

*Das ostdeutsche Drama auf der westdeutschen
Theaterbühne,
am Beispiel von Christoph Heins Dramen:
Schlötzel oder was solls, Lassalle fragt Herbert nach
Sonja. Die Szene ein Salon, Die wahre Geschichte
des AhQs, Passage. Ein Kammerspiel*
(The East-German Drama on the West-
German Stage, Illustrated by Christoph Hein's
Dramas: *Schlötzel oder was solls, Lassalle fragt
Herbert nach Sonja. Die Szene ein Salon, Die wahre
Geschichte des AhQs, Passage. Ein Kammerspiel*)

Oana GORB NESCU

“Alexandru Ioan Cuza” University
Ia i, Romania

Abstract: In the present paper the author conducts a diachronic and synchronic survey of the impact Christoph Hein's dramas had on the West-German stage. Christoph Hein, an East-German writer born in 1944, exerted great influence both on the FRG and the GDR public. One of the few GDR dissidents who managed not only to survive but also to publish his work in his home country, Hein was part of the remarkable underground culture promoted by authors and readers who managed to get close to the idea of free public speech via reading sessions, stage performances and other similar cultural events, as well as by smuggling books. Unlike the previous generation of writers, who had gone through the barbaric Nazi regime, and unlike the following generation of writers of the 70s and 80s, who had experienced the collapse of GDR, Hein and his contemporaries were prone to an idealism which was nonetheless doomed to failure and which subsequently led to a sense of skepticism and bitter irony. The Western approach to Hein's literature exhibited two major trends – one aiming at the literary work through the writer's affiliation or non-affiliation

to the socialist party and the other one viewing the author's texts as chronicles of the Eastern society of that time.

Key-words: dissident, socialist party, chronicler, utopia

Christoph Hein ist der ostdeutsche Schriftsteller, der den größten Einfluss sowohl auf das Publikum in der BRD als auch in der DDR gehabt hat. Die Veröffentlichung seiner 1982 erschienenen Novelle *Der Fremde Freund* wurde in über 20 Zeitungen mit Enthusiasmus aufgenommen. Neben Schriftstellern wie Christa Wolf oder Stefan Heym erfreut er sich seitdem über einer hervorragenden großen Nachfrage der Journalisten, Verlage und Bühnen.

Obwohl Hein immer wieder zum Theater zurückging, erhielt er den großen internationalen Ruhm dank seiner Prosawerke.

Im Gegensatz zu vielen ostdeutschen Schriftstellern war Hein nie Mitglied der SED und zugleich kein offener Anhänger von deren Ideologie. Darüber hinaus bemerkt man, dass in seinen Werken die Mitglieder der orthodoxen Partei als negative Figuren dargestellt werden. So lässt es sich interpretieren aus der Erzählung *Der Sohn* zum Beispiel. Das Stück *Lassale* ist ein Pamphlet über einen der wichtigsten Begründer des Sozialismus. In dieser Linie kommt auch das Stück *Die Ritter der Tafelrunde* vor, welches eine Satyre des DDR-Politbüros ist.

Die Rezeption der DDR-Literatur im Westen zeigte sich immer problematisch weil die Interpretation teils an einen bestimmten gesellschaftlichen Kontext, der sich sehr vom westlichen unterschied, teils an die besonderen Rolle des Schriftstellers in der DDR gebunden war. Die politische und soziale Funktion der Kunst im „realistischen Sozialismus“ fordert vom Leser fundierte Vorkenntnisse bezüglich des Werks, des Autors und des sozialistischen Kontexts.

Darüber hinaus erschwert die bekannte Zurückhaltung des Autors es seinem Leser, die eigene Sichtweise zu spüren. Infolge dieser Situation kann man verstehen, warum es immer wieder Missverständnisse gab und wieso dem Schriftsteller mehrmals vorgeworfen wurde, er habe keinen klaren Standpunkt¹:

„Zu fragen ist jeweils, ob die literarisch präsentierten inhaltlichen Aussagen ambivalente Reaktionsweisen ermöglichen oder verlangen, von denen für den einen Leser diese, für den anderen jene die bestimmende sein mag. In den literarästhetischen Wertungen, die im Text angelegt sind und zu denen man »sich selber was denken« kann und soll, wird der Standpunkt manifest, auf dem der Autor steht und auf den er uns stellt, um die Angemessenheit seiner Wertungen unsererseits zu bewerten.“²

Bei einer solchen Schreibweise sollte sich der Rezipient bereit zeigen, eine „anspruchsvolle geistig-schöpferische Auseinandersetzung mit den literarischen Angeboten“³ Heins zu führen. Die Erfahrung hat gezeigt, dass bis jetzt nur eine kleine Reihe von Kritikern und Rezensenten die entsprechenden rezeptiven Fähigkeiten hatten, die Intentionen solcher Autoren wie Müller, Braun oder Hein zu verfolgen und die Annäherung zu ihren eigenen Existenzen zu vollführen, ohne dass sie vom Autoren Hinweise erhalten. Aus diesem

¹ zum Beispiel der Schweizer Hans Kaufmann, der von Ines Zekert in ihrem an Christoph Heins gewidmeten Buch, der in einem Artikel über Christoph Heins gegen die Auffassung polemisiert, dass Heins das Publikum „standpunktlos beliebigen Deutungen seiner Texte überließe“ (z. Vgl. Zekert, Ines)

² Zekert, Ines: *Poetologie und Prophetie. Christoph Heins Prosa und Dramatik im Kontext seiner Walter-Benjamin-Rezeption*, Bd./Vol 1080, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1993, S. 7.

³ Ebd.

Blickwinkel bietet das literarische Werk Heins sowohl irritierende als auch provokative Interpretationen, eine Situation, die sich viele Schriftsteller selbst beim Rezeptionsverfahren wünschen.

Das BRD-Publikum lernte den DDR-Schriftsteller, -Dramatiker und –Essayist Christoph Hein am 9.11.1980 kennen, als das Theaterstück *Lassalle fragt Herrn Herbert nach Sonja Die Szene ein Salon* im Düsseldorfer Schauspielhaus uraufgeführt wurde. Das Stück, in dem Hein die privaten Interessen des Gründers des Allgemeinen Deutschen Arbeitervereins, Ferdinand Lassalle, mit der politischen Zielsetzungen des ADAV konfrontiert, ist die erste Aufführung des Dramatikers Hein in der BRD.

