

# literatur für leser:innen

19

3

42. Jahrgang

„Musse pfeiffe inne Wind.“  
Gerhard Henschel  
zum 60. Geburtstag

Herausgegeben von Ingo Cornils

Mit Beiträgen von Gerhard Henschel,  
Andreas Solbach, Manuel Förderer,  
Peter C. Pohl und Kay Wolfinger



PETER LANG

## Inhaltsverzeichnis

### Ingo Cornils

Editorial \_\_\_\_\_ 189

### Gerhard Henschel

Aus dem *Schelmenroman*: Vorabdruck einer Passage, die im Frühling 1994 spielt \_\_\_ 195

### Andreas Solbach

Keine *vita nova*: Gegenwartscollage als Vergangenheitsbewältigung  
in Gerhard Henschels *Jugendroman* \_\_\_\_\_ 199

### Manuel Förderer

„A creature void of form“. Zur Bedeutung von Bob Dylan  
in Gerhard Henschels Schlosser-Romanen \_\_\_\_\_ 215

### Peter C. Pohl

Der west-östliche Bildungsroman der Gegenwart.  
Ein Vergleich von Judith Schalanskys *Der Hals der Giraffe. Bildungsroman* (2012)  
und Gerhard Henschels *Bildungsroman* (2014) \_\_\_\_\_ 231

### Kay Wolfinger

Gerhard Henschel in der Schreibschule von Walter Kempowski –  
Auszug aus den Notizen \_\_\_\_\_ 249

## literatur für leser:innen

- herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Serena Grazzini, Carsten Jakobi,  
Frederike Middelhoff, Bernhard Spies, Christine Waldschmidt, Sabine Wilke
- Peer Review: literatur für leser:innen ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden  
Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen  
begutachtet. Jede:r Herausgeber:in hat ein Vetorecht.
- Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11,  
10178 Berlin  
Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902
- Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130,  
University of Washington, Seattle, WA 98195, USA  
wilke@u.washington.edu
- Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Prof. Dr. Ingo Cornils, Professor of German Studies, School of Languages,  
Cultures and Societies, University of Leeds, Leeds LS2 9JT, UK  
i.cornils@leeds.ac.uk
- Erscheinungsweise: 3mal jährlich  
(März/Juli/November)
- Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 54,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 32,95;  
Einzelheft EUR 26,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung.  
Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt  
werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck,  
Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und  
Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch aus-  
zugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz  
CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

## „A creature void of form“. Zur Bedeutung von Bob Dylan in Gerhard Henschels Schlosser-Romanen

### Abstract

Der Aufsatz zeichnet anhand dreier thematischer Komplexe nach, welche Rolle Texte und Musik Bob Dylans innerhalb des autobiographischen Romanprojekts um Martin Schlosser spielen. Zunächst wird untersucht, wie Dylans Lyrics die erzählten Spannungen zwischen Vergangenheit und Zukunft, wie sie sich exemplarisch im Verhältnis des Erzählers zu seiner Familie zeigen, motivisch rahmen; sodann wird aufgezeigt, wie durch den Zugriff auf Dylans Texte thematische Einheiten innerhalb der Romane konstituiert und somit teils disparate Passagen verknüpft werden. Abschließend rücken Adaptions- und Übersetzungspraktiken, derer sich der Erzähler in Bezug auf Dylans Songtexte bedient, in den Blick, wobei an entsprechenden Stellen auch weitere Texte Henschels berücksichtigt werden sollen. Der Aufsatz dokumentiert eine gleichfalls passgenaue wie vielschichtige Montagepraxis innerhalb der Schlosser-Romane und erarbeitet grundlegende Einsichten in die intertextuelle Verfahrensweise Henschels.

### I.

Die Feststellung, dass Bob Dylan für Gerhard Henschel eine zentrale Rolle spielt, muss auf den ersten Blick trivial erscheinen, ist dessen Bedeutung doch in vielen verschiedenen Formen bereits bestens dokumentiert. Gemeinsam mit Kathrin Passig (und mit dem „bekannteste[n] Bob-Dylan-Experte[n] der Bundesrepublik“<sup>1</sup> Günter Amendt als Berater) übersetzte Henschel den ersten Teil von Dylans Autobiographie, die 2004 unter dem Titel *Chronicles* bei Hoffmann und Campe erschien,<sup>2</sup> er bekennt sich an anderer Stelle als regelmäßiger Besucher der Homepage [expectingrain.com](http://expectingrain.com),<sup>3</sup> wo in beeindruckender Detailfülle alle Netzpublikationen zu Dylan versammelt werden, und wer die bis dato neun Bände des autobiographischen Romanprojekts um Martin Schlosser gelesen hat, der dürfte auf eine deutlich dreistellige Zahl an Dylan-Referenzen aller Art gestoßen sein. Deren autodiegetischer Erzähler greift nicht lediglich auf Songtexte des amerikanischen Musikers und Nobelpreisträgers zurück, um seine Erlebnisse und Erfahrungen zu kommentieren, zu ironisieren und/oder zu rubrizieren – womit, wie noch diskutiert werden soll, eine lebensweltliche Universaltauglichkeit dieser Lyrics inszeniert und deren Möglichkeit, auf vielfältige Stimmungslagen und Erfahrungskomplexe reagieren zu können, ausgestellt wird. Martin Schlosser liest sich auch ausdauernd durch die ausufernde Publikationsmasse zu Bob Dylan, etabliert en passant ein Privatarchiv der deutschen Dylan-Rezeption mit Schwerpunkt auf

---

1 Der Detlef Siegfried: „Der Rock'n'Roll macht es Dir“ – Günter Amendt und die Politisierung des Körpers. In: Pop-Zeitschrift, [https://pop-zeitschrift.de/2012/09/06/der-rocknroll-macht-es-dirgunter-amendt-und-die-politisierung-des-korpersvon-detlef-siegfried10-9-2012/#\\_edn2](https://pop-zeitschrift.de/2012/09/06/der-rocknroll-macht-es-dirgunter-amendt-und-die-politisierung-des-korpersvon-detlef-siegfried10-9-2012/#_edn2) (17.03.2022).

2 Bob Dylan: *Chronicles. Volume One*. Übers. von Kathrin Passig/Gerhard Henschel. Hamburg 2004.

3 Vgl. Gerhard Henschel: Leerläufe. In: *Denkräume. Von Orten und Ideen*. Hrsg. von Simone Jung/Jana Marlene Mader. Hamburg 2020, S. 182–195, hier S. 194.

der linken Medienlandschaft<sup>4</sup> und durchstöbert die Flohmärkte nach Bootlegs, dieser mittlerweile zur kaum noch überschaubaren Größe angeschwollenen „Parallelindustrie“<sup>5</sup> zu den offiziellen Veröffentlichungen, deren Erwerb er minutiös verzeichnet. Wie kaum ein zweiter Musiker besetzt Dylan eine wesentlich affektive Stelle im psychischen Gefüge des Erzählers (und seines Autors). Seine Musik fungiert gleichermaßen als Speicher wie als Stimulanz von Erinnerungen, die die erzählten Momente nicht lediglich untermalt, sondern an ihren Bedeutungsdimensionen mitschreibt. Was für Pop- und Rockmusik im Allgemeinen gilt, dass sie nämlich in herausragender Form „lebenspraktisch und lebensgeschichtlich verwurzelt zu sein“<sup>6</sup> scheint, gilt auch im Besonderen für die Art und Weise, wie der Erzähler Martin Schlosser Dylans Musik rezipiert und auf seine Songtexte ausgreift; beide sind auf konkrete Problem- und Erfahrungskomplexe der Lebenswelt eines zunächst Jugendlichen, später jungen Erwachsenen ausgerichtet und finden in dieser ihren Widerhall. Diesen Konnex betont auch der Autor Henschel selbst, der in einem kurzen Text für einen von Steffen Radlmaier herausgegebenen Band (mit dem bezeichnenden Titel *Mein Song. Texte zum Soundtrack des Lebens*) von einem Moment erzählt, der exemplarisch Dylans Musik und lebensweltliche Aspekte zusammenführt:

Im Frühsommer 1981 besuchte ich einen Schulfreund, der in Osnabrück eine öde Zivildienststelle angetreten hatte, aber immerhin bereits in einer Mietwohnung lebte, fern von den Eltern, und als wir abends auf seinem Balkon saßen, mit einer Kiste Bier neben der Sitzbank, dem trüben Abendhimmel über uns und der abenteuerlichen Aussicht auf ein ganzes langes und freies Erwachsenenleben vor uns, das jetzt, in diesem Augenblick, seinen Anfang nahm, hörten wir Bob Dylan aus dem Kassettrekorder singen.<sup>7</sup>

