

# 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/>

## Editorial

Gerhard Henschel (geb. 1962) hat sich als Spötter, Übersetzer, Herausgeber und Romanautor einen Namen gemacht. Seine ersten kulturkritischen Texte erschienen Ende der achtziger Jahre in der von Michael Rutschky herausgegebenen Zeitschrift *Der Alltag*. Von 1993 bis 1995 gehörte er der *Titanic*-Redaktion an. Seit 1992 ist er mit Romanen, Erzählungen und Sachbüchern hervorgetreten, aber auch mit Polemiken und Satiren (u.a. *Das Blöken der Lämmer. Die Linke und der Kitsch*, 1994; *Das Wörterbuch des Gutmenschen. Zur Kritik der moralisch korrekten Schaumsprache*, 1994; *Gossenreport. Betriebsgeheimnisse der Bild-Zeitung*, 2006;<sup>1</sup> *Harry Piel sitzt am Nil. Über Schmähkritik und Unflätigkeit im öffentlichen Raum*, 2016). Mehrere seiner Bücher verfasste er gemeinsam mit Autoren, die der ‚Neuen Frankfurter Schule‘ zugerechnet werden können.

2002 erschien Henschels Briefroman *Die Liebenden*, in dem er anhand schriftlicher Dokumente aus dem Nachlass seiner Eltern deren Lebensgeschichte erzählt. Nur die Namen sind geändert: im Buch heißen sie Richard Schlosser und Ingeborg Lüttjes. Geschildert wird ihr Leben von den Kindertagen an über die schwierigen Nachkriegsjahre und den detailliert ausgebreiteten Alltag einer Mittelschichtsfamilie bis zur Zerrüttung der Ehe und dem Tod der beiden Eheleute. 2004 begann Henschel die Serie von Martin-Schlosser-Romanen, die zunächst das Leben dieser Familie aus der Sicht des Sohnes Martin beschreiben, mittlerweile aber das weitere Leben von Henschels alter ego erzählen. Derzeit sind neun Romane in dieser an Walter Kempowskis *Deutsche Chronik*<sup>2</sup> geschulften Reihe erschienen: *Kindheitsroman* (2004), *Jugendroman* (2009), *Liebesroman* (2010), *Abenteuerroman* (2012), *Bildungsroman* (2014), *Künstlerroman* (2015), *Arbeiterroman* (2017), *Erfolgsroman* (2018) und *Schauerroman* (2021). Ein Vorabdruck aus dem zehnten Martin-Schlosser Roman, der *Schelmenroman* heißen wird, findet sich in diesem Heft. Weiterhin zu nennen sind der 2005 erschienene Roman *Der dreizehnte Beatle*. In diesem reist ein Beatles-Fan per Zeitreise in das Jahr 1966, um die erste Begegnung zwischen John Lennon und Yoko Ono zu verhindern. In jüngster Zeit erschienen zwei Krimi-Romane (*Soko Heidefieber*, 2020; *Soko Fußballfieber* 2021), in denen er die kitschig-schwülstigen Auswüchse dieses Genres parodiert.

Henschels Werk ist vielfach ausgezeichnet worden; so 2015 mit dem Georg-K.-Glaser-Preis. Die Begründung formulierte die Jury (ob bewusst oder nicht sei dahingestellt) in der vom Preisträger so oft persiflierten *Schaumsprache*:

---

1 Vgl. Martin Höche: „Der Papst kooperiert mit der Arsch- und Tittenpresse“, In: *Planet Interview*, 11.12.2006, <https://www.planet-interview.de/interviews/gerhard-henschel/34273/> (02.05.2022).

2 Vgl. Gerhard Henschel: Das Echolot der Deutschen, In: *taz*, 6. Oktober 2007, <https://taz.de/Das-Echolot-der-Deutschen/1229228/> (02.05.2022).

Gerhard Henschel beschäftigt sich in seinem voluminösen Werk mit der Gesellschaft der alten BRD, einer Gesellschaft, deren Verschwinden sehr viel leiser ausfiel als der Untergang der DDR. In Anlehnung an einen äußerst populären Zukunftsroman der 1980-er Jahre könnte man sagen: Er reist per Anhalter durch die Galaxis der noch ungeschriebenen Geschichte Westdeutschlands.<sup>3</sup>

Soweit die Eckdaten zum Werk dieses vielseitigen Autors. Aber was prädestiniert ihn für ein Themenheft der literaturwissenschaftlichen Zeitschrift *literatur für leser:innen*? Obwohl vom Feuilleton oft und generell positiv rezipiert, wird Gerhard Henschel erst in neuester Zeit von der Literaturwissenschaft wahr- und ernstgenommen. Das mag daran liegen, dass Henschel nicht auf eine bestimmte Textsorte festgelegt ist und zudem jeglicher Nabelschau abhold ist. Sein belustigt-distanzierter Blick auf das links-alternative Milieu, sein aggressiv-sardonischer Kampf gegen die Springer-Presse und besonders die BILD-Zeitung, aber auch seine kritisch-quixotische Auseinandersetzung mit dem alltäglichen Schwachsinn<sup>4</sup> in der deutschen Kulturindustrie machen ihn zu einem Unikat in der deutschen Literatur.

Es ist bezeichnend für die nun einsetzende breite wissenschaftliche Rezeption, dass fast zeitgleich zu diesem Themenheft auch eine Gerhard Henschel und seinem Werk gewidmete Ausgabe von *text und kritik* (herausgegeben von Laura Schütz) erscheint. Nicht verschwiegen sein soll allerdings der Aufsatz von Timm Menke aus dem Jahr 2007,<sup>5</sup> der bereits einige der für den Autor charakteristischen Themen und Schreibweisen herausgearbeitet hat:

Mit einer Mischung von kommunikativem und kulturellem Gedächtnis haben wir es in den Romanen von Gerhard Henschel zu tun: ihm geht es um individuelle Erfahrungen und Erinnerungen, die freilich auch als eine Art kollektives Alltags-Kulturgedächtnis der alten Bundesrepublik gelesen werden können.

Henschels formalästhetische Leistung liege in der Auswahl und im Arrangement seiner Erinnerungen, wobei seine Bücher die Alltagsgeschichte der alten Bundesrepublik widerspiegeln. Diese habe repräsentativen Charakter, weil die literarisch verarbeiteten Einzelfälle sich zu einem „Psychogramm der westdeutschen Mittelklasse“ verdichteten. Darüber hinaus hat Menke der Henschel-Forschung mit seinem Verweis auf die Ähnlichkeiten zwischen dem *Kindheitsroman* und dem *Simplizissimus* von Johann Gottfried Grimmelshausen einen wertvollen Hinweis gegeben. Die wichtigste Beobachtung Menkes liegt allerdings auf einer anderen Ebene, nämlich die der eigentümlichen Nähe zwischen den Erfahrungswelten des Autors und seiner Leser:innen:

Schließlich ist von dem emotionalen Sog zu sprechen, den die Texte und ihre Hauptfiguren auf den Leser ausüben, so sehr vermag der Autor ihn in seine Geschichten hineinzuziehen, Wiedererkennen herzustellen und Teilidentifikationen zu liefern.

Dabei ist diese Nähe zwiespältig. Auf der einen Seite sei es schwer, sich der Faszination von Henschels Texten zu entziehen (Menke spricht von einer Art „süchtigen Verfälschenseins“), da die Leser:innen immer mehr über die Familie Schlosser erfahren wollen.

---

3 Anon.: Gerhard Henschel bekommt den Glaser-Pries 2015, In: *Börsenblatt*, 13. November 2015, <https://www.boersenblatt.net/archiv/1047040.html> (02.05.2022).

4 Vgl. Fritz Raddatz: *Tagebücher 2002–2012*, Reinbek 2015.

5 Timm Menke: Westdeutsche Familiengeschichte als Literatur. Gerhard Henschels *Die Liebenden* und *Kindheitsroman*. Literaturkritische Annäherungen, In: *Glossen* 25 (2007), <http://www2.dickinson.edu/glossen/heft25/Menke.html> (02.05.2022).

Andererseits sei diese Faszination problematisch, da sie produktions- und rezeptionspsychologische Schwierigkeiten mit sich bringe. Menke überlegt, inwieweit es statthaft sei, familiäre Intimitäten in die Öffentlichkeit zu bringen, ob Henschel sich durch die Bloßstellung privater Familienangelegenheiten eines „literarischen Exhibitionismus“ schuldig mache, und ob wir als Leser:innen so zu literarischen Voyeurs würden. Daß Henschel auf aufgeklärte Leser:innen setze, erscheint ihm idealistisch und naiv.

Hinzuzufügen wären nach 15 Jahren intensiven Schreibens an der Martin-Schlosser-Chronik, dass Henschels schwarzer Humor sich nun fast ungebremst ausleben darf, und wir zudem einen ungleich tieferen Einblick in dessen Innenleben, seine sexuellen Erfahrungen, seine literarischen Vorlieben und nicht zuletzt seine politische Einstellung bekommen haben. Letztere ist wie so vieles bei Henschel, bei seinem alter ego, und vermutlich auch bei seinen zeitgenössischen Leser:innen, widersprüchlich: als 1960 geborener *Zaungast*<sup>6</sup> sind ihm die 68er sowohl seelenverwandt als auch schemenhaft fremd, er arbeitet sich ab an ihnen auf seinem einsamen langen Marsch zu sich selbst. Ein paar Beispiele mögen dies illustrieren: Die medial vermittelten Nachwehen der Revolte, erlebt zur Abiturientenzeit, veranlassen den leicht zu beeindruckenden Martin zu einer Spurensuche:

In den alten *Kursbuch*-Nummern konnte man nachlesen, was die Studenten 1968 auf die Barrikaden gebracht hatte:

*Die Empörung darüber, untätig zusehen zu müssen, wie Einzelne vor aller Augen verprügelt werden, treibt die Demonstranten dazu, sich handelnd von der Empörung zu befreien. Indem sie zu Mitteln greifen, die sie mit dem Gesetz in Widerspruch bringen, zahlen sie den Preis, den ihre moralische Identität ihnen abverlangt.*

Die Studenten hatten zurückgeschlagen, anders als die Feiglinge und Mittläufer aus Opa Jevers Nazi-Generation.<sup>7</sup>

Über Rudi Dutschkes Tod informiert Martin sich im *Liebesroman* ausnahmsweise mit Hilfe der verhassten BILD-Zeitung und im *Bildungsroman* fragt er sich, wohin die revolutionär gesinnte Studentenschaft verschwunden sei. Dass er selbst ausgerechnet bei dem mittlerweile an der Freien Universität angestellten Bernd Rabehl zur Studienberatung antreten muss, verstärkt nur sein Gefühl des Zu-spät-gekommen-Seins. Wie so oft vermischen sich bei Henschel die Dimensionen. In seiner Einleitung zum 1994 erschienenen *Wörterbuch des Gutmenschen* macht er deutlich, was aus dem rebellischen Geist von einst geworden ist:

Die besten 1968er Traditionen werden in diesem Milieu leichtsinnig verschenkt; selbst auf ihren Bezeichnungen liegt der Schatten der Bräsigkeit. Unheimlich ketzerisch und unbequem begehren vorneweg die bravsten Schafsnasen und Pantoffelhelden des aufrechten Gangs zur Sakristei zu sein. Alles Frivole, Aufsässige, Widerborstige, Verquere, Freche, radikal Oppositionelle der Apo ist von den Gutmenschen so gründlich weichgespült worden, daß die Begriffe sich selbst nicht mehr gleichen.<sup>8</sup>

Darüber hinaus ist Gerhard Henschel ein intimer Kenner der Musik der 60er Jahre, besonders von Bob Dylan (mit Kathrin Passig übersetzte er den ersten Band seiner

<sup>6</sup> Vgl. Reinhard Mohr: *Zaungäste. Die Generation, die nach der Revolte kam*, Frankfurt 1992.

<sup>7</sup> Gerhard Henschel: *Jugendroman*, München 2012, S. 525 (kursiv im Original). Der Begriff *Empörung* verweist auf Michael Rutschky: *Erfahrungshunger. Ein Essay über die siebziger Jahre*, Frankfurt 1982, insbesondere den Abschnitt *Rückblick auf die Utopie*, S. 11–34.

<sup>8</sup> Klaus Bittermann/Gerhard Henschel (Hrsg.): *Das Wörterbuch des Gutmenschen. Zur Kritik der moralisch korrekten Schaumsprache*, Berlin 1994, S. 10.

Autobiographie ins Deutsche) und natürlich den Beatles (man denke an die herrlich wissende und bis ins Detail akribisch recherchierte Alternativgeschichte *Der dreizehnte Beatle*, in der der ins Jahr 1967 geschickte Protagonist den Lebensstil im *Swinging London* in vollen Zügen genießt).

Deutlich geworden ist im Laufe der Jahre aber auch, wie stark der Martin-Schlosser-Zyklus als „Zeitmaschine“ funktioniert.<sup>9</sup> Denn einer der beeindruckenden Aspekte von Henschels Erzähltechnik ist ja die Art und Weise, mit der der Ich-Erzähler Martin Schlosser immer auf dem geistig-politischen Entwicklungsstand seines jeweiligen Alters gezeichnet wird. Dabei bekommen wir Leser:innen nie den Eindruck, dass die Perspektive künstlich herbeigeführt wird. Was bei anderen Autor:innen zum Problem werden würde, ist bei Henschel Methode: von seinem eigenen Leben und Erfahrungsbereich ausgehend (Kindheit in Vallendar, Jugend in Meppen, Studium und erste Schreibversuche in Berlin, Bielefeld, Aachen und sonst wo) wird Martin Schlossers Welt zum einen in seiner *Alltäglichkeit* zur Schablone für alle, die ungefähr in seinem Alter sozialisiert wurden und somit die letzten Jahrzehnte der alten Bundesrepublik und die Zeit nach der Wende bewusst miterlebt haben. Gleichzeitig wird Martin Schlosser und dessen interner Monolog zum Portal für Nicht-Zeitgenoss:innen, indem Henschel die politischen, wirtschaftlichen, sportlichen und kulturellen Ereignisse, Entwicklungen, Debatten und Veränderungen registriert und sensibel auf ihre Folgen für den Einzelnen befragt.

Natürlich gibt es keine direkte Verbindung zwischen der Erinnerung von Einzelnen und kollektiver Erinnerung. Insofern sind Henschels Martin-Schlosser-Romane, im Sinne von Aleida Assmann, „konstruierte Geschichte“.<sup>10</sup> Die Frage sei allerdings erlaubt, was der Autor damit erreichen will, seinen Zeitgenoss:innen die vorentschiedene Realität im Kopf zu kostümieren, wenn er uns mit seinem monumentalen Erinnerungsprojekt unser eigenes Leben rekonstruiert? Eine Antwort wäre, dass Henschel mit seiner *Wo ich bin, ist Deutschland* – Attitüde einen subversiv-kollektiven Familienroman schreibt. Auch auf die Gefahr hin, dass seine privilegierte Erinnerung die seiner Leser:innen überlagert, wird deutlich, dass der Autor in einem riesigen Erinnerungsprojekt nicht nur in einem Familienalbum blättert, sondern mühsam erkämpfte progressive Gefühls- und Wahrnehmungshaltungen kritisch dokumentiert, die in einer Zeit eines wiederauflebenden Nationalismus und Konservatismus zunehmend gefährdet sind.

Eng verbunden mit Henschels Sorge, dass die Errungenschaften der 68er in Bezug auf eine offenere Gesellschaft leichtsinnig aufgegeben werden, ist die Suche nach einer verlorenen Heimat, im Martin-Schlosser-Zyklus ausgelöst durch den Umzug aus dem vertrauten Vallendar in das verhasste Meppen, später aber die spürbare Verunsicherung nach der Wiedervereinigung<sup>11</sup> und die Sehnsucht nach den Gewissheiten der alten Bundesrepublik. Hier steht der Autor nicht allein, man denke an Jochen Schimmangs *Das Beste, was wir hatten* (2009) oder Alexander Gorkovs *Die Kinder hören Pink Floyd* (2021). Dennoch ist die Martin-Schlosser-Reihe nicht ein nostalgisch gefärbter *trip down memory lane*, sondern qualitativ etwas Neues: der Versuch,

---

9 Vgl. Eleonore von Bothmer: Ein Roman als Zeitmaschine, *Goethe Institut Malaysia*, November 2017, <https://www.goethe.de/ins/my/de/kul/mag/21112495.html> (02.05.2022).

10 Aleida Assmann: *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur*, München 2013, S. 17

11 „Die aus der Zone, die immer noch in Scharen mit ihren saudummen Reichskriegsflaggen in den Laden hereingeschwappt kamen.“ Gerhard Henschel: *Erfolgsroman*, Hamburg 2018, S. 22.

aus der Perspektive des Einzelnen Deutschland und die Deutschen zu beschreiben, zu verstehen, zu deuten, und, oft genug, zu kritisieren. Das funktioniert nur, weil Gerhard Henschel sein alter ego mit all seinen Fehlern, Ängsten und Phobien ausstattet, ihn aber gleichzeitig mit einem Grundvertrauen ausstattet, das ihn befähigt, sein Leben zu meistern. Dieses Grundvertrauen entsteht, nolens volens, in der Familie. Voller Zärtlichkeit portraitiert der Erzähler zum Beispiel seine Großmutter, die einen großen Anteil an dieser Selbstversicherung hatte:

War ihr eigentlich bewußt, welche Bedeutung ihr Haushalt in Jever für ihre Enkelkinder seit fast vier Jahrzehnten besaß? Und wieviel Glück sie gestiftet hatte? ... nun saß sie hier mit ihren Krampfadern und ihren gichtigen Fingern und konnte immer noch ein Essen zusammenzaubern, daß die süßesten Erinnerungen an die Sommerferientage in der Mühlenstraße wachrief.<sup>12</sup>

Für Martin Schlosser und Gerhard Henschel ist die traditionelle Kernfamilie mit all ihren seit den 60er Jahren sattsam bekannten Nachteilen (auch im Fall von schließlich gescheiterten Ehen wie bei seinen Eltern) der Ausgangspunkt von Sozialisation, Individuation, und Emanzipation. Allerdings ist Familie bei Henschel – im Gegensatz zum traditionellen Familienroman<sup>13</sup> – ein Konzept, das sich ständig neu bewähren muss. Hier begegnen sich das Private und das Politische, immer wieder relativiert durch Bildung, Ideologie, und Kultur, wird zum Fallbeispiel für eine Demokratisierung oder Formierung unserer Gesellschaft.

Gerhard Henschel beschreibt so minutiös wie kaum ein anderer deutscher Schriftsteller den von Zygmunt Baumann konstatierten Wandel von der festen zur flüssigen Modernität: "a translation of the individually faced and privately tackled problems into public, collectively confronted issues and of public interests into the individually pursued life strategies."<sup>14</sup> Die Vergänglichkeit und Fragwürdigkeit aller Formen gesellschaftlich stabilisierender Institutionen wird nicht nur konstatiert, sondern zunehmend als Chance begriffen, dem Individuum neue Freiräume zu erkämpfen. Mit schwer erkämpftem Selbstbewusstsein, Schnodderigkeit und einer gehörigen Portion Respektlosigkeit, geschult an Eckhard Henschels Prosa, rüttelt er beherzt an den Grundfesten jedweder Autoritäten, egal von welchem Sockel aus sie uns nun gerade Sand in die Augen streuen mögen.

## Zum Inhalt dieses Themenhefts

Ein Vorabdruck aus Gerhard Henschels *Schelmenroman* zeigt den Protagonisten in seinem Element. Als Mitglied der *Titanic*-Redaktion und Fußballfan entscheidet er sich angesichts einer ihm missliebigen Mannschaftsaufstellung zu einer „Mahnwache“.

Andreas Solbach (Mainz) diskutiert mit Hilfe einer genauen und ausführlichen narratologischen Analyse die Umsetzung der vielfältigen Entwürfe eines „neuen Lebens“ in den 1970er Jahren bei Henschel.

<sup>12</sup> Gerhard Henschel: *Schauerroman*, Hamburg 2021, S. 219.

<sup>13</sup> Vgl. Matteo Galli/Simone Costagli (Hrsg.): *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*, Paderborn 2010.

<sup>14</sup> Zygmunt Bauman: Chasing Elusive Society. In: *International Journal of Politics, Culture, and Society* 18/2005, S. 123–14, hier: S. 123.

Manuel Förderer (Münster) zeichnet anhand dreier thematischer Komplexe nach, welche Rolle Texte und Musik Bob Dylans innerhalb des autobiographischen Romanprojekts um Martin Schlosser spielen.

Peter C. Pohl (Innsbruck) liest Henschels *Bildungsroman* als einen Bildungsroman der Gegenwart und fundiert seine Lektüre im Vergleich mit Judith Schalanskys *Der Hals der Giraffe. Bildungsroman*.

Kay Wolfinger (München) macht auf die Nähe Gerhard Henschels zum Schriftsteller Walter Kempowski aufmerksam und durchkämmt die jeweiligen Werke auf wechselseitige Spuren.

