vernichtet oder annulliert werden. Dies kann am Beispiel der Figur Dr. Spodek in *Horns Ende* festgestellt werden. Bemerkenswert dafür ist die im Roman anachronistische Parallelisierung des beruflichen Vaterdiktats mit einer „heidnischen“ Aufopferung des eigenen Sohns um der Gemeinschaft willen. Dr. Spodek, dem die Karriere als Arzt vom Vater aufgezwungen wurde, illustriert allerdings, wie das Patriarchat den freien Weg zur Selbstverwirklichung versperrt und sogar verbietet. Das antike Ritual ersetzen nun der Zynismus und der Opportunismus des Vaters, wobei sein Sohn durch die Übernahme der Arztpraxis zur eigenen „Plebeisierung“ instrumentalisiert wird und im Schatten des Vaters mimetisch weiterleben muss. Die Figur des Sohns wird mit dem Mythos des Sündenbocks⁷ unmittelbar assoziiert:

Mit unverändert leiser und bestimmter Stimme sagte er schließlich: »Schön. Dann nimm an, du seist mein Geschenk an die Stadt. Ich habe die Heilstätten aufgebaut, ein gewaltiges Unternehmen, und ich bin reich geworden hier. Meine Heilstätten und diese Stadt haben mir das ermöglicht. Ich bin nicht immer sehr fein vorgegangen, aber ich habe es geschafft. Und als Dank schenke ich dich der Stadt. Eine großzügige Geste zur Vergebung meiner Sünden. (*Horns Ende*, 1985: 94)

⁵ Im Sinne von Roland Barthes sollte das Foto den Ausdruck des Körpers vermitteln können, wo die verbale Sprache die Gewalt des Verstummens nicht überwältigen kann: „*Nein, der Ausdruck ist dieses Unerhörte, das vom Körper zur Seele führt – animula, die kleine individuelle Seele, beim einen gut, beim andern schlecht. So ging ich die Photos meiner Mutter durch, einer Spur folgend, die in diesen Schrei mündete, mit dem jede Sprache endet [...]*“. Nach Roland Barthes: *Die helle Kammer*. Bemerkungen zur Photographie. Übers. v. Dietrich Laube (Erstveröffentlichung 1980). Suhrkamp. Frankfurt/M. 15. Aufl. 2014. S. 118-119.

⁶ Über die Nuancierung beider Begriffe siehe P. V. Zima: *Komparatistik*. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft (2. überarb. u. erg. Aufl.). A. Francke Verlag (UTB). Tübingen u. Basel 2011. S. 351-361.

⁷ Siehe dazu auch Wolfgang Müller-Funk: *Kulturtheorie*. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften. A. Francke Verlag. Tübingen und Basel (2. erweit. u. bearb. Aufl.) 2010. S. 260.

Dieselbe Problematik wird nicht nur auf individueller Ebene dargestellt, sondern weist auch eine kollektive Dimension auf, die die Kategorie der Jugend unmittelbar betrifft. In den Erzählungen *Der Tangospieler* und *Drachenblut* liegt diesbezüglich eine thematische Ähnlichkeit, die die Isoliertheit und Ausgrenzung von Jugendlichen indiziert. Ihr gewaltiges Verhalten ist nicht als Absicht, sondern eher als Symptom oder Folge für die gewaltigen Ausgrenzungsmechanismen etablierter Machtsysteme anzusehen, die Ausnahmen, abweichende Lebensformen, also die Andersheit, nicht duldet oder akzeptiert. Sie sind laut Adorno und Horkheimer das Ergebnis eines gewaltsamen Fortschritts:

Die Naturverfallenheit der Menschen heute ist vom gesellschaftlichen Fortschritt nicht abzulösen. Die Steigerung der wirtschaftlichen Produktivität, die einerseits die Bedingungen für eine gerechtere Gesellschaft herstellt, verleiht andererseits dem technischen Apparat und den sozialen Gruppen, die über ihn verfügen, eine unmäßige Überlegenheit über den Rest der Bevölkerung. Der Einzelne wird gegenüber den ökonomischen Mächten vollends annulliert. Dabei treiben diese die Gewalt der Gesellschaft über die Natur auf nie geahnte Höhe. (Adorno & Horkheimer, 2011: 4)

Hier kann behauptet werden, dass der Autor die hochaktuelle Problematik der Neonazis zugleich anprangert. Die Jugendlichen werden auf diese Weise als regressive Wesen am Rande der Gesellschaft dargestellt, deren Gewaltgestus auf eine instabile, sozioökonomische Realität und Probleme wie Arbeitslosigkeit und Entfremdung zurückgeführt werden kann:

Dallow hatte sich vorgebeugt. Er starrte überrascht auf die Jugendlichen. Sie wurden auf ihn aufmerksam, sahen ihn feindselig an und sprachen über ihn [...] Er spürte, wie die jungen Leute durch den Wagen liefen und auf ihn zukamen [...] Als er sich umwandte, sah er in ein grinsendes Mädchengesicht, dahinter standen lauernd ihre Freunde. (*Der Tangospieler*, 1989: 85)

In der Novelle *Drachenblut* befindet sich eine analoge Alltagsszene, in der aggressive Jugendliche auftauchen und in den Augen des Lesers eher als Opfer von Marginalisierung und Not als selbstbewusste Täter erscheinen:

Wir stiegen ins Auto. Ein Junge rief uns etwas zu, und die anderen lachten. Als Henry losfuhr, warf einer eine Handvoll Kiesel und Sand gegen die Scheiben. Henry stoppte sofort, aber ich bat ihn, weiterzufahren [...] Ich drehte mich um und betrachtete die schnell entschwindende Gruppe mit Motorrädern. Sie langweilen sich, sagte ich. Ja, sagte Henry, sie langweilen sich. Sie werden sich ihr ganzes Leben langweilen (*Drachenblut*, 1982: 53)

5. Familie, Ehe und Geschlechterverhältnisse

Ein weiteres Beispiel für die thematische Darstellung patriarchaler Gewalt zeigt die Rekurrenz der Ehe- und Familienproblematik in Heins Werk auf. Der Desillusionierungseffekt und die Entidealisierung, die ‚Familie‘ und ‚Ehe‘ dabei charakterisieren, sind im Grunde genommen universale Erscheinungen, die über die ideologischen, zeitlichen und räumlichen Grenzen des ehemaligen DDR-Kontextes hinausgehen. Solche Gewaltformen führen zur Verdinglichung geschlechtlicher Verhältnisse und versetzen sie in eine Logik und Mechanik der Konsumgesellschaft, wie es Adorno veranschaulicht:

Die rationale Gesellschaft, die auf Beherrschung der inneren und äußeren Natur beruht und das diffuse, der Arbeitsmoral und dem herrschaftlichen Prinzip selber abträgliche Lustprinzip bündigt, bedarf nicht länger des patriarchalischen Gebots von Enthaltbarkeit, Jungfräulichkeit, Keuschheit. Sondern der an- und abgestellte, gesteuerte und in ungezählten Formen von der materiellen und kulturellen Industrie ausgebeutete Sexus wird, im Einklang mit seiner Manipulation, von der Gesellschaft geschluckt, institutionalisiert, verwaltet. (Adorno, 2003: 534)

Die verfrühte Heirat und die ungewollte Mutterrolle, die bis heute in allen Gesellschaften gar keine Seltenheiten an sich sind, zeigen dass *indirekte* Gewalt⁸ manchmal nur später wahrgenommen wird und schlimmere Folgen hat als ihre konkreteren Formen. Im siebten Kapitel der Novelle *Drachenblut* erzählt Claudia, wie sich ihre Ehe mit Hinner als „peinliche Farce“ (*Drachenblut*, 1982: 85) erwiesen hat und wie sie am Kinderverlust noch leidet. Der Effekt jener gewaltigen Zustände wird durch den intermedialen Verweis auf den Modus der Fotografie betont, wobei die Schöpfung von Fotos nicht nur als „Ersatz“ für die ungeborenen, abgetriebenen Kinder der Protagonistin, sondern auch als aggressive, unwiderlegbare, bildhafte und „plakative“ Evidenz dafür gilt. In den folgenden Passagen identifiziert sie sich mit dem selbstgespiegelten ‚Objekt‘ „jahrhundertalter Männergesellschaft“ (*Ebd.*: 89):

Ich mag jene Sekunden in der Dunkelkammer, wenn auf dem weißlichen Papier im Entwickler langsam das Bild hervorkommt. Das ist für mich ein Moment von Schöpfung und Erzeugung. Die Übergänge von dem weißen Nichts zu einem noch unbestimmbaren Etwas sind fließend und überraschen in ihren sich stetig ändernden Strukturen. Das langsame Werden eines Gebildes. Ein Keimen, das ich bewirke, steuere, das ich unterbrechen kann. Zeugung. Eine Chemie von entstehendem Leben, an dem ich beteiligt bin. Anders als bei meinen Kindern, meinen ungeborenen Kindern. Ich hatte nie das Gefühl, beteiligt zu sein. Vielleicht wäre es später gekommen, sehr viel

