

Martin Schneider | Universität Hamburg, martin.schneider@uni-hamburg.de

»Auschwitz hin, Supermarkt her«

Das musikalische Erschreiben der Gesellschaft der 1970er Jahre in Eckhard Henscheids *Die Mätresse des Bischofs*

Für Lauli

1.

Die Mätresse des Bischofs, so Brigitte Kronauer, sei »ein außerordentlich konkretes Werk über die Bundesrepublik der siebziger Jahre [...], ein melodisches, Zeitgeist-Sprechweisen mit einzigartiger Hellhörigkeit registrierendes und archivierendes Gegenwartsepos«. ¹ Dass Kronauers Vermutung zutrifft und die Musikalität dieses 1978 erstmals erschienenen Romans eine eigene Form des Gesellschafts- und Gegenwartsromans generiert, ist Thema des folgenden Beitrages. Er will zeigen, dass der von der Germanistik kaum beachtete Text an die romantische Tradition musikalischen Schreibens anknüpft und sie zugleich der Sozialkritik öffnet. Sein Autor Eckhard Henscheid komponiert aus dem Gerede der Gesellschaft eine Sprachpartitur, in der die Bundesrepublik der späten 1970er Jahre hörbar und auch sichtbar wird: als ein Ort, in dem Nationalsozialismus und Holocaust latent weiterwirken. Damit ist Henscheids Romanwerk

Der Aufsatz deutet Eckhard Henscheids 1978 erschienenen Roman *Die Mätresse des Bischofs* als Versuch, die deutsche Gesellschaftsgeschichte der 1970er Jahre in musikalische Prosa zu bringen. Der Roman macht unterschiedliche soziale Sprechweise seiner Entstehungszeit hörbar und fügt sie zu einer Textpartitur zusammen, in der sich die verdrängte Geschichte: Nationalsozialismus, Krieg und Holocaust verwoben findet. Daraus ergibt sich die Gelegenheit, Henscheids von der Forschung kaum beachteten Roman in Beziehung zu den Werken Thomas Bernhards und der Musikphilosophie Theodor W. Adornos zu stellen.

1 Kronauer: *Tabernakel*, S. 12.

demjenigen Thomas Bernhards an die Seite zu stellen, wobei es sich stärker als dieses an Adornos Ästhetik anlehnt und Musik immer schon als gesellschaftlich vermittelt begreift.

Bedenkt man Umfang und Vielseitigkeit von Eckhard Henscheids Werk, so muss das Desinteresse der literaturwissenschaftlichen Forschung erstaunen. Seine Romane feierten seit den frühen 1970er Jahren Erfolge, von der *Trilogie des laufenden Schwachsinn*s wurden in den ersten Jahren nach Erscheinen knapp 250.000 Exemplare verkauft.² Auch als Satiriker der Zeitschriften *pardon* und *Titanic* machte er sich einen Namen, schrieb Erzählungen, Gedichte, Dramen, Polemiken sowie Essays zur Kulturgeschichte. Seit 2003 erscheint eine Werkausgabe.³

Teile des Feuilletons wiesen früh auf die Bedeutung Henscheids für die deutsche Nachkriegsliteratur hin, andere sahen in ihm lediglich einen Spaß- und Klamaukschriftsteller.⁴ Während überhaupt die meisten Arbeiten zu seinen Texten essayistischer Natur sind,⁵ hat die Wissenschaft seit jeher – von wenigen Ausnahmen abgesehen – sein Werk ignoriert.⁶ Vom germanistischen Desinteresse an Henscheid ist auch *Die Mätresse des Bischofs* betroffen, finden sich zu diesem Text doch gerade einmal drei Aufsätze sowie eine unveröffentlicht gebliebene Münchener Magisterarbeit.⁷ Dies ist umso erstaunlicher, als der Roman vor Anspielungen und Querverweisen auf die Kulturgeschichte nur so strotzt⁸ und ein formal avanciertes Spiel mit den literarischen und ästhetischen Traditionen des 18. und 19. Jahrhunderts treibt, das in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur seinesgleichen sucht. Die *Mätresse* ist eine Fundgrube für Literaturwissenschaftler, insbesondere für jene, die sich für das Verhältnis von Literatur und Musik interessieren. Es gibt gute Gründe, Eckhard

2 Schmitt: *Die schärfsten Kritiker der Elche*, S. 180.

3 Ein ausführliches Verzeichnis von Henscheids Werken bis zum Jahr 1989 findet sich bei Ringel: *Bibliographie Eckhard Henscheid*.

4 S. hierzu die zahlreichen Rezensionen in Schardt: *Über Eckhard Henscheid*.

5 Vgl. Spinnen: *Auf der anderen Seite*; Gätke: *Eckhard Henscheid*; Kronauer: *Tabernakel*.

6 Eine aktuelle Bibliographie bietet Kruschel: *Henscheid*. Übergreifende Themen zu Henscheids Werk bzw. zu seiner Rolle innerhalb der ›Neuen Frankfurter Schule‹ behandeln die Dissertationen von Ringmayr: *Humor und Komik* und Zehrer: *Dialektik der Satire*. Der einzige Sammelband ist Arnold: *Eckhard Henscheid*, auch er enthält allerdings überwiegend essayistisch gehaltene Beiträge. Einzelnen Spezialaspekten widmen sich die Aufsätze von Homscheid: *Kleinbürgerliche Endzeit* und Pape: »Träume von Grünkohl«.

7 Hanuschek: *Trilogie*; ders.: »Jeder Mensch muß ruiniert werden«; Clausen: *Ideomotorische Vita Nova*; Gutteck: *Die Geburt der epischen Tragikomödie*.

8 Auch Hanuschek (*Trilogie*, S. 358) bemerkt: »Der Anspielungsreichtum, die philosophische oder auch die theologische Ebene von Henscheids Romanen sind bislang nicht systematisch untersucht worden.«

Henseid als Musikschriftsteller zu bezeichnen: Die zentrale Rolle der Musik in seinen Romanen wird durch zahlreiche Essays erhellt, die Henseid über die Kulturgeschichte der klassischen Musik geschrieben hat.⁹ Und doch hat sich die Forschung, wenn es um musikalische Prosa des 20. Jahrhunderts ging, auf andere Autoren konzentriert: auf Thomas Mann, Thomas Bernhard und, in jüngerer Zeit, auf Rainald Goetz.

Der Ablauf der Untersuchung sei kurz skizziert. Nach einem inhaltlichen Resümee (2) erfolgt eine erste Annäherung an die Musikalität des Textes über seine zahlreichen Bezüge zur romantischen Literatur und Ästhetik (3). Dass diese auch der zu Beginn des Romans dargestellten Weltentstehung aus der Musik zugrunde liegen, zeigt der anschließende Abschnitt (4). Jedoch erweist es sich in der Folge, dass die Anleihen an die Romantik nur Teil eines größeren Zitat-Gefüges sind und Henseids Text die Stimmen der kulturellen Überlieferung mit denen der gesellschaftlichen Gegenwart der späten 1970er Jahre konfrontiert. Der Roman macht die Idio- und Soziolekte, die Phrasen und das Alltagsgerede seiner Entstehungszeit in einer großangelegten Sprachpartitur hörbar (5). Aus dieser Verbindung von Musikalität und Sozialkritik erklärt sich die Topologie des Textes. Er entwirft verschiedene Handlungsorte, in denen Räumlichkeit und Imagination auf Klanglichkeit bezogen bleiben und sich zugleich mit Erinnerungen an die verdrängte nationalsozialistische Vergangenheit vermengen (6). Abschließend wird versucht, den Roman literatur- und philosophiehistorisch einzuordnen, eine wesentliche Rolle spielen hierbei die Werke Thomas Bernhards und Theodor W. Adornos (7).

2.