Ich bedanke mich bei allen Beitragenden für ihre kollegiale Mitarbeit und einmal mehr bei Dr. Carsten Jakobi (Mainz) für seine tatkräftige Hilfe bei der Erstellung dieses Themenheftes.

## Aus dem *Schelmenroman*: Vorabdruck einer Passage, die im Frühling 1994 spielt

In einem Testspiel hatte Deutschland sich den Iren mit 0:2 geschlagen geben müssen. „Und der schlechteste Mann auf 'm Platz war Stefan Effenberg“, sagte Heribert. „Ich weiß überhaupt nicht, was der im deutschen WM-Kader zu suchen hat. Der Vogts hätte mal lieber Bernd Schuster nominieren sollen! Das ist der beste deutsche Mittelfeldspieler seit Netzer und Overath. Aber dafür ist Vogts natürlich zu feige gewesen, weil er weiß, daß der Schuster keiner von denen ist, die vor der DFB-Führung kuschen ...“

Diesen Skandal brauchte man ja nicht auf sich beruhen zu lassen. Wie wäre es, dachte ich, mit einer *Titanic*-Mahnwache? Um Effenbergs Hinauswurf und Schusters Nachnominierung durch den Bundestrainer Berti Vogts zu erzwingen? Ich war dazu bereit, mich für diesen guten Zweck vor der Frankfurter DFB-Zentrale anzuketten. Den Kollegen gefiel dieser Plan. Dann müßten alle Redaktionen alarmiert werden, sagte Christian. „Mach mal 'ne schöne runde Pressemitteilung fertig. Die jag ich dann per Fax in alle vier Winde, wenn's soweit ist. Und was brauchen wir sonst noch?“

„Kerzen“, sagte Thomas. „Keine Mahnwache ohne Kerzen!“

Hans Zippert meinte, daß wir besser Grablichte nehmen sollten. Die würden nicht so schnell ausgehen, und sie entsprächen sehr gut den Erfolgsaussichten, die wir uns versprechen dürften.

Bei einer Ortsbegehung vor der DFB-Zentrale an der Otto-Fleck-Schneise 6 hielt ich Ausschau nach einem Objekt, an das ich mich ketten konnte, und entschied mich für ein kleines Metallgestell mit dem DFB-Logo.

Dann kaufte ich in einer Eisenwarenhandlung eine Kette und ein Vorhängeschloß, verfaßte in der Redaktion eine Presseerklärung und stellte eine Adressenliste für Christians Fax-Orgie zusammen: Reuter, AP, dpa, ddp, *Kicker*, *Frankfurter Rundschau*, *Süddeutsche*, *taz*, *FAZ*, *Bild*, *Welt*, Radio FFH, *Frankfurter Neue Presse*, *Spiegel*, *Focus*, RTL plus und was nicht alles.

Thomas baute währenddessen Plakataufsteller mit der Botschaft:

*So nicht,  
Herr Vogts!*

Auch Flugblätter mußten her und Unterschriftenlisten, in die Passanten sich eintragen konnten.

Am 31. Mai 1994 um elf Uhr vormittags begann unsere Mahnwache. Sie bestand aus Thomas Gsella, Jürgen Roth, Oliver Nagel und mir. Thomas kettete mich an, ich schmückte meinen Sitzplatz mit einem Halbkreis aus brennenden Grabkerzen, Jürgen und Oliver bauten die Aufsteller auf, und das Warten begann.

Zur Verpflegung hatten wir belegte Brote und eine Kiste Bitburger Pils mitgenommen, aber ich durfte natürlich nichts trinken. Wenn man sich schon anketten ließ, um

einer Forderung Nachdruck zu verleihen, dann durfte man sich nicht zwischendurch mal eben abketten lassen, um auszutreten.

In der DFB-Zentrale regte sich nichts. Oder hatte sich da eine Gardine bewegt?

Es kam auch fast niemand des Wegs. Wenn nebenan im Waldstadion kein Spiel stattfand, verirrteten sich nur wenige Menschen in diese abgelegene Ecke Frankfurts.

Thomas, Jürgen und Oliver standen mit ihren Flugblättern herum wie die Zeugen Jehovas, und ich saß im Schneidersitz da und fragte mich, ob es nicht klüger gewesen wäre, die Mahnwache auf der Zeil abzuhalten.

Jürgen machte sich an einen Jogger ran, um ihm zu erklären, was wir hier taten, und der unterzeichnete wahrhaftig unseren Appell an Berti Vogts.

„Jetzt ist der Knoten geplatzt“, sagte Thomas. „Das ist so wie damals, als Mahatma Gandhi Unterschriften für Indiens Unabhängigkeit gesammelt hat! Da hat zuerst auch nur so'n einzelner Jogger unterschrieben, und dessen Beispiel sind dann plötzlich Millionen Inder gefolgt ...“

Nach einer Viertelstunde fuhren die ersten Journalisten vor und bildeten vor dem Kerzenhalbkreis einen Pulk, der rasch wuchs. Ihre Fragen und meine Antworten waren immer die gleichen.

„Was haben Sie gegen Stefan Effenberg?“

„Effenberg ist ein unreifer Zweitligaspieler mit einem unglücklichen Hang zur dicken Lippe, und er hat sich durch seine Formschwankungen und sein Maulheldentum disqualifiziert.“

„Warum soll er durch Bernd Schuster ersetzt werden?“

„Weil Schuster der beste deutsche Mittelfeldregisseur ist.“

„Wie lange soll Ihre Aktion dauern?“

„Bis der DFB einlenkt.“

„Was passiert, wenn Berti Vogts sich weigert?“

„Das können wir uns nicht vorstellen.“

„Und wenn doch?“

„Dann wird Deutschland wahrscheinlich bereits in der Vorrunde ausscheiden.“

Einige der Reporter drangen in die DFB-Zentrale ein, aber aus den dort anwesenden Bonzen konnten sie keine Stellungnahme herausleiern.

Auf dem Weg vom Parkplatz zum Eingang blieb eine DFB-Angestellte vor mir stehen und sagte, daß sie mir einen Teller Suppe bringen werde, wenn ich hier heute abend noch säße. Und sie riet uns, nach Barsinghausen fahren, denn dort und nicht hier in Frankfurt würden sich Berti Vogts und der DFB-Präsident Egidius Braun gegenwärtig aufhalten.

Der Journalistenhaufen mit den vielen Kameras und Mikrofonen übte eine magnetische Kraft auf den einen oder anderen Spaziergänger aus. Die Unterschriftenliste wurde länger, aber der DFB hielt still.

Es ging auf zwölf Uhr zu. Da sich nichts Neues tat, packten die Journalisten ihr Equipment wieder ein und hielten erst inne, als auf einmal doch noch ein DFB-Funktionär aus der Zentrale herauslief und uns anblaffte: „Was geht hier vor?“

Dicklich war er, und er bebte vor Zorn.

Dies sei eine Demonstration der *Titanic* zugunsten der Nominierung Bernd Schusters für den deutschen WM-Kader, sagte Thomas.

In scharfem Ton fragte der Mann: „Was ist Titanic?“

An der Antwort – „Ein Satiremagazin“ – schien er jedoch gar kein Interesse zu haben. „Wenn Sie sich nicht sofort entfernen, müssen wir die Polizei rufen!“ rief er. „Es hat Beschwerden gegeben, weil unsere Mitarbeiter sich von Ihnen belästigt gefühlt haben. Der Anblick eines angeketteten Menschen ist ekelerregend und eine Zumutung für unsere Angestellten! Und im übrigen ist das hier ein Privatgrundstück!“

„Sie müssen aber berücksichtigen, daß es nicht nur das Eigentumsrecht gibt, sondern auch das Recht auf zivilen Ungehorsam“, sagte Oliver, und Jürgen legte nach: „Wir protestieren hier ja keineswegs krachmeierisch. Wenn Sie sich den angeketteten Mann ansehen, dann müssen Sie doch zugeben, daß er eine geradezu buddhistische Ruhe ausstrahlt! Außerdem treten wir für etwas ein, dessen Berechtigung kein Sachverständiger abstreiten kann ...“

Darauf gab der Dicke keine Antwort. Er machte kehrt und dampfte schmolend wieder ab.

Die Hoffnung auf einen Polizeieinsatz veranlaßte die meisten Journalisten dazu, ihr Handwerkszeug wieder auszupacken.

Das konnte ja heiter werden. Würde die Polizei meine Kette aufschweißen? Und uns alle verhaften?

Nein, nichts dergleichen. Es war eine leere Drohung gewesen. Der DFB wagte es leider nicht, uns vor den Augen der Pressemeute abführen zu lassen.

Als ich so gegen halb drei mal strullen mußte, teilte ich den letzten bei uns ausharrenden Journalisten mit, daß Berti Vogts unsere Forderungen akzeptiert habe.

„Und woher wissen Sie das?“

Das sei so eine Intuition, behauptete ich und lobte die Kollegen Gsella, Roth und Nagel „für die Supermoral“, die sie bewiesen hätten.

Vergnüglich war es am frühen Abend vor dem Redaktionsfernseher. RTL Hessen Live berichtete in wünschenswerter Ausführlichkeit von der Mahnwache, und SAT.1 hatte sogar Bernd Schuster höchstpersönlich aufgetrieben und gefragt, was er davon halte, daß jemand sich ihm und seiner Nominierung für den deutschen WM-Kader zuliebe angekettet habe. Da lachte Schuster, und er sagte: „Der Mann hat scheinbar Ahnung vom Fußball!“

Er meinte natürlich „anscheinend“ und nicht „scheinbar“, aber das sah ich ihm nach.

Meine Patentante Dagmar reagierte anders, nachdem ich ihr telefonisch von unserem Vorgehen berichtet hatte. „Ihr habt doch 'n Vogel“, sagte sie. „Glaubt ihr im Ernst, daß ihr damit irgendwas bewirken könnt?“

Wie sich anderntags zeigte, hatten wir immerhin für ein paar kleingedruckte Schlagzeilen gesorgt, unter anderem in *Bild* („Protest mit Ketten“) und im *Tagesspiegel* („In Ketten für den ‚blonden Engel‘“), und auch andere Zeitungen schärften das

Problembewußtsein. Die *Süddeutsche* sah infolge unserer Protestaktion eine „Gefahr für Effenberg“ heraufziehen, und die *FAZ* solidarisierte sich mit uns:

*Von der Angst getrieben, das deutsche Schiff unter Admiral Vogts werde bei der WM in den Vereinigten Staaten untergehen, hat sich „Titanic“-Redakteur Martin Schlosser geopfert, eine Mahnwache zum Wohle des deutschen Fußballs abzuhalten.*

Nur der Kölner *Express* hatte was zu meckern:

*Es sei erlaubt, Schusters treuester Fan („Es ist die Liebe zu seiner Spielweise“) träumt abwegig, ein wenig spinnert.*

War es denn nicht viel spinnerter, auf die Großschnauze Effenberg zu setzen und den besten aktiven deutschen Fußballspieler bei der WM außen vor zu lassen?

Auf unserem Heimweg vom Horizont stellte ich in tiefer Nacht auf Heriberts Wunsch pantomimisch das zweite Gesetz der Thermodynamik dar und wäre dabei fast überfahren worden, weil ich für die Vorführung auch die Straße genutzt hatte.

„Netter Versuch“, sagte Heribert. „Aber so kommst du mir nicht davon! Ich warte nämlich noch auf deine Miete für Juni!“

Am Donnerstag faxte Günther Willen mir eine Meldung der *Hamburger Morgenpost* in die Redaktion:

*Berti sauer auf „Titanic“*

Nanu?

*Der Bundestrainer und seine Spieler kennen keinen Spaß, sind reichlich verstimmt. Grund: Die Medien hatten berichtet, wie sich ein Redakteur des Satire-Magazins „Titanic“ vorm DFB-Haus in Frankfurt angekettet hat. Seine Forderung: Vogts sollte Effenberg rausschmeißen, dafür Schuster nachnominieren.*

Natürlich verstand Berti Vogts keinen Spaß, aber vielleicht verstand er ja, daß wir es ernst gemeint hatten. Es war einfach strunzdumm gewesen, anstelle des Genies Schuster den Kindskopf Effenberg ins Team zu holen.

## 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 Romanen<sup>1</sup> 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 würde<sup>2</sup>, 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)<sup>3</sup>. 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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 Texte<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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 wirkt<sup>8</sup>. 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 tritt<sup>9</sup>. 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.<sup>10</sup>

Die 30 Seiten lange Passage ist im Text in 79 Abschnitte gegliedert, deren Länge von drei Zeilen bis zu zwei Seiten variiert<sup>11</sup>; 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.

<sup>10</sup> Im Text von *Jugendroman* umfasst diese Passage S. 462–492.

<sup>11</sup> 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 Gedankenzitate<sup>12</sup> 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 [...]“<sup>13</sup>. 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 haben<sup>14</sup>). An einer früheren Stelle beklagt er sich über die Banalität des deutschen Schlagers, 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!“<sup>15</sup>

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.“<sup>16</sup> 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

<sup>13</sup> Alle Zitate *Jugendroman*, S. 463.

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

<sup>15</sup> *Jugendroman*, S. 204.

<sup>16</sup> *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.<sup>17</sup> 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-Generation<sup>18</sup> 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 dokumentiert<sup>19</sup>, 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)<sup>20</sup>, und es ist auch für alterstypische Schulängste (J 302)<sup>21</sup> 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 auszuschmauchen. Dabei senkten sich, wie ich merkte, zwei Rotzlocken aus meinen Nasenlöchern. Ich schiefte 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.<sup>22</sup>

Die Verliebtheit in seine Mitschülerin wird schließlich auch zum Hauptgegenstand seiner Alltagsphantasien, die sich in längeren, narratologisch interessanten Passagen<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup>

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,<sup>25</sup> 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,<sup>26</sup> ist dabei kein spezifisches Charakteristikum Schlossers, sondern ein weit verbreitetes kulturelles Muster.<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup>

Die Tristesse Meppens entspricht dabei derjenigen des Elternhauses und ist letztlich die des Helden selbst, die ihn in ein ebenso tristes Bielefeld zum Studium führt<sup>29</sup>, 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.

---

<sup>28</sup> *Jugendroman*, S. 486 f.

<sup>29</sup> 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-,Offensive<sup>30</sup>, 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 Schülerzeitung<sup>31</sup>), 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 Schleiers Leiche entdeckte, im Kofferraum eines Autos. Der Bundesregierung teilte die RAF dazu mit: *Wir haben nach 43 Tagen Hanns-Martin Schleiers klägliche und korrupte Existenz beendet*. Per Genickschuss. So hatten die sich ihre Geisel vom Halse geschafft.<sup>32</sup>

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 Susanne! 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!“<sup>33</sup>*

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 lässt<sup>34</sup>. 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 seziiert 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.



## „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 ruzbrieren – 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 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 Lese- 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

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

<sup>11</sup> Ebd., S. 275. Herv. im Original.

<sup>12</sup> 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 Kassette 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 Kassette wieder und wieder und lässt sich so gleichsam von Bob Dylan vorsingen, wie es ihm gerade geht.<sup>16</sup> In dem auf der Kassette 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 Kassette 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 Kassette, 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 Kapirolen 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 Trostspender 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 Simplität 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 fülle 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.

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

### Abstract

Gerhard Henschels autofiktionaler Romanzyklus um Martin Schlosser weist neben diversen anderen Texten auch einen *Bildungsroman* auf; allerdings stellt sich die Frage, inwieweit der Titel auch als Gattungsbezeichnung ernst zu nehmen ist. Die Gründe, die dagegen sprechen, sind zahlreich und gewichtig. Der vorliegende Aufsatz versucht nicht erst, diese Gründe zu entfalten, sondern verfolgt einen anderen Weg: Ausgehend von Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* und einer Gattungsdiskussion und -neubestimmung des Bildungsromans liest er Henschels Text als einen Bildungsroman der Gegenwart und fundiert seine Lektüre im Vergleich mit einem anderen zeitgenössischen Text, der sich zwar auch Bildungsroman nennt, gleichfalls aber am ehesten noch als Genre-Parodie für die Bildungsromanforschung brauchbar scheint: Judith Schalanskys *Der Hals der Giraffe. Bildungsroman*. Das Ziel ist es, einerseits die Bildungsromanforschung an die Gegenwart heranzuführen, andererseits die Notwendigkeit des Genres für die Reflexion der gesamtdeutschen Gegenwart mit ihren ästhetisch-medial-kulturellen Spezifika aufzuzeigen. Dabei fällt auf: Wie der Bildungsroman Goethes bildet(e) sich die deutsche Gegenwart weder nur integrativ und harmonisch noch nur desintegrativ und disharmonisch.

### I. Der Bildungsroman, ein konstant variables Genre

Literarische Gattungen zeichnen sich durch relative Merkmalskonstanz aus.<sup>1</sup> Denn ohne Merkmale einerseits, die noch den letzten potenziellen Vertreter und einen beispielhaften oder gattungsbegründenden Text vereinten, gäbe es keine Gruppen- und Reihenbildung ähnlicher Texte. Andererseits gehört Variabilität zur Gattungsgeschichte hinzu, was sich etwa an den „Romane[n] der *Wilhelm-Meister-Nachfolge*“<sup>2</sup> zeigt, die man als Bildungsroman bezeichnet hat – ehe es in der Forschung zum Dissens darüber gekommen ist, ob die Gattungsbezeichnung überhaupt tragfähig ist und ob Goethes Roman selbst als Bildungsroman bezeichnet werden kann.<sup>3</sup> Bekanntlich war ein besonders heftig debattiertes Kriterium die Harmonisierungstendenz bzw.

---

1 Vgl. hierzu Norbert Christian Wolf: „*Göthe wird und muß übertroffen werden*“. *Novalis' ‚Heinrich von Ofterdingen‘ und die Genrebegründung durch ‚Wilhelm Meisters Lehrjahre‘*. In: *Der Bildungsroman im literarischen Feld. Neue Perspektiven auf eine Gattung*. Hrsg. von Elisabeth Böhm/Katrin Dennerlein. Berlin u. Boston 2016, S. 55–106, an dessen allgemeinen Erwägungen zur Gattungsevolution und speziellen Ideen zum Bildungsroman ich mich hier orientiere.

2 Vgl. Rolf Selbmann: *Der deutsche Bildungsroman*. Stuttgart 2. Auflage aus dem Jahr 1994, S. 74, der die Wendung in der zweiten Auflage problematisiert und in der Erstausgabe seines Standardwerks (zumindest an dieser Stelle) nicht nutzt.

3 Ein weites Feld, aus dem einige Säulen herausragen wie etwa auf Seiten der Skeptiker des Bildungsromanbegriffs: Karl Schlechta: *Goethes Wilhelm Meister*. Frankfurt/M. 1953; Kurt May: *Wilhelm Meisters Lehrjahre – ein Bildungsroman?* In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 31 (1957), S. 1–37; Hartmut Laufhütte: *Entwicklungs- und Bildungsroman in der deutschen Literaturwissenschaft. Die Geschichte einer fehlerhaften Modellbildung und ein Gegenentwurf*. In: *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Hrsg. von Michael Titzmann. Tübingen 1991, S. 299–314 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 33).

Kompromissfähigkeit des prototypischen Texts: Glückt Wilhelm Meister das Leben auf unerwartete Weise, wie er selbst gegen Ende Glauben macht, oder wird er durch geheime Mächte in Familie und Beruf hineingelockt? Ist es ein Narrativ allseitiger Bildung oder ein Entfremdungsgeschehen? Gelangen Adel und Bürgertum, Kindheit und Erwachsenenalter, Kunst und Geschäft in Goethes Roman zueinander oder handelt es sich bei Wilhelms Werdegang um eine ‚gebrochene Teleologie‘?<sup>4</sup> In der Bildungsromanforschung kann man folglich Harmonie-Aficionados und Desintegrations-Skeptiker unterscheiden; letztere stellen die Syntheseeffekte infrage, die erstere dem Bildungsroman zuschreiben. Hinzu gesellt sich noch eine dritte Gruppe, die den Bildungsroman Goethes weder als Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft vereinsamt, noch ihn darin erschöpft sieht, Kompromisse und Synthesen zu produzieren. Die betreffenden Arbeiten attestieren dagegen eine „doppelte Buchführung“<sup>5</sup>, bei der ein Gewinn auf der einen Seite (z.B. durch Ehe oder Beruf) auf der anderen Seite (etwa im Bereich von Erotik oder künstlerischer Erfüllung) einen Verlust darstellt. Goethes Roman gilt in dieser Perspektive als ein Text, der den Aspekt der Kontingenz, das etwas so oder auch anders gewertet werden kann, in ‚heißen‘, sich entwickelnden Gesellschaften thematisiert und mögliche Synthesen, primär von Gesellschaft und Individuum, entwickelt, problematisiert oder denkbar macht.

