

Leseprobe

Christian Riedel

Peter Kurzecks Erzählkosmos

Idylle – Romantik – Blues



AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2017

Die Arbeit wurde im Jahr 2015 an der Europa-Universität Flensburg als Dissertation angenommen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2017
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1162-4
www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung	9
1.1	Kapitelübersicht	23
1.2	Werkgenese, Feuilleton-Rezeption, Forschungsstand	28
1.2.1	Werkgenese	28
1.2.2	Feuilleton-Rezeption	33
1.2.2.1	<i>Der Nußbaum gegenüber vom Laden in dem du dein Brot kaufst</i> (1979) und <i>Das schwarze Buch</i> (1982)	33
1.2.2.2	<i>Kein Frühling</i> (1987), <i>Keiner stirbt</i> (1990) und <i>Mein Bahnhofsviertel</i> (1991)	36
1.2.2.3	<i>Übers Eis</i> (1997), <i>Als Gast</i> (2003), <i>Ein Kirschkern im März</i> (2004)	39
1.2.2.4	Das Bewusstsein für ein vielbändiges Hauptwerk entsteht	42
1.2.2.5	<i>Oktober und wer wir selbst sind</i> (2007), <i>Akustische Werke</i> (ab 2007), <i>Vorabend</i> (2011)	45
1.2.3	Forschungsstand	51
1.2.3.1	Bis 1993	52
1.2.3.2	Erste Forschungspositionen (bis 1997)	53
1.2.3.3	Eine erste Monografie (2003)	57
1.2.3.4	Erste Positionen zu <i>Das alte Jahrhundert</i> (bis 2010)	59
1.2.3.5	Weitere Monografien und ein Sammelband (2013)	61
1.3	Zusammenhang des Gesamtwerks, Autobiografik der Texte	65
2.	Peter Kurzecks Texte als Idyllen	75
2.1	Gattungsmerkmale der Idylle, Eigenschaften des Idyllischen	79
2.2	Der <i>locus amoenus</i>	81
2.2.1	Veränderungen des <i>locus amoenus</i> – Salomon Geßner und Jean Paul	83
2.3	Idylle zwischen Wirklichkeitsnachahmung und Artifizialität, Binnenraum und Außenwelt	91
2.4	<i>Vorabend</i>	95
2.4.1	Der Weg zum idyllischen Binnenraum als topografischer Weg: Frankfurt Bockenheim – Frankfurt Eschersheim	96

2.4.2	Temporaler Rückweg in die Kindheit – Eine zurückgespulte Filmrolle	97
2.4.3	Kippbilder – Chiffren des Verschwindens am Weg	101
2.4.4	Jürgen und Pascale	106
2.4.5	Idyllenraum Kirchhainer Straße 50	108
2.4.5.1	Eingegrenzter Binnenraum, (mit)gedachte Außenwelt	109
2.4.5.2	Die ästhetisch typisierte Szenerie eines Ein-Raumes	114
2.5	Weitere Idyllenmotive in Kurzecks Werk	124
2.6	Eine literaturgeschichtliche Verbindungslinie – Wilhelm Raabes <i>Pfisters Mühle</i>	128
3.	Peter Kurzeck und die Literatur der Romantik	139
3.1	Direkte intertextuelle Referenzen auf die Romantik	142
3.1.1	E. T. A. Hoffmanns <i>Der Sandmann</i> – Assoziative intertextuelle Referenzen	142
3.1.2	Weitere direkte Verweise auf die Romantik	148
3.1.3	Bilanz der direkten intertextuellen Referenzen auf die Romantik	151
3.2	Phasen der Romantik – Auf Kurzecks Schreiben beziehbare Aspekte der Romantik	155
3.3	Romantische Leitgedanken und Denkbilder	160
3.3.1	Entgrenzungen in der Frühromantik	160
3.3.2	Frühromantische Entgrenzungen bei Kurzeck	166
3.3.3	Zwischen utopischem Ideal und defizitärer Realität	177
3.3.3.1	Ein Gedicht Wolfgang Hilbigs als Hintergrundfolie einer <i>Vorabend</i> -Passage	183
3.3.4	Romantisierung und Poetisierung des Lebens und des Alltäglichen	186
3.3.5	Triadische Muster, Goldenes Zeitalter, menschliche Lebensphasen	189
3.3.6	Erste triadische Phase: Kindheit	193
3.3.6.1	Bilder einer harmonisch-urvertrauten Kindheitswelt	195
3.3.6.2	Sechs idealtypische Merkmale der Kindheitswelt	202
3.3.7	Zweite triadische Phase: Erwachsenenjahre	211
3.3.8	Dritte triadische Phase: Heimkehr	220
3.3.8.1	Religiöse Motive im Werk	223

3.3.8.2	Zwei Heimwege	225
3.3.8.3	Lesebewegungen	228
3.3.8.4	Schreibbewegungen	233
3.3.8.5	„War das heute Abend, oder ist es aus einem Buch?“	235
3.3.8.6	Heimweg in den Text: „Und jetzt gehst du hier als Romanfigur“	241
4.	„das stimmt, das ist wahr!“ – Blues im Werk Peter Kurzecks	243
4.1	Musik im <i>Alten Jahrhundert</i>	246
4.2	Direkte Verweise auf den Blues	260
4.3	Blues in Westdeutschland seit den 1950er Jahren	263
4.3.1	„Die alten Blues-Sänger“ – Eine Eingrenzung innerhalb des Genres	263
4.3.2	Extrem rare Erlebnisse – Blues-Konzerte in Westdeutschland vor 1962	265
4.3.3	Authentizität, mythologische Begegnung, Wanderschaft	274
4.3.4	Das <i>American Folk Blues Festival</i> in Deutschland	285
4.4	Lebensmuster des Blues in Kurzecks Werk	292
4.4.1	Zwei Aufbrüche – Blues in <i>Mein Bahnhofsviertel</i>	299
4.5	Leitmotive des Blues im <i>Alten Jahrhundert</i>	304
4.5.1	Ain't got a dime – „zähl dein Geld“	305
4.5.2	„I heard the steel-mill whistle blow“ – Die Lollarer Buderus-Sirene	310
4.5.3	Same old train – „durch all die Jahre einundderselbe Zug“	313
5.	Fazit	317
	Literaturverzeichnis	320
	Danksagung	338

1. Einleitung

Eine Binsenweisheit zu Beginn: Literarische Werke fallen nicht vom Himmel. Bevor Autoren und Autorinnen⁶ mit Texten vor ein Publikum treten, sind sie zunächst einmal Lebende und Lesende – und beides hinterlässt, in welcher Form auch immer, Spuren in späteren literarischen Texten.

In Bezug auf Peter Kurzeck wird dennoch oft eine eigentümliche Traditionslosigkeit konstatiert. Vielerorts ist dies als Lob gemeint: Häufig wird das „Solitäre“⁷ Kurzecks betont. Dies geschieht wohl vor allem, um auf seinen ausgeprägten Individualstil hinzuweisen. Unzweifelhaft ist dieser markant, und wohl jede Leserin wird bereits nach der Lektüre weniger Passagen – wie immer sie sich sonst zu den Texten verhält – diesem Autor einen hohen Wiedererkennungswert attestieren. Ein Text Kurzecks ist nach nur wenigen Absätzen als Text eben dieses Autors zu erkennen.⁸ Wer bereits mehrere Texte Kurzecks gelesen hat, begegnet bei weiterer Lektüre zahlreichen, stets

6 In dieser Arbeit soll bei der Verwendung der männlichen oder weiblichen Form einerseits die evidente Notwendigkeit einer gendergerechten Sprache berücksichtigt werden, andererseits sollen zugleich permanente, stilistisch wenig schöne Doppelungen (oder umständliche Ausweichformulierungen) vermieden werden. Deshalb wird wie folgt verfahren: In den Kapiteln 1 und 3 wird konsequent die weibliche, in den Kapiteln 2 und 4 konsequent die männliche Form verwendet. An allen Stellen dieser Arbeit, an denen lediglich eine der beiden Formen Verwendung findet, ist die andere im Geiste jeweils zu ergänzen. Zitate sind von dieser Entscheidung selbstverständlich nicht betroffen.

7 Vgl. Werner Jung, *Zeitschichten und Zeitgeschichten. Essays über Literatur und Zeit*. Bielefeld: Aisthesis 2008, S. 173.

