

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/>

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

Abstract

Der Artikel versucht, mit Hilfe einer genauen und ausführlichen narratologischen Analyse die Umsetzung der vielfältigen Entwürfe eines ‚neuen Lebens‘ in den 1970er Jahren bei Henschel zu diskutieren. Dabei wird deutlich, dass den andauernden ideologischen Diskursen der deutschen Geschichte seit der Jahrhundertwende zwar eine stark subjektive negative Kritik entgegengestellt wird, die sich aber, dem noch sehr jugendlichen Alter des homodiegetischen Helden, aber auch den gesellschaftlichen Möglichkeiten der Zeit entsprechend, nur teilweise durchsetzen kann.

Ende der 1950er Jahre scheint sich die drückende Atmosphäre der Adenauer-Zeit aufzulockern; die fortwirkende Dominanz nationalsozialistischer Erziehungsziele, ihre emotionale und sprachliche Umsetzung und die schwüle Verbindung von Gemüt und Gewalt, Komik und Brutalität, wird langsam instabiler, weil neue Bewusstseinsformen vor allem durch den wachsenden Einfluss der internationalen Alltagskultur immer mehr Raum im Leben der Menschen einnehmen.

In diese Kontexte wird Gerhard Henschel 1962 hineingeboren, und er stellt seit der Jahrtausendwende in den Romanen¹ um den autobiographischen Erzähler Martin Schlosser seine eigene Familiengeschichte zur Verfügung, um durch einen zu meist ungeschminkten Blick ins Alltagsleben einen Eindruck zu vermitteln, wie sich die gesellschaftlich-kulturellen Dynamiken seit den 1960er Jahren im Leben niederschlagen. Dabei verfolgt er kein apologetisches oder missionarisch-didaktisches Programm, auch wenn die Überzeugungen der Handelnden deutlich hervortreten. Er steht mit seinem Projekt in einer langen Tradition der Untersuchung des Alltags in Soziologie, Historie, Philosophie, Kunst und Literatur, deren Analysen und Artefakte seit dem späten 19. Jahrhundert zu den bedeutendsten Leistungen der europäischen Kulturgeschichte gehören.

Henschel operiert mit einem homodiegetischen Erzähler, Martin Schlosser, seinem *alter ego*, mit dem er weite Teile seiner eigenen Biographie teilt; damit werden jedoch die Texte, die allesamt als ‚Romane‘ ausgewiesen sind, einerseits im Hinblick auf die realen persönlichen Lebensumstände von Autor- und Erzählinstanz einer genauen Realitätsprüfung entzogen, andererseits laden sie im Hinblick auf die gesellschaftlichen und historischen Elemente zum Abgleich von Textwissen und Rezipientenwissen ein. Dieser Abgleich, der auch die Bereiche von Affirmation und Kritik der Erzählinstanz einschließt, aber keine belastbaren Referenzen auf die Autorinstanz zulässt, ist sicher

1 Im Folgenden steht vor allem Henschels *Jugendroman* (zuerst Hamburg 2009) im Vordergrund; sein *Bildungsroman* (Hamburg 2014) dient gelegentlich als Kontext, um Entwicklungsperspektiven zu prüfen. Zitiert wird nach den Taschenbuchausgaben München 2012 und München o.J. [2016].

einer der Gründe für den großen Erfolg der Romanserie. Die Leser:innen gewinnen aus dem Vergleich ihrer eigenen biographischen Erinnerung und ihres subjektiven Weltwissens einen kulturellen Genuss, der sich in kognitiven, emotionalen und wertenden Urteilen der Zustimmung und Differenz manifestiert. Damit werden zwei der drei Grundfunktionen literarischer Narrationen erfüllt: Erweiterung des Weltwissens durch Informationszuwachs einerseits und Überprüfung des vorhandenen Weltwissens durch lustvolle Affirmation oder Kritik. Bei diesen grundlegenden Funktionen überwiegt bei Henschel demnach der Anteil des *prodesse*, des Nutzens, durch Bestätigung oder Korrektur der subjektiven Überzeugungen. Andererseits ist die Dimension des *delectare*, des Erfreuens bzw. des Genusses ebenso wirksam in der Art und Weise der Darbietung und Rezeption der neuen Erfahrung, die die eigene Position in der Alltagspraxis des Lebens zu modifizieren hilft.

Die Fiktionalisierung der Erzählinstanz hat jedoch noch einen weiteren Grund in der spezifischen Erzählweise, die in einer Hinsicht ganz entschieden von fiktionalen Autobiographien abweicht: Schlosser ‚erzählt‘ keine Autobiographie mit dem Ziel einer final geführten Entwicklungsgeschichte eines Individuums im Sinne der Ausbildung oder des (teilweisen) Scheiterns seiner Persönlichkeitsentwicklung. Sein erzähltes Ich fällt immer mit dem erzählenden Ich so zusammen, dass keine kognitiven, sprachlichen oder moralischen Dissonanzen auftreten. Die Nähe zum (fiktionalen) Tagebuch macht sich deshalb über weite Strecken vor allem stilistisch deutlich bemerkbar, wenngleich die strukturelle Berücksichtigung der politischen Gegenwart und der collagierende Bericht der Erzählinstanz gegen das Tagebuch als Grundgattung spricht. Die Engführung von erzähltem und erzählendem Ich fordert allerdings einen hohen Preis, denn die kognitiven, moralischen und emotionalen Überzeugungen der Erzählinstanz können nur von anderen intradiegetischen Instanzen bewertet werden, so dass eine Einordnung der affirmativen und kritischen Urteile des erzählten Ich durch ein älteres und erfahreneres erzählendes Ich, und damit eine Haltung, die traditionell auf die Autorinstanz projiziert würde², unmöglich wird. Was auch immer Martin Schlosser äußert oder wie er handelt, es lässt narratologisch kaum Rückschlüsse auf den Autor Henschel und seine Überzeugungen zu – auch wenn aus der Perspektive der Leserschaft hier natürlich Kontinuitäten angenommen werden, die sich dann in den Folgebänden entweder bestätigen oder nicht.

Die Narratologie fragt bei homodiegetischen Erzählinstanzen aber auch nach ihrer Positionierung innerhalb des Berichteten: Wird primär die eigene Person zum Erzählgegenstand, handelt es sich um eine autodiegetische Erzählinstanz, ist es eine andere Person oder Personengruppe, über die berichtet wird, sprechen wir von einer peripheren homodiegetischen Erzählinstanz. Henschels Erzähler befindet sich an der Grenze vom autodiegetischen zum peripheren Erzählen, denn die Grundachse seiner Darstellung ist zweifellos seine eigene Person, tatsächlich dient sie aber auch oft dazu, andere Menschen und ihre Handlungen in den Vordergrund zu stellen.

Inwieweit lässt sich jedoch die Martin Schlosser-Serie als Autobiographie verstehen? Lejeune schlägt vor, homodiegetische Texte, bei denen der Name der Autor- und der Erzählinstanz mit demjenigen der Person, über die berichtet wird, identisch ist, als

