
David-Christopher Assmann, Nicola Menzel

»es ist eigentlich alles ein Buch«¹

Peter Kurzecks Interviews

Einem Interview, das Achim Stanislawski 2010 mit dem häufig als Chronist und Zauberer² betitelten Autor Peter Kurzeck für das Magazin *Faustkultur* geführt hat, ist ein längerer Absatz vorangestellt, der Einblicke in den Ablauf des Gesprächs verspricht:

Noch ehe Peter Kurzeck mir gegenüber Platz nahm, war das geplante Interview schon vorbei. Der Gesprächsleitfaden, die vielen Zitate und Verweise, die ich herausgesucht hatte und die sich in einem erodierenden Zettelhaufen auf meinem Küchentisch stapelten – ich vergaß sie. Kurzeck war meiner Einladung gefolgt, er hatte sich bereit erklärt zu einem Interview, doch kam ich kaum dazu, ihm eine Frage zu stellen. Eineinhalb Stunden redet er, auf Stichworte hin, oder sie ignorierend, von einem mächtigen Wortstrom davongetragen. Wie von den eigenen Worten getrieben, sprang er immer wieder zurück, suchte Erinnerungen hervor und ließ sich in deren Erzählung verstricken. Ich konnte und wollte das Gespräch nicht lenken, denn Schlafwandler, so heißt es, soll man nicht wecken. So ließ ich ihn denn reden, meinerseits gefangen von diesem eigentümlichen »Kurzeck-Sound«.³

Offenkundig sollen die Leserinnen und Leser dem Interview nicht gänzlich unvorbereitet begegnen. Folgt man Stanislawkis Ausführungen, hat das Gespräch mit dem Autor einen alles andere als konventionellen Verlauf genommen. Lassen sich Interviews grundsätzlich als öffentliche Gespräche zwischen einem Fragensteller und einem Antwortgeber, also als publikumsbezogene Dialoge zwischen (mindestens) zwei Akteuren mit »asymmetrischerl Rollen- und Wissensverteilung«⁴ definieren, werden eben diese Strukturvorgaben im *Faustkultur*-Gespräch mit Kurzeck offensichtlich stark irritiert. Kurzeck habe ihm, so Stanislawski, der sich als gut vorbereiteter und gewissenhaft arbeitender Journalist in Szene setzt (»Gesprächsleitfaden«, herausgesuchte »Zitate und Verweise«), kurzerhand das Heft aus der Hand genommen. »[V]on einem mächtigen Wortstrom davongetragen« sei der eigentlich strukturiert zu befragende Autor unwillkürlich und mehr oder weniger unkontrolliert ins Erzählen geraten.

Nun könnte man Stanislawskis Kommentar als Geste der Selbstlegitimation lesen. Doch allzu offensichtlich stehen seine Bemerkungen weniger im Zei-

chen der Rechtfertigung eines gescheiterten, weil aus dem Ruder gelaufenen Interviews – tatsächlich ist das dann abgedruckte Gespräch mit Kurzeck weit aus strukturierter und gelenkter als es die vorangestellte Einordnung behauptet.⁵ Es geht um etwas anderes: Mehr und mehr entwickelt sich Stanislawskis Kommentar zu einer unverhohlenen Feier dessen, was er dann am Ende als »Kurzeck-Sound« zitiert.

Peter Kurzeck hat immer wieder begeisterte Kritiken erhalten zu seinen autobiographisch angelegten Romanen und Hörbüchern, die von der Kindheit nach der Vertreibung der Familie aus Böhmen im hessischen Dorf Staufenberg der 1950er-Jahre handeln und bis zum Leben des Erzählers als Schriftsteller im Frankfurt der 80er-Jahre reichen. Es wird die »penible Erinnerungsarbeit«⁶ bestaunt, wie die Romane »die Vergangenheit in den leuchtendsten Farben heraufbeschwören«,⁷ besonders aber die Sprache in nahezu jedem Artikel hervorgehoben. Typisch seien die »Aufzählungen, Kurz- und Kürzestsätze und Ellipsen, die seine [Kurzecks] Atemlosigkeit, seinen Kampf gegen die Vergänglichkeit wunderbar illustrieren«.⁸ Diese machten »mit den vielen Wiederholungen, den vielen repetitiven Satzschleifen den so typischen, kraftvollen, auch widerständigen, oft nicht leicht zu konsumierenden Kurzeck-Sound«⁹ aus. Nicht nur beschrieben wird also ein charakteristischer Erzählton. Dieser wird gleich mit dem großen Thema der Zeit im Werk Kurzecks in Verbindung gebracht.

In Stanislawskis Vorbemerkung nun versucht das Kompositum »Kurzeck-Sound« indes keineswegs wie üblich allein die Machart der literarischen Texte prägnant-pathetisch auf den Punkt zu bringen, sondern die Passage appliziert Kurzecks feuilletonistisch kursierendes Label¹⁰ vielmehr auf dessen Interview-Äußerungen. Mit genau dieser auratisierenden Wendung, die den Interviewer zur Muse des im Gespräch Literatur produzierenden Autors stilisiert, legen Stanislawskis Eingangsbemerkungen den Blick auf jenes Verfahren frei, das Gespräche mit Peter Kurzeck auszeichnet – ein Verfahren nämlich, das die Grenzen zwischen literarischem Text einerseits und Interview andererseits auf spezifische Weise einzureißen vermag: Denn Stanislawskis Semantik setzt doch voraus, dass Kurzecks »Sound« gleichsam aus den Romanen auf das *Faustkultur*-Gespräch übergegriffen hat. Wenn das aber so ist, dann lassen sich Interviews mit Kurzeck nicht allein als »kommentierende Sekundärkommunikation«¹¹ lesen, geschweige denn als auktorial legitimierte Behältnisse für Informationen über sein literarisches Werk. Sie sind vielmehr Teil dessen, so unsere im Folgenden entwickelte These, was vom Feuilleton als »literarische[r] Kosmos von Peter Kurzeck«¹² bezeichnet wird. Innerhalb der Umlaufbahn dieses Kosmos geraten die Differenzen zwischen Text und Paratext, Realität und Fiktion sowie Objekt- und Metaebene ins Schwimmen, ja das Erzählen vom eigenen Leben

und Schreiben findet mitunter gar nicht mehr zu diesen Unterscheidungen zurück. So wie Kurzecks Interviews eine Trennbarkeit von (vermeintlich) Fiktivem mit (vermeintlich) Realem verkomplizieren, so dienen die peritextuellen Äußerungen des Autors nicht dazu, sich erklärend zu den fiktionalen Romanen zu verhalten. Sie nehmen keine hierarchisch höhergestellte Funktion ein und stellen zudem gerade keine »eigene Zeichenwelt«¹³ dar, denn sie wiederholen die Romanerzählungen thematisch und verfahrenstechnisch in einer als nicht-literarisch geltenden Textsorte und entwickeln die Erzählung mithilfe der Interviews sogar weiter. Erzeugt wird die Diegese der Romane auch in und mit den Interviewäußerungen. Nicht zuletzt treiben letztere damit auch die in den Romanen angelegte Autofiktion voran. Um dies zu zeigen, konzentrieren wir uns auf jene Interviews, die im Zusammenhang mit Texten des 1997 mit *Übers Eis* eingeleiteten »Projekt[s] einer dezidierten Selbstthemat[is]ierung«¹⁴ mit dem Titel *Das alte Jahrhundert* geführt wurden, mit einem Schwerpunkt auf den letzten zu Lebzeiten Kurzecks erschienenen Band *Vorabend* von 2011.

I.