Im Zentrum des Stückes stehen Lassalle und seine Lebensvollzüge als Privatmensch und als Arbeiterführer.⁴ Was aber auf der Bühne vorkommt ist keine Biographie, sondern es handelt sich um eine Erfindung. Der Autor spielt mit verschiedenen Charakterzügen seiner Gestalt, die er dann zeitunabhängig mischt und verallgemeinert. „Die Misere historischer Aufbrüche speziell in der deutschen Geschichte ergibt sich demnach aus der Befangenheit des jeweils Neuen in den alten Formen. Inhalte wechseln dem Augenschein nach, aber die tradierten Strukturen wandeln in ihrer Beharrlichkeit die Errungenschaften von Revolutionen oder auch nur Reformen in wirkungslose Spielarten des Alten.“⁵ Die Kritik interessierte sich in diesem Fall sowohl am Inhalt des Stücks als an seiner Inszenierung. Der Autor wurde mit Rückbesinnung auf das Salonstück gelobt:

⁴ Janssen-Zimmermann, A. :Gegenwürfe. Untersuchungen zu Dramen Christoph Heins, Band 13, Hrsg. Theo Buck, Verlag Peter Lang, Frankfurt am Main 1988, S. 66.

⁵ Ebd. S. 66 mitte.

„Ästhetische und politische Fortschrittlichkeit klaffen ähnlich weit auseinander wie Anspruch und Praxis Lassalles, dessen Reaktionen auf seine Umgebung kritisch ausgestellt werden.“

Im Gegensatz hierzu wurde die Übertragung in ein Bühnenstück heftig kritisiert: „das Zentrum des Stücks, (...) seine Doppelbödigkeit kann sie kaum einmal aufdecken.“⁶

Das Thema des Stücks berührte einige Rezensenten in der BRD,

„denn das ist das große und (hüben wie drüben) aktuelle Thema des Stücks: Da wird einer, der intellektuelle Lassalle, sich schmerzlich inne, daß er so, wie er lebt, nicht richtig lebt, weil sein Engagement für jene, die Hoffnung tragen, nicht nur ohne Echo bleibt, sondern ihn auch von sich selbst entfernt und entfremdet [...].“⁷

Jochen Schmidt bewertete in der FAZ vom 13.11.1980 das Stück als zugleich „böses und brillantes“. „Hein hole die historische Persönlichkeit Lassalles auf eine fragwürdige Art und Weise vom Sockel und dichte ihr schwerwiegende Schwächen an.“⁸

Im selben Artikel wurden auch die Aussagen Christoph Heins zitiert, der davor warnt, dass sein Stück keine Wiedergabe der Wirklichkeit sei, auch wenn viel Autobiographisches darin zu finden sei. Der Dramatiker scheint die Form des großen Schauspiels aus dem 19. Jahrhundert zu übernehmen, die er aber Schritt für Schritt abbaut. Die Darstellung widerspricht also dem im Titel suggerierten Inhalt. Das Stück handelt nicht von „Haupt- und

⁶ Roßmann, Andreas in: Deutschland Archiv 14 (1981), 2, S. 125.

⁷ Ebd.

⁸ Schmidt, J.: *Das Bühnenportal als Schlüsselloch*, FAZ, 13.11.1980, S. 14.

Staatsaktionen, sondern ausschließlich von kleinen (und kleinlichen Querellen).⁹

In einem Artikel mit dem Titel „Ein Produkt unserer beschränkten Einbildung“ aus der Frankfurter Rundschau vom 14. November 1980, schreibt Ulrich Schreiber über die erste westliche Urraufführung von Heins Theaterstück *Lassalle*. Der Kritiker vergleicht *Cromwell* und *Lassalle* und stellt fest, dass das zweite „eine historische Variante“ des ersten sei, wofür es nur Voraussetzung ist, und kein Ergebnis. Seiner Ansicht nach sollte das von Hein gewünschte Publikum aus Zuschauern des bürgerlichen Lachtheaters bestehen, das nur auf die „lustvolle Vorführung von Defekten erpicht“ ist. Hein gelingt aber „in der boshaften Identifizierung“ der Gestalt Lassalles „mit der Meinung der anderen Stückfiguren, die Dialektik des Individuellen und des Allgemeinen durch den Schwank greifbar zu machen.“ Der Erfolg des Stückes hängt von der Bereitschaft des Publikums ab, die Privatsphäre von der politischen zu trennen.

Die *Süddeutsche Zeitung* bewertet durch den Kritiker Heinrich Vormweg das Stück als „irritierendes Spektakel“, „bohrend, rücksichtslos und auf dubiose Weise gewissermaßen auch allzu fragmentarisch.“¹⁰ Der Schein der Kunstform des 19. Jahrhunderts misslingt Hein dramatisch, denn „es wirkt so, als habe der Autor sich den alten Kunstformen mit ihnen vermeintlich spielend zu sehr ausgeliefert“. Vormwegs Erachtens nach gelingt es, auch wenn der Autor es beabsichtigt hat, nicht Beziehungen zwischen Gestalten und Realität herzustellen, er erreicht das Gegenteil, so dass „das Spiel an den Rand der Denuntiation gerät.“¹¹

⁹ Ebd.

¹⁰ Vormweg, H.: *Ein irritierendes Spektakel. Christoph Heins Lassalle-Stück in Düsseldorf uraufgeführt*, *Süddeutsche Zeitung*, 13.11.1980, S. 16.

¹¹ Ebenda

In der Zeitschrift *Theater heute* wendet sich der Artikelautor Heinz Klunke an den Zuschauer und meint, dass es vielen schwer sei, das Stück Heins zu verstehen. Er integriert es in die aus der DDR-stammenden „für ein DDR-Publikum bestimmte Literatur“¹², denn die Lassalles preußische Neigung ist auffallend.

Zur Zeit der Aufführung im Westen war das Publikum auf eine solche Vision über den berühmten Lassalle bestimmt nicht bereit. Die große Persönlichkeit des Politikers und der Heinsche Charakter stehen in einem schreienden Gegensatz zu dem Gedächtnis des Publikums, so dass es unfähig ist, über die „Nachtkleider“ des Helden hinaus zu sehen, und die Intention des Autors zu spüren.

