

Michael Wildenhain: „Das Ende vom Lied“

Die Jungs der Straße und das Brodeln zukünftiger Revolten

Von Michael Schmitt

Deutschlandfunk, Büchermarkt, 01.03.2026

„Einen Freund erkennst du, wenn du ihn am Kopf getroffen hast.“ Das gilt im Boxring, aber auch unter Straßenjungs in Berlin-Schöneberg 1969. Michael Wildenhain erzählt davon in seinem neuen Roman „Das Ende vom Lied“.

„Den Enkeln“ steht kurz und knapp als Widmung dem gerade erschienenen Roman von Michael Wildenhain voran. Wer frühere Bücher dieses Autors kennt, bis zurück zu den Romanen, in denen er sich mit dem aufkommenden Terrorismus der 70er- oder den Hausbesetzern im Berlin der 80er-Jahre auseinandergesetzt hat, darf annehmen, dass es auch in diesem neuen Buch um dokumentarische Erinnerung an Ausbruchversuche aus den Regelwerken der deutschen Nachkriegsgesellschaft gehen wird. Um Spielarten von Revolten, die nicht zuletzt an ihren eigenen Widersprüchen, an der eigenen Dynamik scheitern.

Michael Wildenhain war und ist ein ebenso sympathisierender wie skeptischer Beobachter solcher Ereignisse und Einschnitte. 1958 geboren, gehört er in den frühen 80er-Jahren zu jener Hausbesetzerszene, die er dann schnell in Romanen verarbeitet. Nicht in aktivistisch-appellierender Prosa, sondern in Texten, die viele Sprach- und Gefühlsregister verschmelzen: den Jargon der Szenen, Literatur und Musik, das ganze Spektrum kultureller Zeitumstände.

Michael Wildenhain

Das Ende vom Lied

Verlag Klett-Cotta

426 Seiten

26 Euro

Erwachen bedeutet Ernüchterung

Dem „Ende vom Lied“ liegt damit jene doppelte Wahrnehmung zugrunde, die Ilse Aichinger pointiert formuliert hat und die Michael Wildenhain seinem neuen Buch voranstellt:

„Das Eigentliche des Traumes ist nicht sein Inhalt, sondern das Licht, in dem er geträumt wird. Dieses Licht bleibt, wenn man erwacht.“

Will sagen: Erwachen, im neuen Roman durchgespielt als Reifungsprozess eines Halbwüchsigen, bedeutet Ernüchterung, aber das ist nicht das Ende aller Utopie.

Anfangs zwölf, am Ende 13 Jahre alt ist der Junge, der als Erzähler im Mittelpunkt des Romans steht und der diese Ernüchterung im Jahr 1969 als Schritt hin zum eigenständigen Denken und Fühlen durchlebt. Sein Vater ist als Krüppel aus Krieg und

Kriegsgefangenschaft zurückgekommen und arbeitet anfangs in einer gehobenen Position für die Berliner Straßenbahnbetriebe, fällt aber bald deren Modernisierung zum Opfer. Die Familie ist im Frühjahr, Sommer 1969 von Charlottenburg nach Schöneberg umgezogen, in eine größere Wohnung. Die Mutter ist schwanger mit dem dritten Kind und auch nach einem Vierteljahrhundert noch schwer traumatisiert von einschneidenden Erfahrungen während der Flucht vor der Roten Armee gegen Kriegsende 1945. Die Stimmung im trauten Heim ist bedrückend, das neue Umfeld, der überschaubare Kiez um die Belziger Straße, um den benachbarten Friedhof und den Lassenpark wird von der baufälligen Ruine einer alten Maschinenfabrik geprägt; auf den Straßen rangeln zwei Gruppen von Jungs um ihre Reviere, überall mischen sich alte Arbeiterkultur, politische und soziale Ressentiments und plebejische Resignation.