Von Passivität, Abneigung, gar einem »tief verwurzelte[n] Mißtrauen«¹⁵ gegenüber dem Interview, wie es Volkmar Hansen als typisch für Schriftstellerinnen und Schriftsteller diagnostiziert, kann im Falle Peter Kurzecks keine Rede sein. Der Autor zeigt sich in journalistischen Gesprächen deutlich engagiert, er gibt bemerkenswert ausführlich Auskunft: über den Inhalt seiner Romane, den Prozess des Schreibens und dessen Motivation; über die Erinnerung an die eigene Kindheit im hessischen Staufenberg und die Flucht aus Westböhmen dorthin; über bereits geschriebene oder noch zu schreibende Bücher, über Möglichkeiten und Grenzen der eigenen autobiographisch grundierten Erinnerungsarbeit. Wo andere mit Abneigung reagieren und ausweichen,¹⁶ legt Kurzeck sein Schreiben bereitwillig offen, um dabei eben nicht nur zu erläutern, worum es in den Texten seiner »Serie«¹⁷ inhaltlich, motivisch oder konzeptionell geht oder gehen wird, sondern auch, um dezidiert Einblicke in die eigene Dichterwerkstatt zu ermöglichen.

Und so ist es keine Überraschung, wenn Kurzeck sich in einem Gespräch mit Ralph Schock auf die Frage nach der zeitlichen Verortung des mehrbändigen Romanprojekts *Das alte Jahrhundert* umfänglich auskunftsfreudig gibt:

SCHOCK: Warum hast du diese Zeit, diese zwölf Monate des Jahres 1983/84, zum Zentrum des Mammutprojekts gemacht?

KURZECK: Weil ich glaube, daß man beispielhaft erzählen kann, daß es reicht, eine

bestimmte Zeitspanne zu nehmen, um exemplarisch über das eigene Leben oder die Zeit an sich zu sprechen. Die Bücher vor »Übers Eis«, also vor dieser autobiographischen Reihe, spielen in verschiedenen Zeiten: »Kein Frühling« zum Beispiel in der ersten Nachkriegszeit in dem Dorf, in dem ich aufgewachsen bin, und »Keiner stirbt« im Oktober 1959. Ich habe mir vorgenommen, mein Zeitalter aufzuschreiben. Jetzt ist es noch wie eine Landkarte, die erst entsteht, oder ein Puzzle. Da und dort sind schon ein paar Flecken zu erkennen, aber es ist mühsam, sich vorzustellen, was aus dem Ganzen einmal wird. Wenn ich zäh genug weitermache und es mir gelingt, die nächsten Bücher möglichst bald zu beenden, wird man sehen, wie das zu leben anfängt, wie es sich zueinander verhält. Ich habe die nächsten zwei oder drei Bücher schon angefangen, für jedes Hunderte von Manuskriptseiten geschrieben und Hunderte von Seiten mit Notizen vorbereitet. Jetzt komme ich mir vor wie in der Nachkriegszeit, mit acht, als wir kein Geld und keine richtige Wohnung hatten, nur ein Flüchtlingszimmer, einen Gemeinschaftsdachboden und eine Gemeinschaftswaschküche, und aus den Lagern gerade erst heraus und nach Hessen gekommen waren. Wir hatten nur einen geliehenen Küchentisch und eine Küchenlampe mit einer 15-Watt-Birne. Natürlich mußte gespart werden, die wurde nur angemacht, wenn es ganz dunkel war – in der Dämmerung noch lange nicht. Wenn sie aber dann angemacht wurde, gab sie ein schönes trübgoldenes Licht und machte aus dem Raum eine Art Höhle, weil sie die Ecken nicht ausleuchtete. Es war ein Licht wie auf einem Rembrandt. Und ich sehe mich als Acht- oder Zehnjährigen abends am Küchentisch sitzen, unter der geliehenen Lampe am geliehenen Küchentisch, auch die Stühle waren nicht unsere eigenen, und ich habe ein Stück Papier vor mir. Papier war damals etwas Kostbares. Auch heute werde ich beim Schreiben nie den Gedanken los, daß es etwas Kostbares ist und daß man es bevorraten muß, damit man immer welches hat. Und ich sehe mich an diesem Tisch sitzen und mich erst mit Bleistift und dann mit Buntstift ein Königreich malen, weil wir so arm waren ... Ich bin natürlich ein König, sonst wäre die Armut ja nicht auszuhalten gewesen. Und das ist, glaube ich, so etwas wie die Vorwegnahme dessen, was ich jetzt tue, nämlich Bücher zu schreiben, die mein Zeitalter festhalten sollen.¹⁸

Detaillierter geht es kaum. Als Epitext par excellence stellt sich Kurzecks Antwort zunächst einmal völlig in den Dienst des *Alten Jahrhunderts*.¹⁹ Zum einen kommt sie unmittelbar und offenbar ungebrochen der mit Schriftstellerinterviews üblicherweise verbundenen Hoffnung nach,²⁰ Einblicke hinter die Kulissen des Schreibens zu erhalten. Zum anderen vermag die Passage Anhaltspunkte dafür zu liefern, wie das So-Sein der »eigentlichen« Texte mit der auktorialen Intention verbunden und durch diese plausibilisiert sein könnte; zudem sensibilisiert die Lektüre für Verbindungslinien zwischen den seit Mitte der 1990er Jahre erscheinenden Romanen. In dieser Hinsicht wirken die Bemerkungen genauso wie es Klappentexte und Besprechungen der Romane tun.²¹

Und doch birgt die Passage ein gewisses Irritationspotential, in dessen Ein-

zugsbereich bereits ihr nicht unerheblicher Umfang gehört. Interviews mit Kurzeck bewegen sich in Richtung dessen, was in der empirischen Sozialforschung gemeinhin unter ›offenem‹ Interview firmiert, einer Dialogform also, für die ein ›freier‹ Gesprächsaustausch²² kennzeichnend ist. Das Interview orientiert sich in diesem Fall nicht an einer vorab gegebenen Frage- und Antwortstruktur, sondern eröffnet einen kommunikativen Rahmen, in dem ›der Interviewpartner eine Vorrangstellung erhält‹.²³ Ermuntert werden soll der oder die Interviewte zum ungezwungenen Erzählen. Kurzecks gut eine Druckseite füllende Antwort auf Schocks eine Frage (die wir hier nicht zuletzt deshalb im Zusammenhang komplett zitieren) besteht aus 392 Wörtern und gehört selbst damit bei weitem noch nicht zu den längsten von Kurzecks zusammenhängenden, das heißt nicht von Zwischenfragen unterbrochenen Interview-Äußerungen (hier im *Sinn und Form*-Gespräch, wie überhaupt im Kontext von Interviews zum *Alten Jahrhundert*).²⁴ Der Autor hat also offensichtlich etwas zu sagen und muss nicht eigens dazu motiviert werden, sich zu seinen Texten und deren programmatischen oder biographischen Hintergründen zu äußern. Das wirkt sich nicht nur auf die Verteilung von Redeanteilen aus. Die sind im journalistischen Dialog ohnehin konventionell und idealtypisch asymmetrisch vergeben. Auch die Anzahl überhaupt möglicher Fragen wird auf diese Weise unwillkürlich reduziert, dem interviewten Autor das Feld überlassen.

Dabei geschieht der Übergang vom lektüresteuern Blick in die Schreibwerkstatt mit den ›Hunderteln von Manuskriptseiten‹ und dem sich anschließenden Setting aus ›Flüchtlingszimmer‹, ›Gemeinschaftsdachboden‹ und ›Gemeinschaftswaschküche‹ im *Sinn und Form*-Gespräch jedoch nicht reibungslos. Die gleich zweimal gegen Ende der zitierten Passage platzierte explizierte Selbstreflexion ›Und ich sehe mich‹ zieht Brüche in das Gesagte ein, wie sie die unklaren Referenzen der adverbialen Bestimmung ›Jetzt komme ich mir vor wie in der Nachkriegszeit‹ bereits andeuten. Mehr noch: Spätestens hier gerät der Autor Kurzeck durch die Lockerung der zeitlichen Struktur in das Fahrwasser einer irritierenden ›Ego-Pluralität‹.²⁵ Wenn Kurzecks Antwort an dieser Stelle nämlich vom Präteritum zurück ins Präsens kippt und dort auch dann noch verbleibt, wenn von ›König‹ und ›Königreich‹ die Rede ist, verunklart die Passage nicht nur die zeitlichen Ebenen, die sie lediglich zu beschreiben vorgibt, denen sie aber selbst immer auch ausgeliefert ist. Sie verunsichert zudem die Referenz des Personalpronomens ›Ich‹. So muss offen bleiben, ob sich Kurzecks Beschreibung eines sich selbstreflexiv zum Objekt werdenden Ichs auf die in der Vergangenheit liegende Konstellation (sei es des Schreibens am Schreibtisch; sei es im ›Flüchtlingszimmer‹) oder auf den Zeitpunkt des Interviews bezieht – konkret: Wer sieht wen wann?