Da *Die Mätresse des Bischofs* knapp 40 Jahre nach ihrem Erscheinen nicht als allgemein bekannt vorausgesetzt werden kann, soll sie zunächst kurz vorgestellt werden. Der Roman ist das Bindeglied zweier Trilogien. Zum einen bildet er den dritten Teil der *Trilogie des laufenden Schwachsinn*s, zu der auch *Die Vollidioten* (1973) und *Geht in Ordnung – sowieso – – genau – – –* (1977) zählen, zum anderen den ersten Teil der *Marien-Trilogie*, die mit den Romanen *Dolce Maria Bionda* (1983) und *Maria Schnee* (1988) fortgeführt wurde. *Die Mätresse* spielt Ende der 1970er Jahre in der fiktiven deutschen Kleinstadt Dünklingen, die in ihrer Topographie an das

9 Sie sind versammelt in Henseid: *Musik*. Einzig die Beiträge von Piwitt und Dierks in Arnold: *Eckhard Henseid*, S. 46–49 u. S. 49–65 beschäftigen sich mit der Musik in Henseids Werk.

bayerische Nördlingen erinnert. Der Protagonist und autodiegetische Erzähler Siegmund Landsherr ist Ende 40 und hält sich als »Reserve-Pianist im Trinkheilbad in Dünklingens Nachbarstadt Bad Mädgenheim«¹⁰ über Wasser. Mit seiner Frau Kathi, mit der er kaum noch redet, und seiner Schwiegermutter Monika teilt er sich eine Wohnung. Jedoch befindet er sich in einer tiefen Sinnkrise, die er durch die heimliche Beobachtung eines fremden Brüder-Paares zu kompensieren versucht. Dabei handelt es sich um die in Dünklingen als Iberer-Brüder bekannten Männer Fink und Kodak, beide ebenfalls im mittleren Lebensalter und stramm katholisch. Für Landsherr werden die Iberer im Lauf des Romans zum religiösen Zentrum seiner Existenz. Um mehr über sie zu erfahren, greift er auf die Hilfe seines Umfeldes zurück: auf den gleichaltrigen Albert Wurm sowie auf die drei Greise Wilhelm Kuddernatsch, Paul Bäck und Alois Freudenhammer, mit denen er sich in der Kneipe »Paradies« zum Stammtisch trifft. Doch eine mindestens ebenso wichtige Rolle spielt Alwin Streibl, auch er um die 50, verheiratet mit Landsherrs Zwillingsschwester Ursula, Vater von sieben Kindern, Autoverkäufer, Kommunist und Hemingway-Verehrer.

Wie unschwer zu erkennen und vom Autor im Nachwort selbst eingeräumt, handelt es sich um einen Roman von »Männern und Männerbünden« (S. 589). Es überrascht deshalb nicht, dass die plötzliche Heirat des Iberer-Bruders Fink am Ende des dritten Teils und der damit, in Landsherrs Augen, einhergehende Verrat am klerikalen Ideal der Ehelosigkeit einen Bruch der Form provoziert. Landsherr beschließt, ab sofort keinen Roman mehr zu schreiben, sondern Tagebuch zu führen, aus welchem dann auch der vierte und längste Teil des Textes hervorgeht. In ihm berichtet er von der zunehmenden Annäherung an seine Frau, mit der er schließlich nach langer Zeit wieder schläft. Zwischen ihm und seinem Schwager Alwin bricht unterdessen ein heftiger Streit aus, sie versöhnen sich jedoch und fahren schließlich mit Kathi am Ende des vierten Teils nach Italien, um die Opernfestspiele von Verona zu besuchen. In Italien kommt es auch im utopisch angelegten fünften Teil zur finalen Versöhnungsszene, diesmal mit den zuvor noch verschmähten Iberern. Während er in einem Café in Florenz sitzt, erblickt Landsherr plötzlich Fink und Kodak, wie sie die Touristenattraktionen der Toskanametropole filmen.

10 Henscheid: *Die Mätresse des Bischofs*, S. 24. Zitate nach dieser Ausgabe im Folgenden im Haupttext mit Seitenangabe.

3.

In der Wiedergabe des für einen Text von über 500 Seiten sehr reduzierten Geschehens deutet sich an, dass Henscheid verschiedene Anleihen an Topoi romantischen Erzählens nimmt,¹¹ die er aber ins Parodistische verbiegt. Dies betrifft zum einen die Zuordnung der Geschlechterrollen. Die *Mätresse* ist ein Künstlerroman, anders als in der Romantik ist der Protagonist aber kein schwärmerischer, idealistischer Jüngling, sondern ein verwaarloster Provinzpianist in der Midlife-Crisis. Die gesellige Männerrunde des *Paradies* erinnert zwar an Künstlerkreise wie die Serapionsbrüder und die Davidsbündler (S. 31), besteht aber letztlich aus vor sich hin lallenden Greisen. Henscheid parodiert dabei die romantische Tendenz, Frauen via Idealisierung zu entrücken und zugleich aus dem Männerbund auszuschließen. Landsherr Gattin Kathi sagt den ganzen Roman über kein einziges Wort, nur einmal entgleiten ihr in Italien einige rätselhafte türkische Worte, die sich als Übersetzung des *Taugenichts*-Schlusses erweisen und zugleich auf den romantischen Topos der Mondnacht anspielen (S. 452, 569). Kathi, die Entrückte, schläft oder sitzt Tag und Nacht vor dem Fernseher (S. 86f., 236, 272); sie wird mit den ikonographischen Attributen der Jungfrau Maria versehen (S. 452), Landsherr bezeichnet sich selbst als »Zimmermann« Josef (S. 453). Seine Zwillingsschwester Ursula wiederum trägt nicht nur wie Kathi/Katharina den Namen einer bekannten Heiligen, sondern schläft und träumt ebenfalls die meiste Zeit vor sich hin (S. 164f.). Selbst eine Nebenfigur wie die stumm bleibende Kellnerin des *Paradies*, Vroni, wird als Botticelli-Madonna inszeniert (S. 31).

Zum anderen thematisiert der Roman die für das romantische Erzählen fundamentale Differenz von subjektiver Wahrnehmung und Realität. Den Protagonisten romantischer Texte wird die äußere Wirklichkeit zu einer kunstvollen, aber unausdeutbaren Rätselschrift. Sie können nicht zwischen Stimmung und Phantasie unterscheiden; ein Wahrnehmungsproblem, das nicht selten in Paranoia oder Wahnsinn mündet. So geht es auch Siegmund Landsherr. Die Welt, der er ein romantisches Schema zu unterlegen versucht, ist in Wahrheit die schnöde und restlos entzauberte bayerische Provinz der siebziger Jahre. Sein Versuch, »Romantik und Alltag zur Einheit zu schmieden« (S. 70), scheitert. Die Wirklichkeit droht ihm zu entgleiten:

11 Der Einfluss der Romantik auf Henscheids Texte wurde in der Forschung bereits diskutiert. Brucker: *Nichts ist so phantastisch* beschäftigt sich mit der Rezeption der Romantik in *Dolce Madonna Bionda*, gleiches tut Pflug: »*Ochsentour zum Seelenkater*«, S. 104–167. Allgemein mit dem Einfluss der Romantik auf Henscheid beschäftigt sich Meyer-Gosau: *Cola und Kätzchen*.

»Es gab keine Auflösung der Rätsel, es rückte nur die Nervenheilanstalt näher.« (S. 327)

In dieses romantische Setting eingefügt ist das musikalische Erschreiben des Romans. Dies zeigt sich bereits an der Oberfläche des Textes, in der die narrativen Passagen immer wieder von Gedichten unterbrochen werden. Letztere sind jedoch, obwohl sie einen romantischen Tonfall imitieren, meist pornographischer Natur: »Blümlein fein rosig/ Mägdlein viel moosig/ In Leibes-Schlund/ Such-such den Grund/ Artiges Knäblein/ Schürze dein Stäblein.« (S. 39, vgl. auch S. 97, 140, 188, 245f., 288f.). Darüber hinaus setzt Henscheid zahlreiche rhetorische Mittel ein, um die musikalischen Assoziationen des Textes auf Ebene des ›showing‹¹² zu intensivieren. Zum einen wird die Prosa durch Wiederholung rhythmisiert. Bereits auf der ersten Seite stößt der Leser auf eines der häufig eingesetzten Dikola – »der Sinn des Lebens, das Glück dieser Erde« – sowie auf eine dreizeilige Anaphern- und Alliterations-Kette: Er nehme an sich, so der Erzähler, in den letzten Jahren »in Interdependenz eine Indifferenz, eine Indolenz, eine Intransigenz, eine Insuffizienz, eine Intoxikation, überhaupt ein ganzes ›In‹-Bataillon samt Kopfknistern bis zur wimmernden Betäubung« wahr (S. 7). Die im Text verwendeten Alliterationen sind zahllos (z.B. S. 17, 20, 94f., 104, 245), zu hören sind sie nicht selten in avancierten Assonanzbildungen: »kaltklirrende Diskantkaskaden« (S. 198) und Diaphora: »altherrlicher Herrlichkeit« (S. 31). Weitere Figuren zielen auf eine Steigerung der textuellen Klanglichkeit.¹³ Paronomastische Fügungen wie »Heringsfangquote«/»Herzinfarktote« (S. 341) sind allgegenwärtig. Besonders auffällig jedoch sind die meist unvermittelt eingesetzten Metrifizierungen, die einen ironischen Bruch zwischen pathetischem und alltäglichem Sprachgestus erzeugen: »Der kalte Schmelz der Wurmschen Greifenaugen! Ich kratzte mich am Kopf.« (S. 16f.)

