



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Krausser-Prinzip –

Die stereotype Konzeption der Protagonisten in der
Tetralogie der menschlichen Existenz.

Verfasserin

Karin Geidl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Deutsche Philologie

Betreuer: Priv.-Doz. Mag. Dr. Martin Neubauer

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meinen Eltern, Ulrike und Franz Geidl, für das große Verständnis, die liebevolle Unterstützung und die große Freiheit, die sie mir während meiner Studienzzeit ermöglicht haben. Das Ihre dazu beigetragen haben auch meine Paten, Gudrun und Harald Achleitner-Kastner, ohne deren Mithilfe die letzten Jahre bei weitem nicht so unbeschwert für mich gewesen wären.

Darüber hinaus möchte ich mich bei meinen Freunden und Studienkolleginnen und -kollegen bedanken, die mir in vielerlei Hinsicht immer eine große Stütze waren. Allen voran Angelika Pelzeder für die gemeinsame produktive Zeit während der Entstehung dieser Diplomarbeit, Sebastian Schmid für das Korrekturlesen, sowie Kathrin Niederdorfer und Martina Lanz, die stets zur Stelle waren, wenn Hilfe nötig war.

Ein großer Dank gilt auch meinem Freund Stefan Knetsch für die viele Geduld und die große Unterstützung bei technischen Herausforderungen jeder Art.

Abschließend bedanke ich mich herzlich bei Mag. Dr. Martin Neubauer für die Offenheit meinem Thema gegenüber und die Betreuung sowie die Unterstützung während der Diplomarbeit.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Melodien.....	7
2.1. Alban Täubner.....	8
2.1.1. Der Name Alban Täubner	10
2.1.2. Die Geliebte.....	14
2.2. Die Figur als strukturbildendes Element.....	16
2.3. Der Zeitentaumler	23
2.3.1. Die Mächte	24
2.3.2. Spieler oder Spielstein?.....	26
3. Thanatos	29
3.1. Konrad Ezechiel Johanser	30
3.2. Ich-Dissoziation	33
3.2.1. Das Kardinalproblem	34
3.2.2. Ablehnung der Gegenwart und Großstadtdiskurs	36
3.2.3. Der Heimat-Diskurs	39
3.2.4. Benedikt	43
3.3. Frauenfiguren	48
3.3.1. Kathrin.....	49
3.3.2. Somnambelle.....	50
3.3.3. Marga und Berit	52
3.3.4. Anna	55
3.4. Die übergeordnete Instanz.....	57
4. Ultrachronos	59
4.1. Arndt Hermannstein	60
4.2. Frauenfiguren	66
4.3. Das Spiel mit der Möglichkeit	68
4.3.1. Tatphantasie	68
4.3.2. Der Schatten	70

5. Eros.....	74
5.1. Alexander von Brücken und der Ghostwriter	76
5.2. Anagrammgedicht	80
5.2.1. Struktur und inhaltliche Aspekte.....	80
5.2.2. Die Verfasserfrage.....	82
5.2.3. Korrespondierende Elemente	83
5.2.4. Parallelen des „Psalm“ zu „Eros“	85
5.2.5. Wieso fehlt die letzte Strophe?.....	85
5.3. Schlussbetrachtung.....	86
6. Zusammenfassendes Kapitel	89
6.1. Typ-Konzeption	90
6.1.1. Typ-Gestaltung: Der Sekundärkünstler.....	91
6.1.2. Typ-Gestaltung – die Frau als Wunschprojektion.....	93
6.1.3. Exkurs: Der Spielstein.....	94
6.2. Übergang – Schwächeanfall.....	95
6.3. Psychische Situation: Ich-Dissoziation	95
6.4. Helmut Krausser und seine Präsenz im Text	96
Literaturverzeichnis.....	100
Anhang	104
Abstract	104
Curriculum Vitae.....	105

Kaum ein weiterer Autor steht derart in Verruf, hemmungslos selbstverliebt in Größensucht zu fröhnen wie Krausser, an kaum einem seiner zeitgenössischen Kollegen scheiden sich die literarischen Geister seit Jahren wie an ihm. Die einen sehen in ihm das Sprachmächtigste, was die deutsche Literaturszene momentan zu bieten hat [...], bestaunen seine schwarze Poesie und halten ihn für einen Meister der (Selbst-)Ironie. Für die anderen ist genau Gegenteiliges der Fall, ist Krausser nicht mehr als ein arroganter Wichtigtuer, der (sich) um jeden Preis verkaufen will [...].¹

1. Einleitung

Helmut Krausser polarisiert – soviel steht fest. Die Frage vieler Kritiker, ob sich sein Ruhm an Qualität oder Quantität messe, sei an dieser Stelle dahingestellt. Denn abgesehen von den Verkaufszahlen besticht der Autor durch Facettenreichtum und Formvielfalt, die in der zeitgenössischen Literatur nur selten zu finden ist. Dabei gibt es nur wenig, wovor Helmut Krausser zurückschreckt: Kaum etwas bleibt unausgesprochen, beinahe nichts unversucht – vermutlich einer der Gründe, warum ihm so manche redlichen Größensucht attestier(t)en. Was steckt aber wirklich dahinter? Bestechen Kraussers Romane sein Publikum durch ihre Qualität oder wirken sie vor allem durch eine gekonnt platzierte Selbstinszenierung des Autors? Steht jede Geschichte für sich oder ist sie doch nur Teil eines Gesamtkonzeptes mit überschaubarem Motiv-Inventar?

„Ein typischer Krausser« - ein Diktum, das ich hasse.“ – so geschrieben vom Autor selbst im Tagebuch des Monats Mai 1992² – ein Postulat, das sich mit dem Prädikat *facettenreich* trifft und das nachvollziehbar scheint, wenn man einen Blick auf die Werkliste des Autors wirft. Doch wie viel Neuartiges erwartet den Leser nun wirklich? Zweifellos ähnelt kein Thema dem anderen, aber wie verhält es sich mit den Figuren?

Um sich dieser Fragestellung explizit zu nähern, lohnt es sich, einen genaueren Blick auf die 2006 vollendete Tetralogie Kraussers zu werfen, auf die der Autor selbst in zahlreichen Interviews wie auch in den Tagebüchern aufmerksam macht und die Tobias Faix in Anlehnung an eben jene Kommentare die „Tetralogie der menschlichen Existenz“ nennt.³

¹ Bücken, Tine: Die hohe Kunst der Selbstdarstellung. Helmut Krausser im Portrait. In: Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik und Literatur. Nr. 15 (2007): »Werkstatt«. S. 31-33; S. 31.

² Krausser, Helmut: Mai 1992. Juni 1993. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995. S. 104. Die Tagebucheinträge werden in Folge mit dem Kürzel *TB Mai* bzw. *TB Juni* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

³ Faix, Tobias: Obsession des Alltäglichen. <http://toby-faix.blogspot.com/2006/10/obsession-des-alltäglichen-eine.html>. (Stand 16.05.2011).

Durch diese groß angelegte Tetralogie, zu der *Melodien*⁴ (1993), *Thanatos*⁵ (1996), *Ultrachronos*⁶ (2003) und *Eros*⁷ (2006) zählen, scheint Krausser einen Figurentypus zu etablieren, der sich im Laufe der Jahre zwar wandelt, grundlegend aber auf bestimmte gemeinsame Nenner zurückgeführt werden kann. Allerdings erweist es sich oftmals als schwierig diese Aspekte konkret aufzugreifen und zu benennen, weshalb sich die vorliegende Arbeit zum Ziel gesetzt hat, zu überprüfen, ob es überhaupt legitim ist, im Rahmen der Tetralogie von einem Prototyp zu sprechen.

Wenn es im Folgenden also darum geht, eine Stereotypie hinsichtlich der Figurenkonzeption aufzuzeigen und zu kommentieren, dann impliziert das nicht eine banale und stets gleichbleibende Charakterisierung und Darstellung der Protagonisten. Vielmehr geht es darum, gewisse Parameter hervorzuheben, die dazu beitragen, in den Figuren der Tetralogie spezielle Parallelen zu sehen. Demnach gilt es jener Konstellation spezifischer Faktoren auf den Grund zu gehen und die Wirkung, die sie hervorrufen und die sich in allen vier Werken feststellen lässt, zu beschreiben.

Das heißt es geht um spezielle Effekte, die sich aus sich immer wiederholenden Parametern innerhalb der Figurenkonstellation zusammensetzen. Um diese Effekte aber überhaupt erst fassen zu können, ist es unumgänglich, sich jeden einzelnen Roman der Tetralogie überblicksmäßig in seiner Gesamtheit, speziell aber natürlich mit dem Fokus auf den jeweiligen Protagonisten, anzusehen.