8 Für die zahlreichen Stimmen, die Kurzecks markanten Individualstil betonen, seien stellvertretend zwei angeführt, zunächst Manfred Papst, der Kurzeck in eine Reihe großer Prosaautoren deutscher Sprache des zwanzigsten Jahrhunderts stellt: „Wer einen Abschnitt von Robert Walser liest, findet sogleich eine Sprachmelodie, Metaphorik und Perspektive, die so individuell sind wie ein Fingerabdruck. Unter allen Texten wird er sie wiedererkennen. Diese Eigenständigkeit, die dem Pinselstrich des Malers entspricht, bestimmt den Rang jedes Prosaisten. Mindere Autoren erkennt man erst an ihren Figuren und Themen, an Cast und Plot. In einem Abschnitt von Arno Schmidt oder Uwe Johnson, von Hubert Fichte und Rolf Dieter Brinkmann dagegen muss nichts ‚passieren‘, damit wir wissen, wer spricht.“ (Manfred Papst, *Erzählen und Erinnern*. Einige Bemerkungen zu Peter Kurzeck. In: Erika Schmied (Hg.), *Peter Kurzeck. Der radikale Biograph*. Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld 2013, S. 7-13, hier S. 11. Weiterhin betont auch der Autor Andreas Maier euphorisch Kurzecks „seltsame, einmalige, vorher nie dagewesene Sprache“. (Andreas Maier: *Nichts soll verloren gehen*. *Weshalb Peter Kurzeck einer der ungewöhnlichsten und wunderbarsten Erzähler ist*. In: *Die Zeit*, 12.4.2007).

wiederkehrenden leitmotivischen Variationen, Redundanzen, Modulationen wie inhaltlichen Re-Narrationen von bereits bekannten Begebenheiten. Jeder neue Text Kurzecks ist stets Wiederbegegnung, und der „serielle[] Charakter“⁹ der Prosa Kurzecks ist bereits früh erkannt worden, ebenso wie die intendierte Verwendung von Wiederholungen, die als ein „Prinzip der Redundanz der kurzeckschen Bücher“¹⁰ beschrieben wurde. In Kurzecks Hauptwerk *Das alte Jahrhundert* ist kaum zu zählen, wie oft man im Text „einen Zug fahren hören“¹¹ wird, wie oft der Sommer beschworen wird, der dann wieder nicht bleibt,¹² wie oft eine Beschreibung der Bockenheimer Jordanstraße zu lesen sein wird,¹³ und wie oft daran erinnert wird, dass das Dorf

-
- 9 Jörg Magenau. *Peter Kurzeck*. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, 6/2006, S. 7.
- 10 Axel Dunker. ‚*Da oben könntest du sitzen und schreiben*‘. Schreiben und Erzählen im Werk Peter Kurzecks. In: Matthias Bauer/Christian Riedel (Hg.). *Peter Kurzeck*. München: Edition Text + Kritik 2013, S. 3-10, hier S. 4.
- 11 Das registrierende Wahrnehmen von Zügen, oft zusammengefasst in der stereotypen, leitmotivischen Wendung „einen Zug hört man fahren“, ist eines jener zahlreichen Leitmotive, die Kurzecks Texte bevölkern und takten. Das Motiv tritt am markantesten mit über achtzig Fundstellen im Roman *Vorabend* auf. Vgl. Peter Kurzeck. *Vorabend*. Roman. Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld/Roter Stern 2011 (= *Das alte Jahrhundert* 5), im Folgenden zitiert als ‚*Vorabend*‘, S. 11, S. 13, S. 24, S. 28 (2x), S. 40, S. 48, S. 91, S. 103, S. 104, S. 135, S. 136, S. 138, S. 139, S. 146, S. 161, S. 198, S. 240, S. 252, S. 286, S. 324, S. 329, S. 338, S. 339, S. 370, S. 485, S. 558, S. 617, S. 633, S. 637, S. 642, S. 643, S. 653, S. 654, S. 656 (2x), S. 657, S. 660, S. 661 (2x), S. 663, S. 666, S. 672 (2x), S. 674, S. 687, S. 694, S. 695, S. 699, S. 748 (2x), S. 791, S. 793, S. 794, S. 795, S. 796, S. 797, S. 812, S. 834, S. 838, S. 874, S. 880, S. 894, S. 895, S. 902 (2x), S. 904, S. 905, S. 908, S. 910, S. 912, S. 926, S. 937, S. 944, S. 955, S. 962, S. 967, S. 982, S. 991, S. 1000, S. 1002, S. 1003, S. 1007, S. 1011, S. 1012, S. 1014. Die Aufzählung derartiger Belegstellen von Einzelmotiven mag erbsenzählerisch-positivistisch wirken, verdeutlicht jedoch exemplarisch die immense Frequenz der Motivwiederholungen. Das Zugmotiv wird im Verlauf der Arbeit noch eine Rolle spielen.
- 12 Der Topos des ewigen Sommers ist titelgebend für Kurzecks 2007 erschienene akustische Erzählung *Ein Sommer, der bleibt*, ebenso wie der Traum eines immerwährenden Sommers oder der Unglaube daran, dass dieser bereits vergangen ist, Kurzecks Schreiben durchziehen. Erstmals wird das Motiv bereits im Debütroman *Der Nußbaum gegenüber vom Laden in dem du dein Brot kaufst* eingeführt, in dem der Erzähler des zweiten Kapitels den Verlust eines vergangenen Sommers, einhergehend mit der Vorstellung eines kommenden, reflektiert: „Da war ich fünfzehn, vorher wochenlang unterwegs und grad aus der Schule geflogen. Notizen, Skizzenbücher und Alles was ich mithatte. Der Sommer und Alles fing eben erst an!“ (*Nußbaum*, S. 12), „Ein Traum: es wird Sommer sein und du wirst Alles verstehen!“ (*Nußbaum*, S. 16).
- 13 Die Jordanstraße 36 im Frankfurter Stadtteil Bockenheim ist in der erzählten Zeit der Jahre 1982 bis 1984 des *Alten Jahrhunderts* die gegenwärtige bzw.

Staufenberg auf einem Basaltfelsen steht.¹⁴ Eine dreistellige Zahl derartiger Beispiele ließe sich anführen, auf viele wird noch einzugehen sein. Diese stilistisch-motivischen Nuancen, die nicht nur textimmanent gebraucht werden, sondern werkübergreifend Verwendung finden, und die mit einem herkömmlichen literaturwissenschaftlichen Begriff wie ‚Leitmotivtechnik‘ nur vage charakterisiert sind, sind es wesentlich, die den Texten ihren Wiedererkennungswert sichern. Nur bedeuten ein ureigener Stil und Erzählton keineswegs eine Verweigerung gegenüber literarischen Einflüssen und Traditionen.

Andernorts wurde Kurzecks vermeintliche Losgelöstheit von literarischen Traditionen – dies meinte eine auf der Textoberfläche kaum stattfindende intertextuelle Auseinandersetzung mit anderen Autoren – als entschiedene Schwäche der Texte wahrgenommen. Ina Hartwig skizziert Kurzeck als einen sich nicht mit der literarischen Tradition auseinandersetzenden, selbstbezogen im eigenen Sprachsaft schmorenden Autor:

Andere wählen einen Satz von Flaubert oder Seneca als Motto ihrer Bücher, nicht so Kurzeck. Den fünfundsechzig Kapiteln [des Romans *Vorabend*, C. R.] stellt er ein Selbstzitat voran: ‚Die ganze Gegend erzählen, die Zeit!‘ [...] Peter Kurzeck überfordert seine Leser nicht. Er tröstet durch Langsamkeit. Er überfordert weder mit seinen Gefühlen und Gedanken noch durch subtile Anspielungen auf andere Literaten oder gar Theorien. Hier scheint einer im eigenen Sprachuniversum vollkommen zu Hause und darin hochzufrieden zu sein.¹⁵

Die Vorstellung, dass Langsamkeit mit Einfachheit in eins zu setzen sei; der Glaube, dass eine Literatur, die sich auf der Inhaltsebene mit Theorie beschäftigt (die dann aber auch konkret benannt werden müsste) ihrem Wesen nach notwendigerweise komplexer sei als andere; oder der wie selbstverständlich erfolgende Schluss, ein eigenes Nicht-Ausmachen-Können von

ehemalige Wohnung des Protagonisten, wie sie zu dieser Zeit auch der real-biografische Wohnort Peter Kurzecks war. Eine Beschreibung der Dachgeschosswohnung, der unmittelbaren Umgebung des Hauses sowie der umliegenden Straßen, durch die der Protagonist täglich geht, findet sich vielerorts in den Romanpassagen, häufig in kaum modulierten Versatzstücken.

- 14 Der Satz „Das Dorf steht auf einem Basaltfelsen“ bildet den zweiten Satz des ersten Kapitels von Peter Kurzecks Drittlingsroman *Kein Frühling* (Peter Kurzeck. *Kein Frühling*. Roman. 2., erheblich erweiterte Auflage. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 2007, S. 7, im Folgenden zitiert als ‚*Kein Frühling*‘). Der Satz ist fortan ein frequentes Leitmotiv und tritt in allen Romanen des *Alten Jahrhunderts* auf.
- 15 Vgl. Ina Hartwig. *Schlaflos in Staufenberg*. Peter Kurzecks manischer Erinnerungsroman *Vorabend* über eine versunkene oberhessische Nachkriegskindheit. In: *Die Zeit*, 4.8.2011.

Anspielungen im literarischen Text bedeute notwendigerweise deren faktische Abwesenheit: Hartwigs Text böte manch einen Ansatzpunkt zu Gegenfragen. Festzustellen ist erneut, dass eine bei Kurzeck vermeintlich nicht erfolgende Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition betont wird.

Dem freundlichen Blick auf den Solitär auf der einen Seite und dem abschätzigen Blick auf vermeintlich ausbleibende subtile Anspielungen auf der anderen Seite ist eins gemein: Beide Sichtweisen verstellen den Blick darauf, dass in Kurzecks Texten sehr wohl eine dezidierte und umfassende Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition stattfindet. Dies möchte diese Arbeit exemplarisch nachweisen und belegen. Kurzeck übernimmt zumeist nicht separate Elemente aus konkreten Texten anderer Autoren, etwa in Form sprachlicher Wendungen, wörtlicher oder modulierter Anspielungen auf Einzeltexte oder stilistischer Anlehnungen, sondern eher narrative Grund- wie Gattungsmuster, Erzählsituationen, Topoi und Denkfiguren, die dann in Kurzecks nur scheinbar so hermetisch abgeschlossenen Frankfurt-, Staufenberg-, Gießen-, Lollar-, Frankreich-, oder Böhmen-Kosmos integriert werden.