Es kann an dieser Stelle nur angedeutet werden, über welche umfang- und nuancenreiche Palette sprachmusikalischer Elemente die *Mätresse* verfügt. Diese besitzen eine textuelle Kohärenz-Funktion: Die szenischen Abschnitte, die auf mittlerer Strukturebene größere Sinneinheiten bilden, werden durch implizite und explizite musikalische Referenzen zusammengehalten. Pars pro toto sei eine längere Passage aus dem ersten Teil des Romans zitiert. Landsherr spricht mit dem Besitzer des *Paradies*, Karl Demuth, über die Iberer-Brüder:

12 Vgl. hierzu Wolf: *Musik in Literatur: Showing*.

13 Vgl. hierzu Previšić: *Klanglichkeit und Textlichkeit*.

Der Mann wunderte sich um diese Zeit über nichts mehr; im Radio wechselte die Musik über zur Bayernhymne; Karl stand auf, wackelte hinüber an die Theke zu seinem Leibwächter, kriegte von diesem wortlos einen Schoppen Wein im Halbeliter-Bierglas und rutschte abermals an meine Seite.

»Akkordeon und Kontrabaß, freilich...«

»Die Iberer-Buben?«

»Nein!« Karl griff mich rauh am Arm, seine Wangen sackten so durch, daß sie die Augen ins leicht Chinesische verzogen. »Nicht die Iberer-Buben! Ich! Die Iberer-Buben haben Fußball gespielt. Ich hab s' oft mit dem Ball in der Hand laufen sehen. Waren gleich groß fast und schön gewachsen. Und die Bratwürst' haben ihnen geschmeckt, die Ministranten haben s' ja gern gehabt, die Bratwürst'! Du bist ja Klavierspieler – aber warst du nicht auch einmal bei den Ministranten? Ach, was red' ich! Beim Akkordeonclub? Nach meiner Zeit?«

»Die Iberer-Buben«, antwortete ich stur heiter, »waren nicht dabei, oder? Karl?«

»Die Iberer-Buben, nein. Immer Fußball. Die Iberer-Buben, klaro! Freilich! Bratwurst!«

Es kam etwas bewußt-, aber nicht gedankenlos. Es war dies eine so beschwingte Finalmusik in meinen Ohren, daß ich heute weiter nichts mehr hören wollte. Noch während die Bayernhymne auf ihr Ende zurollte, stand ich knüppelig vor der »Paradies«-Pforte. Der Wirt hatte mich hinausgeleitet.

»Jetzt gib't ja keine Fronleichnamsprozession mehr«, grollte Karl, »geht ja nichts mehr zusammen. War Klasse früher! Jeder von den Ministranten hat sechs Stück Bratwurst verdrückt mit Kraut. Jedes Jahr!«

Wir standen an der Eingangstür. Im Garten wucherte Jasmin verblüht. Aus einer späten Laube drang Gekicher. Etwas verloren suchte ich nach Wörtchen:

»Morgen? Karl? Wieder? Ist was los bei dir?«

»Jeden Tag! Jeden Tag wird's eins!« Es rief aus Brunnentiefe wie in großer Not. Gab's nicht sogar ein Echo? (S. 37f.)

Die musikalische Komposition dieser Szene ist eingefügt in die von der Romantik vorgegebene und zugleich persiflierte Erzähltradition. Während die Wiederholung der Wortgruppe »die Iberer-Buben« Assoziationen von Rhythmik weckt, scheint durch den von Musik begleiteten Dialog die bratwurstbasierte Katholizität der bayerischen Provinz durch. Doch dann wechselt der Erzähler just in dem Moment, in dem er durch die Pforten des *Paradies* zurück in die Natur tritt, in einen lyrischen Tonfall, der romantische Topoi evoziert.

4.

Das musikalische Erschreiben ist in Henscheids Roman an der Genese der erzählten Welt beteiligt und strukturiert deren Topologie. Landsherrs erste Begegnung mit den Iberer-Brüdern führt eine poetische ›creatio mundi‹ aus dem Geist der Musik vor. Denn die Iberer repräsentieren zunächst einmal das Prinzip des Takts, sie schreiten »immer wieder um dieselbe Zeit« durch Dünklingen und folgen dabei der immer selben Bahn:

Die beiden Geheimnisvollen mußten vom oberen Stadtteil kommen, von der östlichen Rundung der Ellipse, vom östlichen Brennpunkt, sie durchfurchten gemeinsam die Ellipsenachse, unsere Hauptstraße von Dünklingen, am westlichen Ellipsenende machten sie offenbar kehrt und schritten die Achse in konträrer Richtung retour. [...]

Zweitens leuchtete mir [...] ein, daß die Männer diesen Hin- und Herweg mit rätselhafter Zuverlässigkeit und Präzision jeweils samstags zwischen 11 Uhr und 11 Uhr 30 sowie zwischen 18 und 19 Uhr absolvierten, am Sonntag zwischen 10 Uhr 30 und 11 Uhr, am Abend dann zwischen 17 und 18 Uhr. (S. 12)

Dabei sticht besonders Kodaks Kopf hervor, der »beim Gehen rhythmisch auf- und niedernickte – so der Horizontalen des Stadtmarsches gleichsam die Vertikale zu vermählen.« (S. 28) Das regelmäßige, vom Erzähler beobachtete Auf- und Abtauchen der Iberer gibt dem Roman zeitlich und räumlich seine Form.

Der Beschreibung des Brüderpaares folgt diejenige Dünklingens. Der Erzähler vergleicht dessen geometrische Form mit einem »Kreis« (S. 14), was wiederum mit der Rhythmik der Iberer korrespondiert. Sie folgen dem ›runden‹ Dreiertakt des Walzers: Ihr Name wird auf der ersten Silbe betont (S. 16) und erinnert deshalb an einen »Polonaisen-Rhythmus« (S. 37). Die Iberer sind »wohlig rund« (S. 14) und so weist auch der Roman selbst, glaubt man seinem Erzähler, die »Form einer gemütlichen Runderzählung« (S. 310) auf – allerdings nur bis zu dem Punkt, an dem der Iberer-Bruder Fink heiratet und damit nach genau drei Teilen den bis dato runden, um die Iberer kreisenden Roman in die chronologische Ereignislinie eines Tagebuches überführt. Zweifel an der Kreisform des Textes kommen auch auf, weil der Erzähler zu Beginn eine zweite geometrische Figur ins Spiel bringt, die er als »Ei« bzw. »Ellipse« beschreibt (S. 14). Die Brüder gleichen in dieser Beschreibung einem Planeten, der nach »sonnenphysikalischen Gesetzmäßigkeiten« (S. 12) Zeit und Raum des Romans strukturiert und um den herum die Nebenfiguren als »Satelliten« angeordnet sind (S. 177).

Die Iberer sind nun aber nicht nur ein rhythmisch-musikalisches Prinzip, sie repräsentieren zugleich die für die Romantik zentrale Idee, dass die Rezeption von Musik Zugang zu einer transzendenten Bilderwelt gewährt.¹⁴ Einer von ihnen, Kodak, trägt den Namen einer Fotofirma (S. 83), die Brüder sind immer mit einer Kamera, bzw. »mit marianischer Hobby-Kamera in gottferner Zeit« unterwegs (S. 90). Ihre Fotos lassen sie in einem Geschäft entwickeln (S. 72), dessen Besitzer Landsherr Zugang zu den Bildern gewährt. Obwohl die meisten auf den ersten Blick banal wirken, tragen sie doch das Signum des Romantischen: »Einmal stand Fink lächelnd an einen Felsen gelehnt, einmal deutete Kodak einladend auf einen

14 Vgl. hierzu auch Kronauer: *Tabernakel*, S. 13.

blauen Berg.« (S. 205) Der Erzähler verklärt die Iberer zum »Tabernakel des Zentral-Mysteriums« (S. 74), sie fungieren in Landsherrs Leben als eben jenes unerreichbare Absolute, aus dem romantische Romane ihre narrative Antriebskraft gewinnen: ein »Brüder-Rätsel« (S. 90) an der Schwelle von Weltenklang und religiös potenziertes Bildlichkeit.