Hierbei zeigt sich allerdings auch schon die erste Schwierigkeit. Laut Angabe Kraussers soll „die großspurig angelegte Tetralogie [...] vier der wichtigsten Begriffe der menschlichen Existenz behandeln [...]“⁸. Allein durch diese Ankündigung wird umrissen, was sich im Folgenden als essentiell zeigen wird, nämlich dass nicht die Protagonisten, sondern viel eher jene großen Themen im Vordergrund stehen werden. Das wiederum macht es schwierig in den jeweiligen Werken *einen* Protagonisten auszumachen. Krausser selbst unterstreicht diese

⁴ Krausser, Helmut: *Melodien oder Nachträge zum quecksilbernen Zeitalter*. München: List 1993. [Zitiergrundlage ist die Taschenbuchausgabe Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002].

⁵ Krausser, Helmut: *Thanatos. Das schwarze Buch*. München: Luchterhand 1996. [Zitiergrundlage ist die Taschenbuchausgabe München: btb 1996]

⁶ Krausser, Helmut: *Ultrachronos. Roman. Unter Zuhilfenahme eines Märchens von H.C. Andersen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003.

⁷ Krausser, Helmut: *Eros*. Köln: DuMont 2006.

⁸ Fasthuber, Sebastian: *Obsession als Lebensziel*. In: *Der Standard* vom 15.09.2006, S. 31.; Dazu zählen: Liebe, Tod, Mythos und Zeitlichkeit;

Tatsache immer wieder durch seine Tagebucheinträge, wie etwa jenem vom 7. Mai 1992 in Bezug auf *Melodien*:

Protagonisten des Textes bleiben immer die Melodien – nicht Castiglio, Täubner, Carlo, Pasqualini, die immer nur die Funktion von Dienern, Boten und Empfängern, bestenfalls von Schöpfern und Fälschern haben.⁹

Würde man ausschließlich diesem Ansatz, für den zugegebenermaßen durchaus auch plausible Argumente gefunden werden können, folgen, so wäre das für die hier vorliegende Arbeit zentrale Thema von vornherein ad absurdum geführt. Interessanterweise ist aber genau das Gegenteil der Fall – eine Tatsache, die durch die Ergebnisse eben jener Arbeit unterstrichen wird. Fürs Erste muss aber vorausgeschickt werden, dass es sich anfangs noch um ein terminologisches Problem handeln wird. Das heißt nichts anderes, als dass sofern im Rahmen der Betrachtung der jeweiligen Werke der Tetralogie von einem *Protagonisten* die Rede sein wird, immer auch davon ausgegangen werden muss, dass dieser Protagonist womöglich nicht der einzige, in keinem Fall aber der zentrale Kern des Textes ist.

Darüber hinaus soll auch bedacht werden, dass die hier vorgestellten Figuren jeweils die Protagonisten auf der Gegenwartsebene sind und durchaus ihre entsprechenden Pendants in diversen Parallelebenen finden.

Wenn Krausser in dem oben zitierten Tagebucheintrag von seinen Figuren als „Dienern, Boten und Empfängern, bestenfalls von Schöpfern und Fälschern“¹⁰ spricht, so stellt das auch einen weiteren Aspekt dar, dem im Folgenden eine zentrale Bedeutung beigemessen werden kann. Denn auch hier zeigt sich die Problematik des Begriffs *Protagonist*. Versteht man gemeinhin unter einem Protagonisten die Hauptfigur einer Geschichte, so wird uns innerhalb der Tetralogie häufiger der Umstand begegnen, dass jene Figur, die im Mittelpunkt der Betrachtung steht, häufig nur als Beiwerk fungiert und weit von einer sogenannten *Hauptfigur* entfernt ist. Darüber hinaus zeichnen sich die Krausser'schen Figuren nicht gerade durch ihre Aktivitäten und Handlungen aus, sondern verweilen häufig in stoischer Passivität. Wenn es im Folgenden also gilt, gewisse Analogien zwischen den Figuren der Werke der Tetralogie herauszustreichen, so heißt das auch, sich ihrer Funktion bewusst zu werden. In diesem Sinne ist es legitim, von ihnen als Protagonisten zu sprechen.

⁹ TB Mai S. 57.

¹⁰ Ebd.

Um jene Analogien nun herausfiltern zu können, ist es essentiell, zuerst durch die genaue Betrachtung der Figuren innerhalb ihrer Geschichte eine thematische Ausgangsbasis zu schaffen. Dies passiert jeweils vor der Kulisse des Romans in seiner Gesamtheit, wobei naturgemäß nicht auf jede einzelne Lesart im Besonderen eingegangen werden kann. Sofern nötig, werden aber in jedem Fall die relevanten Querverweise aufgezeigt. Exemplarisch gesprochen heißt das, dass etwa bei *Thanatos* - einem Roman, der durch seinen starken Bezug zur literarischen Epoche der Romantik immer wieder im Zentrum wissenschaftlicher Arbeiten stand - zwar sehr wohl der Romantik-Diskurs angesprochen und eingearbeitet, aber keineswegs erneut aufgerollt wird.

Wenngleich sich in vielen Fällen gewisse werkübergreifende Aspekte ergeben, so wird nicht jeder Roman oder jede Figur unter denselben strikten Gesichtspunkten analysiert. Solch ein Verfahren wäre zwar durchaus möglich gewesen, hätte die Figuren aber in ihrem Facettenreichtum mit Sicherheit unzulänglich dargestellt. Nur durch eine Betrachtung der jeweiligen Figur in ihrem speziellen Kontext ist es möglich, die gemeinsamen Nenner innerhalb der Tetralogie herauszufiltern. Das heißt, dass Aspekte wie etwa die psychische oder physische Konstitution der Protagonisten, ihre in jedem Fall spezielle Namensgebung, ihre Beziehungsverhältnisse oder ihre strukturelle Relevanz für den Text im Großen und Ganzen das thematische Grundgerüst der Betrachtung liefern, darüber hinaus aber auch neue Blickwinkel eröffnen, die sowohl für sich als auch im Kontext der Tetralogie relevant und interessant sind. Konkret bedeutet dieser Sachverhalt Folgendes:

Nachdem die Romane chronologisch nach ihrem Erscheinungsdatum behandelt werden sollen, beginnt die Spurensuche nach dem Protagonisten der *Melodien* im Sommer 1989 in Siena, wo Alban Täubner erstmals in Erscheinung tritt. Um eine fundierte Basis für die folgende Untersuchung bieten zu können, ist es unerlässlich ein genaues Bild des Protagonisten zu erstellen, wobei folgende Schwerpunkte gesehen werden können:

Physis, Konstitution und Charakteristik der Figur stehen zu Beginn im Vordergrund. Auch der Namensgebung an sich wird ein eigener Abschnitt gewidmet, da der Name sowohl als zentrales Element für *Melodien*, darüber hinaus aber auch in allen folgenden Werken der Tetralogie ausgemacht werden kann. Weitere Zusammenhänge ergeben sich aus der psychischen Verfassung der Figur, die innerhalb der Entwicklung auch mit der strukturbildenden Rolle Täubners in Zusammenhang gebracht werden kann.

Als besonders interessant erweist sich auch die Selbstwahrnehmung des Protagonisten („Torquato Täubner“), sowie die ihm gegenübergestellte Wahrnehmung seiner Person durch andere Figuren („antiker Narr“).

Jene umfangreiche Darstellung von Alban Täubner bietet schließlich das erforderliche Fundament, um sich der Figur Konrad E. Johansers zu nähern. Obwohl der Roman *Thanatos* auf einer ganz anderen Ebene als die *Melodien* zu funktionieren scheint, können nun erste Parallelen, natürlich aber auch wichtige Unterschiede ausgemacht werden. Ohne zu weit vorgreifen zu wollen, ist einer dieser Unterschiede beispielsweise die Tatsache, dass Johanser direkt im Mittelpunkt des Geschehens steht, was sich auf die Gesamtstruktur des Textes auswirkt. Schwerpunkte für dieses Kapitel sind unter anderem die fortschreitende Ich-Dissoziation des Protagonisten, der Großstadt- und Heimat-Diskurs, sowie die Frauenfigur als Projektionsfläche.