Dass diese Frage letztlich »lulnbestimmbar bleibt«,²⁶ ist insofern relevant, als Kurzecks Antwort dieses Verfahren der »Verschränkungen der Zeitebenen«²⁷ mit dem der Texte vom *Alten Jahrhundert* teilt. Auch dieses profiliert ein kontinuierliches Springen zwischen und Überlappen von erzählter Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.²⁸ Und tatsächlich zeitigt die zitierte Interview-Passage darüber hinaus auch zuweilen vorstellungsbezogene Effekte der Literarizität, wie sie von einer kommentierenden Einordnung eines Epitextes nicht unbedingt zu erwarten sind. So formt Kurzeck den von ihm beschriebenen »Raum« zu »einer Art Höhle« – eine überhöhende, mythisierende Beschreibung, die viel eher der Perspektive des Kindes der Erzählung zu entstammen scheint als der des reflektierenden Autors. Das derart erzeugte Bild wird daraufhin zu einer dezidiert ästhetisierten Anschauung verdichtet (»Licht wie auf einem Rembrandt«). Dass es sich um Rembrandt handelt, ist dabei keineswegs kontingent. Denn in den Romanen des Projekts *Das alte Jahrhundert* spielt ein Bildband des Malers ebenfalls eine Rolle.²⁹ Gleiches gilt für das bereits genannte »Königreich« in Kurzecks Antwort, heißt es doch in *Vorabend* analog: »Wenn man aus einem Land kommt, das es nicht mehr gibt, sagte ich, muß man als Kind am Küchentisch sich mit Buntstiften ein Königreich malen! Am Abend unter der Lampe. Ein Feuer im Ofen« (V, 912). Semantische Partikel des Romans setzen sich im Interview scheinbar ungezwungen fort – und umgekehrt. Denn fungierte das Interview ungebrochen lediglich als Epitext, würde Kurzeck vielleicht Bezug nehmen auf die entsprechende Passage im Roman, diese kommentieren und erläutern. Stattdessen macht er aber nicht nur nicht auf die Parallelstelle in *Vorabend* aufmerksam. Seine Interviewäußerungen wenden gar das Textverfahren seiner Romane an.

Dass dies so ist, verdankt sich maßgeblich auch dem Umstand, dass dem *Alten Jahrhundert* weder ein eindeutig faktualer noch fiktionaler Status zugeschrieben werden kann. Denn auch wenn sich sämtliche Bücher von Kurzecks »groß angelegtem Erinnerungsmarathon«³⁰ peritextuell eindeutig der Gattung »Roman« zu- und unterordnen, lässt es bereits aufhorchen, wenn der Stroemfeld-Verlag in seinem Programm weit vorsichtiger und damit uneindeutiger von einer »autobiographisch-poetischen Chronik«³¹ spricht. Mehr noch: Unabhängig davon, ob sich das lesende Publikum auf der Basis dieser unklaren paratextuellen Lektüeranweisung dafür entscheidet, einen autobiographischen Text oder einen Roman in der Hand zu halten, muss in einem Text wie *Vorabend* die Versicherung über den Wirklichkeitsgehalt der Erzählung so oder so irritieren. Wenn es dort nämlich an einer Stelle heißt »Diesen Tag hat es wirklich gegeben« (V, 810), muss dieser Satz entweder verwundern, weil er innerhalb eines autobiographischen Textes schlicht unnötig ist; die Einordnung als Autobiographie vollzieht zwischen Text und Leser doch ohnehin bereits

einen Pakt, der den faktualen Anspruch von *Vorabend* behauptet.³² Oder der Satz stört die Lektüre deshalb, weil die Gattungsangabe ›Roman‹ nun einmal unmissverständlich darauf hinweist, dass es sich bei *Vorabend* nicht um eine Erzählung darüber handelt, »was wirklich geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte«,³³ um mit Aristoteles' Definition von Dichtung zu sprechen.

Kurzeck selbst erläutert bereits in einem Gespräch mit Mechthild Curtius, das 1991 erschienen ist, seine Perspektive auf die Unterscheidung von Fiktion und Wahrheit, um diese dabei gleichzeitig um die Differenz von Wahrheit und Wahrhaftigkeit zu ergänzen – ein Begriffspaar, zwischen dem, vor allem anhand von Goethes *Dichtung und Wahrheit*, in der Autobiographieforschung immer wieder differenziert wird als einer einerseits »realen Wirklichkeit« und andererseits einer der Realität durch einen ›höheren‹ Status gerecht werden- den »Wahrheit«.³⁴ Dementsprechend äußert sich Kurzeck im Interview mit Curtius: »Ich denke, wenn ein Text gut genug ist, ist es nicht mehr notwendig zu unterscheiden, ob es Fiktion oder Wahrheit oder was immer ist [...]. Statt wahr wird er dann wahrhaftig.«³⁵ Literarisierte Wirklichkeit wird damit erhoben zu einer wie auch immer näher zu bestimmenden ›Wahrhaftigkeit‹, die mutmaßlich überhaupt nur von einem poetisch-literarischen Text produziert werden kann. Und gleichzeitig sind es gerade das »Arrangement der Fakten und ihre sprachliche Bearbeitung«,³⁶ die die Fiktion überhaupt erst hervorrufen. Das heißt für Kurzeck: »jede Szene, auch wenn es die wirklich gegeben hat – um sie für sich selbst gültig erzählen zu können, muss man sie im Grunde noch einmal neu erfinden.«³⁷ Fakt und Fiktion sind in diesem Sinne im *Alten Jahrhundert* miteinander verwoben, genauer: sie sind Teil eines paradoxen Vorgangs, bei dem die Wiederholung Neues hervorbringt. Erst in und durch diesen kreativen Prozess erheben sie sich, folgt man dem Autor, zu einer sein »Zeitalter« beschreibenden »wahrhaftigen« Dichte.

II.

Aufgrund solcher und ähnlicher Bemerkungen Kurzecks liegt nun der Schluss nahe, dass *Das alte Jahrhundert* dieses im Interview vermeintlich auktorial of-fengelegte Programm geradezu vorbildlich umzusetzen vermag: Eine zwischen Fakt und Fiktion changierende erzählte Welt entfaltet sich. In *Vorabend* heißt es gleich zu Beginn: »Und weil sie [Sibylle] vorher mit uns und neben mir her ging, muß ich mir jetzt ihren Weg ausdenken und wie sie da geht« (V, 9). Mit Sätzen wie diesem verdeutlicht der Text, dass er nicht nur Ergebnis eines zwischen Fakt und Fiktion oszillierenden Verfahrens ist. Er verhandelt sein eigenes Gemachtsein vielmehr zugleich immer auch mit. Die Passage fährt fort:

Sie geht und ich muß mir jeden einzelnen Augenblick für sie ausdenken. Und die Zeit und die Welt um sie her. Erst am Morgen und dann in den Tag hinein. Die Menschen und jeden Schritt Weg. Als ob ich sie selbst erschaffen hätte und immerfort neu schaffen müßte. Bis sie wieder auf mich zu, mir entgegen, bis sie zu mir zurückkommt. Schon immer näher. Und wirklich. Sie selbst. Ein lebendiger Mensch. Und ich dann wie einer, der die ganze Zeit gezaubert hat. Stundenlang. Und mußte dabei noch angestrengt auf einem Drahtseil balancieren. In großer Höhe. Mit angehaltenem Atem. Was hast du gemacht, fragt sie. [...] Den ganzen Tag hoch oben auf einem schwankenden Seil, sagte ich, und gezaubert! Gezaubert und mit großen zerbrechlichen Weltkugeln jongliert! (V, 10 f.)