Die besondere Konzentration auf einen Moment, auf einen „Augenblick“, wird konturiert von einer Szenerie, in der Nähe und Ferne zusammenfließen; man ist fern der elterlichen Autorität, die paradigmatisch für einen vergangenen Ordnungszustand steht, und hat den Blick in eine selbstverständlich als frei apostrophierte Zukunft gerichtet. Für diese anvisierte Bewegung liefert Dylan den passenden Soundtrack und Henschel das passende Zitat aus dem Song *It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry* (1965). Nicht nur wird die in dem Song formulierte „Weisheit“<sup>8</sup> – Well, I wanna be your lover, baby / I don't wanna be your boss – in die persönliche normative Matrix übernommen und mit der eigenen familiären Erfahrungswelt abgeglichen („Um in meinem Vater den Geliebten und nicht den gefürchteten Boss meiner Mutter zu erkennen, hätte ich viel Phantasie aufbringen müssen“<sup>9</sup>), sondern die in

4 Zentrale Publikationsorte sind vor allem die von Schlosser geschätzten Zeitschriften *Titanic* und *konkret*, wobei er auch befreundeten Autoren Ahnungslosigkeit attestiert, wenn diese sich in Sachen Dylan zu irren scheinen. Eine Dylan-Kritik von Max Goldt („Quäk, quäk, klampf, klampf, keine sanften Geheimnisse, obendrein zum Weglaufen häßlich“) erntet nur Kopfschütteln: „Max schien Dylan mit Bruce Springsteen zu verwechseln.“ Gerhard Henschel: *Schauerroman*, Hamburg 2021, S. 329. Im Folgenden mit *Schauerroman* referenziert. Das Beispiel weist die Dylan-Referenzen als Bestandteil eines Verfahrens von Kontextherstellung durch spezifische Dokumentenselektion aus. Vgl. hierzu Peter C. Pohl: Wie viel Gegenwart verträgt die aktuelle literaturwissenschaftliche Kontextdiskussion? Ein Versuch am Beispiel von Gerhard Henschels *Schlosser-Zyklus*. In: *KulturPoetik*, 20/2020, H. 2, S. 245–260.

5 Jens Rosteck: *Bob Dylan*. Berlin 2016, S. 31.

6 Axel Honneth, Peter Kemper, Richard Klein: Einleitung. In: *Bob Dylan. Ein Kongreß*. Hrsg. von dens. Berlin 2016 (=edition suhrkamp 2507), S. 7–12, hier S. 9.

7 Gerhard Henschel: Eine Liebe fürs Leben. In: *Mein Song. Texte zum Soundtrack des Lebens*. Hrsg. von Steffen Radlmaier. Cadolzburg 2005, S. 111–115, hier S. 111 f.

8 Ebd., S. 112.

9 Ebd.

dem Song erzählte Zugfahrt fällt motivisch mit der skizzierten Aufbruchsstimmung zusammen. Deutlicher wird dies noch, wenn man sich die gleiche Passage innerhalb des Schlosser-Zyklus vor Augen führt, wo sie in dem Band *Abenteuerroman* ebenfalls Erwähnung findet. Die entsprechende Textstelle ist dort, des erzählerischen Zugriffs entsprechend, ausführlicher gestaltet und formuliert deutlicher die Spannung zwischen einer Jugendzeit, die im Begriff ist, Vergangenheit zu werden, und einer sich anbahnenden neuen Zukunft. Auch im *Abenteuerroman* sitzt der Erzähler mit dem Freund in Osnabrück, der Kasten Bier wird jedoch noch durch eine nicht unbedeutliche Menge Gras ergänzt; zum auch hier zitierten Song *It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry* (auch wenn der Erzähler Schlosser auf eine andere Strophe zugreift) gesellt sich eine erste Bilanzierung der vergangenen Jahre, die – wie es für das gesamte Romanprojekt kennzeichnend ist – private mit weltgeschichtlichen Ereignissen verschränkt und dadurch eine Verbindung stiftet zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis:

Tja, man hatte schon so manches kommen und gehen sehen. Ahoj-Brause, Apollo 9 bis 17, das rumänische Turnkücken Nadia Comăneci, Urmel aus dem Eis, die Ölkrise, den deutschen Herbst ... Und trotzdem. Jetzt fing das Leben überhaupt erst an.

*Don't the sun look good  
Goin' down over the sea?  
Don't my gal look fine  
When she's comin' after me?*<sup>10</sup>

Die Aufbruchsstimmung sowie der Anfall juveniler Nostalgie (bei der man allerdings die alkohol- und haschischinduzierte Intoxikation der beiden Freunde berücksichtigen muss) kongruieren mit der von dem Dylan-Song aufgerufenen, werktypischen Reisebeziehungsweise Wanderermotivik, die dort besungene Zugreise mit den vorweg nur imaginierten Schritten in einen neuen Lebensabschnitt und unterstreicht die bereits zuvor betonte Verbindung von individueller Erfahrung, Lebensführung und Musik. Die gesamte Textpassage aus dem *Abenteuerroman* fällt mit knapp fünf Seiten verhältnismäßig lang aus und ist durchzogen von drei Dylan-Zitaten, die nicht nur die typisierte Adoleszenzverabschiedung in ihrer Allgemeinheit ausstellen („*How does it feel / to be on your own / with no direction home*“<sup>11</sup>), sondern in der chronologischen Abfolge der montierten Strophen aus *It Takes a Lot to Laugh, It Takes a Train to Cry* zur Suggestion von Unmittelbarkeit beitragen. Das ist ein zentraler, immer wieder beobachtbarer Effekt der Montage verschiedenster werkexterner Paratexte, etwa Lyrics unterschiedlicher Rock- und Popsongs. Diese dokumentieren nicht nur Les- und Hörgewohnheiten des Erzählers und lassen die Leser:innen deren Veränderung nachvollziehen, sondern intensivieren innerhalb der Textform des erzählten Fotoalbums (die Henschel von Kempowski übernommen hat<sup>12</sup>) Momente der Gegenwartigkeit. Vor allem die zitierten Songtexte verschaffen den erzählten Ereignissen, etwa dem geschilderten Abend mit dem Freund in Osnabrück im *Abenteuerroman*, eine atmosphärische Tiefenwirkung; das Hören der Musik ist Teil des intradiegetischen

10 Gerhard Henschel: *Abenteuerroman*. München 2016, S. 279. Herv. im Original. Im Folgenden mit *Abenteuerroman* referenziert.

11 Ebd., S. 275. Herv. im Original.

12 Diese formale Nähe hat Henschel zu Beginn der Schlosser-Reihe das pejorative Urteil als Nachfahre Kempowskis eingetragen. Vgl. Gerhard Henschel: *Da mal nachhaken: Näheres über Walter Kempowski*. München 2009, S. 11 f.

Geschehens, erfüllt aber zugleich eine Verweis- und Kommentarfunktion, die über das gerade Erzählte hinaus ins Typische deutet (Aufbruchsstimmung junger Menschen) und immer wieder das Verfahren des Textes selbst in den Vordergrund rückt.

Dergleichen Beispiele ließen sich mehrere finden. Stellvertretend für viele mögliche Textstellen sei eine Episode aus dem *Bildungsroman* genommen, in der Martin Schlosser für einige Wochen auf einem Campingplatz auf Borkum arbeitet. Um die „Drecksmusik“<sup>13</sup> seines Arbeitskollegen Winni zu kontern, kauft er auf Borkum – merkwürdig genug – eine Kasette von Dylan, *A Rare Batch of Little White Wonder*, ein „italienisches Produkt“<sup>14</sup> und augenscheinlich keine offizielle Veröffentlichung. Ungeachtet der Kommentare des Kollegen („Der krächzt doch wie 'ne alte Oma, ey, doh, hör domma“<sup>15</sup>) hört Schlosser die Kasette wieder und wieder und lässt sich so gleichsam von Bob Dylan vorsingen, wie es ihm gerade geht.<sup>16</sup> In dem auf der Kasette befindlichen Song *Love Minus Zero/No Limits* findet Schlosser seine ausbleibende Romanze zu einer Kommilitonin widergespiegelt und greift im Verlauf von etwa zehn Seiten immer wieder auf diesen Song zurück, auch hier entlang der Chronologie der Strophen, wodurch sich eine Parallelisierung von vergehender intradiegetischer Zeit und dem fingierten Durchhören des Songs ergibt. Das Beispiel zeigt gleichermaßen, wie die Wahl des zitierten Songmaterials durch intradiegetische Ereignisse motiviert wird (Martin Schlosser muss erst die Kasette kaufen) und dass die Montage nicht willkürlich oder ausschließlich entlang der Befindlichkeiten des Erzählers erfolgt, sondern häufig durch die zitierten Songs selbst vorgegeben ist – sie folgen deren Strophenverlauf. Zugleich zeigt das Beispiel die immer wieder vom Erzähler hervorgehobene Form

---

13 Gerhard Henschel: *Bildungsroman*, München 2016, S. 113. Im Folgenden mit *Bildungsroman* referenziert. Winni hört in erster Linie deutschen Durchschnittsschlager (im Schlosser-Urteil: „Pißmusik“ aus dem „Dudelfunk“, ebd., S. 94) und folgt einer Praxis des Musikhörens, die dem Erzähler mit seiner Konzentration auf Texte fremd ist, nämlich das zumeist mit dem Medium Radio verbundene Nebenbei-Hören.

