

Kerstin Hensel

Kerstin Hensel, geboren am 29.5.1961 in Karl-Marx-Stadt (Chemnitz), besuchte dort die Schule und studierte anschließend an der medizinischen Fachschule Karl-Marx-Stadt. Von 1980 bis 1983 arbeitete sie als Krankenschwester in der Chirurgie. 1983 kam sie zum Studium am renommierten Johannes R. Becher Institut für Literatur nach Leipzig. Von 1985 bis 1987 war sie Aspirantin am Leipziger Theater. Seit 1987 arbeitet Kerstin Hensel als freiberufliche Schriftstellerin. An der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ Berlin hat sie seit 1987 einen festen Lehrauftrag, seit 2001 eine Professur für „Deutsche Verssprache und Versgeschichte“; außerdem hatte sie von 1987 bis 1998 Lehraufträge an der Filmhochschule Potsdam. Von 1988 bis 1994 war sie Mitherausgeberin von „VOR/ART/ORIUM. Blätter für Lyrik und Graphik“. 1995 Aufenthalt in der Villa Massimo in Rom. 2000 bis 2001 Gastprofessur am Deutschen Literaturinstitut Leipzig. Seit 2005 Mitglied der Sächsischen Akademie der Künste, seit 2012 Mitglied in die Akademie der Künste in Berlin. Kerstin Hensel lebt und arbeitet seit 1987 in Berlin.

* 29. Mai 1961

von Hermann Korte

Preise

Preise: Anna-Seghers-Stipendium (1987); Debütpreis des Schriftstellerverbandes der DDR (1989); Leonce-und-Lena-Preis (1991); Förderpreis des Lyrikpreises Meran (1993); Förderpreis des Brandenburgischen Literaturpreises (1995); Förderpreis des Lessing-Preises des Freistaates Sachsen (1997); Gerrit-Engelke-Literaturpreis (1999); Ida-Dehmel-Preis der GEDOK (2004); Stahl-Literaturpreis der Stahlstiftung Eisenhüttenstadt (2008); Kaas & Kappes-Preis (2009); Kammweg-Literaturpreis Erzgebirge (2009); Walter-Bauer-Preis (2014).

Essay

Kerstin Hensel gehört zur jüngsten in der DDR aufgewachsenen Schriftstellergeneration. Sie lernte zwar mit dem Studium am Leipziger Literaturinstitut und der obligatorischen Lyrikpublikation im „Poesiealbum“ noch die allerersten Stationen literarischer Karrieren in der DDR kennen, ihre ersten Erfolge jedoch fielen bereits in die Zeit der Wende und der deutschen Vereinigung, die Erzählsammlung „Hallimasch“ erschien 1989 gleichzeitig in Ost und West. Hensel hat die DDR, ihre Menschen und ihre Gesellschaft, immer wieder zu ihrem literarischen Thema gemacht, allerdings nicht, weil sie der Vergangenheit nachtrauert und an zerbrochenen Utopien leidet, sondern weil die DDR Alltags- und Lebenserfahrungen, Kindheit und Jugend und vor allem den Realitätssinn der Schriftstellerin geprägt hat: das werkkonstituierende Bewusstsein von der Welt als einer paradoxen, skurrilen, grotesken Wirklichkeit.

Als im November 1988 der Aufbau-Verlag junge Schriftsteller aus der DDR zu einer Konferenz eingeladen hatte, erwies sich Hensel als eine der illusionslosesten Stimmen. Sie machte, erst 1990 in den „Weimarer Beiträgen“ dokumentiert, auf die große Distanz zwischen Autor und Publikum aufmerksam, sprach von der „Behäbigkeit der Leser“, reagierte skeptisch auf die Annahme, die jungen Schriftsteller repräsentierten ihre Generation, und warnte vor einer Überschätzung der Wirkung von Poesie. Den Basisaxiomen tradierter DDR-Ästhetik, der Verankerung des Schriftstellers im gesellschaftlichen Kollektiv und der politisch akzentuierten Definition der Autor-Rolle, setzt Hensel ein Bekenntnis zur unverwechselbaren Individualität entgegen: „Der Radius der Lebenserfahrung ist wichtig.“

Daher überrascht es nicht, dass schon in frühen Texten ein Misstrauen gegenüber poetologischen wie politisch-gesellschaftlichen Hochwertbegriffen zu spüren ist. „Und du willst immer wieder / dein Gedicht / schreiben gegen Bedrohung / und kannst dir nicht mal / einen Knüppelschlag / zwischen / den Schultern vorstellen“, heißt es bereits im „Poesiealbum 222“ (1986) zum Stichwort „Übers Gedichteschreiben“. Erfahrung ist für Hensel wesentlich ein Synonym für Spracherfahrung. So kann die Poesie eines Bildes unversehens vom Jargon der Umgangs- und Jugendsprache durchkreuzt und dieser wiederum von komplexen poetischen Bildformen irritiert werden. Vor allem im schmalen Bändchen „Stilleben mit Zukunft“ (1988) sind allerdings Traditionsreste noch deutlich spürbar. Manches frühe Gedicht erinnert an Schreibübungen perfekter Muster, etwa wenn Assoziationen an Brecht-Titel allzu deutlich werden, wie im Gedicht „Vom Liegen auf Häuten“, und die Autorin mit fünfhebigen Jamben expressionistisches Pathos imitiert: „Wir liegen ausgestreckt auf unseren Häuten. / Geflickt und starr hängt über uns der Wald.“ Hinzu kommen Lyrik-Etüden mit Reim-, Sonett- und Epigrammformen. Die Wir-Form einiger Gedichte suggeriert einen Kollektivton, dem indes kein klar konturiertes Subjekt mehr zugeordnet werden kann.

Die beiden Gedichtbände „Schlaraffenzeit“ (1989) und „Gewitterfront“ (1991) spiegeln Hensels Weg zur professionellen Lyrikerin, die sich in dem Maße von Traditionen und Schreibmustern löste, wie sie zur eigenen Versdiktation und eigenen Schreibweise vordrang. Die Autorin begann zu experimentieren: mit prägnanten Wendungen und Periphrasen, vor allem aber mit einer Form der Sprachkomposition, welche Idiomatiken, Dia- und Soziolekte unterschiedlicher Stimmen in sich vereinigt. Im Mittelpunkt der Gedichte standen nun widersprüchliche, sich auflösende Lebenswelten der Metropolen und der Provinz. In „Schlaraffenzeit“ und „Gewitterfront“ ist die Spannweite der Themen und Genres sehr groß. Da gibt es Poeme („Am Tage als in dunkelgrüner Stube...“, „Fieberkurve“), in denen aus alptraumartigen Erinnerungsresten, rüdem Befehlston und angedeuteten Familienkonstellationen eine Mädchen(auto)biografie erzählt wird, während andere Gedichte wie Momentaufnahmen erscheinen, Beobachtungen auf der Straße und in der U-Bahn. Das Gedicht „Spielplatz. Mitschrift“ („Schlaraffenzeit“) gehört dazu: „Eh, Kleena, jeh doch ma hin / Zum Alten da of de Bank / Un frag'n ma obs'n / Vajessn ham / Zu vajasn, damals!“

Die Prägnanz der „Mitschrift“ zeigt Hensels Arbeit mit der Sprache. Es geht ihr nicht um extravagante Inszenierungen des eigenen Ich und der individuellen Beobachtungsperspektive, sondern um sarkastische, treffende Sprachpointen, um lakonische, wortkarge Notizen über Schmerzen und Verletzungen, die nach

innen weisen und in der Sprache nur einen Moment lang offenbar werden. Das Ich ist oft ohnmächtig, zur Handlungslosigkeit verurteilt; aber es ist noch fähig zu sprechen, und sei es im stammelnden, stockenden, abbrechenden Ton. Hensel scheut sich nicht, Kalauer, Sprachparadoxien und -spielereien in ihre Texte einzubeziehen. In manchen Gedichten überlappen sich spontane Wortassoziationen und Bilder, Ausrufe, Kurzdialoge, Losungen und Zoten mit vulgärem, unsentimentalem Berlinerisch oder Sächsisch. Vor allem die als Stimmen-Partituren angelegten Gedichte sind nicht nur Lesetexte, sondern auf Vortrag und Bühne hin angelegt.

Thematisch erscheinen in Hensels Gedichtbänden immer genauere, sich überblendende Fragmente von Lebensgeschichten und Lebensläufen, aus denen sich ein poetisches Zeitmosaik herstellen ließe: die DDR und Deutschland als Sozialisationstrauma, Abbruchhalde und Szenefest, ein Erlebnisraum für „Kaskadeure“ und „Randalinnen“: „ICH HALTE MICH / Über Wasser noch einen Sommer / Lang, bevor meine Züge nach- / Lassen, der Atem / Ermattet bevor ich / Mich auf das Seerosenblatt ziehe / Und meinen Schädel / Dreinschlage und in mir der / Steinerne steinerne Fisch“. Hensels Gedichte sind, in einem weitgefassten Sinne verstanden, Zeitgedichte. Schon die Titel lassen sich wie Zeitanspielungen lesen. „Schlaraffenzeit“ etwa verweist ironisch auf die illusionäre Spekulation der Wendezeit; im Gedicht „Die greise Schlaraffia lüftet ihren Rock“ klingt die Zeitstimmung durch: „War es das eben gewesen? // Sekt Jauchzen Alles / Grinsen geöffnet die Schleusen“. Auch der Titel „Gewitterfront“ deutet politische Metaphorik an. So heißt es im Gedicht „Die Front zieht an, Gewitterchen herbei!“, das die Unentschiedenheit der Zeitperspektive im tradierten Bild der Schwüle umschreibt und zugleich auf pointierte Weise intellektuelle Distanz und Skepsis akzentuiert: „Es schmeckt nach Wind. Nichts fällt. / (...) // Es geht, sag ich / Was vor sich geht. // Wie schweigen.“

Das Genre des Zeitgedichts setzt Hensel auch im 1995 erschienenen Lyrikbuch „Freistoß“ fort. Die Tendenz zur lakonischen Form der Reflexion hat sich verstärkt, das Epigramm und das kurze Gedicht dominieren, während das panoramaartige ‚Langgedicht‘ (trotz Ausnahmen wie „Petrarcas Berg“ und „Orangenpressen“) in den Hintergrund tritt. Die kurzen Texte und Epigramme haben zuweilen einen moralisierenden Unterton und erinnern ein wenig an Schreibtechniken der sechziger Jahre: „Manchmal klopft ein Mensch / an meine Tür. / Zu Werbezwecken.“ Raffinierter und pointierter sind Hensels Rollengedichte, in denen Stimmenfetzen der Gegenwart festgehalten werden. Die eigene Position reflektiert die Autorin in Gedichten wie „Der neue Ton“. Die Skepsis gegenüber dem Bedeutungsgestus mancher junger Poeten der neunziger Jahre klingt deutlich durch: „Und nun – groß durchatmen / Im abgefuckten Jahrhundert, die Hände / Tief in den Hosentaschen, vom Nichts / Dichten, wie vordem im Großenundganzen / Vom Nichts. Versschmieden klippern / Fern her / Jauchzt das Strickliesel in Millionen / Auflagen.“

Kerstin Hensel wurde zwar zunächst als Lyrikerin bekannt, hat aber stets auch als Erzählerin gearbeitet. Die Verbindung von Prosa und Lyrik ist bei ihr signifikant. In beiden Gattungen lassen sich Grundmotive des gesamten Werkes aufspüren, wie der vergebliche Aufbruch, die gescheiterte Identität, die Abwehr von Konsum und Kapitalismus, die Hoffnung auf einen letzten Rest vitaler Lebenslust, das selbstironische Porträt. Ihr Prosadebüt „Hallimasch“ aus dem Jahr 1989, acht kürzere Erzählungen, nimmt einige der

Erzählverfahren vorweg, mit denen die Autorin in den neunziger Jahren immer wieder experimentierte. Ihr Interesse gilt Figuren, die in ihrer dumpfen Normalität oder aber absurden Exzentrizität skurril und borniert erscheinen. Nichts blieb übrig vom Protagonisten- und Heldendiskurs des sozialistischen Realismus. Von dessen Doktrinen hat sich Hensel derart weit entfernt, dass es kaum möglich ist, ihre Erzählungen noch im Traditionskontext der DDR-Literatur zu diskutieren.