Dass der Aspekt der Kontingenz für den klassischen Bildungsroman zentral ist, wird auch am Verhältnis von Form und Inhalt in den *Lehrjahren* deutlich. Denn das formale Ende des Romans konvergiert nicht mit den inhaltlichen Schließungsbemühungen der Turmgesellschaft. Soziale Formierung und literarische Form sind, wie Thomas Wegmann schreibt, nicht dasselbe: „Lehrbrief und Schriftrolle verzeitlichen Bildung, indem sie das Erreichen eines (vorläufigen) Zieles bescheinigen. Der Roman entzeitlicht Bildung, indem er seine Geschichte eben nicht mit dem Erreichen dieses Ziels enden läßt.“<sup>6</sup> Es finden sich zudem mehrere potenzielle inhaltliche Enden, die es, weil es mit dem einen Ende nicht endet, nahelegen, dass jedes kommende Ende auch nur ein vorübergehendes ist. Wilhelm füllt die Lücke in der Signifikantenkette, indem er den Namen seines Vaters annimmt; er wird *zum* Meister und erhält damit eine Position – ist damit sein Begehren gestillt?<sup>7</sup> Der Abbé spricht angesichts von

- 
- 4 Klaus-Dieter Sorg: *Gebrochene Teleologie. Studien zum Bildungsroman von Goethe bis Thomas Mann*. Heidelberg 1983 (=Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 3, Bd. 64). Den Klassischen Bildungsroman als Kompromiss bzw. Bedürfnissynthese bezeichnen Franco Moretti: *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture*. London 1987; Wilhelm Voßkamp: *Bildung als Synthese*. In: *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Jürgen Fohrmann/ders. Stuttgart, Weimar 1994, S. 15–24; ders.: *Utopische Gattungen als literarisch-soziale Institutionen*. In: Ders.: *Emblematik der Zukunft. Poetik und Geschichte literarischer Utopien von Thomas Morus bis Robert Musil*. Berlin, Boston 2019, S. 32–42; am Harmoniekriterium halten insb. Jürgen Jacobs: *Wilhelm Meister und seine Brüder. Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*. München 1972, u. ders. u. Markus Krause: *Der deutsche Bildungsroman. Gattungsgeschichte vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. München 1989, fest. Vgl. zum ‚Glücken‘ des Romans die poststrukturalistisch inspirierte Studie von Jochen Hörisch: *Gott, Geld, Glück. Zur Logik der Liebe in den Bildungsromanen Goethes, Kellers und Thomas Manns*. Frankfurt/M. 1983.
- 5 Thomas Wegmann: *Wilhelm Meisters Lehrjahre, die Arbeit am Selbst und die doppelte Buchführung*. In: *Goethe und die Arbeit*. Hrsg. von Miriam Albracht/Iuditha Balint/Frank Weiher. Paderborn 2018, S. 97–119; Joseph Vogl: *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. Zürich, Berlin 2008.
- 6 Thomas Wegmann: *Tauschverhältnisse. Zur Ökonomie des Literarischen und zum Ökonomischen in der Literatur von Gellert bis Goethe*. Würzburg 2002 (= Epistemata Literaturwissenschaft, Bd. 386), S. 200.
- 7 Nach der gelungenen Premiere wird Wilhelm von Mignon als „Meister!“ (Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre. Ein Roman*. Hrsg. von Hans-Jürgen Schings. Bd. 5. *Sämtliche Werke nach Epochen*

Wilhelms Meisters Vaterschaft das Ende der „Lehrjahre“<sup>8</sup> aus und bezeichnet es als ‚Lossprechung der Natur‘ – hat die *Natur* Wilhelm losgesprochen, weshalb bedarf es einer *menschlichen* Instanz, dies performativ zu vermeiden? Ist die Aussage des Abbés von gleicher Bedeutung wie das natürliche Faktum? Der ‚Lehrbrief‘ soll gleichfalls das Ende der Lehrjahre bedeuten – aber ist er nicht nur eine Montage trivialer Sentenzen? Gewiss, Wilhelm reift; er gewinnt Gemeinschaft. Es verbindet sich ihm die ‚Poesie des Herzens‘ mit der ‚Prosa der Verhältnisse‘. Nachdem er als Dramaturg und Schauspieler dilettierte, will er sich einen soliden Beruf suchen und ordnet sein Begehren dynastischen Zielen unter: „Alles, was er anzulegen gedachte, sollte dem Knaben entgegen wachsen, und alles, was er herstellte, sollte eine Dauer auf einige Geschlechter haben. *In diesem Sinne waren seine Lehrjahre geendigt*, und mit dem Gefühl des Vaters hatte er auch alle Tugenden eines Bürgers erworben.“ (H.d.V.; MA 5, 504) Aber auch im letzten Zitat ist es uneindeutig, ob die inhaltliche Festlegung „In diesem Sinne waren seine Lehrjahre geendigt“ in der transponierten Gedankenrede oder im Erzählerkommentar vorgenommen wird – spricht Wilhelm? spricht der Erzähler? Sodann ist die Festlegung nur perspektivisch („in diesem Sinne“) und attestiert keine umfassende Reifung. Zumal Wilhelm als nächstes beschließt, eine Mutter für Felix zu suchen und sich, Beleg anhaltenden Fehlens, prompt für die Falsche entscheidet. Kontingent ist der Roman, weil er uns zumutet, über das richtige Ende zu entscheiden und uns hierfür verschiedene Prozesse anbietet, die zu einem Ende gelangen: der biologische Prozess der Reproduktion in der Vaterschaft, die Suche nach einer geeigneten Frau, die soziale Formierung durch Berufswunsch, Lehrbrief oder die ritualisierte Aufnahme usw. usf.

Goethes Text grenzt sich zudem durch ästhetische Geschlossenheit, durch seine Symbol- und Motivketten vom inhaltlich aufgeschobenen Ende der Lehrjahre und den pragmatischen Versuchen des Turms ab, Wilhelm zu integrieren. Das symbolische Kunstwerk, darauf hat Manfred Engel insistiert, steht zwar im Kontrast zum Schicksal desjenigen, der in ihm gebildet wird.<sup>9</sup> In Goethes Roman sind aber ästhetische Finalisierung und subjektiv-vitales Werden einerseits kontrastiert, andererseits korreliert. Goethe stellt die Kunst, die der Roman ist, gegen das Leben, das in ihm

---

*seines Schaffens. Münchner Ausgabe.* Hrsg. von Karl Richter u.a. Genehmigte Taschenbuchausgabe. München 2006, S. 330; im Folgenden mit der Sigle ‚MA‘ abgekürzt und direkt nach dem Zitat unter Nennung von Band und Seite referenziert) angesprochen; „Meister, sagte sie [Mignon] (noch niemals, als diesen Abend, hatte sie ihm diesen Namen gegeben [...])“ (MA 5, 332). Dadurch vereinen sich in Wilhelm reale Körperlichkeit und symbolische Männlichkeit. Denn es bleibt unklar, ob er die Meisterschaft durch Leistung, sein Theaterspiel, erringt, durch die Kopulation mit einer Unbekannten (Mignon?) oder durch seinen Einsatz für Felix, von dem Wilhelm noch nicht weiß, dass er sein Sohn ist.

- 8** „Felix ist Ihr Sohn! bei dem Heiligsten, was unter uns verborgen liegt, schwör ich Ihnen, Felix ist Ihr Sohn! [...] [E]mpfangen Sie das liebeleiche Kind aus unserer Hand, kehren Sie sich um, und wagen Sie es, glücklich zu sein. Wilhelm hörte ein Geräusch hinter sich, er kehrte sich um, und sah ein Kindergesicht schalkhaft durch die Teppiche des Eingangs hervor gucken: Es war Felix! [...] Er kam gelaufen, sein Vater stürzte ihm entgegen, nahm ihn in die Arme, und drückte ihn an sein Herz. Ja, ich fühl's, rief er aus, Du bist mein! Welche Gabe des Himmels habe ich meinen Freunden zu verdanken! Wo kommst du her, mein Kind, gerade in diesem Augenblick? Fragen Sie nicht!, sagte der Abbé. Heil dir junger Mann! *Deine Lehrjahre sind vorüber*, die Natur hat dich losgesprochen.“ (H.d.V.; MA 5, 498 f.)
- 9** Manfred Engel: *Der Roman der Goethe-Zeit. Bd. 1: Anfänge in Klassik und Frühromantik: Transzendente Geschichten.* Stuttgart, Weimar 1993, S. 229–320. Engel spricht von der symbolischen Ebene des Romans als einem ‚sekundären Symbolischen System‘, das den „pragmatischen Nexus [die Bildung Wilhelms] ergänzt, ohne ihn zu zerstören.“ (S. 318 f.)

durch einige Kunstgriffe und Zufälle zu einem recht glücklichen vorläufigen Ende gebracht wird, und fusioniert doch beides. Es geht demnach weniger um Harmonie und Disharmonie, Integration und Desintegration, Konkordanz oder Diskordanz von selbstreferenziellen Prozessen, die etwa auf den Ebenen der individuellen Bildung, der Gesellschaftsentwicklung und den Prozessen der Produktion und Rezeption des Romans ablaufen, sondern um die Vervielfältigung, Thematisierung und Problematisierung möglicher Konkordanz- und Diskordanzmomente zwischen den Ebenen. Ich widme in meiner Habilitationsschrift der genaueren Herleitung des Aspekts von der Robinsonade, dem Erziehungsroman, dem Psychologischen Roman und Wielands Vorläuferromanen, *Don Sylvio von Rosalva* und *Geschichte des Agathon*, sowie seiner gattungsgeschichtlichen Untersuchung bis zum Realismus 600 Seiten, weshalb ich es hier bei Andeutungen belassen muss. Sieht man jedoch darin – einer neben der individuellen Bildungsgeschichte sich realisierenden Differenzierung weiterer Entwicklungsebenen sowie der Darstellung, Auslotung und Infragestellung möglicher Synthesen zwischen den Ebenen – den Gattungskern des Bildungsroman, umgeht man die angedeutete Forschungskontroverse und gewinnt heuristische Sicherheit. Denn damit gehören auch die (spät-)romantischen Romane in Wilhelm-Meister-Nachfolge zum Genre, die entweder die Harmonie zwischen Kunst und Leben, Individuum und Gesellschaft, Vergangenheit und Gegenwart erhöhen (Beispiel Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*) oder aber die Entfremdungs- und Desintegrationsgefahren von Bildung und Autonomie aufzeigen (Beispiele wären hier etwa Jean Pauls *Titan* und Eduard Mörikes *Malter Nolten*); auch Romane, in denen das ästhetische Kunstwerk als offener Prozess gestaltet wird, in dem inhaltliche und formale Entwicklung, das Dargestellte und die Ebene der Darstellung und auch Ebenen der Produktion, wie in Clemens Brentanos *Godwi* oder E. T. A. Hoffmanns *Kater Murr*, aufeinander bezogen, teils harmonisiert, teils problematisiert werden, lassen sich dann als Variationen des Goethe'schen Prototyps lesen, die dem Merkmal der Erweiterung um neue Ebenen treu bleiben. Zugleich kann man anhand des Kriteriums eine Grenze zu alternativen Genres ziehen, in denen z.B. personale Entwicklung nur unter Druck, Ausschluss und Kontrolle (Robinsonade, Erziehungsroman) oder in analytisch-distanzierter Form (Psychologischer Roman, Thesenroman) beschrieben wird. Schließlich kann man Grenzfälle bestimmen, in denen das Moment der Desintegration Überhang gewinnt (*Der grüne Heinrich*), scheinbar gänzlich fehlt (*Soll und Haben*) oder stark reduziert ist (*Nachsommer*).

Jüngst sind zwei Texte, die sich im Titel oder im Untertitel selbst als *Bildungsroman* bezeichnen, publiziert worden. Diese Koinzidenz bietet Gelegenheit, den Definitionsvorschlag, der ja den Bildungsroman als Genre par excellence, nämlich als ‚konstant variables‘ Genre begreift, auch an der Gegenwartsliteratur zu überprüfen. Die Rede ist von Judith Schalanskys 2011 bei Suhrkamp erschienen *Der Hals der Giraffe. Bildungsroman* und von Gerhard Henschels 2014 in Hamburg publiziertem *Bildungsroman*.<sup>10</sup> Allerdings gehen mit einer solchen Untersuchung Schwierigkeiten einher. Denn es stellt sich 1.) die Frage, ob die Texte überhaupt vergleichbar sind. Zudem kann man sich 2.) fragen, ob die Texte Bildungsromane darstellen. Schauen wir uns

---

10 Judith Schalansky: *Hals der Giraffe. Bildungsroman*. Berlin 2011 – im Folgenden mit der Sigle ‚JS‘ versehen und im Text referenziert; Gerhard Henschel: *Bildungsroman*. Hamburg 2014 – hier verwende ich die Sigle ‚GH‘.

Autor\*in, Werkkontext und Inhalt an, scheint alles dagegen zu sprechen. Weder taugen die Texte untereinander für einen Vergleich, noch scheinen sie dazu gemacht, die Geschichte des Bildungsromans fortzuschreiben.

Schalansky, 1980 in Greifswald geboren, ist keine Romancière, sondern eine Buchmacherin im literalen und übertragenen Sinn. Sie hat Kunstgeschichte und Kommunikationsdesign studiert und als Dozentin für Typographie gearbeitet. Unter anderem hat sie eine Sammlung von Frakturschriften unter dem Titel *Fraktur. Mon Amour* publiziert.<sup>11</sup> Auch ihre Edition *Naturkunden* (bei Matthes & Seitz) bekräftigt den Gedanken, dass Bücher mehr als materiell arbiträre Zeichenträger sind, vielmehr weisen sie in ihrer Materialität eine ästhetische Dimension auf.<sup>12</sup> In Schalanskys Prosaarbeiten wird die Materialität des Buchs dann vollends Teil der Poetik: Die Typografie, die Paratexte, die Einbände, gefärbten Zwischenblätter und Illustrationen sind von Relevanz für die sinnliche Wahrnehmung und die Interpretation des Gelesenen. Den Sachverhalt, das bei Schalansky auch ein Roman zunächst Buch ist, haben sowohl die Literaturkritik als auch die Literaturwissenschaft erkannt.<sup>13</sup> Im Zentrum ihres *Bildungsromans* nun steht die verhärmte Biologielehrerin Inge Lohmark, die in der ostdeutschen Provinz noch ein Jahr zu unterrichten hat, ehe ihre Schule geschlossen wird. Protagonistin und Handlung haben mit der Geschichte eines jungen Menschen, der durch Wirrnisse hindurch zu relativem Glück, größerer Einsicht und Bildung gelangt, wenig gemein. Vielmehr torpediert der Text die Idee individueller Entwicklung.<sup>14</sup> Zudem spricht, es mag banal und inkorrekt klingen, das Geschlecht von Protagonistin und Autorin gegen die Gattungszuweisung. Autorinnen sind nicht typisch ‚Hervorbringende‘ von Bildungsromanen; sieht man sich einschlägige Kompendien an, spielen Autorinnen darin keine Rolle – nicht zuletzt weil es im Bildungsroman ‚um 1800‘ um das sozial- und ideengeschichtlich freigesetzte junge bürgerliche männliche Individuum als Träger von Kontingenz geht, dessen relative Autonomie über Konzepte wie Bildung (auto-)teleologisch eingeehrt wird.<sup>15</sup> Schließlich ‚lebt [Schalansky] mit ihrer Partnerin, der Schauspielerin Bettina Hoppe, und der gemeinsamen Tochter in Berlin‘<sup>16</sup>, sie ist eine offen lesbische Person – daher von der Idee einer durch bürgerliche

11 Judith Schalansky: *Fraktur mon amour*. Mainz 2006.

12 Die oft reich illustrierten Bände in Dünndruck widmen sich z.B. Kakteen, Eseln oder den Bergen Kaliforniens.

13 Felicitas von Lovenberg: Im Tierreich trifft man sich nicht zum Kaffeetrinken. In: *F.A.Z.*, 09.09.2011; Michael Braun: Judith Schalansky. In: *Schriftstellerinnen II*. Hrsg. von Carola Hilmes. München 2019, S. 168–178, insb. 168.

14 „Der Roman fokussiert nicht etwa die Lehrjahre einer Figur, die sich als Verwandte von Wilhelm Meister oder Anton Reiser zu erkennen geben könnte, sondern verkehrt den Blick vom Jugendlich-Lernenden auf die in die Jahre gekommene Lehrerin Inge Lohmark. Diese wird weder mit wechselnden äußerlichen Bedingungen konfrontiert, an denen sie wachsen könnte, noch vollzieht sich eine tatsächliche innere Entwicklung. Inge Lohmark zeichnet sich gerade durch ihre völlige Starre, durch das absolute Unvermögen, sich anzupassen, aus. Damit treten nicht nur Untertitel und Genre des Romans miteinander in Konflikt, sondern auch die lamarckistische Anspielung des Titels lässt unschwer ein ironisches Verhältnis zur Protagonistin, bis hin zu ihrem eigenen klingenden Namen, erkennen.“ Elisabeth Heyne: „Nichts ging über die Radialsymmetrie“. Zu einer bioästhetischen Poetik der Symmetrie zwischen Text und Bild in Judith Schalanskys ‚Der Hals der Giraffe‘. In: *Textpraxis*. 9/2014, <http://www.uni-muenster.de/textpraxis/elisabeth-heyne-radialsymmetrie> (23.03.2022). Vgl. Anja Lemke: Bildung als *formatio vitae*. Zum Verhältnis von Leben und Form in Judith Schalanskys ‚Der Hals der Giraffe‘. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 41.2 (2016), S. 395–411

15 Ähnlich argumentiert Ortrud Gutjahr: *Einführung in den Bildungsroman*. Darmstadt 2007, S. 31 f.

16 So heißt es im Eintrag auf wikipedia: [https://de.wikipedia.org/wiki/Judith\\_Schalansky](https://de.wikipedia.org/wiki/Judith_Schalansky) (25.3.2022).

Kernfamilie und christliche Ehe sozial stabilisierten Form von Reproduktion und Liebe biografisch distanziert. Dass die lesbische Liebe auch im *Hals der Giraffe* eine wichtige Funktion hat, wird überdies zu zeigen sein.

Der 1962 geborene Gerhard Henschel ist in vielem das genaue Gegenteil von Schalansky. Indes Schalansky Universitätsabsolventin ist und als Hochschuldozentin wirkte, wählte er den Weg des freien Publizisten und Schriftstellers. Henschel studierte Germanistik in den bundesrepublikanischen Städten Bielefeld, Köln und Westberlin, ohne das Studium abzuschließen. Er machte sich zunächst als Autor von satirischen Miniaturen z.B. in *Kowalski* und in Michael Rutschkys *Der Alltag* einen Namen, später wirkte er als *Titanic*-Redakteur und gemeinsam mit Kathrin Passig als Übersetzer von Bob Dylans Autobiografie *Chronicles*. Sein *Bildungsroman* umfasst 550 Seiten, in denen es tatsächlich um einen jungen, weißen, bürgerlichen Mann und dessen allseitige Entwicklung geht. Ein Strang des Romans handelt von Schlossers Germanistikstudium, ein anderer von Martins heterosexuellen Aktivitäten, ein dritter von seiner Familie. Am Ende des Romans wird der Studienabbruch angedeutet; Martin verfolgt da sein Glück bereits auf anderem Wege und wird es in den späteren Romanen auch erlangen. Er mag zwar dem irrenden Wilhelm Meister ähneln, gleichwohl verdankt Schlosser sein berufliches Vorankommen primär seiner Beharrlichkeit, seiner Leselust, seinen kulturellen Interessen, seiner Kombinations-, Beobachtungs- und Formulierungsgabe usw. usf. Und selbst wenn bei Henschel einige Überschneidungen mit dem Goethe'schen Prototyp vorliegen – sein *Bildungsroman* ist nicht zuletzt Teil eines Zyklus, er hat eine ästhetische Funktion und Bedeutung in dem autofiktionalen Riesenprojekt. Und man kann sich fragen, ob die Titelwahl nicht der Ästhetik der Paratexte und ihrer Reihung geschuldet ist (*Kindheitsroman*, *Jugendroman* usw.), wodurch inhaltliche und formale Bezüge auf das Genre Bildungsroman sekundäre Effekte wären.