Acht Jahre nach der Uraufführung in Düsseldorf schafft Antje Janssen-Zimmermann bei Peter Lang Verlag eine ausführliche literarische Analyse der Christoph Heins Dramen, in der sie dem westlichen Publikum die Intention des östlichen Autors vermittelt, was besonders den größten Vorwurf wegen des Autobiographischen in *Lassalle* betrifft. Er erklärt, dass der zweite Akt eine Analyse Lassalles enthält, die aber ein scheinbar reales Bild von ihm als Privatmensch und Arbeiterführer darstellt, denn die aufgeführte Geschichte entspricht nicht einer Biographie. „Der Autor greift die Person und ihre charakterlichen Konflikte auf, die er für charakteristisch hält, und verallgemeinert sie, zu zeitunabhängig und von der konkreten Person losgelösten wiedererkennbaren Konstellationen“¹³.

¹² Klunke, Heniz: *Der Revolutionär endet im Salon*, Theater heute, Heft 2, 1981, S. 112.

¹³ Janssen-Zimmermann, A.: *Gegenwürfe. Untersuchungen zu Dramen Christoph Heins*, Literarhistorische Untersuchungen, hrsg. Theo Buck, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, 1988.

„*Schlötel oder Was solls*“ ist ein Stück in fünf Akten, das am 25. September 1974 an der Volksbühne Berlin mit uraufgeführt wurde. Die bundesdeutsche Erstaufführung fand am 26. Juni 1986 in Kassel statt. In der DDR wurde das Stück erst wieder im Frühjahr 1989 im Eduard-von-Winterstein-Theater in Annaberg-Buchholz aufgeführt.

Das Drama handelt von dem Absolventen des Instituts für Soziologie Schlötel, der von seinem Professor Merzler trotz seiner außergewöhnlichen Begabung für ein Jahr in die Produktion in einem nicht benannten Schwedter Kombinat geschickt wird. Dort wird er aber den Genossen Brigadier Kantwerk und den Parteisekretär Netzker, dessen Schwiegervater, stören, weil sich die Brigade Kantwerk in einer schlechten Lage befindet und man keine Lust darauf hat, sich um einen jungen Absolventen zu kümmern. Netzker überredet Kantwerk zu einem Aufruf, die Einführung des Objektlohnes betreffend, weil die Initiative von unten kommen muss, aus der herrschenden Klasse. Schlötel arbeitet gut, wird aber für einen Wirrkopf gehalten. Er interessiert sich nicht mehr für seine schwangere Ehefrau und verliebt sich in Kathrin, das Küchenmädchen. Er unterstützt den Aufruf Kantwerks. Seine Frau bemüht sich, dass ihr Mann eine Stelle in Leipzig bekommt, aber der Professor Merzler sträubt sich. Obwohl Schlötel von mehreren Unbekannten verprügelt wird und seine Arbeitsstelle nicht mehr betreten darf, bemüht er sich weiterhin darum, Kollegen für den Objektlohn zu überreden, Kathrin verlässt ihn und seine Frau verliebt sich in einen anderen. In der letzten Szene erfährt der Leser, dass sich Schlötel in der Ostsee umgebracht hat. Letztendlich wird der Objektlohn eingeführt.

Das Stück wird im Vergleich und Gegensatz zu Volker Brauns zehn Jahre früher entstandenem Stück *die Kipper* betrachtet. Paul Bauch, die Hauptgestalt Brauns, verkörpert ein

unausgebildetes Individuum, der die Entfremdung im Sozialismus anklagt. Seine Lösung ist die Vermehrung der Arbeit, das Erspüren der eigenen Grenzen. Man soll nach „der Freude des Schaffens streben“¹⁴. Der Anfang des Stückes „muss demnach als eine Erkenntnis der Gefährdung revolutionärer Bestrebungen gesehen werden“¹⁵. Das Experiment scheitert, denn trotz der quantitativen Vermehrung, bleibt die Arbeit genusslos. Eine qualitative Veränderung würde bedeuten, das Prinzip der Arbeit abzuschaffen. Hein dagegen vergisst die revolutionären Träume und betrachtet die Vergangenheit als eine „verblichene Jugenderinnerung.“¹⁶.

Der Untertitel „eine Komödie“ erweckt beim Leser Erwartungen, „die auf einen hohen Unterhaltungswert zielen.“¹⁷ Man erlebt aber eine Enttäuschung, weil das Stück einerseits keine komischen Züge enthält und andererseits das Ende gar nicht „einen landläufigen Begriff von Komödie darstellt“¹⁸. Man kann hier nur komischen Episoden begegnen, wie zum Beispiel der Geschichte des von Weisshuhn für Irene Schlötel gestohlenen Weihnachtsbaums und die Kommentierung durch Mory oder die Entdeckung Kantwerks in Kathrins Bett durch seinen Schwiegervater. „Ausgehend von einem naiven Leser oder Zuschauer bietet das Drama die Enttäuschung einer absichtsvoll geweckten Erwartung“¹⁹. Das ist ein brechtscher Vorgang, den Brecht mit der Episierung des Dramatischen zu erreichen hoffte. Die von dem Kritiker Marcel Gutwirth in *Gedanken und Wesen des Komischen* angebotenen Erklärungen über die Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Komödie und Tragödie weisen eindringlich auf die doppelte Gattungsart

¹⁴ Ebd. S. 23.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Ebd. S. 29.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd. S. 30.

von *Schlötel* hin. Beides Tragödie und Komödie stellen ein Geschehen mit Abenteuer und Katastrophe dar, wo „die Blindheit“ den Konflikt auslöst. Die komischen Charaktere stammen aus der mittleren Schicht der Gesellschaft, während die tragischen aus den hohen und edlen Schichten kommen, deren Dasein „Himmel und Erde“ interessiert. Die Personen in Heins Stück tragen sowohl Proletarier- als auch Bürgertumszüge. Die Hauptfigur, der Soziologe Schlötel, ist ein „beliebiger Bürger mit Hochschulstudium ohne Rang und öffentliche Beachtung – Mittelschicht also.“²⁰ Seine Lage als desinteressierter zukünftiger Vater ist nicht der tragische Konflikt des Stückes. Er will die Sphäre des Öffentlichen erreichen, wo man keine Schwierigkeiten erlebt. Er kämpft tatsächlich für die angestrebte Öffentlichkeit und gerät in verschiedene Probleme. Dem Autor gelingt es, die Ansicht des Helden zu demonstrieren, dass die Lebensbereiche des Privaten und des Öffentlichen nicht zu trennen sind. Schlötel scheitert in dem Moment, als er „den Einfluss seines öffentlichen Auftretens auf seine privaten Beziehungen nicht erkennt.“²¹ In diesem Sinne ist er kein positiver Held und das wird auch durch die Distanzierung Heins Schlötel gegenüber suggeriert.