2 Ein Verfahren der Rezeptionsinstanz, das allerdings aus narratologischer Sicht unzulässig ist.

Autobiographie zu betrachten: A(utorinstanz)=E(rzählinstanz)=F(igur)³. Das trifft für Henschels Texte, die die Gattungszuweisung ‚Roman‘ im Paratext führen, offenkundig nicht zu, für sie gilt E=F, aber nicht A=E. Der Autor stattet die Erzähl- und Erlebenseinstanz Martin Schlosser zwar mit den biographischen Details seiner persönlichen Lebenserfahrung aus, aber er verweigert ohne besondere Begründung den autobiographischen Vertrag.⁴ Gattungstheoretisch haben wir es demnach mit autobiographischen Romanen zu tun, die an referenzialisierbare historische Personen und deren Erfahrungen angelehnt sind, im Gegensatz zu fiktiven Autobiographien, deren E=F-Instanz nicht referenzialisierbar, also fiktional ist.⁵ Tatsächlich werden die Schlosser-Romane vom Publikum ganz überwiegend als nur mäßig verkleidete reale Autobiographie des Autors gelesen, eine Auffassung, die durch die Paratexte und die öffentlichen Rezeptionszeugnisse beglaubigt und unterstützt wird. Warum aber die Transposition in ein fiktionales Genre? Narratologisch lassen sich die Konsequenzen einfach aufzählen: der Autor entlässt sich aus der Verpflichtung zur Referenzialisierbarkeit, kann also für Inhalte nicht belangt werden; zudem befreit er sich dadurch von den Gattungserwartungen der Gattung Autobiographie. Dieser Punkt scheint von nicht zu unterschätzender Bedeutung zu sein, denn durch die Bände der Schlosser-Romane hindurch wird zwar die persönliche Entwicklung des E=F sichtbar, doch die konkreten Umstände des Erzähldiskurses weichen von denjenigen einer Autobiographie deutlich ab. Als zentrales Moment darf hier die zurückgenommene Bedeutung des autobiographischen Subjekts gelten, denn eine Autobiographie setzt üblicherweise ein relevantes Darstellungsobjekt voraus, das auf öffentliches Interesse Anspruch erheben kann. Schlosser ist jedoch ganz deutlich als Beispiel eines Alltagsmenschen konzipiert, der zwar zahlreiche Persönlichkeitsmerkmale besitzt, die ihn vom Durchschnittsmenschen unterscheiden, ihrerseits aber keinen Anspruch auf ein bestimmtes größeres Interesse machen können: Die Facetten von Schlossers Persönlichkeit sind individuell charakteristisch, insofern sie von den gesellschaftlichen Normen abweichen, aber in ihrer Gesamtheit sind sie nicht ausreichend, ein gesteigertes öffentliches Interesse zu konstituieren. Henschels Held steht damit allerdings in einer Linie von durchschnittlichen Alltagscharakteren, die im Desillusionsroman des 19. Jahrhunderts an ihrer Selbstüberschätzung und den daraus erwachsenden Ansprüchen an sich und die Gesellschaft scheitern (Flaubert), oder die in ihrem Alltag gezeigt werden, der sich im Einzelfall als bedeutsame Metapher erweist oder als Mythologem überhöht wird (Joyce). Diese Tradition reicht weit in die Literaturgeschichte zurück, weiter als die Beispiele von der Romantik bis zur ‚kitchen-sink literature‘, sie können hier jedoch nicht intensiver verfolgt werden. Bevor wir die spezifische

-
- 3 Philippe Lejeune: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt/M. 1994; Lejeunes Argumentation, die hier aus Platzgründen extrem verkürzt dargestellt wird, darf m. E. trotz zahlreicher Einwände noch immer als eine maßstabsetzende Untersuchung in dem völlig überforschten Gebiet des autobiographischen Schreibens gelten.
 - 4 Ein Pakt ist eine gegenseitige Versicherung in der Form eines Versprechens, im Fall des Falles dem/anderen Paktierenden Beistand zu leisten. Ein Vertrag regelt die Modifikationen gegenseitiger Leistungen in jeder Hinsicht, er umfasst also auch Pakte und ist der übergeordnete Terminus, so dass gilt: jeder Pakt ist ein Vertrag, aber nicht jeder Vertrag ist ein Pakt. Aus diesem Grund ziehe ich den Begriff autobiographischer Vertrag vor.
 - 5 Die Referenzialisierbarkeit ist bei Henschels Erzähler allerdings narratologisch entschieden modifiziert, denn Schlosser/Henschel ist keine Person öffentlichen Interesses, so dass die konkreten Lebensumstände privat und verborgen bleiben. Tatsächlich basiert das erzählerische Verfahren darauf, eine biographische Instanz zu schaffen, die als bewegliches Fokalisationszentrum für die Rezeptions- und Identifikationsinteressen der Lesenden dienen kann, ohne jedoch ihre Eigenständigkeit zu verlieren.

Erzählweise der Schlosser-Romane betrachten, muss allerdings noch geklärt werden, ob es sich bei ihnen eventuell um autofiktionale Texte⁶ handeln könnte.

In autofiktionalen Texten findet sich überwiegend eine Konstellation, in der die Autorinstanz namentlich im Text der Erzählung genannt wird und (auch körperlich) Teil der Erzählwirklichkeit ist, also A=F, aber es gilt nicht A=E, die Erzählinstanz ist nicht mit der Autorinstanz identisch. Da der Autor Henschel nicht im Text der Schlosser-Romane auftaucht, entfällt diese Option schon aus Definitionsgründen.⁷ Es gibt aber noch einen anderen Grund, der ebenfalls schwer wiegt: Die Autofiktion verfolgt mit der regelbrechenden Einsetzung der Autorfunktion in den Text ganz überwiegend Ziele der Störung und Unterminierung der klassischen Ziele autobiographischen Erzählens, d.h. der Individualitäts- und Identitätsgewinnung zugunsten von mehr oder minder grundsätzlichen metaleptischen Debatten über die (Un)Möglichkeiten eines autobiographischen Diskurses – davon ist aber bei Henschel keine Rede, seine Texte sind gezielt theoriefern, ja geradezu theoriefeindlich ganz auf die Repräsentation von Alltagspartikeln gerichtet. Sein Erzähler wählt zwar eine durchaus unkonventionelle Art der narrativen Vermittlung, ihre selbstreflexive Analyse und Begründung entfällt jedoch weitgehend. Dabei stellt die Engführung von erzählendem und erzähltem Ich zunächst Authentizität durch Unmittelbarkeit her, um erzählerische Spannung und Interesse zu schaffen, wobei dieses probate, aber nicht ganz ungefährliche Verfahren Probleme schafft, denn einerseits verlangt die Distanzlosigkeit von erzählendem und erzähltem Ich eine nur schwer zu leistende Anpassung an die sprachliche und gedankliche Ausdrucksfähigkeit vor allem des ganz jungen Protagonisten, die, wenn sie als alleinige Erzählhaltung über längere Zeit durchgehalten wird, schnell ermüdend wirkt⁸. Henschels innovative Leistung liegt aber nun darin, seine Biographie als

6 Ich beziehe mich auf die zusammenfassende Darstellung von Frank Zipfel: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität? In: *Grenzen der Literatur. Zu Begriff und Phänomen des Literarischen*. Hrsg. von Simone Winko/Fotis Jannidis/Gerhard Lauer. Berlin, New York 2009, S. 285–314. Dort findet sich auch weitere Forschungsliteratur.

7 Tatsächlich müsste man nachprüfen, ob es eine Möglichkeit heterodiegetisch erzählter ‚Auto‘fiktion geben könnte, die sich von heterodiegetischen ‚Auto‘biographien (Caesar bspw.) herleiten ließen, also ein Text, in dem eine unspezifische heterodiegetische Erzählinstanz die Geschichte einer mit der Autorinstanz identischen Person bzw. ihres Umfeldes erzählt: Dies ist tatsächlich die Erzählsituation in Walter Kempowskis Roman *Schöne Aussicht* (1978). Eine andere Modifikation könnte die Konstellation A=F, aber nicht A=E und nicht E=F in einer homodiegetischen Erzählung sein: Dann berichtet eine periphere Ich-Erzählinstanz, die nicht mit der Autorinstanz oder der erzählten Person identisch ist, über A=F bzw. ihr Umfeld. Bei den möglichen Konstellationen zeigt sich allerdings immer wieder, dass für Autofiktionen das zentrale Faktum A=F ist, wenn es entfällt, ordnen sich die möglichen Erzählweisen schnell nach den bekannten Mustern.

8 Wenn Schlosser einen Zugang zu Faulkner oder anderen modernistischen Texten gehabt hätte, wäre dessen Roman *The Sound and the Fury* (1929) eine mögliche Inspiration gewesen, ebenso wie die Texte von James Joyce: „Uwe Johnson ... Thomas Brasch ... Bodo Kirchoff ... Christa Wolf ... Hubert Fichte ... Peter Handke ... Einar Schleaf ... Anthony Burgess ... Malcolm Lowry ... Alles nicht meine Welt. Auch James Joyce nicht. Fünf, sechs Sätze, und mir ging die Puste aus“ (*Bildungsroman* S. 53). Zweifelloso ein situatives und zufälliges Bild, aber die Tendenz des Erzählers zu konventionellem Erzählen, realistisch konzipierten Charakteren und naturalistischer Sprache ist in den Romanen unverkennbar.