Am ehesten scheint der Henschel'sche *Bildungsroman* eine Gattungsparodie zu sein. Er greift traditionelle Bildungsinhalte auf – über einige mokiert sich Schlosser, andere eignet er sich an – und bezieht sie auf die Lage der Universitäten nach der Bildungsexpansion der 1970er Jahre. Zwischen dem durch Bildung ideell Möglichen und der sozial verwirklichten, institutionalisierten Bildung klafft hierbei ein großer Spalt. In diesen Punkten ähnlichen sich die Texte auch: Sowohl der Henschel'sche ‚Bildungsversagerroman‘ als auch Schalanskys *Hals der Giraffe* gewinnen ihre Form in der Parodie von Bildungsvorstellungen und in der Kritik an gesellschaftlich organisierter Bildung. Wie ich nun zeigen möchte, sind dies nicht die einzigen Überschneidungen. Bedient man sich des oben entwickelten Kriteriums des Bildungsromans – es handle sich um Texte, die distinkte Ebenen von kontingenten Entwicklungen in Relation zur Emergenz des Zentralcharakters multiplizieren und Konsonanz- und Dissonanzmöglichkeiten zwischen den Ebenen thematisieren und problematisieren – lassen sich die Texte durchaus als Bildungsromane lesen, die dabei helfen, die Merkmalsinvarianz und -variabilität zwischen dem Klassischen Bildungsroman Goethes und dessen Nachfolgern gattungsgeschichtlich in den Blick zu bekommen. Dass sie dabei einerseits die Ästhetik, Kultur und Literatur der alten Bundesrepublik, andererseits Aspekte der DDR aktivieren, lässt es angemessen erscheinen, die Texte noch stärker als im Ausblick meiner Habilitation geschehen vergleichend, nämlich als west-östliche Bildungsromane der Gegenwart zu lesen. Dass sie die Bildung der gesamtdeutschen Gegenwart und ihrer literarischen Kultur nachvollziehen lassen, die

weder nur integrativ und harmonisch noch nur desintegrativ und disharmonisch ist, ist die ‚forschungsleitende These‘ meines Aufsatzes. Beginnen werde ich mit Henschels Roman (II.) und danach den *Hals der Giraffe* (III.) darauf beziehen; dieses Vorgehen ist chronologisch falsch, aber es bietet sich an, von der Lektüre von Schalanskys Text ein kurzes Resümee (IV.) zu entwickeln.

## II. Gerhard Henschel: Der ‚Bildungsversagerroman‘ als Teil des autofiktionalen Zyklus

Der autofiktionale Martin Schlosser-Zyklus ist bis zum Jahr 2022 auf beinahe 5000 Seiten angewachsen. Im *Kindheits-*, *Jugend-*, *Liebes-*, *Abenteuer-*, *Bildungs-*, *Künstler-*, *Arbeiter-*, *Erfolgs-* und *Schauerroman* lässt sich nachvollziehen, wie der Protagonist zu jemanden wird, der seinem Autor deutlich gleicht.<sup>17</sup> Die Einzeltitel des Zyklus sind zwar teils Genre-Bezeichnungen, sie werden aber nicht in ihrer generischen Spezifik fruchtbar gemacht.<sup>18</sup> Vielmehr könnte man die Romane als kontinuierlichen Riesentext lesen. Diese Möglichkeit wird von dessen inhaltlich-formaler Ordnung als Abfolge satirischer Prosaminiaturen verstärkt. Sie lassen sich schnell, problemlos auch mit Sprüngen und halber Aufmerksamkeit lesen. Man gerät leicht in einen Lektüreflow, der sich um Buchgrenzen nicht schert. Das Großprojekt lehnt sich formal an Walter Kempowskis *Deutscher Chronik* an, dessen Nartumer Seminar Henschel/Schlosser mehrfach besuchte.<sup>19</sup> Wie die Collagen Kempowskis enthalten Henschels Romane Welt- und Privatwissen. Dabei entwickelt sich nicht nur der Protagonist Martin, sondern auch der autodiegetische Erzähler. Während der Student des *Bildungsromans* dem Emdener Nachwuchskicker des *Jugendromans* in Punkto freizeittlicher, ästhetischer und literarischer Präferenzen entwächst, gewinnt der Erzähler Ausdrucksvermögen. „In fünf Tagen is' wieder Schule. Das darf nicht wahr sein. Kotz!“<sup>20</sup> sind Sätze, die den Teenager-Duktus Ende der 1970er Jahre mimen; derlei findet sich im *Bildungs-*, *Arbeiter-* oder *Erfolgsroman* nicht. Allerdings ist der gleichzeitig erzählende autodiegetische Erzähler dem erwartbaren Entwicklungsstand des Protagonisten oft voraus. Das betrifft nicht nur den Erzähler von Kleinkind Martin, der ja erzählt, ehe es sprechen kann, sondern auch die Relation von Protagonist und Erzähler in den späteren Romanen. So kann man in Henschels Romanen sukzessive nachvollziehen, wie der Protagonist sich durch Magazine wie *Mad*, *Der Rabe*, *konkret*, *Der Spiegel*, *taz*, *Titanic* einen Habitus aneignet, der sich durch das Studium und spätere Freundschaften etwa mit Personen aus dem *Kowalski-* und *Titanic-Umfeld* festigt – jener Habitus, in dessen Stil die Romane geschrieben sind. Mit Scheffels und Martínez' narratologischem Instrumentarium könnte man von einer finalen Motivierung des dargestellten Geschehens durch den Darstellungsmodus sprechen.

17 Ein Auszug aus dem nächsten Band, der vermutlich *Schelmenroman* heißt, findet sich in diesem Heft.

18 Zumal es sich nicht immer um feststehende Gattungen handelt. Die Bezeichnung ‚Jugendroman‘ verdient jeder Roman, der (nach welchen Kriterien auch immer) auf eine jugendliche Zielgruppe zugeschnitten scheint, wohingegen das Genre ‚Künstlerroman‘ bestimmte inhaltliche Merkmale vorgibt.

19 Seminarerfahrungen werden literarisch u.a. geschildert in GH 275 f. u. 385–405, sowie in Gerhard Henschel: *Künstlerroman*. Hamburg 2015, S. 96–99 u. S. 209–215. Vgl. ders.: *Da mal nachhaken: Näheres über Walter Kempowski*. München 2008. Vgl. zu Kempowski auch den Aufsatz von Kay Wolfinger in diesem Band.

20 Gerhard Henschel: *Liebesroman* [2010]. München 2012, S. 329.

Henschels Romanzyklus eignet sich folglich besonders für einen an Pierre Bourdieu Arbeiten orientierten literatursoziologischen Zugang, bei dem inhaltliche, formale und kontextuelle Aspekte aufeinander bezogen werden.<sup>21</sup> Auf Inhaltsseite lernen wir den Dauerleser Martin Schlosser kennen, der sich allseitig bildet, etwa auch Adorno oder Musil liest, und zugleich dem Alltag größte Aufmerksamkeit zukommen lässt. Die Darstellung der Spannung zwischen kultureller Gegen- und Hochkultur und kleinbürgerlicher Lebenswelt ist Ergebnis einer formalästhetischen Strategie, die man auf den Einfluss von Rolf Dieter Brinkmann, der Neuen Frankfurter Schule, Arno Schmidt, Kempowski oder dem Ehepaar Rutschky zurückführen kann – also auf Autor\*innen, Satiriker, Zeichner und Herausgeber\*innen, die in den späteren Romanen entweder von Martin gelesen werden oder als Figuren auftreten und sich zu Bekannten, Kollegen und Freunden wandeln. Henschels (formale) Verfahren, sein satirischer Blick für das Tragikomische des Alltags, seine Miniaturen und Collagen kann man mit Bourdieu als Sinn für Platzierungen innerhalb des (zunächst bundes-)deutschen kulturellen Feldes verstehen, dem Schlossers soziale Erfahrungen und langsam wachsendes Distinktionsvermögen und Wertungssinn korrelieren.<sup>22</sup> Der Schlosser-Zyklus zeigt, wie die sozialen Dynamiken generationellen Wandels und von Gruppenbildungen mit ästhetischen Selektionsprozessen verbunden sind, was an den literaturkritischen Äußerungen in den Romanen deutlich wird.<sup>23</sup> Schlosser (re-)produziert gerne meinungsstarke Positionen. Die Kritiken stammen dabei von bewunderten Akteuren, wie Jörg Drews, Michael Rutschky oder den *Titanic*-Autoren, oder von ihm selbst. Dabei werden tendenziell noch nicht konsekrierte Autoren gelobt, wohingegen konsekrierte Positionen, die Gruppe 47, bzw. Konsekration erteilende Literaturkritiker kritisiert werden.<sup>24</sup> Die autofiktionalen Romane Henschels sind derart als autonome Kunstwerke inhaltlich wie formal mit dem Kontext, dem literarischen Feld verbunden, da sie jene Wahrnehmungspräferenzen inhaltlich herausbilden und auf das Feld applizieren, die Grundlage der Darstellungsweise sind.

Insbesondere im *Bildungsroman* festigen sich beim Protagonisten zahlreiche Dispositionen, wobei der persönliche Einfluss ausschlaggebend ist. So sagt Martin über seinen Berliner Professor: „So wie [Horst] Denkler will ich auch mal werden, wenn ich groß bin, dachte ich.“ (GH 286) Der gleichfalls verehrte Drews rät den Novizen in der *Vorlesung zur Einführung in die Literaturwissenschaft*:

21 Vgl. hierzu Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt/M. 2001, S. 187–226; ders.: *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt/M. 1993; Joseph Jurt: *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*. Darmstadt 1995; Christine Magerski: *Die Konstituierung des literarischen Feldes in Deutschland nach 1871. Berliner Moderne, Literaturkritik und die Anfänge der Literatursoziologie*. Tübingen 2004; Markus Joch und Norbert Christian Wolf (Hrsg.): *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*. Tübingen 2005.

22 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst* (s. Anm. 21), S. 378.

23 Vgl. hierzu Verf.: *Praktiken mit K-. Ein terminologischer Vorschlag zur Kanonforschung am Beispiel von Gerhard Henschels Martin-Schlosser-Romanen*. In: *Literatur für Leser:innen 02/2020*. In Vorbereitung.

24 Eigene oder zitierte Invektiven von den Figuren, aber auch Autoren Drews, Gernhardt oder Henscheid gegen Walter Jens, Marcel Reich-Ranicki oder Fritz J. Raddatz finden sich im *Bildungsroman* auf den S. 341, 408 f., 427. Der *Bildungsroman* kritisiert zudem Handke, Johnson, Christa Wolf u.a. (53). Dass sich Schlosser mit den historisch Nicht-Konsekrierten gegen die historisch Arrivierten, mit der neuen Avantgarde gegen die gealterte wendet, entspricht Bourdieus Gedanken einer Generationendynamik, die das literarische Feld konstituiert. Vgl. Bourdieu: *Die Regeln der Kunst* (s. Anm. 21), S. 227–281.

Wir sollten uns auch nicht von der Sorge erdrücken lassen, dass wir Tag und Nacht lesen müßten um uns den gesamten Kanon anzueignen. Auch die Professoren hätten ihre Blindstellen. „Ich zum Beispiel habe es bis heute nicht geschafft, mich so eingehend mit Hölderlin zu befassen, wie er es sicherlich verdient hätte. Den *Hyperion* habe ich nie gelesen. Und ich rate Ihnen: Nehmen Sie sich drei Autoren vor, aus verschiedenen Jahrhunderten und möglichst auch aus verschiedenen Ländern oder besser noch Kontinenten. Lesen Sie sich da ein, und wenn Sie sich durch das alles hindurchgearbeitet haben, dann verfügen Sie über ein Grundwissen, das Ihnen durch Ihr ganzes Leben helfen wird. Egal, ob Sie sich nun der Universität verschreiben oder einen anderen Berufsweg wählen...“ (GH 39)

Diesen Ratschlag nimmt Martin Schlosser an. Er konzentriert sich auf wenige, größtenteils westdeutsche Autoren des 20. Jahrhunderts und liest auf den Anfangsseiten des *Bildungsromans* Achternbusch, Henscheid und Arno Schmidt, wobei alles drei Gegenstände des Professors Drews sind.<sup>25</sup> Dagegen werden andere wie Böll, Brasch, Grass kritisiert, wie insgesamt die Ablehnung der Gruppe 47 und die Aufwertung von Kempowski wiederkehrende Motive sind.<sup>26</sup> Aber auch Autoren, die Drews ablehnen, werden negativ beurteilt: „Gunnar borgte mir den Roman *Irre* von Rainald Goetz. Darin wurde vehement auf Jörg Drews herumgehackt: [...] Und mit so einem Gegeifer konnte man Suhrkamp-Autor werden? erinnerte das nicht fatal an diesen einen Nazi, der gesagt hatte, wenn er das Wort Kultur höre, entsichere er seinen Revolver?“ (GH 322 f.) Dass Kritiker, die universitäre Lehrer sind, Studierende haben, die ihre Kritiken teilen und die, die sie kritisieren, auch kritisieren, zeigt, wie sich individuelle und strukturelle Elemente rekursiv verweben und im Habitus reproduzieren. Zugleich ist der Text interessant, weil er Bildung erneut als Prozess relativ allseitiger Vervollkommnung darstellt. Das Germanistikstudium gibt Schlosser die Freiheit, Abseitiges, aber auch Kanonisches, wie Hölderlin-Gedichte und Jean Paul-Romane, zu rezipieren und neben den Lese- auch Liebes- und andere Lebensbedürfnisse relativ kontingent zu entwickeln.

Dass es sich dabei um eine Festigung von Wahrnehmungsdiskpositionen handelt, die sich in der Rezeption nahtlos fortsetzt, habe ich andersorts an dreißig Rezensionen des *Bildungs-, Künstler- und Arbeiterromans* ausführlicher dargelegt, weshalb ich hier nur resümiere.<sup>27</sup> Die Gruppe, die sich im literarischen Feld auf den Roman bezieht, ist ähnlichen Alters, hat eine ähnliche Sozialisierung und Herkunft und einen ähnlichen Status wie Henschel. Es handelt sich bei den Rezensenten um Herausgeber von Monatsschriften wie Ekkehard Knörer (1971), um Redakteure wie Kolja Mensing (1971) oder Till Briegleb (1962), Ressortleiter wie Harry Nutt (1959) oder Andreas Platthaus (1966), um Kolumnisten wie Hilmar Klute (1967), bekannte Kritiker wie Wolfgang Schneider (1963) oder Mitarbeiter der *FAZ* wie Oliver Jungen (1973); es gibt auch weniger bekannte Namen, Guido Speckmann (1978) im neomarxistischen *Neuen Deutschland* oder Thomas Andre (o. A.) vom *Hamburger Abendblatt*. Es handelt sich um westdeutsche Männer der Kreativwirtschaft, die einen erfolgreichen Weg zurückgelegt haben oder sich auf fortgeschrittenen Stationen desselben befinden. Die Genannten urteilen ähnlich positiv. Dabei fallen zwei Praktiken der Wertung in Auge. Einerseits werden die Schlossertexte identifikatorisch gelesen, was durch

**25** Ohne Anspruch auf Vollständigkeit betrifft das auf den ersten 100 Seiten von GH die S. 39, 40, 42–44, 46, 62 f.

**26** Ohne Anspruch auf Vollständigkeit betrifft das auf den ersten 100 Seiten von GH die S. 28, 42 f., 47, 53 f.

**27** Verf.: Wie viel Gegenwart verträgt die aktuelle literaturwissenschaftliche Kontextdiskussion? Ein Versuch am Beispiel von Gerhard Henschels Schlosser-Zyklus. In: *KulturPoetik*. Bd. 20 (2020), Heft 2, S. 245–260.

die Anlage des Zyklus als „das interessanteste autobiografische Romanprojekt der jüngeren deutschen Literatur“<sup>28</sup> bzw. als „autobiographisches Großprojekt“<sup>29</sup> begründet sein mag. Man liest die Texte also nicht autofiktional, sondern autobiographisch, erstaunt feststellend, dass es, also die Vergangenheit, wirklich wie in den Romane, gewesen sei. Zum anderen wird Henschels an Karl Ove Knausgård, J. J. Voskuils oder gar an Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* gemessen. Ein Grund dafür, dass die Romane von genau diesen Rezensenten ausgewählt und die Zitate und Vergleiche genauso selegiert werden, wie sie selegiert worden sind, dürfte in der Mischung des halb-identifikatorischen und halb-literarischen Lesens und Wertens liegen, da man derart über Henschels Romane ästhetisch urteilen und sich dabei zugleich in die Wertung inkludieren kann. Wenn man sich mit dem habituell identifiziert, was man lobt, impliziert der künstlerischen Anerkennung eine Selbstanerkennung. Henschels Romane mit ihren wertungsstarken Protagonisten mobilisieren maskuline Bewertungskartelle, bei denen im Fremdlob des literarischen Anspruchs und des pikaresken biographischen Wagnisses die Konsekration des von der Gruppe Erreichten mitschwingt. Rainer Moritz resümiert Schlossers Berufsentscheidung z.B. wie folgt:

Des faden Germanistikstudiums überdrüssig, beschließt Martin zum Entsetzen seiner Eltern die Universität ohne Abschluss zu verlassen und sich als freier Schriftsteller einzurichten. [...] Der mutige Entschluss bedarf der finanziellen Unterfütterung. Martin nimmt quälend langweilige Fabrikjobs an, spart, wenn es nicht um Bücher geht, an allen Ecken und Ende und trampelt durch Deutschland.<sup>30</sup>

Und auch weitere Rezensenten weisen auf den *Reichtum des* (Schlosser'schen) *Prekariats*<sup>31</sup> und auf Schlossers ‚Zielstrebigkeit‘<sup>32</sup> und ‚Duldungsfähigkeit‘<sup>33</sup> hin.

Die Schlosser-Texte erinnern an den Bildungsroman, wie er eingangs definiert wurde. Einerseits wird darin ein Individuum über Umwege zum Glück geführt. Andererseits gelangt der Leser durch die Romane zu einer Gegenwart, in der Schlosser sein Zeitgenosse ist. Das Lob der Rezensenten, die sich mit Henschel zur eigenen Gegenwart durchlesen, ist ein Lob auf den eigenen Bildungsweg, durch das sich bestimmte Artefakte oder Autoren als tradierungswürdig herausstellen. Insbesondere die ‚Rettung‘ Kempowskis, die sich durch mehrere Romane Henschels zieht, wäre so ein Beispiel.<sup>34</sup> Der zweite Bezug zum Bildungsroman liegt also in der Fähigkeit, eine Synthese von individuellen und kollektiven Veränderungsprozessen narrativ zu ermöglichen und zu problematisieren. Jedoch kann man von der konkreten Gruppe der Henschel-Rezensenten und von ihrem Rezeptionsobjekt abstrahieren; denn Henschel ist nicht der einzige, der sich dieser Form – des autofiktionalen Romanzyklus – bedient. Die literarische Form des autofiktionalen Romanzyklus scheint den Bedürfnissen einer Zeit zu entsprechen, in der das individuelle Leben selbst immer unerzählbarer wirkt, man auf andere, kleine, ephemere Medien zur Darstellung des Selbst recurriert und die eigene oder kollektive Vergangenheit schwer an die Gegenwart

<sup>28</sup> Guido Speckmann: Aufwärts. Und zwar steil! In: *Neues Deutschland*, 08.09.2015, S. 16.

<sup>29</sup> Wolfgang Schneider: Auch die Lottozahlen sind nicht erfunden. In: *FAZ*, 05.08.2010, S. 28.

<sup>30</sup> Rainer Moritz: Sexuelle Eskapaden eines armen Poeten. In: *Stuttgarter Zeitung*, 18.12.2015, S. 31.

<sup>31</sup> Andreas Platthaus: Der Reichtum des Prekariats. In: *FAZ*, 29.04.2017, S. 10.

<sup>32</sup> Guido Speckmann, Aufwärts. Und zwar steil! In: *Neues Deutschland*, 8.9.2015, S. 16.

<sup>33</sup> Till Briegleb: Alleskleber. In: *Süddeutsche Zeitung*, 21.3.2017, S. V2/2.