So wie der Erzähler in *Vorabend* hier zwischen der lebendigen Sibylle und deren ausgedachtem Pendant changiert, so arbeitet sich *Das alte Jahrhundert* insgesamt, wie »auf einem Drahtseil balancieren!«, an der Unterscheidung von Realität und Fiktion ab, präsentiert Texte *über* dieses Verfahren und nicht nur dessen Ergebnisse. Diese Unterscheidung und ihre Problematik für den »literarisch-zaubernden« Produktionsprozess wird in Kurzecks Texten also gerade nicht verdeckt, sondern immer wieder auch als Drahtseilakt in Szene gesetzt. Ihr autofiktionales Vorhaben verdankt sich einer Jonglage »mit großen zerbrechlichen Weltkugeln«, »die sich von dem Bewusstsein herschreibt, dass jede Autobiographie unter Einsatz der Fiktion arbeitet«,³⁸ um eben dieses »Bewusstsein« in den Texten immer wieder durchbrechen zu lassen. Ein literarisches Programm offenzulegen ist somit kein Alleinstellungsmerkmal der Interviews, trifft dies doch genauso auf die Romane zu.

In diesem Sinne etablieren *Vorabend* und die anderen Texte des *Alten Jahrhunderts* eine kontinuierliche Reflexionsebene, die man gewöhnlich eher Interviews zuschreiben würde. Als paratextuelle Organisatoren literarischer Kommunikation³⁹ befördern und lenken Interviews mit Schriftstellerinnen und Schriftstellern den öffentlichen Diskurs über Literatur. Diese reflexions- und kommunikationsstimulierende wie -strukturierende Funktion können sie aber nur deshalb erfüllen, weil sie sich konventionell einem institutionalisierten Ort des Redens *über* Literatur verdanken, das heißt Literatur von einer höheren textlogischen Ebene aus zu ihrem Objekt machen.⁴⁰ Mit Bezug auf die »eigentlichen« literarischen Texte ist das Autoreninterview definitionsgemäß auf einer Metaebene verortet.

Das hat Konsequenzen für den Status der Interviews mit Kurzeck. Wollten diese die ihnen eigentlich zukommende Funktion nämlich bedienen, müssten sie folgerichtig eine Reflexionsebene noch über jenen Reflexionen etablieren, die in den Romanen ohnehin bereits ausgebreitet werden. Dass dies nur bedingt der Fall ist, verdeutlicht eine Passage aus einem Gespräch mit Walter

Fabian Schmid für eine Ausgabe des *poet literaturmagazins* von 2011, in der Kurzeck erwartungsgemäß aufgeschlossen und präzise auf Fragen nach dem autobiographischen Anteil im *Alten Jahrhundert* reagiert:

W.F. Schmid: Wie viel ist bei Ihrem biographischen Schreiben eigentlich noch fiktiv?

P. Kurzeck: Bei meinen letzten Büchern gar nichts. Seit *Übers Eis* sind meine Bücher ganz wörtlich autobiographisch. Auch die Orte, Namen und Hausnummern stimmen alle.

W.F. Schmid: Sie versuchen also wirklich exakt nachzubilden und lassen sich nicht vom Schreibprozess leiten und entführen ...

P. Kurzeck: Nein, eigentlich nicht. Es ist alles wirklich. Und es ist trotzdem gleichzeitig alles geträumt und ausgedacht, was man auch braucht. Selbst eine Tatsache hat ja nicht einfach so eine literarische Wirklichkeit, sondern die muss man ihr erst geben.

W.F. Schmid: Sie gehen also von biographischen Erlebnispartikeln aus, die im Schreiben zur Autofiktion werden. Wirkt das auch zurück, insofern dass das Schreiben das Leben erschreibt, und dass einem das wirklich Erlebte wie aus einem Roman vorkommt?

P. Kurzeck: Ja, natürlich. Ich habe ohnehin immer den Eindruck, dass ich mir mein Leben selbst ausdenke.⁴¹

Im vorliegenden Zusammenhang relevant ist diese Interview-Passage zunächst insofern, als Kurzeck in ihr unverblümt »zugibt«, dass im *Alten Jahrhundert* »gar nichts« fiktiv sei. Dabei sind die Beispiele, die er dann als Belege nennt, indes bezeichnenderweise gerade solche Partikel, die als besonders einfach zu handhabende Realitätseffekte gelten können. Namen und speziell Orte bezeichnen jeweils einen sehr stabilen und »nur bedingt kommunikativ verhandelbaren Gegenstand«,⁴² der besonders zuverlässig Unmittelbarkeit und Abbildbarkeit suggeriert. Orte können gewissermaßen gar nicht anders als Realität zu sein. Auf der anderen Seite wird dieser Wirklichkeitsstatus jedoch auch gleich vom Autor selbst wieder relativiert. Denn »gleichzeitig« sei »alles« – also auch alles Wirkliche! – doch »trotzdem« immer auch »geträumt und ausgedacht«.

Das Interview schließt sich dem reflektierenden Erzählen des *Alten Jahrhunderts* selbst mit dieser Passage eher an, als dass es das Verfahren des Romanprojekts offenlegte, und es treibt es mit der Aussage, selbst im realen Leben sei alles auch bloß »ausgedacht«, und dem unklaren Verhältnis zwischen Autor und Erzählerfigur noch voran. Offensichtlich sind solche Aussagen im Interview genauso akzeptabel, wie die Äußerung des Erzählers in *Vorabend*, der Tag sei »wirklich« passiert. Irritierend ist beides. Und beides ist Teil derselben diegetischen Ebene, die aus dem *Alten Jahrhundert* (inklusive der dort profilierten Selbstreflexion) in die Interviews hineinreicht und dort ungebrochen

weitererzählt wird. Letztlich drehen Kurzecks Interviews das produktionsästhetisch relevante Abbildungs- und Abhängigkeitsverhältnis zwischen Fakt und Fiktion sogar um. So lässt sich an Schmidts Frage, ob autofiktionale Verfahren nicht dazu führten, die Realität als Fiktion wahrzunehmen, anknüpfen: Wird der reale Autor Kurzeck zur fiktiven Figur?⁴³ So absurd diese Frage klingen mag, ihre Sinnhaftigkeit bestätigt sich nicht zuletzt darin, dass Kurzeck erklärt, er vermute durchaus, sich sein »Leben selbst auszuladen!« (und hier ist wohlgerne das Leben des realen Autors gemeint). Dieses Reflexionselement ist wiederum in seinen Romantexten anzutreffen. So heißt es etwa im 2004 erschienenen dritten Band des *Alten Jahrhunderts* mit dem Titel *Ein Kirschkern im März* völlig analog zur Interview-Aussage: »Und jetzt gehst du hier als Romanfigur.«⁴⁴

Beide, Interviews und Romanprojekt, vollziehen damit auch dieselbe Autofiktion und erzeugen jene »Mischungszustände«⁴⁵ zwischen Realität und Fiktion, Dichtung und Leben, die an keinen Textgrenzen halt machen. Somit erfährt letztlich ein aufmerksamer Rezipient der Kurzeck-Romane durch ein Interview kaum »Neues zur Entstehung der Texte«,⁴⁶ sondern bekommt deren Entstehungsgeschichte vielmehr an einem anderen Ort weitererzählt, wobei der Autor zur Spiegelung des Erzählers wird (und umkehrt).