Wenn man von einer Weiterentwicklung des Figuren-Typus' spricht, so kristallisieren sich hier besonders zwei Aspekte heraus: Der Großstadtdiskurs und die Ich-Dissoziation - interessanterweise zwei Punkte, die in *Melodien* noch in der psychischen Erkrankung Alban Täubners verankert sind. In *Thanatos* hingegen ist der Großstadtdiskurs ein eigenständiges Element, die Ich-Dissoziation ist unter anderem ausschlaggebend für die Struktur der Geschichte. Des Weiteren haben wir es hier auch mit einer Entwicklung der Beziehung zu tun: Während Alban Täubner von seiner „Geliebten“ verlassen wurde (wenngleich bis zum Schluss ein Happy End nicht ausgeschlossen werden kann), wird der verheiratete Konrad Johanser mit dem Scheitern seiner Ehe konfrontiert.

In *Ultrachronos* haben wir es abermals mit einem völlig anderen Erzählkonzept zu tun. Während in den vorherigen Texten noch zwei Sphären nötig waren, um die Spaltung der Figuren offenkundig zu machen, kann eben diese Spaltung jetzt zum Muster der Entfaltung von Erzählebenen gemacht werden.¹¹ Realisiert wird das im Erzählen selbst, indem die Figur des Dirigenten und vermeintlichen Mörders Arndt Hermannstein aufgeschlüsselt wird in die Personen Arndt Hermannstein und Arndt-Hermann Stein. Umgesetzt wird das unter anderem durch die Rolle von Samuel Kurthes, der als Philosoph und augenscheinlicher Autor des

¹¹ Vgl. Jahraus, Oliver: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Romantik. Zum Konzept von Autorschaft im erzählerischen Werk Helmut Kraussers. In: Sex – Tod – Genie. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser. Hrsg. v. Claude D. Conter und Oliver Jahraus. Göttingen: Wallstein Verlag 2009. S. 23-42; S. 34.

Textes auftritt. Entscheidend dabei aber ist, dass wieder eine Entwicklung vorliegt, nämlich im Sinne der Realisierung eines Erzählprogramms. Arndt Hermannstein wird, ohne dass er selbst in der Lage ist zu verstehen, zum Projekt von Samuel Kurthes. Weitere Schwerpunkte: Die Einflechtung des Schatten-Märchens von H.C. Andersen, die gesteigerte Schizophrenie, sowie verstärkte Tatphantasien und die Einflechtung des Autors Helmut Krausser in den Text.

Der Roman *Eros* nimmt schlussendlich gewissermaßen eine Sonderstellung in der Tetralogie ein. Im Mittelpunkt der Betrachtung steht ein namenloser Autor, der die Lebensgeschichte von Alexander von Brücken zu Papier bringen soll. Wenngleich Hinweise im Roman gegeben werden, dass es sich bei dem Autor um Helmut Krausser selbst handelt, wäre dieser Schluss als solcher aber zu banal. Oliver Jahraus spricht in diesem Zusammenhang davon, dass die Frage am ehesten lauten sollte, wie es für Helmut Krausser überhaupt möglich gewesen ist, „die Entwicklung auf dem Weg zum Zusammenfall von Autor und Erzähler weiter voranzutreiben“¹². Schwerpunkte: Der Autor als Autor im Text, die Funktion des Ghostwriters und die spezielle Betrachtung des Anagrammgedichts als Motto des Textes.

Ziel der Arbeit ist es, die Protagonisten der vier Romane in chronologischer Reihenfolge darzustellen und zu überprüfen, ob dabei ein größerer Zusammenhang feststellbar ist.

Das Hauptaugenmerk liegt daher auf Elementen und Entwicklungen, die sich durch die gesamte Tetralogie erstrecken. Es geht also darum, die Tetralogie nicht ausschließlich als Folge und Resultat von Entwicklungen gewisser Elemente zu sehen, sondern auch die Rückbezüge und Vorverweise innerhalb der jeweiligen Texte aufzuzeigen. Den ersten vier Kapiteln, die sich jeweils einzeln mit einem Werk der Tetralogie beschäftigen, folgt schließlich ein zusammenfassender Überblick, der die gewonnenen Erkenntnisse in einen näheren Zusammenhang stellt. Dies ist insofern erforderlich, als dass sich in der komprimierten Darstellung der Ergebnisse und Analogien ein weitaus klareres Bild des Sachverhalts ergibt.

Aus Gründen der Lesbarkeit wurde auf eine gendergerechte Unterteilung bzw. Schreibweise verzichtet, daher sei an dieser Stelle noch angemerkt, dass jede im Text gebrauchte männliche Form – großteils handelt es sich dabei um den *Leser* – selbstverständlich auch die weibliche Form, die *Leserin* inkludiert.

¹² Jahraus (2009) S. 39.

2. Melodien

Im Jahr 1993 setzt Helmut Krausser mit dem 864 Seiten starken Roman *Melodien*¹³ einen ersten Meilenstein seiner bisherigen Schaffensperiode. Wenngleich sechs Jahre später die Hagen-Trinker-Trilogie¹⁴ durch „Schweine und Elefanten“ noch vervollständigt werden wird, scheint dieser Themenkomplex fürs Erste abgeschlossen. Der Autor überrascht sein Publikum mit einem völlig neuen Sujet, das nicht nur seine Fangemeinde spaltet. Während so mancher Leser sich an dem Motivinventar von Historie und Mythos oder dem diesbezüglich viel diskutierten Diskurs der Postmoderne stößt, gelingt Helmut Krausser mit *Melodien* ein Durchbruch im deutschsprachigen Feuilleton und Literaturbetrieb, der ihm zu großen Teilen Lob und Anerkennung verschafft. Die herausragende Leistung dieses Romans besteht allerdings darin, dass er seinen Autor in ein neues Licht rückt. Während mit *Fette Welt* und *Könige über dem Ozean* – zwei Romane, die ihre leicht autobiografischen Züge nicht verbergen können – ein junger, impulsiver, vielleicht auch noch nicht ganz gefestigter Autor assoziiert werden konnte, ist Helmut Krausser mit und an Hagen Trinker gewachsen und zeigt sich nun als Schriftsteller, der durchaus in der Lage ist, sich an den großen Themen der Menschheit zu messen.

Essentiell hierbei ist vor allem, dass es sich bei *Melodien* nicht nur um einen Wendepunkt des Krausser'schen Programms handelt, sondern dass dieser Roman gleichzeitig den Auftakt zu Helmut Kraussers erfolgreicher Tetralogie darstellt. Wie Christoph Jürgensen und Tom Kindt feststellen, handelt es sich bei *Melodien* auch um „das thematisch-konzeptionelle Fundament, auf dem seine Arbeiten bis zur Gegenwart aufbauen“¹⁵. Damit verbunden ist auch die Einführung eines neuen Figurentyps, der sich einerseits grundlegend von einem Hagen Trinker zu unterscheiden versteht, andererseits für die vorliegende Arbeit insofern von großer Bedeutung ist, da der Autor seinem Publikum einen Protagonisten vorstellt, der als Basis für alle folgenden Hauptfiguren innerhalb der Tetralogie angenommen werden darf.

¹³ Die Zitate aus *Melodien* werden in Folge mit dem Kürzel *M* und der entsprechenden Seitenzahl gekennzeichnet.

¹⁴ Dazu zählen: „Könige über dem Ozean“ (1989), „Fette Welt“ (1992) und „Schweine und Elefanten“ (1999).

¹⁵ Jürgensen, Christoph / Kindt, Tom: Kunst und Macht im Werk Helmut Kraussers. Ein philologisches Destillat. In: Sex – Tod – Genie. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser. Hrsg. v. Claude D. Conter und Oliver Jahraus. Göttingen: Wallstein Verlag 2009. S. 95-107; S. 97.

Aus diesem Grund ist es besonders wichtig, im Folgenden einen genauen Blick auf die Konstruktion dieser Figur zu werfen, um ihre Stellung als Prototyp zu begründen und später etwaige Parallelen und Unterschiede zu den weiteren Protagonisten der Tetralogie sichtbar machen zu können. Daher erweist es sich als unumgänglich, einen genauen Blick auf den Facettenreichtum des vermeintlichen Helden Alban Täubner in Kraussers Epos vom Mythos der Musik zu werfen.