9 Die Identifikation derartiger thematischer Schwerpunkte bleibt immer subjektiv, denn der Erzähler wendet viel Energie auf, um eine solche Schwerpunktbildung zu vermeiden. Gewöhnlicherweise geschieht das durch Zerlegung in einzelne Erzählpartikel, die im Erzählerbericht rekurrent inseriert werden. In den späteren Romanen werden die dominanten Themen dadurch oft zu endlosen Wiederholungen, die Überdruß erzeugen; vor allem die juvenilen Verliebtheiten, deren Bewusstseinsdarstellung fast immer mit Begleitzielen aus der Pop-Musik gerahmt sind, wirken schnell überflüssig, aber auch die hagiographische Chronik der Spiele von Borussia Mönchengladbach oder der Briefwechsel mit dem Jugendfreund Michael kann ermüdend wirken.

Projektionsfläche, Plattform und Fokus für die strukturierte und strukturierende Collage von Alltagspartikeln zur Verfügung zu stellen. Einerseits gilt dabei implizit, dass alle Geschehenspartikel zwar von unterschiedlicher Bedeutung für den Erzähler, aber von gleicher Wertigkeit für die Lesenden sind, andererseits entwickelt sich durch diese Konfiguration schnell die Grundproblematik der Schloesser-Romane: Der Alltagsheld hat gleichzeitig eine Trägerfunktion für die Realitätsdetails der collagierenden Komposition und will sich doch, wie jedes sich entwickelnde Individuum, als unverwechselbare und einzigartige Person der Welterfahrung öffnen – eine Dissonanz, die sich bis zur Dichotomie verdichten wird.

Kompositorisch gibt es in den Texten eine Reihe von rekurrierenden Strukturpositionen und situativen Rahmen, die die Diskursoberfläche ordnen. Die Rahmen sind ganz überwiegend als Erzählräume konfiguriert, und hier steht vor allem für den jungen Martin in *Jugendroman* die Familie in ihrem Haus in Meppen im Vordergrund. Schule, die Lebensorte der Verwandten und Freunde sind sekundär, gewinnen aber im weiteren Verlauf an Bedeutung. Ordnungsfunktion besitzen auch die inhaltlichen Wiederholungselemente: die Freundesbriefe aus der verlorenen Heimat in Vallendar, Berichte über die eigene sportliche Betätigung in der Jugendabteilung des Meppener Fußballvereins, die Fußballberichterstattung der Spiele von Borussia Mönchengladbach, deren Fan er ist, Schulerlebnisse und Ausflüge, dominant ist aber – vor allem im *Jugendroman* – die Darstellung des familiären Alltags. In diese regelmäßig auftretenden Collagestrukturen inseriert der Erzähler nun freie Collage-Elemente, die als besondere ‚Erlebnis‘-Elemente nicht rekurrent erscheinen können und die passagenweise zum primären Erzählinteresse werden, bis die Ereignishaftigkeit abnimmt oder ein anderes Ereignis an ihre Stelle tritt⁹. Diese thematische Dominanz wird durch die Auflösung des Ereignisses in einzelne Geschehnisse und deren chronikalische Einordnung in das Grundgeschehen um den zentralen Protagonisten und Erzähler teilweise aufgelöst, wie eine Analyse der erzählerischen Komposition der Ereignisse um die Entführung des Arbeitgeberpräsidenten Hanns-Martin Schleyer deutlich macht.¹⁰

Die 30 Seiten lange Passage ist im Text in 79 Abschnitte gegliedert, deren Länge von drei Zeilen bis zu zwei Seiten variiert¹¹; die Anzahl der Abschnitte pro Seite umfasst zwei bis sechs Passagen, im Schnitt sind es drei oder vier, die, je nach Länge, entweder ein oder mehrere Themen verfolgen, so dass auch bei thematischer Schwerpunktsetzung überwiegend Abschnitte mit mehreren Berichtsthemen auftreten. Abschnitt 3 (S. 463 f.) etwa gliedert sich in 12 durch Einzug markierte Positionen, die in die Berichtserzählung „Schuhe kaufen“ eingebettet sind: 3.1 setzt den thematischen Rahmen, 3.4, 3.5 und teilweise 3.6 füllen das Rahmenthema aus, und 3.2 sowie 3.3 sind Kommentarpassagen, die auf das in den vorangegangenen Großabschnitten eins und zwei (S. 462 f.) Erzählte eingehen. 3.6 ist ein Brückenabschnitt, der ein neues Sub-Thema setzt (Schallplattengeschenk) und, von dieser Thematik ausgehend, eine der häufig auftretenden Tagtraum-Phantasien in 3.8 bis 3.12 beschreibt. Wir werden die Passage später noch einmal genauer betrachten.

¹⁰ Im Text von *Jugendroman* umfasst diese Passage S. 462–492.

¹¹ Sie sind im Text durch eine ausgelassene Zeile und die einzuglose erste Zeile von der internen Gliederung der Abschnitte durch Einzug unterschieden. Die Zählung beginnt S. 462 mit der ersten Zeile und endet S. 492 mit dem letzten Abschnitt als Nummer 79.

Die wichtigsten Themen der Erzählpassagen stammen aus dem familiären Bereich, der Zeitgeschichte, der Alltagskultur (hauptsächlich Film, Musik, teilweise auch Literatur), dem der Adoleszenzprobleme, dem Fußball etc. In den Gesamtabschnitt, der sich durch die Schleyer-Ermordung bildet (S. 462–492) ist, neben einigen kürzeren situativen Berichtspassagen (etwa ein Ausflug zur Großmutter nach Jever (Nr. 6–9; S. 464–466), auch ein deutlich längerer Erzählbericht über eine Klassenfahrt eingeschoben (Nr. 11–36; S. 466–480), in die wiederum eine Brückenpassage zur politischen Berichterstattung eingelassen ist (Nr. 32; S. 477–479). Dabei bilden einzelne Erzählthemen ausgeprägte Motivreihen, die immer wieder auftreten: etwa die Berichte über die wachsende Vertrautheit mit pop-musikalischen Phänomenen (im *Jugendroman* vornehmlich die Beatles, im *Bildungsroman* Bob Dylan), der Briefwechsel mit dem in Vallendar zurückgebliebenen Schulfreund Michael Gerlach, die Spiele von Borussia Mönchengladbach oder die zumeist negativen Bewertungen der einzelnen Familienmitglieder.

Obleich – oder gerade weil – der Lesefluss sich nicht auf eine zielführende narrative Architektonik konzentriert, sind die Texte einfach und schnell zu rezipieren, nicht zuletzt auch, weil sich praktisch keine Spannungsbögen markant ausprägen; die Frage, was aus seiner Verliebtheit in die Mitschülerin Michaela wird, ist tatsächlich nur ein Element in einem Konzert von vielen Stimmen, das keine dominante Melodie erkennen lassen will. Die Vielstimmigkeit des Textes ist jedoch durch zwei narrative Verfahren relativiert, die miteinander verbunden sind und einen bedeutenden Effekt haben – sie konstituieren den spezifischen Darstellungsstil des Erzählers, oder besser den Roman, seinen *Sound*. Der Erzählbericht, der sich nur kurzer Kausalketten im Sinne der übergreifenden Handlungsmotivation bedient, wird immer wieder durch unmarkierte Gedankenzitate¹² und andere zitierte ‚Stimmen‘ unterbrochen, die den Effekt eines durchgehenden Erzähltons erzeugen. Gleichzeitig macht sich aber die ‚unsichtbare Hand‘ eines ‚zweiten‘ Erzählers bemerkbar, der aussucht und aus distanziert-überlegener Position ordnet, so dass man geneigt sein könnte, hier Eingriffe des Autors zu vermuten, was auf ein autofiktionales Verfahren hindeuten würde. Doch der Autor Henschel bemüht sich, die Distanz von erlebendem und erzählendem Ich nie zu groß werden zu lassen, und er vermeidet deshalb jeden überlegen-distanzierten Erzählerkommentar, so dass die Ambivalenz eines offen sichtbaren 15-jährigen Erzählers und einer verdeckten überlegeneren Erzählinstanz nicht greifbar, aber intuitiv hörbar wird.