14 Ebd. Dank der umfangreichen Präsenz der Dylan-Fans im Internet lassen sich die einzelnen Dylan-Referenzen in den Schlosser-Romanen leicht nachprüfen. Alle Angaben bezüglich der Kasette, bis hin zu dem erwähnten sinnentstellenden Druckfehler (der Song *Lay Down Your Weary Tune* heißt auf besagtem Medium *Lady Down Your Weary Tune*), sind korrekt und unterstreichen die Authentizität des montierten Materials, sprich deren Anspruch auf Realreferenz. Dieser allerdings kennt – mit Blick auf den Sonderfall der Dylan-Rezeption – seine Grenzen. So findet sich etwa im *Künstlerroman* eine Stelle, in der Martin Schlosser sich auf einem Flohmarkt ein Dylan-Bootleg kauft, *Earls Court*, „weil da auch ‚I Want You‘ drauf war.“ Allerdings: Genau dieser Song ist auf besagtem Live-Mitschnitt von 1978 nicht enthalten. Gerhard Henschel: *Künstlerroman*. 2015, S. 117. Im Folgenden mit *Künstlerroman* referenziert. Was an diesem Beispiel als Mangel auftritt, erscheint an anderer Stelle als Überschuss. Das Buch mit dem vielsagenden Titel *Oh No! Not Another Bob Dylan Book* von Patrick Humphries und John Bauldie kauft sich Martin Schlosser gleich zwei Mal, einmal im *Erfolgsroman* (Gerhard Henschel: *Erfolgsroman*. Hamburg 2018, S. 568. Im Folgenden mit *Erfolgsroman* referenziert) und einmal im *Schauerroman* (S. 570), wobei er beim zweiten Mal während der Lektüre sich so festliest, dass er „die Spinatpizza, die ich in den Backofen gesteckt hatte“, passenderweise hinterher „nur noch als LP verwenden“ konnte (ebd.). Da das Buch Schlosser allerdings schon durch seinen ersten Kauf bekannt sein sollte, liegt ein (angesichts der schieren Textmasse natürlich verzeihlicher) Montagefehler vor. Aber, wie es bei Bob Dylan heißt: „There are no mistakes in life some people say / And it's true sometimes you can see it that way.“ Bob Dylan: *Best of Lyrics*. Übers. von Gisbert Haefs. Hrsg. von Heinrich Detering. Hamburg 2017, S. 430.

15 *Bildungsroman*, S. 113.

16 So Schlosser später in Bezug auf eine andere junge Frau („Ich dachte an Ulla und ließ mir von Dylan vorsingen, wie es mir ging.“ *Künstlerroman*, S. 240). Genau dies sei es gewesen, so Henschel, was Dylans Musik für ihn grundsätzlich so reizvoll gemacht habe. Dylan sei „nie, von den Kapiolen seiner Zeit als wiedergeborener Christ einmal abgesehen, als Lehrmeister in Erscheinung getreten – ‚Don't follow leaders, watch your parking meters‘ –, aber er hat mir mein ganzes Erwachsenenleben lang vorgesungen, wie es mir geht.“ Henschel: *Eine Liebe fürs Leben*, S. 112. Herv. im Original.

des Musikhörens, bei dem es zu einem intimen Resonanzverhältnis<sup>17</sup> zwischen Song und Hörer kommt; Schlosser findet sich und sein Leben vor allem (aber nicht ausschließlich<sup>18</sup>) in den Songs von Bob Dylan gespiegelt,<sup>19</sup> die nicht nur seinen jeweiligen emotionalen Zuständen korrespondieren und ihm gleichsam Worte zu deren Beschreibung liefern, sondern sie ermöglichen zugleich eine Distanznahme:

Jeder Tag begann für mich beim Kaffeetrinken und Rauchen mit Dylan.

*My love she's like some raven*

*At my window with a broken wing ...*

Dabei sah ich Katja vor mir. Ich hätte ihren gebrochenen Flügel geschient und sie bei mir aufgenommen.

Wie gut sie es gehabt hätte bei mir!<sup>20</sup>

Kein Zweifel, Dylan ist musikalisches Therapeutikum in Momenten emotionaler Niedergeschlagenheit;<sup>21</sup> die zitierte Passage zeigt jedoch auch eine Bezugnahme auf den Songtext unter ironischen Vorzeichen, bei der sich der Erzähler zugleich seiner eigenen Feinfühligkeit versichert. Mit Blick auf die bereits zuvor zitierte „Weisheit“ Dylans, dass es besser sei, der Liebhaber seiner Partnerin zu sein und nicht ihr Boss, werden hier nicht nur die Merkmale einer *éducation sentimentale* der Erzählerfigur sichtbar, es zeigen sich auch die Konturen eines emanzipatorischen Diskurses, für den die Musik Dylans exemplarisch steht, hat sie doch mitgewirkt an der, wie Axel Honneth schreibt, „Erschließung neuer Kontinente der Sensibilität“.<sup>22</sup> Die anti-patriarchalische Schlagseite dieser und ähnlicher Passagen finden ihren Gegenpart im Agieren und Argumentieren von Martin Schlossers Eltern, vor allem aber in der Figur des Vaters. Schlosser senior ergeht sich, besonders nach dem Tod seiner Frau, in konservativ grundierten, kulturpessimistischen Generalabrechnungen mit seiner Gegenwart, flankiert etwa von der Lektüre der Schriften Hoimar von Ditfurths, in dessen populärwissenschaftlich aufbereiteten Büchern der drohende Untergang der Menschheit unter anderem auf den durch Überbevölkerung herbeigeführten Kollaps des ökologischen

17 Diese Terminologie übernehme ich von Martin Pfeleiderer/Hartmut Rosa: Musik als Resonanzsphäre. In: *Musik & Ästhetik*. 24./2020, H. 95, S. 5–36.

18 Zu den Bands und Musikern, die regelmäßig genannt und zitiert werden, gehören außerdem The Beatles, Leonard Cohen sowie Tom Waits, Weniges auch von Simon & Garfunkel und es findet sich selbst ein klandestines Zitat der Rolling Stones (vgl. *Schauerroman*, S. 384).

19 Im *Erfolgsroman* findet sich ein Zitat aus dem bereits erwähnten Buch *Oh No! Not Another Bob Dylan Book*, das das Verhältnis zwischen Biographie, Dylans Musik und dem Selbstverständnis als Hörer wie folgt fasst: „Like diary entries, the songs of Bob Dylan percolate and punctuate our lives; which is why we stick to him stubbornly, through thick and thin, through rough and smooth.“ *Erfolgsroman*, S. 568. Diese Passage fungiert gleichsam als Folie für Schlossers eigenes Verständnis von Dylan-Fantum – auch wenn er an anderer Stelle sich die Frage stellt, ob er „überhaupt ein Fan“ war. Geklärt wird die Frage nicht, aber mit einem Dylan-Zitat beschlossen: „I don't think of myself as a fan of anybody, I am more of an admirer, so why should I think of anyone as a fan of me?“ *Schauerroman*, S. 127. Herv. im Original. Wie später noch gezeigt werden soll, ist die Unterscheidung Fan / Bewunderer nicht unwesentlich, wenn es um den Umgang mit dem bewunderten Musiker und seinen Texten geht; was dem unkritischen Fan als quasi heilige Texte entgegentritt, kann dem Bewunderer noch zum Rohmaterial satirischer Bearbeitung werden.

20 *Bildungsroman*, S. 121 f.

21 Den gleichen Song wird Martin Schlosser später mit Blick auf seine Beziehung zu Andrea mehrmals zitieren, was zwar die Austauschbarkeit der Namen, aber die Stabilität der Szenarien bezeugt.

22 Axel Honneth: Verwicklungen von Freiheit. Bob Dylan und seine Zeit. In: *Bob Dylan. Ein Kongreß*. Hrsg. von Ders./Peter Kemper/Richard Klein. Berlin 2016 (= edition suhrkamp 2507), S. 15–28, hier S. 19.

Gesamtsystems zurückgeführt wird.<sup>23</sup> Für den Vater ist dieser Argumentationszweig insofern wichtig, weil er seine Grundthese unterfüttert, dass „[w]ir Menschen [...] Opfer unserer Triebe“<sup>24</sup> seien und alles Übel nur daher rühre, dass „alle Menschen kreuz und quer durcheinandervögeln“.<sup>25</sup> Auch die Lektüre des nicht minder konservativen Konrad Lorenz wird in diese Weltsicht integriert,<sup>26</sup> die ihre Begründungsstützen zwar aus verschiedenen, zumeist biologistisch basierten Wissensbeständen bezieht, deren Credo aber schlussendlich doch die Zehn Gebote bleiben, aus deren Befolgung Vater Schlosser bis zuletzt einen Garant für gesellschaftliche Funktionalität ableitet.<sup>27</sup> Die hinter dieser Kritik stehende Programmatik einer Einhegung der Sexualität durch traditionelle Ehevorstellungen entspricht natürlich weder der Idee noch der Praxis des Erzählers, der diese und weitere intergenerationellen Konfliktlinien zwischen Vater und Sohn mit dem paradigmatischen Dylan-Zitat schlechthin kommentiert. Während man gemeinsam das im ARD übertragene *30th Anniversary Concert* zu Ehren von Bob Dylan schaut, findet Vater Schlosser zurück in seine ausschweifenden Monologe, die zuletzt auch die (Berufs-)Biographien der Kinder einschließt:

Auch Volker und ich bekamen unser Fett weg und desgleichen Renate und Wiebke, die viel mehr aus sich hätten machen können... Ja, hätten wir nur alle auf Papa gehört, den cleversten Berufsberater der Neuzeit! Den weisen Großmummich, der seine eigene Arbeit zeitlebens gehaßt hatte!