2.1. Alban Täubner

Als Protagonist der Rahmenhandlung der *Melodien* treffen wir auf Alban Täubner im August 1988 in Siena. Wenig beeindruckt vom gerade stattfindenden Palio begegnet der Leser dem in München wohnhaften 30jährigen Fotografen, der schon seit einigen Wochen in Oberitalien unterwegs ist, um Fotos für einen Reiseführer zu machen, auf der Terrasse des Café Manora, während dieser soeben damit beschäftigt ist, den wöchentlichen Brief an seine Geliebte zu verfassen. Schnell wird klar, dass man es hierbei mit keiner klassischen Einführung des Protagonisten zu tun hat, sofern man davon ausgeht, ein ausführliches Bild der dargestellten Figur präsentiert zu bekommen. Da sich dem Leser die Konzeption und Charakteristik der Figur des Alban Täubner nur schrittweise im Laufe des Romans erschließen wird, scheint es, als müssten fürs Erste zwei prägnante Sätze genügen:

Er war ein milder, dickhäutiger Mensch geworden, der es kaum mehr nötig fand, für irgend etwas Ernst aufzubringen. Anstelle des Fluchens und Würgens war ein Achselzucken getreten, jede Feindschaft durch Arrangements verwässert [...]. (M18)

Mit Sicherheit ist es *eine* Lesart, ausschließlich in diesen wenigen Sätzen zu Beginn einen Hinweis auf Täubners Person zu sehen, gewiss aber nicht die einzige. In der Tat begegnen uns in jenem ersten Kapitel bereits grundlegende Informationen und Details, die sich im Verlauf der Geschichte immer komplexer entfalten werden und fürs Erste zweifellos als markante Eckpfeiler der Gegenwartshandlung des Romans aufgefasst werden dürfen.

Als besonders hervorstechend zeigt sich die ausdrückliche Nachzeitigkeit. Nicht nur, dass Täubner ein „dickhäutiger Mensch“ *geworden war* – eine Tatsache, deren Beweggründe im Verborgenen bleiben – sondern darüber hinaus auch die Gegebenheit, dass schon der erste

Satz des umfangreichen Romans auf eine vorliegende Nachzeitigkeit hinweist, indem er lautet: „Danach traf das Gros der Touristen ein.“ (M17)

Diesem „Danach“ wird später, wenn es um die strukturbildenden Funktionen des Protagonisten geht, noch größere Beachtung geschenkt. An dieser Stelle dient es vorwiegend zur Veranschaulichung des Sachverhaltes, nämlich dass wir Alban Täubner eben nicht am Anfang (s)einer Geschichte treffen, sondern an einem (scheinbar) beliebigen Punkt seiner Reise durch Italien.

Auch das Desinteresse gegenüber dem in Siena stattfindenden Palio wirkt markant, vor allem durch die folgende Bemerkung, Täubner wäre hauptsächlich wegen einem Konzert *Cecilia G. 's* nach Siena gekommen (M17). Ganz zu Beginn des Romans erfährt der Leser also von der Vorliebe des Protagonisten für klassische Musik – ein Faible, das sowohl für eine Figur in einem Roman namens *Melodien* nicht verwunderlich ist, andererseits den geübten Krausser-Leser kaum überraschen wird, da bis dato kein Werk des Autors bekannt wäre, in dem die Liebe für Musik nicht den entsprechenden Raum gefunden hätte. Allerdings scheint dem Desinteresse in dieser Szene mehr Gewicht zuzukommen, da Alban Täubner sich über weite Strecken des Romans hinweg durch eben jene ablehnende Haltung gegenüber unzähligen Dingen hervortut. Mit dieser Abneigung geht aber auch ein Hinweis für ein weiteres wichtiges Element der Figur einher: „Er würde ein paar hübsche Postkarten abfotografieren“ (M17). Im, auf der Gegenwartsebene, folgenden Kapitel erfährt der Leser schließlich, dass Täubner Fotograf ist. Dieser Aspekt ist insofern interessant, als dass er uns die gesamte Tetralogie hinweg begleiten wird: der Protagonist als „Sekundärkünstler“. Für Täubner bedeutet das eine besondere Sicht auf die Dinge um ihn herum. Durch den Blick durch die Linse ist eine gewisse Distanz gewährt, die auch im Verhalten des Protagonisten ablesbar wird:

Und schweiften seine Blicke auch ziellos umher, haftete ihnen doch die Gewohnheit fotografischer Sichtweise an – die alles zu Sehende rastert, in Elemente gliedert, zur Bühne erhebt. (M400)

Dies ist ein bedeutender Wesenszug Täubners, da er in gewisser Weise die Passivität seines Charakters unterstreicht. Der Protagonist ist nicht bestrebt Eigenes zu erschaffen, sondern es liegt ihm eher vielmehr daran, Erschaffenes abzubilden.

Ebenso zeigt die Erwähnung der *Geliebten* ihre Relevanz hinsichtlich der Geschichte und in Bezug auf Alban Täubner, für den sie zum zentralen Thema avanciert, leider zu einem Zeitpunkt, an dem sie sich nicht mehr als solches Thema begreift. Das schwierige Verhältnis zu ihr manifestiert sich für Täubner in einem scheinbar unüberwindbaren Problem, das ihn lähmt und somit auch den Ausgangszustand prägt.

Dass Täubner aufgrund der Mittagshitze - „hätten seine Drüsen nicht stark zum Schwitzen geneigt“ (M18) - in die Kirche San Vincente „flieht“, stellt einen weiteren wichtigen Punkt in jenem ersten Kapitel dar. Hier wird bereits vorweggenommen, was der Leser erst retrospektiv in einen Zusammenhang bringen kann. Durch einen augenscheinlich zufälligen Anlass betritt er die Kirche, wo sich ihm im Feuer der Kerzen Bilder der Geliebten auftun. Schon die vorangestellte Erkenntnis – „Das Feuer besaß unendlich viele Seelen“ (M18) – zeigt in gewisser Weise eine Parallele zu Andrea, mit dem sich Alban Täubner im Zuge seiner fortschreitenden psychopathologischen Wahrnehmungsveränderung zunehmend identifizieren wird.

Zusammenfassend lässt sich also um einiges mehr aus jenem ersten Kapitel herauslesen, als anfangs vom Rezipienten vermutet. Über den gesamten Roman hinweg können diese oben angeführten Aspekte als Eckpfeiler hinsichtlich der Konstitution und Konstruktion der Figur des Alban Täubner gesehen werden, wenngleich sie an manchen Stellen durch etwaige, kleinere Teilaspekte ergänzt werden. In Bezug auf das Ende des Romans wären das etwa Täubners Vorliebe für Sternbilder (M165) oder die hohe Affinität zu starkem Alkoholkonsum, die zu einer generell schlechten gesundheitlichen Verfassung beiträgt.

2.1.1. Der Name Alban Täubner

Dem Leser der *Melodien* dürfte relativ rasch klar werden, dass alle im Roman vorkommenden Figuren schneller und kompakter charakterisiert werden als Alban Täubner¹⁶. Das liegt vielleicht daran, dass Täubner, quantitativ gesehen, wenig Raum im Roman einnimmt.

Nichtsdestotrotz gibt Helmut Krausser ihm ein untrügerisches Signum seiner Charakterisierung mit durch den ganzen Text: seinen Namen. Konnte man in *Fette Welt* schon beobachten, dass der Name des Protagonisten, Hagen Trinker, alles andere als zufällig

¹⁶ Vgl. hierzu das Auftreten Krantz' in Täubners Wohnung: „Der Zweimetermann war ein Offizierstyp, Anfang Siebzig, silbergraues Haar, zackiges Auftreten, kantig, energisch, von schroffer Gestik. Wenn er nicht redete, kaute er auf seinem Wangenfleisch. In seinen wasserblauen Augen lag Verachtung – die sich später als leichte Kurzsichtigkeit entpuppte. Er wirkte sehr korrekt. Grauer Anzug, blaßblaues Hemd, Minifliege, spitze, schwarze Schnürschuhe.“ (M114).

gewählt ist¹⁷, so spielt die Namensgebung auch hier, wie in den folgenden Werken der Tetralogie, eine zentrale Rolle.