Damit lässt sich auch eine Verbindung zwischen der intermedialen Anlage des Romans und der aus der Romantik hervorgehenden Musikästhetik Friedrich Nietzsches ziehen. Insbesondere *Die Geburt der Tragödie* kann als Folie für die *Mätresse des Bischofs* gelten, beschreibt jene doch eine Kunst, in der die überwältigende Kraft der dionysischen Musik durch distanziert-apolloinische Betrachtung ins Bild gebannt und damit sublimiert werden kann.¹⁵ Doch während Nietzsches Theorie auf die Tragödie und damit auf die multimediale Kunstform des Theaters zielt, überführt Henscheid Musik und Bild in einen Erzähltext.¹⁶ Bekanntlich spricht Nietzsche in seiner Tragödienschrift von einem »Bruderbund beider Gottheiten [...]: Dionysus redet die Sprache des Apollo, Apollo aber schließlich die Sprache des Dionysus.«¹⁷ Dies meint der Erzähler, wenn er schreibt, er müsse »Das Brüderliche sprachlich machen« (S. 316). Immer wieder animiert ihn der Anblick der Iberer dazu, die Musikalität seiner Sprache zu intensivieren:

[D]ie Brüder kamen mir energisch entgegen, und ich konnte gerade noch in eine Seitengasse abtauchen:

JUBILATE! JUBILATE! JUBILATE!

Adrenalinwellen jagten aus der silbergrauen Thymusdrüse. Man müsste vierstimmig preifen und komponieren können wie der Teufel oder wenigstens wie Mozart – nein, nicht einmal The One And Lonely Wolfgang schaffte es ganz, obschon gestriegelt von Colloredo, dem Bischof! Ja, war das nicht – war das nicht schon göttlichhehr! Jetzt berieten sie schon die Geistlichen, die Geistlichen Brüder! Es war glatte Theophanie – und ich spürte es lamettahaft im alten Rücken. Glitzernde Schauer! Lichtblitze der qualitas occulta! Sonne, steh still! Lüfte, geigt zarter! (S. 276)

5.

Nun würde man den komplexen Darstellungsverfahren der *Mätresse des Bischofs* unrecht tun, wollte man sie allein als einen epigonalen, postromantischen Roman beschreiben. Denn Henscheid bleibt weder bei

15 Dies ausführlich und detailliert gezeigt zu haben, ist das Verdienst von Gutteck: *Die Geburt der epischen Tragikomödie*.

16 Zum Konzept der Medientransformation vgl. Gess: *Intermedialität reconsidered*, S. 142f.

17 Nietzsche: *Sämtliche Werke*, Bd. 1, S. 140.

lyrischen Naturbeschreibungen noch bei der ästhetischen »Theophanie« des Brüderpaars stehen, sondern zeigt, dass durch solche Kunstreligion immer die Gesellschaft und die historisch vermittelte Gegenwart dringen. Bei genauerem Hinsehen sind die zahlreichen formellen und inhaltlichen Anleihen an die Romantik Teil eines größeren Zitatkomplexes.¹⁸ Dies wird schon auf der ersten Seite deutlich:

Die Wolken zieh'n dahin, sie zieh'n auch wieder her, gleich darauf sitze ich ganz wundersamerweise im Kurorchester, wieder ein wenig später liege ich im Bett, ich wache auf drei Stunden nach Mitternacht, das Herz klopft wild und wie entfesselt, ohne daß ich doch im entferntesten die Empfindung hätte, gleich sterben zu müssen, sondern alles braucht seine Zeit ... ich tappe in die Küche, mische mir einen Brei aus eiskalter Milch und Cornflakes, löffle ihn schön still benommen, lese dazu noch einmal die Unfall- und Obszönitätenmeldungen in der herumliegenden Tageszeitung, die Taten des Salzbaron Adi oder den Einsatz des neuen Killer-Satelliten, krabble ins Bett zurück, mit nichts weniger als einer Frau im Sinn [...]. (S. 7)

Zitiert werden ein romantisierendes Tiroler Jägerlied (»Die Wolken zieh'n dahin«), eine Passage aus Tschechows Erzählung *Eine langweilige Geschichte* (»das Herz klopft wild«), Phrasen (»alles braucht seine Zeit«) und Zeitungsmeldungen.

Die Auswahl der Zitate ist jedoch alles andere als beliebig. Was sie verbindet, ist die Gewalt der gesellschaftlichen Verhältnisse, die das wohlgeformte Klangbild der sprachlichen Oberfläche latent durchwirkt. Das Jägerlied wurde während der Weltkriege gerne von deutschen Soldaten gesungen, es handelt von der Angst, nicht aus der Schlacht zurückzukehren. Der von Henscheid zitierten Zeile folgt eine zweite: »der Mensch lebt nur einmal und dann nicht mehr«. Der Tod ist es auch, der die Tschechow-Passage bestimmt, und er verbindet sich in der Zeitungsmeldung vom »Killer-Satelliten« wiederum mit einer militärischen Bedrohung. Tatsächlich bilden Krieg und Tod zwei zentrale Motive des Romans. Das männliche Hauptpersonal laboriert an seinen Kriegserfahrungen, den Erzähler treibt unentwegt die Angst vor dem Tod um. Die erzählte Welt ist die konkrete Gegenwart der späten 1970er Jahre, der verdrängten Grausamkeit des Nationalsozialismus und der Angst vor neuer Zerstörung durch übermächtige Waffen wie die »Neutronenbombe« (S. 474). Auch deshalb finden sich in den Roman immer wieder Grabberichte der Dünklinger Regionalzeitung eingestreut, in denen dahingeschiedenen Veteranen von ihren »alte[n] Kameraden« die letzte Ehre erwiesen wird (S. 110). Selbst als Landsherrn

18 Meyer-Gosau (*Cola und Kätzchen*, S. 34) nennt Henscheids Erzähltechnik eine »Zitat-Kunst«. Die Gegenposition hierzu nimmt Burkhard Spinnen: *Auf der anderen Seite*, S.129–131 ein. Er deutet die Verweise auf die Romantik in Henscheids Roman *Maria Schnee* als eine Wiederverzauberung der modernen Welt.

Schwiegermutter Monika stirbt, spricht der Pfarrer in seiner Grabrede »im besten NS-Stil von ›Heimaterde‹ und ›Einsatzbereitschaft‹« (S. 308).

Musik ist bei Henscheid nicht, wie in der Romantik, die Sprache des Un-sagbaren. Wenn die Darstellung der Natur in der *Mätresse* stets ins Lyrische verfällt – »Das Buschwerk düsterte, die Lerche stieg hoch auf und sang. Ferne blies der Postillon und schnitt durchs Herze mein« (S. 259) – so geschieht dies, wie hier im Falle Eichendorffs und Lenaus, als Zitat des überlieferten literarischen Materials. Nicht nur von »Brunnentiefe« und »Postillon« ist im Roman die Rede, sondern auch von »holde[n] Brüder[n]« (S. 8) und »Blütenstaub« (S. 278). Neben Eichendorff, aus dessen Werken am Schluss des ersten, zweiten, dritten und fünften Romanteils, sowie mitten im Text (S. 135, 181f.) zitiert wird, spielt der Erzähler auf Novalis' »Suche nach der blauen Blume« (S. 267) und Fouqués Roman *Alwin* (S. 227, 329) an. Es verwundert nicht, wenn der Erzähler gesteht, ganze Kapitelteile seines Textes seien »aus einer romantischen Gedichtsammlung abgefieselt« (S. 279). Und auch der Autor Henscheid macht keinen Hehl daraus, dass es sich bei der *Mätresse* und den anderen Trilogie-Romanen um Werke »unübersehbaren Zitat- und Verweis- und Anspielungscharakters« handelt (S. 514).¹⁹

Dadurch erhalten Modus und Stimme des Textes einen prekären Status. Oft ist nicht mehr eindeutig auszumachen, aus wessen Sicht erzählt wird und wer hier eigentlich spricht. Lauscht der Leser wirklich dem Gedankenstrom Landsherrs oder ist es eine übergeordnete Instanz jenseits des Subjekts, die die unzähligen Zitate in den Text streut? Die Stimme des autodiegetischen Erzählers verschwindet mit zunehmender Dauer hinter dem zitierten Sprachmaterial, bis sie sich am Schluss ganz in dieses auflöst (S. 512). Zugleich relativiert sich die Wirkung der Romantisierung, da die Anspielungen auf Eichendorff und andere nur ein Textbaustein von vielen sind. Henscheid setzt sein Werk aus Versatzstücken verschiedener Sprechweisen zusammen, die gehoben oder vulgär sein können. Sie entstammen, wie im Fall der Evozierung Hemingways (S. 223), Goethes (S. 310) und Schillers (S. 312) dem bildungsbürgerlichen Kanon, imitieren aber auch Alltagsgerede (S. 282) und Marketing-Sprech (S. 269).²⁰ Selbst das eigene Werk ist nicht davor geschützt, zitiert zu werden.²¹

19 Dankbarerweise haben Henscheid und Lichti im Jahr 1986 Erläuterungen zusammengestellt, die einen ersten Überblick über diese Referenzen geben. Sie sind der hier verwendeten Ausgabe beigelegt.