<sup>34</sup> Vgl. Verf.: Praktiken mit K-. sowie den Aufsatz von Kay Wolfinger in diesem Heft.

gekoppelt werden kann: Der autofiktionale Romanzyklus reagiert auf die Unfähigkeit, dem gewordenen individuellen Leben narrative Form zu geben – und eine seiner Pointen liegt bei Henschel darin, dass man den Informationen und scheinbar historischen Gedanken ja keineswegs trauen darf. In der spätmodernen Medienlandschaft wird der Verlust des Selbst bzw. dessen Abhängigkeit von digitalen, kleinen und kurzlebigen Formen durch eine gegenläufige Überthematization der eigenen Geschichte in den Zyklen kontrastiert, die Authentizitätseinbußen oberflächlich reduziert. Auffällig ist hierbei, dass die nahezu gleichaltrigen westdeutschen Autoren Henschel, Maier und Meyerhoff der akademischen Bildung je ein Werk widmen.<sup>35</sup>

### III. Judith Schalansky: Queere Evolution des Bildungsromans

Schalanskys Roman *Der Hals der Giraffe* ist in erster Linie weder Bildungsroman noch Text, sondern aus erwähnten Gründen primär ein Buch. So schreibt Felicitas von Lovenberg:

Alles an Judith Schalanskys heute erscheinendem Roman ‚Der Hals der Giraffe‘ ist ungewöhnlich. Da ist zunächst das schöne grobe Leinen, in das er gehüllt ist, mit dem aufgeprägten kopflosen Giraffenskelett und dem Untertitel ‚Bildungsroman‘. Lesend kommt man dann an knapp zwei Dutzend spinnenbeinzarten Illustrationen von Raupe, Pantoffeltierchen und Fruchtfliege über Quallen und Schnabeltier bis hin zum Kreuzungsschema zweier Rinderrassen vorbei.<sup>36</sup>

Dieser Roman ist ein multimodales Werk; die Peritexte informieren uns darüber, dass die Autorin die materielle Ausstattung gestaltet hat: „Typografie und Einband: Judith Schalansky, Berlin“. Schalansky ist auch auf Ebene der Prosa eine Grenzgängerin, ihre Texte oszillieren zwischen Faktuellem und Fiktionalem. Ein Beispiel hierfür ist das *Verzeichnis einiger Verluste*, das 2018 mit dem Wilhelm Raabe-Preis prämiert und als „poetische Archivierung verschwundener Dinge“<sup>37</sup> gewürdigt wurde. Und auch der Bildungsroman *Hals der Giraffe* ist optisch und haptisch mehr als ein belletristisches Werk. Sein Leineneinband orientiert sich an Schulbüchern der DDR,<sup>38</sup> seine Segmentierung z.B. in ‚Naturhaushalte‘, ‚Vererbungsvorgänge‘ und ‚Entwicklungslehre‘ erinnert an biologische Kompendien. Schalansky realisiert eine Poetik der De- und Rekontextualisierung von Phänomenen ästhetischer wie nicht-ästhetischer Herkunft, die auch vor dem vermeintlichen Verursacher des im Untertitel angesprochenen Genres nicht Halt macht. Indes Goethe anhand des zweigeteilten Ginkgo-Blattes in einem

**35** Joachim Meyerhoff: *Ach, diese Lücke, diese entsetzliche Lücke*. Köln 2015; Andreas Maier: *Die Universität*. Berlin 2018. Unlängst erschienen ist der Roman von Emmanuel Maess: *Gelenke des Lichts*. Göttingen 2019, der dem Studium gleichfalls Aufmerksamkeit zukommen lässt und als Bildungsroman rezipiert wurde. Auch hier sind nostalgische Tendenzen zu verzeichnen.

**36** Lovenberg: Im Tierreich trifft man sich nicht zum Kaffeetrinken.

**37** Hubert Winkels im Gespräch mit Henning Hübert: Wilhelm-Raabe-Literaturpreis für Judith Schalansky. „Sie erfindet die Dinge quasi neu“. <https://www.deutschlandfunk.de/wilhelm-raabe-literaturpreis-fuer-judith-schalansky-sie-100.html> (25.03.2022); Judith Schalansky: *Verzeichnis einiger Verluste*. Berlin: Suhrkamp 2018.

**38** Simone Schiederemair: Lamarcks Giraffe, Darwins natürliche Züchtung, Haeckels Ökologie. Zu Judith Schalanskys ‚Der Hals der Giraffe. Bildungsroman‘. In: *Globalisierung – Natur – Zukunft erzählen. Aktuelle deutschsprachige Literatur für die Internationale Germanistik und das Fach Deutsch als Fremdsprache*. Hrsg. von Almut Hille/Sabine Jambon/Marita Meyer. München 2015, S. 196–210, weist auf ein konkretes Schulbuch der DDR hin, das als Referenzobjekt fungiert habe.

Gedicht des *West-östlichen Divans* alterweise über die Zweieinheit der Liebenden und die Autor-Werk-Teilung in „meinen Liedern“<sup>39</sup> sinniert, akzentuiert Schalansky eine andere Eigenschaft des nacktsamenden Ginkgo biloba: „Ein beißender, ranziger Geruch. [...] Seit ein paar Jahren war der Ginkgo geschlechtsreif und verpestete jeden Herbst die Luft.“ (JS 155) Dass die Figureneigenschaften und Plotmuster von *Hals der Giraffe* vom Bildungsroman abweichen, wurde eingangs erwähnt.<sup>40</sup> Schalanskys karikiert demnach sowohl Genre-spezifische als auch epochen- und autorspezifische Elemente der sattelzeitlichen Gattung Bildungsroman.

Auch unter epistemischen Gesichtspunkten erscheint der Text als Antibildungsroman oder Bildungsromanparodie. „Sie sehen, niemand – kein Tier, kein Mensch – kann ganz für sich allein existieren. Zwischen den Lebewesen herrscht Konkurrenz. Und manchmal auch so etwas wie Zusammenarbeit.“ (Ebd. 7), sagt Lohmark zu Beginn. Und sie stellt ein Tafelbild her, auf dem die Schüler\*innen die Nahrungspyramide erkennen: „In der Natur hatte alles seinen Platz, und wenn vielleicht auch nicht jedes Lebewesen, so doch zumindest jede Art ihre Bestimmung: fressen und gefressen werden. Es war wunderbar.“ (8) Ein Individuum ist in dieser Betrachtungsweise nicht vorgesehen. Wenig überraschend bei einer sozialistisch sozialisierten Lehrkraft, rechnet Lohmark stets mit Kollektiven (Art, Klasse oder Familie) und nutzt die biologische Taxonomie, um die Beschulten zu registrieren.

Sie kannte sie alle. Sie erkannte sie sofort. Schüler wie diese hatte sie schon haufenweise gehabt, klassenweise, Jahr für Jahr. Die brauchten sich nicht einzubilden, sie wären besonderes. Es gab keine Überraschungen. [...] Ein Blick auf den Sitzplan genügte. Die Benennung war alles. Jeder Organismus hatte einen Ruf- und Familiennamen: Art. Gattung. Ordnung. Klasse. (19)

Die nächsten zwei Seiten sind mit der Sitzordnung ihrer Klasse illustriert. Die Einträge können lauten: „Saskia. Ohne Schminke möglicherweise sogar hübsch. Ebenmäßiges Gesicht, hohe Stirn, gezupfte Augenbrauen und stullendummer Ausdruck. Zwanghafte Fellpflege“ (20). Wie mir die Autorin sagte, entdeckte sie viele Worte in Zuchtmanualen des 19. Jahrhunderts. Was Lohmark inkorporiert hat, ist der Blick der unbeteiligten Biologin, des Kollektivs bzw. der inhumanen Institution. Es sind Instanzen, die nicht auf Individuen, sondern Artverhalten achten bzw. Mengen administrieren: „Inge Lohmark sah über die drei Bankreihen und bewegte den Kopf dabei nicht einen einzigen Zentimeter. Das hatte sie perfektioniert in all den Jahren: den allmächtigen, unbeweglichen Blick. Laut Statistik waren immer mindestens zwei dabei, die sich wirklich für das Fach interessierten.“ (10)

Der Angriff auf die ideengeschichtlichen Merkmale des Genres Bildungsroman wie Individualität und Autonomie ist ein wiederkehrendes Moment des Romans. Lohmark macht sich etwa Gedanken, was mit ihr nach der Pensionierung und also ohne heteronome Bestimmung durch den Beruf passieren wird: „Was sollte sie bloß noch machen in all der Zeit?“ (37) Freie Zeit ist in der Perspektive der Protagonistin auch das größte Problem ihrer Schüler\*innen. So beobachtet sie vor den Sommerferien: „Die bloße Aussicht darauf, ihre Tage nichtsnutzig zu verschwenden, raubte den Kindern jede Konzentration.“ (8) In der Schule herrscht jedoch Lohmark: „Sie trafen sich hier

---

39 Das Zitat findet sich in der dritten Strophe: „Solche Frage zu erwidern / Fand ich wohl den rechten Sinn, / Fühlst du nicht an meinen Liedern / Daß ich Eins und doppelt bin.“ (MA 11.1.1, 118 f., hier 119)

40 Vgl. Anm. 14.

ja nicht zum Vergnügen, zum reinen Zeitvertreib. Hier wurde Leistung verlangt. Wie überall.“ (104) Zentrale Prämissen des Bildungsromans werden auch an einem anderen Punkt infrage gestellt: Die Idee, es gebe so etwas wie „Selbstverwirklichung“ wird von Lohmark als „lächerlich“ (alle 12) abgetan. „Kreativität“ (150) sei nur ein „Hirngespinnst, an das sich die Versager klammerten.“ (Ebd.) Einst waren junge Menschen das personalisierte Zukunftsversprechen, Bildungsromane entnahmen der individuellen Kontingenz und Chance auf Selbstreferenzialisierung eine Ebene, mit der oder gegen die sie ihre eigene Form entwickelten. Nun hinterfragt Lohmark schon diese primäre individuelle Verzeitlichung durch junge Menschen. „Diese Kinder hier waren nicht die Zukunft. Genau genommen waren sie die Vergangenheit“ (14). Denn die Schule wird mangels Schülermangel (und d.h. mangels biologischer Reproduktion) aufgegeben. Als Kennerin der west-östlichen Schulsysteme weiß Lohmark, dass in den Institutionen allseitige Bildung und Freiheit ideologische Plastikwörter sind. (150) Und es ist in Anbetracht von Lohmarks biologistischem Determinismus konsequent, dass sie sich über Evolutionstheorien lustig macht, die wie die Ansätze von Lamarck, Mitschurin oder Lyssenko davon ausgehen, dass die Eigenanstrengung Individuen so verändert, dass sie ihre Veränderungen weitervererben könnten.

Auch die miteinander verwobenen Leit motive des Romans verstärken die Tendenz zur Destruktion des Bildungsromans. Eines davon ist das Ab- und Aussterben.<sup>41</sup> Der Schuldirektor, der sich mit einem Kreuzworträtsel beschäftigt, fragt Lohmark nach einigen Wörtern. Die nichtgenannten Lösungen sind ‚Romy Schneider‘ und ‚Osiris‘. (167) Romy Schneider gehört nicht nur zu den 374 Frauen, die am 6. Juni 1971 im *Stern* bekannten, abgetrieben zu haben. Ihr Ex-Mann, Harry Meyen, litt unter der von Schneider erzwungenen Trennung von ihr und dem gemeinsamen Sohn und beging Suizid; der Sohn kam zwei Jahre später (1981) bei einem Unfall ums Leben. Der räumliche Verlust von Lohmarks Tochter Claudia, die seit elf Jahren im Ausland wohnt und sich nur mehr sporadisch meldet, auch die Ehe, aus der sie hervorgegangen ist, ist eine der Leerstellen des Texts. Claudia wird anfangs nur beiläufig erwähnt, die Erinnerung an sie nimmt mit Lohmarks zunehmender Angst vor dem Ende ihres Berufslebens jedoch mehr Raum ein. Das Kind scheint zudem zu alt, um die Vererbung zu garantieren. „Es sah schlecht aus mit Enkelkindern. Ein Strich ins Leere. Eine Sackgasse. Das tote Ende einer Entwicklung. Claudia war schon fünfunddreißig.“ (114–117) Schalansky gestaltet den Gedanken, dass das Leben einen Strich durch die Lohmark-Sippe macht, indem sie die Seite nach „Strich“ enden und dann zunächst zwei ganzseitige Illustrationen folgen lässt. Die buchspezifische Gestaltungsebene versinnbildlicht, worüber Lohmark nachdenkt, den Riss des Lebensfadens.

Gestaltungsebene, Erzähler- und Figurenstimme können, wie in diesem Beispiel, harmonisieren und sich verstärken. Der Erzähler macht sich oft die Gedankenrede und Perspektive der Protagonistin zu eigen. Die Lesenden erhalten den Eindruck, dass die autoritäre Lehrerin und ihre lakonischen Ansichten Ansichten der Erzählinstanz sind und wir uns wie Schüler\*innen diesem Duktus unterwerfen müssten. (7) Die

41 Matthias N. Lorenz spricht im Hinblick auf den Roman auch von einem Kampf von Natur gegen Kultur und einem ‚Rückbildungsroman‘. Matthias N. Lorenz: Das fühlende Tier – Natur versus Kultur in Judith Schalanskys Rückbildungsroman ‚Der Hals der Giraffe‘. In: *Neue Naturverhältnisse in der Gegenwartsliteratur*. Hrsg. von Sven Kramer u.a. Berlin 2015, S. 253–284.

Stimmen von Protagonistin und Erzähler können sich allerdings auch desintegrieren. Zumal Lohmarks autoritäre Äußerungen vor der Klasse selbst einen Sinnüberschuss besitzen. Sie weisen auf die verdrängte Vergangenheit hin, greifen das Motiv des Aus- und Absterbens auf. Nach den Sommerferien doziert Lohmark über ausgestorbene oder gefährdete Spezies. Ihr Beispiel ist der Schreiadler, dessen eines Küken seinen Zwilling tötet: „Ein paar Tage hackt es auf ihn ein. Bis es stirbt und dann von den Eltern verfüttert wird. Man nennt das angeborenen Kainismus.“ (28) Dass sie selbst nur ein Kind hat, ist auf eine Abtreibung zurückzuführen, die Lohmark nach Grenzöffnung heimlich – wie Romy Schneider – vornehmen ließ, obgleich sie „schon drüber“ (164) war. Die vernachlässigte lebende Tochter, der unerwünschte, abortierte Nachwuchs kehren in Lohmarks Aussagen in verschobener und verdichteter Form als Ausdruck verdrängter Einsamkeits- und Todesängste wieder. Das Aussterben verbindet die Lohmark-Sippe ferner mit der Region, in der Inge lebt. Der lateinische Name des Schreiadlers ist ‚aquila pomarina‘, ‚Pommernadler‘. Das ausgestorbene Tier, das die Familienmitglieder frisst, erinnert an Lohmarks und Schalanskys Heimat Vorpommern, von wo junge, bildungswillige und ausgebildete Menschen, vor allem Frauen, tendenziell den Weg in den Westen suchen.

Die Unterbrechung von Routinen und die erzwungene freie Zeit bringt Lohmark jedoch in Situationen, in denen sie ihre Wahrnehmung und ihren Ausdruck nicht mehr unter Kontrolle hat. Es entstehen Gedanken, die sowohl von Naturschönheit berichten als sie auch selbst Techniken der sprachlichen Schönheitsdarstellung nutzen.<sup>42</sup> So konstatiert Lohmark am Ende des Romans, nachdem sie zunächst eine Gruppe junger Strauße beobachtet, wie sie auf die Weide stürzen, und dann einen Schwarm Krähen, der durch die Wolkendecke bricht: „Unerträglich, aber schön.“ (222) Die spontane Bemerkung, die ein elliptisches Oxymoron und ein minimal verwandeltes bzw. verstümmeltes Max Frisch-Zitat ist,<sup>43</sup> kann man als Kontrafaktur jenes „Verweile doch, Du bist so schön!“<sup>44</sup> verstehen, mit dem ein anderer sein Erdendasein aushaucht, wenngleich jener den Satz, mit dem er die Wette verliere, im Konjunktiv II Futur II einleitet („Zum Augenblicke dürft' ich sagen“) und so relativiert. Diese Schönheit der Natur, aber auch der Sprache, die sie festhält/herstellt/verdoppelt, verstärkt der multimodale Roman durch seine zahlreichen Illustrationen, in denen Schalansky Details wegfallen lässt, um sowohl den Fokus auf das Schöne zu verengen als auch zur Reflexion der Darstellungsweise einzuladen.<sup>45</sup> Man findet

---

42 So ordnet sie der Natur eine andere Schönheit zu, kann diese aber nur mit kulturellen und tendenziell weiblich codierten Vorstellungen von Schönheit einfangen: „Ihre darauffolgende Beschreibung der beiden Quallendarstellungen allerdings geht alles andere als ‚unverfremdend‘ vor – es ist von Blütenkelchen, wallendem Tentakelhaar, blau gerüschten Unterröcken, umschwärmenden Schwestern die Rede, mit symmetrischen Fangfäden, wie von Perlen besetzt, ‚Symmetrien wie Kaukasierhirne‘“. Heyne: „Nichts ging über die Radialsymmetrie“.

43 Max Frisch: *Homo faber. Ein Bericht*. Frankfurt/M. 1957, S. 177. Kaum zufälligerweise wird hier der Bachmann-Liebhaber Frisch zitiert. Sein Buch über den geläuterten Ingenieur Faber, der seine Tochter vergessen hat, dürfte einer der zentralen Intertexte für Schalanskys hier skizziertes queeres Re-Reading der hegemonialen deutschsprachigen Literatur sein. Zumal die Szene, Faber auf Kuba, der die Habaneras und Habaneros beäugt und dann den Himmel, große Ähnlichkeit mit Lohmarks finaler ‚Wende‘ zum Schönen besitzt.

44 MA 18.1, S. 355.

45 Vgl. hierzu Schiederemair: Lamarcks Giraffe, Darwins natürliche Züchtung, Haeckels Ökologie.

im Text auch eine ganze Reihe von Bildern, die Klassikern der Evolutionstheorie entnommen sind. Etwa die Embryonenentwicklung aus Ernst Haeckels *Natürliche Schöpfungsgeschichte* von 1868, seine berühmten Quallen aus den *Kunstformen der Natur* (1899–1904), allerdings, wie alle Abbildungen des Textes, in Schwarz-Weiß, oder Charles Darwins *Hund in demütiger Haltung* aus dem zweiten Kapitel von *Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei den Menschen und den Thieren* von 1877. Dabei ist durchweg die Beschriftung, die die Originalabbildungen begleitet, entfernt worden, sodass der Leser unmittelbar aufgefordert wird, zwischen Bild und Text eigenständige, neue Verbindungen herzustellen, statt die Bilder lediglich als Illustration des Textes oder als Abbildungen im Rahmen wissenschaftlicher Argumentation zu begreifen. Gleichzeitig öffnen sich die Abbildungen auf diese Weise für eine eigenständige ästhetische Dimension jenseits ihrer naturwissenschaftlichen Funktion.<sup>46</sup>

Ähnlich wie Anja Lemke hat Elisabeth Heyne über Schalanskys Rekontextualisierung und Manipulation der Illustrationen aus den naturkundlichen Büchern geschrieben und ihre Gedanken an Haeckels *Baum des Lebens* exemplifiziert, der sich im *Hals der Giraffe* auf den Seiten 214 f. findet, wo ihm jegliches sprachliches Element genommen wird:

Schalanskys Roman seinerseits verschärft den Prozess vom Diagramm zum Bild, indem er Haeckels Baum gänzlich vom diskursiven Element befreit. Als Platzhalter für eine enttarnte, quasi entblätterte Wissenschaftlichkeit steht der nackte Baum als wörtlich genommene Metapher im Raum der Seite. Die auf der Grundlage der zweidimensionalen Bildlichkeit erschaffenen Wissensgegenstände sind nur noch Bild, das für sich selbst stehend seine zwingende Teleologie wieder verliert.<sup>47</sup>

Der Text lotet demnach die Spannung zwischen Bildungsinstitutionen, statistischen Verfahren der Administration sowie epistemischen Erwägungen zur Evolution der Arten und zur genetischen Determination einerseits, andererseits ästhetischer Freiheit, autonomer Gestaltung, transmedialer und medienkombinatorischer Selbstregulation aus. Dabei arbeiten die Illustrationen gegen die konstativen Aussagen Lohmarks, nicht nur weil sie schön sind und individuelle Lebeweisen zeigen, sondern auch weil sie Vorlagen aufnehmen, zerstückeln, neu zusammen setzen. Dieser Fokus auf das modifizierte Bruchstück hallt nicht nur in den Zitaten, sondern auch in der Sprache des Romans wider. Sowohl Erzählinstanz als auch Lohmark nutzen Parataxen und Ellipsen: „Ein Windstoß. Die wippenden Zweige. Die Beine fühlten sich taub an. Wieder Seitenwechsel.“ (219) Gedanklich verstößt die resolute Pädagogin mithin gegen ihre Forderungen, verlangt sie doch, dass SchülerInnen: „[i]n ganzen Sätzen, bitte“ (184), sprechen. Das Buch ist demnach keine heterogene Mischung herausgebrochener Zitate, abgebrochener Sätze und ausgelöster und verstümmelter Bilder, sondern stimmt seine Strategien des Zerstückelns, Fragmentierens, Abbrechens durch Kontrastierung mit gegenteiligen Techniken des Verbindens ab. Seine Gestaltungsweise hat überdies Wiedererkennungswert. Man erkennt es in der Regel, wenn Schalansky ein Buch geschaffen hat. Und tatsächlich besteht eine tiefgründige Komplizenschaft zwischen Autorin, Erzählerin und Protagonistin. Wie Schalansky sucht Lohmark in (Schul-)Archiven und alten Büchern; sie löst „prachtvolle[] Blätter aus der Monographie der Medusen“ (34) aus einem steifen Band und lässt sie „in silberne Kästen“ (35) rahmen. Ihre individuelle Neupositionierung von Haeckels Quallen ‚rettet‘ die Tiere. Denn diese Dinge sind verloren und sind es nicht, sie überleben als de- und

<sup>46</sup> Anja Lemke: Bildung als *formatio vitae*. Zum Verhältnis von Leben und Form in Judith Schalanskys ‚Der Hals der Giraffe‘. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 41.2 (2016), 395–411, hier S. 402.