In der bisherigen Kurzeck-Forschung ist man sich, meist mit einem kurzen Verweis auf Beate Trögers Feststellung, dass »über die Trennung von fiktivem Text und biographischen Realia nicht entschieden werden kann«,⁴⁷ recht einig über eine Untrennbarkeit von Autor und Erzähler. Dabei scheint es Beate Tröger weniger um eine Untrennbarkeit als eine Unentschiedenheit zu gehen, ist ihre Aussage doch keinesfalls gleichbedeutend damit, dass Autor und Erzähler derselbe seien. In den Interviews ist es gerade Kurzecks eigene Inkonsequenz, die diesen Schluss verunmöglicht. Denn zumindest vorerst setzt er sich ganz selbstverständlich mit dem Erzähler seiner Romane gleich. So heißt es im Interview durch Wend Kässens im Jahr 2011:

Das »Vorabend«-Buch endet, wie es anfängt, an einem Abend im Oktober 1983 – dass ich müde dasitze, mein Freund Jürgen hat aus Frankreich, aus seinem kleinen Restaurant in der Provence, angerufen und gesagt, Pascale, seine Frau sei weg. Ich habe ihm natürlich gesagt, dass sie wieder zurückkommt, man denkt ja immer, man weiß es besser, man kann Ratschläge geben. Daraus erwächst die Erinnerung an ein langes Wochenende mit Jürgen und Pascale ein Jahr vorher, wo ich die ganze Oberhessenzeit erzählt habe. Und dann endet es damit, dass ich immer noch müde am Tisch sitze. (GGS, 54f.)

Bei der zitierten Zusammenfassung schreibt sich Kurzeck in der 1. Person Singular in das Geschehen ein, das hier als sein eigenes Erlebnis präsentiert wird. Verstärkt wird diese Position durch den generalisierenden Einschub »man denkt ja immer, man weiß es besser, man kann Ratschläge geben« – der Autor bewertet sein Verhalten nachträglich, was den Effekt einer zeitlichen Folge hervorbringt. Er ist demzufolge eins mit der Erzählerfigur, blickt mit seinem Roman lediglich zurück auf vergangenes Geschehen. Dabei geht Kurzeck indes weder auf die Unwahrscheinlichkeit ein, dass eine Erzählung von einer hunderte von Seiten umfassenden Erzählzeit de facto an einem Wochenende stattgefunden haben soll, noch weist er darauf hin, dass der Erzähler seines Romans dies selbst wiederholt in Frage stellt.⁴⁸

III.

Konsequent betreibt Kurzeck seine Gleichsetzung mit dem Erzähler ohnehin nicht. Ein Jahr zuvor, im Gespräch mit Achim Stanislawski, spricht Kurzeck differenziert über den Erzähler in der 3. Person: »[Dieses Buch hat ihn so erschöpft, dass er dachte, er hält sich und dieses Frankfurt und das Buch einfach nicht mehr länger aus« (FK). Sowohl dem in diesem Zusammenhang zusammengefassten Roman *Oktober und wer wir selbst sind* als auch der Antwort im Interview kurz zuvor ist entnehmbar, dass es sich bei dem genannten Buch um *Das schwarze Buch* handelt. Ein Roman, der 1982 veröffentlicht wurde. Warum wird ausgerechnet eine solch offensichtliche Realitätsreferenz in der 3. Person wiedergegeben?

Die Wahl der 1. oder 3. grammatischen Person könnte sich, diese Vermutung liegt eventuell nahe, an dem Verhältnis, das der Autor zu seinem Gesprächspartner hat, festmachen lassen. Das Interview von Stanislawski hat einen wesentlich differenzierteren, theoretischeren Duktus als das gemächliche Geplauder mit Wend Kässens, in dem geduzt und vertraulich-verbindlich Bestätigung über das eigene Verständnis eingeholt wird: »Kann man das so sagen?« (GGS, 51), »Kann man das so beschreiben?« (GGS, 50). Kässens ist zudem über Kurzecks Werk bestens informiert, sodass er manche Informationen schon vorweg nimmt: »Wenn man weiß, wie du dir deine Heimat erkämpfst, die neue und die alte, dann ist es doch überraschend, dass du in Südfrankreich in Uzès wohnst« (GGS, 43). Das Interview von Achim Stanislawski wirkt hingegen durch die bereits angesprochene Auratisierung Kurzecks, der sich zum Interview »bereit erklärt« hat, zugleich auch distanzierter, wenn von »diesem eigentümlichen ›Kurzeck-Sound« (FK) die Rede ist oder die Gespräche weniger an die private Person als den Schriftsteller gerichtet scheinen: Dessen

Schreibprozess und nicht der Autor steht im Zentrum des Gesprächs. Ein Zitat von Adorno findet Eingang, ein kurzer Sartre-Vergleich kommt auf – es kommunizieren Experten auf einer intellektuellen Ebene. Darüber hinaus lässt sich vermuten, dass Stanislawski mit seinem unbeholfen wirkenden Einwurf »Heutzutage findet man Ihre Bücher leider nur noch schwer, weil ein Hugen-dubel oder Thalia die nicht einkauft...« (FK) bei dem von ihm verehrten Autor anecken könnte. Die beiden sind nicht vertraut im Umgang miteinander. Ein Autor, der nicht zwischen sich und seiner Figur differenzieren kann und sich damit als nicht-akademischer Gesprächspartner erweist, müsste sich in solch einem Gesprächsrahmen einem Naivitätsverdacht aussetzen. In dieser Hinsicht scheint die Wahl der grammatischen 3. Person der Inszenierung einer distanzierten und theoretischen Betrachtung des eigenen Werks zu dienen.

All das erklärt aber noch nicht, wozu Kurzeck im Interviewgespräch mit Stanislawski von der Erzählung in der 3. Person plötzlich doch wieder zu einer Erzählung über sich selbst übergeht:

All diese Besuche fallen ihm ein; er erzählt sie sich selbst. Und unter diesem ist ein bestimmtes Wochenende, an dem er allen von seinem Heimatdorf erzählt hat, von dem Kino im Nachbarort, das in einem Gebäude war, das selbst wie Amerika aussah. Und wie es war, dann raus zu kommen, und es ist immer noch der gleiche Winter-sonntag, obwohl einen das Kino doch davon erlösen sollte ... und man weiß »Du hast deine Hausaufgaben nicht gemacht und hast einen Heimweg von zwei Kilometern vor dir. Dieses Gefühl kommt da wieder. Überhaupt dachte ich, wusste ich, dass die Schule eigentlich nur eine Täuschung ist. (FK)

Wie in der bereits zitierten Passage aus dem Gespräch mit Ralph Schock, spaltet sich der Erzähler nicht in eine erinnernde und erzählende Figur auf, sondern »erzählt sie |die erinnerten Besuchel sich selbst« als adressiertes Gegenüber – und zwar just an der Stelle, an der auch im Interview eine eigenständige Erzählung ausgelöst wird. Kurzeck fasst den Inhalt des Sprechakts im Roman nämlich nicht bloß zusammen. An die genauere Bestimmung, wovon erzählt wurde (»von dem Kino im Nachbarort«), schließen sich zwei Nebensätze an, die beginnen, das erwähnte Kino zu verorten. Das bringt eine vergleichende Assoziation hervor (»wie Amerika aussah«), bei der gar nicht mehr klar markiert wird, ob es sich weiterhin um die Assoziation des Erzählers im Roman handelt oder um Kurzecks gedankliche Verknüpfung zum Zeitpunkt des journalistischen Gesprächs. Durch das im Anschluss das erste Mal verwendete Pronomen »man« wird das Erlebnis des Kinobesuchs zumindest nicht mehr bloß dem Erzähler zugeschrieben, sondern als eine Wahrnehmung verallgemeinert, die auch die grammatische 1. Person einschließt.