Die Titelgeschichte „Hallimasch“, die ihren Namen einem bräunlich-weißschuppigen Pilz verdankt, liest sich wie ein unerbittlich exaktes Erzählprotokoll, in dem die Wirklichkeit so genau recherchiert wird, dass sie sich in surreale Phantastik auflöst. Im Mittelpunkt des Erzählinteresses stehen Personen, die von vornherein keine Chance haben, je für politische und soziale Typologien Modell zu stehen. Lotte und Liese Möbius, die 1884 geborenen vogtländischen Zwillinge in „Hallimasch“, erscheinen schon in ihrer grotesken Selbstbezogenheit einzigartig prädestiniert für abstruse Lebens- und Unheilsgeschichten, in die sich Hensels Erzählduktus allmählich hineinsteigert. In sarkastischer Einförmigkeit schichtet die Autorin Episode auf Episode, lässt die Zwillinge Unmengen von Hallimasch in allen Küchenvarianten verspeisen und wühlt sich Detail für Detail, bis hin zu Pickel und Pustel, durch alle Phasen pubertärer Mädchenbiografie. Die Autorin arbeitet sich an den eigentümlichsten fiktiven Lebensgeschichten auf fast verbissene Weise ab, als habe sie hochbedeutende Biografien unter der Feder. So entfaltet sich ein nuancenreiches, bis ins einzelne Attribut treffsicher ausgefeiltes Erzählverfahren. Zugleich werden grotesk-ironische, teils auch komödiantische und satirische Effekte verstärkt. In „Hallimasch“ spitzt sich die Geschichte der Möbius-Zwillinge aus dem sächsischen Dorf Katzgrün in dem Augenblick zu, als 1944 – dünne „Kartoffelsuppe mit Hallimasch“ stand schon lange auf dem Speiseplan – der Nazi-Bürgermeister Labuhn verkündet: „Der Führer kommt zu uns.“ Die Begegnung mit Hitler, der in Katzgrün Lottes und Lieses Pilzgericht verschlingt, hat Hensel zu einem satirischen Panoramablick auf deutsche Provinzialität gestaltet: mit einem abgründigen Blick auf borniertes Kleinstbürgertum, dessen miefige Existenzen und verquere Glücksphantasien.

Gegenüber dem skurrilen und phantastischen Roman „Auditorium panopticum“ (1991) war „Hallimasch“ nur ein Vorspiel. Was in den Erzählungen noch auf engem Raum angedeutet werden konnte, wird nun in epischer Breite und überbordender Chaotik in alle Richtungen satirisch-parodistischer, grotesker Narration entfaltet. Fast scheint es, als habe der Untergang der DDR in Hensels Roman seine bizarrste literarische Walpurgisnacht erfahren.

Dabei spielt Politik als Macht- und Herrschaftsdiskurs zunächst überhaupt keine Rolle. Von der DDR ist nirgends die Rede. Die einzelnen Erzählebenen geraten immer mehr in ein kaum entwirrbares Knäuel. Das Geschehen kreist um den Campus einer alten Universität. Im Auditorium maximum führen der Zoologe Professor Malvenrath und sein Kriegskamerad, der eloquente Literaturhistoriker Utz Eberwein, Experte fürs Vagantenlied, ihre Kämpfe um Studentengunst aus. Nun beginnt schon an dieser Stelle aus dem harmlosen Erzählbeginn ein neuer Handlungsstrang nach dem anderen zu erwachsen. Während Malvenrath im biologischen Kabinett die Entdeckung seines Lebens macht: den proteusartigen, zum Zwitterwesen mutierenden Grottenolm, steigt eine beliebte Bestarbeiterin wahrhaft zum Himmel auf, während der Student

Gero Schloff, eben noch ganz auf dem Boden seines Studienalltags, eine Walküre gebiert, zur „VEB Projektierung und Subversion“ gelangt und der Dichter Egmont Köhler, zeitweilig auch als Autor von „Auditorium maximum“ vorgestellt, vergeblich versucht, einen polyphonen Roman auf den Markt zu bringen. Es gehört zum Verwirrspiel dazu, dass zwar immer wieder das Auditorium maximum zum Ort des Geschehens wird, aber sogleich ein ganzes Episodenbündel mit allen möglichen Orten Henselscher literarischer Provinz vernetzt wird, mit Orten wie Katzgrün (er wird in „Neunerlei“ wieder auftauchen) und Slumpje, Luzen und Weilandshagen. Es gibt im Roman keine Erzählfigur, die auch nur annähernd das Vexierspiel der Assoziationen, verdeckten und offenen Persiflagen auf den Staats-, Kultur- und Wissenschaftsbetrieb der DDR ordnen könnte. Manche Kapitel sind kaum länger als eine Buchseite, das Romanganze ist ein lockeres Bündel. Die Episoden über eine außer Rand und Band geratene Zeit werden angereichert mit Protokollen der Volkspolizei, Streik- und Demonstrationsberichten, Tagebuchnotizen der Sekretärin Friedericke, Referatslisten, Diktaten, Gutachten und Versen.

Das Roman-Debüt ist ein Schlüssel zum Selbstverständnis der Erzählerin Hensel. Ihre Fabulierfreude ist frei von ideologischen Schemata und befreit von der Last melancholischer Trauerarbeit über das Ende der DDR. Hensel erzählt den Untergang des Systems als panoptikalen Zusammenbruch längst sinnlos gewordener Tabuisierungen selbst banaler Realitäten. Das den Roman strukturierende surrealistische Leitmotiv des Proteus-Olms, ein zugleich komisches wie abstruses Erzählelement, wird zum Symbol für die längst absurd gewordenen Strukturen politischer Wirklichkeit. Malvenraths biologisches Kabinett mit „hundsgroßen Stubenfliegen“ und anderen Abarten ist so grotesk wie die Spitzel- und Verhöraktionen der Obrigkeiten und die Signatur einer aus den Fugen geratenen kleinen Welt.

Die teils offene, teils verdeckte Neigung Hensels zum verfremdenden, realistisch-phantastischen Blick auf eine widersprüchliche, disparate Wirklichkeit zeigt sich auch in der Sammlung „Angestaut“ (1993). Die Anspielung auf Lichtenberg im Untertitel „Aus meinem Sudelbuch“ ist eher missverständlich. Statt pointierter Aphorismen bietet Hensel eine bunte Mischung aus essayistischen Texten und Gedichten, die freilich eher flüchtigen lyrischen Stenogrammen gleichen: „Mein Augenmaß, gelb, streng, sichtet das / Jammertal. Ewige Niederung, in welcher die Milch / Anbrennt und Tante Ilse / Den Dreck vor die Tür / Kehrt.“ Die Anspielung auf das eigene „Augenmaß“ behauptet sich weder als Anspruch noch als ironischer Selbstkommentar, so dass die poetische Sprache sich gelegentlich in unverbindlichen Assoziationen verliert. Origineller sind die schon im „Freitag“ veröffentlichten „Berliner Abende“, welche die Atmosphäre der neuen Hauptstadt in den frühen neunziger Jahren einfangen, ohne in Klischees zu verfallen. Die Stärken Hensels liegen dort, wo sich ihre Reflexion an konkreter Anschauung und Erfahrung entzündet. Vor allem die im kleinen Zyklus „Großtäuschland voran“ veröffentlichten Gedichte, wie das Volker Braun gewidmete Poem „Im Stau“, sind präzise Momentaufnahmen aus einem Geflecht intellektueller Selbstverständigungsversuche, die mehr über die prekäre, ratlose Desillusionierung linker DDR-Opposition verraten als manche Manifeste und Diskussionsprotokolle: „Freisein oder Fressen. / Es rollt sich aus in was / Wir nimmer wollten. / Die Räder stehn. Es strampeln die Revolten.“ Wie stark die Poetik solcher Verse Traditionen moderner Zeitlyrik verpflichtet ist, darüber

gibt Hensels Essay „Gedächtnis-Schneise“ (1991) Auskunft. Hensels Poetik ist eine an exemplarischen Gedichten entwickelte Beobachtung, Verse als semantische Konstruktionen zu schreiben, die es verdienen, bis ins Detail des Enjambements hinein aufs Genaueste beschrieben zu werden. An Autoren wie Mandelstam, Fried, Brecht und Jandl demonstriert Hensel ihr einziges poetologisches Axiom: dass Dichtung sich als Gedächtnis und Erinnerung legitimiert und so den Dialog mit den Lesern offen hält.

Ein Paradigma für eine epische „Gedächtnis-Schneise“ eigener Art liefert Hensels Erzählung „Im Schlauch“ (1993).

Natalie, Tochter des Genossen Kulisch und seiner Frau Anneros, beschließt am 16. Geburtstag, aus der Muffigkeit ihres Elternhauses auszubrechen und sich in einem völlig heruntergekommenen Abbruchhaus für einige Zeit einzurichten. Sie kann zwar zunächst ihr Leben selbstständig organisieren, und ein Flirt mit dem Theatermaler Noppe, einem „hageren Teufel mit sterzigem Haar“, bestärkt die Illusion, endlich zu einer alternativen Szene-Welt zu gehören. Aber es gelingt ihr nicht, in der Boheme, die sich im „Schlauch“ trifft, Fuß zu fassen. Von der Polizei aufgegriffen, kehrt sie nach drei Tagen nach Hause zurück. Den Alltag der Familie Kulisch schildert Hensel in einigen exemplarischen Rückblenden auf einer zweiten Erzählebene anschaulich. Die wenigen Episoden genügen, um Natalies Familie und deren Leben zu charakterisieren. Berichtet wird vom Patriarchen und Parteigenossen Siegfried Kulisch, der eine Reise in die UdSSR für einen Seitensprung nutzt, und von der ihrem Mann längst entfremdeten Anneros, die sich, alkoholisiert in der Mitropa aufgegriffen, während Kulischs Abwesenheit mit Hauptkommissar Paffrath vergnügt – Frucht dieser kurzen Beziehung ist Natalies Bruder Aljoscha. Das fast beiläufig und undramatisch erzählte Ende macht die Perspektivlosigkeit des Befreiungsversuchs in einem hoffnungslos erstarrten Sozialismus umso deutlicher: Niemand hat Natalie vermisst, niemand bemerkt, dass sie die Schule und die Gruppennachmittage schwänzte. Als sie, um eine dreitägige Erfahrung reicher, zurückkehrt, nimmt das Leben seinen gewohnten Lauf.

Die Erzählung „Im Schlauch“ präsentiert ein Stück DDR-Vergangenheit aus dem Blickwinkel eines unangepassten, aufbegehrenden Mädchens. Auch bei den Rückblende-Episoden um Siegfried und Anneros Kulisch bleibt der Eindruck, dass das Geschehen bis ins Detail mit Natalies Augen beobachtet wird. Zugleich aktiviert Hensel eine Tradition realistischen Erzählens, indem sie die Schilderung gesellschaftlicher Verhältnisse mit der Konturierung literarischer Räume verknüpft. Kulischs Familiensphäre spiegelt sich in der kleinbürgerlichen Kulisse der Wohnung wider, das Abbruchhaus ist gesellschaftlicher Taburaum und Un-Ort zugleich, während sich die Szene-Welt im „Schlauch“ als einer alternativen Nische mit eigenen Regeln häuslich eingerichtet hat. Alle drei Räume bilden – im verkleinerten Maßstab, aber detailbesessen und wahrheitsgetreu – ein DDR-Panorama der siebziger und achtziger Jahre.