<sup>47</sup> Heyne: „Nichts ging über die Radialsymmetrie“.

rekontextualisierte Artefakte im Schulflur oder im Buch. Kulturtechniken haben demnach eine Fähigkeit, die Lohmark leugnet, obgleich sie selbst sie kreativ nutzt: Kulturtechniken helfen, Tod und Vergessen zu entkommen.

Dies verdeutlicht auch das zweite Kreuzworträtselwort, das der Text nicht nennt. Der ägyptische Totengott Osiris stirbt, Anubis, sein Sohn, setzt die zerstückelten Gebeine zusammen, balsamiert den Körper und sorgt so für die Wiedergeburt des Vaters. Ferner setzt sich zuvor Osiris Schwester Isis auf den toten Leib ihres Bruders und Mannes und zeugt den Sonnengott Horus, der sich an Osiris Mörder rächen wird. Es handelt sich um einen Fall weiblicher Parthenogenese, was zu einem weiteren Motivbereich des Romans führt. Der *Hals der Giraffe* weist ‚abweichende‘ Sexual- und Begehrensformen auf. Dazu gehören sexueller Dimorphismus (z.B. beim Ginkgo) und Homosexualität (129). Es ergeben sich so Verbindungen zu *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, zur travestierten Mariane, zur zwittrigen Mignon oder den Androgynie-Vorstellungen des Ginkgo-Gedichts. Der *Hals der Giraffe* unternimmt eine äußerst raffinierte queere Re-Lektüre jener Lehrjahre der Männlichkeit, die bei Wilhelm Meister ‚glücklich‘ in intakter Männlichkeit münden. Lohmark liefert ihren SchülerInnen die Begründung, dass „die Embryogenese grundsätzlich erst einmal das Weibliche vollzieht. Auch wenn vom Moment der Befruchtung an klar ist, welches Geschlecht der Embryo einmal haben wird. Das Ypsilon ist nur dafür da, dass die Entwicklung zum Weiblichen unterdrückt wird. Männer sind Nicht-Frauen.“ (122) Auch im Begehren Lohmarks gewinnt das Weibliche an Bedeutung. Sie hegt für die Schülerin Erika unangemessene Gefühle: „Erika tat so, als ob sie sich am Schienbein kratzte, unbekümmert wie ein Kind, schamlos. Gab es eigentlich weibliche Pädophilie?“ (179) Und Lohmark weidet sich auch an anderen weiblichen Körpern. „Es blieb spannend. Eine kleine Drahtige sprang über das Spielfeld. Wie ein wildes Tier. Ihre weißen Zähne. Die frische Luft. Wie gut es roch.“ (217) Frauen entsprechen überdies ihrer ästhetischen Vorliebe für Symmetrie, haben sie doch ein symmetrisches Chromosomenpaar (XX) eines symmetrischen Buchstabens (X), das sich in gleichgeschlechtlicher Liebe (XX+XX) verdoppelt.<sup>48</sup> Allein die lesbische Liebe entspricht der von Goethe am Ginkgo-Blatt entwickelten Idee einer Spiegelliebe.<sup>49</sup> Und bezeichnenderweise ist Erika auch der Name einer zwittrigen und radiarsymmetrischen Pflanze.

Der *Hals der Giraffe* verzeichnet (wie andere Bücher Schalanskys) Verluste und relativiert den Verlust, indem er das Verlorengegangene durch diverse Kulturtechniken im Buchmedium bewahrt. Überdies werden in ihrem *Bildungsroman* biologische Vorgänge des Zeugens, Gedeihens und Vergehens mit ästhetischen Strategien des Erkennens, Erhaltens und Vermehrens kontrastiert. Es war Lemke, die in ihrem instruktiven Aufsatz (im Rekurs auf die Überlegungen von Rüdiger Campe) darauf hingewiesen hat, dass die Bezeichnung Bildungsroman zutrifft:

---

48 „Am Anfang war die Quelle. [...] Ihre Vollkommenheit blieb unerreicht, kein Zwei-Seiten-Tier konnte so schön sein. Nichts ging über die Radialsymmetrie.“ (JA 35)

49 Die Vorstellungen von der Spiegelbildlichkeit lesbischer Liebe lassen sich in Spielarten des poststrukturalistischen Feminismus entdecken. Luce Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist*. Berlin 1979 sowie dies.: *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*. Frankfurt/M. 1980. Und schaut man sich den wikipedia-Eintrag von Schalanskys Lebenspartnerin an, wird der zuvor zitierte Satz (s. Anm. 16) gespiegelt, in dem die Namen getauscht werden.

Schalanskys Roman [trägt] seinen Untertitel völlig zu Recht und ohne jeden ironischen Unterton, verhandelt er doch die Frage nach der institutionellen und diskursiven Formung des Lebens im und durch einen Text, der als konsequenter Gattungshybrid die konstitutionelle Diskursverflechtung, die das Verhältnis von Leben und Form bestimmt, sowohl formal als auch inhaltlich zum Ausdruck bringt.<sup>50</sup>

Lemke vermisst jedoch ein grundlegendes Merkmal des Bildungsromans, eine Entwicklung der Protagonistin. Auch Lohmarks abschließender Wandel zur Lamarckianerin sei keine Entwicklung, sondern „ein Rückschritt, ob aus Protest, Erschöpfung oder Überzeugung sei dahingestellt.“<sup>51</sup> Im letzten Monolog übernimmt Lohmark Ansichten Lamarcks und Lyssenkos: „Alles ist möglich, wenn wir uns nur wirklich anstrengen.“ (211) Während der titelgebende Giraffenhals in Lamarcks Arbeiten als Beispiel firmiert, dass der Phänotyp den Genotyp beeinflussen kann, dass durch gewollte Modifikation Einzelner – „In jedem von uns steckt der Drang zu Höherem, zur Höherentwicklung.“ (210) – eine genetische Mutation herbeizuführen ist, ist auf den Kontext dieses Sinneswandels zu achten. Zum einen verstößt die Ansicht, man müsse sich nur genug strecken, um ans Ziel zu kommen, gegen Lohmarks biologisches Wissen und berufliche Erfahrungen. Zum anderen äußert sie die Worte, kurz nachdem sie über ihre Entlassung informiert wurde. Ihre Wandlung wirkt vor diesem Hintergrund wie eine Schockreaktion, mit der Inge Lohmark die drohende Veränderung mit vorhandenen, aber falschen Erklärungsmodellen zu antizipieren sucht: „Was erzählte sie da eigentlich?“ (211) Ob Schalanskys Text seiner Protagonistin eine Entwicklung zugesteht, ist fraglich. Allerdings legt sich der Text selbst nicht fest – und er entwickelt ja Anderes.

Denn Schalansky konfrontiert den biologischen Determinismus der Lohmark mit den dargestellten, mehr noch aber darstellenden kulturtechnischen Optionen, Dinge, die nicht (mehr) da sind, durch de- und rekontextualisierende Repräsentationstechniken zu erhalten. Der individualistischen Bildungsutopie, deren evolutionstheoretischer Ausdruck der Lamarckismus ist, erwächst in Schalanskys Roman eine indirekte Bedeutung, da wir als zusätzlichen Prozess auch das Werden und Wirken des Buchs bedenken können, das wir in Händen halten. Was ist es? Eine Medienkombination, in der Versatzstücke aus diversen Provenienzen zusammenkommen. Das biologische Lehrbuch der DDR, die pommerschen Kleinstädte erhalten ein neues Dasein in Schalanskys Roman, der die Spannung zwischen Aussterben und Weiterleben, zwischen dem Ende einer Gesellschaft und der Übernahme durch eine andere, zwischen Ost und West zum Ausdruck bringt. Das Mediensubstrat konstellierte zahlreiche, auch vergessene und entlegene Elemente und bringt sie zu Bewusstsein, erlaubt dem Lesenden ein Bildungserlebnis, das dieser annehmen kann oder nicht.<sup>52</sup> Überdies ist das Buch selbst Ausdruck eines Bildungserfolgs. Dass die junge, lesbische, ostdeutsche, vorpommersche Autorin Schalansky im renommierten ehemaligen Westverlag Suhrkamp einen Bildungsroman publiziert, bei dem sie die multimodale Gestaltung und die Type übernimmt und eine queere Dekonstruktion von Goethe und Frisch vornimmt, spricht für ihre Kreativität, aber auch dafür, dass individuelle Bildung neben

<sup>50</sup> Lemke: *Bildung als formatio vitae*, S. 411.

<sup>51</sup> Ebd. 409.

<sup>52</sup> Die materiellen Elemente sind allerdings nicht zeitlos, das Bamberger Leinen der Erstausgabe „war nicht mehr lieferbar, sodass die Folgeauflagen in vier verschiedenen Leineneinbänden herauskamen.“ Braun: Schalansky, 173.

den Institutionen weiterhin stattfindet und immer neue Gruppen sich die Privilegien derjenigen zu eigen machen, die sich zuerst über Bildungsromane und Bildungsphilosophie sozial etabliert haben. Und zeigt der Roman nicht, wie man die Form des Bildungsromans strecken, wie man ihn refigurieren, ihn als Verlust verzeichnen und ihn in der Verzeichnung am Leben erhalten kann?

#### IV. Fazit

Ein durchaus machistischer heterosexueller westdeutscher Autor, eine offen homosexuelle ostdeutsche Autorin verwenden in der Gegenwartsliteratur die Gattungsbezeichnung Bildungsroman als Titel bzw. Untertitel. Sie liefern Romane, die von abweichenden Bildungswegen, von einer Bildung neben den Institutionen berichten und zugleich neue Gruppen und Formen in die literarische Kultur integrieren. Sie präsentieren ganz unterschiedliche Poetiken. Henschel konsekriert durch seine Poetik augenzwinkernd vorhandene und bislang häretische Ansätze und popkulturelle Phänomene. Bei ihm kommen *Mad* und Adorno, *kowalski* und Musil, *Titanic* und Kempowski zusammen. Schalansky betreibt eine queere Ästhetik durch die bewahrende Rekontextualisierung abseitiger Phänomene. Sie rekombiniert, reaktualisiert, sublimiert und modifiziert das Absterbende, Vergessene und Verlorene. Beide Texte beziehen sich zwar stark parodistisch auf konventionelle Merkmale des Genres. Beiden Texten liegt aber auch eine ähnliche Ästhetik zugrunde, die auf die Synchronisierung von individuellen, kollektiven und formalen Prozessen reflektiert. Das bewahrende Aufwerten von Kempowski oder der Neuen Frankfurter Schule im literarischen Feld, die epische Ausbreitung der BRD-Vergangenheit bis zur Gegenwart, die Rekontextualisierung von DDR-Lehrbüchern im bildungsbürgerlichen einstigen Westverlag sprechen dafür, dass die Autor\*innen der Gegenwartsliteratur die generische Macht des Bildungsromans nutzen, distinkte autogenetische Prozesse auf Konsonanzchancen und Dissonanzgefahren hin auszuloten. Sie perspektivieren den Bildungsroman als wichtige Referenz und Merkmalsspende aus ganz unterschiedlichen Richtungen. Sie reformulieren Konzepte von Bildung und Literatur, die deren professionalisierter Unterrichtung und Lektüre in Bildungseinrichtungen scheinbar bereits entglitten sind. Sie schreiben solchermaßen auch ein traditionelles Genre der Germanistik, gegen deren Versuche, den Bildungsroman auf einzelne Vertreter historisch festzulegen oder zu verabschieden, weiter. Der Bildungsroman scheint also recht lebendig zu sein. Was zu der Frage führt, ob es die Germanistik überhaupt selbst in die Gegenwart ihrer Literatur geschafft hat. Oder lebt sie nur noch in den Erinnerungen der sie einst Studierenden weiter?

## Gerhard Henschel in der Schreibschule von Walter Kempowski – Auszug aus den Notizen

### Abstract

Der Beitrag macht auf die Nähe Gerhard Henschels zum Schriftsteller Walter Kempowski aufmerksam und durchkämmt die jeweiligen Werke auf wechselseitige Spuren. Zudem arbeitet er mit Fundstücken und Interviewmaterial und will sowohl die Henschel-Forschung inspirieren als auch der Kempowski-Forschung neue Impulse geben: Die von Kempowski veranstalteten Literaturseminare in Nartum, die auch in den Martin-Schlosser-Romanen Henschels ihren Niederschlag gefunden haben, sind ein noch unbeleuchtetes Forschungsthema.

### Sommer 2021

Ob ich mich wohl jemals wieder mit dem Werk Gerhard Henschels beschäftigen werde? Ich habe Henschel erst spät kennengelernt, hatte immer nur mal hier, mal da seinen Namen gelesen. Mit meiner LMU-Kollegin Laura Schütz, die gerade an einem Text+Kritik-Band zu Gerhard Henschel arbeitet, habe ich im Juni 2018 im Münchner Literaturarchiv Monacensia eine Tagung zum Werk Hans Pleschinskis veranstaltet. Hierzu haben wir, da Laura Schütz Henschel bereits persönlich kannte, den Autor eingeladen. Er hat sofort zugesagt, und ich habe auch erst, als ich Henschels Martin-Schlosser-Romane gelesen habe, festgestellt, dass er auf Pleschinski Bezug nimmt und dessen Roman *Nach Ägypten* lieber gelesen habe als Musil (MS 3141).<sup>1</sup>

\*\*\*

### Rückblick auf Juni 2018

Am Tag der Pleschinski-Tagung kam Gerhard Henschel in der Mittagspause vor seinem Auftritt und saß in einer kleinen Gesellschaft neben Eva Gesine Baur, der anderen zur Tagung eingeladenen Autorin und Pleschinski-Freundin, im schönen sommerlichen Innenhof der Monacensia. Als ich die Gruppe begrüßte, stand Pleschinski auf, als er mir die Hand gab, verbeugte sich leicht, und mich erstaunte diese leicht antiquierte Höflichkeit, von der ich dachte, dass sie kaum noch jemand praktizierte. Der Text, den Henschel vortrug und der auch Eingang in den folgenden Pleschinski-Sammelband fand, hieß *Rebellion und Contenance – Über Hans Pleschinskis Frühwerk* (ist das eine Begriffspaarung, die man auch auf Henschels Frühwerk anwenden könnte?).<sup>2</sup> Danach lösten sich unsere Wege wieder voneinander.

---

1 Ich zitiere die Martin-Schlosser-Romane nach dieser Ausgabe: Gerhard Henschel: *Sieben Martin-Schlosser-Romane in einem Band*. Hamburg 2018; im Folgenden mit der Sigle „MS“ und entsprechenden Seitenzahlangaben im Text referenziert.

2 Gerhard Henschel: *Rebellion und Contenance. Über Hans Pleschinskis Frühwerk*. In: *Eleganz und Eigensinn. Studien zum Werk von Hans Pleschinski*. Hrsg. von Laura Schütz/Kay Wolfinger (Hg.). Würzburg 2019, S. 17–26.

Juni 2021

Über H-Net wird der Call verschickt zur Sondernummer der Zeitschrift *literatur für leser:innen* mit dem Schwerpunkt Gerhard Henschel, der Zeitschrift, in der dieser Text nun enthalten sein wird. Ich denke darüber nach, etwas einzureichen, um mich doch noch einmal über Henschels Werk äußern zu können. Mich interessiert seit längerem die Verbindungslinie zu Walter Kempowski, für die sich aber, wie man hört, auch Lutz Hagedstedt (Rostock) und Tom Kindt (Fribourg) interessieren. Was soll ich also noch darüber schreiben, noch dazu, wo ich nicht vorhabe, anhand von Kempowskis Erzählwerk (*Tadellöser und Wolff* etc.) nachzuweisen, dass Henschels Martin-Schlosser-Romane bekanntermaßen dieses Verfahren adaptieren. Meine ersten Überlegungen jedoch tragen den Arbeitstitel:

*Gerhard Henschel in der Schreibschule von Walter Kempowski. Einblicke ins kreative Schreiben avant la lettre.*

Obwohl ich nicht vorhatte, über das kreative Schreiben zu schreiben, fand ich es amüsant, dass Henschel bei Kempowski Literaturkurse besucht hat, darüber in seinen Martin-Schlosser-Romanen schrieb, die ja selbst das literarische Verfahren Kempowskis anwenden, und Kempowski posthum auch einen Erinnerungsband widmete.<sup>3</sup>

Die hier entworfene Aufsatzidee schlägt vor, das Werk und die kulturvernetzende Arbeit der Schriftsteller Walter Kempowski und Gerhard Henschel ins Zentrum zu stellen und gegenseitig zu spiegeln. Hierbei soll nicht der komparatistischen und stil- und einflussinteressierten Kempowski-Henschel-Forschung vorgegriffen werden, sondern der Aufsatz soll umkreisen, was bisher nicht im Fokus der Kempowski- und Henschel-Lektüre stand: Henschel nennt in seinen Kempowski-Erinnerungen *Da mal nachhaken: Näheres über Walter Kempowski* (2009) mehrmals Kempowskis Literaturseminare, die er selbst besucht habe.

Es ist eine Tatsache, von der auch viele Germanist\*innen noch nie gehört haben, dass Walter Kempowski etwa ab den 1980er Jahren eine Schule für kreatives Schreiben in seinem Privathaus in Nartum veranstaltete, als man den Begriff ‚Kreatives Schreiben‘ und damit verknüpfte Angebote noch nicht in dem Maße wie heute popularisiert hatte.<sup>4</sup> Gerhard Henschel war nicht nur Teilnehmer, sondern später auch Kempowski-Vertrauter. Es darf also von einer Wirkung des älteren Literaten auf den jungen Schriftsteller ausgegangen werden. So erzählt mein Beitrag die Geschichte von Kempowskis Schreibschule dank unveröffentlichtem Archivmaterial und gestützt auf die gesammelten Erfahrungen ehemaliger Teilnehmer\*innen, will diese Beobachtungen aber theoretisieren, auf das Werk und literarische Schreiben Henschels spiegeln und Henschel selbst zu Wort kommen lassen. Somit soll sowohl ein Teil der Literaturgeschichte und der Kempowski- wie auch der Henschel-Philologie

---

3 Siehe: Peter C. Pohl: Wie viel Gegenwart verträgt die aktuelle literaturwissenschaftliche Kontextdiskussion? Ein Versuch am Beispiel von Gerhard Henschels *Schlosser-Zyklus*. In: *KulturPoetik*, 2/2020, S. 245–260, hier S. 254.

4 Auch jüngste Forschungen zu Kempowskis Werk erwähnen seine Literaturseminare nur am Rande. Verwiesen sei auf: Tom Kindt/Marcel Lepper/Kai Sina (Hrsg.): *Walter Kempowski im literatur- und ideengeschichtlichen Kontext*. Göttingen 2022. Hanna Engelmeiers Beitrag darin beleuchtet bereits Kempowskis Rolle im Martin-Schlosser-Universum.

aufgearbeitet werden, der aber nicht minder dafür funktionalisiert werden kann, die literaturwissenschaftliche Öffnung hin zum kreativen Schreiben zu denken und auch das kreative Schreiben, das schließlich die Schriftstellerei und eine Geschichte des Literaturbetriebs selbst ist, zu operationalisieren und zu einem wissenschaftlichen Forschungsgegenstand zu machen. Dies wird nicht zuletzt an Henschels Martin-Schlosser-Reihe untersucht werden, in der die Schreibkurse Kempowskis ihre Spuren hinterlassen haben.

Nun fördert mein Nachdenken über diese bloßen Absichtserklärungen drei Thesen zutage, die ich in einem Text umkreisen möchte, dem ich allerdings eine alternative Form geben werde:

1. Die von Walter Kempowski veranstalteten Literaturseminare sind der initiale Moment, durch den sich Gerhard Henschel beginnen wird, mit dem bekannten Literaten zu verbinden.
2. Das kreative Schreiben, das zumindest in Übungen und Vorträgen vermittelt wird – am Rande werden auch Einblicke in Lesungen und Literaturbetrieb gegeben –, ist nicht wesentlich für Henschels Beschäftigung mit Kempowskis Werk. Es ist mehr Kempowskis Habitus, der zu einer nicht mehr zu unterbrechenden Lektüre der Werke Kempowskis auf Seiten Henschels führt.
3. Durch eine durchaus eigene Adaption und durch nachahmende Inspiration hat Henschel nach der *Deutschen Chronik* Kempowskis mit den Martin-Schlosser-Romane, seinem unaufhörlich entstehenden Lebenswerk, eine einmalige Werkreihe geschaffen, die ein eigenständiger literarischer Entwurf neben Kempowskis Lebenswerk ist.