Der entscheidende Unterschied zwischen den zwei Gattungen ist die Präsenz des Todes in der Tragödie, während die Komödie keinen Platz dafür hat. Das Scheitern seiner Aktion wandelt er in seinen Selbstmord um und platziert endgültig das Drama in die Kategorie des Tragischen.

Der Autor äußert sich in Bezug auf die Struktur und die dramatischen Mittel des Stückes in der Zeitschrift *Theater der Zeit*: „formal interessierte es mich, mit tradiertem Mitteln zu arbeiten, zu beginnen, um sie dann aufzulösen.“²²

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd. S. 45

²² Hein, Ch.: *Theater der Zeit*, 7/1978, S. 51.

Nach Jans-Zimmermanns Begriff ist Heins Drama ein „Gegenwurf“, indem der Autor die sozialistischen dramatischen Konzepte betreffs Inhalt und Form bezweifelt. „Sein Drama ist Vorwurf an ein etabliertes System, das sich sozialistisch nennt.“²³

Das Stück wendet sich auch gegen die Vorläufer, aber es übt keine Kritik „an ihnen, sondern an den Verhältnissen, die sie unbrauchbar werden ließen für die Gegenwart.“²⁴

Das Buch *Die wahre Geschichte des AhQ*²⁵, das ein Jahr später in der BRD erschien und außer dem im Titel erwähnten Stück noch das Drama *Lassalle fragt Herrn Herbert nach Sonja. Die Szene ein Salon* und vier von Heins Essays enthielt, erfreute sich einer ähnlichen Aufmerksamkeit, aber auch einer unterschiedlichen Rezeptionsweise, da die Handlung ausschließlich auf ostdeutschem Boden verlief: „Ein interessanter Abend, ein interessantes Stück, das uns doch wohl weniger zu sagen hat als den Bürgern jenes Staates, für die es geschrieben wurde“²⁶.

Andere Kritiker vertraten die Meinung, dass man das Stück nur wegen der mangelhaften Inszenierung der bundesdeutschen Erstaufführung von Valentin Jeker in Kassel so eng mit dem östlichen Teil Deutschlands assoziiert habe.²⁷ Bei Jekers Versuch, sowohl „Realitäts- als auch Kunstbezüge“

²³ Janssen-Zimmermann, A.: *Gegenwürfe. Untersuchungen zu Dramen Christoph Heins*, Literarhistorische Untersuchungen, hrsg. Theo Buck, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main 1988, S. 41-42.

²⁴ Ebd. S. 42.

²⁵ Der Titel seines Stücks *Die wahre Geschichte des AhQs* wird von Hein von der chinesischen Novelle des Schriftstellers Lu Xun ausgeliehen. Das Stück schildert die Geschichte der beiden Landstreicher Ah Q und Wang, die Unterkunft in einem Tempel finden, die von einer besseren Zukunft und von der Revolution träumen, ohne etwas dafür zu tun und deshalb von den Geschehnissen überrollt werden.

²⁶ Köpke, Horst: FR, 23.4.1986.

²⁷ Terrance, Albrecht: a.a.O., S. 43

herzustellen, sei die Regie zwischen „Verweisen und Metaphern“ gependelt, in der eine versuchte „Vieldeutigkeit“ zur „Beliebigkeit“ vorgekommen sei.²⁸ Die französische Inszenierung von Bernard Sobel (Straßburg, am 15.11.1984) betrachtete man als inspirierter, weil das Publikum direkte Beziehungen zu seinem eigenen sozialen Umfeld in der Aufführung habe spüren können. Der Journalist und Kritiker Andreas Rossmann äußerte sich wie folgt:

„Sobels Inszenierung ist wahr, da konkret, Jekers dagegen falsch, da unverbindlich. Was in Frankreich gelang, bleibt in der Bundesrepublik nachzuholen: Den Text als Möglichkeit zu begreifen, sich über die eigene Realität spielerisch zu verständigen. Das ist das Angebot, darin steckt die Bedeutung dieser Wahren Geschichte des AhQ.“²⁹

In weiteren Artikeln über Heins Stück wird das Verhältnis der Hauptfiguren AhQ und Wang zur Geschichte untersucht, in der sie nur „als Wartende, die ihre Gegenwart als Übergangsphase (in der DDR) wahrnehmen, unterwegs in eine andere [...] Zukunft“ seien, die vielleicht nicht DDR hieße. Nur innerhalb dieser Gesellschaft „auf Abruf“ sei *Die wahre Geschichte des AhQ* verständlich. Das Stück ist also nach Rossmanns Auffassung in erster Linie „ein Text, sich über die eigene Wirklichkeit (in der DDR) zu verständigen.“³⁰

Christoph Hein erklärt in einem Interview für die DDR-Zeitschrift *Theater der Zeit*, dass das Stück in seinem ideatischen Plan eine Dramatisierung der Novelle *Der Fremde Freund* sei.

²⁸ Roßmann, Andreas: FR, 25.12.1984.

²⁹ Roßmann, Andreas: FR, 25.12.1984, Heinz Kluncken vertritt eine ähnliche Position in *Theater heute*, 1985, H.3, S. 37.

³⁰ Roßmann, Andreas: FR, 12.12.1984, zitiert in : Terrance, Albrecht a.a.O. S. 44.

„Ich habe diese Fassung (d.h. auch die in der Bundesrepublik veröffentlichte, A.J.-Z.) des AhQ unmittelbar nach dem *Fremden Freund* geschrieben, und der Ah Q ist für mich die Dramatisierung des *Fremden Freundes*. Aber das kann wohl keiner verstehen. Für mich gibt es sehr viele Bezüge. So viel nur, um die enge Sicht auf den *Fremden Freund* etwas aufzulockern und möglicherweise die Nichteindeutigkeit des AhQ ein wenig eindeutiger zu machen. Ja, die beiden Sachen werden ganz verschieden gesehen, aufgenommen; aber für mich gibt es sehr viele Beziehungen.“³¹

Im Bezug zu diesen Ähnlichkeiten äußert sich in der BRD auch der Literaturforscher Manfred Behn-Liebherz :

„ Es ist ... der Widerspruch gegen ein kalt erzähltes Leben, das zur „unerhörten Begebenheit“ im Sinne der Novellentheorie durch die ausgestellte Selbstverständlichkeit eines Lebens wird, mit der die Ich-Erzählerin ihr Arrangement mit sich selbst verkaufen will. In kunstvoll verschachtelter Rückblendentchnik läßt Hein eine vierzigjährige, recht erfolgreiche Ärztin, wohnhaft in einem jener anonymen Berliner Hochhäuser, ihren Weg zu solcher Selbstzufriedenheit reflektieren. Arbeit und Beziehungen machen sie weder heiß noch kalt; substantielle Änderungen erwartet sie nicht mehr – keine spektakulären Aufstiege, keine Katastrophen. ... Politik, Eltern, Kollegen, Hobby dürfen nicht zu hautnah heranrücken. Nur aus der Jugendzeit wird eine wirklich belangvolle Beziehung zu einer Schulfreundin erinnert...“³²

Es ist die Geschichte einer „früh ausgelösten Trauer“, wobei sich die Heldin durch das Bad im Drachenblut davor schützt, keine erneute Enttäuschungen zu erleben. Zimmermann behauptet, dass die Novelle in seinem Leser Überlegungen über

³¹ Ebd. , S. 98, zitiert nach Hein, Christoph in *Theater der Zeit*, 10/1983, S. 56.