*Your sons and your daughters*

*Are beyond your command ...*

Er konnte es nicht begreifen, daß wir andere Wege gingen als er selbst, obwohl das doch die natürlichste Sache der Welt war.<sup>28</sup>

Dass die Söhne und Töchter tatsächlich jenseits der Verfügungsgewalt der elterlichen Autorität stehen und ein Anrecht auf eigenbestimmte Entwicklung einfordern können – diese vermeintlich „natürlichste Sache der Welt“ – ist das Resultat sozialer Kämpfe und Auseinandersetzungen, für die nicht zuletzt Bob Dylan die entsprechenden Songzeilen geliefert hat. Das Zitat aus *The Times They Are A-Changin'* ist exemplarischer Ausdruck dieser sozialen Neuformierungen innergesellschaftlicher wie innerfamiliärer Beziehungen, wie sie seit den mittleren 1960er Jahren in den westlichen Industrienationen verstärkt stattfanden, und thematisiert diesen „radikalen Veränderungsprozess“<sup>29</sup>, der in der erwähnten Schlosser-Szene verdichtet gestaltet wird. Dass Vater Schlosser die musikalische Vorliebe des Sohnes in einem Anfall von gutbürgerlichem Allerweltsrassismus als „Hottentottenmusik“<sup>30</sup> bezeichnet, unterstreicht diesen Konflikt.

**23** Vgl. Gerhard Henschel: *Arbeiterroman*, Hamburg 2017, S. 513. Im Folgenden mit *Arbeiterroman* referenziert. Schlossers Vater liest bspw. Hoimar von Ditfurths Buch *So laßt uns denn ein Apfelbäumchen pflanzen. Es ist soweit*, das er in erster Linie zur Ausstaffierung seiner eigenen Weltanschauung rezipiert.

**24** Ebd.

**25** Ebd., S. 567. So auch Henschel: *Eine Liebe fürs Leben*, S. 112.

**26** Vgl. *Erfolgsroman*, S. 246.

**27** Vgl. ebd., S. 27.

**28** *Schauerroman*, S. 144. Herv. im Original.

**29** Matthias Bergert: Die Symbiose von Text und Musik in Bob Dylans Song „The Times They Are A-Changin'“. In: *Bob Dylan. Sänger und Dichter*. Hrsg. von Dieter Lamping, Sascha Seiler. Marburg 2017, S. 17–28, hier S. 21. Nicht zuletzt aufgrund seiner eher offenen Metaphorik und religiösen Bildsprache ließ sich der Song immer wieder aktualisieren und konnte unter veränderten historischen Bedingungen als Programmstück anstehender oder proklamierter Veränderungen aufgegriffen werden.

**30** *Schauerroman*, S. 144.



Die Passage steht letztlich stellvertretend für einen seit dem *Abenteuerroman*, in deutlicher Prägnanz dann ab dem *Bildungsroman* geschilderten Distanzierungsprozess von der Familie, die in allen bis jetzt erschienenen Romanen das soziale Gravitationszentrum des Erzählten bildet. Zur Illustration dieses in Bezug auf die Kernfamilie aufscheinenden Ausbruchs- und Aufbruchswillen (der aber selbst nach heftigsten Konflikten in keinen endgültigen Kontaktabbruch mündet) greift der Erzähler häufig auf Dylan-Songs zurück, deren Lyrics er als Schlagworte und Sätze für die Entwicklung seiner eigenen normativen, ästhetischen und politischen Überzeugungen nutzt. Die Schlosser-Romane bilden eine grundlegende Spannung zwischen Aufbruch und Beharren, zwischen Alt und Neu ab, die über den Rekurs auf das Werk Dylans immer wieder privat-familiäre mit politisch-weltgeschichtlichen Momenten verschränkt; Dylans Song *The Times They Are A-Changin'* lässt sich so gleichermaßen dafür nutzen, die Ansprüche des Vaters durch den Verweis auf eine angeblich natürliche Differenz zwischen den Generationen zurückzuweisen und zugleich Ereignisse wie die Implosion des Warschauer Pakts zu kommentieren: „Eben noch ein monolithischer Block – und jetzt: Geschichte. Schnee von gestern. *The order is rapidly fadin'...*“<sup>31</sup>

Dem Erzähler, der immer stärker für eine traditionskritische Perspektive optiert, vor allem dann, wenn er das Gefühl hat, dass Rückgriffe auf ein vermeintlich besseres Früher lediglich der Profilierung der jeweiligen Position dienen, liefert Dylan zuletzt die Zeilen, mit denen er sich gegen die Vereinnahmungstendenzen des Vaters wehrt, die dieser in seinem zunehmenden körperlichen und seelischen Verfall an den Tag zu legen beginnt. Als der Vater Martin Schlosser mit der emotional bedrückenden Feststellung konfrontiert, er könne eigentlich „überhaupt nicht mehr auf dich verzichten“,<sup>32</sup> wird dies mit Dylan-Songs aufgefangen und zugleich mit einer biographischen Lesart verbunden:

Anscheinend hatte Bob Dylan einmal vor einem ähnlichen Problem gestanden und sich gesagt, daß er niemanden verdamme, der in einer Gruft lebe, aber daß es erlaubt sein müsse, sich von solchen Menschen fernzuhalten:

*But I mean no harm nor put fault  
On anyone that lives in a vault  
But it's alright, Ma, if I can't please him ...*<sup>33</sup>

Die im Song adressierte Mutter fehlt in der hier geschilderten Familienkonstellation bereits; aber auch mit ihr verbindet sich eine besondere Dylan-Phase.

## II.

Die angesprochene Polarität zwischen Alt und Neu zeigt sich nicht nur in den Bemühungen Martin Schlossers, sich gegenüber den Ansprüchen der Familien zu emanzipieren und eine eigenständige Vorstellung eines gelungenen Lebens zu etablieren, die sich deutlich von dem (seinerseits familienbiographisch grundierten) Sekuritätsdenken

<sup>31</sup> *Erfolgsroman*, S. 336. Herv. im Original.

<sup>32</sup> *Schauerroman*, S. 382.

<sup>33</sup> Ebd., S. 383. Herv. im Original.

vor allem des Vaters unterscheidet. Es artikuliert sich auch in einer räumlichen Dimension, in der immer wieder geäußerten Sehnsucht nach Orten, an denen man früher gewohnt hat, nach Orten der eigenen Kindheit und den dort geschlossenen Freundschaften. Dass Schlosser in den späteren Bänden (etwa im *Arbeiter-* und *Erfolgsroman*) hin und wieder diese Orte besucht und, wenig verwunderlich, dort nichts mehr so vorfindet, wie es einmal gewesen ist, lässt einen melancholischen Zug der Romanreihe greifbar werden, der unter dem Druck der mit fortschreitender Bandnummer zunehmenden Witzdichte manchmal peripher erscheint. Was sich nicht mehr erfahren lässt, lässt sich aber noch immer erzählen, vor allem aber mittels Musik emotional reaktivieren. Die Songs von Bob Dylan fungieren sodann als mnemonische Vehikel, die den Erzähler nicht nur in vergangene Zeiten versetzen, sondern zugleich deren Unwiederbringlichkeit unterstreichen:

*I wandered again to my home in the mountain  
Where in youth's early days I was happy and free...*

Das erinnerte mich an meine Pilgerfahrten nach Koblenz und Vallendar.

*I looked for my friends but I never could find them  
I found they were all rank strangers to me.*

Am meisten fehlte mir mein Schulfreund Michael Gerlach. 1985 hatte er mich ja noch einmal besucht, in Aachen, und sich dann auf sein Motorrad gesetzt und nie wieder einen Laut von sich gegeben. Als Kinder waren wir unzertrennlich gewesen und hatten zusammengehalten wie Pech und Schwefel.<sup>34</sup>

Während auch hier die Montage sich einer intradiegetischen Handlung verdankt – Martin Schlosser hört tatsächlich das entsprechende Dylan-Album, das er sich erst kurz zuvor (widerwillig) gekauft hatte<sup>35</sup> –, zeigt ein Blick auf das zitierte Lied, dass es lediglich wenige Zeilen sind, die die Erinnerung an die vergangenen Jahre im Süden Deutschlands triggern. Selegiert und zitiert werden ausschließlich jene Zeilen, die das Auftreten einer zuvor unbekannt Fremde thematisieren und den Erzähler dazu veranlassen, die besungenen mit den eigenen Erfahrungen in Beziehung zu setzen; die ebenfalls in dem Song vorkommenden, sich der Gattung des Gospels verdankenden religiösen Elemente, die eine erneute Begegnung in einem christlichen Jenseits imaginieren, werden ausgespart. Was bleibt, ist die Evokation eines melancholischen Blicks in die eigene Kindheit sowie die Thematisierung einer individuellen Verlufterfahrung.<sup>36</sup>