Hensels Erzählung „Tanz am Kanal“ (1994) nimmt das Genre der Mädchenbiografie wieder auf, das wie ein roter Faden durch ihre literarischen Arbeiten führt.

Die Geschichte der Gabriela von Haßlau, Tochter des privilegierten sozialistischen „Intelligenzlers“, Venenchirurgen, Obermedizinalrats und

alt-anhaltinischen Adligen von Haßlau im sächsischen Leibnitz, folgt in ihrem Aufbau der Logik einer Verfallsgeschichte, in der sich auf zunächst kaum spürbare Weise der gesellschaftliche und politische Verfall der DDR spiegelt. Gabrielas Kindheit berichtet die Ich-Erzählerin als Chronik fehlgeschlagener Anpassungsrituale durch den Vater. Das Mädchen entzieht sich mit beharrlicher Renitenz und Bockigkeit allen Versuchen, sie zur „höheren Tochter“ zu erziehen, und erlebt die Privilegien des Vaters vor allem im Schulalltag und im Umgang mit anderen Kindern als belastenden Druck. Ebenso unerträglich ist Gabriela das Leben in der Villa, die ihre Mutter in ihren kleinbürgerlichen Aufstiegsphantasien als eine Mischung aus Salon und ‚Puppenheim‘ gestaltet. Zwischen allen Stühlen sitzend, die Umgebung als fremd und bedrohlich erfahrend, entwickelt das Kind seine Fähigkeit, Widersprüche und Tabus aufzuspüren. Die Welt des Vaters ist hierarchisch geprägt, hat ihre charakteristische Ideologie- und Herrschaftssprache und auch ihre unantastbaren Sprachverbote. Die durch den Vater repräsentierte Erfolgswelt funktioniert nur so lange, wie dieser sich dem ungeliebten politischen System anpasst. Wie brüchig die soziale Struktur der eigenen Familie ist, erlebt die Tochter am Ausbruchsversuch ihrer Mutter, die den Vater mit einem jüngeren Mann betrügt und schließlich aus der Villa auszieht, während der Klinikchef, längst Alkoholiker, seine Frustrationen und Aggressionen nicht länger unterdrückt – um den Preis des vorhersehbaren sozialen Abstiegs. Bei Gabriela hat der von ihr erwartete Anpassungszwang ein Abwehrverhalten bewirkt, gegründet auf Angst, von der sie sich zu befreien versucht, indem sie aus ihrer Welt ausbricht. Sie fühlt sich zu Milieus hingezogen, die ihre Eltern verachten. Sie verletzt die Spielregeln der repressiven Oberschule, verbündet sich mit der subproletarischen Katka, riskiert Konflikte mit Polizei und Staatssicherheit, erlebt als Zerspanungsarbeiterin die Arbeit in einem Industriebetrieb als Alptraum und gerät – nach Kurzepisoden als Betriebskabarettistin, Magd und Putzkraft – schließlich unter die sozialen *outlords*, unter Penner, Trinker und Obdachlose.

In die Geschichte des Abstiegs hinunter zu denen, die am „Kanal“ wohnen, integriert die Erzählerin eine Vergewaltigungsepisode, in der die auf Denk- und Sprachverboten aufgebaute Ordnung ihr in schonungsloser Brutalität entgegentritt: Die zur Hilfe gerufene Polizeibehörde interessiert sich nicht für die Täter, sondern deutet die Anzeige als Denunziation des sozialistischen Staates. Nach der Wende indes ändert sich für Gabriela nichts; sie gehört weiterhin zu denen, die ihr Leben nach den ebenso bizarren wie gefährlichen Spielregeln als „Tanz am Kanal“ organisieren, und schreibt, noch immer obdachlos, ihre Geschichte „an einem Jahrhundertjubiläum im Jahre 1994 in der Stadt Leibnitz“ auf – unter ‚ihrer‘ Brücke am Kanal.

Hensels Erzählung besticht als einzigartiger Versuch, die DDR-Geschichte im Brennspeigel einer ungewöhnlichen Frauenbiografie aufzuarbeiten. Nichts läuft dabei auf soziale, politische und zeithistorische Typenklischees hinaus. Politik bleibt irritierend fern, schon deshalb, weil die Ich-Perspektive eng auf die Hauptfigur hin angelegt ist. Gabriela hat von Anfang an existenzielle Nöte und Probleme, sie interessiert nicht die staatliche und gesellschaftliche Logik, nicht der politische Diskurs, sondern die konkrete Handlungsweise der ihr bedrohlich und unverstänlich gegenüberstehenden Figuren; sie wird getrieben von der täglichen Sorge, ein schier unerträgliches Leben zu bewältigen. Gerade weil die Typik des Verfalls fehlt und politische Konturen allenfalls schemenhaft sichtbar werden – Partei und Staat sind Tabus, die gerade deshalb zu einer

unberechenbaren Größe werden –, tritt die Dimension des alltäglichen existenziellen Alptrausms umso deutlicher hervor.

„Tanz am Kanal“ ist ohne Anflug sozialer Anklage- und Mitleidspose, ohne Bitterkeit und Sentimentalität erzählt. Zwei Handlungs- und Erzählstränge werden miteinander verbunden, so dass die Gegenwart der ganz und gar nicht-idyllischen Nachwende bei der Chronologie des Rückblicks im Gedächtnis bleibt. Die freudlose DDR-Realität ist ein eher zufälliger Handlungsraum; die Geschichte ließe sich, mit anderen Nuancen und Konstellationen zwar, ohne große Mühe in amerikanischen und europäischen Städten ähnlich arrangieren. Die DDR-Vergangenheit ist das Material, aus dem eine weibliche Biografiefiktion ihren Stoff, nicht ihr Thema entnommen hat: erzählt mit lakonischer Prägnanz, verhaltener Ironie und gelegentlich unerbittlicher Härte. Es gehört zu den Paradoxien Henselschen Erzählens, dass die Autorin ihre fortgesetzten Schmerz- und Verletzungsgeschichten am Ende so schildert, dass das Erzählen selbst ausdrücklich mit positiven Assoziationen wie „Freude“ und „Lust“ verbunden wird: „Was mir einst Zwang und Haß war, ist nun Bedürfnis geworden.“

War in „Tanz am Kanal“ noch ein Hoffnungsschimmer sichtbar, so forciert die Autorin in der Erzählensammlung „Neunerlei“ (1997) die Tendenz zur eingeschwärzten Grotteske. „Neunerlei“ ist eine fünfzehnfache Variation skurriler, entsetzlicher Geschichten. Man muss schon bis Raabe und Jean Paul zurückgehen, um eine derartige Kabinettsammlung von Sonderlingen, gescheiterten Glückssuchern und dörflichen Unheilbringern zu finden, die bei Hensel tiefster deutscher Provinz entspringen, meistens mit verdächtig sächselnder Tonlage. Ottendorf bei Mittenweida, Kaßberg an der Chemnitz, finsternes Erzgebirge („auf halber Höhe des Tellerhäuser“), das „Dörfchen R. am Pilsmer Watt“, das Grenzstädtchen Cedyndia und die kleine Stadt Stinopel bilden den literarischen Raum für penetranten Starrsinn, Mordgelüste, absonderlichste Katastrophen und Untergänge, Sterben im Moor und sogar einen Totschlag mit der Urinierente. Selbst die wenigen Schauplatzwechsel in die Metropolen von Rom und Berlin Ost verstärken am Ende nur den Eindruck, dass die Autorin das Genre der Heimatgeschichten bis zur letzten Konsequenz travestiert.

So zerfallen in der Eingangserzählung „Vogelgreif“ die ländliche Idylle und das biedere Treiben in Dr. Graichens gediegenem Haus zur Konfliktszenarie des kleinbürgerlichen Alltags, aus dem die halbwüchsige Tochter Katinka, ihrer Umgebung mit Lateinkenntnissen und Montaigne-Lektüre trotzend, herausragt, Rebellin, Quälgeist und Hexe in einer Person, die am Schluss von einem rätselhaften Tier in die Lüfte gehoben und fortgetragen wird. Die unerträgliche Enge und Borniertheit der Realität produziert bei Hensel eine ebenso befreiende wie oft auch zerstörerische Phantastik: die adäquate Form, Realität zu ertragen. Die Erzählerin sympathisiert mit Katinka und entfaltet die kleinen Katastrophen und Desaster aus deren Widerständigkeit. Das mythische Greifmotiv wird zum ironischen Zeichen dafür, dass es aus der dumpfen Wirklichkeit eben kein Entrinnen geben kann.

Was in „Vogelgreif“ noch mit einem Augenzwinkern erzählt wird, gestaltet sich in der Titelgeschichte „Neunerlei“ zur bitteren, traurigen Grotteske. Schon der Name des ‚Helden‘, Dörfler, wirkt wie eine Figurenchiffre für eine Heimatgeschichte. Dörfler, Lehrer und Hagestolz wie so mancher Protagonist

bei Jean Paul und Raabe, lädt am Heiligen Abend seine Schüler ein, durchs häusliche Teleskop zu schauen; und er bewirtet sie mit Unmengen von Speisen, als wolle er sie – so hat es den Anschein – zu Grunde richten. Die Erzählerin bricht an dieser Stelle mit dem kargen Kommentar ab, ein Polizeiwagen sei am Morgen nach Neujahr gekommen und habe Dörfler, der auf dem Wege zur Schule war, in den Wagen geladen. Und im übrigen seien in der Nacht die Häuser eingeschneit.

Das Makabre und Absonderliche erwächst bei Hensel aus den Konstellationen des Normalen und Alltäglichen. Daher spielen Handlungsmotive und psychologische Charakterzeichnungen kaum eine Rolle. Gerade weil ihre schrulligen, eigensinnigen, gleichsam handgeschnitzten Wunderlinge, Käuze und Verrückten die merkwürdigsten Aktionen wie selbstverständlich verrichten, breitet sich von Geschichte zu Geschichte zunehmend eine dumpfe, miefige Kleinbürgerlichkeit aus, die ebenso lächerlich wie abschreckend wirkt. Und weil die Erzählerin die Distanz zu ihren Figuren vielfach aufgibt, gleicht ihr Erzählstil oft deren autistischer Verbohrtheit. So wie diese mit kreativer Energie den Untergang anderer oder die eigene Vernichtung organisieren, strebt die Erzählerin verbissen und detailbesessen auf den Ausgang ihrer Geschichten zu. Bemerkenswert ist also nicht, dass in der Akademiker-Satire „Das Mittwochsmenü“ Dr. Hubert Endenthum, der Direktor des Zuckermuseums in Stinopel, aus enttäuschter Liebe und tiefsinniger intellektueller Melancholie stirbt, sondern die punktgenaue Präzision der Tragikomödie, die mit der Kommentierung der Exponate (der „Geschichte des Zuckers“ in „welthistorischer Bedeutung“) beginnt und allmählich über ausführlich referierte Menüberge zum Tod durch Überfressen am Hochzeitstag der Geliebten führt. Wer so erzählt, will keine Moralität aufspüren und der Bibliothek politisch-gesellschaftlicher Kleinbürgerkritik ein weiteres *opus* beifügen. Aus den muffigen Verhältnissen zaubert Hensel ein bizarres Figurenensemble. Es auf den Provinzbühnen agieren zu sehen – bedeutungslos, nichtig, lachhaft und amüsant –, heißt an einem Spiel teilzunehmen, das im Grotesken plötzlich einen komischen Grundzug des Lebens entdeckt und unter der Maske des Makabren und Abstrusen die tröstliche Schlussbotschaft des Buches verbreitet: „Komm ruhig unter die Räder. Lustig schmettert das Horn.“

In ihrem Roman „Gipshut“ (1999) treibt die Autorin die erzählerische Energie, mit der sie sich durch die verquere Logik kleinbürgerlicher Welten wühlt, auf die Spitze. Die beiden Hauptstränge der Handlung – die Auf- und Abstiegsgeschichte Hans Kielkropfs und die „Nach-Wende“-Episoden um ein Geologenpaar, das dem Geheimnis des märkischen Vulkanismus und dem eigenen sexuellen Begehren auf der Spur ist – durchkreuzen einander, sodass die Zeit- und Aktionsebenen vermischt und durch ein chaotisches System von Nebenhandlungen und falschen Erzählfährten überblendet werden. Und um die narrative Ordnung noch weiter zu destruieren, mischt die Autorin banalstem Geschehen scheinbar hochbedeutende mythologische Motivgeflechte bei: märkische Sagengestalten wie Pschespoldnitza, die Unheil bringende Mittagsfrau, Märchen- und Schildkrötenfiguren, geheimnisvolle Seen und Brunnen – als sei die DDR eine in graue Vorzeit weisende Urlandschaft gewesen, von deren Existenz sie freilich selbst in ihrer Fixierung auf Ideologismen und Surrogat-Produkte (deren Symbol ist der auch im Titel wiederkehrende Gips) nichts gewusst hat.