³² Ebd. S. 97.

„den Preis für den Fortschritt menschlicher Zivilisation“³³ aufspüren und erwecken wolle.

Wie die Novelle, bietet das Drama keine Informationen über geographische oder ideologische Zuordnung an. Die DDR-spezifischen Begriffe reichen nicht dazu, eine klare Identifikation zu bedingen.

Der Traum am Anfang der Novelle trägt zu der Interpretation des dramatischen Textes bei, indem der unmögliche Weg über eine zerstörte Brücke die einzige Alternative der Wanderer ist, auch wenn es ein Weg zum Tod sein könnte. Die zwei Wanderer sind „Stereotype eines erfolgreichen Menschenbildes“.³⁴ Der Traum lässt keine Hoffnung auf das Erfinden einer für ihren Konflikt passenden Lösung, „ist aber die momenthafte Erahnung individueller Möglichkeiten“³⁵

„Ein Bild, mir unerreichbar, letztlich unverständlich. Dennoch vorhanden und ³⁶beruhigend in dem Namenlosen, Unerklärlichen, das ich auch bin.“

Das hier dargestellte Bild projiziert ein anarchisches Leben, wobei allerdings im Text die Anarchie als versteckte und verschlüsselte Sehnsucht der beiden Wartenden in der *Wahren Geschichte des AhQ* gilt. Ein Beispiel dafür ist der paradoxe Zustand AhQs, der nicht wegen seiner Missetaten bestraft wird, sondern wegen einer fremden.

Auffallend ist die Verwandtschaft mit Becketts Drama *Warten auf Godot*. Die Gestalten AhQ und Wang führen eine bescheidene Existenz, am Rande der Armut sogar, da sie keine Arbeitsstellen haben. Während des ewigen Wartens mischen

³³ Ebd.

³⁴ Ebd. S. 99.

³⁵ Ebd.

³⁶ Hein, Ch.: *Drachenblut*, Suhrkamp Verlag, Berlin, S. 7.

sie das Denken und das Trinken. Ganz im Gegenteil zu der erfolgreichen Ärztin Claudia sind es „Randexistenzen“³⁷, die ständig auf eine Veränderung bzw. Verbesserung warten, aber sie unternehmen nichts dafür.

Der Untertitel *Zwischen Hund und Wolf* (ursprünglich. Fr. *Entre chien et le loup*) kommt nicht als Anspruch einer Prosavorlage vor, wie in mancher Rezension behauptet wird, sondern ist der von Hein gewünschte Titel für die französische Aufführung, die vor der westlichen stattgefunden hat. Der Untertitel steht metaphorischer Weise für die Intention des Autors, indem die Gestalten dazu gezwungen sind, entweder die eine oder andere Lebensform auszuwählen.

Christoph Hein hat den chinesischen Stoff in europäische Kleider gesteckt und zugleich „einen religiösen Bezugspunkt benannt, um begreifbar zu machen, was die Angriffe Wangs als Erfahrung implizieren.“³⁸

Passage. Ein Kammerspiel in drei Akten wurde am 25. Oktober 1987 in Essen unter der Regie von Hansgünther Heyme und im November 1987 in Zürich unter Urs Schaub sowie in Dresden unter Klaus Dieter Kirst uraufgeführt. Der Text erschien 1988 im Verlag Luchterhand in Darmstadt und war bereits 1987 in „Theater der Zeit“ auszugsweise vorabgedruckt worden. Es handelte sich in diesem Fall um ein Experiment, in dem ursprünglich eine gemeinsame, zeitgleiche Uraufführung auf allen drei Bühnen geplant war, die aber aus organisatorischen Gründen scheiterte. Dieses Experiment sollte zeigen, dass DDR-Theaterstücke nicht deshalb in der BRD uraufgeführt würden, weil man im Osten keine Bühnen hierfür fände, so wie es im Fall der Stücke von Heiner Müllers passierte, die bis spät in die 80er Jahre hinein in der DDR

³⁷ Ebd. S. 100.

³⁸ Ebd. S. 105.

verboten waren. Alle Aufführungen Heins bis einschließlich der *AhQ*-Inszenierung waren in der DDR umstritten gewesen. Der schließlich nahezu gleichzeitige Uraufführungstermin von *Passage* in der DDR, der BRD und der Schweiz kann somit nicht nur als eine Neuigkeit in der deutsch-deutschen Theatergeschichte bewertet werden, sondern vielmehr wurde hierdurch deutlicher, dass sich Heins Position als Dramatiker in der DDR gefestigt hatte, dass zwei Jahre nach Gorbatschows Machtübernahme in der Sowjetunion sich die ersten Zeichen einer Entspannung im innerdeutschen Kulturaustausch bemerkbar machten.

Die länderübergreifende Erstaufführung brachte manche Rezensenten zum Schluss, dass *Passage* dem DDR-Publikum näher liege als jedem anderen.³⁹ Viele Beurteilungen unterstrichen unverschlüsselte Aussagen über die DDR-Gesellschaft im Stück, wobei die Figuren, die Emigranten, die im Zweiten Weltkrieg an der französisch-spanischen Grenze festsitzen, vielmehr eine „geschlossene Gesellschaft symbolisieren würden, deren Isolation sich aus den „Nebensätzen und Hintergründen“⁴⁰ des Textes erschließen lasse. Die Thematik des Stücks, nämlich die Zeit des Nationalsozialismus’ in Deutschland, sowie Heymes Inszenierung in Essen, die den Akzent auf die Flüchtlinge und deren Schwierigkeiten legte, führten in der westdeutschen Kritik zur einhelligen Meinung, dass Heins *Passage* eine „Lücke für das deutsche Theater fülle, die bisher eine „Leerstelle“ auf beiden Seiten der Grenze bedeutete: „Endlich erfahren wir von der Bühne einmal etwas von denen, die Deutschland verließen.“⁴¹

³⁹ Wirsing, Sibylle: *FAZ*, 4.12.1987, zitiert in Terrance, Albrecht a.a.O. S. 52.