Derartige in die Romane integrierte Gattungsmuster und Literaturtraditionen werden im Folgenden herausgearbeitet, wobei sie ebenso nach ihrer Bedeutung für das Werk Kurzecks befragt werden, wie zu klären ist, in welcher Form Kurzecks Texte ihrerseits die Gattungsmuster fortschreiben. Bevor die einzelnen Untersuchungsbereiche kurz skizziert werden, ist zu fragen, welche Etikettierungen und literaturgeschichtlichen Einordnungen es für Kurzecks Texte bereits gibt. Fehlt es in Forschung und Feuilleton überhaupt gänzlich an Zuschreibungen, die Kurzecks Werk mit konkreten Einflüssen in Verbindung bringen, und betritt eine Studie, die derartige Zusammenhänge aufzeigen möchte, tatsächlich Neuland? Nicht ganz, denn einige stilistische Fixpunkte werden seit den Anfangstagen der Kurzeck-Rezeption immer wieder ins Spiel gebracht. Meist handelt es sich um kanonische Texte der klassischen Moderne, deren Titel bei ‚sperriger‘ Gegenwartsprosa schnell bei der Hand sind.

→Ein Romanzyklus, hier *Das alte Jahrhundert*, der sich mit vergangener und vergehender Zeit, mit Erinnerung und der Welt der Kindheit auseinandersetzt: Ebenso nachvollziehbar, wie doch auch reflexhaft und vorhersehbar folgt das Etikett des ‚oberhessischen Proust‘ als Zuschreibung.¹⁶

16 Der Verweis auf Marcel Proust gehört zu den frequentesten und hartnäckigsten Etikettierungen, mit denen Kurzecks Texte versehen worden sind. Vgl. etwa: „Der Proust der Bundesrepublik heißt Peter Kurzeck[.]“ (Elke Schmitter. *Der Kirschkern als Weltkugel*. In: *Der Spiegel*, 4.4.2011); „Niemand in der deutschen Literatur wandelt mit solcher Akribie und Sorgfalt auf den Spuren Prousts.“ (Andreas Platthaus. *Einer muss doch auf die Welt achtgeben!* In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15.1.2011); „In den letzten Jahren ist ein bislang fünfbandiger

- Gibt es in der Literatur nach 1945 überhaupt einen großangelegten Romankosmos, für den die Darstellung von Großstadt wichtig ist, für den dann nicht in anschließenden Rezensionen des Feuilletons irgendwann der Döblin-Vergleich¹⁷ bemüht oder die Joyce-Schublade, „eine Art hessische[r] Ulysses“¹⁸, geöffnet worden ist?
- Und bei einer Jahreschronik, für deren räumliche Struktur die Verzahnung wie Kontrastierung von großstädtischer Gegenwartskulisse (Frankfurt) und Provinzvergangenheit (Oberhessen) wesentlich ist: Schwer, hier nicht auch an Uwe Johnsons *Jahrestage* mit ihrer räumlichen Doppelstruktur

Romanzyklus zu Frankfurt im Jahr 1984 erschienen. [...] [W]ie in diesen fünf Romanen die Stadt vorgestellt wird, das hat in der deutschen Literatur nicht seinesgleichen und in der internationalen nur solche Parallelen, die als etwas zu großsprecherisch erscheinen könnten, als dass man sie leichthin erwähnen sollte: Proust und Joyce.“ (Andreas Platthaus. *Eine Stimmfabrik auf dem Heuwagen*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15.12.2007). Die oben bereits zitierte Rezension Ina Hartwigs lehnt aufgrund ihrer negativen Sichtweise auf den Roman den Proust-Vergleich vehement ab: „Die Formel, Peter Kurzeck sei der hessische Proust, macht augenblicklich die Runde. Welch ein Missverständnis. Kindheitserinnerung hin oder her: Mit dem so böartigen wie komischen, auch politisch brisanten Gesellschaftspanorama, das die *Suche nach der verlorenen Zeit* entwirft, hat die Gefühligkeit des *Vorabends* nichts zu tun.“ (Ina Hartwig, a. a. O.). Namentlich erwähnt wird Proust in Kurzecks Gesamtwerk nicht, auch nicht in jenen katalogartigen Aufzählungen von Autorennamen, die etwa den *Nußbaum*-Roman durchziehen oder in den ausgeräumten Bücherregalen des Protagonisten der Romane des *Alten Jahrhunderts*, was über eventuell vorhandene verdeckte Parallelen natürlich nichts aussagt.

- 17 Vgl. etwa: „Seit längerem schon wird seine Karriere von zwei Formeln begleitet: der Alfred-Döblin-Preisträger Peter Kurzeck, der hessische Provinz- und Stadtchronist in Joyce-Manier.“ (Ulrich Weinzierl. *Wer keinen Dauerauftrag hat*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 6.9.1997). Analog zu Proust fällt auch der Name Alfred Döblins in Kurzecks Gesamtwerk nicht.
- 18 So bezeichnete eine Rezension in *Die Zeit* Kurzecks Roman *Keiner stirbt*. Der Frankfurter Fischer Verlag verwendete diese Wendung dann auf der Taschenbuchausgabe des Romans aus dem Jahr 1992. Eine weitere Rezension von *Keiner stirbt* resümiert, Kurzecks Roman verfare partiell „ähnlich dem Ulysses“ und nennt im Fortgang gleich alle diese Autoren als stilistische Fixpunkte: „Der Roman knüpft an beste Traditionen der europäischen Moderne an, steht in der Nachfolge von James Joyce, Marcel Proust und Alfred Döblin. Wenn ein deutscher Autor heute den Döblin-Preis verdient, dann Peter Kurzeck. Die Nähe zu Döblin ist es, durch die seine Suche nach der verlorenen Zeit sich von der Prousts fundamental unterscheidet.“ (Thomas Anz. *Durchs Bahnhofsviertel*. Peter Kurzecks Zeitroman. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.12.1990.) Wie Proust und Döblin findet auch Joyce in Kurzecks Texten keinerlei namentliche Erwähnung.

von New Yorker Gegenwartsebene und Jerichower Vergangenheitsebene zu denken.¹⁹

All diese Labels finden sich nicht nur in Rezensionen, sondern von Beginn an auch in der spärlichen wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Kurzeck.²⁰ Zudem wurde der Autor regelmäßig in Interviews und Autorengesprächen mit ihnen konfrontiert.²¹

- 19 Es ist etwas verblüffend, dass das Feuilleton den Johnson-Verweis, verglichen mit den frequenten Hinweisen auf die kanonischen Vertreter der klassischen Moderne, eher selten bemüht, denn im Gegensatz zu Proust, Döblin und Joyce fällt Johnsons Name mehrfach explizit in den Texten des *Alten Jahrhunderts*, dessen Protagonist passionierter *Jahrestage*-Leser ist. Auch findet sich im zweiten Kapitel des Romans *Ein Kirschkern im März*, dem dritten Band der Chronik Kurzecks, ein Kapitel, das durchaus eine Hommage an Uwe Johnson darstellt. Vgl. Peter Kurzeck. *Ein Kirschkern im März*. Roman. Frankfurt am Main/Basel: Stroemfeld 2004, S. 18-28, im Folgenden zitiert als ‚*Kirschkern*‘. Vgl. zu den Johnson-Korrespondenzen des Kapitels: Christian Riedel, ‚*Sowieso verlauf ich mich gern!* – *Geben, Fehl-Geben und Umwege als strukturgebendes Element bei Peter Kurzeck*. In: Matthias Däumer/Maren Lickhardt/Christian Riedel/Christine Waldschmidt (Hg.). *Irrwege. Zu Ästhetik und Hermeneutik des Fehlgehens*. Heidelberg: Winter 2010, S. 233-250, besonders den Abschnitt ‚*Johnsons Jahrestage als intertextuelle Kontrastfolie*‘, S. 247ff. Auf Johnson verwiesen wird auch in Magenaus bereits angeführtem Artikel im KLG (vgl. Jörg Magenaus, *Peter Kurzeck*, a. a. O., S. 10).
- 20 Beispielhaft geschieht dies etwa in einem Aufsatz Jörg Magenaus, der schon durch den Titel *Die Suche nach der verlorenen Zeit* die Proust-Schublade öffnet und ausführt: „Die Kritiken für seinen letzten großen Roman *Keiner stirbt* (1990) bescheinigten ihm [Kurzeck, C. R.], an ‚beste Traditionen der europäischen Moderne‘ anzuknüpfen, und stellten ihn in ‚die Nachfolge von James Joyce, Marcel Proust und Alfred Döblin‘. Das ist keineswegs aus der Luft gegriffen. *Keiner stirbt* erzählt von der Magie der Großstadt, von Kleinkriminellen, Säufern und Tagedieben und erinnert darin an Döblins *Berlin Alexanderplatz* [...]. Die offene Erzählstruktur, in der detaillierte Wahrnehmungen, Erinnerungssplitter, Traumbilder, gemurmelte Monologe und elliptische Denkanstrengungen Platz haben, wurde mit dem *Ulysses* verglichen. Und mit Proust teilt Kurzeck sein großes Thema und die Obsession, mit der er es verfolgt: die Arbeit der Erinnerung, die Rekonstruktion der Welt der Kindheit und *Die Suche nach der verlorenen Zeit*“ (Jörg Magenaus. *Die Suche nach der verlorenen Zeit*. Peter Kurzecks Romane ‚Kein Frühling‘ und ‚Keiner stirbt‘. In: Walter Delabar/Erhard Schütz (Hg.). *Deutschsprachige Literatur der 70er und 80er Jahre. Autoren, Tendenzen, Gattungen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1997, S. 236-253, hier S. 236).
- 21 Vgl. etwa: Gabriele Weingartner u. a.: *Literatur auf dem Prüfstand*. Peter Kurzeck im Gespräch mit Gabriele Weingartner, Erwin Rotermund und Michael Bauer. In: Gerd Forster u. a. (Hg.). *Fluchtpunkte*. Frankfurt am Main: Brandes und Apsel 1995, S. 189-208, hier S. 191.