Alban Täubner – ein Vorname, der zum einen ein Anagramm auf *banal* darstellt, zum anderen aufgrund seiner lautlichen Nähe zu *albern* zu häufigen Missverständnissen tendiert, kombiniert mit dem Nachnamen Täubner, also in assoziativer Nähe zu *taub*, in einem Roman, der sich mit dem Mythos von Musik beschäftigt, stellt in der Tat einen gewissen Spannungsbogen dar. Kaum verwunderlich also, dass der Name des Protagonisten zu unterschiedlichen Interpretationen führt. Oliver Jahraus etwa tendiert zur Ähnlichkeit des Adjektivs „albern“, und spricht davon, dass der Vorname „zwischen Albernheit und dem Musikernamen Alban Berg changiert“.¹⁸ Dabei handelt es sich um einen äußerst plausiblen Ansatz, der vermutlich auf folgendem Textzitat basiert:

„Wie ist ihr Name?“ / „Alban.“ / „Sagen Sie ihn trotzdem.“ / „Nein, nicht albern, Alban! Wie Berg, der Komponist.“ / „Ach so...“ / Jetzt schmunzelte sie zum ersten Mal. Erfreut schmunzelte Täubner mit. / „In Deutschland macht fast jeder irgendwann diesen Witz.“ (M569)

Lutz Hagestedt hingegen sieht den Namen bewusst gewählt, bezieht ihn allerdings auf die Leere des Protagonisten nach der Trennung von seiner Partnerin: „Alban fällt in einen Zustand dumpfer, interesseloser Apathie (daher der Name „Täubner“)¹⁹. Auch diesem Ansatz kann definitiv zugestimmt werden, treffen wir doch auf Täubner in einer verzweifelten Situation, die den Anschein erweckt, die Trennung von seiner Geliebten hätte ihn und seine Sinne *betäubt*.

Wir haben es hier also mit mehreren durchaus negativ konnotierten Adjektiven - banal, betäubt, albern, taub - zu tun, durch die die Figur unmittelbar umrissen wird. Interessant dabei ist, dass der Name nicht nur den Leser zu beschäftigen scheint, sondern auch die Figur selbst:

Ein behauener vierkantiger Stein ragte aus dem Boden. Täubner setzte sich auf ihn und sagte: „Tag, ich bin Alban, mit a-n hinten – oder sollte ich mir da nicht mehr sicher sein?“ (M594)

¹⁷ Hagen Trinker als „moderner Nachfolger des gleichnamigen, kaltblütigen, kadavergehorsamen Sagenhelden aus dem Nibelungenlied.“ Vgl. Hagestedt, Lutz: „Der Babykiller Herodes füllt das Sommerloch aus“. In: Süddeutsche Zeitung vom 7.5.1992. Zitiert nach Rehfeldt, Martin: „Die Hauptfigur heißt Helmut Trinker“. Lektüren von Helmut Kraussers Hagen-Trinker-Trilogie. In: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Heft 187 (7/2010): "Helmut Krausser". München: Boorberg Verlag 2010. S. 13–22; S. 14.

¹⁸ Jahraus (2009) S. 31.

¹⁹ Hagestedt, Lutz: Das Phantom der Oper. In: Literatur in Bayern. Nr. 32, Juni 1993. S. 61–62; S.61f.

Die Besonderheit dieser speziellen Namensgebung liegt vermutlich in dem großen assoziativen Spielraum, der dem Leser gegeben wird und der gleichsam viele Interpretationen zulässt. Wie das oben angeführte Beispiel zeigt, erkennt auch der Protagonist etwas vermeintlich Schicksalhafteres, das seinem Namen anhaftet. Davon ausgehend ergeben sich zwei weitere Aspekte, die zum einen mit der Selbstreflexion der Figur, zum anderen mit der Sicht Außenstehender zu tun haben.

Nach der Auseinandersetzung mit Nicole Dufres in ihrer Wohnung kommen Täubner Gedanken an seine Geliebte:

Aus dem Gedächtnis erstand der Dialog auf, der damals, vor fünf Jahren, den entscheidenden Abend entschieden hatte. [...] Wieso spule ich das so minutiös ab? Wozu tue ich das? Emotionaletüden für Fakire, siebter Härtegrad. Oder ärger. Bin ich Torquato Täubner? (M565)

Alban nennt sich selbst also *Torquato Täubner*. In Bezug auf Goethes Schauspiel *Torquato Tasso* lassen sich für ein sowohl die *Melodien* als auch die gesamte Tetralogie durchziehendes Element gewisse Besonderheiten ausmachen. Immer wieder wird uns im Laufe der Betrachtungen der von Krausser oftmals thematisierte Diskurs von Kunst und Macht²⁰ beschäftigen – ein Aspekt, der auch im Zusammenhang mit Torquato Tasso nicht unerheblich ist. Dazu kommt oftmals der Wunsch der Figuren, etwas Originäres zu schaffen. Ausgehend von der Annahme, Täubner fungiere als Prototyp eines sich entwickelnden Figurentypus²¹ innerhalb der Tetralogie, liegt hier mit der Selbstbezeichnung *Torquato Täubner* ein erster Schritt in eben diese Richtung vor. Allein die Verbindung von Tasso und Alban wirkt auf den ersten Blick etwas holprig. Täubner selbst begreift sich keineswegs als Künstler²¹. Dennoch lassen sich Parallelen ausmachen: Wie für Tasso wird auch für Täubner „die Gegenwart zum Traum, den er mit der Wirklichkeit verwechselt“²². Auch für Alban verliert die materielle Außenwelt durch die Dominanz des Inneren an Eigenwert und löst sich, wie auch für Tasso, in Phantasie auf²³.

²⁰ Vgl. dazu (1) Jürgensen/Kindt und (2) Lambrecht, Tobias: Erzählen ist Macht. Sinnstiftung durch Narrativisierung und Metafiktion in Helmut Kraussers Romanen. München: AVM-Verlag 2009.

²¹ Das wird besonders deutlich durch jene Passage, wo die Geliebte den Protagonisten davon überzeugen will, seinen „abscheulichen, sinnentleerten Job hinzuschmeißen“ (M601) und als Kunstfotograf tätig zu sein.

²² Keller, Werner: Torquato Tasso. In: Harenberg Literaturlexikon: Autoren, Werke und Epochen. Aufl. d. vollst. überarbeiteten u. aktualisierten Ausgabe. Dortmund: Harenberg Lexikon Verlag 2000. S. 1006-1007; S. 1007.

²³ Vgl. ebd.

[...] Im *Torquato Tasso* wird das Abgründige im Künstler, seine Labilität, entdeckt, die bezuglos zur Wirklichkeit steht. Damit ist das Grundproblem vieler moderner Künstlerdramen angesprochen: Die „Disproportion des Talents mit dem Leben“ (Hamburger Ausgabe, Bd. 5, S442).²⁴

Diese angesprochene Disproportion kann auch in den weiteren Werken der Tetralogie als zentrales Element ausgemacht werden und wird in Folge in Kapitel 6 der vorliegenden Arbeit noch eingehender behandelt, wenn es darum geht, die Protagonisten gegenüberzustellen.

Generell muss aber an dieser Stelle gesagt werden, wie die vorliegende Anspielung Täubners auf sich selbst als tragische Figur im Kontext der *Melodien* zu verstehen ist: Durch den Verweis auf Goethes Schauspiel wird indirekt auf Tassos Dilemma, nämlich „das problematische Verhältnis des Dichters zur Gesellschaft“²⁵ hingewiesen. Dies zeigt sich einerseits in dem problematischen Verhältnis zur Geliebten, die sich ihm analog zu Tassos Muse „auf dem Höhepunkt seiner Not“²⁶ entzieht, sowie in den jeweiligen Konfliktlösungsversuchen Täubners wie Tassos, nämlich in der Hoffnung auf jene Option, sich mittels der Kunst aus dem jeweiligen Konflikt zu befreien. Diesen Parallelen folgend ist auch das Ende in entsprechender Analogie zu verstehen, denn was für Tasso gilt – „Ob damit ein Erkenntnisprozeß beginnt, der Tasso zu einem neuen Selbstverständnis hinführt, bleibt offen“²⁷ – zeigt sich auch am offenen Ende der *Melodien*.

Wenn wir uns schon mit der Anspielung auf Goethes Held beschäftigen, so tritt ein weiteres kleines Detail in den Vordergrund. Laut dem Artikel zu Torquato Tasso in *Hauptwerke der deutschen Literatur*, dürfte Goethe selbst seinen Tasso als „einen gesteigerten Werther“²⁸ bezeichnet haben. Dies ist in dem Zusammenhang mit *Melodien* insofern von Relevanz, da Täubners Ambition, seiner Geliebten in regelmäßigen Abständen (handgeschriebene) Briefe zu schicken – ein für das heutige Verständnis durchaus antiquiertes Verfahren – doch zumindest in gewisser Weise leise Anklänge an den Werther entstehen lässt.²⁹

Durch die Figur selbst wurde dem Leser der kontextuelle Hinweis auf Goethes Torquato Tasso geliefert. Wie verhält es sich aber mit der Wahrnehmung des Protagonisten durch

²⁴ Ebd.

²⁵ Radler, Rudolf (Hg.): *Hauptwerke der deutschen Literatur: Einzeldarstellungen und Interpretationen*. Band 1. Von den Anfängen bis zur Romantik. München. Kindler 1994. S. 377-378; S377.