Die 15-jährige Hilfsarbeiterin Veronika Dankschön wird in ihrer Konsumverkaufsstelle vom „Gabelstabler-Jochen“ geschwängert und bringt während des Schwimmens im Siethener See einen Jungen zur Welt, den sie Hans Kielkropf nennt. Als Kind bereits liebt Hans Zeitungen, die ihm seine Mutter gleich bündelweise schenkt. Seine Karriere innerhalb des sozialistischen Staates beginnt in dem Moment, als er dessen Logik erfasst: das Mitspielen in einem System von Regeln, das man zu akzeptieren und nicht zu kritisieren hat. Er studiert Journalismus und nimmt die Spur des „Neuen Menschen“ auf, dem er – eine fixe Idee, die ihn nie mehr loslässt – zu begegnen glaubt, als er von der Geburt eines übergroßen Kindes erfährt. Dieses Kind, über das Kielkropf enthusiastisch berichtet und dessen Lebensweg er aufmerksam verfolgt, ist ein gewisser Paul Norg, der später in der „Nach-Wendezeit“ (hier verknüpft Hensel die Handlungsstränge) als ‚Ost‘-Geologe zusammen mit seiner ‚West‘-Kollegin Anna Fricke (auch sie hat eine, zunächst geheim gehaltene, Ost-Vergangenheit) den Vulkanismus des märkischen Bodens und der märkischen Seen studiert. In satirischer Zuspitzung hat Hensel nicht nur den Aufstieg Kielkropfs als Lebensgeschichte einer erbärmlichen, monströsen Existenz geschildert, sondern auch dessen Absturz in die gesellschaftliche Tiefe nach dem Ende der DDR mit bissiger Ironie inszeniert: Kielkropf als Wachmann im Palast der Republik – eine ABM-Stelle –, dann als Hilfsarbeiter in der Gipsformerei des Berliner Schlosses, die Venus von Willendorf mit Farbe bemalend, und zuletzt als Brandstifter im Keller des Schlosses, der sich von seiner Hellersdorfer Plattenbauwohnung aus am „hellen, bengalischen Schein“ des Feuers berauscht.

Die zweite Handlungsebene, die bizarre Erlebniswelt des Geologenpaares, stellt keineswegs alternative Lebensentwürfe vor. Hensels Kunstgriff besteht darin, dass sie über diese Ebene die konkrete Zeitachse mit ihrer politisch-historischen Semantik außer Kraft setzt. Sie sprengt mit der Vulkanismus-Motivik und Gesteinsmetaphorik die reale Zeit auf. Die Raumkonturen verlieren ihre Eindeutigkeit, das Fundament zeigt Risse und Abgründe, erweist sich als explosiver Untergrund, in dem die Zeitgeschichte selbst zu verschwinden droht. Die Tektonik des Romans verstärkt mit ihren vielen abrupten, willkürlichen Handlungs- und Schauplatzwechseln den Eindruck des Ungeordneten und Chaotischen. Es gibt keinen perspektivischen Ort, von dem aus das Durcheinander der Romanhandlung neu zu strukturieren wäre. Das hat Hensel den Vorwurf eingebracht, es mangle dem Roman an epischer Symmetrie. Dieser Mangel allerdings ist erzählerisch motiviert. Schon die Aufsprengung der realen Zeitebene verhindert den Aufbau einer Sinnperspektive, die beanspruchen könnte, das Scheitern der DDR bündig zu erklären. Hensels Roman favorisiert ein anderes Verfahren. So wird beispielsweise in der Geschichte der Veronika Dankschön, der „Hilfsarbeiterin für Konsumgüterlagertechnik“, die tagaus und tagein Lebensmittel aufschichtet, ein trostloses, von Beginn an durch keine Ideologie mit irgendeinem Sinn erfüllbares Leben geschildert. Es wird äußerst distanziert mit schwarzem Humor, aber auch mit Ironie und Spott entfaltet. Und auch der Selbstmord wird nicht nach Schemata sozialer Prosa des früheren DDR-Realismus erzählt, sondern in grotesker Verfremdung. Veronika trifft auf jene Mittagsfrau des slawischen Mythos, welche die Störung der Mittagsruhe ahndet. Der Selbstmord ist keine tragische Handlung, sondern die befreiende, fast heiter vollzogene Konsequenz betrogenen Lebens.

Verglichen mit dem Romandebüt „Auditorium panopticum“ hat sich Hensels Erzähltechnik weiter professionalisiert. Standen dort noch einzelne fragmentarische Blöcke einander gegenüber, so gelingt es der Autorin nun, nicht nur den skurrilen Erzählduktus gleichförmig beizubehalten und so die facettenartigen Episoden zu verknüpfen, sondern auch Formen ironischen Erzählens auszugestalten. Da werden *en passant* romantische Landschaftsmotive, Anspielungen auf Fontanes „Stechlin“ und Versatzstücke aus Trivialromanen bis an die Grenze zum Kitsch zitiert und demontiert. Nicht die Handlung in ihrem Verlauf, sondern die einzelnen Sätze und Wendungen bilden die Knotenpunkte der Romankonzeption und bewirken jene Aufsprengungen, die den Roman als Feuerwerk an Einfällen erscheinen lassen. „Gipshut“ zeigt eindringlich, dass Hensel ihre eigene, unverwechselbare narrative Technik gefunden hat: eine realitätsbesessene, einfalls- und erfindungsreiche Phantastik, die sich im Kontext der jüngeren Erzählergeneration als eigene Stimme behauptet.

Der Gedichtband „Bahnhof verstehen“ (2001) dokumentiert die Vielseitigkeit einer Lyrikerin, die auf unterschiedlichen Stufen ihr Virtuosität beherrscht. Der erste der vier Abschnitte präsentiert vertraute Gedichtmuster: poetische Notizen, Reflexionsgedichte, epigrammatisch-lakonische Kurztexte und spontan wirkende ‚Mitschriften‘ aus dem Alltag in Berlin und Umgebung. So liest sich manches, was etwa im Gedicht „Versteigerung“ aus „der Hauptstadt“ und „des Hauptstaates Mitte“ berichtet wird, wie die Besichtigung einer Sperrmüllhalde. „In Tonnen gelagerte Zeit“ nennt Hensel den „Hinterhof“, den immer noch, Jahrzehnte nach der Wende, „Herr Schmalhans“ bewohnt: „Noch steig ich / Die Stiege, die Biege hundertjährig / Herr Schmalhans haucht mir / Von hinten ins Haar und schleppt seine Kohle durch’s Reich.“ Den Großstadt- und Berlingedichten lassen sich ein paar Landschaftsgedichte zuordnen, auch sie komponiert aus Kargheit und Lakonismus. Ein dunkler, melancholischer Ton herrscht vor, während der (selbst-)ironische, widerständige, wortspielerische Duktus abrupt unterbrochen wird: „Ich hör den Wind wie er die Hecken peitscht. / Kühn schlägt das All sich durch, an meine Seite. / In das was überlebt drängt tote Zeit. / Ich scheitre gern. Verpaß die Ewigkeit.“

Hensels Gedichtpoetik steht unverkennbar in der Tradition der DDR-Lyrik der 1980er und 1990er Jahre. So verweisen vor allem ihre Widmungsgedichte auf Dichter wie Karl Mickel, Rainer Kirsch und Volker Braun. Das Braun zugeeignete Gedicht „Die Panke“ arbeitet versatzstückartig mit bekannten Titeln, Versen und Wendungen Brauns und lässt *a posteriori* den einstigen DDR-Diskurs anklingen: „Es war zu früh zu spät / (...) // So siehst du ungehalten: Hoffnung die uns hält / Da wo ein leeres Blatt liegt vor dir stimmt die Welt“.

Der zweite Abschnitt des Gedichtbandes, überschrieben mit „Abra Kadavra“, bringt eine Anzahl von Langgedichten im Parlando-Ton, der sich, wie im Gedicht „Hofstaat“, mit etwas konstruiert wirkenden Blankversen eine provisorische Form gibt. Die Reflexionen jedoch bleiben recht ziellos; Rhetorik dominiert, und manche Wendung wird zur blassen Sentenz, etwa wenn vom „Schleim der Verhältnisse“ die Rede ist oder wenn es heißt: „(...) setz Worte / Gegen das Raunen der Ansage.“ Mancher Text lässt die eigentlichen Stärken Hensels – Wortwitz und Schlagfertigkeit – deutlich vermissen: „In den Boutiquen verkaufen sie schnäppchen- / Weise die Toten, schlagen zu Geld“

alles / Kurz und klein und binden ans rasende Ende / Die Ziege Vergessen. /
Abra Kadavra.“

Die Gedichte des Abschnitts „Totentanz“ zeigen dagegen, dass Hensel mit Sentenzen, Kalauer und Witz ihre Reflexionen und Beobachtungen pointiert auszudrücken vermag, und zwar besonders dort, wo im Vexierbild der Wirklichkeit surreale Züge hervortreten und im lyrischen „Totentanz“-Reigen für einen Moment Figuren erscheinen wie „Die Frau Ministerin“, „Der Spitzel“, „Die Hure“, „Der Penner“ und (wie in Schnitzlers Einakter „Reigen“) „Der Soldat“. Die Tendenz zur zyklischen Komposition setzt sich auch im letzten Abschnitt des Lyrikbandes fort, in „Vermessenes Land“, einem Kranz aus 15 Sonetten, der in seinem Aufbau ein etwas ungewöhnliches Grundschema der Sonett-Strophenform wählt (mit drei Quartetten und einem abschließenden Zweizeiler), aber insgesamt streng durchkonstruiert ist; wie in tradierten deutschen Mustern seit der Barockzeit ist der jeweils letzte Vers der Eingangsvers des nächsten Sonetts. Dabei geht es offenbar nicht um ein bloßes Formexperiment. Die Komposition ist ernst zu nehmen, und gerade darin liegt die Grenze des Ganzen, auch wenn die Landschaft bei Wiepersdorf romantische Szenerien und Gestalten um Achim von Arnim evoziert und diese mit höchst gegenwärtigen Spargelstechern, Bauern und „Wurm, Stichling, Maus und Luch“ durchmischt – bis hin zur Selbsteinsicht: „Vom Spargelstechen ist das ganze Land verwundet / In Wiepersdorf nimmt mich das Hohe Lied beiseite / Auf lahmem Versfuß gehen in die Pleite / Die letzten Dichter, Tat mit Tod verlunet.“

Mit dem Roman „Im Spinnhaus“ setzte Hensel 2003 die Reihe ihrer ostdeutschen Dorf- und Provinzprosa fort. Der Titel zeigt bereits den zentralen Ort des Geschehens an, der, mitten im Flecken mit dem beziehungsreichen Namen „Neuwelt“ gelegen, zum Ausgangspunkt locker miteinander verbundener Episoden wird. Gleich im doppelten Sinne wird gesponnen: das Garn der um 1860 in Neuwelt gegründeten Spinnmanufaktur und der Spinnstoff der Erzählerin, die bis ins Jahr 2003 ein abenteuerlich-komisches Geschehen nach dem anderen ausspinnt. Neuwelt ist ein Ort voller Sonderlinge beiderlei Geschlechts. Da ist beispielsweise „die alte Uhligen“, die mit 60 Jahren ihr erstes Kind gebiert; ein anderes Kind kommt mit grauen Haaren zur Welt, der kleine Demuth-Christoph soll als „Kind Mädchenkleider getragen“ haben; und der Arzt Dr. Latermann beherrscht sogar die Kunst, aus Blutproben alle möglichen Krankheiten, auch psychischer Art, zu entziffern und den Krankheitsverlauf vorherzusagen. Die einzelnen Episoden sind kaum mehr als skizzenhafte Schraffuren; das Interesse der stets distanzierenden Erzählinstanz gilt dem Typenhaften der Protagonisten, nicht deren Charakteren und psychischen Eigenarten.