Die Rezeptionserfahrung ist daher durch individuell unterschiedliche Perspektiven bestimmt: Diejenige Leserschaft, die über eigene Kenntnisse der berichteten Zeit und der damit verbundenen Alltagskultur verfügt, kann ihre Rezeptionsperspektive an die positiv oder negativ konnotierten Wiedererkennungseffekte anknüpfen, andere werden sich auf die zeitüberdauernden Phänomene des *coming-of-age*-Prozesses und die alters- und gendertypischen Generationenkonflikte konzentrieren. Für alle möglichen Rezeptionsperspektiven gilt jedoch die gemeinsame Erfahrung der grundsätzlich negativ-kritisch kodierten Welterfahrung des Erzählers.

12 Gedankenzitate sind üblicherweise durch Inquit-Formeln eingeleitet, wenn sie fehlen, handelt es sich um autonome Gedankenzitate, bzw. um inneren Monolog; Henschels Erzähler nutzt aber die Gedanken des erlebenden Ich in gleicher illustrierender Funktion wie die anderen (un)markierten Zitateinschübe aus diversen Quellen, zumeist aus Song-Texten und (Massen)-Medien. Sie sind gleichrangige Collage-Elemente, die die Vielstimmigkeit erst ermöglichen.

In dem bereits angesprochenen dritten Abschnitt wird das paradigmatisch deutlich: In 3.1 liest er bei einer Autofahrt eine Zeitung, obgleich ihm davon übel wird, „aber das wäre immer noch besser gewesen als die Sabbelei mit Mama, Volker oder Wiebke“; in 3.4 beklagt er sich über den „Ledergestank“, in 3.5 und 3.6 heißt es: „Am blödesten war das Probelaufen. Wer konnte schon nach zehn Sekunden sagen, ob ihm Schuhe gut paßten, die er zum erstenmal anhatte? Ich blieb beim vierten Paar, weil ich keine Lust dazu hatte, das fünfte anzuprobieren [...]“¹³. Selbst eine neue Beatles-LP findet keine Gnade, außer „I'm a loser“ sei das „Schrott“. Alle zitierten Beispiele sind von äußerster Belanglosigkeit und Banalität, und die meisten Menschen werden sie gelegentlich schon bei sich selbst beobachtet haben – bei dem Erzähler erscheinen sie aber als dominante negative Grundstimmung: Was ihm auch immer außerhalb seiner wenigen positiv besetzten Identifikationsflächen begegnet, trifft auf einen Impuls systematischer und nicht selten hämischer Entwertung. Seine Kritik ist andererseits aber oft auch von allgemeinerem Interesse (z.B. J 254 an der Todesstrafe, J 286 f. am Militarismus, J 346 an staatlichen Zwangsmaßnahmen usw.), wird aber nicht selten durch persönliche Vorurteile koloriert (z. B. J 295 über Carters Bekenntnis, in Gedanken Ehebruch begangen zu haben¹⁴). An einer früheren Stelle beklagt er sich über die Banalität des deutschen Schlagerns, der ihm als „Kacke“ erscheint, die zur „Verblödung“ führt:

[I]m Küchenradio lief der neueste bekloppte Schlagerdünnpiff. [...]. Renate begriff nicht, was ich daran auszusetzen hatte. „Du kommst hier runter, und das erste, was du tust, ist meckern! Mecker, mecker, mecker, so geht das den ganzen Tag bei dir! Mach dich doch mal nützlich du oller Meckerpott! Hilf doch mal Wiebke beim Tischdecken, statt mich hier mit deiner Stinklaune zu ärgern!“¹⁵

Zumindest bewirkt die Kritik der älteren Schwester einen Rechtfertigungsversuch: „[...] ich fand auch, daß Renate übertrieben hatte mit ihrer Gardinenpredigt über meine Meckerei, denn ‚Schmidtchen Schleicher‘ war einfach Scheiße, und was anderes hatte ich mit meiner Kritik ja gar nicht zum Ausdruck bringen wollen.“¹⁶ Tatsächlich versteht der erzählende Protagonist überhaupt nichts, denn die Bemerkungen seiner Schwester richten sich nicht auf die Inhalte seiner Kritik, die sie möglicherweise sogar teilt, sondern auf seine alle Romane durchziehende, persönliche Grundattitüde eines zwanghaften Abgleichs alltagskultureller Phänomene mit den eigenen Überzeugungen, der sich zu einer Parallelspur simultanen negativen Kommentars zur persönlichen Erfahrungswelt auswächst. Renate bemängelt nicht die Tendenz seiner Bewertungen, sondern ihre Frequenz und ihren Ton. Hier macht sich beispielhaft deutlich, welche Konsequenzen aus dem Verzicht auf die Distanz von erlebendem und erzählendem Ich zu erwarten sind, denn der Erzähler muss auf der kognitiven und emotionalen Stufe des Protagonisten verharren und kann nicht bewertend und erklärend eingreifen. Schlossers Unverständnis bleibt deshalb unkommentiert und erscheint, vor allem mit der Kenntnis der Folgeromane, als eines der zentralen Persönlichkeitsprobleme, die seine Erfahrungswirklichkeit und auch seine weiteren Entwicklungsmöglichkeiten dominieren.

Doch der Erzähler/Held ist mit dieser psychologischen Konfiguration keine Ausnahme, sondern allenfalls ein bemerkenswert plastisches Beispiel für eine gesamtgesellschaftliche Mentalität, die sich bei Kriegsende konstituiert hatte und seitdem zahlreiche

¹³ Alle Zitate *Jugendroman*, S. 463.

¹⁴ „Was ging denn das die Wähler an?“ (*Jugendroman*, S. 295).

¹⁵ *Jugendroman*, S. 204.

¹⁶ *Jugendroman*, S. 204 f.

gesellschaftliche Diskurse beeinflusste. Das Alltagsbewusstsein und die öffentlich wirksamen kulturellen Diskurse der Nachkriegszeit sind bis weit in die 1970er Jahre durch Sprach- und Bewusstseinsformen nationalsozialistischer Provenienz charakterisiert, deren Bewältigung erst später als Aufgabe politisch relevant wird. Den ideologischen Inhalten der konservativen und reaktionären Gesellschaften vor 1945 (Härte, Kälte, Kampf- und Todesbereitschaft, Führeridee, unbedingte Treue und freudige Leidenbereitschaft bis zur Selbstausslöschung) entsprechen Sprach- und Empfindungsschemata, die sich durch gnomische Strukturen, explizite und drastische Semantik, hierarchische Werturteile und eine Neigung zu Anweisungsformeln zum rechten Leben auszeichnen. Ihnen gemeinsam ist nach 1945 aber vor allem ein argumentatives Modul, das zur Abweisung von Schuld und zur Verweigerung von Verantwortung fungiert: Die unterdrückte Scham und das tabuisierte Schuldbewusstsein der Deutschen in der Zusammenbruchsgesellschaft nach 1945 manifestiert sich notwendigerweise in der perversen Umkehrung der Opfer- und Täterrollen, denn wenn die eigene Haltung und das eigene Handeln nicht schuldhaft war, gab es auch keine Vergehen und Verbrechen, abgesehen von einzelnen ‚kranken und wahrscheinlich wahnsinnigen Verbrechern‘, und damit keine Berechtigung der ‚Siegerjustiz‘. Dann sind die Deutschen unschuldige Opfer der alliierten Rache, und tatsächlich lässt ein Blick in die realen Dokumente persönlicher Meinung, in Briefe, Tagebücher und andere Erinnerungs- und Rechtfertigungsschriften erkennen, dass dieses Narrativ bis Anfang der 1960er Jahre vor allem im geschützten Privatbereich virulent bleibt. Am Ende der 1960er Jahre kristallisieren sich schließlich neue soziale Bewegungen mitsamt ihren neuen Diskursen heraus, die in den folgenden zwei Jahrzehnten die alltagskulturelle Welt in mancherlei Formen provozieren, unterminieren und verändern.¹⁷ Der verstaubten Behördensprache, der falschen und verlogenen Heimatromantik und den Exzessen des unmenschlichen Nazi-Deutsch stellt sich nun eine angeblich sexuell befreite, bunte, poetische und emanzipative Sprache entgegen, die in ihrem Selbstverständnis viele Elemente der amerikanischen Hippie-Bewegung aufnimmt. Im zentralen Berichtsjahr 1977 in Henschels Roman sind die Investitionen in das kulturelle Kapital der 67er-Generation¹⁸ allerdings weitgehend aufgebraucht: Das explodierende Wachstum der popkulturellen Mode-, Musik- und Literaturindustrien schöpft die meisten verwertbaren kulturellen Dynamiken ab, eine kleine und vor der breiten Öffentlichkeit weitgehend unbemerkt agierende künstlerische Avantgarde inszeniert regelmäßig kleinere und mittlere Skandale, die ihr Überleben sichern. Dabei zeigt sich ein ganz spezifisches Moment der Anverwandlung des Ethos der 67er-Revolution an die Dynamik der Kulturverwertung im allgegenwärtigen Einsatz der Komik und des Humors.