Generell zu kritisieren sind diese Feuilletonlabels nicht. In Rezensionen erfüllen sie die Funktion eines Verständigungs-codes: Wenn eine an Gegenwartsliteratur interessierte Leserin in einer Kurzeck-Rezension auf den Namen Marcel Proust stößt, wird sie bei einer späteren Kurzeck-Lektüre nicht ernsthaft erwarten, hier schreibe einer *wie* Proust. Wohl aber wird sie eine gewisse Langsamkeit des Erzählens, eine mit Detailgenauigkeit panoramaartig ausgebreitete Erzählwelt, einen Blick auf Welten der Kindheit, einen ausgeprägten Individualstil sowie ausgiebige Reflexionen über das Erzählte und über das Erzählen erwarten. All das findet sich im *Alten Jahrhundert*. Zudem wird mit Hinweisen, die Kurzeck in einen Zusammenhang mit der sogenannten klassischen Moderne stellen, zu Recht darauf rekurriert, dass dies in einer häufig wieder in vormoderne Erzählmuster zurückfallenden Gegenwartsliteratur nicht an der Tagesordnung ist, womit sich der Kreis zum ‚Solitär‘ Kurzeck schließen würde.²² Kurzeck selbst verhielt sich – sicherlich nicht untypisch für einen Autor – gegenüber derartigen Vergleichen ablehnend,²³ räumte allenfalls ein, als Autor der Gegenwart notwendigerweise auch durch modernistische Schreibweisen geprägt worden zu sein.²⁴

22 Es scheint mir keine hilfreiche Herangehensweise zu sein, über die Proust-Etikettierungen des Feuilletons pauschal den Stab zu brechen, sie als baren „Unsinn“ zu deklarieren und damit ein vermeintlich oberflächliches Feuilleton gegen eine vermeintlich gründlichere wissenschaftliche Beschäftigung mit Kurzecks Werk auszuspielen, wie etwa Ulrich Faure dies in einem Beitrag tut: „Dieses ‚Markenzeichen‘ wird ihm wohl lebenslang anhängen: Er sei der deutsche (bei Regional-Fuilletonisten auch gern: der hessische) Proust. Ganz gleich, wer diesen Unsinn aufgebracht hat, alle (oder wenigstens fast alle) schreiben das voneinander ab, ist ja auch schön griffig und schubladengerecht – wen interessiert da schon, ob’s denn auch stimmt?“ (Ulrich Faure, *Wenn man sich nicht erinnert, dann ist es wie nicht gewesen...*: Der Jahrhundert Erzähler Peter Kurzeck. In: *die horen* 4/2011. Heft 244, S. 69-82, hier S. 69). Sicherlich ist über die Jahre manch verkürzender und diverse Stereotypen bedienender Text über Kurzeck im Feuilleton abgedruckt worden. Dem stehen aber auch eine Reihe hellsichtiger und einlässlicher Texte gegenüber.

23 Vgl. Weingartner, a. a. O., S. 191. „Ich denke, daß man es sich mit zu direkten Vergleichen, also mit Joyce etwa, mit dem man immer wieder kommt, oder seltsamerweise bei mir auch mit Proust, den ich – bisher jedenfalls – nicht gelesen habe, zu einfach macht. Man kommt zu diesen Proust-Vergleichen sicher auch des Themas wegen, weil die Zeit mir ein sehr wichtiger Umstand ist beim Schreiben. Ich denke, daß Rezensenten es sich oft zu einfach machen, indem sie sich nicht bemühen ihren eigenen Eindruck zu formulieren, sondern wie Eingeweihte einfach dieses Etikett verwenden oder die Gespenster aus der Literaturgeschichte herbeiwinken und dann eben sagen ‚wie Joyce‘ oder ‚wie Proust‘, oder mit wem alles man noch verglichen wird.“

24 Weingartner, a. a. O., Ebd.

Über die Funktion als Verständigungscode hinaus scheint die Leistungsfähigkeit der erwähnten Etiketten für die Interpretation von Kurzecks Werk allerdings begrenzt zu sein. Kurzecks letzter Roman, der im Jahr 2011 erschienene *Vorabend*, ist dann auch dazu übergegangen, das ‚Label Proust‘ offensiv aufzugreifen und – dies ist zumindest eine Lesart – zu parodieren: Wenn die Romanfiguren Pascale und Carina im Roman *Vorabend*, während sie dem Protagonisten Peter zuhören, packungsweise Madeleines aus dem Frankfurter Kaufhof mampfen, dann *kann* dies natürlich als Proust-Anspielung gelesen werden. Ist es überhaupt noch möglich in einem literarischen Text das Wort ‚Madeleine‘ zu gebrauchen, ohne dass Proust mitschwingt? Wie aber gestaltet sich die Madeleine-Motivkette in Kurzecks Roman konkret?

Sie beginnt in einem Teeladen auf der Leipziger Straße in Frankfurt-Bockenheim (fast pflichtschuldig gegenüber dem Prätext) mit dem Verweis auf das Eintauchen von etwas Süßem, bezeichnenderweise jedoch nicht den Madeleines, in eine Tasse Tee.²⁵ Auf den folgenden gut fünfhundert Seiten

25 Vgl. *Vorabend*, S. 24f. „Zurück auf die Leipziger Straße. Im Teeladen schon alle Lampen an. Wie Honig das Licht. Und wir müssen gleich in den Laden hinein. Ins Licht, in die Wärme. Den besten Tee. [...] Manchmal Madeleines oder ein englisches Butterplätzchen für sie [Carina, C.R.]. Ein Stück Kandiszucker in heißen Tee eintauchen (immer andere Teesorten zum Probieren) und dann knistert der Zucker und fängt auf dem Löffel zu schmelzen an.“ Natürlich spielt die motivische Engführung von Madeleine-Gebäck und dem Eintauchen in eine Tasse Tee auf jene berühmteste Passage aus Prousts *À la recherche du temps perdu* an, in welcher der Protagonist durch das Eintauchen des Madeleine-Kekses in eine Tasse Lindenblütentee die *mémoire involontaire* erstmals heraufbeschwört und rauschhaft erlebt: „Sie ließ daraufhin eines jener dicklichen, ovalen Sandtörtchen holen, die man ‚Petites Madeleines‘ nennt und die aussehen, als habe man als Form dafür die gefächerte Schale einer Jakobs-Muschel benutzt. Gleich darauf führte ich, ohne mir etwas dabei zu denken, doch bedrückt über den trüben Tag und die Aussicht auf ein trauriges Morgen, einen Löffel Tee mit einem aufgeweichten kleinen Stück Madeleine darin an die Lippen. In der Sekunde nun, da dieser mit den Gebäckkrümeln gemischte Schluck Tee meinen Gaumen berührte, zuckte ich zusammen und war wie gebannt durch etwas Ungewöhnliches, das sich in mir vollzog.“ (Marcel Proust. *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Band 1. Unterwegs zu Swann*. Aus dem Französischen übersetzt von Eva Rechel-Mertens. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011, S. 67ff.). Die Passage in Kurzecks Roman führt analog zu Proust die Madeleines, den Löffel, den Tee und einen bedeckt-trüben Tag auf engstem Raum zusammen. Vergleicht man beide Passagen, zeigt sich jedoch, dass bei Kurzeck gerade nicht die Madeleine in Tee getaucht wird. Der Protagonist sieht im Fortgang in einer Art exotistischen Vision „die Karawanen einer fernen chinesischen Kindheit aufbrechen und in einen goldenen Abendhimmel hineinziehen“ (*Vorabend*, S. 25). Die Ferne wird in leuchtenden Bildern evoziert. Das dauerhafte Erleben einer *mémoire involontaire* bleibt jedoch aus. Auf der folgenden Textseite

wird das Madeleine-Motiv immer wieder aufgerufen und die Erwartungshaltung der Leserin mit weiteren Madeleines gefüttert.²⁶ Etwa zur Hälfte des Romans bricht das Motiv dann, was nicht typisch für Kurzeck'sche Leitmotive ist, unvermittelt ab. Die Kekse sind schlicht alle und Pascale stellt fest:

Jetzt, sagt Pascale, haben wir ALLE Madeleines aufgegessen! Auf dem Küchenschrank noch drei Packungen, sagt Jürgen. Nein, sagt Pascale, die auch schon mit! Hintereinander achtundvierzig Madeleines, Carina und ich. [...] Dann müssen wir jetzt nach Frankreich, sagte ich. Neue kaufen. Nein, sagt sie, die waren aus dem Kaufhof. Jürgen holt aus der Küche eine angebrochene Packung mit Butterplätzchen. Windmühlen drauf. Nein, Kacheln drauf, auf denen Windmühlen drauf sind. Aus Holland? Aus dem Münsterland. [...] Und Carina? [...] Begeistert von allem was sie tut und was da ist und um sie her geschieht. Allein die Zahl: Acht-und-vierzig! Eine Zahl für die man den Mund weit aufreißen muß, eine Zahl, die mit offenem Mund daherkommt. Achtundvierzig Madeleines in kaum vierzig Minuten.²⁷