Für ein paar Augenblicke lässt Hensels Erinnerungsprosa, ohne einem chronologischen roten Faden zu folgen, Neuwelts gesamtes 20. Jahrhundert aufleben. Das Buch wirkt eher wie eine Anekdotensammlung als wie ein Roman; gerade die offene Form aber zeigt an, dass es nicht um chronikalische Berichte geht, sondern um ein Typen-Ensemble, das bis in Dialekt und Sprachduktus hinein das Erzgebirge repräsentiert – als unsentimentalen, ganz und gar unheroischen und doch eigenwillig-widerständigen Raum. Im Übrigen durchmischt die Autorin die merkwürdigen Ereignisse mit Märchenstoff. So beginnt und endet „Im Spinnhaus“ mit der seltsamen Fama vom Bären, der von Zeit zu Zeit in und um Neuwelt sein Unwesen treibt und der, literarisch

gedelt, sogar zum Leitmotiv des Romans avanciert: auf ironische Weise, weil in Neuwelt keineswegs ‚der Bär los‘ ist, dafür aber das Spinnhaus mit seinen Geschichten den Dörflern wie den Lesern manchen ‚Bären aufzubinden‘ versteht.

Hensels erinnerte Welt dokumentiert alles andere als Zeithistorie, da der Roman keinen Augenblick lang vergessen macht, dass er den am Spinnrad früherer Zeiten nachempfundenen Geschichten und Märchen gleicht. Umso stärker tritt die einzige Ausnahme hervor, die Anspielungen auf die Nähe zu Schwarzenberg, jener Region, die – wie in Stefan Heyms Roman „Schwarzenberg“ geschildert – im Mai 1945, von den Russen vergessen, für einige Zeit eine ‚Freie Republik Schwarzenberg‘ zu errichten versuchte. Hensel taucht die „Spinnhaus“-Welt einen Moment lang ins utopische Licht des nahen Schwarzenberg, um von hier aus die letzte Neuwelt-Geschichte auszuleuchten, die zur Wendezeit der frühen 1990er Jahre spielt, die „Geschichte vom Pfarrer Kasemir“, der sie ein Motto aus Heyms Roman voranstellt: „Wem schulden wir Gehorsam? Nur uns selbst.“ Eine politisch-aufklärerische Dimension im Sinne Heyms lässt sich bei Hensel jedoch nicht nachweisen. Ihre ‚Short Cuts‘ dagegen sind voller Erzählfreude und Sprachwitz und werden von einer oft derben, groben Sinnlichkeit zusammengehalten. Mitunter aber erscheint Hensels Spinnhaus als genuin weiblicher Aktionsort, an dem sich ihre Protagonistinnen gegen eine männlich dominierte, patriarchalisch-autoritäre Gesellschaft zu behaupten und so den großen Katastrophen des Jahrhunderts zu trotzen wissen.

Von jener unterschweligen Sympathie der Erzählerin mit ihren Figuren kann im kleinen Roman „Falscher Hase“ (2005) keine Rede sein.

Hensel spitzt die Lebensgeschichte des Berliner Feuerwehrhauptmanns Heinrich Theodor Paffrath und seines Sohnes Heini derart zu, dass die intendierte Kleinbürgersatire ihren gesellschaftlichen und zeitgeschichtlichen Boden verliert und monströse Zerrbilder produziert. Der alte Paffrath, ein Muster preußischer Brandmeisterordnung, passt sich mühelos allen Verhältnissen an, wird 1933 sogar von Hitler und später auch von Goebbels für seinen Einsatz belobigt, auch wenn er dann doch (ohne Folgen für ihn) 1938 beim Synagogenbrand „zu löschen“ begann, „wie es sein Beruf war“. Nach dem Krieg und einer durch ungeschicktes Agieren bei der Entnazifizierung provozierten Zwangspause wird Paffrath, der Erfinder des Feuerlöschers Venus, schließlich sogar Westberliner Oberbranddirektor.

Sein Sohn Heini leidet unter dieser Vaterfigur, die ihm nur einen geschrumpften Vornamen gab. Seine Lieblingsspeise, das ‚Falscher Hase‘ genannte Hackbratengericht, entschädigt Heinis Frustrationen und Kränkungen jeweils nur für kurze Zeit: Essenslust, Süßigkeiten und Gier haben derart Macht über ihn, dass sein Ich, ohnehin ödipal vom Vatertrauma beherrscht, schon früh verkümmert. Eine solche Romanfigur steht freilich von vornherein außerhalb der sie umgebenden Wirklichkeit – wodurch sich die Autorin das Problem einhandelt, dass die gesamte deutsche Nachkriegszeit mit ihren Zäsuren und Brüchen konturenlos bleibt. Deutlich wird dies, als Heini, abgebrochener Physikstudent in Westberlin, nach dem Mauerbau flugs in die DDR überwechselt, weil seine Einbildungen und verquerten Phantasien ihn zur Zahnarztgehilfin Maschula treiben, die im Osten wohnt. Beziehungen zu Frauen hat Heini allerdings nur in seiner Phantasiewelt; er praktiziert einen Autismus, den die Erzählinstanz schonungslos ironisiert und karikiert. Heini

Paffrath als Monster: Als Volkspolizist in Pankow findet er Maschula, längst Ehefrau und Mutter, nach Jahren wieder und ermordet sie; und auch Eva und Bogomil Block, ein befreundetes Ehepaar, das wie er in einem Mietshaus in der Ostberliner Vinetastraße wohnt und bei der Staatssicherheit arbeitet, hat gegen Heini keine Chance. Er bringt sie um, indem er einen Gasunfall arrangiert, und bezieht deren Wohnung, noch als Mörder an seine Opfer gebunden. Wenige Tage nach seiner Entlassung aus dem Dienst im Mai 2003 stellt er sich den Beamten seiner Pankower Wache.

Paffraths psychopathogene Züge treten überdeutlich hervor. Und doch ist „Falscher Hase“ kein psychologischer Roman und schon gar nicht ein Zeitroman, in dem die deutsche Geschichte am Paradigma ihres täglichen Wahnsinns erzählt wird. Das Werk mag wie Heinrich Manns „Untertan“ autoritäre Charaktere vorführen; die politisch-satirische Kraft aber dazu fehlt, denn Paffraths ‚vermauertes Ich‘ hat von Anfang an keinerlei Kontakt zu seiner Umwelt. Und auch die Nähe zu Heiner Müllers „Germania“-Dramen, in denen beide Paffraths zweifellos auftreten könnten, erweist sich als falsche Spur, denn Hensels monströsen Konfigurationen fehlt jeder historische Verweischarakter. So laufen manche geistreichen Ironismen ins Leere, etwa wenn Heini im Dezember 1941 im brennenden Berlin zur Welt kommt, gerettet mit dem Feuerlöscher Venus, der ihn gleichsam zum ‚Schaumgeborenen‘ erhebt. Wer dennoch Hensels Roman als Satire zu lesen versucht, wird sich eingestehen müssen, dass die Wirklichkeit außerhalb der verzerrten und gefährlichen Einbildungen Heini Paffraths merkwürdig normal bleibt und fast eine heile Welt darstellt, statt dass deren Normalität und Kleinbürgerlichkeit zum Ziel satirischer Attacken wird.

In die tiefste märkische Provinz verlegt Kerstin Hensel die Handlung des voluminösen Romans „Lärchenau“, ihres bis dahin umfangreichsten Werks.

Zunächst als Parallelgeschichte gestaltet, wird das Leben Gunter Konarskes und das der Adele Möbius erzählt, die in den 1960er Jahren heiraten. Konarske aus Lärchenau ist der uneheliche Sohn der Milchmannstochter und Krankenschwester Rosi; sein Vater, der Arzt Doktor Lingott, wird 1944 von den Nazis verhaftet und umgebracht. Adele ist die Tochter der Liese Möbius aus dem sächsischen Vogtland, eine Figur, die Kerstin Hensel aus ihrer Erzählung „Hallimasch“ ‚importiert‘. Liese hatte mit ihrer Zwillingsschwester Lotte Adolf Hitler bei einem Dorfbesuch im Winter 1943 ein Pilzgericht serviert – mit seltsamen Folgen, wie in „Lärchenau“ deutlich wird: Für Liese steht fest, dass der „Fiehror“ der Vater ihrer Tochter ist (ein Führerbild liegt unter deren Matratze), die dann ihrerseits während der Kinder- und Schuljahre in der DDR fälschlicherweise davon ausgeht, der Arbeiter-‚Führer‘ und Staatspräsident Wilhelm Pieck sei ihr Vater.

Schon aus diesem Handlungsarrangement wird deutlich, dass Hensels Roman mit grotesken, skurrilen, surreal erscheinenden Einfällen nicht geizt und eine satirische Erzählweise entfaltet. Von 1944 an über alle historischen Zäsuren und Blessuren deutscher Geschichte hinweg bis zur Gegenwart des Jahres 2007 spannt sich der Handlungsrahmen. Dabei wirkt allerdings die Zeitgeschichte – das Ende des Nazireichs, der Einmarsch der Roten Armee, die DDR-Zeit, die Wende von 1989 und die Jahre nach der deutschen Vereinigung – wie ein fernes Echo.

Die Provinz – im Vogtland wie in der Mark Brandenburg – hat ihre eigenen Historien, Zufälligkeiten und Logiken, und alle (mit Ausnahme des Doktor Lingott) passen sich mühelos und rasch an die jeweils neuen Bedingungen an. Vor allem Gunter Konarske erweist sich als Prototyp des erfolgreichen Karrieristen in der DDR: Schon früh mit naturwissenschaftlichen Experimenten beschäftigt, wird er Arzt und Medizinprofessor, unterstützt die Schweinemast der heimischen LPG „Hoffnung“ in Lärchenau mit fragwürdigen Zuchtversuchen und Erfindungen und wartet, wenn auch vergebens, auf einen Nobelpreis. Adele, inzwischen Angestellte der LPG in Lärchenau, lernt Gunter kennen, heiratet ihn und nimmt auf ihre Weise als „Frau Doktor“ am sozialen Aufstieg im Dorf teil. Die Wende-Situation von 1989/90 hat keinerlei zäsurale Bedeutung: Ohne politisches Bewusstsein, erlebt das Dorf die Rückkehr des 1945 vertriebenen Grafen Gutfried von Lärchenau, arrangiert sich damit und genießt die Vorzüge der DM- und Euro-Wirtschaft, und zwar bis Schluss der Handlung, als Adele, welche die Verjüngungsmittel ihres experimentierenden Mannes an sich selbst erprobt, körperlich wie geistig regrediert und ihr Mann vergeblich auf einen Nobelpreisruf aus Stockholm wartet.