Die kritischen, aber auch die affirmativen Alltagsdiskurse der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wie sie Walter Kempowski in den chronologisch ersten vier Bänden seiner „Deutschen Chronik“ paradigmatisch dokumentiert¹⁹, die privaten Sprachspiele,

17 Für die akademischen und hochkulturellen Diskurse, wie auch für die Elitenkulturen ergibt sich allerdings ein zum Teil gravierend anderes Bild, aber: Die *Alltagskultur der Zeit* wird nicht von Brinkmann, Stockhausen und Beuys bestimmt, sondern von Simmel, Peter Alexander und den Pauker-Filmen.

18 Ich bevorzuge aus historischen Gründen die Zuschreibung auf das Jahr 1967.

19 Gemeint sind *Aus großer Zeit* (1978), *Schöne Aussicht* (1981), *Tadelöser & Wolff* (1971) und *Uns geht's ja noch gold* (1972). Walter Kempowski wird bereits früh zu einem bedeutenden Einfluss auf Henschels literarisches Werk; siehe dazu Gerhard Henschel: *Da mal nachhaken: Näheres über Walter Kempowski*. München 2009.

die zahllosen Zitate aus Kirchen- und Volksliedern, Schlagern, idiomatischen Wendungen, sprachlichen Formeln aus allen gesellschaftlichen Bereichen, illustrieren dort die Mentalitätsgeschichte des deutschen Bürgertums vom Kaiserreich bis zum Wirtschaftswunder, und sie zeigen vor allem die zähe Kontinuität von Denk- und Empfindungsschablonen auch über die Zeitenbrüche 1918/19 und 1945 hinaus. Henschels Protagonisten stehen mitten in diesen formierenden Diskursivitäten: Die Eltern, die zur Flakhelfer-Generation gehören, sind dabei von entscheidendem Einfluss, denn in ihnen werden die scheiternden Bemühungen deutlich, sich von dem umgangssprachlichen Nazismus zu befreien; die Kinder, vor allem der Erzähler, die versuchen, die andauernden und nur halbherzig reformierten sprachlich-gesellschaftlichen Repressionen und Tabuisierungen aufzubrechen. Die kulturellen Felder, auf denen diese Auseinandersetzungen stattfinden, sind generationstypisch die der Sexualität, der Politik und der populären Kultur (Mode, Musik, Medien). Die Mittel, die dort eingesetzt werden, teilen sich in inhaltliche (*foregrounding* von Tabuthemen wie Sexualität und Naziverbrechen) und formale (grundsätzliche kritische Analyse aller gesellschaftlicher Phänomene unter dem Stichwort Ideologiekritik und kritische Komisierung im Sinne der Gesellschaftssatire, sowie affirmative Komisierung im Sinne eines freien, ‚anarchisch‘- dadaistischen Humors). Nahezu alle diese Bereiche bedienen sich im Feld der Alltagskultur dabei der überlieferten Diskurse, deren Wirksamkeit sie aufheben wollen; die Radikalität der avantgardistischen Sinn-Dekonstruktion etwa im Dadaismus geht für eine kurze Zeit eine fruchtbare Kooperation mit neuen massenmedialen Formaten ein, bis die Verwertungsdynamik diese neue Komik erstickt. Zu Schlossers Erzählzeitpunkt haben sich längst Erotikshows und Softporn-Filme mit einer Blödelkultur verbündet, die in der Alltagskultur vor allem der Jugendlichen eine bedeutende Rolle einnehmen. Der Erzähler berichtet dann auch von seiner Begeisterung für Ingo Insterburg & Co., die ein anschauliches Beispiel für dieses Phänomen darstellen. In den 1970er Jahren gehören sie tatsächlich zu denjenigen Künstlern, die mit bemerkenswerten musikalischen Fähigkeiten (vor allem Ingo Insterburg) kreative Songtexte verbinden, die überwiegend sexuelles Begehren alltagstauglich und mit Hilfe der Komik thematisieren. Aber neben bizarr-brillianten Stücken wie „Diese Platte ist ein Hit“ dokumentieren sie auch einige der Gefahren der neuen Komik, die bei ihnen nicht selten ins Infantile und Banale abrutscht.

Für den Erzähler von Henschels Romanen sind allerdings noch andere Untiefen von Bedeutung: die Verbindung von Infantilität und Komik, die damit zusammenhängenden Elemente des Ekelhaften, vor allem aber die Funktion der tagtraumähnlichen Phantasien vor allem im Bezug auf seine pubertäre Verliebtheit. Die zahllosen negativen alltagskulturellen Urteile, die der Erzähler getreulich berichtet, transportieren die Kritik, wie schon zitiert, über eine oft krasse, wenngleich zeit- und generationstypische Wortwahl. Ekelempfindungen wie in den beiden ‚Witzen‘ (J 125 u. 127) oder der Zehennagel-Episode (J 397 f.) sind nur die Kehrseite dieser Verfahren, die offenkundig im Einklang mit dem elterlichen Kontext stehen (J 127, J 292). Die Mentalitätslage der Zeit erlaubt dabei eine Reihe von *racial slurs* und anderer problematischer Bemerkungen der Erwachsenen (z.B. J 135, 148, 151 f., 162 u.ö.), die als Kontext für den Erzähler nicht unwichtig sind; seine adoleszenten Bemerkungen über Frauen und Mädchen sprechen eine ähnliche Sprache, die sich in den Folgeromanen dann

modifiziert. Auch das Verhältnis zur Sexualität rutscht teilweise in den Bereich des Spektakulären und Ekelhaften (J 293 f., 460 f.), es sind aber wie auch in anderen Fällen überwiegend Dinge, die er liest oder hört und die ihm mitteilenswert erscheinen. Gerade in diesen Fällen sollte bedacht werden, dass es sich um einen 15-jährigen Pubertierenden handelt – auch und gerade weil sich vieles davon in verwandelter Form in den späteren Romanen wiederfindet.

Das relativ jugendliche Alter des Erzählers ist daher auch für die Gleichzeitigkeit ungleichzeitiger Entwicklungsstufen verantwortlich, wenn er nebeneinander Sachbücher über Lenin und Kinderbücher von James Krüss liest, oder Angst hat, leere Flaschen in den Keller zu tragen (J 325)²⁰, und es ist auch für alterstypische Schulängste (J 302)²¹ verantwortlich wie auch für seine Sozialängste. Als er überraschend mit Geburtstagsglückwünschen seiner Mitschülerinnen und Mitschüler konfrontiert wird, verliert er die Contenance:

Ich dachte, es wäre das beste, lässig abzuwinken und dabei noch irgendwie verächtlich auszuschmaugen. Dabei senkten sich, wie ich merkte, zwei Rotzlocken aus meinen Nasenlöchern. Ich schniefte die Dinger zwar sofort wieder hoch, aber als ich aufsah, traf mein Blick genau auf den von Michaela Vogt, und die kuckte dann lieber woandershin. Besser wäre es doch, nie geboren worden zu sein.²²

Die Verliebtheit in seine Mitschülerin wird schließlich auch zum Hauptgegenstand seiner Alltagsphantasien, die sich in längeren, narratologisch interessanten Passagen²³ dokumentieren:

Was Michaela Vogt jetzt wohl gerade machte? Heimlich rauchen? Oder war das nicht ihr Ding? [...]