⁴⁰ Skasa, Michael: *Die Zeit*, 30.10.1987, zitiert in Terrance, Albrecht a.a.O. S. 52.

⁴¹ Schreiber, Ulrich; *FR*, 5.11.1987.

Das Stück handelt von den Leben von fünf Flüchtlingen vor dem deutschen Terror. Frankfurter und Hirschburg sind Juden, Kurt und Otto sind Kommunisten. Lenkas Mann wurde in ein Konzentrationslager gesperrt. Lisa vermittelt ihnen Ausfahrt über die Grenzen. Das Ort der Handlung ist ein französisches Dorf an der Grenze Spaniens. Sie wurden von Rosa Grenier in ihrem Cafe untergebracht. Sie empfindet Mitleid für die Flüchtlinge, fürchtet sich aber davor, von den Behörden erwischt zu werden, weil es in ihrem Gebiet verboten ist, den Ausländern Unterkunft anzubieten. Die Zeit lässt sich nur aus dem Kontext herleiten und entspricht den 4 Jahren, der Dritten Reich-Endperiode.

Es ist keine Schilderung der Nazi-Barbarei, sondern eine Analyse und deren Effekte bei den Opfern. Die Szene, in der die Gestapomänner vorkommen, wird nur dafür benutzt, die Reaktionen, das heißt Ängste, Zwänge, Verzweiflungen hervorzuheben. Die Flucht bringt Personen verschiedener Art zusammen, in einem engen von der Außenwelt versteckten Raum. Die Taten, die Entscheidungen und die Gedanken der Flüchtlinge hängen von der Außenwelt ab.

Die Metapher aus dem Titel suggeriert „Überfahrt, Übergang und Zeitabschnitt“⁴² überdachter Verbindungsweg zwischen parallelen Straßen. Das Stück verweist offensichtlich auf das Walter Benjamins „Passagen-Werk“, das wegen des Todes des Autors unvollendet bleibt. Peter Reichel erkennt in der Figur des Doktors Hugo Frankfurter den Autor W. Benjamin, der bei der Entdeckung durch die Gestapo Selbstmord begangen hat⁴³. Sein Werk sollte eine europäische Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts anhand der französischen Hauptstadt schildern, deren Passagen ihn zur philosophischen Reflexion anregten.

⁴² Ebd. S. 126

⁴³ Reichel, P.: *Theater der Zeit*, 5/1987, S. 51.

Das heinsche Stück enthält Überlegungen über das Leben der Emigranten. Der Autor schafft eine Miniatur-Welt, deren Menschen vom Außen angeschaut werden können, aber „den Kontakt über den engen Handlungsort hinaus verwehrt ist“⁴⁴. Hein benutzt faschistische Ressourcen, um Intellektuelle und authentisches Leben im Zeitalter des Sozialismus zu kritisieren.

Andreas Roßmann⁴⁵ erinnert der Stoff an „Transit“ von Anna Seghers und an den „Vulkan“ von Klaus Mann. Franfurter erinnere an Walter Benjamins Ende. Das Stück balanciert zwischen zwei Plänen, einer der möglichen und einer der tatsächlichen Wirklichkeit. Rossmann vergleicht die Reaktionen und die daraus folgenden Handlungen der Figuren mit einem Schachspiel. Mit dem Ende – die Geschichte der vierzehn alten Juden- bricht Hein die realistische Konstellation eines Stückes auf und pointiert die Ausweglosigkeit der historischen Situation. Allein ein Wunder hätte den Holocaust 1940 verhindern können. Der Selbstmord des jüdischen Intellektuellen, der auf das Ende Benjamins verweist, wird von Rossmann als Heins spezifisches Merkmal angesehen, der gerne historischen Taten und Lebensläufe mischt umspielt. Wolfgang Höbel zerreißt die Essener Uraufführung als Melodram⁴⁶.

Heinz Klunker schätzt die Handlung als „bekannt, historisch aufgearbeitet“⁴⁷, ohne „szenische Sensationen“. Er zitiert die Meinung der „Neuen Zürcher Zeitung“ über die

⁴⁴ Ebd. S. 127.

⁴⁵ Rossmann, A.: *Flüchtlingsgespräche über die Kunst. Christoph Heins Kammerspiel „Passage“ in Essen uraufgeführt*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29. Oktober 1987, S. 15.

⁴⁶ „Süddeutsche Zeitung“ vom 30. Oktober 1987, S. 17

⁴⁷ Klunker, Heinz: *Nun auch in der DDR angekommen. Christoph Heins „Passage“ in Dresden „uraufgeführt*, in *Frankfurter Rundschau*, 8.12.1987, S. 16.

Inszenierung Schaubs, die man als „vollkommenes Mittelmaß“ bewertet.⁴⁸ Erst die Aufführung in Dresden bekommt das richtige Publikum, welches dem geschichtlichen Hintergrund ein in die Gegenwart passenden Wert verleiht. Dem Zuschauer im Westen fällt es schwer, das Lebensgefühl des Stückes nachzuempfinden. „Bei näherer Betrachtung gehe es in den Stück «mehr um eine Befreiung aus innerer Emigration», um nicht an das Jahr 1941 gebundene Prozesse zwischen «Ohnmacht und Hoffnung»“⁴⁹. Dem Regisseur wird vorgeworfen, die Utopie von der Flucht der Juden nicht dargestellt zu haben. „Er spielt die Historie nicht, er spielt mit und in ihr, nimmt sie also weder als Vorwand, noch als Endzweck.“⁵⁰

Allgemein wird angenommen, dass es Ziel eines literarischen Werks sei, dem Lesepublikum Vergnügen zu bereiten. Der Wert eines literarischen Artefaktes entspringt jedoch nicht nur seiner unterhaltsamen Funktion: es muss auch etwas über die umliegende Realität kommunizieren, muss sich auf einen bestimmten Erwartungshorizont der Leserschaft beziehen, so dass eine dialogische Interaktion mit dem Leser entstehen kann.