Bei seinem Erscheinen wurde der an Einfällen überbordende Roman von der Literaturkritik vielfach als eine Art Parodie auf das Heimat- und Arztromangenre verstanden. Hensels handlungsreiches, mit vielen Nebenfiguren, Situationskomik und derben Übertreibungen versehenes, sprachgewaltiges Werk liest sich aber auch wie eine literarische Antwort auf zahlreiche Versuche, die DDR-Zeit – wie etwa Uwe Tellkamp mit „Der Turm“ – episch zu bewältigen. „Lärchenau“ bietet die aristophanische, karnevaleske Variante des DDR-Erinnerungsromans an, dessen grelles Szenario sogar die Landschaft selbst, wie den Lärchenauer Mennichensee, in die Romansentenz „Alles ist vergiftet“ einbezieht. Die Dörfler sind viel zu sehr mit ihren Schrollen, Ticks und Marotten befasst, als dass sie sich zu irgendwelchen Reflexionen bequemen. „Wehe denen, die in Lärchenau leben. Denn hier hat der Teufel sein Hauptquartier“, ruft der Dorfpfarrer aus und charakterisiert damit (unbeabsichtigt) die enge, muffige Atmosphäre Lärchenaus, in der Faschismus, Bodenreform, Wende und Restauration eine trübe Einheit bilden und die Bewohner trotz Scheckkarten und Mercedes-Statussymbole die Kappen so tief im Gesicht tragen wie breughelsche Dörfler-Figuren.

In Hensels Werk bildet Ostdeutschland in allen Facetten den dominanten literarischen Raum. Das gilt sogar auch für die Lyrik, wie der Gedichtband „Alle Wetter“ (2008) illustriert, der im Abschnitt „Nach Sachsen kehre ich nicht heim“ nach Karl-Marx-Stadt/Chemnitz zurückführt und mitunter recht bedrückende Erinnerungsspuren an die Kinder- und Schulzeit in der DDR enthält. Es dominiert das lakonisch-epigrammatische Kurzgedicht: „Jeden Mittwoch / Während der Rechenstunde / Um Eins / Gingen im Land / Die Sirenen los / Pünktlich / Auch die Entwarnung / Danach“. Der Gedichttitel „Mittwochssirene“ zeigt deutlich an, dass es weder um sentimentale Nostalgie noch um Traumata geht. Hensels Verse entzündeten sich an erinnerten Einzelheiten und kurzen Erinnerungsfetzen; manchmal misstraut sie sogar, wie im Gedicht „Beim Klassentreffen“, der Selbststilisierungspose, wenn die Erlebnisse von einst wie systemkritische Aktionen erzählt werden: „*Ich* hatte die Milchtüten geworfen / Vor dreißig Jahren / In der Hofpause / Aus dem Chemieraum im dritten Stockwerk / Auf Herrn Kuschke Lehrer für Staatsbürgerkunde / *Ich* hatte die Bomben gezündet / Sauer wie ich gewesen war!“ Vor allem in ihren Kurzgedichten herrscht ein distanzierter, von

(Selbst-)Ironie geprägter Duktus vor, der eine so spröde, metaphernlose Poesie hervorbringt, als ob die Autorin ihren Notizstoff für Romanepisoden in Verse gebrochen hat. Damit entsteht ein eigentümlicher unverwechselbarer Hensel-Sound, dessen Fundament ein Prosa-Ton ist. So ist es keine Überraschung, dass Hensel den schon im Gedichtband „Bahnhof verstehen“ nachweisbaren Parlandostil weiter ausbaut. Damit aber macht sie sich angreifbar, weil sie die virtuose Pointentechnik der lakonischen Texte gegen einen ausufernden Berichtsstil in Flattersatzform austauscht; solche Gedichte – Beispiele sind „Intensivstation“, „Kehr aus“ und der Schluss-Zyklus „Feierabend auf der großen Meile“ – wirken wenig durchgearbeitet und strukturiert.

In „Alle Wetter“ gibt es allerdings auch eine kleine Gruppe längerer, teils sogar zyklisch angelegter Gedichte, die komplexere Themenfelder bearbeiten und ihre Gegenstände genauer studieren. Dazu gehört auch das Titelgedicht „Alle Wetter“, das den Band einleitet und Konturen eines lyrischen Selbstporträts enthält; in den Text einbezogen sind Motive aus der frühesten Liebeslyrik, aber auch verfremdete Anklänge an Märchen- und Mythenthemen, die auf ein sensibles, scheues Ich verweisen, das die sonst vorherrschende prosaisch-skeptische Distanz als Selbstschutz erscheinen lässt: „Bleib sagte ich und rutschte / Winterstiefelbeschuht / In die graue knirschende Zeit. Ein mächtiges Tief / Brach über das Land. // Ich ward Prinzessin / Und Tauben aß ich und Eiszapfen / Hingen mir an.“ Eine solche poetische Stimmführung zeigt sich im Übrigen auch im Genre des bereits in der DDR-Lyrik sehr beliebten, von Hensel seit je sehr gepflegten Widmungsgedichts, in diesem Fall in Widmungsversen für Rolf Haufs und Karin Kiwus. Mit „Alle Wetter“, fast zwei Jahrzehnte nach dem Ende der DDR veröffentlicht, bleibt Kerstin Hensel der Tradition ihrer eigenen Schreibpraxis treu; dazu gehören der kritische Blick auf die Gegenwart ebenso wie die selbstreflexive, von Erlebnissen und von der eigenen literarischen Sozialisation geprägte Erinnerung an die DDR, die – wie der Ostberliner und der ostdeutsche (Erinnerungs-)Raum insgesamt – stets im lyrischen wie im epischen Werk präsent ist.

Primärliteratur

- „Poesiealbum 222. Gedichte“. Berlin (Neues Leben) 1986.
- „Stilleben mit Zukunft. Gedichte“. Halle (Mitteldeutscher Verlag) 1988.
- „Lilit“. Mit Reinhard Minkewitz. Leipzig (Pirckheimer-Gesellschaft) [1988]. (= Blätter zu Literatur und Grafik 6).
- „Hallimasch. Erzählungen“. Halle (Mitteldeutscher Verlag) / Frankfurt/M. (Luchterhand) 1989.
- „Schlaraffenzeit. Gedichte“. Frankfurt/M. (Luchterhand) 1989.
- „Gedächtnis-Schneise“. In: der literat. 1991. H.7. S.15–17 und H.8. S.13–14.
- „Auditorium panopticum. Roman“. Halle (Mitteldeutscher Verlag) 1991.
- „Ab tritt Fraulein Jungfer!“. Liebesgedichte. Berlin (Edition Balance) 1991.
- „Gewitterfront“. Gedichte. Halle (Mitteldeutscher Verlag) 1991.
- „Ulriche und Kühleborn“. Erzählung. Leipzig (Reclam) 1991. (= Gutenberg-Pressen 4).

„Angestaut. Aus meinem Sudelbuch“. Gedichte, Essays, Kritiken. Halle (Mitteldeutscher Verlag) 1993.

„Im Schlauch“. Erzählung. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1993.

„Tanz am Kanal“. Erzählung. Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1994.

Christine Lavant: „Kreuzerretung. Gedichte, Prosa, Briefe“. Hg. von Kerstin Hensel. Leipzig (Reclam) 1995. (= Reclam-Bibliothek 1522).

„Grimma. Komödie“. Rom (Deutsche Akademie – Villa Massimo) 1995.

„Körper Lust & Sprache“. Essen (Bundesverband Autoren und Autorinnen) 1995. (= Konzepte 11, 17).

„Freistoß“. Gedichte. Leipzig (Connewitz) 1995.

„Augenpfad“. Gedichte und Prosa. Illustration: Angela Hampel. Gotha (Edition Balance) 1995.

„der geschundene text“. In: Theater der Zeit. 1997. H.6. S.26–28.

„Neunerlei“. Erzählungen. Leipzig (Kiepenheuer) 1997.

„Volksfest by Bürgerbräu“. Berlingedichte. Illustration: Detlef Olschewski. Berlin (Mariannenpresse) 1998.

„Gipshut“. Roman. Leipzig (Kiepenheuer) 1999.

„Alles war so, alles war anders. Bilder aus der DDR“. Fotos von Thomas Billhardt. Text von Kerstin Hensel. Leipzig (Kiepenheuer) 1999.

„Der Tappeinerweg. Novelle“. Dresden (Die Scheune) 1999.

„In der Gegenwelt. Dankrede auf den Gerrit-Engelke-Preis der Stadt Hannover“. In: die horen. 2000. H.1. S.111–113.

„Der sezierende Blick. Ein Aufsatz zur Poetik der Prosa“. In: Gerd Herholz (Hg.): Experiment Wirklichkeit. Renaissance des Erzählens. Essen (Klartext) 2000. S.98–105.

„Bahnhof verstehen. Gedichte 1995–2000“. München (Luchterhand) 2001. (= Sammlung Luchterhand 2014).

„Sprach Heil Schule. Gedichte“. Aschersleben (UnArtlg) 2002.

„11.9. – 911. Bilder des neuen Jahrhunderts“. Zusammen mit Dagmar Leupold und Marica Bodrozic. Göttingen (Wallstein) 2002.

„Im Spinnhaus. Roman“. München (Luchterhand) 2003.

„Das Licht von Zauche“. Zwei Erzählungen. Mit zwei Radierungen von Nuria Quevedo. Leipzig (Leipziger Bibliophilen-Abend) 2003.

„Falscher Hase. Roman“. München (Luchterhand) 2005.

„Sachsen-Spiegelungen“. Leipzig (Leipziger Bibliophilen-Abend) 2006. (= Rixdorfer Leipziger Bilderbogen 19).

„Alle Wetter. Gedichte“. München (Luchterhand) 2007.

„Lärchenau. Roman“. München (Luchterhand) 2008.

„Scholli Ochsenfrosch“. Kinderbuch. Mit Illustrationen von Matthias Lehmann. Leipzig (LeiV) 2011.

- „Federspiel. Drei Liebesnovellen“. München (Luchterhand) 2012.
- „Das gefallene Fest. Gedichte und Denkkzettel“. Leipzig (poetenladen) 2013. (Neue Lyrik 4).
- „Der Bauer schiebt den Trecker“. Kinderbuch. Illustrationen von Cleo-Petra Kurze. Leipzig (Leiv) 2013.
- „Das verspielte Papier. Über starke, schwache und vollkommen misslungene Gedichte“. München (Luchterhand) 2014.
- „Das Licht von Zauche. Erzählungen“. Mit fünf Zeichnungen von Angela Hampel. Hg., gestaltet und mit einem Nachwort von Jens-Fietje Dwars. Bucha bei Jena (Ornament) 2015.
- „Götterspeise & Satansbraten. Gedichte vom Essen und Trinken“. Hg. zusammen mit Anton G. Leitner. Weßling bei München (Leitner) 2015.
- „Schleuderfigur. Gedichte“. München (Luchterhand) 2016.
- „Regenbeins Farben. Novelle“. München (Luchterhand) 2020.
- „Cinderella räumt auf. Gedichte“. München (Luchterhand) 2021.

Theater

- „Klistier“. Uraufführung: Nationaltheater Mannheim, 11. 10. 1997. Regie: **Corinna Bethge**.
- „Hyänen“. Uraufführung: Stadttheater Ingolstadt, 3. 10. 1999. Regie: **Silvia Armbruster**.
- „Müllers Kuh Müllers Kinder“. Kinderstück. Uraufführung: Theater Greifswald, Mai 2000. Regie: **Kai Festersen**.
- „Atzenköfls Töchter“. Uraufführung: Stadttheater Ingolstadt, 11. 5. 2001. Regie: **Hansjörg Utzerath**.
- „Preußisch Blau“. Einakter. Uraufführung: Staatstheater Cottbus, 22. 6. 2001. Regie: **Rainer Flath**.
- „Kalka“. Uraufführung: Theater Bielefeld, 11. 3. 2005. Regie: **Olga Wildgruber**.