„1969 ist die Stadt eine Insel des ewigen Nachkriegs, geprägt von den Folgen des Zweiten Weltkriegs, der für Berlin mit einem am 2. Mai 1945 in Tempelhof, Schulenburgring 2, geschlossenen Waffenstillstand zwar endet, politisch aber bis zum 3. Oktober 1990 andauert. Der durch den Kalten Krieg sich dehnende Schwebezustand, an den sich die Bewohner ebenso wie die übrige Welt gewöhnt haben, wird von uns, den Jungs der Straße, ignoriert. (...) Allein die Relikte – Kriegsrüinen, leere Häuser, kaum kontrollierte Freiräume – begreifen wir als Chance. (...) Die Stadt ist der Wurmfortsatz des reicher werdenden Westens.“

Ein Roman als Archiv vergangener Kiez-Welten

Michael Wildenhain nutzt häufig die Stimmen von Halbwüchsigen als leitende Erzählperspektive seiner Bücher –, er spielt dann mit dem Blick von Protagonisten, die noch wenig Erfahrungen im Leben gemacht haben, aber einer Fülle von schwer verständlichen Eindrücken ausgesetzt werden. Das bestimmt auch die Grundstruktur von „Das Ende vom Lied“, wird aber durch den reflektierenden Umgang des gealterten Erzählers mit diesen Erlebnissen aufgeladen und durch zusätzliche Stimmen und durch historisches Wissen zum Bild einer vergehenden Lebenswelt erweitert. Das Buch schildert das stagnierende Berlin des Jahres 1969 und den muffigen, an sich selbst erstickenden Kiez der Belziger Straße, um auf Brüche und Risse hinzuweisen, die sich unter dieser Oberfläche auftun.

Der Roman verwebt das Milieu der Straßen-Jungs, die meist auf die Schule pfeifen, mit dem Impuls von städtischer Modernisierung, wenn etwa die Straßenbahn abgeschafft und durch U-Bahnen und eine autogerechte Stadt ersetzt werden soll. Er flicht am Rande die Geschichte der kleinen Gruppe der Haschrebellen und der Berliner Tupamaros in den Roman ein, die mit dem Zerfall der studentischen Bewegung von 1968 entstehen und mit Gewalt gegen das System vorgehen wollen. Er lässt Informanten, kleine Ganoven und Geheimdienstler zu Wort kommen, die alles daransetzen, die jungen Aufrührer vor den Augen der Öffentlichkeit zu delegitimieren. Den Großkapiteln des Romans stellt er zudem orientierende historisch-deutende Stichworte voran, die auf den Punkt bringen sollen, was den Protagonisten noch nicht bewusst sein kann.

„Das Ende vom Lied“ ist ein Archiv von gärenden Kräften, aber auch ein Archiv für die Stimmen derer, die als Modernisierungsverlierer verschwinden werden – das betrifft, gesehen mit den Augen des Jungen, sowohl seine Eltern wie auch die „Jungs der Straße“,

die beiden Banden und deren Anführer, die ständig um ihren angestammten Platz kämpfen, da sie sich das Revier irgendwie teilen müssen.

Denn kämpfen muss man, bläut nicht nur der Vater seinem Sohn ein, man muss sich wehren, erklären auch Altersgenossen in den Ecken von Ruinen oder an der Theke von Eckkneipen, die es so schon lange kaum noch irgendwo gibt. Und Kämpfen bedeutet auf der Straße vor allem Boxen:

„Dieter, den jeder, bald werde ich es wissen, in der Straße, der Schule, im Verein Körschi nennt. Die Steine der Fassaden singen seinen Namen zu jeder Tages- und Nachtzeit. Körschi drängt vor. Untersetzt, kräftig, den Kopf zwischen die Schultern gezogen, keineswegs klein, hellblondes, fast weißes Haar, kraus: Im unbarmherzigen Glanz der Neonröhren leuchtet es fluoreszierend, Körschi, der Boxer mit dem Heiligenschein. Vielleicht schmeckt er den Kuss des Mädchens noch auf den Lippen, der ihn beflügelt, befeuern wird, vielleicht möchte er ihr beweisen, wer der Meister im Ring ist, Dieter Korschakowski greift den Gegner ohne jede Rücksicht an.