I love you, I love you, I love you,

That's all I want to say ...

Im neuen Jahr würden die Würfel fallen. So oder so. [...] ‚Können wir uns mal kurz sprechen?‘ würde Michaela Vogt mich in der großen Pause fragen, und dann würde alles aus ihr herausbrechen, irgendwo in einem stillen Winkel – daß sie's nicht mehr aushalten könne ohne mich; sie habe es versucht, so oft schon, aber vergeblich, und wenn ich ihre Gefühle nicht erwiderte, dann gäb's nur eine Lösung, die aber auch keine Lösung wäre ... und dann würde ich Michaela Vogt in meine Arme schließen, und sie würde weinen, fassungslos vor Glück.²⁴

Ganz offensichtlich macht sich hier in der indirekt-ironischen Bloßstellung der Verliebtheit des Helden die bereits angesprochene Distanz von verdecktem distanzierter erzählenden Ich und dem erlebenden Ich bemerkbar: Der Erzähler belässt Schlossers pubertär-empfindsame Wunschphantasien in der Sprach- und Bilderwelt des

20 Auch wenn der Szene eine ironische Dimension verdeckt eingeschrieben ist.

21 Hier überrascht die Aggressivität der ganz modernen Beobachtungsangst: „Ihr Hühnerficker, ihr bekotzten! Warum konnte nicht jeder Schüler eine Einzelkabine haben, mit freier Sicht aufs Lehrerpult, aber ohne Blickkontakt zu den Mitschülern? Das wäre mir lieber gewesen als alle Klassenzimmer, in denen man herumsaß wie auf dem Präsentierteller.“ (*Jugendroman*, S. 302). Gemeint ist eine optische Machtposition: alles sehen, ohne selbst gesehen zu werden – die allseits bekannten stumm-bildlosen Kacheln der digitalen Seminare.

22 *Jugendroman*, S. 407. Scham verbindet sich mit Ekel zu einer komisch gemeinten Szene, deren Konstruiertheit durch das bekannte Zitat aus der Philosophie der griechischen Antike evident wird. An dieser Stelle macht sich dann doch einmal der ältere Autor bemerkbar, der aus der Distanz dem erlebenden Ich ein Gedankenzeitat zumisst, das alterstechnisch unangemessen wirkt.

23 Sein dominantes Verfahren ist die in homo-/autodiegetischen Kontexten unübliche erlebte Rede: „Was Michaela Vogt jetzt wohl gerade machte?“

24 *Jugendroman*, S. 368.

Kitschromans,²⁵ womit einer der zentralen ästhetischen Widersprüche seines Verfahrens deutlich wird, denn der immanente kritische Anspruch, demokratische, progressive und rational begründete Tendenzen zu unterstützen, kollidiert mit den eigenen Wünschen nach popkultureller Bestätigung der pubertär-emotionalen Weltsicht. Die schwülstige Filmszene einer männlich-sexistisch gegenderten Machtphantasie, die die verdeckte distanzierte Erzählinstanz *tongue in cheek* ironisch destabilisiert,²⁶ ist dabei kein spezifisches Charakteristikum Schlossers, sondern ein weit verbreitetes kulturelles Muster.²⁷ Der Erzähler/Held wird in den Folgeromanen seinen Wissenshorizont zwar deutlich erweitern, aber er wird sein kritisches Empfinden nur insoweit modifizieren, dass er die Dimension der Ironie und vor allem der Satire als Werkverfahren ausarbeitet. Eine genauere Analyse und Bewältigung seiner Ängste und ihrer Quellen nimmt er sich nicht vor, sie wird von seiner aufgesetzten, in Familie und Gesellschaft ununterbrochen vorgelebten aggressiven sprachlichen Selbstaffirmation verdrängt und unmöglich gemacht, obwohl sie offensichtlich ist, denn der Erzähler kämpft um seine Position in der eigenen Familie, die ihm im Prozess des *coming of age* inmitten seiner Unsicherheiten und seiner Orientierungslosigkeit keinen inhaltlichen und emotionalen Halt anbieten kann. Die schon seit einiger Zeit schwieriger werdende Ehe der Eltern, die durch die sprachliche und menschliche Ruppigkeit des sich permanent selbstisolierenden Vaters in seinem Handwerkerkeller und die unausgelebten Bedürfnisse der Mutter nach einer nicht nur oberflächlich befriedigenden Kleinbürgerexistenz gekennzeichnet ist, etabliert das schwierige Feld der Geschwisterkonkurrenz, das Zuwendung, Verständnis und Trost als Schwäche erscheinen lässt. Wer sich im alltagskulturellen Familienwettbewerb behaupten will, muss sich den vorgelebten sprachlich-kommunikativen Formen anpassen und sie selbst nützen: Die deutsche

25 Auch hier wirken noch weitere Intertexte mit, die aus anderen Kontexten bekannt sind. Das Song-Zitat ist z.B. aus „Michelle“ von den Beatles, ein überaus populärer Track von ihrem Album „Rubber Soul“ (1965); nicht nur ist „Michelle“, ähnlich wie die B-Seite „Girl“ der Single-Auskopplung, eine raffiniert gemachte empfindsame Seelenmassage, für die der Erzähler eine große Vorliebe zeigt, die von ihm häufig affirmativ zitierten Beatles-Songs sind allesamt anachronistisch. Schlosser rezipiert sie 12–15 Jahre, nachdem sie aktuell waren, denn der Erlebniszeitpunkt 1977 steht in deutlichem Kontrast zu der Wirkungszeit der Beatles, die seit 1970 als Band nicht mehr existierten – John Lennon hatte da noch drei Jahre Lebenszeit vor sich. Diese Unzeitigkeit zeigt sich auch in gewissem Grade bei seiner noch größeren Verehrung von Bob Dylan in *Bildungsroman*, der Anfang der 1980er Jahre spielt: Zu diesem Zeitraum hatte Dylan alle seine innovativen musikalischen Meilensteine, die samt und sonders in den 1960er und frühen 1970er Jahren veröffentlicht wurden, hinter sich gelassen und verwaltete seinen Ruhm auf hohem Niveau. Schlosser ist musikalisch nicht up to date, oder besser: Die in den späten 1970er Jahren und auch später popmusikalisch einflussreichen Tendenzen sind ihm wahrscheinlich nicht unbekannt, aber sie bedienen seinen sentimental pubertären Geschmack nicht, und er reagiert mit seiner bekannten alltagskulturellen Sortiermethode, die alles dasjenige der sprachlich aggressiven und automatischen Kritik verfallen lässt, was ihm persönlich nicht gefällt, wobei er allgemeine ästhetische und gesellschaftskritische Normen heranzieht, die er nirgends begründet.

26 Es handelt sich dabei allerdings um eine nicht-intentionale Ironie einer ‚zweiten‘ Erzählinstanz, die zunächst die massenmedial präformierten Emotionen des erlebenden Ich nur auf der sprachlichen Ebene belassen muss, auf der sie sich befinden. Die Gefahr dieser unkommentierten Präsentation ist offenkundig, denn vor problematischen Äußerungen, Gedanken und Handlungen, die sich auf gewichtige ethische oder politische Themen beziehen, versagt die nicht-intentionale Ironie. Sie werden schnell als zeittypisch unauffällig rationalisiert, lassen aber dennoch ein unwohles Gefühl zurück. Die Annahme einer ‚zweiten Erzählinstanz‘ in homodiegetischen Erzählungen ist als strukturelles Element noch nicht in die narratologische Theoriebildung eingegangen, obgleich eine offenkundige Nähe zum unzuverlässigen Erzählen besteht. Bei Henschel liegt der Fall allerdings anders, denn hier übernimmt die ‚zweite Erzählinstanz‘ vor allem durch Selektion und Montage teilweise die Kommentarfunktion eines distanziernten erzählenden Ich – und setzt sich dadurch in die Nähe des Autors.