Der daraufhin unvermittelt folgende Tempuswechsel vom Präteritum ins Präsens im Satz »[U]nd es ist immer noch der gleiche Wintersonntag« führt im Kontext zu einer Satzkonstruktion, in der das Präsens nicht mehr bloß ein grammatischer Faktor ist, um das Gegenwärtige zu bestimmen. Er markiert vielmehr den Einstieg in eine eigenständige Erzählung. Das Präsens bietet damit den Anfangspunkt für das nun einsetzende narrative Verfahren, das nicht mehr im Dienst einer bloßen Nacherzählung steht. Der Text, nun schon völlig in der Erzählhandlung aufgehend, bedient sich nämlich im Anschluss der 2. Person in Form einer Selbstansprache (»und man weiß ›Du hast deine Hausaufgaben nicht gemacht und hast einen Heimweg von zwei Kilometern vor dir«), die nun nicht mehr bloß Teil der wiedergegebenen Romanhandlung ist, sondern zur Interviewhandlung wird – nun ist es Kurzecks eigenes Verhältnis zur Schulzeit, um das es geht (»Überhaupt dachte ich, wusste ich, dass die Schule eigentlich nur eine Täuschung ist«).

Kurzecks Verfahren spaltet den Erzähler mithin durch eine reflexive Geste auf, die es ihm nicht nur ermöglicht, seinen Kosmos weiterzuerzählen, sondern sich selbst darin einzubauen. Die Unentschiedenheit zwischen Autor und Erzähler wird innerhalb seiner Antworten erst hergestellt und weist damit keine Reflexion zu diesem Thema in Bezug auf die Romane auf, sondern zeigt sich als dazu analoges Verfahren und lässt sich zudem einspeisen in den »einen Gesamttext allen Kurzeck'schen Schreibens«.⁴⁹

Vor diesem Hintergrund erstaunt es nicht, wenn sich der Autor gerade da einer Antwort verweigert, wo es in Stanislawskis Interview um Kurzecks eigenen Status auf der Grenze zwischen Realität und Fiktion geht:

[Stanislawskil] Aber Erzähler und Autor, Handlungsträger, Sprecherinstanz und Sie als derjenige, der diese Texte geschrieben hat, das sind doch verschiedene, nicht deckungsgleiche Funktionen eines literarischen Textes im Unterschied zu realen Personen aus Ihrem Leben, im Unterschied zu Ihnen selbst? Wie ist aus ihrer Sicht die Beziehung zwischen Ihnen, dem Autor und dem Erzähler aus »Vorabend«?

[Kurzeckl] (sich mehrfach unterbrechend, unwillig den Kopf schüttelnd): GANZ UND GAR, die ist ganz und gar so ... das ist halt so. Ich brauche zu dem kein Verhältnis. (Pause, in der ich versuche, hastig in meinen Notizen suchend, die Kluft zwischen dem Schriftsteller und dem an Theorie überfressenen Literaturwissenschaftler zu überbrücken.)

[Stanislawskil] Ihre Romane spielen zum größten Teil in Bockenheim, in der Jordanstraße, wo die Karl Marx Buchhandlung steht, weil Sie dort zu der Zeit, von der Sie so ausufernd schreiben, gelebt haben. Meine Frage nun an Sie als Figur ihres eigenen Romans: Sie gehen immer durch die Jordanstraße, aber sie gehen nicht über den Jordan? (FK)

Bezeichnenderweise gerät der Autor gerade dort, wo eine Metareflexion (oder besser: Metametareflexion) in Gang kommen könnte, ins Stocken. Man könnte nun davon ausgehen, »dass Kurzeck an derartigen Überlegungen aus literaturwissenschaftlicher Perspektive offenkundig nicht interessiert war.«⁵⁰ Fruchtbare ist doch aber eine Lesart, die diese Verweigerungsgeste als Konsequenz der Textkonstruktion des Interviews versteht. Kurzecks Interviewverfahren verweigert es seinen peritextuellen Äußerungen, sich erklärend über die fiktionalen Romane zu erheben. Bemerkungen wie die zitierten verschleifen (vermeintlich) fiktives Erzähler- und (vermeintlich) reales Autor-Ich, wie es die Interviews als »Textkonstrukt«⁵¹ entwerfen, miteinander. Das Interview, so Torsten Hoffmann und Stephan Pabst, geht einher mit dem Bewusstsein, »dass Autorschaft eine Inszenierung, ein komplizierter Mechanismus aus Selbst- und Fremdzuschreibung ist.«⁵² Wie kompliziert sich dieser Mechanismus tatsächlich darstellt, zeigt sich, wenn diese Zuschreibungen gleichzeitig aus den Romantexten überzugreifen scheinen. Es ist eben nicht der beobachtende, reflektierende Autor Kurzeck, der sich im Interview besserwissend über seine Romane und den Ich-Erzähler Kurzeck erhebt, sondern der Autor im Interview erzeugt im gleichen Moment eine Verbindung zur Autorfigur der Romane.

Mit solchen, hier nur angedeuteten Motiv- und Verfahrenskontinuitäten erweisen sich Kurzecks Antworten als gleichsam in *Das alte Jahrhundert* hingeschriebener Text, neigen gar zur »Entparatextualisierung«⁵³ bezogen auf das Romanprojekt. Über Kurzecks Romane, über Kurzecks Interviews kann hinaus erzählt beziehungsweise hinausgelesen werden. Die journalistischen Gespräche mit dem Autor wiederholen die Romanerzählungen thematisch und in ihrer Verfahrensweise, führen diese aus und fort. Ausgeführt werden *histoire* und *discours* des *Alten Jahrhunderts* aber nicht nur in dem Sinne, dass die dort entfalten Erzählungen ergänzt werden. Sie werden mehrfach als Erzählungen überhaupt erst erzeugt. Besonders wenn es um die Position des Autors/Erzählers »Peter Kurzeck« und das Verhältnis zu seinen literarischen Texten geht, kommt es zu Wechselbeziehungen zwischen Interview- und Romantext.

Das konventionelle Verhältnis von Romantext und Interview wird dabei mitunter verkehrt: Denn es besteht schließlich die Möglichkeit, den genannten Tempuswechsel vom Präteritum ins Präsens im eingangs genannten Interview mit Ralph Schock für *Sinn und Form* anhand von *Vorabend* zu erklären. Dort heißt es nämlich denkbar apodiktisch: »Aber beim Erzählen, sobald man anfängt zu sprechen, ist immer Gegenwart. Jetzt« (V, 69). Hält man sich daran, wird der einsetzende Erzählprozess im Interview durch den Wechsel ins Präsens markiert und das von Kurzeck im Dialog mit Schock Erzählte vergegenwärtigt. Im Ergebnis lässt sich die Romanstelle als paratextuelle Erläuterung

des Interviews lesen (und umgekehrt). Christian Riedels auf das literarische Werk Kurzecks bezogene Feststellung, dass das Verfolgen von Leitmotiven »nur textübergreifend Sinn«⁵⁴ ergebe, lässt sich damit um die Paratexte ausweiten, womit die Grenze zwischen »eigentlichem« Text und »vermittelndem« Interview aufgebrochen wird: Erst wenn auch Interviewtexte hinzugezogen werden, erweitern sich einzelne Bilder zu erkennbaren Einheiten, wie auch umgekehrt. Das leistet aber gerade nicht eine Reflexion im Interview, sondern das permanente Wiederholen und Kombinieren von Szenen, Ereignissen und Motiven in unterschiedlichen Zusammenhängen und in unterschiedlichen Textarten, die letztlich ein zusammengehöriges Bild ergeben, so dass vice versa auch den Romantexten eine ergänzende Funktion zukommt.

Wenn die (vermeintlich) »eigentlichen« Texte, insbesondere *Vorabend*, also ein »Panorama der Unbestimmtheit«⁵⁵ entwerfen und auf diese Weise nicht nur ihre zeitlichen Strukturen irritieren, sondern auch die Unterscheidung zwischen erzählendem und erlebendem Ich unterlaufen, und wenn Kurzecks Interviews eben diesem Programm folgen, dann greift der Verweis allein auf die paratextuell-faktuale Wirkweise und Funktionalisierung der Interviewpassage zu kurz. Auch wenn Kurzecks Interviews sich augenscheinlich darum bemühen, die »Landkarte« des *Alten Jahrhunderts* auktorial zu legitimieren und als solche überhaupt erst einmal in der literarisch-betrieblichen Öffentlichkeit zu etablieren, und auch wenn Kurzeck sich dabei – entgegen Genettes Vorurteil⁵⁶ – sehr engagiert gibt, können die Äußerungen des Autors im Gespräch mit Schock nur sehr beschränkt das autobiographisch-literarische »Puzzle«⁵⁷ und dessen Teile sortieren helfen. Sie sind vielmehr selbst neue Teile dieses Puzzles.⁵⁸ Für seine Interviews bedeutet das, dass sie sich nicht als reflexive Metaebene präsentieren, zudem in Bezug auf Kurzecks »eigentliche« Texte nicht als eigenständige, für sich stehende Zeichenwelt existieren (genauso wenig wie die Romane) und darüber hinaus seine Interviews neue Fragen und Unentschiedenheiten hervorrufen.