Jürgen Busch, bedeutend schmaler als der Rammbock, erweist sich als Genie der Verteidigung. Indem er mit einer Reichweite, größer als die des Kontrahenten, Jabs an dessen Stirn platziert, hält er sich die Urgewalt vom Leib, die gegen ihn anrennt. (...) ‚LaMotta‘, murmelt mein Vater.“

Gangs of Berlin und „Gangs of New York“

Dieter „Körschi“ Korschakowski ist in dieser Welt die herausragende Gestalt. Er ist sozusagen der Jake LaMotta der Belziger Straße, der gefeierte „Raging Bull“ unter den Kämpfenden, weshalb die Radioreportage vom Kampf LaMottas gegen Sugar Ray Robinson im Februar 1951 immer wieder zitiert wird. Körschi ist fast 16, er ist eloquent und manipulativ, er ist brutal und spannt Menschen dadurch leicht für seine Zwecke ein. Auch den Erzähler, der nach und nach in den Bannkreis von Körschi gerät, der für ihn Stellvertreterkämpfe mit Mitgliedern der gegnerischen Bande austrägt. Der aber auch von Eifersucht geplagt wird, weil ihm die 14-jährige Alina nicht aus dem Kopf geht, Körschis Freundin, an die man sich nicht heranwagen sollte, weil einen das alle Zähne kosten würde.

Körschi träumt von der Vereinigung der Banden, von Vernetzung auf den Straßen; er lebt von der Bierkneipe seiner Eltern und vom gelegentlichen Autoknacken. Aber er versteht nicht, dass das keine Zukunft haben wird, dass sein Gegenüber Jürgen „Buschi“ Busch, der unter jungen Leuten für die DKP, die Partei seines Vaters, wirbt und aufs Gymnasium geht, eher in eine neue Zeit passen wird, in der Straßengangs alten Stils und bloße Körperkraft keine Rolle mehr spielen werden.

Martin Scorseses Historienfilm „Gangs of New York“ aus dem Jahr 2002 über den Untergang rivalisierender Banden im New Yorker Elendsviertel Five Points ist eine der Reminiszenzen, die Michael Wildenhain in diesem Zusammenhang anführt – als späten Spiegel des reflektierenden Erzählers für das, was sich 1969 in diesem Berliner Laboratorium der Modernisierung abspielt. Ähnlich verfährt er auch in weiteren Passagen: Etwa, wenn François Truffauts Film „Jules und Jim“ von 1962 vom Vater in einer redseligen Laune als Modell für das Dreiecksverhältnis benutzt wird, in dem Vater und Mutter und ein dubioser Fremder in den Nachkriegsjahren gelebt haben.

Das weitet den Resonanzraum des Romans, verleiht ihm Fülle und Wucht und auch eine überregionale Bedeutsamkeit, denn einmal mehr kämpfen Unterprivilegierte gegen die Dynamik eines Gesellschafts-Etwas', das stärker ist als Einzelne oder Halbstarken-Banden. Zugleich erfasst das Buch damit auch Teile des kulturellen Koordinatensystems, mit dem die heute gern geschmähte „Boomer-Generation“ aufgewachsen ist, deren Kindheit oft noch durch vergleichbare Lebensverhältnisse geprägt gewesen ist.

Unterstützt wird das auch durch den häufigen Rückgriff auf Motive aus klassischen Heldenepen und -liedern, die den jungen Erzähler durch die Kindheit begleiten – Sagen des klassischen Altertums, Nibelungen-Epos, Walthari-Lied –, durch den ganzen Schatz an überlebensgroßen Heroen, die vorübergehend schlichte Rollenmuster abgeben, sich aber bald schon als untauglich erweisen, wenn die Anforderungen des sozialen Umfeldes steigen; er lässt den Erzähler damit aufwachsen und lässt sie, je reifer der Junge wird, immer mehr verblassen.