⁸ Der Begriff ist auch unter der Bezeichnung ‚strukturelle Gewalt‘ bekannt. Siehe dazu Johan Galtung: *Strukturelle Gewalt*. [Übers. aus d. Engl. v. Hedda Wagner]. Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, Hamburg 1984.

später. Wenn sich in mir etwas bewegt hätte. So blieb es bei zwei. Unterbrechungen (*Ebd.*: 88)⁹

Im Roman *Horns Ende* wird Heirat durch komisch-karnevaleske Effekte entidealisiert, die im Laufe der Erzählung eine groteske und sogar makabre Dimension erhalten durch die Stimme der geistesgestörten und der träumerisch sehenden Marlene. Die fünfte, monologische Erzählfigur, die sich für die Prinzessin (Vgl. *Horns Ende*, 1985: 49) der auf der Bad Guldenberger Bleicherwiese angesiedelten Zigeuner hält, schildert, wie ihre Heirat gewaltig und ohne die Anwesenheit ihrer Mutter vermeintlich gefeiert wurde. Ihrem Erzählton kommt schließlich – und trotz ihrem Optimismus – ein elegischer Desillusionierungseffekt zu, der einen Topos vielfältiger Gewaltdiskurse herausbildet.

Interessant ist hier die Kategorie des Wahnsinns, die im Diskurs des Autors zweiartig ist; einerseits und auf der Oberflächenebene ist von einem „wahrheitssagenden“ Wahnsinn Marlenes die Rede. Andererseits handelt es sich um einen kollektiven, unbewussten und gewaltigen Wahnsinn in der Tiefenebene, dessen Gefahr im Endeffekt von Marlene in ihren Traummomenten (selbst-)ironisch reflektiert wird. Das kritische Bewusstsein dieser isolierten Aussagefigur erfolgt auf der einen Seite durch die Irrationalität ihres Traums¹⁰, und auf der anderen durch die Sprache ihres grotesk-makabren Lachens. Die verschwiegene Männergewalt in der Ehe wird demnach entmystifiziert und implizit zum Ausdruck gebracht. Die „Tatsache“, dass Marlenes idealer Gatte Carlos durch einen namenlosen, anonymen und gewaltigen Ehemann ersetzt wird, veranschaulicht allerdings die Diskrepanz zwischen Phantasma und Wirklichkeit und eine brutale Rückkehr in die grausame Realität, mit der viele anonyme Frauen noch heute konfrontiert sind. Ihr stummer Verzweiflungsschrei ist dem folgenden, irrationalen Dialog mit ihrer verstorbenen Mutter zu entnehmen:

Mama, warum bist du nicht zu meiner Hochzeit gekommen? Ach, Mama, warum hast du mich belogen? Warum mußte ich heiraten? Warum hast du mir erzählt, es sei schön? Es war nicht schön, Mama. Ich habe geglaubt, ich sterbe. Ich habe die ganze Nacht geweint. Warum ist man einsam, wenn man geheiratet hat? [...] Erklär mir, Mama, wieso sind so viele Schmerzen und so viel Blut schön, wenn ich nicht einmal gestreichelt wurde? Und warum darf man es nicht erzählen, warum darf man nicht die Wahrheit sagen, sondern soll lügen und behaupten, daß es fürchterlich ist? Habt ihr denn auch die Worte verrückt gemacht? (*Horns Ende*, 1985: 230)

Diese *gewaltige* Repräsentation von Familie und Heirat bei Hein sollte keinesfalls als reiner Negativismus betrachtet, sondern eher als tabubrechender Gestus interpretiert

⁹ Hier ist zu vermuten, dass der Passage sogar ein drittes poetologisches Moment zugrundeliegt, das das kreative Autorsein und den ‚gewaltsamen‘ Übergang vom Bild zum Wort mit einbezieht.

¹⁰ Trotz ihrer Negativität hält Marlene in ihren Träumen das Ideal einer glücklichen Ehe mit Carlos für noch möglich. Zum Verhältnis von Tagtraum und Hoffnung in Ernst Blochs Philosophie: Verena Kirchner: *Im Bann der Utopie*. Ernst Blochs Hoffnungsphilosophie in der DDR-Literatur. Universitätsverlag C. Winter. Heidelberg 2002. S. 21-22.

werden. Im Folgenden sollen also die Enttabuisierungsstrategien des Autors in Bezug auf die hier nachgegangene Gewaltthematik entlarvt werden.