²⁶ Ebd.; S. 378.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd.

²⁹ Vgl. dazu auch Täubners Selbstmordversuch mit der (ungeladenen) Pistole (M93).

andere Figuren im Roman? Professor Krantz etwa sieht in Täubner einen *antiken Narr*. Diese Bezeichnung zieht sich durch den gesamten Text³⁰ und wird besonders deutlich durch Dufres' Brief im Epilog:

Von Krantz soll ich Ihnen schöne Grüße bestellen. [...] Er läßt Ihnen ausrichten, Sie seien der besterhaltene antike Narr, den er je treffen durfte. Das meint er nicht böse, denke ich. (M837)

Grundsätzlich manifestiert sich Krantz' Bezeichnung für Täubner während eines Gesprächs über die Geliebte.

Täubner ist fest davon überzeugt, dass er sich lediglich in einer *Beziehungspause* befindet. Dabei wird folgende Aussage zu seiner Maxime: „In meiner Terminologie ist ‚nicht mehr lieben‘ ein Paradoxon! [...] Es sei denn, man hat vorher gelogen.“ (M315). Erstaunlich bei beiden Bezeichnungen – *Torquato Täubner* und *antiker Narr* – ist, dass sie beide indirekt durch die Geliebte evoziert werden. Einmal durch Täubner selbst, in Gedanken an sie, einmal durch Krantz, während eines Gespräches über sie. Allerdings verwendet auch sie dieses Begriffsinventar im Zuge einer Unterhaltung mit einer Freundin:

„Alban ist so ein Sarkast“, erklärte die über alles in der Welt Geliebte, „aber in Sachen Liebe ist er unglaublich antik. Er glaubt an die wahre, ewige, nie endende.“ (M71)

Spätestens an dieser Stelle sollte also die Frage gestellt werden, welche Funktion diese Figur erfüllt bzw. worin ihre Bedeutung für die Geschichte liegt.

2.1.2. Die Geliebte

Wie eingangs schon erwähnt, ist die Geliebte einer der wenigen Anhaltspunkte, der uns zu Beginn des Romans hinsichtlich der Person Alban Täubners geliefert wird. Das derzeitige Beziehungsverhältnis ist unklar, wenngleich problematisch, die Sehnsucht des Protagonisten nach ihr groß. Den ganzen Roman hinweg bleibt sie namenlos³¹. Auch erfährt der Leser nichts Konkretes zu ihrer Person. Einzig ihre Gedanken zu Alban und damit eingeschlossen zu ihrer Beziehung werden uns in einem Gespräch mit einer Freundin präsentiert.³²

³⁰ Vgl. dazu u.a. M296, M315, M358 oder auch M399.

³¹ Allein die Bezeichnungen variieren: „über alles in der Welt Geliebte“ (M357), „sternengleich Geliebte“ (M357), aber auch „die Erwählte“ (M358); am Häufigsten allerdings nur schlicht „sie“.

³² Vgl. dazu M70ff.

Interessant an ihrer Figur sind folgende Aspekte: Zum Einen ist sie der Motor zur kurzfristigen beruflichen Veränderung Täubners vom *Klatsch*- zum Kunstfotografen. Alban zweifelt allerdings, ob er Talent dafür besitzt (M601) und kommt schließlich zu der Auffassung: „Wahrscheinlich [...] hatte er in den Augen der Geliebten versagt“ (M601). Derartige Überlegungen, Aufforderungen zum Berufswechsel oder etwaige Diskrepanzen zwischen der Partnerin und dem Protagonisten werden uns innerhalb der Tetralogie oft begleiten, wobei vor allem, wie eingangs schon erwähnt, der Aspekt des „Sekundärkünstlers“ im Vordergrund steht.

Die vermeintlich größte Leistung der Figur der Geliebten im Text liegt darin, dass sie sowohl die Lösung des Rätsels auf der Suche nach den verloren geglaubten Melodien ist, aber auch gleichzeitig der Antrieb für Alban nach ihnen zu suchen darstellt. Besonders verdeutlicht wird das durch einen Traum Täubners, in dem ihm die Stimme der Geliebten begegnet (M528f.). Nur durch ihre Stimme wird die ehrliche Faszination Täubners am Melodienmythos erweckt:

Die Stimme der „über alles in der Welt Geliebten“ fordert ihn auf, die Melodie für ihn zu spielen. Der Traum ist Symbol für Albans eigene Verstrickung in den Mythos, [...]. Die Stimme wird zwingend für seine Faszination von den Melodien, er strebt danach, die Forderung der Geliebten einzulösen, was ihm am Ende auch gelingt.³³

Demnach ist es durchaus plausibel anzunehmen, dass sie auch mit ein Grund ist, der das Auftreten der Mächte veranlasst. Allerdings gibt es auch hier unterschiedliche Lesarten. Torsten Pätzold, der die Liebesbeziehung Täubners als „eine Art ‚archimedische[n] Punkt‘ seines Weltbildes“³⁴ sieht, wirft folgende Frage auf:

[...] ob ihm dieser Fund [Anm. gemeint ist die Entdeckung der Melodie] tatsächlich gelingt oder ob er sich nur einbildet, die Melodie im Sternbild entdeckt zu haben, bleibt ungewiß.³⁵

Nachdem Täubner die Melodie in der „Silhouette seiner Ex-Freundin“³⁶ findet, muss die Frage also wie folgt lauten: Entdeckt Täubner wirklich durch die Geliebte die Melodie oder

³³ Bock-Lindenbeck, Nicola: *Letzte Welten, neue Mythen. Der Mythos in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Köln: Böhlau 1999. S. 172-201; S. 184f.

³⁴ Pätzold, Torsten: *Textstrukturen und narrative Welten. Narratologische Untersuchungen zur Multiperspektivität am Beispiel von Bodo Kirchhoffs *Infanta* und Helmut Kraussers *Melodien**. Frankfurt/Main: Lang 2000. (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1779) S. 329.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd.

glaubt er durch die Melodie die Geliebte zu erkennen?³⁷ Beide Ansätze sind denkbar und lassen Argumente für sich finden, wie etwa die Anwesenheit der Geliebten im Krankenzimmer (M837f.) oder aber auch den psychopathologischen Zustand Täubners und seine Funktion als unzuverlässiger Erzähler.³⁸

Abschließend bleibt anzumerken, dass die Geliebte darüber hinaus auch eine nicht unwesentliche Rolle spielt, sofern man sie im größeren Kontext der Tetralogie sieht.

Der Traum Täubners, in dem er die Geliebte „nackt in einem gläsernen Schlauchboot“ (M54) erkennt, darf als Motiv angenommen werden, das Helmut Krausser später in *UC* wieder aufgreift³⁹ und damit eine weitere Verbindung der Romane untereinander hervorhebt.

2.2. Die Figur als strukturbildendes Element

Alban Täubner wird als erste Figur im geschilderten Geschehen klar positioniert. Sowohl die Kapitelüberschrift „1988, August“ (M17) als auch die noch auf der ersten Seite erfolgende genaue Ortsbezeichnung, Siena, deuten auf eine klare Sachlage hin. Dennoch zeigt das erste Kapitel, dass ihm noch eine andere Geschichte vorausgeht. Signalisiert wird dies durch den einleitenden Satz: „Danach traf das Gros der Touristen ein.“ (M17). Torsten Pätzold wie Tobias Lambrecht verweisen explizit auf diese Stelle. Während erster in dem Pronominaladverb „danach“ die abgeschlossene Entwicklung des Melodienmythos sieht und daraus folgert, dass somit „die Phase seiner Rekonstruktion auf der Basisebene beginnen kann“⁴⁰, erkennt Lambrecht darin ein speziell metafiktionales Element⁴¹. Beide stimmen jedenfalls überein, wenn es darum geht, genau in diesem ersten Satz eine nicht unerhebliche Bedeutung für die Struktur des Romans zu erkennen.

³⁷ Vgl. dazu „Zwischen den Sternen, zwischen den gelben Sternen der Kellerdecke liegt schlafend die über alles Geliebte, im Sternbild... Heureka. Das muß es sein! Endlich, da kommen die Mächte, beglückwünschen ihn, stellen sich an zur Gratulation. Wurde aber Zeit, rufen sie – lag doch so klar auf der Hand. Oder nicht?“ (M813).

³⁸ Vgl. dazu Kapitel 2.3. *Der Zeitentaumler*.

³⁹ In *UC* dient das Boot Samuel Kurthes als „imaginärer Sarg Claudias“ (UC407).