\*\*\*

Je länger ich mich allerdings mit dieser Achse Henschel-Kempowski beschäftigte, desto weniger wollte ich daraus einen regulären wissenschaftlichen Aufsatz machen, vielmehr wollte ich subjektiv diese Achse umkreisen. Ich wollte mich verlieren in diesem großen biographischen Werk Henschels, verweilen, festlesen, natürlich immer auf der Suche nach Walter Kempowski, aber auch, um so Einstiegspunkte in ein Wiederlesen von Kempowskis Büchern zu finden. Und Kempowski begegnet man bei Henschel in regelmäßigen Abständen immer wieder. – Dabei war es klar, dass ich zuerst zu Henschels Kempowski-Erinnerungsbuch, zu diesem wirklich wunderbaren und intimen Lektüreessay *Da mal nachhaken. Näheres über Walter Kempowski* greifen musste. Das Buch stammte aus dem Jahr 2009, zwei Jahre nach Kempowskis Tod erschienen und stellt so etwas dar wie die Summe von Henschels Beschäftigung mit Kempowskis Werk; es enthält Passagen, die man – später erst – in den Schlosser-Romanen wiederfindet, nacherzählte Begegnungen Henschels, des werdenden Autors, mit dem arrivierten Schriftsteller Walter Kempowski. Dass sich Henschel überhaupt mit Kempowski beschäftigte, hat allerdings eine Besonderheit: So berühmt und arriviert, so erfolgreich und produktiv Kempowski sein mochte; er war ein Literat jenseits der sich seriös gebenden Literaturkritik (von dieser als Unterhaltungsautor etikettiert und meist unbeachtet) und oft auch jenseits des angeblich

ernsthafte Literaturbetriebs. Henschels Würdigung<sup>5</sup> des Kempowski'schen Werkes ist eine Aufwertung, eine Danksagung angesichts eines Werkes, das für Henschels Leben und Schreiben maßgeblich werden sollte. Noch eine Ungewöhnlichkeit: Der eher bürgerlich-konservative Autor Kempowski, der im linken Feuilleton als reaktionär verschrien war, erfährt eine einflussreiche Bestandsaufnahme gleich in einem Buch ausgerechnet aus der Feder eines jungen und eher linksliberalen (?) Autors. Auf dem Klappendeckel des Buches heißt es allerdings: „Es war ein langer Weg bis zum Rang eines Bestsellerautors, zumal Walter Kempowski in kein Rechts/Links-Schema paßte, kein Tabu scheute, sich viele Feinde machte und das Publikum auch zu Zeiten, wo das als völlig abwegig galt, mit groteskem Humor unterhielt.“<sup>6</sup>

Im *Bildungsroman* kann man es dann nachlesen: Die Genese von Martin Schlosser (Alter Ego) zum Autor bei einem Literaturseminar von Walter Kempowski (unverschlüsselter Name). Gemeinsam mit seiner schreibenden Mutter wird ein Plan geschmiedet:

Sie überlege sich, sagte sie, im Oktober an einem dieser Literaturseminare teilzunehmen, die der Schriftsteller Walter Kempowski in seinem Haus abhalte, in dem Dorf Nartum, irgendwo zwischen Bremen und Hamburg. Fünf Tage mit Vorträgen, Arbeitsgruppen und Lesungen. Man wohne dann in einer Pension oder im Hotel, und ich solle mir doch mal überlegen, ob das nicht auch für mich was wäre. Die zweihundert Märker, die das Seminar für Studenten kostete, wollte Mama übernehmen. Kempowski? Konnte man den überhaupt ernstnehmen? Verfaßte der nicht nur nostalgische Heimatliteratur? Und von dem sollte man sich tagelang schulmeistem lassen? Könnte aber ja auch ganz lustig werden, dachte ich und sagte zu. (MS 2925)

Henschel schreibt ganz in der Stimme seines erlebenden Ichs Martin Schlosser, inklusiver aller Vorurteile Kempowski gegenüber. Zum Charakter des Großmeisters in der posthumen Würdigung heißt es schließlich: Kempowski wandte sich trotz seines Denkens „in den Kategorien von Verantwortung und Schuld“ gegen die von Adorno den Intellektuellen empfohlene „unverbrüchliche Einsamkeit“: „Wenn Kempowski davon überzeugt gewesen wäre, hätte er keinen Sommerklub gegründet, keine Lesereisen angetreten, keine Laurel-und-Hardy-Filme aufgenommen und sich auch als Lehrer jeden Scherz verkneifen müssen.“<sup>7</sup>

Es ist ein interessanter Werkzusammenhang, dass man als Henschel-Exeget zum Erscheinen des *Bildungsromans* (2014) bereits seine Kempowski-Erinnerung *Da mal nachhaken* gelesen haben könnte und somit Henschels Wertschätzung von Kempowski und die Bedeutung von dessen *Deutscher Chronik* für Henschels Schlosser-Romane bereits kennen könnte. So liest man die sich umbildende Haltung des Bildungsromanhelden also bereits vorausschauend mit. Weiter heißt es:

---

5 Es sei nicht verhohlen, dass es früh in den Schlosser-Romanen auch eine kritische Passage gibt, die allerdings eher etwas über das jugendliche Ich aussagt. Im *Stern* ist ein neuer Fortsetzungsroman aus der wilhelminischen Zeit von Walter Kempowski: *Aus großer Zeit*. Das Urteil: „Na, das war ja nun wohl nicht das Richtige für Leser unter hundert.“ (MS 1377) Später wird von einer kuriose Meldung in *konkret* berichtet, dass, natürlich noch ohne persönliche Kenntnis formuliert, „der Schriftsteller Walter Kempowski [...] sich in seinem Haus aus Angst vor den Russen einen Fluchttunnel gegraben habe“. Das Urteil diesmal: „Hatte offenbar 'n Sockenschuß, der Mann.“ (MS 1887)

6 Gerhard Henschel: *Da mal nachhaken: Näheres über Walter Kempowski*, München 2009.

7 Ebd., S. 173.

Es nahte nun das Literaturseminar im Hause von Walter Kempowski. Für sich und mich hatte Mama in einem Hotel in der Nähe des Dorfs Nartum ein Doppelzimmer gebucht. Mit Mama in einem Doppelbett: Wenn das Sigmund Freud gewußt hätte! Ein Einzelzimmer mit Aschenbecher wäre mir lieber gewesen, aber da Mama ja schon für die gesamten Seminargebühren aufkam, durfte ich mich nicht beschweren. (MS 3049)

Nun ist mir aus dem Bestand einer Bekannten, die ebenfalls in den 1980ern ein Literaturseminar bei Kempowski besucht hat, ein Faltblatt, heute würde man sagen ein Flyer in die Hände gefallen, der mit viel Text und in eigentümlichem Ton für die Seminare wirbt. Dort heißt es: „Literatur-Seminare für Leute, die gern lesen oder selbst gern schreiben – bei Walter Kempowski“, eine umständliche Überschrift, die man heute so wahrscheinlich auch nicht mehr wählen würde. Es schließt sich eine Wegbeschreibung nach Nartum an, dem Ort, wo Walter Kempowski mit seiner Frau lebte, zum Haus Kreienhoop mit Infos für Übernachtungsmöglichkeiten in der Nachbarschaft und zur Biographie und Person Kempowskis, inklusive Sekundärliteraturangaben; auch dies eine interessante Zusammenfügung. Im Faltblatt zur Bewerbung seiner Seminare setzte Kempowski also offensichtlich nicht wie heutzutage üblich auf Schlagworte, sondern auf ausführlichere Beschreibungen. Anlässlich einer solchen Veranstaltung wird auch Martin Schlosser mit seiner Mutter eingetroffen sein:

Die Literatur-Seminare in Nartum

Schon seit langem finden in Nartum – einem kleinen niedersächsischen Dorf unweit Worpswedes – Literatur-Seminare statt. Mehrmals jährlich treffen sich bei Walter Kempowski im „Haus Kreienhoop“ Leute, die mit Büchern leben, die gern lesen oder selbst gern schreiben. Hier haben sie Gelegenheit, sich zu informieren, zu diskutieren und zu lernen.

Die Teilnehmer am Literatur-Seminar wohnen im Dorf und versammeln sich im Haus Kreienhoop zur Arbeit. Morgens spricht Walter Kempowski über seine Art zu schreiben; er gibt Einblicke in seine Werkstatt und veranstaltet Übungen. Nachmittags besuchen die Teilnehmer verschiedene Kurse. Es gibt Arbeitsgruppen für Laienspiel, Kalligraphie, Fotoroman, Text-Interpretation, Puppenspiel u. a. Abends lesen bekannte Autoren aus ihren Werken, oder es sprechen Repräsentanten des Literatur„betriebs“. Hier ist Gelegenheit zu eingehender Diskussion.

Das Seminar dauert 5 Tage. Es beginnt am ersten Tag nachmittags um 15 Uhr und endet am letzten Tag abends mit einer gemeinsamen Fete. Die Teilnehmerzahl liegt gewöhnlich bei etwa 50 Personen jeder Altersstufe. Eine besondere Vorbildung für das Seminar ist nicht erforderlich.

Was ist die Vorgeschichte von Haus Kreienhoop? 1972 wurde das Grundstück von Kempowski erworben und gleich darauf die Baupläne entworfen. Der Architekt von Haus Kreienhoop Christian Krauss schrieb an das Hochbauamt: „Dieses Haus soll kulturelles Zentrum in Nartum sein und clubartigen Zusammenkünften dienen.“<sup>8</sup> Ein Gebäude gleichermaßen als Begegnungsstätte und Refugium für Kempowski, der, wie Henschel in seiner Hommage schreibt, „sein Haus in Nartum über viele Jahre hinweg immer wieder als Jugendherberge zur Verfügung gestellt hatte“<sup>9</sup>. Dieses Haus wird zur Begegnungsstätte für Fans und Literaturinteressierte. „[N]och 1988 [bezeichnete] ein *Stern*-Reporter die im Haus Kreienhoop anberaumten Seminare als ‚literarische Zwergenschule‘“<sup>10</sup>

8 Dirk Hempel/Frauke Reinke-Wöhl: „Wie eine Schädeldecke“. *Walter Kempowskis Haus Kreienhoop*. Bremen 2011, S. 183.

9 Henschel: *Da mal nachhaken*, S. 63.

10 Hempel/ Reinke-Wöhl: „Wie eine Schädeldecke“, S. 35. Siehe hierfür: Sven Michaelsen: Ortstermin bei Walter Kempowski. In: *Stern* 1988, Nr. 17, S. 224f.

Nun, dann schauen wir uns doch einmal diese literarische Zwergenschule an. Eine Zeitzeugin und ehemalige Seminarbesucherin konnte mir von den Eindrücken in Narntum berichten:

### **Er spielte gerne...**

#### **Gespräch mit der Sonthofer Autorin Brigitte Günther über ihren Besuch des Literaturseminars März 1986**

*Was sehr interessant ist: Man kann die Beschreibung des Literaturseminars bei Walter Kempowski in Henschels Schlosser-Romanen mit deinen Erinnerungen vergleichen und wird bei der Schilderung von Stimmung und Ablauf verblüffende Parallelen feststellen. Was blieb dir besonders im Gedächtnis?*

Kempowski hat uns damals gleich zu Beginn die Hausordnung mitgeteilt mit der Bitte um absolute Mittagsruhe, so dass nicht irgendjemand Klavier spielt. Da hinten am Gang da wohne der Drachen. Dort darf niemand hin. Gemeint war Frau Kempowski. An der Tür hing auch ein Drachen aus Pappe. Sie wollte wohl mit dem Rummel wenig zu tun haben. Jeder im Ort war stolz, Kempowski zu kennen oder bei ihm in der Schule gewesen zu sein. – Er hatte im Haus auch Zimmer, wo Teilnehmer übernachten konnten. Er hatte auch immer wieder eine Art Sommerakademie für Schreibprojekte von Teilnehmenden, die von ihm intensiver betreut werden wollten.

*Wie bist du überhaupt in den 1980ern auf die Literaturseminare Kempowskis aufmerksam geworden?*

Ich habe damals einen literarischen Fernkurs in Hamburg gemacht. Man kann zusätzliches Werbematerial bekommen in diesem Kontext, in dem für Kempowskis Kurse geworben wurde.

*Schreibseminare und kreatives Schreiben als Terminus waren damals noch nicht an der Tagesordnung.*

Überhaupt nicht, und ich wusste auch gar nicht, was mich erwarten würde. Es war verglichen mit heute überhaupt nicht teuer, vielleicht 280 DM für fünf Tage. Auch die einfachen Zimmer in Gasthäuser, in denen man unterkam, waren preiswert.

*Was war es für ein Klientel?*

Teilweise schon Fans und intellektuelle Tussies. Es waren aber sehr viele Teilnehmer, und ich hatte Angst, dass es nicht passen würde. Eine Künstlerin hat Kempowski zuvor einen Ausstellungskatalog mit ihren Skulpturen überreicht, die ausnahmslos Phalli waren.

Das Haus war fantastisch. Von Weitem wehte schon die Mecklenburg-Flagge. Dann hatte er Welsh Corgis als Hunde. Man hat sich gefragt, hat er diese Hunde, weil sie auch die Queen solche besitzt. Als die Haustüre sich öffnet, stand man als erstes einem Sträfling gegenüber. Es war eine Schaufensterpuppe, die die Sträflingsuniform von Bautzen trug. Das war die Begrüßung. Im Flur stand ein Stehpult, wo sich jeder gleich zu Beginn in ein Gästebuch eintragen sollte.

Dieser Seminar- und Veranstaltungsraum fasst bestimmt einhundert Leute. Ich erinnere mich an Kempowskis großen Schreibtisch, an seinen Flügel und seine große Bibliothek in diesem langen Gang. Man durfte sich im ganzen Haus tummeln und auch auf dem Flügel durften außerhalb der Seminarstunden gespielt werden. Nur nicht zwischen 12 und 15 Uhr. Unterm Dach war sein Privatarchiv; er nannte es das

größte Privatchiv in Deutschland mit viel Material über die Flucht aus Ostpreußen, Aufzeichnungen und Photoalben, die man ihm aus der ganzen Welt geschickt hatte. Kempowski selbst war ein manischer Sammler, ein sehr exzentrisch-tragischer Typ, ein wenig Ritter von der traurigen Figur. Man hatte im ersten Moment nicht den Eindruck, dass er besonders viel lacht; seine Aussagen waren immer mit Sarkasmus gewürzt. Unter seinem Schreibtisch waren rechts und links Ziegelsteine aus Bautzen als Erinnerung an seine Inhaftierung.

*Henschel hebt in seinen Texten immer wieder den skurrilen Humor von Kempowski hervor. Er war offenbar eine widersprüchliche Gestalt.*

Zumindest hatte er verschiedene Sonderbarkeiten. Er agierte nach dem Motto: Ich gehe nicht gerne unter Leute, also hole ich sie zu mir. Eines seiner Hobbies war Papierfalten. In einer ziemlich großen Vitrine war die Skyline von Rostock, genau nachgebildet. In einer anderen Vitrine waren aus Papier gebastelte Rutschbahnen für Wattekugeln, die während ihrer Fahrt Glöckchen bewegten; von ihm freihändig geschnitten und gefaltet. Ein seltsamer Widerspruch zu seinem sonstigen Auftreten. Er spielte gerne.

Im Seminar war vormittags eine Art Vortrag darüber, wie ein Roman entsteht. Am Nachmittag waren Kurse angeboten. Ich besuchte Kalligraphie bei einem Kunstprofessor aus Hamburg. Ein Kurs war übers Theaterspielen. Der letzte Abend war ein bunter Abend, wo jeder Kurs einen Beitrag leisten sollte. Wir haben in Schönschrift wie in einer Art Kreuzworträtsel auf einem Quadratmeter seinen Namen geschrieben und ihm das Dokument überreicht. Zum Abschied hat ihm dann das ganze Seminar ein ferngesteuertes Auto gekauft, weil er so gerne spielt. Er war restlos begeistert und ließ das Auto im Seminarraum fahren.

*Wie war der Ablauf des Literaturseminars? Henschel schildert sie ja authentisch, und auch Kempowskis Wertschätzung von Arno Schmidt imponierte ihm.*

Vormittags waren immer Vorträge von Kempowski zu Grundproblemen oder Grundtechniken des Schreibens mit Beispielen. Er hat den Zettelkasten von Arno Schmidt erklärt und ein ähnliches Verfahren zum Sammeln von Sätzen empfohlen. Eine Schachtel mit uralten Photos hat er auf die Seminartische verteilt, damit die Teilnehmer ein Cover gestalten unter Verwendung dieser Bilder und dem Finden eines Buchtitels. Dann nannte er auch fiktive Buchtitel, und wir mussten einen Text passend dazu schreiben. Es war nur eine Übung, ohne den Text vorzulesen. Wir haben auch einen Ausschnitt der Verfilmung von *Tadellöser und Wolff* angeschaut und danach besprochen. An einem Abend war Ulla Hahn zur Autorenlesung da, die damals nur als Lyrikerin und Mitarbeiterin vom Bremer Rundfunk bekannt war. An einem anderen Abend war Ralph Giordano mit einer Lesung aus *Die Bertinis* eingeladen, an einem anderen Guntram Vesper mit *Nördlich der Liebe und südlich des Hasses*. Am bunten Abend konnten auch die Teilnehmer ihre Texte vorlesen. Wir sollten durch unseren Applaus den Gewinner des Kreienhoop-Ordens bestimmen. Eine Teilnehmerin hat gewonnen, Kempowski hat ihr den Keramikorden umgehängt, ihr seinen Arm angeboten und mit ihr gemeinsam das kalte Buffet eröffnet. An einem Nachmittag waren wir mit dem Kunstprofessor, der auch beim Literaturseminar unterrichtet hat, in Worpsswede. In der Seminarankündigung wurde darum gebeten, ein Musikinstrument mitzubringen, wer möchte, und am bunten Abend wurde per Dia mit Gesichtern von Schriftstellern ein Quiz durchgeführt. Bei einem anderen Quiz wurde das Volkslied *Ein*

*Vogel wollte Hochzeit* machen in unterschiedlichen Epochenstilen gespielt und wir mussten die Zuordnung zu Epoche und Interpret raten. – Eine Erinnerung noch: Ich habe mich mit dem Bruder Robert Kempowski, der Banker war bei der Deutschen Bank, unterhalten. Bevor sie am Freitag ins Wochenende gehen, singt er mit allen Mitarbeitern, so dass sich alle Zwickigkeiten der Woche in Luft auflösen. – Wir haben Kempowski dann auch scherzhaft unterstellt, dass er seine Seminare deshalb macht, um an möglichst viele Biographien und Archivmaterialien zu kommen...

\*\*\*

Die Beschäftigung mit Kempowskis Einfluss auf Henschel und auch mit dem Einfluss, den der viel jüngere Henschel auf Kempowski ausgeübt haben wird, führt dazu, dass ich Gerhard Henschel im Herbst 2021 fragen, ob auch er ein kurzes Gespräch mit mir führen möchte. Völlig unkompliziert stimmt er einem Anruf von mir zu. Natürlich frage ich mich ganz metatheoretisch, ob meine vergangenen und zukünftigen Korrespondenzen mit Henschel Eingang in sein Archiv finden werden, welchen Platz die Sammelbände zu seinem Werk bekommen werden und wo das transkribierte, überarbeitete und von Henschel autorisierte Interview landen wird, das diese Form gefunden hat. An passenden Stellen sind Collagen aus Henschels Werk und Kommentare eingebaut:

### **„Das hätte ihm gefallen. Er hat es dann aber leider nicht mehr erlebt.“ Gespräch mit Gerhard Henschel**

*Ich habe es Ihnen ja berichtet, dass mich heute vor allem Ihre Verbindung auch über die Schlosser-Romane hinaus zu Walter Kempowski interessiert. Die Schilderung der Literaturseminare in den Romanen – entspricht dies der Realität, also der Ablauf, der Aufbau?*

Ja. Da habe ich nichts hinzuerfunden.

*Ihr Kennenlernen fiel dann auch in den Rahmen eines solchen Literaturseminars?*  
Das war in einem Literaturseminar in Nartum im Oktober 1984.

\*\*\*

Es scheint für Martin Schlosser eine Zeit der Bewusstseinsweiterung gewesen zu sein. Vor seinem Besuch beim Literaturseminar in Nartum schildert er den seltsamen, aber dann doch produktiven Besuch eines Sannyasin-Mediationsseminar (MS 3379). Das Erstere scheint dann aber doch wichtiger für Leben und Werk gewesen zu sein. Eine entscheidende Passage in seiner Kempowski-Hommage beschreibt Henschel Kempowski-Bild, das sich allmählich zu verändern beginnt:

Im Oktober 1984 lernte ich Kempowski bei einem der Literaturseminare kennen, die er in seinem Haus abhielt. Ich war blutjung und vollkommen ahnungslos, aber voller angelesener Vorurteile. Kempowski überraschte mich mit seinem Faible für Rolf Dieter Brinkmann und Arno Schmidt, und es gab mir zu denken, als ich ihn eines Abends leicht angeschickert ins Sofa zurücksinken sah, während sich die Gästeschar in angeregter Unterhaltung befand. ‚Da hat man doch wieder mal was für die Menschheit getan‘, sagte Kempowski, und ich war perplex, denn er hatte recht.<sup>11</sup>

---

11 Henschel: *Da mal nachhaken*, S. 8.

Eine Passage, die sich so auch in den Martin-Schlosser-Romanen wiederfindet.