Christoph Hein erfreute sich sowohl in der DDR als auch in der BRD eines breiten und enthusiastischen Publikums. Durch die doppelte Rezeption in den beiden „Deutschlands“ vor der Wende bildete Hein eine Ausnahme in der deutschsprachigen und vielleicht in der gesamteuropäischen Literaturgeschichte. Sein großer Erfolg kann jedoch vielleicht gerade dadurch erklärt werden, dass es zur Zeit der Entstehung seiner Werke eine spezifische Disposition der deutschen (und

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Ebd.

insbesondere der westdeutschen) Leserschaft für seine Stoffe gab. Dem Konstanzer Professor Hans Robert Jauß zufolge wird eine bestimmte Leserdisposition aus drei allgemein voraussetzbaren Faktoren herauskristallisiert:

„erstens aus bekannten Normen oder der immanenten Poetik der Gattung, zweitens aus den impliziten Beziehungen zu bekannten Werken der literaturhistorischen Umgebung und drittens aus dem Gegensatz von Fiktion und Wirklichkeit, poetischer und praktischer Funktion der Sprache, der für den reflektierenden Leser während der Lektüre als Möglichkeit des Vergleichs immer gegeben ist. Der dritte Faktor schließt ein, dass der Leser ein neues Werk sowohl im engeren Horizont seiner literarischen Erwartungen als auch im weiteren Horizont seiner Lebenserfahrung wahrnehmen kann“⁵¹.

Jauß' Definition ermöglicht es, die Faszination der bundesdeutschen Leserschaft zu erklären, die einerseits auf Heins literarischer Meisterschaft und andererseits auf den DDR-Thematiken beruht, welche, in historische Theaterstücke verkleidet, eine gleichzeitig nahe und fremde Realität in sich trugen. Heins Erfolg wird aus den mannigfaltigen Rezensionen und Kommentaren in der bundesdeutschen Presse jener Zeit ersichtlich.

Über seine Meisterschaft und seine DDR-Thematiken hinaus verdankt Hein seine Anerkennung in der BRD noch einem weiteren Umstand, der ihn von den anderen DDR-Schriftstellern unterscheidet: Im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen hat Hein einen „Horizontwandel“⁵² vollzogen,

⁵¹ Jauß, Hans, Robert: *Literatur als Provokation*. Suhrkamp Verlag, Berlin 1970, S. 177.

⁵² Jauß definiert den Horizontwandel wie folgt: “Die Distanz zwischen Erwartungshorizont und Werk, zwischen dem schon Vertrauten der bisherigen ästhetischen Erfahrung und dem mit der Aufnahme des neuen Werks geforderten ‘Horizontwandel’, bestimmt rezeptionsästhetisch den

indem er das schon Vertraute, den herrschenden Geschmack in Frage stellte:

„Die Beziehung von Literatur und Publikum geht nicht darin auf, dass jedes Werk sein spezifisches, historisch und soziologisch bestimmtes Publikum hat, dass jeder Schriftsteller vom Milieu, dem Anschauungskreis und der Ideologie seines Publikums abhängig ist und dass der literarische Erfolg ein Buch voraussetzt, das zum Ausdruck bringt, was die Gruppe erwartete, ein Buch, welches der Gruppe ihr eigenes Bild offenbart. Diese objektivistische Festlegung des literarischen Erfolgs auf die Kongruenz von Absicht des Werkes und Erwartung einer sozialen Gruppe bringt die Literatursoziologie immer dann in Verlegenheit, wenn eine Spät- und Dauerwirkung zu erklären ist“⁵³.

Der große Erfolg Heins beim westdeutschen Publikum zeugt von einem breiten Interesse für die Welt, die Hein in seinem Werk so malerisch darstellt. Hein bot den westlichen Lesern die Möglichkeit, die nahe und doch schwer erreichbare DDR anders zu rezeptieren, als sie ihnen von den Massenmedien vorgestellt wurde.

Bemerkenswert ist, dass dieses Interesse nach der Wende allmählich schwindet. Heins spätere Werke werden weniger in Zeitungen und Zeitschriften rezensiert. Nach einem Theaterstück *Die Ritter der Tafelrunde*, das das Ende und den

Kunstcharakter eines literarischen Werks: in dem Maße wie sich diese Distanz verringert, dem rezipierenden Bewusstsein keine Umwendung auf den Horizont noch unbekannter Erfahrung abverlangt wird, nähert sich das Werk dem Bereich der 'kulinarischen' oder Unterhaltungskunst. Die letztere lässt sich rezeptionsästhetisch dadurch charakterisieren, dass sie keinen Horizontwandel erfordert, sondern Erwartungen, die eine herrschende Geschmacksrichtung vorzeichnet, geradezu erfüllt [...]“: Jauß, Hans, Robert: *Literatur als Provokation*. Suhrkamp Verlag, 1970, S. 178.

⁵³ Jauß, Hans, Robert: *Literatur als Provokation*. Suhrkamp Verlag, 1970, S. 179.

Zerfall einer Ära glorios angekündigt hat, bleiben Heins Werke fast ohne Echo im nun wiedervereinten Deutschland. Dieser Wandel wurzelt wahrscheinlich in mehreren soziologischen, psychologischen, historischen und kulturgeschichtlichen Gegebenheiten. Sicher ist, dass Heins Prosa nicht mehr von einer aktuellen und faszinierenden Realität getragen wird, sondern sich auf eine zu nahe, immer noch subjektiv und persönlich empfundene Vergangenheit bezieht, deren Darstellung von der Leserschaft jetzt als schmerzlich oder anachronistisch empfunden wird.

Christoph Hein geht seinen Weg weiter: er versteht weiterhin seine literarische Tätigkeit als „Chronist“, sein Schrifttum ist noch immer stark im gegenwärtigen Alltag verankert. Hat er vor 1990 das sozialistische Leben der DDR-Intellektuellen verteidigt, so bekämpft er nach der Wende die Exzesse und Aberrationen der kapitalistischen Ordnung in einer von der Marktwirtschaft geregelten Realität. Diese Aufgabe, die in den 70er und 80er Jahren einen breiten Anwendungsbereich innerhalb der DDR- aber auch der BRD-Leserschaft hatte, scheint jedoch nach der Wende kaum mehr Anerkennung zu finden. Die Ära der „großen“ Ideologien ist fortan Vergangenheit und im nun durchaus kapitalistischen Europa finden Heins Polemiken keine Korrespondenten mehr, so dass der Dialog zwischen seinen Texten und dem Lesepublikum jetzt fast völlig gebrochen zu sein scheint. In dieser Hinsicht ist Heins Wahrnehmung der Rolle des Schriftstellers als „Chronist seiner Zeit“ nach der Wende nicht mehr aktuell, weil genau „seine Zeit“ nun zu Ende ist.