20 Dass Henscheid auch in *Dolce Maria Bionda* so verfährt, zeigt Pflug: »Ochsentour zum Seelenkater«, S. 168–283.

21 So werden häufig Motive, Figuren und Phrasen der ersten beiden Bände der *Trilogie des laufenden Schwachsinn*s zitiert (z.B. S. 77, 132), auch wenn die einzelnen Teile der Trilogie inhaltlich nicht miteinander zusammenhängen.

Genauso verhält es sich mit den zahlreichen musikalischen Referenzen auf Ebene des ›telling‹.²² Der Text buchstabiert unentwegt Tonfolgen romantischer bzw. postromantischer Kompositionen (S. 34, 223, 295), zitiert Opernverse Verdis, Bizets, Mozarts und Wagners (S. 25, 87, 426, 466) ebenso wie Bachs *Matthäus-Passion* (S. 297) und Strauß' *Fledermaus* (S. 106). Das Kurorchester, in dem der Erzähler als Pianist fungiert, gibt nur noch ein Potpourri abgestandener Musik-Phrasen zum Besten:

Wir hatten das alle Quartal fällige Wunschkonzert der Kurgäste zu bewältigen, zu welcher Gelegenheit sogar immer und wie schlecht informiert Privatleute von auswärts anreisen, meist eine besonders zweischneidige Musik, diesmal unter anderem Offenbachs Barcarole, ›O sole mio‹ und den Pariser Einzugsmarsch – nie war mir Musik widerwärtiger erschienen [...]. Nicht einmal das abschließende Schubert-Potpourri brachte Licht – und mich überfiel große nervenzerrende Furcht. Furcht vor der – Neutronenbombe. (S. 197f.)

Der Roman ist nicht auf dramatische Handlung ausgelegt und setzt auch nicht auf eine naturalistische Milieustudie. Eher gleicht er einer Partitur aus verschiedenen Tonlagen des Sozialen, aus Zitaten, Phrasen, Idio- und Soziolekten. In dieser Hinsicht knüpft Henscheid an ein weiteres großes Vorbild an: Dostojewski.²³ Auf dessen Werke wird wiederholt referiert, ganze Szenen lehnen sich an sie an (S. 85f., 123–132, 460f.). Ebenso wie bei Dostojewski erscheint Gesellschaft als ein Konzert von Stimmen und Sprachen, die miteinander kommunizieren, ohne je zusammenzukommen. Die Ordnung des Sozialen, ihre Macht- und Konfliktverhältnisse spiegeln sich in der Art und Weise, ›wie man so redet‹. Von entscheidender Bedeutung ist dabei, dass Henscheid nicht zufällig Gesellschaftskritik mit sprachlich vermittelten Assoziationen von Musik verbindet. Denn Phrasen sind Worthülsen, deren Referenzcharakter hinter der bloßen Klanglichkeit der Rede in den Hintergrund tritt. Man redet vor sich hin, ob es Sinn macht oder nicht. Henscheid entdeckt in diesem Phänomen inhaltsleerer gesellschaftlicher Konversation die Möglichkeit, mit Worten und Sätzen zu komponieren, als wären sie musikalische Elemente und fügt sie unabhängig von ihrem referentiellen Kontext zusammen. Aus diesem Grund ist der Musikschriftsteller Henscheid nicht vom Sprachkritiker Henscheid²⁴ zu trennen. Am deutlichsten zeigt sich dies in jenen Szenen, die der abendlichen Männerrunde im *Paradies* gewidmet sind:

22 Siehe hierzu Lubkoll: *Musik in Literatur: Telling*.

23 Henscheid selbst verweist auf diese Vorbildfunktion Dostojewskis (*In brandeigener Sache*, S. 164). Von seiner intensiven Beschäftigung mit dem russischen Romancier zeugt auch der 2014 erschienene Essayband *Dostojewskis Gelächter*.

24 Als Sprachkritiker erweist sich Henscheid in seinen Texten für die »Titanic« und »pardon« ebenso wie in dem Lexikon *Dummddeutsch* und den soziologischen Beobachtungen des Musikbetriebs

- »Ein Kennedy ist er nicht. Der Carter.«
 »Wer? Ein Kater? Kartenspielen willst, Bäck? Ja?«
 »Wer! Wer! Der Dings – der – andere!«
 »Aber meine Herren...!«
 »Wandern willst, Wilhelm?«
 »Der Kennedy war –«
 »Was?«
 »Ford? Ford war nichts.«
 »Der Kennedy hat die Apartheid beseitigt! Jawohl!«
 »Der Kennedy war schon ein Hund! Alter demokratischer Geldadel!«
 »Saubere Frisur, die Vroni!« (S. 51f.)

Radikaler noch als Dostojewski treibt Henseid das gesellschaftliche Gerede ins Absurde. Die Phrasen-Konzerte finden sich bisweilen zur Kakophonie verzerrt, sodass am Ende weder Figuren noch Leser verstehen, worum es eigentlich geht. Das musikalische Erschreiben des Sozialen schlägt um in unverständliches Lallen, die Stimmen der Greisen-Gesellschaft verwandeln sich in die rätselhaften Stimmen der Natur:

Wurmisch flunkerte der schattige Busch, aus dem Mausloch log Alwin dazwischen, freudenhammerisch ächzte von hinten das Glöcklein, kuddernatschoid sprengelte endlos güldenes Abendrot. Laudate Dominum, omnes gentes! Vive la Compagnie, la Bella Compagnia!« (S. 234)

So verhilft der Roman dem »romantischen Unsinn« (S. 242) über den Umweg der Dialektik doch noch zu seinem Recht.

6.

Dieser Nexus von Musikalität und Sozialkritik verkörpert sich in der Figur des Alwin Streibl. Er ist der Lebenslustigste der Männerriege des Romans: Sein starker Sexualtrieb hat ihm sieben Kinder beschert, die anvisierte Liebesnacht mit Landsherrs Frau Kathi wird nur von einem jener Alkoholräusche durchkreuzt, zu denen der weizenbierselige Alwin neigt. Wie der Erzähler durchweg betont, gleicht sein Sprechen dem affektiven Operngesang eines »Belkantisten« (S. 79). Nicht selten löst sich Alwins Rede in leibliche Klanglichkeit auf:

»Eine Russin aus Kiew aaah! Aus Kiew aaaaaaah! Tatjana! Aaaaaah!« [...] »im französischen Bett war sie noch französischer ... französischer ... französischischer als ... am Brett ... aah ... aaaaah!« [...] »französisch ... und unschlagbar ... am Brett, im Bett ... höhöhöwawa aaah höhöhöwawa aaah aaaaaah!« (S. 377)

Mit Alwin Streibl dringt, deutlicher noch als bei den Iberern, das leiblich-musikalisch-rauschhafte, kurz: dionysische Moment in die ästhetische Konfiguration des Romans. Wie auch bei den Greisen des *Paradies* geht in seinem Redegesang so »allerhand durcheinander« (S. 45). Was er Landsherr »musikalisch selbstvergessen« (S. 191) erzählt, ist meist undeutlich, verschwommen und »dämmrig« (S. 193); er gleicht einem träumenden, somnambulen Orakel (S. 224, 402). Während der für den Roman zentralen Duett-Szene zwischen Streibl und Landsherr in St. Maria-Grein (S. 394–416) schaut Streibl permanent zur »kunterbunten Decke« der Kirche (S. 410). Spätestens an dieser Stelle wird klar, dass abermals die Musikästhetik des 19. Jahrhunderts Pate steht: Musik ist ohne religiöse Weltanschauung nicht zu denken. Alwins Gerede entsteht, dem poetischen Prinzip des Romans folgend, aus einem Zusammenspiel von Musik und Imagination.