6. Strategien der Tabubrechung und Enttabuisierung

Der Poetik des Autors Hein liegt ein Impetus der moralischen Provokation zugrunde. Bemerkenswert dabei ist der ambivalente Effekt, den die mögliche Identifikation der Leserinnen und Leser mit seinen Protagonisten auslösen kann. Dies ist vor allem der Fall, wenn man mit den verschiedenen, vom Autor problematisierten Tabus konfrontiert ist, die trotz ihrem verfremdenden Charakter eine Identifikation verschiedenen Grades ermöglicht und sie im Fall eines ambivalenten, „viestimmigen“ Ich-Erzählers sogar „gewaltsam“ erzwingt. Der Gewalteffekt, der aus jener Textrezeption hervorgehen kann, ist zweierlei: er resultiert in erster Linie aus dem Schock der Tabus selbst, aus dem Eklat ihres Unbehagens, aber auch aus der Nähe und Intimität des Ichs, die den stilistisch-erzählerischen Teil dieser Ästhetik des Unbehagens konstituieren. Ein bekanntes Beispiel dafür ist das Tabu der Vergewaltigung¹¹, das eine thematische Konstante der Weltliteratur ist.

In *Drachenblut*, genauer gegen Ende des fünften Kapitels, erzählt Claudia implizit, wie sie von ihrem Liebhaber und „fremde“ Freund vermutlich vergewaltigt wird. Im Sinne eines weiblichen Widerstands greift der Autor manche Strategien der Enkodierung von Gewalt auf, die durch das hysterische und sich wiederholende Lachen¹² der Ich-Erzählerin sowie durch eine phallische Natursymbolik hochstilisiert wird. In den folgenden Textpassagen sind zwei Momente miteinander kombiniert; eines im Zeichen des Gewaltaktes und das Andere in dessengleicher Widerlegung durch einen passiven Widerstand, der der Szene ihre Ambivalenz verleiht. Der Textteil vermag die *fremde* Freundschaft beider Protagonisten und das Paradigma der Hassliebe im Zwielicht von Distanz und Nähe und im Spiel eines *Ich-Du* zu verbalisieren:

Mir war übel. Mein Gesicht brannte vor Scham. Ich lief immer weiter in den Wald, die Zweige schlugen gegen meine Knie, in mein Gesicht. Ich spürte den Herzschlag. Dann die näher kommenden Schritte Henrys. Plötzlich eine Natter vor mir, die sich rasch vom Stein ins Gebüsch schlängelte. Ich erschrak, knickte um. Ich verwünschte die hohen Absätze. Ich humpelte weiter. Henrys Hand packte mich am Arm, riß mich herum [...] sein rechtes Auge war fast angeschwollen, der obere Wangenknochen bläulich verfärbt. Die Schwellung verzerrte sein Gesicht. Eine groteske Maske, die mich anschrie [...] Warum lachst du, fragte er [...] Er griff so fest zu, daß es mir weh tat. Dein Auge, konnte ich nur hervorbringen und merkte erst jetzt, daß ich laut und hysterisch lachte. Ich schüttelte mich vor Lachen. Nur nicht aufhören, dachte ich und

¹¹ Vgl. Hans Peter Duerr: „Die Lust des Täters und die Lust des Opfers“ (Kap. 33). In: *Der Mythos vom Zivilisationsprozeß*. 1. Aufl., Band 3). Suhrkamp. Frankfurt am Main 1993. S. 438.

¹² In einem interkulturellen Rezeptionskontext stellt Diana Haußmann in Bezug auf das Tanzmotiv in Assia Djebars Texten Ähnliches fest: „Es verfolgt explizit einen kathartischen Zweck: Die Betroffene sucht auf diese Weise, sich von ihrer Trauer, ihren Sorgen, Ängsten oder auch Aggressionen zu läutern.“ Diana Haußmann: „Non- und extraverbale Artikulationsmöglichkeiten“. In: ders.: *Reden und Schweigen: die Repräsentation algerischer Frauen im Werk Assia Djebars*. Centaurus Verlag & Media. Freiburg 2013. S. 68.

lachte weiter, immer weiter [...] Schlag nur zu, dachte ich, du willst doch jetzt schlagen, du brauchst es doch jetzt [...] Ich spürte, wie Tränen mir ins Ohr liefen. [...] Nein, dachte ich, nein. Dann löste sich meine Wut, meine Verzweiflung. Löste oder vermischte sich unentwirrbar mit einer jäh aufbrechenden Lust, mit den tanzenden Blättern, mit Henrys keuchendem Atem, mit dem Gefühl endgültiger Einsamkeit. (*Drachenblut*, 1982: 60-61)

Schließlich ergibt sich eine Art ‚Gegengewalt‘ im Diskurs des Autors, die dementsprechend die Intensität der thematisierten Gewaltproblematik durch die gewaltsame Darstellung dessen aufzeigt. Mit anderen Worten: Gewalt und ihre Destruktivität werden durch ihre eigene „gewaltsame“ Bespiegelung wechselseitig dargestellt.