Mehr als ein tatsächlicher Bezug auf die Romanwelt Marcel Prousts scheint hier bereits die ironische Replik Kurzecks auf eben derartige Etikettierungen und Labels im Vordergrund zu stehen. *Vorabend* verweigert die Fortsetzung des Madeleine-Motivs geradezu demonstrativ. So, wie man auf der Handlungsebene eben nicht mehr „nach Frankreich“ fahren muss, um weitere Madeleines zu organisieren, da es diese längst im Discounter gibt, so wird auch auf intertextueller Ebene durch das demonstrative Abbrechen des Madeleine-Leitmotivs und durch das nahtlose Ersetzen durch pseudo-holländische Butterplätzchen darauf verwiesen, dass es sich auch bei der Proust-Rezeption des Romans um eine Discounter-Variante handelt: Sich einen literarischen Übervater wie Proust, der in seiner literaturgeschichtlichen Bedeutung für einen Autoren der Gegenwart ohnehin unerreichbar ist, ‚vom Hals zu schreiben‘, indem man in den eigenen Zeitroman plakativ die offensichtlichste aller offensichtlichen Proust-Parallelen einflicht, die man auf der Rezeptionsebene ohne Weiteres auch dechiffrieren und auf der Produktionsebene ohne Weiteres konstruieren kann, ohne Proust je gelesen zu haben, scheint hier eher die Intention als eine programmatische Intertextualität. Was leisten diese Vergleichsmomente für die Interpretation der Texte also mehr, als dass sie auf die vollkommen evidente Tatsache hinweisen, dass

befindet sich der Protagonist nach Verlassen des Teegeschäfts, wie nach kurzem Rausch, wieder in der engsten Frankfurter Alltäglichkeit: „Und dann wieder auf der Straße. Vater, Mutter und Kind. Spät am Nachmittag. Schon die Dämmerung. Feucht. Kühl. Dunkle Wolken. Die Autos mit eingeschalteten Lichtern. In den Abend hinein. Bald Ladenschluß. Ein Gedränge.“ (*Vorabend*, S. 26).

26 Vgl. *Vorabend*, S. 112, S. 186, S. 265, S. 274, S. 283, S. 293.

27 *Vorabend*, S. 583. Hervorhebung im Original.

Kurzeck ein dem modernistischen Schreiben verpflichteter, am Kanon der klassischen Moderne geschulter Autor ist?²⁸

Es scheint im *Alten Jahrhundert* geradezu ein Spaß für Kurzeck gewesen zu sein, derartige Verweise auf ihm zugeschriebene Labels in die Texte einzustreuen, denn auch eine Joyce-Parallele gibt es. Sie ist im Vergleich zum Madeleine-Motiv weniger offensichtlich, da es sich innerhalb des *Ulysses* von James Joyce nicht um ein zentrales Motiv handelt. Gegen Ende des fünften Kapitels betrachtet der Protagonist Leopold Bloom in einer Drogerie einige Seifen. Er erkundigt sich nach dem Preis und entscheidet sich dann spontan für ein Stück Zitronenseife.²⁹ Wie Stuart Gilbert in seinem Klassiker *Das Rätsel Ulysses* mit Blick auf die Passage betont hat, bildet die Seife fortan ein von Zeit zu Zeit aufgerufenes Leitmotiv im Text: „Für sich kauft er [Bloom, C. R.] ein Stück süße zitronige Seife und steckt es ein. (Von dieser Seife wird im Verlauf des *Ulysses* noch allerlei erzählt; auch sie hat ihre kleine Odyssee, über die in der Ithaka-Episode zu berichten sein wird.)“³⁰ Gilbert verzeichnet detailliert die einzelnen Passagen, an welchen das Seifenstück auftaucht.³¹ Da das Seifenstück von Bloom durch den Dubliner Junitag getragen wird und in der vorletzten Episode des Romans mit Bloom gemeinsam dessen Haus in der heimatlichen Eccles Street erreicht, spricht Gilbert zu Recht von einer, die Haupthandlung des *Ulysses* satirisch spiegelnden ‚Seifen-Odyssee‘: „Durch die größere Odyssee Blooms läuft eine kleinere, eine Saponeia, die Irrfahrten der Seife – ein komisches Gegenstück zu der Heldensage.“³²

Im *Alten Jahrhundert* findet sich auch eine solche Seifen-Odyssee. Diese zieht sich primär durch den Roman *Übers Eis*, den Portalroman von Kurzecks Hauptwerk. Die Umstände, unter denen der Protagonist hier in einem Frankfurter Schlecker-Markt umständlich ein Stück Seife erstet, lassen ihn wie einen skrupellosen Nachfolger Blooms erscheinen, denn Blooms rascher

28 Auch wenn, wie sich am Madeleine-Beispiel zeigt, Kurzecks Bezug auf Prousts Romankosmos wenig spezifisch und eher parodistischer Natur ist, so hat etwa Maren Jäger in einem Aufsatz überzeugend dargelegt, dass Kurzeck vor allem in seinen Romanaufaktten dezidiert an Muster der klassischen Moderne anknüpft (vgl. Maren Jäger, *Ich fange noch einmal von vorn an*. Erzählanfänge und Neuanfänge bei Peter Kurzeck. In: Matthias Bauer/Christian Riedel (Hg.). *Peter Kurzeck*. München: Edition Text + Kritik 2013, S. 36-46.).

29 James Joyce. *Ulysses*. With an Introduction by Declan Kiberd. London: Penguin 2000, S. 105. „I’ll call later in the day and I’ll take one of those soaps. How much are they? – Fourpence, Sir. Mr Bloom raised a cake to his nostrils. Sweet lemony wax. – I’ll take this one, he said.“

30 Stuart Gilbert. *Das Rätsel Ulysses*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 125.

31 Gilbert, a. a. O., S. 275f. Gilbert führt zwischen der Kaufszene und der Ankunft der Seife in Blooms Wohnung mehr als zehn Passagen des *Ulysses* an, in denen das Seifenstück auftaucht.

32 Gilbert, a. a. O., S. 275.

Gelegenheitskauf wird hier zur lang erörterten Begebenheit: „Eine Seife! Jetzt gleich, es ist dringend!“³³ Der Kauf der Seife wird zur existenziellen Angelegenheit, zur Konfrontation des verarmt durch Frankfurt streifenden Protagonisten mit einer ihn verhöhnenden, ihn selbst zum Gegenstand machenden Dingwelt: „Die Auswahl. Das Seifenregal. Ich und die Seife. Nimm die billigste! Such eine Seife als Weltanschauung und Zukunft dir aus! [...] Vor dem Regal und gebückt, als stünde ich eine Ewigkeit schon so gebückt. Als sei ich ein Teil des Regals.“³⁴ Der Protagonist denkt an die Seifen der Kindheitszeit, an einst in verschiedenen europäischen Städten gekaufte Seifen, überlegt, wie lange das Stück wohl reichen wird, denkt an seine Mutter und ersteht, weil diese „Kamillen immer geachtet hat und gelobt“³⁵, zuletzt ein Stück Kamillenseife: „Fast zwei Stunden mit mir selbst vor dem Seifenregal. Und jetzt in den Abend hinein.“³⁶ Mit der umständlichen Auswahlprozedur³⁷ im Drogeriemarkt hat die Seifen-Odyssee, die sich im Kopf des Protagonisten abspielt, jedoch erst begonnen: Die Seife erweist sich als ekelhaft riechender Fehlkauf. Wie kann man sie nun wieder loswerden? „Die Seife einschicken? An den Hersteller einen Brief? Zum Schlecker zurück oder jeden Tag weiter mit dieser Seife mir sparsam die eigenen Hände?“³⁸ Der Protagonist wünscht zwecks Geruchsberatung seinen Vater herbei und

33 Peter Kurzeck. *Übers Eis*. Roman. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (= Das alte Jahrhundert 1), S. 184, im Folgenden zitiert als ‚*Übers Eis*‘.

34 *Übers Eis*, ebd.

35 *Übers Eis*, S. 188.

36 *Übers Eis*, S. 189.

37 In Michael Lommels Buch *Im Wartesaal der Möglichkeiten* findet sich eine dreiseitige Betrachtung zur ‚Seifenepisode‘ im *Alten Jahrhundert*. Lommel liest die Episode als Bebilderung eines in der Postmoderne häufigen Zustandes: „Die dunkle Seite der Multioptionalität – das ist die Zauderkrankheit, die der Schriftsteller Peter Kurzeck in einer Episode seines autobiografisch gefärbten Romans *Übers Eis* festgehalten hat. Von der Psychologie des späten 19. Jahrhunderts noch als Kuriosum behandelt, tritt sie im 20. Jahrhundert als Folgeerscheinung der technischen und kulturellen Revolution hervor. Sie offenbart sich weniger in der existentiellen als gerade in der banalen Entscheidungsfindung des Alltags.“ (Michael Lommel. *Im Wartesaal der Möglichkeiten. Lebensvarianten in der Postmoderne*. Köln: Halem 2011, S. 76f.). Lommels Interpretation der Szene ist innerhalb seiner Betrachtung postmoderner Lebens- und Zeitempfindungen schlüssig. Lommels Studie beschäftigt sich außer in dieser Passage nicht weiter mit Kurzeck. Unterschätzt wird in Lommels Ausführungen jedoch die entschieden artifizielle Dimension des Kurzeck’schen Schreibens. Die Seifenepisode ist ganz sicher mehr als ein, wie Lommel in der Zusammenfassung ausführt, „autobiografische[s] Aperçu“ (Lommel, S. 166). Gerade die intertextuelle Dimension des Joyce-Bezugs macht Kurzecks präzises Einschreiben in literaturgeschichtliche Muster deutlich.