27 Ganz ähnliche Szenen in *Jugendroman* S. 378 f., 401 f. u. 464; alle sind mehr oder minder ironisch gebrochen.

Zusammenbruchsgesellschaft antwortet auf die ideologischen Sprach-, Denk- und Gefühlsperversionen des Nationalsozialismus, die sie nicht ablegen kann, mit einer skeptischen Haltung aggressiver und zynischer Distanz, die nur das eine Ziel kennt, sich nicht verblüffen zu lassen, denn wer sich verblüffen lässt, verliert im Wettbewerb der Mangelwirtschaft. Diese Haltung, die sich eine Generation später als *coolness* selbst adelt und bis in die Gegenwart wirksam ist, verursacht nicht nur Henschels Erzähler große Probleme, denn sie hindert nicht nur ihn daran, einfache Gefühle zu äußern und auf eine unverstellte Resonanz hoffen zu dürfen.

Diese Erwartung richtet sich beim Erzähler primär auf die Mutter, die aber durch ihre Familienposition und ihre eigenen Probleme erst spät auf der speziellen Ebene kreativer kultureller Betätigung mit ihrem Sohn kommuniziert. Zudem ist der noch fast kindliche Held durch den Verlust des gewohnten Umfelds, das hier als narzisstische Erweiterung des Familienraums verstanden werden kann, nachhaltig verstört; der *Jugendroman* beginnt mit der abwertenden Kritik an dem neuen Haus und dem neuen Wohnort Meppen, und diese Kritik verschärft sich durch die Folgebände. Deutlich wird die Verschränkung von Verlustangst, Familienproblemen, Mutterbindung und Perspektivlosigkeit; angesichts einiger Liedzeilen aus Beatles-Songs, die ihm als Beleg für die Überzeugung dienen, dass das Englische dem Französischen an Sprachschönheit überlegen sei, schließt er:

Das war das Leben. Und nicht das, was ich arme Sau hier führte. Und auch nicht das, was Mama und Papa führten. Verglichen mit denen hatte ich's ja noch relativ gut: In dreieinhalb Jahren würde ich aus Meppen abhauen. [...] Mama und Papa dagegen waren hier gefangen, mindestens bis zu Papas Pensionierung irgendwann in grauer Zukunft. Und in der ganzen Zeit würde sich absolut nicht das geringste ändern. Papa würde müffig zur Arbeit fahren, müffig zurückkommen und dann in der Werkstatt abtauchen oder im Garten, und Mama würde einkaufen, kochen, aufräumen, saubermachen und sich abends vor die Flimmerkiste hocken. Jahrein, jahraus. [...] Als Jugendlicher in Meppen festzustecken war ja schon schlimm genug. Aber als Erwachsener? [...] Grauenhaft. Und dazu kam noch, daß Mama und Papa viel zu alt waren, um sich mit der Musik von den Beatles trösten zu können. Ich selbst wußte gar nicht mehr, wie ich es früher ohne meine Platten ausgehalten hatte in diesem erdrückenden, stinkenden Scheißhaufen namens Meppen.²⁸

Die Tristesse Meppens entspricht dabei derjenigen des Elternhauses und ist letztlich die des Helden selbst, die ihn in ein ebenso tristes Bielefeld zum Studium führt²⁹, statt nach Tübingen, München oder Berlin, das er, als er schließlich doch dort lebt, ebenso trist findet. Der ‚Deutsche Herbst‘ und die ‚Bleierne Zeit‘ sind nicht nur ein metaphorischer Filter der Erzählerwahrnehmung, sondern ein ‚Grauschleier‘, der zur festen Struktur der allgemeinen Wirklichkeitswahrnehmung zählt, weil er Ausdruck des weiterlebenden Erbes nationalsozialistischer Denk- und Sprachformeln ist, die sich an die neue Realität anpassen. Von ihm unbemerkt findet die radikale Trennung popkultureller Tendenzen und extremer politischer Radikalisierung ab 1967 statt, und seine Position zehn Jahre später macht sich durch die emotionalisierte Affirmation der sentimental, aber überlebten Beatles-Songs vor dem Hintergrund der rapiden Beschleunigung terroristischer Anschläge einer von Selbsttäuschung und totalem Realitätsverlust fehlgeleiteten Extremistengruppe geltend, die ebenso wie der Erzähler allgemeine rationale Wertungsmaßstäbe geltend macht, die aber nur ihr subjektives Geschmacksurteil kaschieren sollen.

²⁸ *Jugendroman*, S. 486 f.

²⁹ Vgl. dazu den Anfang von *Bildungsroman*, S. 7.

In den 76 Abschnitten der Erzählpassage S. 462–492 in *Jugendroman* befassen sich nur 13 mit der RAF-,Offensive³⁰, die den Erzähler anscheinend nicht ernsthaft berührt: In 1 wird neutral die Nachrichtenlage referiert, in 2 werden Kommentare eines Mitschülers zitiert, die, der Logik neutraler Reihung von Erzählpunkten gehorchend, mit anderen Alltagsereignissen gebündelt werden (in 2 die Gründung einer Schülerzeitung³¹), in 9 weitere Familienkommentare, in 13 ein Politikerzitat, in 28 und 32 weitere Kommentare und Zitate. Erst in 64, 66, 74 und 75 lässt der Erzähler eine eigene Position erkennen. In nahezu allen Passagen sind die Beobachtungen über die Schleyer-Entführung, seine Ermordung und die Flugzeugentführung der Lufthansa-Maschine mit anderen Berichtspunkten vermischt, die, gewollt oder nicht, die Referate des Terrorakts verdeckt und indirekt kommentieren und so zumindest teilweise die Funktion einer zweiten, distanzierten Erzählinstanz übernehmen. Damit produziert das emanzipativ collagierende Verfahren, das die Gesamtheit der Alltagsphänomene zwar über die Fokalisierung durch das erlebend-erzählende Ich hierarchisiert, aber gleichzeitig den privaten Familienkontext als Gesellschaftsmonade betrachtet, die die unmittelbaren Lebenspartikel möglichst gleichrangig der subjektiven kritischen Potenz unterwirft. Die Kommentare und Wertungen werden explizit den Handelnden in der Umwelt des Erzählers überlassen; über die Selbstmorde einiger RAF-Gefangener nach der gescheiterten Flugzeugentführung äußert er sich nur lapidar:

Ich glaubte an gar nichts, und es erstaunte mich auch nicht, daß die Polizei bald darauf Schleyers Leiche entdeckte, im Kofferraum eines Autos. Der Bundesregierung teilte die RAF dazu mit: *Wir haben nach 43 Tagen Hanns-Martin Schleyers klägliche und korrupte Existenz beendet*. Per Genickschuss. So hatten die sich ihre Geisel vom Halse geschafft.³²

Dies gilt auch für die 26 Passagen, die S. 445–454 über die Ermordung des Vorsitzenden der Dresdner Bank Jürgen Ponto berichten, der von der Tochter einer befreundeten Familie unter Vorspiegelung eines Besuchs erschossen wurde, als er sich wehrte. Auch hier finden sich im direkten Textumfeld heterogene Berichtspunkte: In 6 findet sich der entsetzte Kommentar der Mutter, der in 11 durch ein Zitat aus der konservativen Tageszeitung *Die Welt* komplementiert wird:

Ich bin's, die Susannel Dieser lieblich-familiäre Lockruf der Einlaß begehrenden Mörderin wird noch lange in unserem Bewußtsein nachklingen. Er bezeichnet eine äußerste Grenze menschlicher Perversion. Golo Mann hat recht: Nicht einmal die Nazis waren zu solcher Gemeinheit fähig. Ich wollte es nicht glauben, aber so stand es da, schwarz auf weiß. „Dann wird die Baader-Meinhof-Bande wohl als nächstes Rußland überfallen“, sagte Hermann. „Hätte ich den Typen gar nicht zugetraut!“³³

Es bleibt allerdings unklar, was für den Erzähler so überraschend-erschütternd ist, die sprachlich und inhaltlich tendenziöse Berichterstattung der *Welt*, der skandalöse Nazi-Vergleich Golo Manns oder der eiskalt geplante Terrorakt gegenüber einer gut befreundeten Familie. Der ironisch gemeinte Kommentar des Freundes Hermann versucht schließlich, den Mord an Ponto dadurch zu relativieren, dass er die Kritik an der RAF ins Lächerliche zieht, wofür kein Anhaltspunkt vorhanden ist. Zwischen den Abschnitten 6 und 11 (S. 447–449) finden sich dann Bemerkungen über den

30 So die Eigenbezeichnung der RAF. Es handelt sich um folgende Abschnitte: 1, 2, 9, 13, 28, 32, 64, 66, 69, 70, 73, 74, 75.