Traumatisierung und Trostlosigkeit

Nicht anders verfährt er mit Gedichten und Liedern, die der Junge seinen Eltern ablauscht, wenn er etwa seine Mutter beobachtet, die sich in Emmanuel Geibels Gedicht „Gudruns Klage“ spiegelt, wenn Traumatisierung und Trostlosigkeit des Alltags sie überwältigen:

„Diesmal hockt meine Mutter auf einem Kinderstuhl. Starrt in den Spiegel, der in der alten Charlottenburger Wohnung über unserer Kommode mit den Klamotten von Carli und mir hing und der beim Umzug von einem Netz haarfeiner Risse überzogen worden ist (...): Singt gegen ihr Gesicht im rissigen Spiegel: ‚Mir ward kein guter Morgen / seit ich dem Feind verfiel / mein Speis und Trank sind Sorgen / und Kummer mein Gespiel. / Doch berg' ich meine Thränen / in stolzer Einsamkeit / am Strand den wilden Schwänen / allein sing ich das Leid.‘

(...) Sie singt den Gesang der Flucht auf dem Floß, der Weite der Weichsel, Landung der Mutter: mit ihrer Mutter, meiner Oma – sowie der winzigen Schwester der Mutter, singt, ohne die Stimme zu dämpfen, weiß mich im Unterricht an meiner neuen Schule, weiß Carli gut aufgehoben, weiß den Vater bis zum Abend fort.“

Es ist eine diffuse emotionale und politische Gemengelage, in welcher der Junge aufwächst, es überlagern sich kleinbürgerliche und proletarische Interessen mit dem Nachhall von Kriegserlebnissen und gut abgehangenen Ressentiments; es mischen sich Anti-Kommunismus und Tradition mit Anti-Amerikanismus und der Verehrung von Revolutionären wie Che Guevara, den ausgerechnet „Körschi“ zu seinen Helden zählt.

Der Junge saugt vieles davon auf wie ein Schwamm, hat aber noch kein Koordinatensystem dafür. Seine Interessen sind zum Teil hormongesteuert, wenn es um Alina geht, die ihn zugleich anzieht und abstößt; sie sind aber auch schon von dem Impuls bestimmt, durch den Besuch des Gymnasiums diesem Milieu bald schon entkommen zu können.

„Einerseits habe ich den Eindruck, als sei ich der Junge, den ich kenne: ein Jahr älter als die meisten meiner Mitschüler, weil später eingeschult als sie – die Zeugnisnoten genügend gut, um einen Gymnasialplatz garantiert zu wissen – jemand, der Angst vor jeder Schlägerei hat – guter, nicht mittelmäßiger Sportler – Person, die mir seit jeher vertraut ist; gleichzeitig bin ich ein mir Unbekannter, der mir trotz aller Mühe, die ich beim Blick in den Spiegel, bei

der Erforschung von dessen Gedanken und Gefühlen verwende, fremd ist.

Ich schäme mich seiner nicht. Er kann sich ins Bett auf dem Dachboden legen, die Decke bis ans Kinn ziehen, die Augen schließen, an Alina denken und sich einen runterholen. Neue Erfahrung, nicht die schlechteste, manchmal kommt nur heiße Luft, manchmal fließt etwas Flüssigkeit in die Schlafanzughose.“

Je mehr er mit sich selbst ringt, desto mehr Ehrlichkeit fordert er seiner Umgebung ab – will nicht mehr von seinen Eltern belogen werden, wenn es um den Zerfall der Familie oder um den Tod der Schwester geht, mit der die Mutter schwanger gewesen ist. Die Brüche in seinem Umfeld und die Veränderungen, die mit der Pubertät einhergehen, mischen und verstärken sich gegenseitig. Akzeptiert fühlt er sich manchmal nur von dem schwer durchschaubaren Untermieter in der elterlichen Wohnung namens Georg, der ihn ernst zu nehmen und mit ihm auf Augenhöhe zu sprechen scheint. Hinter dieser Figur verbirgt sich ein skizzenhaftes, fiktives Porträt des Terroristen Georg von Rauch, der dem kleinen Kreis der Tupamaros entstammt und 1971 bei einem Schusswechsel mit der Polizei sterben wird.

Aus allem, was er sieht und liest, destilliert der Protagonist Facetten eines neuen Selbstbilds – und setzt das schließlich auch bewusst um, als gegen Ende des Romans ein paar Rechnungen gestellt werden.