38 *Übers Eis*, S. 190.

die Seife verfolgt den enttäuschten Käufer bis in seine Träume, „[s]ogar die Gedanken riechen danach.“³⁹ Noch im Folgeroman *Als Gast*, in der erzählten Zeit des Jahres 1984 sind inzwischen mehrere Wochen vergangen, erinnert sich der Protagonist an den Seifenkauf und plant, als der Erwerb einer Tube Zahnpasta auf der Agenda steht, in einem Zwiegespräch mit sich selbst den nächsten Schlecker-Gang wie eine Expedition, um nicht wieder für Stunden im Drogeriemarkt, der als neuzeitlicher Prometheus-Felsen erscheint, zu enden: „damit du nicht wie im Januar bei der Seife wieder wie gefangen, wie angeschmiedet! [...] Diesmal mach dir einen Plan, sagt er sich. Also Ich!“⁴⁰ In der Seifen-Odyssee des *Alten Jahrhunderts* fließen, was typisch für Kurzecks Schreiben ist, absolute existenzielle Ernsthaftigkeit – für den am Existenzminimum durch die Straßen laufenden, permanent sein weniges Münzgeld zählenden Protagonisten bedeutet eine billige Seife eben eine folgenreiche Entscheidung – mit zum Protagonisten distanznehmenden Facetten des Slapstick, die ein komisches Potential entfalten, zusammen.⁴¹

Wie ist Kurzecks Joyce-Replik der Seifen-Odyssee nun bei der Interpretation zu bewerten? Sie ist einerseits die dezidierte Bezugnahme auf ein verdecktes Motiv des Joyce'schen *Ulysses*, das dann moduliert in den Frankfurt-Kosmos integriert worden ist und (im Gegensatz zum literaturgeschichtlichen Allgemeinplatz eines Madeleine-Keks) die Kenntnis des Prätextes erfordert. Andererseits bleibt dieser konkrete Joyce-Bezug auf den fast 2500 Seiten des *Alten Jahrhunderts* ein Einzelfall. Weitere Bezüge zwischen beiden Texten ließen sich allenfalls auf allgemeinsten Ebene des Textes ansiedeln und wären so unspezifisch, dass sie zur präzisen Beschreibung des *Alten Jahrhunderts* nicht taugen. Wie die Proust-Parallele, so scheint auch die Joyce-Episode am ehesten ironisches Zurückspielen eines vom Feuilleton zugespilten Balles (der erwähnte ‚hessische *Ulysses*‘) zu sein.

Eingangs festgestellt wurde die bisher kaum erfolgte Auseinandersetzung mit der Frage, welche literaturgeschichtlichen Traditionen Kurzeck in seinem Schreiben aufgreift: Entweder wird auf den literaturgeschichtlichen Strömungen enthoben ‚Solitär‘ verwiesen, oder es werden Bezüge zur klassischen Moderne aufgezeigt, die jedoch wenig Erkenntnispotential für die Interpretation des Kurzeck'schen Werkes bieten.

39 *Übers Eis*, ebd.

40 Peter Kurzeck. *Als Gast*. Roman. Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 2003 (= *Das alte Jahrhundert 2*), S. 422, im Folgenden zitiert als ‚*Als Gast*‘.

41 Vgl. zu Aspekten des Komischen in Kurzecks Werk: Beate Tröger. *Geschichten mit explodierenden Espresso-Kännchen*. Zur Komik im Werk Peter Kurzecks. In: Matthias Bauer/Christian Riedel (Hg.). *Peter Kurzeck*. München: Edition Text + Kritik 2013, S. 82-90.

In dieser Arbeit wird demgegenüber zweierlei unternommen: Zunächst wird gezeigt, dass es sehr wohl konkrete Gattungsmuster und literaturgeschichtliche Epochen gibt, auf die Kurzeck in seinem Schreiben Bezug nimmt. Hierbei zeigt sich, dass eine Beschränkung auf die klassische Moderne vorschnell ist, dass ältere, vormoderne Positionen mindestens ebenso einschlägige Fixsterne des Kurzeck'schen Schreibens darstellen. Kurzeck wird in der Folge in drei umfassenden Untersuchungen als ein Autor begriffen, der in seinem Schreiben unterschiedlichste Epochen zusammenführt.

Eine vorsichtige Tendenz der Untersuchung sei an dieser Stelle schon vorweggenommen: Das Rückführen von Kurzecks Texten auf übergeordnete Gattungsmuster, literaturgeschichtliche Topoi und Epochen hat sich bei der Interpretation häufig als deutlich ergiebiger erwiesen als das kleinteilige Verfolgen der in den Romanen Kurzecks oft sehr zahlreich namentlich genannten Autoren auf der Textoberfläche. Zwar gewähren nahezu alle Romanprotagonisten Kurzecks freizügig Einblick in ihre jeweiligen Lektüren und Lektürevorlieben, dennoch führt ein Verfolgen dieser ausgeworfenen intertextuellen Köder häufig ins Leere. Aus der Summe der kleinen intertextuellen Bezüge ergibt sich jedoch ein nachzuzeichnendes Netzwerk, das für Kurzecks Schreiben ebenfalls von Wichtigkeit ist. Schwerpunkt und Fokus der Analyse bilden jedoch die übergeordneten Epochen- und Gattungsmuster, die im Zentrum der Kapitel stehen.

1.1 Kapitelübersicht

Kaum ein Gattungsmuster findet in Texten Kurzecks so durchgängige Verwendung wie das der Idylle (Kapitel 2). Eine Beschäftigung Kurzecks mit dieser Gattung lässt sich bereits im Debütroman des Jahres 1979 *Der Nußbaum gegenüber vom Laden in dem du dein Brot kaufst* nachweisen und findet im 2011 publizierten Roman *Vorabend* seinen Höhepunkt. Diese Untersuchung wird nach einer Einführung in Traditionen und Grundzüge der Gattung Kurzecks Verwendung idyllischer Elemente an mehreren Beispielen aufzeigen. Da das Gattungsmuster der Idylle für Kurzecks Schreiben werkchronologisch immer zentraler wird, bildet der Roman *Vorabend* den Ausgangspunkt und das deutliche Zentrum der Untersuchung. *Vorabend* gestaltet einen geschützten Binnenraum als Plattform für den Erzähler. Die Erwartungen an diesen idyllischen Binnenraum werden im Text systematisch aufgebaut und gesteigert: Einzig an diesem Ort scheint dem Erzähler ein utopisch konnotiertes Sprechen möglich zu sein, nämlich „[die] ganze Gegend, die Zeit“⁴² zu erzählen. Kurzecks Idyllen nehmen die ideale Welt

42 So lautet, neben der in allen Bänden des *Alten Jahrhunderts* vorhandenen Widmung „Für Carina“ (*Vorabend*, S. 6) einer der beiden Paratexte des Romans

der Idylle einerseits ernst, indem sie in serieller Reihung idyllische Bilder generieren und – angesichts einer in hohem Maße defizitären Außenwelt – das Ideal eines gelingenden Lebens zumindest als Utopie, vorübergehende Lebensmöglichkeit und Fluchtpunkt postulieren. Andererseits ist Kurzecks Idyllen stets ein Bewusstsein für die Unmöglichkeit idyllischer Lebensentwürfe eingeschrieben. Kurzecks Idyllen zeichnet aus, dass sie weder Idyllen noch Anti-Idyllen, weder ungebrochen (eine solche Verwendung würde sich im 21. Jahrhundert zu Recht dem Vorwurf der Trivialität ausgesetzt sehen) noch gebrochen sind, denn hierfür nehmen Kurzecks Texte die Ebene der Träume, Wünsche und Irrealitäten, der „seinerzeitigen Gegenwart“⁴³ wie später von der Realität nicht eingelöste einstmalige „zahlreiche[n] Zukünfte“⁴⁴ zu ernst.

Auch wenn die Analyse der Idyllenmomente in *Vorabend* den Kern des Kapitels ausmacht, so sollen einige kurze Schlaglichter auf die frühen Romane die Relevanz der Idylle für alle Phasen des Kurzeck'schen Schreibens illustrieren: Hierzu zählen etwa bereits in den frühen Romanen erstmals etablierte Muster von ‚Pärchenidyllen‘, sowie Idyllenmotive in Kurzecks Debütroman. Hier finden sich, im Gegensatz zu Idyllelementen in anderen Texten, auch explizite Verweise auf kanonische Idyllen der Literaturgeschichte.

Postulate, Vorstellungen und Denkgrößen einer weiteren literaturgeschichtlichen Epoche sind für das Schreiben Peter Kurzecks von kaum zu überschätzender Relevanz: Die Rede ist von der Romantik (Kapitel 3). Kurzecks Romantik-Rezeption vereint Merkmale aller Phasen der Epoche. Sie besteht weniger im intertextuellen Aufgreifen von romantischen Einzeltexten. Diese bilden jedoch, um das Netzwerkhafte von Kurzecks literarischen Bezügen exemplarisch zu illustrieren, den Ausgangspunkt des Kapitels. Weit zentraler ist die erstaunliche Kontinuität, mit der *Das alte Jahrhundert* an Ideen und Vorstellungen der Jenaer Frühromantik, primär an die Aphorismenwelt von Novalis (Friedrich von Hardenberg) und Friedrich Schlegel anknüpft. Kurzeck übernimmt primär die in der Frühromantik formulierte Verabsolutierung von Kunst und die Ausrichtung des eigenen Lebens nach Mustern der Kunst. Seine Texte schließen dezidiert an romantische Vorstellungen einer progressiven Universalpoesie, des enzyklopädischen

Vorabend (vgl. *Vorabend*, S. 5). Der Wunsch, dieses Motto durch die eigene Narration umzusetzen, wird textimmanent dreifach wörtlich formuliert (*Vorabend*, S. 690, S. 791, S. 928). Modulierende Abwandlungen der Formulierung finden sich in deutlich größerer Zahl.