Der „wandernde Blickpunkt“⁵⁴ ist vielleicht der Begriff, der am besten diese Wandlung beschreibt und das Verhältnis zwischen Heins Texten und der Leserschaft vor und nach der Wende erklärt:

⁵⁴ Iser, Wolfgang: *Akt des Lesens*, München: W. Fink Verlag, S. 177-193.

„Der Leser [muss] ‚den Gegenstand‘ oftmals als die vertraute Objektwelt konstituieren, die der Text aufruft. Daraus ergibt sich dann freilich auch ein Verhältnis zwischen Text und Leser; doch statt der gewohnten Subjekt-Objekt-Beziehung, die dem Erfassungsakt der Wahrnehmung zugrunde liegt, bleibt ein Text, der sich der Referentialisierbarkeit entzieht, dem wandernden Blickpunkt des Lesers gegenüber eigentümlich transzendent. Mitten drin zu sein und gleichzeitig von dem überstiegen zu werden, worin man ist, charakterisiert das Verhältnis von Text und Leser. Ist der Leser als ständig sich verschiebender Punkt im Text, so ist ihm dieser jeweils nur in Phasen gegenwärtig; es kennzeichnet diese Phasen, dass in ihnen die Gegenständlichkeit des Textes zwar vorhanden ist, zugleich aber als inadäquat erscheint“⁵⁵.

In diesem Sinne ist die kritische Rezeption von Heins Werk vor und nach der Wende symptomatisch für eine jeweils bestimmte Generation von Lesern. Man kann auch über eine „Asymmetrie von Text und Leser“⁵⁶ im Iserischen Sinne sprechen. Diese Wandlung der Haltung gegenüber einer literarischen und künstlerischen Thematik steht stellvertretend für einen Wechsel der soziologischen und rezeptionsästhetischen Perspektive.

Heins Wichtigkeit für die Verbreitung sozialistischer Vorstellungen und Konzepte jedoch bleibt unbestreitbar. Die Werke, die vor 1990 publiziert wurden, sowie einige, die nach der Wende erschienen, veranschaulichen eine nahe Realität, die heute im Gegensatz zu den frühen 90er Jahren mit einer gewissen Distanz und „Objektivität“ betrachtet werden kann.

Unserer Ansicht nach, ist diese heftige Rezeption der Heinschen Werke dadurch zu erklären, dass er eine Ausnahme in der DDR-Literatur ist, indem sich seine poetische

⁵⁵ Iser a.a.O., S. 178.

⁵⁶ Iser a.a.O., S. 257-280.

Konzeption auf einen inhärenten Paradox basiert. Er richtet seinen Kampf gegen Heilsvorstellungen und utopisches Denken, ohne sich von der sozialistischen Doktrin loszusagen. Diese Form von Kritik schildert vielleicht am besten die Haltung der DDR-Intellektuellen, die eigentlich das System nicht zu verändern erzielten, sondern es nur der Realität anpassen wollten. Deswegen befassen wir uns in den folgenden Kapiteln mit dem pluralistischen Bild des Intellektuellen in Heins repräsentativsten Prosatexten, ein Bild das sowohl die Figur des Autors als auch seine implizite Leserschaft, im Sinne der Konstanzer Schule, darstellt.

Acknowledgements: This work was supported by the European Social Fund in Romania, under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Program for Human Resources Development 2007 – 2013 [grant POSDRU/CPP107/DMI 1.5/S/78342].

Bibliographie:

- HEIN, Christoph (7/ 1978): *Theater der Zeit*, Berlin (Ost), S. 51.
HEIN, Christoph.: *Drachenblut*, Suhrkamp Verlag, Berlin, S. 7.
ISER, Wolfgang (1976) : *Akt des Lesens*, München, S. 177-193.
JACHIMZAK, Krzysztof: „Gespräch mit Christoph Heins“. In: *Sinn und Form*, vol. 40, Heft 2, (1988), Berlin (Ost).
JANSSEN-ZIMMERMANN, Antje (1998): „Gegenwürfe. In Theo Buck (Hg.): *Untersuchungen zu Dramen Christoph Heins*, Band 13, Frankfurt am Main, S. 66.
JAUSS, Hans Robert (1970): *Literatur als Provokation*. Berlin, S. 177.
KLUNKE, Heinz (1981): „Der Revolutionär endet im Salon“. In: *Theater heute*, Heft 2 , S. 112.
KLUNKER, Heinz (8.12.1987): „Nun auch in der DDR angekommen. Christoph Heins „Passage“ in Dresden „uraufgeführt“. In: *Frankfurter Rundschau*, S. 16.

- KÖPKE, Horst: „Christoph Hein“. In: *Frankfurter Allgemeine*, 23.4.1986.
- REICHEL, Peter: „Christoph Hein“. In: *Theater der Zeit*, 5/1987, S. 51.
- ROSSMANN, Andreas (1981): „Christoph Hein“. In: *Deutschland Archiv* 14,2, S. 125.
- ROSSMANN, Andreas (29.Okt. 1987) : „Flüchtlingsgespräche über die Kunst. Christoph Heins Kammerspiel „Passage“ in Essen uraufgeführt“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29, S. 15.
- ROBMANN, Andreas: „Christoph Hein“. In: *Frankfurter Rundschau*, 25.12.1984.
- SCHMIDT, Jochen: „Das Bühnenportal als Schlüsselloch“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 13.11.1980, S. 14.
- SCHREIBER, Ulrich: „Christoph Hein“. In: *Frankfurter Rundschau*, 5.11.1987.
- SKASA, Michael: *Die Zeit*, 30.10.1987, zitiert in: ALBRECHT, Terrance a.a.O., S. 52.
- TERRANCE, Albrecht (2000): *Rezeption Und Zeitlichkeit Des Werkes Christoph Heins*, Frankfurt am Main, S. 43.
- VORMWEG, Heinrich: „Ein irritierendes Spektakel. Christoph Heins Lassalle-Stück in Düsseldorf uraufgeführt“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 13.11.1980, S. 16.
- WIRSING, Sibylle in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.12.1987, zitiert in: ALBRECHT, Terrance a.a.O. S. 52.
- ZEKERT, Ines (1993) : *Poetologie und Prophetie. Christoph Heins Prosa und Dramatik im Kontext seiner Walter-Benjamin-Rezeption*, Bd./Vol 1080, Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien.