7. Ideologie und Propaganda im Dienst der Gewalt?

Die hier eingegangene Gewaltproblematik lässt sich nicht nur in der individuellen oder intimen Sphäre repräsentieren, sondern erhält zudem eine ideologische Dimension, die sie als kollektive Erfahrung erscheinen lässt. Neben der körperlichen oder sexuellen Gewalt kristallisieren sich Gewaltdiskurse, die sämtlichen Kontrollmechanismen unterzogen werden. In *Horns Ende* geht es – auch wenn sich der Protagonist der Geschichte selbst nicht zu Wort meldet, um die Manipulation historischer Wahrheit zugunsten ideologischer Machtapparatur und Propaganda, die ihn als Leiter des Guldenberger Museums Leben eigene Karriere und Ausschluss aus der Partei kostet.

Der seitens der Behörden ausgeübte Druck kulminiert bis zu seinem Selbstmord, der die Kehrseite der staatlichen Gleichschaltung des ehemaligen SED-Staates symbolisch enthüllt. Das Gewaltige des Vorgangs liegt nicht nur im (ent-)tabuisierten Selbstmord des Leipziger Historikers, sondern auch in der Monopolisierung der historischen Wahrheit. Im „Erzählbericht“ des pensionierten Bürgermeisters Kruschkatz wird *Gewalt* im Zeichen der Perfektibilität des historischen Fortschritts (Vgl. Benjamin, 1977: 258) und am Beispiel Horns illustriert, so dass Historie im Spannungsverhältnis liegt zwischen Staatsmaschinerie und ihrer Auffassung als Prozess gegen den Strich (*Ebd.*: 254).

Der „passive“ Widerstand des in den Träumen der Thomas-Figur erscheinenden, gespenstigen Horn erinnert an den Impetus, gegen den vermeintlichen Tod des Autors¹³ zu kämpfen, gegen die Gewalt des Vergessens, die durch den Protagonisten als Appell- und Erinnerungsinstanz an den Leser relativiert wird. In einem der fingierten Traumdialoge zwischen Thomas und Horn heißt es über die gewaltige Blindheit der Justiz im Namen der Geschichte:

Ihm war dort Unrecht geschehen, gewiß, und an diesem Unrecht hatte ich meinen Anteil, ich habe es nie bestritten. Aber es gibt eine höhere Moral, vor der sich Recht und Unrecht die Waage halten oder gemeinsam zu fragwürdigen Werten schrumpfen. Es war ihm ein geschichtlich notwendiges

¹³ Siehe dazu Roland Barthes: „Der Tod des Autors“. In: Fotis Jannidis (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Reclam. Stuttgart 2000. S. 185-193.

Unrecht angetan worden im Namen eines höheren Rechts, im Namen der Geschichte. (*Horns Ende*, 1985: 72)

Im weiteren Dialog zwischen Kruschkatz und Horn wird es noch bestätigt: „Das Gesetz traf auch Unschuldige, sagen Sie. Nun, auch das Gesetz ist nicht fehlerlos. Das schrecklichste Opfer, das der Gang der Geschichte fordert, ist der Tod von Schuldlosen. Er ist der Blutzoll, den der Fortschritt kostet.“ (*Ebd.*: 76). Eine weitere Enttabuisierungsstrategie Heins liegt in der Kritik an der Kultur des Schweigens¹⁴, die von der Elterngeneration vertreten wird. Die Notwendigkeit der Geschichtsverarbeitung und ihr gewaltiger Charakter werden durch eine Ästhetik der Gespenster und Erinnerung suggeriert. Im neunten Kapitel der Novelle *Drachenblut* werden die Kindheitserinnerungen und Ängste der Ich-Erzählerin Claudia durch ihre Reise in die Vergangenheit und in die Heimatstadt G retrospektiv erzählt. Neben der negativen Symbolik des Panzers wird eine Kritik an der Ideologie der Elterngeneration durch das Motiv des Schweigens ausgeübt, das sich zu einer „Kultur“ entwickelt und das die DDR-Kontextualität transzendiert. Es ist für jedes totalitäre System ebenso repräsentativ:

Aber da tatsächlich keiner der Erwachsenen über den Panzer sprach, spürte ich, daß auch ein Gespräch etwas Bedrohliches sein konnte. Ich fühlte die Angst der Erwachsenen, miteinander zu reden. Und ich schwieg, damit sie nicht reden mußten. Ich fürchtete, daß nach einem ihnen aufgenötigten, quälenden Gespräch über eins ihrer Tabus mich wiederum sieche, widerliche, geschlechtskranke Leute bis in meine Träume hinein verfolgen würden. Ich lernte zu schweigen. (*Drachenblut*, 1982: 122)

Das Phänomen der Gewalt lässt sich im Werk Christoph Heins nicht nur individuell oder nur körperlich „wahrnehmen“, sondern erhält abstrakte und kollektive Formen, die sich als universale „Kulturzeichen“ erkennen und fiktionalisieren lassen. Der „überkommene“ Bezug auf den ursprünglichen DDR-Kontext eröffnet eine Pluralität der „Sinngebungen“ einer postsozialistischen Phase, die den transkulturellen Charakter von Gewalt konstituiert und deren Kontextualität variieren lässt.

8. Infantilität und Kinderwelten: Heterotopien der Selbstgewalt

Das Prinzip ‚Hoffnung‘, das Heins von der Philosophie Ernst Blochs¹⁵ grundsätzlich inspiriert worden war, gehört nicht nur zur Weltanschauung des Autors; es ermöglicht dem Rezipienten, den weiteren Hinblick auf seine Ästhetik der Gewalt zu haben, indem den Texten oder Parolen der Protagonisten jenes Überwältigungsmoment der Gewalt zukommt.

Der Roman *Das Napoleon-Spiel* (im Folgenden als „*Napoleon...*“ abgekürzt), der die Mitteilungen des Untersuchungshäftlings und Juristen Wörle an seinen Anwalt

¹⁴ In Bezug auf C. Heins handelt es sich einerseits um eine doppelte Rhetorik, die Jan Assmann beispielweise durch die Begriffe ‚strukturelles‘ und ‚strategisches‘ Schweigen konzeptualisiert: Jan Assmann: *Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI*. Hrsg. von Aleida und Jan Assmann. W. Fink Verlag 2013. S. 12 und 17.

¹⁵ Vgl. Bloch: *Das Prinzip Hoffnung* (Erstveröffentlichung 1954). Suhrkamp. Frankfurt a. M. 1985. Vor allem: S. 17, 127 u. 209.

Fiarthes erzählt, enthält jenen Rückgriff auf die Idyllik der vergangenen Kindheit. In der Peinlichkeit seiner Untersuchungszeit erinnert sich der Ich-Erzähler an die „bittersüßen“ Momente der Kriegszeit, als er von den arbeitenden Frauen der väterlichen Süßwarenfabrik mit dem Kosenamen „Engelshaar“ (*Napoleon...*, 1993: 18) bezeichnet wurde. Das „Gewaltige“ der Erzählung besteht vor allem im Kontrast zwischen der Vergangenheit und Gegenwart des Protagonisten, dessen Des-Illusionen durch die Traumweltsymbolik der Fabrik und den Gebrauch des Konjunktiv II betont und als „Vertreibung aus dem Paradies“ (*Ebd.*: 27) symbolisiert werden. Sie gleichen dem Proust'schen Madeleine-Geschmack der verlorenen Zeit.

Der Konformismus kleinbürgerlicher Mentalität wird ebenfalls in der Erzählung *Frank, eine Kindheit mit Vätern* zum Gewaltfaktor „pointiert“, wobei Hein die Anpassung der jüngeren Individuen an den Erwartungen ihrer Elterngeneration am Beispiel des „konfiszierten“ Einzelschicksals des jungen Frank schildert. Die Erzählung thematisiert, wie Gewalt im schulischen und familialen Bereich wegen obsessiver Anpassung und fehlender Sensibilität entstehen kann, denen die jüngeren Generationen im Endeffekt als Opfer fallen können. Die körperlichen Verletzungen Franks deuten auf seine emotional-psychischen hin. Interessant ist die kulturkritische Dimension jener Schicksalsästhetik über den unbedingten Utilitarismus der Industriegesellschaften, die vom und im beruflichem Erfolg eine vermeintliche Unfehlbarkeiten ihrer Wesen erwarten:

Auf Befragen des Arztes sagte er: Wenn ich früh aufwache, muß ich schon weinen. Weil ich dann in die Schule muß. Und in der Schule muß ich auch weinen, weil ich weiß, daß Papi und Mami wieder ganz traurig über mich sein werden. Die erschrockenen Eltern saßen fassungslos am Krankenbett ihres Sohnes; seine Tat wie die Erklärungen und Ratschläge des Arztes blieben ihnen unverständlich. Im Sommer des folgenden Jahres sprang Frank ein zweites Mal aus dem Fenster. (*Frank...*, 2004: 54)

In der Erzählung *Der Sohn* wird Selbstgewalt ebenso thematisiert, wobei der erfolgreiche Schüler Pawel dem Gestus einer pubertären Rebellion „gegen die väterliche Autorität“ (*Der Sohn*, 1980: 59) und einem gewissen antipatriotischen „Masochismus“ zugleich verfällt. Seine ideologische Unangepasstheit als rebellischer Widerstand gegen die proletarische Gesellschaft wird mit einer Staatsgewalt assoziiert, die die Ideale jugendlicher Selbstverwirklichung durch ihre Doktrin zuletzt „neutralisiert“. In diesem Sinne erhält Gewalt jene Unsichtbarkeit, die den Effekt ihrer Destruktivität umso virulenter in den Vordergrund setzt. Ebenso gewaltsam ist hier der Übergang vom Kind-ins Erwachsensein, dessen Welt voller Desillusionen ist.

9. Schlussbetrachtungen

Die Repräsentation von patriarchaler Gewalt in den Werken Heins ist ein wesentlicher Bestandteil seiner Poetik und entspricht einer tabubrechenden Gesinnung, die auf Grund ihrer Intensität ebenfalls auf einer Dynamik der Gegengewalt beruht. Zudem ermöglicht die interkulturelle Rezeption seiner Texte den Bezug auf verschiedene Formen von Gewalt, so dass die Enttabuisierung tradierter Gewaltdiskurse eben in sich oder inhärent gewaltig ist. Jene „Gewaltspirale“ lässt sich nicht nur im ehemaligen

Kontext der DDR zeitlich situieren, sondern geht über kulturelle und räumlich-zeitliche Grenzen hinaus, die dem Werk Heins unverkennbare Universalität und Aktualität verleiht. Sie ist sozusagen nicht „zirkulär“, sondern erhält neue Formen und Bedeutungen, die kulturelle und generationelle Neukontextualisierungen ermöglichen.

Die *gewaltsame* Darstellung verschiedener Gewaltformen wird nicht immer mit der Brisanz ihrer plakativen Anwesenheit operiert; ihr werden Räume der Selbstimplikation zugeschrieben, indem die Kategorie des Anderen, Ausgegrenzten (wie die der Verstummenden und Wahnsinnigen) – im Sinne von Michel Foucault – mittels ihrer vermeintlichen Abwesenheit oder Suspension als Gegendiskurs paradoxal affirmiert wird¹⁶. Hein zielt durch seine ästhetische Provokation darauf ab, seine Poetik im Benjamin'schen Zeichen der historischen Erinnerung gegen den Strich darzulegen, und zwar als Anlass für die Konstruktion eines Geschichtsgedächtnisses individueller und kollektiver Art. Es ist eben von einem Kampf gegen ein gewaltiges Vergessen unterschiedlicher Natur die Rede.

Der Bezug auf totalitäre Gewaltssysteme und historische Traumata erinnert die Leserinnen und Leser einerseits an die Notwendigkeit der permanenten Geschichtsaufarbeitung. Andererseits gilt die mögliche Rekurrenz kollektiver Gewalterfahrungen in seinem Werk als Warnsignale und ständige Herausforderungen für ihre Bekämpfung oder zumindest für ihre öffentliche Verarbeitung. Darüber hinaus wäre es interessant, die Gewaltformen in den neueren Veröffentlichungen (im 21. Jahrhundert) des Autors weiter zu untersuchen, weil sie das Gewaltphänomen unter aktuellen Gesichtspunkten repräsentieren, vor allem in Bezug auf Medien, Institutionen und im Zusammenhang mit der Problematik der Andersheit multikultureller Gesellschaften.

Referenzen

- [1] Adorno, T. (2003). „Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe – Stichworte - Anhang“ (Bd. 10.2). In: Ders.: *Gesammelte Schriften* (Erstveröffentlichung 1977). Hrsg. v. R. Tiedemann, unter Mitwirk. v. G. Adorno, S. Buck-Morss, und K. Schultz. Frankfurt/ Main (1. Aufl.): Suhrkamp.
- [2] Alexander, J. (2004). „On the Social Construction of Moral Universals: The <Holocaust> from War Crime to Trauma Drama“. In: Ders. (Hg.): *Cultural Trauma and Collective Identity*: Berkeley, 196-263.
- [3] Assmann, A. (2014). *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. (Erstveröffentlichung München 2006). München (2. Aufl.): C.H. Beck.
- [4] Barthes, R. (2000). „Der Tod des Autors“. In: F. Jannidis (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam. 185-193.