Doch auch hier ist die Gegenwart des Sozialen nicht weit. Streibls Gesang wird getaktet durch Interjektionen und Exklamationen der Umgangssprache: »aber wo«, »yeah«, »nett«, »Um Gotteswillen«, »Ich mag's gern«, »Ich bin ein Opfer des Systems«. Folgerichtig erkennt der Erzähler in Alwins wiegendem Gang die »Liaison von notwendiger sozialistischer Gesellschaftskritik und gleichwohl hoher Lebenskunst« (S. 157). Zwar ist Alwin unzweifelhaft »echte[] Hoch- und Spätromantik« (S. 228), doch ist es, linkshegelianisch gewendet, »der Weltgeist, der aus ihm sang« (S. 407): in diesem Fall die von Streibl unermüdlich kritisierte Wirklichkeit der bayerischen Provinz der 1970er Jahre, in der Kapitalismus und Vergangenheitsverdrängung konvergieren:

»Auschwitz, hör zu, Siegmund, aber wo! Auschwitz ist noch immer in uns!« Und damit rutschte er endgültig mehr ins Pomadige; Weizenbiersehnsucht tönnte ihm die Augen glänzend. »Ich bin heute, ich bin eine arme Sau, ich bin heut' Sozialist in einer materialistischen, pardon: aah in einer kapitalistischen Wirtschaftsordnung.« (S. 79)

Von hier aus kann die Topographie des Romans differenzierter beschrieben werden. Alwin arbeitet in einem Auto-Supermarkt, der außerhalb der Stadt liegt.²⁵ Dieser ist von Bretterzaun und Maschendraht umgeben, am Eingang weist ein schwarz-rot-goldenes Schild den Weg. Auf dem Gelände herrscht »Friedhofsstille« (S. 76). Streibl arbeitet in einer Art Wärterhäuschen, sein Arbeitsplatz ist so heiß, daß er einem »Backofen« gleicht (S. 156). Somit hat Alwin nicht unrecht, wenn er behauptet, dass nicht nur der Kapitalismus, sondern auch Auschwitz in der erzählten Welt präsent ist, findet es doch durch diesen seltsamen Mischort aus Lager und

25 Vgl. hierzu Gutteck: *Die Geburt der epischen Tragikomödie*, S. 135f.

Autoverkauf Eingang in die Raumordnung des Romans. Dass der Besitzer des Supermarktes »Rolf Trinkler« (S. 76) heißt und damit paronomastisch Adolf Hitler evoziert, passt in dieses düstere Tableau. In ihm spielt Streibl die Rolle des ehemaligen Hitlerjungen (S. 77) bzw. des kriegsversehrten Ariers, der zwei amerikanischen »Negerbimbos« einen Gebrauchtwagen für »four-nine« verkauft, weil er »four-five« als Preis zu niedrig hält (S. 326f.). Die zwei zentralen Daten der Bundesrepublik, das Ende des Krieges 1945 und das Inkrafttreten des Grundgesetzes 1949 werden so in einen symbolischen Verkaufsakt transformiert, der den latenten Abgrund der Geschichte jedoch nicht verdecken kann.

Den Gegenraum zu Alwins Autosupermarkt bildet das *Paradies*. Dort hat Streibl Lokalverbot, da er sich einst mit dem Wirt Karl Demuth geprügel hat (S. 33). Auch deshalb schickt er dem im *Paradies* versammelten Männerstammtisch eine Postkarte, in der er droht, »reaktionäre Schweine« auszurotten (S. 121). Die Karte ziert, in Anspielung auf Adolf Hitler, ein Wolfshund.²⁶ In der Tat ist der polyphone Greisengesang, der im *Paradies* erklingt, von der Nazizeit durchdrungen. Einmal kommt der pensionierte Fliegergeneral Adolf Krakau als Gast hinzu, »mit Bäck vergangener Tage zu gedenken« (S. 123). Krakau liegt bekanntlich nur 50 Kilometer von Auschwitz entfernt.

Allerdings ist das *Paradies* topologisch stärker als Alwins Autosupermarkt der romantischen Ästhetik entlehnt. Es liegt nicht außerhalb des Ortes, sondern ist dessen kultureller Tradition entwachsen. Die Kneipe bildet den »Mittelteil eines ehrwürdigen Baukomplexes, zu dem auch die Pfarrkirche St. Sebastian« gehört. Noch im Innern scheint alles der Überlieferung zu gehorchen; die Kneipe erinnert an einen »beseligend ruhigen Restaurationsstil der Jahrhundertwende [...]. Der Gaststättenraum prangt vierschiffig, das meines Erachtens gotische Gewölbe wird von sechs prächtigen Traßsäulen gestemmt« (S. 30). In ihm treffen sich die Greise, deren Gespräche den Erzähler an ein »Schubert-Andante« erinnern (S. 432). Und da jede romantische Musik einen imaginativen Gegenpol benötigt, zieren »freskenartige Ölpinseleien« die Decke. Doch auch hier liegt der Teufel im Detail. Denn das *Paradies* ist, wie der Roman als Ganzes, nur scheinbar ein epigonal-restaurativer Nachbau romantischer Kunstreligion. Die Deckenfresken zeigen nicht nur »bunte Szenen aus dem Land- und Trinkleben«, sondern auch »so manches launig Kriegerische«. Letzteres entspricht, wie der Erzähler einräumen muss, dem »Bosheitshaushalt der Gäste auf das befriedigendste« (S. 30).

26 Hitler besaß nicht nur einen Wolfshund, sondern ließ sich von Vertrauten auch mit »Wolf« ansprechen und das Hauptquartier »Wolfschanze« bauen.

Die ästhetische Grundfiguration von Musik, Bildlichkeit und Nationalsozialismus spiegelt auch das »Café Aschenbrenner«. In ihm führt Landsherr zahlreiche seiner Dialoge bzw. Duette. Es liegt in der Mitte der Stadt (S. 15) und spielt schon im Namen auf den Holocaust an. Neben an steht die katholische Kirche St. Gangolf, die ebenfalls ein »schöne[s] alte[s] Deckenfresko aus dem 17. Jahrhundert« ihr Eigen nennt. Jedoch hat dieses Kunstwerk einen Makel: Im Zweiten Weltkrieg hat »der Restaurator [...] in der Art barocker Meister den damaligen Führer Hitler als Randfigur in die jauchzenden himmlischen Heerscharen mit eingepinselt« (S. 250). Landsherr verabschiedet sich nach einem kurzen Kirchenbesuch mit »hochgerissener Hand« vom Führer (S. 253) und denkt überhaupt viel an Adolf Hitler (S. 422).

Selbst die Iberer-Brüder sind vom Nationalsozialismus nicht verschont geblieben. Bei einem ihrer Ausflüge tragen sie »einheitlich Schüttelkappen«, wie sie »um 1944« üblich waren (S. 134). Zugleich schnappt Landsherr eines der wenigen Wörter auf, die man während des gesamten Romans aus dem Munde der Iberer hört: »Kriegsdienst« (S. 133). Genauso wie Adolf Hitler und der Holocaust geistert dieses Wort im Folgenden durch den Roman (S. 174, 242, 252, 316). Die Zeit des Nationalsozialismus ist das traumatische Zentrum, um das der Roman heimlich kreist und ohne das seine romantisierende Musikästhetik nicht zu verstehen ist.

Doch nicht nur die Handlungsorte und die Figurenkonstellation, auch die geographischen Beschreibungen gründen in der *Mätresse* auf einem Zusammenwirken von Klang, Raum und latenter Geschichtskatastrophe. Immer wieder zieht Landsherr, zugleich homodiegetischer Erzähler des Romans, durch Dünklingen und seine Umgebung. Im Gehen erschreibt er sich die erzählte Welt, und auch hier erfüllt die Musik eine zentrale poetische Funktion. Ein Beispiel aus der Mitte des Romans:

Die Stadt schien ruhig und eigentümlich busenlos. Ich schlich etwas verschämt durch die Basteigasse, vom Schaufler- zum Wibblinger-Tor. Schleier der Denkfaulheit übersäumten Haus um Haus. Eine Katze sprang vorbei. Wie Lützows Jagd eine zweite hinterher. [...] Schwebte ins Stadte zurück. In der Horngasse hatten sie ein neues Lokal eröffnet, ich las die Inschrift zum ersten Male: »Club de la Romantica«, darunter kleiner: »Weltflair exclusive«. [...] Lautlos lagerte die neue Pracht. Ruhetag? Dieses städtische rokokogotische First- und Fachwerk- und Giebelgezip! [...] Eigenartig, wie unbewegt von jeglicher Luft das Städtchen vor sich hin döste. Noch nie vorher war mir aufgefallen, wie kunterbunt da irgendein angekränkelter Maler der Häuser Wurstel-Zier angepinselt hatte. Wahrhaftig, neben- und hintereinander seufzte es himmelblau, rosa, lebkuchenbraun, mausgrau, giftgrün, laubblond, busenfarben...