Sekundärliteratur

- Heukenkamp, Marianne / Heukenkamp, Ursula**: „Fragen zwischen den Generationen“. In: Neue Deutsche Literatur. 1989. H.6. S.132–136. (Zu: „Stilleben“).
- Deiritz, Karl / Stefaniak, Rolf**: „Ich teste meine Grenzen aus“. Interview. In: Deutsche Volkszeitung/die tat, 3. 11. 1989.
- Franke, Konrad**: „Prosa probieren“. In: Süddeutsche Zeitung, 14. 11. 1989. (Zu: „Hallimasch“).
- Brandt, Sabine**: „Zehn Schritte vor der Freiheit“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13. 1. 1990. (Zu: „Hallimasch“).
- Hartinger, Walfried / Hartinger, Christel / Geist, Peter**: „Eine eigene Sprache finden“. Gespräch mit den Lyrikern Thomas Böhme, Kurt Drawert, Kerstin Hensel, Dieter Kerschek, Bert Papenfuß-Gorek und Kathrin Schmidt. In: Weimarer Beiträge. 1990. H.4. S.580–616.

- Keune, Angelika:** „Die Empfindsamen, die nicht in Konventionen passen“. In: Neues Deutschland, 7./8.4.1990. (Zu: „Hallimasch“).
- Berger, Christel:** „Gerüche und Gelüste“. In: Neue Deutsche Literatur. 1990. H.5. S.154–156. (Zu: „Hallimasch“).
- Krättli, Anton:** „Ich habe mein Land verloren“. Beobachtungen an deutschen Gedichten 1990“. In: Schweizer Monatshefte. 1990. H.11. S.953–958. (Zu: „Schlaraffenland“).
- Madea, Andrzej:** „Das ES gegen das ICH“. In: Freitag, 21.12.1990. (Zu: „Schlaraffenland“).
- Hammer, Klaus:** „Gespräch mit Kerstin Hensel“. In: Weimarer Beiträge. 1991. H.1. S.93–110.
- Döhring, Frauke:** „Frischluft aus Ostwestberlin“. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt, 15.2.1991. (Zu: „Schlaraffenland“).
- Jenny-Ebeling, Charitas:** „In keiner Zeit wird man zu spät geboren“. In: Neue Zürcher Zeitung, 29./30.3.1991. (Zum Leonce-und-Lena-Preis).
- Leistenschneider, Peter:** „Spiegelfrau und Rapunzel“. In: Freitag, 13.9.1991. (Zu: „Gewitterfront“).
- Lehmann, Horst H.:** „Absurditäten unseres Lebens“. In: Neues Deutschland, 2./3.11.1991. (Zu: „Auditorium panopticum“).
- Saltzweil, Johannes:** „Ein Leben für den Grottenolm“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.11.1991. (Zu: „Auditorium panopticum“).
- Deppert, Fritz (Hg.):** „In keiner Zeit wird man zu spät geboren. Leonce-und-Lena-Preis 1991“. Frankfurt/M. (Brandes & Apsel) 1991. (= Literarisches Programm 23).
- Berger, Christel:** „Auditorium panopticum“. In: Berliner Zeitung, 5.2.1992.
- Vogel, Ursula:** „Polyphoner Sirenenengesang“. In: Neue Deutsche Literatur. 1992. H.6. S.130–132. (Zu: „Auditorium panopticum“).
- Meyer-Gosau, Frauke:** „Aus den Wahnwelten der Normalität. Über Brigitte Kronauer, Elfriede Jelinek und Kerstin Hensel“. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Vom gegenwärtigen Zustand der deutschen Literatur. TEXT + KRITIK. 1992. H.113. S.26–35.
- Dahlke, Birgit:** „Gespräch mit Kerstin Hensel“. In: Deutsche Bücher. 1993. H.2. S.81–99.
- Meyer-Gosau, Frauke:** „Menschentümlich“. In: Die Zeit, 4.6.1993. (Zu: „Im Schlauch“ und „Angestaut“).
- Dahlke, Birgit:** „Bohnen und Bonbons“. In: Freitag, 18.6.1993. (Zu: „Im Schlauch“ und „Angestaut“).
- Freier, Friederike:** „Schrebergärten Ost, Schrebergärten West“. In: die tageszeitung, 31.7.1993. (Zu: „Angestaut“).
- Püschel, Ursula:** „...ohne eine Spur Angst oder Hoffnung – ?“. In: Neue Deutsche Literatur. 1993. H.8. S.129–134. (Zu: „Im Schlauch“ und „Angestaut“).

- Dahlke, Birgit:** „Im Brunnen vor dem Tore‘. Autorinnen in inoffiziellen Zeitschriften der DDR 1979–1990“. In: Walter Delabar (Hg.): Neue Generation – Neues Erzählen. Opladen (Westdeutscher Verlag) 1993. S.177–193.
- Erb, Elke:** „Gespräch mit Kerstin Hensel“. In: Karla Woisnitza: Diana! Zeichnungen. Berlin (Kontext) 1993.
- Bormann, Alexander von:** „Gestaute Zeit, gebremstes Leben“. In: Frankfurter Rundschau, 1. 10. 1994. (Zu: „Tanz am Kanal“).
- Langner, Beatrix:** „Die Büßerin von Leibnitz“. In: Berliner Zeitung, 4. 10. 1994. (Zu: „Tanz am Kanal“).
- Laabs, Joochen:** „Ziellauf der Wörter“. In: Neues Deutschland, 5. 10. 1994. (Zu: „Tanz am Kanal“).
- Leonhardt, Rudolf Walter:** „Wo man ‚nüscht‘ sagt“. In: Die Zeit, 7. 10. 1994. (Zu: „Tanz am Kanal“).
- Ecker, Hans-Peter:** „Kerstin Hensel: ‚Tanz am Kanal‘“. In: Passauer Pegasus. 1994. H.24. S.151–152.
- Hinck, Walter:** „Simplizissima unter der Brücke“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2. 11. 1994. (Zu: „Tanz am Kanal“).
- Hannsmann, Margarete:** „Hoffnungsvoll ohne Hoffnung“. In: Freitag, 25. 11. 1994. (Zu: „Tanz am Kanal“).
- Koneffke, Jan:** „Stunt-Ort-Dichtung“. In: Freitag, 5. 4. 1996. (Zu: „Freistoss“).
- Drawert, Kurt:** „Aus den Winkeln der Hinterhöfe“. In: Neue Zürcher Zeitung, 17. 10. 1996. (Zu: „Freistoss“).
- Meyer-Gosau, Frauke:** „Mordlust lauert überall“. In: Freitag, 21. 3. 1997. (Zu: „Neunerlei“).
- Franke, Konrad:** „Verwirrungen“. In: Süddeutsche Zeitung, 5. 6. 1997. (Zu: „Neunerlei“).
- Nentwich, Andreas:** „Stille Sonderlinge“. In: Frankfurter Rundschau, Pfingsten 1997. (Zu: „Neunerlei“).
- Ortheil, Hanns-Josef:** „Kunstgewerk“. In: Neue Zürcher Zeitung, 18. 6. 1997. (Zu: „Neunerlei“).
- Halter, Martin:** „Letzter Ausgang“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9. 10. 1997. (Zu: „Klistier“).
- Franke, Eckhard:** „Blick auf Blutkörperchen und Zellkerne“. In: Der Tagesspiegel, Berlin, 13. 10. 1997. (Zu: „Klistier“).
- Schmitz, Helmut:** „Dem Leben ein Klistier“. In: Frankfurter Rundschau, 14. 10. 1997.
- Franke, Eckhard:** „Hoffnungsträger Zwiebelmesser“. In: Theater heute. 1997. H.11. S.30–31. (Zu: „Klistier“).
- Liersch, Werner:** „Lust auf Ordnung“. In: Berliner Morgenpost, 8. 8. 1998. (Porträt).
- Schmidt, Kathrin:** „Frühkindliche Infektion mit Gedrucktem“. In: Freitag, 8. 10. 1999. (Zu: „Gipshut“).

- Müller-Härlin, Wolfgang:** „Frauen-Action ohne Freiheit“. In: Die Welt, 9.10.1999. (Zu: „Hyänen“).
- Baureithel, Ulrike:** „Haarfeine Risse im Fundament“. In: Der Tagesspiegel, Berlin, 13.10.1999. (Zu: „Gipshut“).
- Döbler, Katharina:** „Ein Deutscher namens Hans“. In: Neue Zürcher Zeitung, 23.11.1999. (Zu: „Gipshut“).
- Stephan, Inge:** „Es geht nur, weil ich schreibe“. Laudatio zur Verleihung des Gerrit-Engelke-Preises. In: die horen. 2000. H.1. S.103–110.
- Franke, Konrad:** „Weh dem, der am Gipshut bohrt“. In: Süddeutsche Zeitung, 8./9.1.2000. (Zu: „Neunerlei“).
- Maidt-Zinke, Kristina:** „Mit Dachschaden“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 12.2.2000. (Zu: „Gipshut“).
- Dahlke, Birgit:** „Der langsame Blick, der gute Text“. Gespräch. In: Neue Deutsche Literatur. 2000. H.4. S.41–53.
- Meyer, Thomas:** „In Masken auftretende Täter“. In: Die Welt, 15.5.2001. (Zu: „Atzenköfls Töchter“).
- Tholl, Egbert:** „Die Apokalypse geiler Kleinbürger“. In: Süddeutsche Zeitung, 19./20.5.2001. (Zu: „Atzenköfls Töchter“).
- Püschel, Ursula:** „Mein alter Affe Melancholie“. In: Neues Deutschland, 3.1.2002. (Zu: „Bahnhof“).
- Jacobs, Steffen:** „Jacobs' Gedichte (18)“. In: Die Welt, 19.1.2002. (Zu: „Bahnhof“).
- Törne, Dorothea von:** „Vom Hauen und Hauchen“. In: Neue Deutsche Literatur. 2002. H.2. S.165–169. (Zu: „Bahnhof“).
- Linklater, Beth/Dahlke, Birgit (Hg.):** „Kerstin Hensel“. Cardiff (University of Wales Press) 2002.
- Fuhr, Eckhard:** „Wo die wilden Weibsen wohnen“. In: Die Welt, 1.3.2003. (Zu: „Spinnhaus“).
- Hatzius, Martin:** „Verwobene Geschichte(n)“. In: Neues Deutschland, 20.–23.3.2003. (Zu: „Spinnhaus“).
- Jung, Werner:** „Versponnene Geschichten. Die Lust des Spinnens und Erzählens – Kerstin Hensels neuer Roman“. In: Neue Deutsche Literatur. 2003. H.3. S.179–180. (Zu: „Spinnhaus“).
- Müller, Burkhard:** „Der Apfel des Sozialismus“. In: Süddeutsche Zeitung, 26.3.2003. (Zu: „Spinnhaus“).
- Peters, Sabine:** „Ihr werdet die Welt nicht mehr verstehen“. In: Freitag, 21.3.2003. (Zu: „Im Spinnhaus“).
- Selchow, Stephanie von:** „Daheim im Erzgebirge“. In: Mannheimer Morgen, 25.4.2003. (Zu: „Spinnhaus“).
- Steinmetzger, Ulrich:** „Unter jedem deutschen Dach ein Ach“. In: Mitteldeutsche Zeitung, 15.3.2003. (Zu: „Spinnhaus“).
- Beiküfner, Uta:** „Im Zeichen des Bären“. In: Berliner Zeitung, 25.8.2003. (Zu: „Spinnhaus“).