¹⁶Siehe dazu Michel Foucault: „Der Wahnsinn. Abwesenheit eines Werkes“, in: Ders. *Schriften zur Literatur*. Hrsg. v. Daniel Defert und François Ewald unter Mitarb. v. Jacques Lagrange. Übers. v. Michael Bischoff...u.a. Suhrkamp. Frankfurt/M. 2003. S. 175-185.

-
- [5] Barthes, R. (2014). Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Übers. v. Dietrich Laube (Erstveröffentlichung 1980). Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- [6] Benjamin, W. (1977). „Über den Begriff der Geschichte (XI)“. In: Ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- [7] Bloch, E. (1985). Das Prinzip Hoffnung (Erstveröffentlichung 1954). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- [8] Derrida, J. (1974). Grammatologie. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- [9] Duerr, H. P. (1993). „Die Lust des Täters und die Lust des Opfers“ (Kap. 33). In: Ders.: Der Mythos vom Zivilisationsprozeß. (1. Aufl., Band 3). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- [10] Foucault, M. (2003): „Der Wahnsinn. Abwesenheit eines Werkes“, in: Ders. Schriften zur Literatur. Hrsg. v. D. Defert und F. Ewald unter Mitarb. v. J. Lagrange. Übers. v. M. Bischoff, u.a. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 175-185.
- [11] Galtung, J. (1984). Strukturelle Gewalt. [Übers. aus d. Engl. v. H. Wagner]. Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag.
- [12] Girard, R. (1988). Der Sündenbock. Zürich: Benziger.
- [13] Haußmann, D. (2013). „Non- und extraverbale Artikulation smöglichkeiten“. In: Dies.: Reden und Schweigen: die Repräsentation algerischer Frauen im Werk Assia Djebars. Freiburg: Centaurus Verlag & Media.
- [14] Hein, C. (2003) Das Napoleon-Spiel. Ein Roman. (Erstveröffentlichung 1993). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- [15] Hein, C.(2002a). Der fremde Freund/ Drachenblut. (Erstveröffentlichung 1982). Frankfurt/ M.: Suhrkamp.
- [16] Hein, C.(2002b.) Der Tangospieler (Erstveröffentlichung 1989). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- [17] Hein, C. (2004a). „Der Sohn“. In: Ders.: Nachtfahrt und früher Morgen. Erzählungen (Erstveröffentlichung 1980). Frankfurt/ M.: Suhrkamp.
- [18] Hein, C. (2004b). „Frank, eine Kindheit mit Vätern“(Erstveröffentlichung 1980). In: Ders.: Nachtfahrt und früher Morgen. Frankfurt/ M.: Suhrkamp.
- [19] Hein, C. (2007). Frau Paula Trousseau. Frankfurt/ M.: Suhrkamp.
- [20] Hein, C. (2003). Horns Ende. (Erstveröffentlichung 1985). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- [21] Hein, C. (1991). „Ich bin der Leser, für den ich schreibe“. Ein Gespräch mit Frauke Meyer-Gosau. In: H. L. Arnold (Hrsg.): Literatur in der DDR. Rückblicke. München: TEXT+KRITIK (Sonderband).
- [22] Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (2011). Dialektik der Aufklärung. Philosophische

- Fragmente (20. Aufl.). Frankfurt/ M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- [23] Kirchner, V. (2002). Im Bann der Utopie. Ernst Blochs Hoffungsphilosophie in der DDR-Literatur. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- [24] Müller-Funk, W. (2010). Kulturtheorie. Einführung in Schlüsseltexte der Kulturwissenschaften (2. erweit. u. bearb. Aufl.) Tübingen und Basel: A. Francke Verlag.
- [25] Sontag, S. (2013). Über Fotografie (21. Aufl.). Aus dem Amerikanischen v. W. M. Rien u. G. Baruch, (Erstveröffentlichung 1977). Frankfurt/ M.: Fischer Taschenbuchverlag.
- [26] Schweigen. Archäologie der literarischen Kommunikation XI. (2013). Hrsg. von A. und J. Assmann. München: W. Fink Verlag.
- [27] Zima, P. V. (2011). Komparatistik. Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft (2. überarb. u. erg. Aufl.). Tübingen u. Basel: A. Francke Verlag (UTB), 351-361.