Was schon für die Songs von Bob Dylan gilt, dass nämlich die Proklamation des Neuen zumeist mit einem schmerzlichen Blick auf das Verabschiedete einhergeht, diese

---

**34** *Arbeiterroman*, S. 149.

**35** Vgl. ebd., S. 49, wo Schlosser das Album *Down in the Groove* – nicht kauft: „Ich entschied mich dagegen. Erstens scheute ich die Ausgabe, und zweitens hatte mir auf dem vorangegangenen Album nur ein einziger Song gefallen.“ Das Album wird von ‚Dylanologen‘ nahezu einhellig als das schlechteste Album Dylans angesehen, dem aber bereits zwei eher schwächere Werke vorausgegangen waren: „So, wie er Mitte der 60er mit seinen Alben eine wunderbare, künstlerisch herausragende Trilogie geschaffen hatte, schuf er nun zwischen 1985 und 1988 eine Trilogie des Grauens: *Empire Burlesque*, *Knocked Out Loaded* [...] und *Down in the Groove* markierten endgültig den Tiefpunkt im Schaffen Dylans.“ Sascha Seiler: *Neverending Troubadour*. Bob Dylan wird 75. Ein Blick auf sein Lebenswerk. In: *Bob Dylan. Sänger und Dichter*. Hrsg. von Dieter Lamping/ders. Marburg 2017, S. 9–16, hier S. 14.

**36** Bei dem Song, den Martin Schlosser hört, handelt es sich um *Rank Strangers To Me*, einen Song von Albert E. Brumley, dessen Gospel-Elemente in der Adaption von Bob Dylan noch erhalten sind, aber mit Elementen des Folks verknüpft werden. Vgl. Philippe Margotin/Jean-Michel Guesdon: *Bob Dylan. Alle Songs. Die Geschichten hinter den Tracks*. Bielefeld 2018, S. 559.

Dialektik von Aufbruchswille und Abschiedsschmerz,<sup>37</sup> eignet auch der Verfahrensweise an, mit der in den Schlosser-Romanen diese Songtexte montiert und mit dem jeweils Erzählten verknüpft werden. Es ist kein schlicht triumphierendes Zurücklassen einer Vergangenheit und einer sozialen Bezugsgröße (Familie), mit denen man fortan nichts mehr zu tun haben will, sondern die Romane nutzen nicht zuletzt die in den Dylan-Songs vorgeführte doppelte Blickrichtung zur Wirkungsverstärkung des Erzählten. Es gehört zur eigenen Ambivalenz dieser Collagetechnik, dass mit Dylan nicht nur vergangene Freundschaften wehmütig erinnert, sondern auch bestehende kalkuliert beendet werden können. Die Abwendung von dem langjährigen Freund Hermann, der sich den Fauxpas geleistet hat, den werdenden Schriftsteller Schlosser in seiner Eitelkeit zu kränken, wird durch einen Auszug aus *It's All Over Now, Baby Blue* valorisiert: „*Forget the dead you've left, they will not follow you...* Mit diesem Mann war ich fertig.“<sup>38</sup> Keine 100 Seiten später folgt auf diesen Rigorismus der Katzenjammer desjenigen, der auf seine versuchte Wiederaufnahme des Kontakts keine Reaktion erhält, erneut unterlegt mit einem an Reminiszenzen reichen Dylan-Song: „Auf ein Antwortschreiben von Hermann hatte ich bislang vergebens gewartet. Nun schien er seinerseits zu schmolten. *By the old wooden stove where our hats was hung / Our words were told, our songs were sung ...*“<sup>39</sup> Auf dieses Lied hatte der Erzähler bereits zuvor schon zugegriffen, um den abgebrochenen Kontakt zu Michael Gerlach zu instrumentieren („*I wish, I wish, I wish in vain, That we could sit simply in that room again...*“<sup>40</sup>); auch hier zeigt sich also das bereits diskutierte Muster, das sich dadurch auszeichnet, dass größere, inhaltlich oder thematisch zusammenhängende Erzählkomplexe durch bestimmte Musiktitel (Songs oder ganze Alben) gerahmt und durch diese Art der intratextuellen Verknüpfung auch scheinbar disparate Textteile zusammengebunden werden. Dies lässt sich auch an jenen Passagen festmachen, in denen Martin Schlosser vom Sterben seiner Mutter erzählt und die zu den gelungensten Textstellen des Romanprojekts gehören.

Wie weiter oben schon angedeutet, fungieren die Eltern und deren Leben(sweisen) mitunter als Folie, vor der die Bemühungen um Eigenständigkeit des Erzählers greifbar werden. Negativ gespiegelt sind diese Bemühungen von Martin Schlosser bereits im Agieren der Mutter präsent, in ihren Wünschen und Sehnsüchten nach einem anderen Leben als jenes, das sie im Emsland zu führen gezwungen ist, vor allem aber in ihren misslingenden Versuchen, sich aus diesem Leben zu befreien. Martin Schlosser selegiert nicht nur für diese grundsätzliche Spannung zwischen Alt und Neu, Vergangenheit und Zukunft treffsicheres Zitatmaterial, sondern findet in Dylans Songs in komprimiertester Form auch die „Geschichte ihres [i.e. der Mutter] Lebens in zwei Zeilen“: „*And everything that she ever planned / Just a-had to be postponed ...*“<sup>41</sup> Während in dieser Textstelle das Songzitat dazu dient, in einer verdichteten

---

**37** Axel Honneth fasst diese Spannung unter die bei Dylan beobachtbaren Ambivalenzen bei der Verwirklichung von Freiheit; der Freiheit, sich „selbst immer wieder radikal neu zu entwerfen“, stehe eine andere Seite gegenüber, ein „Klang des Abschieds, des Verlustes und der Trauer.“ Es fände sich bei Dylan „nicht selten in ein und demselben Song, neben dem Klang und dem Ton der Versicherung individueller Freiheit stets auch die Artikulation eines melancholischen Abschiednehmens, das der Welt der Väter und Mütter gilt.“ Honneth: *Verwicklungen von Freiheit*, S. 21 f.

**38** *Arbeiterroman*, S. 190.

**39** Ebd., S. 278.

**40** *Bildungsroman*, S. 158.

**41** *Erfolgsroman*, S. 275.

Retrospektive das Leben eines Menschen in seiner Tragik zu begreifen, stehen die Dylan-Referenzen, die die Erzählung vom Sterben der Mutter begleiten, gewissermaßen im Dienste erzählerischer Trauerarbeit. Im Zentrum steht hier das 1989 erschienene Album *Oh Mercy*, vor allem der darauf befindliche Song *Ring Them Bells*, dessen Bedeutung als Trostpender der Autor Henschel an anderer Stelle bezeugt:

„Der Plattenspieler spielt nicht nur ab, er nimmt auch auf“, hat Klaus Theweleit einmal festgestellt. 1989 war der Plattenspieler bereits ein CD-Player, aber auch der kann aufnehmen. Für mich hat er bei diesem Song den Augenblick aufgenommen, den ich erlebte, als ich in Heidmühle in Friesland alleine mit meiner jüngeren Schwester in meinem Wohnzimmer saß, am 10. November 1989. Einen Tag zuvor war die Mauer gefallen, aber die Weltgeschichte interessierte uns wenig, denn wir hatten gerade unsere Mutter zu Grabe getragen, die vier Tage zuvor in der Kölner Universitätsklinik gestorben war, an Krebs, unter Qualen, mit sechzig, nach 35 trostlosen Ehejahren.<sup>42</sup>

Auch dieser dezidiert autobiographische Text führt die Parallelität von familienzentrierter (Alltags-)Erfahrung und Weltgeschichte vor, betont aber vor allem unter Rekurs auf das medientheoretische Bonmot von Klaus Theweleit die doppelte Funktion von Musik als Speicher und Stimulanz von Erfahrungen.<sup>43</sup> Wenig verwunderlich wird diese Verbindung vom Tod der Mutter und Dylans *Oh Mercy*-Album auch im *Arbeiterroman* wieder aufgegriffen. Die Trauer um die verstorbene Mutter, der immer wieder aufkeimende Schmerz, die Beerdigung sowie die Besuche an der Familiengruft,<sup>44</sup> die Beichte des Bruders Volkers, er hätte sich beinahe das Leben genommen, wenn die Mutter nicht gewesen wäre,<sup>45</sup> all dies wird immer wieder mit Songzitaten von besagtem Album collagiert.<sup>46</sup> Wie schon zuvor bei dem Song aus *Down In The Groove* spielt auch bei der Verwendung der Lyrics des häufig zitierten *Ring Them Bells* von besagtem Album die religiöse Motivik und Semantik keine wesentliche Rolle, kongruiert aber mit dem Trostbedürfnis des Erzählers. Wie schon bei den zuvor diskutierten Passagen lässt sich auch hier nachzeichnen, dass Henschel in den entsprechenden Romanstellen aus dem reichen Textfundus der Dylan-Songs nicht einfach nur jene Songzeilen wählt, die die Gefühlszustände des Erzählers

---

42 Henschel: Eine Liebe fürs Leben, S. 115.

43 Martin Schlosser zitiert selbst natürlich auch Theweleit: „Der Plattenspieler spiele nicht nur ab, sondern er nehme auch auf, nämlich die Gefühlsströme des Hörers, hatte Klaus Theweleit in seinem ‚Buch der Könige‘ geschrieben“. *Arbeiterroman*, S. 523. In der entsprechenden Passage bei Theweleit taucht seinerseits Bob Dylan auf: „Auf manchen Mingus-Platten, bei Coltrane oder Billie Holiday, in Sun Ra's ‚Heliocentric Worlds‘, in einigen Klavierkonzerten Mozarts, in vielen Rockstücken, auf Dylan-Platten, auf vielen andern, sind bestimmte Gefühle, die ich beim Hören hatte, derart genau gespeichert, daß ich nicht zufrieden bin, das einfach ‚Erinnerungen‘ zu nennen. Auch nicht ein Hilfsmittel zur Wiederbelebung. Die Platten haben etwas aufgezeichnet, während sie liefen; nicht nur etwas abgespielt.“ Klaus Theweleit: *Buch der Könige*. (Bd. 1: *Orpheus und Eurydike*). Basel 1988, S. 377.