31 Dieses Element soll dann für den Erzähler später von größerer Bedeutung werden.

32 *Jugendroman*, S. 492, Abschnitt 75.

33 *Jugendroman*, S. 449, Abschnitt 11 (Herv. im Original.).

Schulunterricht, groteske Unterhaltungen, Fußball, eine Fernsehsendung über Bauern, über die körperliche Entwicklung der Mitschülerinnen und das Problem unerwünschter spontaner Erektionen im Unterricht; alle diese Erzählpartikel dienen dazu, eine nivellierte Homogenität der berichteten Ereignisse zu erreichen – für den jungen Ich-Erzähler sind spontane Erektionen in unpassenden Situationen zweifellos lebensnäher als politische Konstellationen, deren Komplexität seine Vorstellungskraft noch überfordert.

Wenn man die Meinungsäußerungen des juvenilen Erzählers in ihrer Gesamtheit betrachtet, ergibt sich so ein zwar widersprüchliches Bild, das aber dennoch klare Tendenzen erkennen lässt³⁴. Der Erzähler neigt zu einer Position, die immer wieder versucht, ‚progressive‘ Inhalte vor allem alltagskultureller Provenienz zu propagieren. Allerdings verfehlt er die zeitgenössische Entwicklung deutlich um etwa zehn Jahre, und so zeigt sich die paradoxe Situation eines verdrängt liberal-konservativen Bewusstseins, das sich an überholten kulturellen Positionen ausbildet. In seine konservative familiäre Harmoniesehsucht dringen ‚progressive‘ Diskursschemata ein, die sich mangels einer eigenen weltanschaulichen Programmatik weitgehend nur als begründungslose *dicta* nach außen behaupten können. Diese starken Meinungen gehen aber immer auf ein unbewusstes bürgerlich-liberales Grundverständnis von Gerechtigkeit als Fairness zurück, und die immanenten Widersprüche von bedenkenlos-plakativer Meinung und deren verdrängter kleinbürgerlicher Herkunft finden nicht selten in dem Bekenntnis zu einer dadaesken Komik Entlastung von der Erwartungsspannung auf ein gelingendes Leben, das nicht sein darf, was es aber sein muss, wenn es gelingen soll: kleinbürgerlicher Alltag als Voraussetzung von Struktur und Arbeit.

Vor allem die mittleren Bände von Henschels autobiographisch inspiriertem Erzählprojekt erscheinen vor diesem Hintergrund als die Suche des jungen Erzählers nach identifikatorisch tauglichen Heldenfiguren, die allerdings nur als Anti-Helden zu denken sind, weil der homodiegetische Protagonist sich selbst nur als Anti-Held

34 Henschels großes Erzählprojekt steht im Kontext ähnlich konfigurierter Unternehmen von Autoren und Autorinnen, die teilweise älter (Hermann Lenz, Walter Kempowski, Peter Kurzeck, Ulla Hahn, Frank Witzel) und teilweise jünger (Joachim Meyerhoff, Andreas Maier) sind. Dabei erweist sich Henschels Mischung von Fiktion und strenger Chronistik neben dem Werk von Kempowski als singulär, am nächsten kommen ihm Lenz (Fiktion/schwache Chronistik) und Maier (nicht-fiktional/schwache Chronistik). Ulla Hahn (Fiktion/schwache Chronistik) betont wie Lenz, Kempowski, Kurzeck, und Maier das Erzählerische, während Meyerhoff (nicht-fiktional/schwache Chronistik) primär autobiographisch erzählt. Den interessantesten Vergleichstext bietet aber der fiktionale und nicht-chronistische Roman *Die Erfindung der Roten Armee Fraktion durch einen manisch-depressiven Teenager im Sommer 1969* von Frank Witzel, der deutlich zeigt, welche anderen Möglichkeiten sich durch ein stärker fiktionsorientiertes Erzählverfahren eröffnen. Die Fokalisation auf die alltägliche Erlebniswelt eines Teenagers ist dem Wortsinn nach ja eine Perspektiveinschränkung, die Witzels homodiegetischer Erzähler durch die Funktionalisierung der Trennung von erzählendem und erlebendem Ich auffängt, wobei die komplexe psychische Verfassung des Helden einen zusätzlichen Spielraum eröffnet. Dieser erweiterte Raum stellt sich bei Maier durch die markante Orientierung an der Welt des erzählenden Ichs ein, das deutlich aus der Erinnerungsperspektive wertend, beschreibend und nach räumlichen Kriterien (Zimmer, Haus, Straße, Ort usw.) konzentrisch ordnend verfährt. Bei Maier wird der Alltag poetisiert, bei Henschel inventarisiert und im Blick auf den Protagonisten hierarchisiert, während er bei Witzel einerseits scharf und kenntnisreich sezziert und gleichzeitig mythologisiert und damit gerade durch Subjektivierung verallgemeinert wird. Maier malt Landschaften und Bewusstseinsorte in der Erinnerung, Henschel errichtet ein Bilderbuch des Alltags und ein Warenlager provinzieller Zeiterfahrung, während Witzel die auch alltägliche Realität (nicht nur) der späten Sechzigerjahre in eine hochdifferenzierte Phantasmagorie überführt, deren Effekt nicht die Emotionalisierung der Zeit ist, sondern die präzise Hervorhebung der entscheidenden geschichtlichen Momente der Zeit.

verstehen kann. Sein kaum verdecktes Thema ist die liebend-entgegenkommende Resonanz in der Familie und die damit einhergehende Anerkennung seiner selbst. Doch die von ihm erfahrene sprachlich-emotionale Härte in der Konkurrenz um die anerkannten Positionen in der Familienaufstellung koloriert auch seine Alltagsdiskurse. Das Bewusstsein seiner scheiternden Bemühungen um Anerkennung, Respekt und Zuneigung in seinem sozialen Umfeld findet in dem Bemühen Ausdruck, einen Raum resonanten Verständnisses mit Anderen in der geteilten Verehrung von Heldeninstanzen im sportlichen und pop-kulturellen Bereich zu etablieren. Diese häufig zu beobachtende alterstypische Gruppenbildung im Sinne eines gegenseitigen Bestätigungskartells ist aber einerseits durch Exklusionsmechanismen gefährlich, die die ‚Clique‘ braucht, um sich immer wieder neu zu konstituieren, andererseits ist die negativ-kritische Grundbefindlichkeit einer Gruppe von Anti-Helden höchst prekär und solipsistisch. Wenn die Maxime lautet, nur solche Mitglieder zuzulassen, die dem Prinzip der permanenten Negation zustimmen, werden auch die wenigen übrig gebliebenen positiven pop- und alltagskulturellen Identifikationspositionen beschädigt. Vor allem aber muss die totale Negation für diejenigen durchbrochen werden, deren Affirmation der Kritik überhaupt erst die Gruppenzugehörigkeit ermöglicht. In der Sprache Martin Schlossers lässt sich das so formulieren: „Wir finden alles Scheiße außer denjenigen, die auch alles Scheiße finden“. Bedenklich daran ist weniger die Inhaltsleere des abstrakten negierenden Prinzips, sondern die unbewusste Verbindung zu exkludierenden und verachtenden Sprach- und Denkmustern der unmittelbaren Vergangenheit. Die Aufgabe wäre eine Konzeption von resonanter und modulationsfähiger Kritik, ein Ziel, das der junge Erzähler verfehlen muss, weil es die Gesellschaft insgesamt verfehlt. Er findet den einzigen für ihn gangbaren Weg, um den zentripetalen Tendenzen einer permanenten Negation zu entkommen, in der komischen Verfremdung und der naheliegenden Satire, die die berufliche Karriere des Autors Henschel später wesentlich beeinflusst.