⁴⁰ Pätzold S. 256.

⁴¹ Vgl. Lambrecht S. 98; Lambrecht weist darüber hinaus auf die Möglichkeit hin, das Adverb „danach“ als „Anschluss an den schon präsentierten Prolog“ zu sehen „welcher freilich einen Bericht Täubners wiedergibt, der chronologisch am Ende der *histoire* stehen dürfte“. Ebd. Fußnote 117.

Relevant für die vorliegende Untersuchung ist in diesem Fall die Tatsache, dass der Leser also nicht „am Anfang“ der Geschichte, sondern an einer für ihn noch nicht klar definierten Stelle in das Geschehen einsteigt, was für den Moment bedeutet, dass Alban Täubner zwar zu diesem Zeitpunkt im Zentrum jener Erzählung steht, gleichzeitig aber, genauso wie der Leser, nichts von dem Vorhergegangenen weiß, sofern sich dieses „Danach“ nicht auf Täubners Aufenthalt in Italien bezieht. Eine Annahme, die in Zusammenhang mit dem Thema von Mythos und Melodien äußerst plausibel, wenn auch nicht unumstößlich ist.

Thorsten Pätzold weist darüber hinaus darauf hin, dass durch jenes Temporaladverb eine externe Fokalisierungsinstanz ausgemacht werden kann, die den Leser in den Handlungsraum einführt, wobei durch das Zusammenspiel von extrafiguraler und intrafiguraler Exoperzeption rasch die besondere Position des Alban Täubner deutlich wird.⁴² Um die Rolle und Funktion der Figur eines Alban Täubner überhaupt verstehen zu können, ist es unumgänglich sich mit der Struktur der *Melodien* auseinander zu setzen, da sich gerade auf jener strukturellen Ebene einige nicht unwesentliche Besonderheiten herauskristallisieren. Ein wichtiges Stichwort dafür ist die *Multiperspektivität*. Den Leitfaden dazu liefert Thorsten Pätzold mit seiner bemerkenswerten Arbeit „Textstrukturen und narrative Welten“, worin er zwei diegetische Ebenen (die Ausgangsebenen) für die *Melodien* hervorhebt, nämlich zum einen die Basisebene (jene Ebene, die sich mit den Geschehnissen der Gegenwart befasst) und zum anderen die Parallelebene, in deren Zentrum Castiglio und die Erschaffung der Melodien stehen.⁴³

Das bewusste Zusammenspiel und Nebeneinander dieser Ebenen spielt eine essentielle Rolle, wenn es darum geht, die Funktion des Alban Täubner verstehen zu wollen. Die Geschichte wird also erst dann ins Rollen gebracht, wenn Basis- und Parallelebene in ein Zusammenspiel treten. Das geschieht durch die Figur von Professor Krantz, der dem anfänglichen Nebeneinander von Basis- und Parallelebene ein Ende setzt⁴⁴, indem er beginnt, Täubner vom Melodienmythos zu erzählen. Bis es aber zu einem Zusammentreffen von Täubner und Krantz kommt, das im übrigen schlicht durch einen Zufall motiviert ist⁴⁵, wird dem Leser noch ein

⁴² Vgl. Pätzold S. 256.

⁴³ Vgl. Pätzold S. 254f. Im Folgenden soll die Terminologie Pätzolds von Basis- und Parallelebene zum leichteren Verständnis beibehalten werden.

⁴⁴ Bis dahin folgen die Kapitel der beiden Ebenen mit Castiglio oder Täubner im Mittelpunkt ohne Zusammenhang.

⁴⁵ Im Laufe des Romans werden dem Leser noch mehrere, durch scheinbare Zufälle motivierte Ereignisverläufe begegnen. In diesem Fall handelt es sich um den fälschlicherweise an Täubner zugestellten Brief, später lässt der *Zufall* die Mächte in Rom erscheinen bzw. trägt maßgeblich zur Entschlüsselung der Melodien bei.

wenig Einblick in die Charakteristik Täubners gewährt. Täubner schenkt dem ihm fälschlicherweise zugestellten Brief keine Bedeutung. Geplagt von Sehnsucht und Liebeskummer, besitzt der durchaus seltsame Brief für ihn keinen Wert, was schließlich auch dazu führt, dass er ihn verliert. Dieses abwehrende Verhalten schafft Platz, Täubners desinteressierte Haltung klar zu positionieren und verleiht somit der Verzweiflung ob der Trennung von seiner Geliebten an Intensität. Pätzold dazu:

Der extradiegetische Adressat erfährt kaum etwas über die Figur des Helden: Zwar fokalisiert er seine Gedanken relativ häufig, doch erfährt der Fokalisierungsadressat nicht mehr über seine Person als die Trauer über den Verlust seiner Beziehung.⁴⁶

Ohne der passiven und unwissenden Figur Alban Täubners könnte Krantz die Geschichte nicht erzählen und somit gäbe es auch keine Geschichte. Die *Melodien* leben erzähltechnisch gesehen vom Zuhörer im Text. Wir werden später noch sehen, dass dieses Verfahren Schwierigkeiten mit sich bringen kann, da der Zuhörer, in diesem Fall Alban Täubner, irgendwann an den Punkt kommt, wo es an ihm liegt, zu entscheiden, wie er mit dem Erzählten umgeht.⁴⁷ Diese essentielle Feststellung unterstreicht die zentrale Position Täubners im Text.

Vorerst finden wir in Alban Täubner eine passive Figur, deren einzige Relevanz und Notwendigkeit in einer passiven Tätigkeit besteht: dem Zuhören. Wir erinnern uns: Täubner bekommt zufällig den ihm fälschlicher Weise zugestellten Brief, schließlich verliert er ihn sogar. Auch das Erscheinen von Krantz vor seiner Wohnung ist kein durch Täubner motiviertes Geschehen. Darüber hinaus werden alle kommenden Schritte von Krantz initiiert. Täubner glänzt einzig durch Anwesenheit und Desinteresse. Auch Pätzold greift diesen Aspekt auf und formuliert wie folgt:

Täubner [beeinflusst] als Held der Handlung diese Handlungen kaum. Er ist stets präsenter Zeuge, der alles miterlebt, jedoch kaum die Ereignisse beeinflusst.⁴⁸

Täubner fungiert über weite Teile der Geschichte als „Medium“⁴⁹, dessen Aufgabe darin besteht, die einzelnen Erzählstränge zu einem Gesamtbild zusammenzuführen.⁵⁰

⁴⁶ Pätzold S. 298.

⁴⁷ Auch bei den in späterer Folge auftretenden Erzählstimmen handelt es sich genauso wie bei Prof. Krantz um „unzuverlässige Erzählinstanzen“. Vgl. dazu: Lambrecht, Kapitel 4.2.2. *Multiperspektivität und unzuverlässiges Erzählen in Melodien*. S. 90f.

⁴⁸ Pätzold S. 298.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ Vgl. ebd.

Diese Position alleine legitimiert jedoch noch nicht seine Rolle als Protagonist der Gegenwartsebene. Es bleibt also die Frage, wieso in Alban Täubner plötzlich doch der Wunsch aufzukeimen scheint, mehr vom Mythos der Melodien zu erfahren. Damit befasst sich unter anderem auch Nicola Bock-Lindenbeck innerhalb ihrer Arbeit zum Mythos in der deutschen Gegenwartsliteratur und kommt zu folgendem Schluss:

Allein Alban Täubner kann weder ein wissenschaftliches noch ein politisches Interesse an den Melodien nachgesagt werden. Ist auf der einen Ebene die Hoffnung auf Versöhnung mit der Geliebten der Antrieb für seine aktive Beschäftigung mit dem Mythos, so ist auf der anderen Ebene eine geheimnisvolle Faszination, ein mythischer Sog verantwortlich für sein passives Interesse.⁵¹

Ein *mythischer Sog* bedingt also unter anderem Täubners *passives Interesse*. Das heißt im Grunde nichts anderes, als dass Alban durch eine andere, ihm ausgelagerte Instanz bedingt wird. Wie sich im Laufe der Geschichte zeigt, ändert sich diese Instanz kontinuierlich. Finden wir die Figur der Geliebten als Motor für Täubners Handeln zuerst im Privaten, so geht diese Funktion allmählich – und anfangs eher ungewollt – auf Professor Krantz über, der wie schon angesprochen, die gewissermaßen vorantreibende Erzählerfunktion einnimmt. In diesem Zusammenhang spricht Pätzold von einem „Lehrer-Schüler-Verhältnis“⁵², dem im Folgenden genauere Beachtung geschenkt werden soll, da diese Konstellation in abgewandelter Form eine wesentliche Rolle sowohl auf der Basis- als auch auf der Parallelebene spielt:

Werfen wir zunächst einen Blick auf Professor Krantz⁵³ und Alban Täubner: Krantz, der unbedingt den an ihn adressierten Brief wieder haben will, trifft auf Täubner in einer denkbar schlechten Situation. Endgültig getrennt von seiner Geliebten, eingesperrt in seiner Wohnung und mit Verpflegung für gut drei Wochen, wartet Täubner sehnsüchtig auf ihren Anruf. Er ist fest davon überzeugt, sie würde sich an seinem 30. Geburtstag bei ihm melden. Nichts würde ihn daher davon abhalten vor Mitternacht die Wohnung zu verlassen.