44 Vgl. *Arbeiterroman*, S. 417 sowie 465.

45 Vgl. ebd., S. 419.

46 Auch die Trauer um die zerbrochene Beziehung zu Andrea wird immer wieder mit Songs von *Oh Mercy* unterlegt, vor allem mit dem Stück *Most Of The Time*. Das augenscheinlich schmerzhaftes Erinnern, von dem sich der Erzähler durch markige Sprüche und ein imaginiertes, besseres Später zu heilen versucht („In ein paar Jahren würde sie es bereuen, daß sie mir abtrünnig geworden war. Diese hohle Nuß. Aber da hätte sie halt früher drüber nachdenken sollen.“ *Erfolgsroman*, S. 17) wird begleitet durch Auszüge aus besagtem Song. Hier zeigt sich, wie das Zitat und die emotionale Verfassung des Erzählers sich überschneiden. Die Ironie des Dylan-Songs *Most Of The Time*, in dem zunächst betont wird, wie wenig man noch an die Verfllossene denke, nur um in der refrainartigen Zeile „most of the time“ genau diese Distanz wieder aufzuheben – man denkt eben doch noch fast immer an die gegangene Person – wird in Martin Schlossers Agieren gespiegelt und bildet so einen eigenen Erinnerungskomplex mit ironischem Überschuss (vgl. auch *Erfolgsroman*, S. 28 sowie 49).

flankieren, sondern er komponiert ein Netzwerk aus intradiegetischen Ereignissen, die von einzelnen Songs und Alben zusammengehalten werden und thematische Einheiten bilden. Das Beispiel vom Sterben der Mutter zeigt aber auch, dass die montierten Songzitate den Bereich des Unmittelbaren häufig genug transzendieren; während es fraglos naheliegend ist, dass Martin Schlosser das kurz vor dem Tod der Mutter gekaufte *Oh Mercy*-Album textlich präsent hat und aus diesem Grund verstärkt auf dessen Lyrics zurückkommt, um seiner Trauer Ausdruck zu verleihen, tragen die gleichen Zitate mehrere (intradiegetische) Monate später eher die Handschrift des souveränen Konstrukteurs, der von einem unbestimmten Später aus auf den Moment des gerade Erzählten zugreift und diesen durch entsprechende Zitatmontagen ergänzt. Plausibilisiert wird diese Überlegung noch dadurch, dass auch die gut vier Jahre später aus liegende Beerdigung des Vaters mit diesem Song (*Ring Them Bells*) bedacht wird und damit die thematische Einheit komplettiert.<sup>47</sup>

Selbst die von Bitterkeit geprägten Reflexionen über das so qualvoll zu Ende gegangene Leben der Mutter weisen Dylan-Referenzen auf. Dass seine Mutter nicht „schreiend davongelaufen“ war und sich stattdessen „immer wieder unters Joch“<sup>48</sup> einer freudlosen Ehe gebeugt habe, versteht der Erzähler nicht und es ist anzunehmen, dass viele Leser:innen dieses Unverständnis teilen werden. Die Sinnlosigkeit ihres Lebens zeigt sich Martin Schlosser bereits an der sonntäglichen Kartoffelschälroutine samt zugehörigem Fernsehprogramm (auch wenn die sich darin zeigende familiäre Fürsorglichkeit positiv hervorgehoben wird<sup>49</sup>) und er stellt sich an anderer Stelle die Frage, wie das Leben der Mutter hätte anders verlaufen können – und zählt vor allem Dinge auf, die ihn selbst interessiert hätten und interessieren, wobei bezeichnenderweise dieses Aufzählen mit einer Dylan-Referenz endet. Die Mutter hätte „Bob Dylans erstes Konzert auf deutschem Boden...“<sup>50</sup> sehen können. Aus, vorbei, nie wieder: „Ein vertanes Leben.“<sup>51</sup>

### III.

Es gehört zum beständigen Lamento aufgeklärter Dylanologie, dass gewisse Fankreise gegenüber ‚His Bobness‘ eine allzu unterwürfige, unkritische Haltung einnehmen würden und eine Perspektive kultiviert hätten, durch die die (Werk-)Biographie des Musikers aus Hibbing nachgerade zu einer modernen Heiligenlegende umgeschrieben würde.<sup>52</sup> Dass einer solchen Zugangsweise die Lyrics Dylans zu sakralen Texten geraten, zu unantastbaren Äußerungen des Meisters, kann kaum noch verwundern. Dass Dylans Musik und nicht zuletzt seine Songtexte für Martin Schlosser eine kaum zu überschätzende Bedeutung haben, sie nicht nur immer wieder eine bestimmte Hörer-Welt-Beziehung herstellen, sondern eine zentrale Rolle spielen als

<sup>47</sup> Vgl. *Schauerroman*, S. 442.

<sup>48</sup> *Arbeiterroman*, S. 402.

<sup>49</sup> Ebd., S. 370.

<sup>50</sup> Ebd., S. 391.

<sup>51</sup> Ebd., S. 370.

<sup>52</sup> Vgl. Jean-Martin Büttner: Bob Dylans Verweigerungen als List und Tücke. In: In: *Bob Dylan. Ein Kongreß*. Hrsg. von Axel Honneth/Peter Kemper/Richard Klein. Berlin <sup>3</sup>2016 (= edition suhrkamp 2507), S. 251–271, hier S. 268 f.

identitätsstiftendes Moment, steht außer Frage. Unantastbar hingegen sind weder der Musiker noch seine Texte. Einen ironischen Umgang mit Letzteren zeigt sich beispielsweise in der Verwendung einer Textzeile aus einem jener Songs aus der christlich-fundamentalistischen Phase Dylans (*Saving Grace* vom 1980er Album *Saved*<sup>53</sup>), bei der der deutlich frömmelnde Bezugsrahmen ins unverkennbar Erotische invertiert wird. Als Martin Schlosser während eines Besuchs bei Eckhard Henscheid mit einer jungen Frau auf dem Gästebett der Henscheids nächtigt und über das jüngste gleichermaßen private wie berufliche Glück nurmehr den Kopf schütteln kann, zitiert er Dylan: „As I look around this world all that I'm finding / Is the saving grace that's over me...“<sup>54</sup> Allerdings, der geschilderte Kontext („Und das Gästebett durfte ich mit einer der schönsten und sinnlichsten jungen Frauen der mir bekannten Weltgegenden teilen“<sup>55</sup>) transzendiert den vom Song aufgerufenen religiösen Rahmen vollends und ironisiert ihn – was nicht zuletzt an der Topologie liegt, die in dem Song aufgerufen wird (the saving grace that's over me) und die durch den Freundin-Gästebett-Kontext eine nicht von der Hand zu weisende sexuelle Konnotation erhält. Diese bleibt auch trotz des Hinweises des Erzählers auf den Evangelisten Matthäus erhalten. Aus der explizit transzendenten Dimension, die in dem Song artikuliert wird („I put all my confidence in Him, my sole protection / Is the saving grace that's over me“<sup>56</sup>), ist in der Schlosser'schen Variante eine zutiefst weltliche Angelegenheit geworden.