Popkulturelle Motive

Einen Grund für seinen eigenen Kampf liefert dem Jungen die enger gewordene Beziehung zu Körschis Freundin Alina, die er in aller Hilflosigkeit eines pubertierenden Jungen mal begehrt und mal verachtet, während sie, nur wenig älter, aber schon viel erfahrener, die „Jungs der Straße“ für ihre Zwecke einzuspannen versteht, als Körschi sich mit einem anderen Mädchen einlässt.

Damit verändern sich entscheidend Kräfteverhältnis und Konstellation zwischen den Protagonisten. Und zu den literarischen und filmischen Verweisen kommen popkulturelle Motive hinzu, um das Gefühlsspektrum des Jungen auszuloten, vor allem zwei Anfang der 70er-Jahre international erfolgreiche Popsongs: der 1971 veröffentlichte Ohrwurm „Lady in Black“ von Uriah Heep und der Schmachtfetzen „Sylvias Mother says“ von Dr. Hook and The Medicine Show aus dem Jahr 1972. „Lady in Black“ taucht in verschiedenen Zusammenhängen auf, bezieht sich mal auf eine junge Frau in Ostberlin, die entsprechend gestylt ist und mit der Körschi ein Verhältnis hat, und mal auf die Stimmung des Erzählers, der sich vor allem in einer Zeile des Textes wiedererkennt: „Destruction lay around me / from a fight I could not win“. Der Song von Dr. Hook hingegen entfaltet seine tröstende Kraft für den Jungen immer dann, wenn er für sich allein oder schließlich auch gemeinsam mit Alina Liebesleiden durchstehen muss, wenn er in dem tränenseligen Lied einen Ausdruck für seinen Kummer findet.

Wildenhains Roman, das zeigen solche Passagen, will nicht einfach detailrealistisch gelesen werden. Indem er das Gleichzeitig-Ungleichzeitige von ein paar Monaten im Berliner Kiez mit dem weiten Feld kultureller Referenzen inszeniert, wird ständig spürbar, was alles im Brodeln auf der Belziger Straße als kollektives und individuelles Potential gärt.

„Das Jahr 1969 steht wie kein anderes für den Übergang einer Welt, die noch den Traditionen des Vorkriegs verpflichtet war, hin zu einer Wirklichkeit, die über die Jahre in

mehr und mehr disparate Partikel zerfällt, ein Prozess, der als Reflex auf die Zunahme gesellschaftlicher Komplexität, als Entsprechung zur fortschreitenden Individuierung oder als Orientierungslosigkeit und Versuch, ihrer Herr zu werden, aufgefasst werden kann. (...) Wir, die Jungs der Straße, bekommen von den Gruppen nichts mit. Sie beachten uns ebenso wenig, wie wir sie beachten. Aber sie bestimmen die Atmosphäre der Folgejahre, von der niemand unberührt bleibt.“

Herren einer eigenen Zukunft

Michael Wildenhains Romane haben noch nie in die Schublade jener Generationenbücher gepasst, in denen sich seit den 80er-Jahren immer neu nachwachsende Alterskohorten porträtiert haben – und das gilt auch für „Das Ende vom Lied“. Der Anspruch, den seine Bücher erheben, ist umfassender, zielt genauso auf ein vielschichtiges Gesellschaftsbild wie darauf, Stimmen gerecht zu werden, die nur wenig eloquent oder auch gar nicht für sich selbst sprechen konnten.

Dieser Kosmos ist vielleicht nur ein paar Straßen von dem entfernt, den etwa Peter Schneider seit seinem Erfolgsroman „Lenz“ immer wieder ausgemessen hat, also die Kreise der wortmächtigen studentischen Revolte von 1968 und von deren Nachwirken. Wildenhains Protagonisten in „Das Ende vom Lied“ können mit diesen theoretisierenden und scheinbar weichlichen Akademikern gar nichts anfangen. Sie wollen auch nicht in deren Sinne Motor der Geschichte sein, sondern allenfalls Herren einer eigenen Zukunft, von der ihnen jedoch meist genaue Vorstellungen fehlen.