Anmerkungen

- 1 Peter Kurzeck im Interview mit Malte Dreyer, *Über den Pflasterstrand ins alte Jahrhundert. Ein Spaziergang mit Peter Kurzeck* [Interview], in: *die horen*, 60(2015)257, 137.
- 2 Vgl. Christoph Schröder, *Die ganze Zeit erzählen immer* (2013), in: *Die Zeit*, 26.11.2013; <http://www.zeit.de/kultur/literatur/2013-11/peter-kurzeck-nachruf> [letzter Zugriff 13.11.2017].
- 3 Achim Stanislawski, Peter Kurzeck, *Der Bibliotheksbus, ein eigenartiges Bett, die RAF. Interview mit Peter Kurzeck* (2010), in: *Faust-Kultur*, 6.12.2010; <http://faust-kultur.de/175-0-Gespraech-mit-Peter-Kurzeck.html#.V-pCWmDuRp> [letzter Zu-

- griff 4.8.2017]. Im Folgenden zitiert unter Angabe der Sigle FK in runden Klammern im Text.
- 4 Torsten Hoffmann, *Interviews. Zur Inszenierung von Nicht-Inszeniertheit*, in: *literatur für leser*, 38(2015)2, 99–111, hier 100.
 - 5 Dabei sei freilich zugestanden, dass das Fragenset auch nachträglich in den schriftlichen Text eingesetzt, das mündliche Gespräch also durchaus unstrukturierter verlaufen sein könnte. Für uns jedoch ist die öffentlich präsentierte Textform von Interesse. Siehe zu diesem grundsätzlichen Problem des Medienwechsels innerhalb des »hybrides Genrels« Interview Torsten Hoffmann, Gerhard Kaiser, *Echt inszeniert. Schriftstellerinterviews als Forschungsgegenstand*, in: dies. (Hg.), *Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb*, Paderborn 2014, 9–25, hier 12.
 - 6 Vgl. Jörg Magenau, *Kurzeck, Peter* (2011), in: *Munzinger Online/KLG - Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*; <http://www.munzinger.de/document/16000000344> [letzter Zugriff 25.11.2016; über die Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg].
 - 7 Andreas Platthaus, *Peter Kurzeck zum Siebzigsten. Lebensplan bis zum Literaturnobelpreis* (2013), in: *faz online*, 10.6.2013; <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/peter-kurzeck-zum-siebzigsten-lebensplan-bis-zum-literaturnobelpreis-12215352.html> & <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/peter-kurzeck-zum-siebzigsten-lebensplan-bis-zum-literaturnobelpreis-12215352.html> [letzter Zugriff 6.11.2017].
 - 8 Gerrit Bartels, *Peter Kurzeck und sein Romanfragment ›Bis er kommt‹. Schreiben und bleiben* (2015), in: *Tagesspiegel.de* (15.11.2015); www.tagesspiegel.de/kultur/peter-kurzeck-und-sein-romanfragment-bis-er-kommt-schreiben-und-bleiben/12589044.html [letzter Zugriff 4.8.2017].
 - 9 Ebd.
 - 10 Dies im Sinne von Dirk Niefanger, *Der Autor und sein Label. Überlegungen zur fonction classificatoire Foucaults (mit Fallstudien zu Langbehn und Kracauer)*, in: Heinrich Detering (Hg.), *Autorschaft. Positionen und Revisionen*, Stuttgart–Weimar 2002, 521–539.
 - 11 Holger Heubner, *Das Eckermann-Syndrom. Zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Autoreninterviews*, Berlin 2002, 143.
 - 12 Schröder, *Die ganze Zeit erzählen, immer*.
 - 13 Vgl. Torsten Hoffmann, *Das Interview als Kunstwerk. Plädoyer für die Analyse von Schriftstellerinterviews am Beispiel W.G. Sebalds*, in: *Weimarer Beiträge*, 55(2009)2, 276–292, hier 279. Torsten Hoffmanns Argument, Interviews seien eine eigenständige Textsorte mit eigener Literarizität, muss in Bezug auf Kurzeck vielleicht nicht revidiert werden, es muss aber doch darüber hinausgedacht werden, aufgrund des spezifischen Verfahrens, zwei discours-Ebenen über die Grenzen hinaus auf der discours-Ebene zu verknüpfen. Siehe dazu auch Anmerkung 43.
 - 14 Beate Tröger, *Gehen, um zu schreiben. Peter Kurzecks autobiographisches Romanprojekt*, in: Hans Richard Brittnacher, Magnus Klaue (Hg.), *Unterwegs. Zur Poetik des Vagabudentums im 20. Jahrhundert*, Köln u.a. 2008, 261–276, hier 263.
 - 15 Volkmar Hansen, *Das literarische Interview*, in: Andrea Bartl u.a. (Hg.), *»In Spuren gehen...«*. *Festschrift für Helmut Koopmann*, Tübingen 1998, 463.
 - 16 Siehe beispielsweise zu Elfriede Jelineks Abneigung, über ihre Bücher zu sprechen André Müller, Elfriede Jelinek, *Das kommt in jedem Porno vor. Die Schriftstellerin Elfriede Jelinek über ihre Bücher, ihr Leben, ihre Gefühle und ihre politischen Ansichten* [Interview], in: *Profil*, 26 (1990), 80–82, hier 80; zu Thomas Bernhards