Auch die in den Schlosser-Romanen abgedruckten Übersetzungen und Adaptionen von Dylan-Texten gehören diesem Kontext inhaltlicher oder formaler Inversionen an. Martin Schlossers umgreifendes Interesse an den verschiedenen Publikationen zu Dylan umfasst nicht zuletzt Übersetzungen, die allerdings selten Gnade vor seinem kritischen Auge finden. Früh schon werden die Übersetzungen von Carl Weissner kritisiert, dessen Übertragungen von Dylans Songtexte vertraglich einer Reimpflicht unterlagen,<sup>57</sup> was Weissner (der zuvor bereits mehrere Ikonen der amerikanischen Gegenkultur übersetzt hatte) zu einigen unglücklichen Formulierungen zwang. Eine davon kommentiert Schlosser knapp: „Für diesen Reim hätte ich als Richter einen Tag Freiheitsstrafe verhängt.“<sup>58</sup> Die Vermutung, dass es „überhaupt ganz unmöglich zu sein [schien], Dylans Poesie ins Deutsche zu übertragen“,<sup>59</sup> wird vom Erzähler zwar nicht weiter erörtert, durch seine eigene Übertragungspraxis aber zumindest teilweise negativ beschieden – mögen sich auch die ernsthaften Übersetzungsversuche vor das Problem gestellt sehen, dass der Sprachwechsel mit einem deutlichen Verlust an

**53** Vgl. Rosteck: *Bob Dylan*, S. 58–60. Die von Rosteck konstatierte „ideologische 180-Grad-Wende“ (ebd., S. 58) verliert allerdings, wie Heinrich Detering angemerkt hat, einiges von ihrem Konversionsschock, wenn man die Konstanz religiöser Themen und Begrifflichkeiten in Dylans Gesamtwerk berücksichtigt: „Die Eruption der drei christlichen Konversionsalben ist ein ekstatischer, auch exaltierter Höhepunkt in Dylans religiöser Songwelt – aber ein Fremdkörper oder Ausreißer ist sie nicht. Im grellen Licht dieser Phase übersieht man leicht die Kontinuität der Denk- und Schreibmuster, die zu ihr geführt haben und die nach ihr noch bemerkenswert lange dauern.“ Heinrich Detering: „I Believe in You“. Dylan und die Religion. In: *Bob Dylan. Ein Kongreß*. Hrsg. von Axel Honneth/Peter Kemper/Richard Klein. Berlin <sup>3</sup>2016 (=edition suhrkamp 2507), S. 92–119, hier S. 111.

**54** *Schauerroman*, S. 275. Herv. im Original.

**55** Ebd.

**56** Dylan: *Best of Lyrics*, S. 354.

**57** Vgl. *Erfolgsroman*, S. 286.

**58** *Bildungsroman*, S. 552.

**59** Ebd.

Poetizität einhergeht, per se unmöglich sind dergleichen Versuche nicht. Was die in den Schlosser-Romanen ‚genehmigten‘ von den kritisierten und abgelehnten Übertragungen unterscheidet, ist eine Variation in der Zielsprache, nämlich der Wechsel von der Hochsprache in Dialekte und Soziolekte. Die zentralen Figuren, die für den Erfolg der eigenen Dylan-Übersetzungen mitverantwortlich sind, sind Wiglaf Droste, vor allem aber Kathrin Passig, zu der Martin Schlosser im *Erfolgsroman* in Kontakt tritt – die Briefe, die die beiden zunächst wechseln, sind eine einzige Demonstration dylanologischer Spezialwissens, man diskutiert den (umstrittenen) Geburtstermin Dylans und liefert sich ein Gefecht mit Songzitaten.<sup>60</sup> Die briefbasierte intime Dylan-Diskussion wird beim ersten Treffen unmittelbar fortgeführt, wobei gleichermaßen Passigs Redefluss sowie ihre Kenntnisse von Dylans Musik („Kathrin konnte zum Beispiel die Namen aller Tiere herunterrasseln, die in Dylans Songs vorkamen“<sup>61</sup>) beim Erzähler nicht nur Respekt hervorrufen, sondern auch zur erotischen Anziehungskraft der jungen Frau beitragen. Auch wenn die Phase, in der der Erzähler und Kathrin Passig ein Paar bilden, recht kurz ausfällt, und die Avancen von Martin Schlosser selbst durch passgenaue Dylan-Zitate nicht zu größeren Erfolgen führen, ist den Leser:innen bekannt, wohin diese Bekanntschaft letztlich führen wird. 2004 erscheint die von Gerhard Henschel und Kathrin Passig besorgte Übersetzung von Bob Dylans Autobiographie *Chronicles*. Zumindest seine Prosatexte werden sich also als übertragbar erweisen.<sup>62</sup>

Noch während der Liaison von Passig und Schlosser entstehen allerdings Übersetzungen einiger Songtexte, die zwar eher ins Parodistische spielen, zugleich aber dazu dienen sollen, die eigenen Sprachfähigkeiten unter Beweis zu stellen. Das gilt etwa für Passigs Übersetzung von Dylans *I Want You* ins Bayerische, deren humoristischer Überschuss nicht zuletzt auch dazu dient, die Botschaft des Briefes, dem die Übersetzung beiliegt, nämlich dass die Beziehung zwischen Passig und Schlosser sicherlich keine endgültige und ewige sein wird, abzufedern. Bei einem späteren Treffen finden diese kreativen Neu- und Umdichtungen von Dylans Lyrics ihre Fortführungen und münden in einen Text, in dem musikalische Vorlieben (beziehungsweise Abneigungen) und Gegenwartskritik ineinanderfließen. Passig und Schlosser erstellen zunächst eine Liste mit den schlechtesten Dylan-Songs, die von dessen Protest-Evergreen *Blowin' In The Wind* angeführt wird:

Besonders dieser alte Lagerfeuerheuler schien uns eine Parodie verdient zu haben. Kathrin schlug vor, ihn versuchsweise in gebrochenes Deutsch zu übersetzen. Das gelang uns mit links:

*Nix wisse, wohin Mann musse gehe*

*Bise heiße riktige Mann.*

*Nix wisse, wieviel große Wasser kleine weiße Vogel musse fliege drüber,*

*Bevor gehe schlafen in Dreck.*

<sup>60</sup> Vgl. *Erfolgsroman*, S. 257.

<sup>61</sup> *Erfolgsroman*, S. 266. Die dergestalt von Passig erarbeitete „Bob-Dylan-Konkordanz“ (ebd.) kennt ihrerseits Realreferenzen, etwa Dave Perceval: *Love Plus Zero/With Limits* (1994), der unter anderem feststellt, dass „time“ das häufigste Substantiv in den Texten Dylans ist. Vgl. hierzu auch Stephen Scobie: Whiskeysauce oder: *Chronicles – Volume Two*. In: *Bob Dylan. Ein Kongreß*. Hrsg. von Axel Honneth/Peter Kemper/Richard Klein. Berlin <sup>3</sup>2016 (= edition suhrkamp 2507), S. 225–250, hier S. 239.

<sup>62</sup> Noch im *Künstlerroman* hat Martin Schlosser ein Interview Dylans, in dem dieser davon spricht, er wäre gerne wie Winston Churchill und würde dann malen und besonders Memoiren schreiben, kommentiert mit: „Die hätte ich sofort gekauft.“ *Künstlerroman*, S. 457.

*Nixe wisse, wie oft musse Kugel mache bumbum,  
Bise sage: „Nix gutt! Verbott!“  
Riktig Antwort, gutt Freund, musse feife inne Wind,  
Riktig Antwort musse feife inne Wind...<sup>63</sup>*

Fragen der *political correctness* einer solchen Übersetzungsarbeit stehen bei den Protagonist:innen nicht im Vordergrund. Um es an dieser Stelle aber einmal auszusprechen: Gegenstand der Parodie ist nicht eine nicht-deutsche Sprachgemeinschaft, deren Migrationsgeschichte oder mangelnden Kenntnisse der deutschen Hochsprache, sondern das gebrochene Deutsche als Zielsprache der Übersetzung dient ausschließlich der parodistischen Umformung von Dylans Songtext selbst – vor allem aber, wie sich zeigen wird, wird auf einen bestimmten Verwendungskontext des Songs abgezielt. Die reduzierte Lexik und Grammatik der Übertragung stellt hauptsächlich die Simplizität der Metaphorik des Ursprungtextes heraus, dessen semantische Offenheit ihn seit Jahrzehnten für alle möglichen friedensbewegten Anlässe anschlussfähig hielt: Pidgin als Kritik, eine reduzierte Sprache als Wiedergabemodus einer unzureichenden (pseudo-)politischen Ästhetik. Die Version von Passig und Schlosser wird sodann von Wiglaf Droste aufgegriffen und sprachlich gerafft: „Wie fille Strase musse Mann gähe weg / Bise heise riktige Mann? / Wie fill grose Wasser musse weise Voggl fligg / Bise können schlaffe inne Sand.“<sup>64</sup> Schlosser ist begeistert: „So fing es an, und auch der Rest war tadellos.“<sup>65</sup> Damit schreibt man sich auf eigene, humorvolle Weise ein in eine seit den mittleren 1960er Jahren bestehende Adaptionstradition, die dem Dylan-Song mittlerweile ca. 400 Coverversionen an die Seite gestellt hat;<sup>66</sup> schon der ursprüngliche Erfolg des Songs basierte ja letztlich nicht auf der Version Dylans, sondern auf jener von Peter, Paul and Mary.<sup>67</sup>

Diese so ins Werk gesetzte Verballhornung wird nur kurze Zeit später ins Repertoire bei Lesungen aufgenommen:

Vor unserer Lesung im Eiszeit-Kino erzählte Wiglaf mir an der Bar, daß er vor ein paar Tagen bei einem Auftritt im Regionalsender B1 „Musse feife inne Wind“ gesungen habe. Mit gutem Erfolg. „Und das können wir auch heute abend tun. Mit Michael Stein an der Gitarre.“ „Ohne zu proben?“ „Ist doch nicht nötig. Du triffst die Töne sowieso nicht, und auf den Wohlklang kommt's bei der Sache nicht an!“<sup>68</sup>