Pommes frites ambiance. Mondo Cola international. Meine Iberer-Passion! War sie nicht gar zu schön und gefahrlos schon?

Üppig mahnte die Kastanie. Schwerer hausten Lug und Trug. [...] Schöner sang die Nachtigall. Gemütvoll schwebte Odem hemmungsloser Geistesfäule. »Kriegsdienst« war

ein guter Name. Dunkel schäkerten TV-Antennen. Nördlich schattete die schöne Sommerau. Das Tagwerk ruhte, Tagwerk rauschte. Dünklingen! (S. 240ff.)

Aus einer eigentlich stillen Außenwelt entsteht im Erzählen eine Klanglandschaft. Zu diesem Zweck setzt Henseid metrifizierte, romantisierende Naturdarstellungen ein (»Lautlos lagerte die neue Pracht«/ »Schöner sang die Nachtigall«), die insbesondere im Hinblick auf das musikalische Erschreiben der Häuser bemerkenswert sind. Aus deren Farben ergibt sich ein vokalreiches Klangbild, und auch das »rokokogotische First- und Fachwerk- und Giebelgezirp« macht die Stadtlandschaft Dünklingens rhythmisch und akustisch erfahrbar, wobei das »Gezirp« und der Gesang der »Nachtigall« auch auf Ebene des »telling« musikalische Assoziationen wecken. Doch auch diese textlich vermittelte Musiklandschaft ist durchzogen vom Krieg. Eine Katze jagt der anderen wie in dem Soldatenlied »Lützows Jagd« hinterher, und auch der »Kriegsdienst« ist nicht weit.

7.

Abschließend soll in einer kurzen Skizze versucht werden, *Die Mätresse des Bischofs* in den Kontext der Literatur und Musikphilosophie ihrer Entstehungszeit zu setzen.

Naheliegend ist der Bezug zum Prosawerk Thomas Bernhards, dessen Anleihen an die romantische Musikästhetik²⁷ ebenso bekannt sind wie seine Darstellung der österreichischen Gesellschaft als Gemisch aus Katholizismus und Nationalsozialismus.²⁸ Trotz dieser offensichtlichen Parallelen gibt es wesentliche Unterschiede zwischen beiden Autoren.²⁹ Zum Vergleich seien zwei Passagen aus Bernhards *Kalkwerk* (1970) und *Auslöschung* (1986) zitiert:

In dieser vollkommenen Abgeschiedenheit und Abgeschnittenheit sei naturgemäß Ruhe. Die Tatsache, meint Wieser, daß im Winter im Kalkwerk absolute Ruhe herrsche, habe ihn, Konrad, zuerst am Kalkwerk begeistert. Dieser Gedanke verfolgte ihn, der Gedanke, daß

27 Mit Bernhards musikalischem Schreiben haben sich zahlreiche Studien beschäftigt. Den aktuellsten Überblick zur Forschungsliteratur bietet Diller: »*Ein literarischer Komponist?*«. Den Einfluss der romantischen Musikästhetik erfasst Kuhn: »*Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger*«.

28 Vgl. hierzu aktuell Judex: *Das »größte politische Dilemma der Geschichte*«.

29 Henseids Urteil über Bernhard fällt ambivalent aus. Dem Roman *Geht in Ordnung – sowieso – genau – –* ist ein Zitat aus Bernhards Erzählung *Der Zimmerer* vorangestellt. Weniger ehrenhaft klingt dagegen Henseids in der *Musikplaudertasche* vom März 1989 geäußertes Verdikt, Bernhard sei »wirklich so steindumm, wie er sich von Jahr zu Jahr verschärft prostituiert«. (Henseid: *Musik*, S. 297)

im Kalkwerk vollkommene Ruhe sei im Winter, habe ihm, Konrad, jahrzehntelang keine Ruhe gelassen. In diesem Gedanken sei er oft nahe daran gewesen, wahnsinnig zu werden. In das Kalkwerk!, habe er immer wieder gedacht, in das Kalkwerk!, in das Kalkwerk!³⁰

Hinter den Bischöfen, unter welchen ja zwei Erzbischöfe sind, dachte ich, denn Spadolini ist ja *der* Erzbischof, werden die Gauleiter und die SS-Obersturmbannführer und Blutordensträger gehen, *gemessenen Schrittes*, wie gesagt wird. Und dann, hinter diesen, folgt unser nationalsozialistisch-katholisches Volk, dachte ich. Und unsere nationalsozialistisch-katholische Musikkapelle spielt dazu.³¹

Musikalität wird hier in erster Linie durch Wiederholung erzeugt. In der Forschung ist umstritten, ob diese Insistenz auf Rhythmik und Klanglichkeit der Sprache letztlich eine Dereferentialisierung und Auflösung semantischen Sinns bewirkt oder auf Signifikate bezogen bleibt.³² Dieses Problem tritt auch in Henscheids Romanen auf, die in ihren intensivsten Musikpassagen dazu tendieren, den sprachlichen Verweischarakter auf die sinnliche Seite der Sprache selbst zu lenken. Jedoch besteht eine grundlegende Differenz beider Werke im Hinblick auf ihre Zitatfunktion. Bernhards »Zitationsstil«³³ zielt nicht auf literarische Stile und nur in begrenztem Maße auf Soziolekte. Seine Texte ahmen keine Sprechweisen nach. Zwar sind in dem Spätwerk *Auslöschung* einzelne Phrasen kursiv markiert (*gemessenen Schrittes*), aber diese Verweise beeinflussen die Form nicht wesentlich. Stattdessen zielt die Zitatfunktion auf die erzählte Welt selbst: Eine Figur berichtet, was eine andere Figur gesagt habe bzw. eine Figur berichtet, was sie gedacht hat. Die musikalisierende Rhetorik dieser Berichte ist in allen Romanen ähnlich. Damit werden Sprache und Gesellschaft aber entkoppelt: Auch wenn in Bernhards Texten auf das Wort ›Nationalsozialismus‹ insistiert wird, so wird die Sprache des Nationalsozialismus doch nicht hörbar, sondern zuallererst Bernhards eigener Stil. Das Signifikat verschwindet nicht, aber das musikalische Erschreiben erfüllt nur zu einem geringen Grad eine mimetische Funktion in Bezug auf die konkrete gesellschaftliche Realität der Gegenwart.

Genau an diesem Punkt zeigt sich, dass Henscheid in einem weit stärkeren Maße als Bernhard an die Musikphilosophie Theodor W. Adornos anknüpft. Im Nachwort seiner Schriften zur Musik bemerkt er, dass ihm die Deutung eines Feuilletonisten, er sei »Adornos originellster und fruchtbarster Schüler«, sehr zur Ehre gereiche.³⁴ In einem Zeitungsbeitrag aus

30 Bernhard: *Das Kalkwerk*, S. 23.

31 Bernhard: *Auslöschung*, S. 444.

32 Vgl. hierzu Previšić: »*Das unzurechnungsfähigste Gehör*«, der gegen die These der Dereferentialisierung argumentiert.

33 Jurgensen: *Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard*, S. 102.

34 Henscheid: *Musik*, S. 790.

dem Jahr 2002 bezeichnet er Adorno als den »Maestro des philosophisch-soziologischen Belcanto«. ³⁵ Tatsächlich erweist sich dessen Musikästhetik als ein möglicher Zugang zu Henscheids Romanen. Im Kapitel »Vermittlung« seiner *Einleitung in die Musiksoziologie* (1962) ³⁶ betont der Frankfurter Philosoph, dass Gesellschaft nicht über bildliche Mimesis in die Musik dringe, diese also nicht einfach die Wirklichkeit, die sie umgibt, abpinsele. Parallelen ergeben sich aber über die Arbeit des Komponisten an seinem musikalischen Material: Der hier zu beobachtende Produktionsprozess sei demjenigen der gesellschaftlichen Verhältnisse vergleichbar. Diese zeigen sich gerade nicht im Inhalt, sondern in der Form der Werke, welche desto eher auf die Gesellschaft verweisen, je mehr sie sich als autonome Gebilde von der auf Notwendigkeit ausgerichteten bürgerlich-kapitalistischen Ordnung abzuschotten versuchen.