- Verweigerungshaltung siehe Clemens Götze, »Die Redereien und Selbstdarstellungen hasse ich«, *Thomas Bernhards Interviewkunst*, in: Christoph Jürgensen, Gerhard Kaiser (Hg.), *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken - Typologie und Geschichte*, Heidelberg 2011, 239–256, hier 252.
- 17 Ralph Schock, Peter Kurzeck, »Wenn ich schreibe, kann mir nichts passieren«, *Gespräch mit Peter Kurzeck*, in: *Sinn und Form*, 63(2011)5, 624–633, hier 632.
- 18 Ebd., 624–625.
- 19 Vgl. die Funktion von Paratexten nach Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt/Main 2008.
- 20 Siehe Hansen, *Das literarische Interview*, 462.
- 21 So ist beispielsweise *Vorabend* im Peritext einerseits als »Das alte Jahrhundert 5« ausgewiesen; andererseits wird dort auf das Romanprojekt und dessen unvollständigen Status explizit hingewiesen: »Das alte Jahrhundert« soll abgeschlossen zwölf Bücher umfassen. Fünf Romane der großen autobiographisch-poetischen Chronik sind bereits erschienen«. (Peter Kurzeck, *Vorabend. Roman*, Frankfurt/Main–Basel 2011, jeweils unpaginierterweise 1018f. Seitenzahlen daraus im Folgenden unter Angabe der Sigle V in runden Klammern im Text).
- 22 Hans Joachim Schröder, *Das narrative Interview - ein Desiderat in der Literaturwissenschaft*, in: *IASL*, 16(1991)1, 94–109, hier 95.
- 23 Ebd.
- 24 Vorausgesetzt ist dabei natürlich wiederum, dass diese Stellen nicht durch Kürzungen oder Zusammenfügungen nachträglich bearbeitet worden sind. Letzteres ist etwa der Fall im Interview von Walter Fabian Schmid, das in zwei unterschiedlichen Versionen veröffentlicht worden ist. Die Druckfassung enthält nämlich zum Teil sehr viel längere Antwortpassagen als die Onlinefassung, da in ersterer Zwischenfragen des Interviewers schlichtweg gestrichen wurden. Vgl. Walter Fabian Schmid, Peter Kurzeck, *Peter Kurzeck. Gespräch mit Walter Fabian Schmid für den poetladen*, in: *Poetladen*, 27.10.2010; <http://www.poetladen.de/wf-schmid-peter-kurzeck.htm> [letzter Zugriff 4.8.2017] und Walter Fabian Schmid, Peter Kurzeck, *Peter Kurzeck im Gespräch. »Man findet nie genau dasselbe wieder«*, in: *poet literaturmagazin*, 10 (2011), 224–231. In jedem Fall wird Kurzeck aber im Interviewtext ausreichend Raum für ausschweifende Antworten gegeben – ob schon während des mündlichen Gesprächs oder im nachfolgenden Redigierprozess der verschrifteten Version.
- 25 Michel Foucault, *Was ist ein Autor?*, in: Fotis Jannidis u.a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2002, 198–232, hier 217.
- 26 Tröger, *Gehen, um zu schreiben*, 272.
- 27 Jan Gerstner, *Die Zeit erzählen. Die Gegenwart des Erzählens in »Das alte Jahrhundert«*, in: *Text + Kritik*, 199 (2013), 19–26, hier 22.
- 28 Vgl. Maren Jäger, *Ich fange noch einmal von vorn an. Erzählanfänge und Neuanfänge bei Peter Kurzeck*, in: *Text + Kritik*, 199 (2013), 36–46, hier 38.
- 29 Vgl. Peter Kurzeck, *Oktober und wer wir selbst sind. Roman*, Frankfurt/Main–Basel 2007, 71 und 73.
- 30 Jörg Magenau, *Kurzeck, Peter* (2011), in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur* (15.2.2014); <http://www.munzinger.de/document/16000000344> [letzter Zugriff 4.8.2017].
- 31 So die Formulierung in der Vorschau des Verlags vom Herbst 2011. Siehe entsprechend die in Anmerkung 21 bereits angeführten Angaben im Peritext von *Vorabend*, V, unpaginierterweise 1018f.

- 32 Siehe Philippe Lejeune, *Der autobiographische Pakt*, Frankfurt/Main 1994.
- 33 Aristoteles, *Poetik*, hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994, 29.
- 34 Siehe beispielsweise Martina Wagner-Egelhaaf, *Autobiographie*, Stuttgart 2005, 2f.
- 35 Mechthild Curtius, Peter Kurzeck, »Zwangsvorstellung: daß ich nichts vergessen darf!« [Interview], in: Mechthild Curtius (Hg.), *Autorengespräche. Verwandlung der Wirklichkeit*, Frankfurt/Main 1991, 155–168, hier 166.
- 36 Martina Wagner-Egelhaaf, *Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion?*, in: dies. (Hg.), *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Bielefeld 2013, 8–21, hier 10.
- 37 Wend Kässens, Peter Kurzeck, »Dieser Zwang, den ich von Kindheit an habe, mich zu erinnern, geht sicher auf Flucht, Vertreibung und den Ortswechsel zurück«. *Peter Kurzeck* [Interview], in: Wend Kässens (Hg.), *Das Große geschieht so schlecht*, Hamburg 2011, 39–55, hier 50. Seitenzahlen daraus im Folgenden unter Angabe der Sigle GGS in runden Klammern im Text.
- 38 Wagner-Egelhaaf, *Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion?*, 8.
- 39 Vgl. Georg Stanitzek, *Texte, Paratexte, in Medien. Einleitung*, in: Klaus Kreimeier, Georg Stanitzek (Hg.), *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*, Berlin 2004, 3–19.
- 40 Vgl. grundsätzlich Janine Hauthal u.a., *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Begriffsklärungen, Typologien, Funktionspotentiale und Forschungsdesiderate*, in: dies. u.a. (Hg.), *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen - Historische Perspektiven. Metagattungen - Funktionen*, Berlin-New York 2007, 1–21, hier insbesondere 4f.
- 41 Schmid, Kurzeck, *Peter Kurzeck im Gespräch*, 227–228.
- 42 Dirk Rose, *Die Verortung der Literatur. Präliminarien zu einer Poetologie der Lokalisation*, in: Martin Huber u.a. (Hg.), *Literarische Räume. Architekturen - Ordnungen - Medien*, Berlin 2012, 39–57, hier 48.
- 43 Selbstverständlich setzen wir voraus, dass es sich beim Erzähler um ein Textkonstrukt handelt, bei Peter Kurzeck um eine empirische Person. Selbstverständlich kann es uns um letzteren nicht gehen, lässt sich doch im hier formulierten Zusammenhang nichts zuverlässig über die reale Person aussagen. Von Interesse soll vielmehr die Vergleichbarkeit von Romanerzähler und Interviewerzähler Kurzeck sein. Beide sind Funktionen ihrer Texte, denn auch das Bild des Autors »Kurzeck« erschließen wir über das Zeichensystem des Interviews. Die hier angesprochenen Verknüpfungen von Interview- und Romantext stellen in Frage, ob es sich bei den Interviews Kurzecks tatsächlich um eine »eigenständige Zeichenwelt« (siehe Anmerkung 14) handelt oder ob durch die Verknüpfung mit dem Roman eine »Zeichenwelt« vorliegt, die ein und dieselbe Figur »Kurzeck« konstruieren kann.
- 44 Peter Kurzeck, *Ein Kirschkern im März. Roman*, Frankfurt/Main–Basel 2004, 108.
- 45 Wagner-Egelhaaf, *Einleitung. Was ist Auto(r)fiktion?*, 9.
- 46 Christian Riedel, *Peter Kurzecks Erzählkosmos. Idylle - Romantik - Blues*, Bielefeld 2017, 72.
- 47 Träger, *Gehen, um zu schreiben*, 262.
- 48 Gegen Ende des Romans heißt es beispielsweise »Ist das jeden Abend wieder, daß dein Leben dir vorkommt wie ein einziger langer Tag?« (V, 1015), analog wird darauf schon zu Beginn des Romans aufmerksam gemacht: »In meiner Nachmittagsmüdigkeit kommt mir oft vor, es ist alles schon gewesen. Schon einmal. Schon oft. Und am Ende immer wieder der gleiche Tag« (V, 21).
- 49 Riedel, *Peter Kurzecks Erzählkosmos*, 69.
- 50 Ebd., 72.
- 51 Hoffmann, *Das Interview als Kunstwerk*, 285.

- 52 Torsten Hoffmann, Stephan Pabst, *Einleitung. Literarische Interviews*, in: *The Germanic Review*, 91(2016)1, 1–6, hier 1.
- 53 Torsten Hoffmann, *Die Ausschaltung der Einschaltung des Autors. Autorkritische Selbstinszenierungen in Interviews von Heiner Müller und W.G. Sebald*, in: Christoph Jürgensen, Gerhard Kaiser (Hg.), *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken - Typologie und Geschichte*, Heidelberg 2011, 313–340, hier 316.
- 54 Riedel, *Peter Kurzecks Erzählkosmos*, 70.
- 55 Jäger, *Ich fange noch einmal von vorn an*, 40.
- 56 Genette zufolge melden sich Autorinnen und Autoren in Interviews überhaupt nur »in Ermangelung eines Besseren« (Genette, *Paratexte*, 344) zu Wort. Interviews würden oftmals lediglich »auf Betreiben der Zeitung geführt, und der Autor, der sich davon kaum mehr als eine Art kostenlose Werbung erwartet, gibt sich eher passiv und anscheinend ohne große intellektuelle Motivation dazu her« (ebd., 343).
- 57 Schock, Kurzeck. »Wenn ich schreibe, kann mir nichts passieren«, 624 f.
- 58 Hier treffen sich Kurzecks und W.G. Sebalds Interviewstrategien. Siehe zu Sebald Hoffmann, *Das Interview als Kunstwerk*, insbesondere 287 ff.