Tatsächlich ist „Wohlklang“ nicht das Ziel der Parodie, wenn man auch der Vollständigkeit halber hinzufügen muss, dass bei der von Wiglaf Droste aufgenommenen Version, die 1995 auf seiner CD *Die schweren Jahre ab Dreiunddreißig* erschienen ist, durchaus auf Tonalität Wert gelegt wurde. Ein Blick auf die von Martin Schlosser kolportierte Live-Performance der erwähnten Lesung im Eiszeit-Kino gibt Aufschluss darüber, in welchen größeren Zusammenhang gleichermaßen die Übersetzung des Dylan-Songs wie dessen Aufführungspraxis zu stellen ist: Man tritt nämlich mit einer Lichterkette behängt auf. Beides, Übersetzung wie Aufführung, gehören zu jenem

---

**63** *Schauerroman*, S. 205. Herv. im Original.

**64** Ebd., S. 215.

**65** Ebd.

**66** Vgl. Rosteck: *Bob Dylan*, S. 85.

**67** Einen schönen Überblick über deutsche Bob Dylan Coverversionen bietet Thomas Waldherr: Bob Dylan auf Deutsch. 60 Jahre deutsche Dylan-Cover. In: Key West, <https://keywestmagazin.com/2021/05/13/bob-dylan-auf-deutsch/> (27.03.2022).

**68** *Schauerroman*, S. 230.



Projekt einer Kritik der (im besten Falle) gut gemeinten, aber verkitschten und ästhetisch unzulänglichen Kunstproduktionen, die die Protestbewegungen im Zuge von Mauerfall und Wiedervereinigung flankierten, an denen sich Martin Schlosser bereits zuvor abgearbeitet hatte. Die Dylan-Parodie *Musse feife inne Wind* steht in einer Reihe mit weiteren Publikationen, die Henschel in den mittleren 1990er Jahren zu diesem Themenkomplex veröffentlichen wird, darunter der gemeinsam mit Wiglaf Droste verfasste, zunächst in Fortsetzung bei der *taz* veröffentlichte Roman *Der Barbier von Bebra*, der teilweise heftige Reaktionen von Politiker:innen hervorgerufen hat, denen die Darstellung in dem Roman deutlich zu weit gingen und die schon eine Art literarischen Mordaufruf darin zu sehen glaubten.<sup>69</sup> Ein Blick auf einen Paratext zum letzten Schlosser-Roman (*Schauerroman* 2021), dessen Publikationsdatum nahe der dort erzählten Zeit liegt, verdeutlicht abschließend die Beziehung zwischen Dylan-Parodie und Gegenwartskritik. In dem Band *Das Blöken der Lämmer. Die Linke und der Kitsch* (1994), für den F. W. Bernstein das Umschlagbild und Eckhard Henschel ein Nachwort geliefert haben und der in historischer Weitläufigkeit (aber mit deutlichem Gegenwartsbezug) seine These von der Kitschrächtigkeit linker (Gesinnungs-)Kunst von Wilhelm Weitling bis Klaus Staeck verfolgt, heißt das das Buch beschließende Kapitel „Musse feife in Wind“.<sup>70</sup> Dem Stoßseufzer „Ach, was hört man oft von guten Menschen blasen oder tuten!“<sup>71</sup> folgen auf gut 20 Druckseiten die nach Henschel verheerendsten Beispiele linker Protestsongs, wobei er auch einige Zitate aus dem Roman *Uferlos* von Konstantin Wecker mit in seine Philippika aufnimmt,<sup>72</sup> dessen Mixtur „deftiger Details und pueriler Ferkeleien“<sup>73</sup> bereits den davon irritierten Martin Schlosser im *Schauerroman* dazu bewogen hat, Passagen daraus während seiner Lesungen einem nicht minder konstatierten Publikum vorzutragen.<sup>74</sup> Henschels kritisches Verfahren folgt dem den Leser:innen der Schlosser-Romane bekannten Vorgehen, kurze, aussagekräftige Zitate knapp zu kommentieren, wobei die Kommentare mitunter gezielt den kritisierten Duktus der Zitate karikieren – also mit jener von Susanne Fischer als „Schuß-Schlosser“<sup>75</sup> bezeichneten Form (gemeint ist der „pointenähnliche und bisher namenlose Ein-Satz-Schluß-Nachklapp“<sup>76</sup>) operieren, die sie in ihrer Besprechung von *Moselfahrten der Seele* (1992) als zentrales Verfahrensprinzip benennt und die in ähnlicher Form auch in *Das Blöken der Lämmer* dominiert. Durch die Kritik eines Einzelbelegs wird nicht selten das zugehörige Gesamtwerk in die Rubrik ‚Geschwätz‘ überwiesen und eben als Kitsch abgetan. Henschels umfassende Kritik kulminiert in dem Abdruck des bereits erwähnten umgedichteten Dylan-Texts, dem eine Spitze gegen Dylans frühere Weggefährtin Joan Baez vorangeht:

Die Antwort auf die Frage, wie es Bob Dylan mit dieser Träne ausgehalten habe, weiß ganz allein der Wind.  
Dylan hat es immer noch rechtzeitig aus der Kurve getragen, aber auf der Strecke blieben blauäugige,

69 Vgl. Jörg Lau: Aufruf zum Boykott der *taz*. In: *taz*, <https://taz.de/11442666/> (29.03.2022).

70 Vgl. Gerhard Henschel: *Das Blöken der Lämmer. Die Linke und der Kitsch*. Berlin 1994 (= *Critica Diabolis* 40), S. 130–148.

71 Ebd., S. 130.

72 Vgl. ebd., S. 139–141.

73 Ebd., S. 140.

74 Vgl. u.a. *Schauerroman*, S. 230.

75 Ebd., S. 244.

76 Ebd. Der intradiegetische Michael Rutschky spricht davon, bei Schlosser würden nach „Karl-Kraus-Methode Zitate montiert“. Ebd., S. 255.

über Ozeane laufende Söhne und jener Ohrwurm, welchen Kathrin Passig, Wiglaf Droste und ich ins Pidgindeutsche übertragen haben, damit Ausländer und Deutsche den wallungswertmäßig klar trauerarbeitsmarktführenden Song der Linken endlich gemeinsam blöken können und zu guter Letzt eventuell ja Scham, Betroffenheit und Trauer über diese Kitschklimax dafür sorgen, daß wenigstens vorübergehend etwas Ruhe eintritt, die länger haltbaren Gedanken förderlich ist.<sup>77</sup>

Dass ausgerechnet Dylan die Akkorde und Lyrics für diese „Kitschklimax“ geliefert hat, die als Sinnbild jener intellektuellen Insuffizienz linker Kunst fungiert, an der sich Henschel (getragen durch die Freude an der eigenen Sprachmächtigkeit) abarbeitet, scheint den Dylanianer nicht zu kümmern – „Bobby bleibt unser Hobby“<sup>78</sup> konstatierte Günter Amendt und damit halten es auch Schlosser/Henschel. Von dem Künstler kann man, wie Amendt ausführt, nichts verlangen, aber man kann (und sollte sich) in ein kritisches Verhältnis zu seinem Werk setzen: „Die einzige Reaktion, die mir bleibt, ist die: Ich zolle dem Künstler Beifall, ich buhe ihn aus oder verlasse den Saal.“<sup>79</sup> Unter dem Strich bleibt Schlossers Gesamtbewertung Dylans, diesem „passionate vocalizer of felt truth, tongue connected directly to heart“,<sup>80</sup> von dieser punktuellen Kritik unbelastet: „Meiner Ansicht nach ist Dylan ein Genie.“<sup>81</sup> Die Schlosser-Romane lassen sich auch als eine Beweisführung dieses Urteils lesen, die ihre stärksten Argumente nicht zuletzt aus der durch die Montagepraxis inszenierten lebensweltlichen Universaltauglichkeit von Dylans Texten bezieht – und hinter dem Erzähler Schlosser nicht bloß den ‚Archivar‘ Henschel, sondern vor allem den Arrangeur vielfältiger wie vielschichtiger Intertexte sichtbar werden lässt.

---

**77** Henschel: *Das Blöken der Lämmer*, S. 147.

**78** Günter Amendt: *The Never Ending Tour. Günter Amendt über Bob Dylan*. Hamburg 1991, S. 33.

**79** So Amendt in der Abschlussdiskussion im Rahmen des internationalen Bob-Dylan-Kongresses 2006 (Don't Look Back – Dylan in Deutschland. Abschlussdiskussion. In: *Bob Dylan. Ein Kongreß*. Hrsg. von Axel Honneth/Peter Kemper/Richard Klein. Berlin <sup>3</sup>2016, S. 313–336, hier S. 321.

**80** *Schauerroman*, S. 542. Schlosser zitiert an dieser Stelle aus *Bob Dylan. Performing Artist. 1960–1973. The Early Years* von Paul Williams. Diese Passage findet Schlossers volle Zustimmung: „[D]as traf es.“ Ebd.

**81** *Bildungsroman*, S. 440.