- März, Ursula:** „Kerstin Hensel: ‚Im Spinnhaus‘“. In: Die Zeit, 9. 10. 2003.
- Rüdenauer, Ulrich:** „Untertan, Untertänchen“. In: Der Tagesspiegel, Berlin, 2. 3. 2005. (Zu: „Falscher Hase“).
- Kilb, Andreas:** „Die Einsamkeit des Feuerlöschers“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 16. 3. 2005. (Zu: „Falscher Hase“).
- Jakob, Benjamin:** „Kerstin Hensel jagt ‚Hasen‘. Die Parabel vom doppelten Paffrath“. In: Neues Deutschland, 17. 3. 2005. (Zu: „Falscher Hase“).
- Rohlf, Sabine:** „Komplexe bis unter die Uniformmütze“. In: Berliner Zeitung, 21. 3. 2005. (Zu: „Falscher Hase“).
- Schmidt, Thomas E.:** „Heini und der deutsche Mann“. In: Die Zeit, Literaturbeilage, März 2005. (Zu: „Falscher Hase“).
- Rothschild, Thomas:** „Hase mit reichlich Pfeffer“. In: Die Presse, Wien, 23. 4. 2005. (Zu: „Falscher Hase“).
- Plath, Jörg:** „Die Mörder sind nicht mehr unter uns“. In: Der Tagesspiegel, 2. 5. 2005. (U.a. zu Kerstin Hensel).
- Kohse, Petra:** „Der essende Untertan“. In: Frankfurter Rundschau, 18. 5. 2005. (Zu: „Falscher Hase“).
- Gröschner, Annett:** „Donnermützchen und Hausaltar“. In: Literaturen. 2005. H. 7/8. S. 108–110. (Zu: „Falscher Hase“).
- Zingg, Martin:** „Die Rückseite der Normalität“. In: Neue Zürcher Zeitung, 13. 9. 2005. (Zu: „Falscher Hase“).
- Jung, Werner:** „Heini Hampelmann“. In: Freitag, 23. 9. 2005. (Zu: „Falscher Hase“).
- Staudacher, Cornelia:** „All die Zufriedenen um ihn herum“. In: Stuttgarter Zeitung, 4. 1. 2006. (Zu: „Falscher Hase“).
- Hesová-Kühne, Jana:** „Kerstin Hensel: ‚Neunerlei‘“. In: Elke Mehnert (Hg.): Erzgebirge – Heimat und domov. Frankfurt/M. u. a. (Lang) 2006. S. 65–70.
- Marven, Lyn:** „Nur manchmal mußten sie laut und unverhofft lachen“. Kerstin Hensel's use of Märchen“. In: Heike Bartel (Hg.): Pushing at boundaries. Amsterdam u. a. (Rodopi) 2006. (= German Monitor 64). S. 135–149.
- Marven, Lyn:** „Body and narrative in contemporary literatures in German: Herta Müller, Libuše Moníková, and Kerstin Hensel“. Oxford u. a. (Clarendon Press) 2006. (= Oxford Modern Languages and Literature Monographs).
- Lehmkuhl, Tobias:** „Im Schwanenseh“. In: Süddeutsche Zeitung, 17. 3. 2008. (Zu: „Alle Wetter“).
- Henneberg, Nicole:** „Da hört die Jeschichte uff“. In: Der Tagesspiegel, Berlin, 28. 5. 2008. (Zu: „Lärchenau“).
- Mazenauer, Beat:** „Na ja, die Zeit vergeht“. In: Freitag, 27. 6. 2008. (Zu: „Lärchenau“).
- Jung, Werner:** „Kalt war's im Märchen“. In: Neues Deutschland, 3. 7. 2008. (Zu: „Lärchenau“).
- Peters, Sabine:** „Abenteuer Aufklärung“. In: Basler Zeitung, 11. 7. 2008. (Zu: „Lärchenau“).

- Person, Jutta:** „Ein Kessel Grobes“. In: Süddeutsche Zeitung, 9./10.8.2008. (Zu: „Lärchenau“).
- Steinmetzger, Ulrich:** „Eine Bombe sprengt die Ordnung“. In: Mannheimer Morgen, 14.8.2008. (Zu: „Lärchenau“).
- Rohlf, Sabine:** „Der Doktor und das Dorf“. In: Berliner Zeitung, 27.8.2008. (Zu: „Lärchenau“).
- Moritz, Rainer:** „Kartoffelsuppe mit Hallimasch“. In: Neue Zürcher Zeitung, 11.9.2008. (Zu: „Lärchenau“).
- Glinski, Sophie von:** „Leben nach Plänen von Frieden und Glück“. In: Literaturen. 2008. H.9. S.68. (Zu: „Lärchenau“).
- Apel, Friedmar:** „Die DDR als Schweinestall“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Literaturbeilage, 20.10.2008. (Zu: „Lärchenau“).
- Ring, Annie:** „Kerstin Hensel’s insecure borders. Shame and the surface of subject and city in ‚Tanz am Kanal‘“. In: German Life & Letters. 2010. H.4. S.504–520.
- Iztueta, Garbiñe:** „Body and grotesque as self-disruption in Kerstin Hensel’s gothic east(ern) German novel ‚Lärchenau‘ (2008)“. In: Jill E. Twark (Hg.): Strategies of humor in post-unification German literature, film, and other media. Newcastle (Cambridge Scholars) 2011. S.143–164.
- Baureithel, Ulrike:** „Federleichte Fingerübung“. In: Freitag, 15.3.2012. (Zu: „Federspiel“).
- Schaefer, Barbara:** „Von Liebe erzählen, ganz leicht, ganz treffend“. In: Stuttgarter Zeitung, 8.6.2012. (Zu: „Federspiel“).
- Gutschke, Irmtraud:** „Hau ab, wenn du kannst“. In: Neues Deutschland, 12.7.2012. (Zu: „Federspiel“).
- Vey, Birgit:** „Rita dreht einfach den Schlüssel rum“. In: Mannheimer Morgen, 16.7.2012. (Zu: „Federspiel“).
- Eger, Christian:** „Gedichte sind gemalte Fensterscheiben“. In: Mitteldeutsche Zeitung, 12./13.4.2014. (Zu: „Das verspielte Papier“).
- Bleutge, Nico:** „Sturzhelm für Höhenflüge“. In: Süddeutsche Zeitung, 20.6.2014. (Zu: „Das verspielte Papier“).
- u.s.: „Ent-deckter Sinn“. In: Wiener Zeitung, 21.6.2014. (Zu: „Das verspielte Papier“).
- Hensel, Kerstin:** „Die Unsterblichkeit des Bärtierchens“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 28.6.2014. (Zu dem Gedicht: „Was sein oder wieder“).
- Biskupek, Matthias:** „Das ewig undichte Gedicht“. In: neues deutschland, 3.7.2014. (Zu: „Das verspielte Papier“).
- Kreis, Christian:** „Lyrikverkostung“. In: die horen. 2014. H.256. S.218f. (Zu: „Das verspielte Papier“).
- Cornils, Kristoffer:** „Hensel, Kerstin: Das verspielte Papier“. [Rezension]. In: Risse. Zeitschrift für Literatur in Mecklenburg und Vorpommern. 2014. H.33. S.90–92.

Schinkel, André: „Von der Genauigkeit des Blicks“. In: Stadtanzeiger Leuna, 26. 11. 2014. (Laudatio anlässlich der Verleihung des Walter-Bauer-Preises).

Rudtke, Tanja: „Während des Kochens teilt Großmutter den Speisen Eignungen zu“. Mythisierung weiblicher Nahrungszubereitung im Roman der Gegenwart (Maja Haderlap, Kerstin Hensel, Zsuzsa Bánk)“. In: Elisabeth Hollerweger / Anna Stemmann (Hg.): Narrative Delikatessen. Kulturelle Dimensionen von Ernährung. Siegen (Universi) 2015. S.69–77.

Sheedy, Melissa: „Gender and violence in a fairy-tale world. Romanticism in Kerstin Hensel's ‚Lärchenau‘“. In: Focus on German studies. Bd.22. 2015. S.36–51.

Agthe, Kai: „Von der frechsten Muse geküsst“. In: Mitteldeutsche Zeitung, 12./13. 3. 2016. (Zu: „Schleuderfigur“).

Jung, Werner: „Spiel und Anspielung“. In: neues deutschland, 16.–20. 3. 2016. (Zu: „Schleuderfigur“).

Segebrecht, Wulf: „Es schleudern Kind und Socke“. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9. 6. 2016. (Zu: „Schleuderfigur“).

Probst, Inga: „Vakante Landschaft. Postindustrielle Geopoetik bei Kerstin Hensel, Wolfgang Hilbig und Volker Braun“. Würzburg (Königshausen & Neumann) 2017. (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 868).

Schwens-Harrant, Brigitte: „Mit der ganzen Liebe im Gepäck“. Wer Gedichte zu lesen als schwierig empfindet, hat vielleicht zuviele Kriterien im Kopf“. Gespräch. In: Die Furche, Wien, 15. 3. 2018.

Grub, Frank Thomas: „Da hört sich denn doch de Weltjeschichte uff!“. Zeitdarstellung und Zeitgenossenschaft im erzählerischen Werk von Kerstin Hensel“. In: Linda Karlsson Hammarfelt / Edgar Platen / Petra Platen (Hg.): Erzählen von Zeitgenossenschaft. Bd.10: Zur Darstellung von Zeitgeschichte in deutschsprachiger Gegenwartsliteratur. München (Iudicium) 2018. S.30–50.

Probst, Inga: „Demontagen, Umwidmungen, Neu-inszenierungen. (Post-)industrielle Landschaften bei Kerstin Hensel, Wolfgang Hilbig und Volker Braun“. In: Martin Ehrler, Marc Weiland (Hg.): Topografische Leerstellen. Ästhetisierungen verschwindender und verschwundener Dörfer und Landschaften. Bielefeld (transcript) 2018. S.269–289.

Schwens-Harrant, Brigitte: „Die Realität ist es, die übertreibt“. Das Leben ist deftig und aus Hass entsteht keine Kunst“. Gespräch. In: Die Furche, Wien, 28. 3. 2019.

Sheedy, Melissa: „Feminine paradigms and fairy-tale transformations in the works of Kerstin Hensel. The political implications of telling a tale. In: Hans Adler / Sonja E. Klocke (Hg.): Protest und Verweigerung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur seit 1989. Paderborn (Fink) 2019. S.157–177.

Opitz, Michael: „Aus der Trauerumklammerung lösen“. In: Deutschlandfunk Kultur, 30. 3. 2020. (Zu: „Regenbeins Farben“).

Geißler, Cornelia: „Jungbrunnen ohne Wasser“. In: Berliner Zeitung, 2. 4. 2020. (Zu: „Regenbeins Farben“).

Gutschke, Irmtraud: „Seejungfrauen, Trauerwölfe“. In: neues deutschland, 4. 6. 2020. (Zu: „Regenbeins Farben“).

Maidt-Zinke, Kristina: „Deutsch-deutsche Ehegeschichten“. In: Süddeutsche Zeitung, 3. 7. 2020. (Zu: „Regenbeins Farben“).

Graca, Joanna: „Deutsche Kürzestgeschichte. Erzähltheoretische Analyse ausgewählter „short short stories“ von Kerstin Hensel und Heiner Feldhoff“. In: Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis. Bd.15. 2020. S.253–262.

Peters, Sabine: „Bleib ruhig, was du bist, Muse: gemein!“. In: die tageszeitung, literataz, 26. 5. 2021. (Zu: „Cinderella“).

Alle Rechte vorbehalten. © edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG und Munzinger-Archiv GmbH, Ravensburg

Originalquelle: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Stand: 15.06.2021

Quellenangabe: Eintrag "Kerstin Hensel" aus Munzinger Online/KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur

URL: <https://online.munzinger.de/document/16000000624>

(abgerufen von Verbund der Öffentlichen Bibliotheken Berlins am 11.10.2024)