Das Konzept der Arbeit am Material bietet ein Bindeglied zwischen Kunst und Gesellschaft, das sich für die Analyse von Henscheids Texten als fruchtbar erweisen könnte. Diese machen, anders als die Prosa Bernhards, in ihrer Form die Arbeit am sprachlichen Material sichtbar. Sie verwandeln sich Gesellschaft an, indem sie deren Stoff als Zitat in sich aufnehmen und zugleich in ein Kunstwerk transformieren, das über die konkrete Wirklichkeit hinausweist. Wesentliches Mittel hierfür ist bei Henscheid die Musik – allerdings zu dem Preis, dass diese selbst zum Zitat wird. Als gegen Ende des Romans *Landsherr* mit seiner Kathi endlich in Verona ankommt und sich mit ihr *Aida* anhört, wird von der Aufführung denkbar knapp erzählt: »O terra addio, addio, valle di pianti!« (S. 499)

Literaturverzeichnis

1. Quellen

- Bernhard, Thomas: *Auslöschung. Ein Zerfall*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1988 [1986].
 Bernhard, Thomas: *Das Kalkwerk*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973 [1970].
 Henscheid, Eckhard: *Die Mätresse des Bischofs*. Frankfurt/M.: Zweitausendeins 2010 [1978].
 Henscheid, Eckhard: *In brandeigener Sache. Zur Lage der deutschen Literaturkritik*. »Der Rabe. Magazin für jede Art von Literatur« 4 (1983), S. 163–175.
 Henscheid, Eckhard: *Musik* (Gesammelte Werke in Einzelausgaben). Frankfurt/M.: Zweitausendeins 2005.

35 Ebd., S. 655.

36 Adorno: *Einleitung in die Musiksoziologie*, S. 230–257. Vgl. hierzu Klein: *Gesellschaft im Werk*.

2. Forschungsliteratur

- Adorno, Theodor W.: *Einführung in die Musiksoziologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1975 [1962].
- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Eckhard Henscheid* (Text+Kritik 107). München: edition text + kritik 1990.
- Brucker, Michael: *Nichts ist so phantastisch und sinnlos wie die Liebe. Anmerkungen zum Romantischen in Eckhard Henscheids Roman »Dolce Madonna Bionda«*. In: *Eckhard Henscheid* (Text+Kritik 107). Hg. Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik 1990, S. 17–24.
- Clausen, Bettina: *Ideomotorische Vita Nova. Arbeit, Technik und das Paradies in Romanen Eckhard Henscheids*. In: *Technik in der Literatur. Ein Forschungsüberblick und zwölf Aufsätze*. Hg. Harro Segeberg. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987, S. 483–512.
- Diller, Axel: *»Ein literarischer Komponist?« Musikalische Strukturen in der späten Prosa Thomas Bernhards*. Heidelberg: Winter 2011.
- Gätke, Ralph: *Eckhard Henscheid. Die Trilogie des laufenden Schwachsinn*. In: ders.: *Schöne Helden. Literarische Portraits*. Oldenburg: Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg 1986, S. 11–30.
- Gess, Nicola: *Intermedialität reconsidered. Vom Paragone bei Hoffmann bis zum Inneren Monolog bei Schnitzler. »Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft« 42.1–2 (2010), S. 139–168.*
- Guttek, Claudio: *Die Geburt der epischen Tragikomödie aus dem Geiste der Musik. Eckhard Henscheids »Mätresse des Bischofs«*. Magisterarbeit LMU München. Unveröffentlichtes Typoskript 2005.
- Hanuschek, Sven: *Trilogie des laufenden Schwachsinn*. In: *Kindlers Literatur Lexikon*. 3. Auflage. Hg. Heinz Ludwig Arnold. Bd. 7. Stuttgart, Weimar: Metzler 2009, S. 357–358.
- Hanuschek, Sven: *»Jeder Mensch muß wieder ruiniert werden«*. *Goethes Werk als Fundus und Spielmaterial bei Eckhard Henscheid*. In: *Goethes Kritiker*. Hgg. Karl Eibl, Bernd Scheffer. Paderborn: mentis 2001, S. 173–190.
- Homscheid, Thomas: *Kleinbürgerliche Endzeit, oder: wie selig sind die geistig Armen? Eckhard Henscheids Infantilroman »Auweia« als satirisches Dokument verarmender Populärkultur*. In: *Armut* (Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur 7). Hgg. Martin Hellström, Edgar Platen. München: iudicum 2012, S. 217–228.
- Judex, Bernhard: *Das »größte politische Dilemma der Geschichte«*. *Krieg und Nationalsozialismus bei Thomas Bernhard*. In: *Thomas Bernhard* (Text+Kritik 43, Neufassung). Hg. Hermann Korte. München: edition text + kritik 2016, S. 153–165.
- Jurgensen, Manfred: *Die Sprachpartituren des Thomas Bernhard*. In: *Bernhard. Annäherungen*. Hg. Manfred Jurgensen. Bern, München: Francke 1981, S. 99–122.
- Klein, Richard (Hg.): *Gesellschaft im Werk. Musikphilosophie nach Adorno*. Freiburg: Karl Alber 2015.
- Kronauer, Brigitte: *Tabernakel des Zentralgeheimnisses. Zu Eckhard Henscheids Roman »Die Mätresse des Bischofs«*. In: *Eckhard Henscheid* (Text+Kritik 107). Hg. Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik 1990, S. 9–16.
- Kruschel, Karsten: *Henscheid*. In: *Deutsches Literatur-Lexikon. Das 20. Jahrhundert. Biographisch-Bibliographisches Handbuch*. Hg. Lutz Hagedstedt. Bd. 16. Berlin, Boston: De Gruyter 2011, S. 547–554.
- Kuhn, Gudrun: *»Ein philosophisch-musikalisch geschulter Sänger«*. *Musikästhetische Überlegungen zur Prosa Thomas Bernhards*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.

- Lubkoll, Christine: *Musik in Literatur: Telling*. In: *Handbuch Literatur & Musik*. Hgg. Nicola Gess, Alexander Honold. Berlin, Boston: de Gruyter 2017, S. 78–94.
- Meyer-Gosau, Frauke: *Cola und Kätzchen. Zu Eckhard Henseids postmodernem Romantizismus*. In: *Eckhard Henseid (Text+Kritik 107)*. Hg. Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik 1990, S. 32–38.
- Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hgg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 1. München: dtv 1999 [1988].
- Pape, Walter: »Träume von Grünkohl, Pinkelwurst, Schweinerippchen und Salzkartoffeln«. *Essen, Geschichte und kulturelle Identität bei R.D. Brinkmann, Eckhard Henseid und Thomas Bernhard*. »Zagreber Germanistische Beiträge« 18 (2009), S. 73–86.
- Pflug, Sunhild: »Ochsentour zum Seelenkater«. *Studien zu Eckhard Henseids Roman Dolce Madonna Bionda*. Uelvesbüll: Der Andere Verlag 2012.
- Previšić, Boris: »Das unzurechnungsfähigste Gehör«. *Die Funktion der Wiederholung in Thomas Bernhards Kalkwerk (1970)*. »Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte« 88 (2014), H. 2, S. 256–270.
- Previšić, Boris: *Klanglichkeit und Textlichkeit*. In: *Handbuch Literatur & Musik*. Hgg. Nicola Gess, Alexander Honold. Berlin, Boston: de Gruyter 2017, S. 39–54.
- Ringel, Michael: *Bibliographie Eckhard Henseid. 1968–1990*. Paderborn: Igel Verlag 1992.
- Ringmayr, Thomas Georg: *Humor und Komik in der deutschen Gegenwartsliteratur. Arno Schmidt, Eckhard Henseid und Robert Gernhardt*. Diss. Washington 1994.
- Schardt, Michael Matthias (Hg.): *Über Eckhard Henseid. Rezensionen von »Die Vollidioten« (1973) bis »Die drei Müllersöhne« (1989)*. Paderborn: Igel Verlag 1991.
- Schmitt, Oliver Maria: *Die schärfsten Kritiker der Elche. Die Neue Frankfurter Schule in Wort und Strich und Bild*. Berlin: Alexander Fest 2001.
- Spinnen, Burkhard: *Auf der anderen Seite der Satire. Über Eckhard Henseids »Maria Schnee«*. In: ders.: *Bewegliche Feiertage. Essays und Reden*. Frankfurt/M.: Schöffling 2000, S. 124–143.
- Wolf, Werner: *Musik in Literatur: Showing*. In: *Handbuch Literatur & Musik*. Hgg. Nicola Gess, Alexander Honold. Berlin, Boston: De Gruyter 2017, S. 95–113.
- Zehrer, Klaus Cäsar: *Dialektik der Satire. Zur Komik von Robert Gernhardt und der »Neuen Frankfurter Schule«*. Diss. Univ. Bremen 2001. <http://elib.suub.uni-bremen.de/diss/docs/E-Diss259_zehrer.pdf> (Zugriff: 20.3.2017).