43 Diese leitmotivische Wendung, die die Relevanz auch von vergangenen Erlebnissen für die Gegenwart pointiert formuliert, wird im ersten Kapitels des Romans *Keiner stirbt* geprägt: „Vergangenheiten, was weiß denn ich? Doch wohl die seinerzeitige Gegenwart.“ (Peter Kurzeck. *Keiner stirbt*. Roman. Frankfurt am Main: Fischer 1992, S. 7, im Folgenden zitiert als ‚*Keiner stirbt*‘).

44 *Bahnhofsviertel*, S. 5.

Gesamtromans eines Individuums, sowie an die in der Frühromantik formulierte Utopie eines ‚Absoluten Buches‘ an. Auch generelle Eigenschaften des romantischen Romans werden aufgegriffen, wie etwa das permanente Changieren zwischen defizitärer Realität und überhöhtem Ideal sowie die Poetisierung der Alltagswelt. Weiterhin nimmt Kurzeck eine mit den Romantikern in hohem Maße korrespondierende Differenzierung der menschlichen Lebensphasen vor: Einer idealtypisch gezeichneten Kindheit stehen defizitäre Erwachsenenjahre gegenüber, während zuletzt die Möglichkeit der modifizierten Rückkehr in die Kindheitswelt als Strategie verfolgt wird. Es sind im *Alten Jahrhundert* Vorstellungen zu finden, die markant an triadische Geschichtsmodelle der Romantik anknüpfen, an die Vorstellung einer vergangenen Goldenen Zeit, die, um ein Moment der Reflexion erweitert, im Modus der Kunst wiederhergestellt werden soll. Dieses reflexive Moment wird in dieser Arbeit detailliert an dem in *Vorabend* verfolgten ‚Heimweg in die Kunst‘ herausgearbeitet. Die anhand des *Alten Jahrhunderts* untersuchten Anklänge an die Frühromantik sowie die bei Kurzeck auftretenden Eigenschaften des Romans der Romantik werden den Schwerpunkt des Kapitels bilden.

Während der Einfluss der mittleren Phase der Romantik für Kurzecks Texte als verhältnismäßig gering zu veranschlagen ist, sind Vorstellungen und Eigenschaften spätrromantischer Literatur zwar nicht so zentral wie Anklänge an die Jenaer Romantik, aber doch von einiger Bedeutung. Auch auf einige spätrromantische Denkfiguren und Motive in Kurzecks Werk wird daher einzugehen sein.

Während es bei den Romantikern die Volkspoesie ist, die als Inbegriff des vermeintlich Echten, Unverbildeten und Authentischen herhält, ist es im Erzählwerk Peter Kurzecks der Blues (Kapitel 4), der geradezu als Sinnbild des Wahren und vermeintlich Authentischen fungiert. Folgt man dem Selbstbild, das der Protagonist des *Alten Jahrhunderts* von seiner musikalischen Sozialisation entwirft, zieht man Aussagen heran, die im akustischen Werk *Ein Sommer, der bleibt* getroffen werden, oder liest man Interviewäußerungen Kurzecks, so scheint sich der Einfluss des Blues zunächst relativ leicht nachzeichnen zu lassen: Die Konzerte, die der jugendliche Protagonist in den späten 1950er und frühen 1960er Jahren in Army-Clubs in Wiesbaden, Frankfurt, Marburg oder Gießen hört, beeindruckten ihn tief, ebenso die LPs von Memphis Slim, John Lee Hooker oder Big Bill Broonzy. Es sind stets die akustischen, ohne Begleitband auftretenden, umherreisenden schwarzen Blues-Sänger, die eine fast magische Wirkung auf den Protagonisten ausüben, die einen Gestus verkörpern und eine Erkenntnis reifen lassen: Das eigene Leben, die eigene Herkunft und Geschichte, der eigene Alltag ist etwas, das erzählenswert und literaturfähig ist. Es muss nicht immer etwas Neues erfunden werden, vielmehr kann ein einfaches Grundgerüst variiert und moduliert werden. In vereinzelt Beiträgen, die sich bisher äußerst

kursorisch mit Kurzecks Blues-Rezeption beschäftigt haben,⁴⁵ werden dessen Erinnerungen an Konzerte der 1950er Jahre für bare Münze genommen; der Stil der akustischen Werke wird – scheinbar folgerichtig – als späte Folge der in der Jugend als beeindruckend erlebten Improvisationskunst der Blues-Sänger angesehen.

Diese Untersuchung geht jedoch davon aus, dass es entschieden anders war, denn ein detaillierter Blick auf die Blues-Szene jener Zeit ergibt ein anderes Bild. Es zeigt sich, dass im *Alten Jahrhundert* vor allem eine Wunschautobiografie entworfen wird. Die Wahrnehmung des Blues als Inbegriff von Echtheit und Authentizität stellt für die Nachkriegszeit ein ungemein zeittypisches Muster dar, das ganz wesentlich auf Verklärungen, Exotismen und zeittypischen Vorurteilen beruht. An der Oberfläche der Texte hat Kurzecks Auseinandersetzung mit dem Blues wenig Originelles. Eine Archivrecherche zeigt, dass zahlreiche der im Rhein-Main-Gebiet vermeintlich für die 1950er Jahre erinnerten Konzerte ins Reich der Imagination zu weisen sind. Vielleicht erfolgt die konsequente Verdammung archivierter Fakten aus dem *Alten Jahrhundert* ja auch, weil diese Form der Erinnerung das Archiv durchaus fürchten muss.⁴⁶ Natürlich ist das Erstellen einer Wunschbiografie

45 Zwei Texte lassen sich anführen: Natalie Binczek. *Literatur als Sprechtext*. Peter Kurzeck erzählt das Dorf seiner Kindheit. In: *Text und Kritik*, Heft 196, 10/2012, S. 60-70, besonders S. 64f.; Frank Schäfer. *Staufenberg Home-sick Blues*. Peter Kurzeck. In: Frank Schäfer. *Rumba mit den Rumsäufern. Der rasende Rezensent 2. Noten zur Literatur*. Münster in Westfalen: Oktober Verlag 2011, S. 130-141, besonders S. 137f.

46 Im Roman *Vorabend* werden schriftlich fixierte und durch öffentliche Institutionen und Einrichtungen gestützte Erinnerungen generell abgelehnt. Lediglich die mündliche, durch das eigene Gedächtnis gestützte Erinnerung wird als wahrhaftig anerkannt. Betrifft dieses den mündlichen Erzähler des Romans *Vorabend*, so lehnte auch die Autorenperson Peter Kurzeck beim langjährigen Prozess der Niederschrift seiner Romane jegliches auf schriftliche Vorarbeiten gestützte Arbeiten, jeglichen Dokumentarismus strikt ab und verwies auf das angeblich lückenlose eigene Gedächtnis. Auf die Interviewfrage, ob es zu den Werken „Vorarbeiten quasi wissenschaftlicher Art, mit Zettelkästen, Entwürfen, Recherche“ gäbe, antwortete Kurzeck: „Mit Recherchen [arbeite ich, C. R.] gar nicht; dafür hab ich mein Gedächtnis. Was ich tue, ist, daß ich mich immer wieder erinnere, daß ich mich nicht mit den erstbesten Einzelheiten der Erinnerung zufriedengebe, sondern sie mir solange ins Gedächtnis rufe, prüfe und von allen Seiten betrachte und an dem Kontext der Erinnerung zu messen suche, so daß ich oft in der Lage bin, für Jahre und Jahre zurück einen kompletten Kalender zu erstellen, für jeden einzelnen Tag nachträglich noch sagen zu können, was ich an diesem Tag getan habe.“ (Mechthild Curtius. *Zwangsvorstellung: daß ich nichts vergessen darf!*. In: Mechthild Curtius. *Autorengespräche. Verwandlung der Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Fischer 1991, S. 155-168, hier S. 165).

kein adäquater Gradmesser für die Qualität eines literarischen Textes: Jedenfalls darf eine Untersuchung der Blues-Rezeption in Kurzecks Texten keinesfalls beim Konstatieren einer Abweichung zwischen realer Blues-Historie und fiktiver Romanhandlung haltmachen. Ein Blick auf die Motivstruktur des *Alten Jahrhunderts* zeigt, dass der Einfluss dieser Musik auf Kurzecks Texte von kaum zu überschätzender Bedeutung ist, und sich – dies gilt interessanterweise weit mehr für die gedruckten Texte des *Alten Jahrhunderts* als für das hierfür scheinbar näherliegende akustische Werk – massiv auf die Motivstruktur der Romane ausgewirkt hat. Der in den Texten erzählte oberhessische Kosmos ist tief mit der Bild-, Mythen- und Geschichtenwelt des Blues durchtränkt: Das morgendliche Aufwachen als berichtenswertes Initialmoment, nach dem unmittelbar mit der Narration der Alltagsumgebung eingesetzt wird (*Woke up this mornig*), Leitmotive wie „Zähl Dein Geld“ (*Ain't got a dime*), die Selbststilisierung des Protagonisten als wandernder ‚Einsamer Wolf‘, die Wahrnehmung der Arbeitswelt mit einer alles mahnend übertönenden Sirene (*I heard the Steel-Mill Whistle blow*) sind nur einige wenige Beispiele für die ausgeprägte Blues-Motivik in Kurzecks Texten. Strukturell ist vor allem der Zusammenklang der einzelnen Motive im Text wichtig: Wie das bekannte Zwölf-Takt Schema variieren, umkreisen und modulieren Kurzecks Texte die eigene Biografie. Die fertigen Texte sind in manchem Einspielungen oder Takes früher Blues-Künstler vergleichbar,⁴⁷ da sie momentane Varianten einer entschieden ästhetisch-stilisierten Biografie bereitstellen. Die Begegnung mit der Welt des Blues, die auf der Inhaltsebene der Romane unter zeittypischen und exotistischen Mustern erfolgt, erweist sich Jahrzehnte später bei der Übertragung auf das eigene Schreiben als ungemein produktiv.