\*\*\*

*Wie haben diese Seminare auf Sie gewirkt, bzw. haben Sie davon etwas gelernt, können Sie sagen, dass Sie davon profitieren konnten für Ihr literarisches Denken etc.?* Dadurch habe ich überhaupt erst den Zugang zu Kempowskis Werken gefunden. Bis dahin hatte ich das seinerzeit weitverbreitete Vorurteil gehegt, dass er kein ernstzunehmender Schriftsteller sei, sondern ein bestenfalls belächelnswerter Kauz. Ich war dann überrascht, wie gut er sich mit Arno Schmidt und Rolf Dieter Brinkmann auskannte, und es freute mich, in seiner Bibliothek auch Eckhard Henscheids „Trilogie des laufenden Schwachsinn“ stehen zu sehen.

\*\*\*

Der erste Eindruck Martin Schlosser bei der Ankunft im Haus Kreienhoop sind die schönen jungen Damen, die die Gäste willkommen heißen und die Musealität des Ambientes: Bilder, Erstausgaben, Bücher, Vitrinen und die seltsamen selbstgebauten Marmorbahnen aus Papier. Kempowski liest abends aus seinem neuen Roman *Herzlich willkommen* (MS 3052), führt gewandte Gespräche über Rolf Dieter Brinkmann und Arno Schmidt (MS 3055), hält einen analytischen Vortrag über Romananfänge (MS 3056), gibt eine Führung durchs Archiv mit Tagebücher und Fotoalben (MS 3058). Verblüffend, wie konstant der Aufbau der Literaturseminare war, vergleicht man dies mit der Schilderung von Brigitte Günther. Im Schlosser-Roman folgt abends Lesung von Sarah Kirsch, die wohl gehörig nervös wirkt (MS 3060), und später ebenfalls ein Ausflug ins Künstlerdorf Worpsswede (MS 3062f.), schließlich die Einladung von Kempowski an Martin Schlosser zum „Sommerklub“, zu dem sich Jugendliche im Haus Kempowskis versammeln, wenn seine Frau im Urlaub ist (MS 3063). Kempowski spielt das Deutschlandlied auf dem Klavier, und Martin Schlosser sagt ihm, dass er das geschmacklos gefunden habe (MS 3072). Nach Hause zurückgekehrt ist Martin Schlosser Kempowski-Interesse entfacht: „In der Uni entlieh ich alles Entleihbare von und über Kempowski. Mit der Sekundärliteratur sah es allerdings dürrig aus. Von Kempowski schienen die Germanisten nichts wissen zu wollen.“ (MS 3085) Wenig später erhält er, offenbar als Reaktion auf seine kritische Reaktion auf Kempowskis Deutschlandlied in Nartum einen Brief von Walter Kempowski:

*Es tut mir leid Ihnen sagen zu müssen, daß zu unserer Sommergemeinschaft wortloses Verstehen gehört. Vor der Frage steht das Nachdenken, und zum Nachdenken gehört Sympathie – und sie eben ist nötig, wenn wir hier wie eine Familie drei oder vier Wochen gemeinsam verbringen wollen. Aus diesem Grunde muß ich meine Einladung an Sie leider rückgängig machen.* (MS 3101)

Wie gut, dass er doch noch eingeladen wird, kommen darf und Kempowski schließlich in die eigene Literatur implementieren wird. Fast visionär staunt daher Martin Schlosser und imaginiert sich als Teil von Kempowskis Bibliothek: „Doch es gab ja noch den Bibliotheksgang. Vielleicht würden da irgendwann meine eigenen Werke stehen, haha. Zwischen Schiller und Schmidt.“ (MS 3380) Und diese lange Bücherwand fand auch Eingang in Kempowskis Roman *Hundstage*, wo Kempowski mit Alexander Sowtschick ein eigenes Alter Ego agieren lässt:

Im Büchergang stellte Wagner jene andere Frage, die Sowtschick auch schon kannte: ‚Haben Sie all diese Bücher bereits gelesen?‘ [...] / ‚Wenn ich alle Bücher besäße, die ich bereits gelesen habe, dann würde der Gang nicht ausreichen‘, das war die Antwort, die Sowtschick in diesem Fall gab, lange hatte er gebraucht, sie sich auszudenken.<sup>12</sup>

\*\*\*

*Und dann natürlich Ihre Lektüre der Deutschen Chronik, deren Technik, kann man sagen Sie auf eigene Art und Weise adaptiert haben ...*

Das Erzählen in kurzen Textblöcken hat er selbst ja von Arno Schmidt übernommen und weiterentwickelt. Für die literarische Abbildung der Wirklichkeit ist der breit dahinströmende Erzählfluss eines Thomas Mann schließlich schon seit langem nicht mehr geeignet. Bei der Arbeit an meinen Martin-Schlosser-Romanen bin ich dann ganz ähnlich wie verfahren wie Kempowski.

\*\*\*

Ist die Entwicklung von Kempowskis Arbeitstechnik vergleichbar mit der von Henschel? Henschel hatte das Vorbild Kempowski und musste unter Archivierung und Rekombination des Materials seiner Zeit, seines Lebens, aus den Briefen und Erinnerungstücken seiner Familie eine ganz eigene Technik schaffen. In der Sekundärliteratur heißt es zu Kempowski:

Er

hat sehr lange gebraucht, bis er sein Schreibverfahren – seinen Stil – ausgebildet hat, noch länger, bis er sich über sein Generalthema ‚Familien- und zugleich Zeitgeschichte‘ im klaren war. Erst als Neununddreißigjähriger kann er den ersten Roman seiner ‚Deutschen Chronik‘ schreiben, ‚Tadellöser & Wolff‘. Davor liegen zwölf Jahre des Experimentierens, Ausdrucksmöglichkeiten für die Bautzener Haft-Erfahrungen zu finden.<sup>13</sup>

1957 war Kempowskis Haftentlassung aus Bautzen; erst 1969 folgte eine erste Veröffentlichung *Im Block*.

Dann allerdings entsteht in rascher Folge ein nach Umfang und Vielseitigkeit imponierendes Werk, das gleichwohl ohne die dreizehn Jahre Vorbereitungszeit so nicht hätte realisiert werden können. Kempowski hat in diesen Jahren nicht nur sein schriftstellerisches Verfahren entwickelt, sondern sich auch enorme Rohmaterial-Bestände angelegt: Zettelsammlungen mit Informationen zum Komplex Kindheit – Jugend – Familie – Rostock und dem zugehörigen realhistorischen Umfeld, Fotos und Fachliteratur, aber auch Ideen und Entwürfe zu Büchern, Filmen, Hörspielen; daneben stapelt sich aus der Schule Mitgebrachtes: selbst fertigte Unterrichtsmaterialien, Schüleraufsätze, pädagogische Erfahrungsskizzen.<sup>14</sup>

Unübersehbar, die Nähe zu Henschels Texten... Der O-Ton Henschels in der Kempowski Erinnerungsschrift lautet: „Eine Beeinträchtigung hätte ich allenfalls von Kempowskis Reaktion auf mein Wagenstück erwartet, mit eigenen, ersichtlich einem großen Vorbild verpflichteten Familienromanen an die Öffentlichkeit zu treten.“<sup>15</sup>

\*\*\*

---

**12** Walter Kempowski: *Hundstage. Roman*. München/Hamburg 1998, S. 70.

**13** Manfred Dierks: *Walter Kempowski*. München 1984, S. 17.

**14** Manfred Dierks: Nachwort. In: Walter Kempowski: *Fünf Kapitel für sich. Aus den Romanen der „Deutschen Chronik“*. Stuttgart 1983, S. 93–101, hier S. 96.

**15** Henschel: *Da mal nachhaken*, S. 11.

*Können Sie mir ganz kurz erklären, wie funktioniert Ihre Niederschrift der Martin-Schlosser-Romane, diese einzelnen Episoden, wie kann man sich das vorstellen? Also, legen Sie sich alle Materialien parat, überlegen Sie sich einen Ablaufplan?*

Zuerst trage ich das Rohmaterial zusammen und füge es in das Datengerüst ein – Privates, politische Ereignisse, das Wetter, Kinogänge, Lektüren, Museumsbesuche, Werbeslogans und vermischte Nachrichten aus der Welt der Wirtschaft, der Gesellschaft oder des Sports –, und daraus entsteht die Reinschrift. Da ich chronologisch erzähle, brauche ich mir über den Ablauf keine Gedanken zu machen. Den gibt das Leben vor.

Glücklicherweise kann ich mich auf ein gutsortiertes Archiv stützen, denn ich habe früh angefangen, alles Schriftliche aufzubewahren, also nicht nur Briefe und Postkarten, sondern in vielen Fällen auch das, was Kempowski als „Kleinflora“ bezeichnet hat: Kinotickets, Quittungen, Einkaufszettel, abgelaufene Ausweise und so weiter. Aus diesen Mosaiksteinchen kann ich das große Bild zusammensetzen, auch wenn ich bei weitem nicht alle dafür benötige.

*Führen Sie selber Tagebuch?*

Nicht regelmäßig. Es steht auch oft schon genug in den Briefen, die ich geschrieben habe.

*Diese Briefe haben Sie noch?*

Ja, gottlob. Die handschriftlichen habe ich kopiert und die anderen auch für mich selbst ausgedruckt. Da Papier noch immer das sicherste Speichermedium ist, drucke ich auch meine E-Mail-Korrespondenz aus. Mit der Zeit sind in meinem Archiv auf diese Weise rund 900 Aktenordner zusammengekommen.

*Dessen Struktur ist aber aus Ihrer eigenen Forschung hervorgegangen, nicht geschult aus Vorgaben von Kempowski, wo Sie so etwas anschauen konnten. Oder inwiefern spielte das eine Rolle, dass Sie das mal gesehen hatten bei ihm?*

In den Achtzigern habe ich noch mit Zettelkästen gewirtschaftet, so wie Kempowski früher, aber diese Zeiten sind natürlich vorbei. Verglichen mit Kempowski bin ich als Archivar im übrigen bloß ein Waisenknabe, denn mein Sammelgebiet ist nur die weitverzweigte Familie Henschel und Verwandtschaft, während er Tagebücher, Briefe und Fotoalben aus ganz Deutschland und aus aller Welt gesammelt hat.

*Wenn Sie sich heute Notizen machen zu Ihren Romanen, sind Ihre Notizen dann im PC oder handschriftlich oder welches System haben Sie?*

Das speichere ich alles erst einmal auf der Festplatte und in Sicherheitskopien.

*Gibt es einen Schriftwechsel mit Walter Kempowski, der umfangreicher ist? Sie zitieren ja aus Briefen, in den Schlosser-Romanen. Wie umfangreich darf man sich das vorstellen, Ihre Korrespondenz?*

Wir haben einander sporadisch geschrieben. Es war kein ausufernder Briefwechsel. Einmal hat Kempowski sich bei mir ausdrücklich dafür bedankt, dass ich ihn nie zu einer Antwort drängte, und in mein Exemplar seines Romans *Heile Welt* hat er am 22. September 1998 hineingeschrieben: „Ein langer Brief zur Beantwortung freundlicher, ermunternder Briefe!“ Aber im Laufe der Jahrzehnte ist natürlich doch so einiges zusammengekommen.

*Sie sind ja, glaube ich, eingeschrieben in den Roman „Hundstage“,*

\*\*\*

Bei Martin Schlosser heißt es:

In Walter Kempowskis neuem Roman ‚Hundstage‘ machte der ältliche, einzelgängerische und sich dennoch nach Gesellschaft sehrende Schriftsteller Alexander Sowtschick seinen Mitmenschen das Leben schwer und zugleich wieder leicht. Mich erfreute am meisten die Stelle, die sich auf ein Geschenk von mir an Kempowski bezog, wie Lydia mir erzählt hatte: *Alexanders Laune verbesserte sich noch, als der Briefträger ein Paket brachte, mit alten Büchern, es handelte sich um sechzehn Bände der kleinformigen Reihe ‚Die Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens‘, rot eingebunden im reichen Goldschmuck der Jahrhundertwende, offensichtlich nie gelesen. Einer der Senioren hatte ihm das Werk geschickt: ‚Sie können mehr damit anfangen als ich.‘ Er hatte es vermutlich auf dem Dachboden gefunden und sich’s vom Herzen gerissen. Dichterische Freiheit! Es waren nur zwei dieser Bände gewesen, und die hatte ich nicht auf dem Dachboden gefunden, sondern auf dem Flohmarkt gekauft, und ich kam wohl kaum als ‚einer der Senioren‘ in Betracht. (MS 4054)*

\*\*\*

*dort gibt es eine Passage über die Bücher, die Sie Kempowski geschickt haben. Das schildern Sie ja in den Schlosser-Romanen. Eine schöne Geschichte eigentlich, die der Forschung wohl schon bekannt ist, aber noch nicht ganz so publik. Wird Kempowski dann noch in weiteren Schlosser-Romanen vorkommen?*

Ja, in jedem. Ich bin ja immer wieder mal dort gewesen, privat oder als Literaturseminargast, auch mit Freunden, die Kollegen Eugen Egner, Max Goldt, Günther Willen und ich sind als kleiner Fanklub zweimal nach Nartum gereist, und in Kempowskis Todesjahr habe ich ihn auch noch zweimal besucht. Es gab auch ein paar gemeinsame Lesungen. Und außerdem liest Martin Schlosser natürlich fortlaufend Kempowskis Neuerscheinungen.

\*\*\*

Max Goldt erinnert sich an diesen gemeinsamen Besuch in Haus Kreienhoop in Nartum:

Wir standen vor der Haustür, ich blickte auf meine Braunschweiger Atomarmbanduhr, und wir begannen einen richtigen kleinen Mondraketen-Countdown: Zehn Sekunden vor 15 Uhr, neun Sekunden, acht Sekunden, usw., usf., eine Sekunde vor 15 Uhr – KLINGELN. Herr Kempowski öffnete die Tür und sagte: „Das ist ja fast schon peinlich, wie penetrant pünktlich Sie sind.“<sup>16</sup>

\*\*\*

*Jetzt sind wir ja eigentlich kurz vor Veröffentlichung Ihres neuen Martin-Schlosser-Romans [2021: Schauerroman].*

Ja, er erscheint am 1. November.

*Was haben Sie für ein Gefühl, wo Sie kurz vor Veröffentlichung Ihres neuen Buches stehen. Ist es immer wieder spannend? Sie haben so viel veröffentlicht, dass man da auch Routine hat, wie sich das anfühlt?*

---

<sup>16</sup> Zit. nach Hempel/Reinke-Wöhl: „Wie eine Schädeldecke“, S. 108. Siehe auch: Max Goldt: *Der Krapfen auf dem Sims. Betrachtungen, Essays u. a.* Berlin 2001, S. 116f.

Es freut mich natürlich. Die Publikation ist mehrmals verschoben worden; einmal, weil ich zwischendurch einen Kriminalroman geschrieben habe, und dann wegen der Pandemie. Jetzt kommt der *Schauerroman* mit einem viel größeren zeitlichen Abstand zum vorangegangenen Roman heraus, als ursprünglich geplant war. Aber ich arbeite natürlich längst am nächsten Band und denke nicht mehr so oft an den *Schauerroman*.

*Geht es wieder auf Lesereise oder wie wird Ihre nächste Zeit aussehen? Oder ist die Zeit, die Sie verbringen, eher schreibend?*

Nach langer Zeit mehren sich die Lesungstermine mittlerweile endlich wieder, aber lange Lesereisen sind nicht geplant.

Als ich noch am *Kindheitsroman* arbeitete, habe ich Kempowski übrigens einmal eine halbe Stunde lang daraus vorgelesen und mir mit großem Interesse seine Kommentare angehört. Und als ich später den *Jugendroman* schrieb und Kempowski davon erzählte, sagte er: „Ah, da komm ich dann ja auch drin vor!“ Ich musste ihn jedoch enttäuschen, denn so weit erstreckte sich die Handlung nicht. „Wie schade!“ sagte er da und schlug mir als letzten Satz für den Roman vor: „Und dann lernte ich Kempowski kennen, da wurde alles anders.“

*Und Kempowski fand es großartig, dass er irgendwann vorkommen wird in den Büchern ...*

Das hätte ihm gefallen. Er hat es dann aber leider nicht mehr erlebt.

*Es wird viel gearbeitet über Ihre Bücher ...*

Ja, hier und da, ich höre davon.

*Ist es ein komisches Gefühl, wenn man zum Gegenstand der Wissenschaft gemacht wird?*

Eigentlich nicht. Auf meine Arbeit hat das keinen Einfluss.

\*\*\*

Wenn ich an den Anfang der Beschäftigung zurückdenke, dann scheint sich folgende Sachlage bestätigt zu haben:

1. Die besuchten Literaturseminare, Initialmoment für Henschels schicksalhafte Bekanntschaft mit Kempowski, sind, theoretisiert man sie, eine Mischung aus Lektürenetzwerk, Literatenbegegnungen, eingeübten Schreibtechniken, Gruppendiskussion und Vortrag.
2. Jenseits des mit der Mutter besuchten Literaturseminars wird für Martin Schloser das eigentliche ‚Literaturseminar‘ das Studium der Kempowski-Romane, der anhaltende Kontakt und die nicht mehr abreißenden Besuche und Begegnungen.
3. Das kreative Schreiben *avant la lettre*, als man es noch nicht in Volkshochschulen buchen konnte, entzündet sich offenbar an der Faszination, die der junge linksliberale Schüler bei der Begegnung mit dem bürgerlichen Autor und konservativ erzählten Werk Kempowskis empfindet; wie so oft ergibt sich erst durch scheinbare Gegensätze etwas Neues und Produktives.

\*\*\*

Folgende Rezeption und Rezension des *Schauerromans* ist also ein Missverständnis. So liest man nämlich auf Amazon:

Es wird meistens nur gesoffen und geblödel, nach Sex Ausschau gehalten, politisiert und Artikel für die o. g. Zeitschriften geschrieben (die inhaltlich auch gleich noch mit zitiert werden). Das ist so schade. Ich hatte sehr gehofft, dass Henschel auf seine eigene wunderbare Art die letzten Jahrzehnte unserer Zeit beschreiben würde, wie Kempowski das mit seiner und seiner Vorfahren Zeit gemacht hat und wie ihm das in seinen ersten Schlosser-Romanen sehr gelungen ist.<sup>17</sup>

Man muss solchen kritischen Tönen nicht folgen, im Gegenteil: Es ist eindrucksvoll, was die Martin-Schlosser-Romane alles beinhalten, welches Zeittableau in Textform sie erzeugen, wie sie geschult sind an Kempowskis vielspektraler Episodentechnik, einem Erzählmosaik an einzelnen Bruchstücken und Teilfacetten. Zwar ist es wahrscheinlich an der Zeit, für Walter Kempowski bald eine Mahnwache abzuhalten, eine Erinnerung an sein Werk, eine Mahnung, dass er mehr war als der „Unterhaltungsschriftsteller“ (Vorbild ist die im Frühling 1994 veranstaltete *Titanic*-Mahnwache mit Henschel-Beteiligung für den WM-Kader der Fußballnationalmannschaft, wie er sie im für diesen Band zur Verfügung gestellten Vorabauszug aus dem *Schelmenroman* darstellt). Aber eine Mahnwache, endlich wieder oder endlich einmal Gerhard Henschels kreatives Universum zu betreten, das zumindest einen Teil seiner Anfänge in der Kempowski-Lektüre und in den Literaturseminaren fand, wird hoffentlich niemals nötig sein.

Diese Zeitschrift wird bis zum Stichtag noch nicht erschienen sein, aber wir gratulieren nicht nur angesichts von Gerhard Henschels 60. Geburtstag am 28. April 2022 zu diesem Werk, das ja erst der Anfang ist! „Stille Stunden mit Menschen, die Hintergründe in seinen Texten aufdeckten, von denen er selbst keine Ahnung hatte, Verflechtungen der Bücher untereinander und mit seinem Leben“<sup>18</sup>, heißt es in Kempowskis Roman *Letzte Grüße* ironisch mit Blick auf die Literaturwissenschaft. Die stillen Stunden mit Menschen haben für Henschels Werk gerade erst begonnen.

---

17 URL: [https://www.amazon.de/gp/customer-reviews/RG8UY09YLI4A3/ref=cm\\_cr\\_dp\\_d\\_rvw\\_ttl?ie=UTF8&ASIN=3455011993](https://www.amazon.de/gp/customer-reviews/RG8UY09YLI4A3/ref=cm_cr_dp_d_rvw_ttl?ie=UTF8&ASIN=3455011993) (24.01.2022).

18 Walter Kempowski: *Letzte Grüße. Roman*. München 2005, S. 174.