Der in dieser Arbeit anhand von Idylle, Romantik und Blues unternommene Dreischritt stellt den ersten ausführlichen literaturwissenschaftlichen Versuch dar, den vermeintlichen ‚Solitär Kurzeck‘ mit literarischen Gattungen und Epochen in Verbindung zu bringen. Auch die Leitmotivik der Romane ist bislang nicht ausgiebig beschrieben worden. Natürlich wären andere Fragestellungen denkbar gewesen: So steht etwa eine Untersuchung aus, die Kurzeck (über die eingangs erwähnten Proust-, Joyce-, und Döblin-Labels hinaus) überzeugend als Autor verortet, der an die klassische Moderne anknüpft. Keineswegs soll durch die Absage an die erwähnten Feuilleton-Etikettierungen Kurzeck generell als ‚vormoderner Autor‘ hingestellt werden. In den Analysekapiteln werden – Wolfgang Hilbig, Italo Calvino und nicht

47 Elijah Wald. *The Blues. A Very Short Introduction*. Oxford/New York: Routledge 2010, S. 113. „When such performances were preserved on record, it gave them a permanence that tempts us to think of them as finished compositions. But in many cases the singers would not have performed the same verse in the same order even five minutes later[.]“

zuletzt Boris Pilnjak sind hierfür Beispiele – immer wieder auch moderne Autoren als Bezugspunkte für Kurzecks Erwähnung finden. Die durch Pilnjak vertretene russische Moderne mit ihrer Tradition des Skaz könnte ein lohnender Ansatz sein, auch um das Changieren der Texte zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit präziser zu fassen. Das Blues-Kapitel wird die Wichtigkeit intermedialer Bezüge für Kurzecks Werk veranschaulichen. Ein weiterer sehr interessanter Untersuchungsgegenstand wäre die Beziehung von Kurzecks Texten zur Malerei, die in nahezu jedem seiner Romane eine Rolle spielt. Zuletzt sind auch die Eigenarten von Kurzecks autobiografischem Schreiben und die Wechselwirkungen zwischen Fakt und Fiktion in seiner Erzählwelt bislang in der Forschung nur angedeutet, nicht jedoch ausführlich dargestellt worden.

1.2 Werkgenese, Feuilleton-Rezeption, Forschungsstand

1.2.1 Werkgenese

Peter Kurzecks literarisches Debüt fiel ins Jahr 1978: Ein später Zeitpunkt für einen, der nach eigener Aussage bereits seit früher Kindheit das Ziel verfolgte, Schriftsteller zu werden und sich ebenfalls bereits als Kind eigene Bücherserien vorstellte, diese entwarf und (freilich vorerst bis auf die Textanteile) künstlerisch gestaltete.⁴⁸ Kurzeck verfasste bereits Jahrzehnte vor seiner ersten Veröffentlichung literarische Texte. Lange Zeit geschah dies parallel zu gemalten Bildern⁴⁹ und parallel zu bürgerlicher Erwerbsarbeit. Kurzeck schrieb für die Schublade, sich in biografischen Traditionsmustern eines E. T. A. Hoffmann oder Wolfgang Hilbig bewegend, das eigene Leben in eine Tagseite des Broterwerbs und eine Nachtseite der Literatur aufteilend. Die im *Alten Jahrhundert* auftretende Formel „An den Wänden die Bücher.

48 Mechthild Curtius, a. a. O., S. 163. „Also spätestens mit sieben war ich mir sicher, daß ich Schriftsteller werden würde, so sicher, wie ich es jetzt auch bin; daß ich eigentlich Schriftsteller bin, nur noch ein bisschen älter werden mußte. Ich hab' dann auch davon meinen Freunden erzählt und immer wieder kleine Bücher geschrieben, die auch aussehen sollten wie gedruckt, gedruckte fertige Bücher. Am schönsten war es, wenn ich ein leeres Poesiealbum, entweder von meiner Schwester oder von einem Mädchen im Dorf bekam, bei dem nur die vorderen Seiten herausgetrennt waren und die übrigen leer, und ich dann ein Gesamtkunstwerk, eigentlich ein Buch mit Illustrationen, mit Seitenzahlen und allem übrigen gemacht habe. Möglichst hinten mit Titeln anderer Bücher von mir drin, als ob ich die schon geschrieben hätte.“ Eine analoge Passage findet sich bei Schäfer (Schäfer, a. a. O., S. 132f.).

49 Die Lebensphase des parallelen Zeichnens und Schreibens wird in Kurzecks Texten häufig reflektiert. Vgl. etwa: *Vorabend*, S. 872f.

Für ein ordentliches Leben zu viele⁵⁰ reflektiert den empfundenen Widerspruch zwischen bürgerlichem Broterwerb und künstlerischem Schaffen. Nachdem Kurzeck dann im August 1971 eine gut dotierte Arbeit gekündigt hatte, um sich fortan ausschließlich der literarischen Arbeit zu widmen,⁵¹ folgten einige Jahre, die er ohne konkrete Aussicht auf in naher Zukunft bevorstehende Publikation schrieb, Jahre, die der konzentrierten Stilfindung dienten und die sicherlich der wesentliche Grund dafür waren, dass Kurzeck erst Ende der 1970er Jahre, wie dies zu Recht festgestellt worden ist,⁵² als reifer Autor vor die literarische Öffentlichkeit treten konnte.⁵³ Kurzeck reflektiert diese Lebensphasen wie folgt:

50 *Übers Eis*, S. 38.

51 „Dann mit 28 bin ich eines Morgens aufgewacht, war Personalchef in einer Abteilung, habe für die Amerikaner gearbeitet – das war der 19. August 1971 –; ich bin also aufgewacht, um zur Arbeit zu gehen, hab die Vögel gehört und wusste plötzlich, wusste ganz sicher: ‚Du kannst da nicht mehr hin, du darfst da nie mehr hingehen.‘ Das war zunächst einmal ein riesiger Schreck, weil es immer einfacher ist, das zu machen, was die Welt von einem erwartet, anstatt zu sagen: ‚Ich bin nicht der Mensch, den ihr in mir seht.‘ Dann wurde mir bei der Überlegung, bei der Überlegung, warum ich nicht hingehen konnte, natürlich sofort schlecht. Aber meine Erklärung für mich selbst war, ‚weil du schon dein Leben lang schreiben willst, du machst es zwar auch, aber dir bleibt nur immer die schlechteste Zeit des Tages. Abends wenn du müde bist. Also immer schon eine eingeteilte, ein [sic!] schon abgeschnittene Zeit.‘“ Die Passage stammt aus einem instruktiven Interview, das Achim Stanislawski mit Kurzeck geführt hat (Achim Stanislawski. *Der Bibliotheksbus, ein eigenartiges Bett, die RAF*. Interview mit Peter Kurzeck. In: <http://faustkultur.de/175-0-Gesprch-mit-Peter-Kurzeck.html#.UnzW9OKFcpY>, Datum des letzten Abrufes, 26.01.15).

52 Marius Meller betont dies in einem Artikel der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*: „Der Autor Kurzeck war mit diesem ersten Buch eigentlich schon ganz da, voll entwickelt und von der ersten bis zur letzten Seite sprachtrunken.“ (Marius Meller. *Umfassende Gelassenheit*. Warum dem Schriftsteller Peter Kurzeck die Zeit nicht lang genug sein kann. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2.12.2007). Vgl. auch: Ulrich Faure, a. a. O., S. 72. „Mit dem *Nussbaum* hat ein fertiger Autor die Bühne betreten, kein Anfänger, der seinen Weg suchen oder vom Lektor noch irgendwohin getrimmt werden muß.“

53 Auch wenn sich Kurzecks Stil natürlich deutlich nuanciert, ausdifferenziert und verfeinert hat, so ist es doch bemerkenswert, wie sehr der Leserin bei diesem Autor von der ersten Seite des Debütromans an ein vollkommen eigenständiger literarischer Kosmos mit sich wiederholenden Leitmotiven und Handlungsorten begegnet. Das dreiseitige, prologartige Auftaktkapitel des *Nußbaum*-Romans verdeutlicht dies. Wie in so vielen späteren Passagen findet sich ein durch eine Großstadt gehender, die Passanten beobachtender Protagonist, der sein wenig, verbliebendes Geld zählt, die „Begräbnisgestalten“ der eigenen Vergangenheit vor dem eigenen geistigen Auge präsent hat. Es gibt Motive der (Lebens-)Reise, der Dämmerung, des Winters, wie Motive des Trinkens und