Genau zu diesem Zeitpunkt taucht Krantz auf und schnell wird klar, wie die Rollen verteilt sind:

Im Kinderprogramm der ARD kam die „Sendung mit der Maus“. Diesmal gab's was über Sternbilder, und das interessierte Täubner, [...] Krantz hörte nur noch mit einem Ohr zu. Der ließ sich davon scheinbar nicht stören und redete, ganz im Stil eines Professors im Audimax, den es einen Dreck schert, ob die Studenten ihm folgen. (M165)

⁵¹ Bock-Lindenbeck S. 194.

⁵² Pätzold S. 268.

⁵³ Schon die Einführung der Figur als *Professor* Krantz unterstreicht die Plausibilität einer Betrachtung unter dem Aspekt des Lehrer-Schüler-Verhältnisses.

Mit der Zeit wandelt sich Täubners Desinteresse. Krantz gelingt es also, ihn in die Geschichte zu verstricken. Dies führt auf der Basisebene im übertragenen Sinne zu folgendem Verhältnis: Täubner (in der Rolle des Schülers) wird durch Professor Krantz (in der Rolle des Lehrers) über den Melodienmythos unterrichtet.

Das Pendant hierzu auf der Parallelebene ist offensichtlich: Castiglio und Andrea. Interessant dabei ist, dass es an dieser Stelle bereits zu einer Verschränkung kommt, die hinsichtlich der später erfolgenden Identifikation Täubners mit Andrea von gewisser Relevanz ist:

Auf der Basisebene ist der jüngere Täubner die zentrale Figur, die den älteren Krantz in die Geschichte einführt. Auf der Parallelebene ist es genau umgekehrt: Der ältere Castiglio führt den jungen Andrea als Fokalisierungsobjekt in die Handlung ein.⁵⁴

Auch Jahraus verweist auf eine Spiegelung der Figurenpaare auf den jeweiligen Ebenen⁵⁵, betont aber auch den Aspekt der Spaltung, der sich „an der oppositionellen Charakterisierung der Figuren“⁵⁶ zeigt: „Wo Andrea die Melodien in seinem Gedächtnis tradiert, bevor er hingerichtet wird, wird Täubner [...] taub für die Melodien.“⁵⁷ Das Entscheidende hierbei ist, dass die Schülerfiguren stark durch die Lehrerfigur geprägt werden und daher auch von einer Aufteilung zwischen aktiven (Lehrer-Funktion) und passiven (Schüler-Funktion) Figuren gesprochen werden kann⁵⁸. Diese von Jahraus angesprochene „oppositionelle Charakterisierung“ zeigt sich auch auf einer weiteren Ebene.

Pätzold weist darauf hin, dass die Figuren der „zentralen Subebenen“⁵⁹ insofern um einiges greifbarer und sympathischer wirken, „[d]a von ihnen jeweils der Lebensweg sowie ihre individuelle Entwicklung geschildert wird“⁶⁰. Sie unterscheiden sich auch dadurch von Täubner, da „[d]ie Handlungen der jeweiligen Erzählungen [...] auf diese Personen ausgerichtet [sind]“⁶¹. Das heißt also, dass Täubner in der Tat eine außergewöhnliche Stellung im Roman zukommt, da er hinsichtlich seiner Konzeption kein vergleichbares Pendant im Text besitzt. Jene Figur, die am ehesten mit Täubner vergleichbar wäre, findet sich also nicht im Text, sondern muss im realen Leser gesucht werden, der etwa denselben Informationsstand

⁵⁴ Pätzold S. 260.

⁵⁵ Vgl. Jahraus (2009) S. 30.

⁵⁶ Ebd.; S. 31.

⁵⁷ Ebd.

⁵⁸ Wobei Andrea von seiner Charakteristik ganz anders ist. Im Gegenteil zu Alban Täubner ist er eine weltoffene, neugierige und wissbegierige Figur (vgl. hierzu Pätzold S. 259f.).

⁵⁹ Pätzold S. 299; gemeint sind u.a.: Castiglio, Gesualdo oder Pasqualini.

⁶⁰ Pätzold S. 299.

⁶¹ Ebd.

hat wie der Protagonist. Auch Pätzold weist auf eine derartige Verbindung hin, sieht deren Funktion aber darin, dass Leser und Protagonist gemeinsam „mit der Konstruktion der Zusammenhänge eine sinnvolle Entwicklung des Melodienmythos“⁶² herstellen. Allerdings muss hinzugefügt werden, dass, wie Tobias Lambrecht folgerichtig anmerkt, „bei der Erzählung der Parallelebene [...] von einer privilegierten, das heißt zuverlässigen, Erzählerrede auszugehen [ist]“⁶³. Das heißt demnach, dass der Leser insofern einen Informationsvorsprung besitzt, als dass die Geschehnisse auf der Parallelebene ausführlicher beschrieben werden, als Krantz das auf der Basisebene macht. Darüber hinaus gibt es aber noch weitere Verschränkungen: Auf der Suche nach der Wahrheit bzw. der Lösung oder wie Pätzold es ausdrückt, auf der Suche „nach Möglichkeiten, ordnende Systeme für ihr Wirklichkeitsverständnis“⁶⁴ zu finden, gibt es eine Kreuzung von der oben bereits angesprochenen Lehrer- und Schüler-Ebene, sowie von Basis- und Parallelebene. Das betrifft sowohl Castiglio als auch Täubner, weil beide sich nicht „mit der Undurchschaubarkeit ihrer Lebenswelt“⁶⁵ abfinden wollen. Während solch ein Wesenszug bei Castiglio kaum verwunderlich wirkt, ist diese Suche für Täubner umso überraschender und gleichzeitig auch notwendig, da sie ihn dazu veranlasst, Stück für Stück aus seiner Passivität herauszutreten.

Die Problematik zwischen Informationslücken und dem Wunsch nach Zusammenhängen bzw. Ordnungen wird somit an der Person Täubners verdeutlicht, da er eine zusammenhängende Entwicklung des Melodienmythos einfordert und mit den Informationslücken bzw. mit den Widersprüchen, die sich aus dem Kontakt mit den drei Mythenforschern ergeben, nicht umgehen kann.⁶⁶

Dieses Unvermögen Täubners, das sich aus der Ungewissheit des Wahrheitsgehaltes ergibt, wird zunehmend durch eine voranschreitende Wahrnehmungsveränderung des Protagonisten kompensiert. Bevor darauf aber genauer eingegangen wird, soll das vorliegende Kapitel zur strukturellen Relevanz der Figur noch um einen Teilaspekt erweitert werden. Bereits Lambrecht weist auf eine programmatische Funktion der beiden Teile der *Melodien* hin:

Während auf der Parallelebene sozusagen ‚auktorial‘ geschildert wird, *was passiert* ist, finden wir im zweiten Teil nurmehr Vergangenheitsberichte von figuralen Instanzen: „DAS WORT“ schildert so, was mit „DER TAT“ geschieht, sobald diese – ich formuliere bewusst phraseologisch – ‚ins Gerede kommt‘.⁶⁷

⁶² Ebd.; S. 300.

⁶³ Lambrecht S. 91.

⁶⁴ Pätzold S. 302.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd.; S. 300.

⁶⁷ Lambrecht S. 103.

Diesem Ansatz kann noch ein interessantes Detail hinzugefügt werden, sofern man die beiden Teile des Buches im Hinblick auf die Figur des Alban Täubner prüft. Untersucht man die Aufteilung der Kapitel in Bezug auf ihre der Basis- oder Parallelebene gewidmete Funktion, ergibt sich erstaunlicherweise Folgendes: Durch Täubners Aufenthalt in der Nervenklinik wird der textliche Rahmen der *Melodien* gebildet, formal durch den Prolog der Traumerzählung (M9) und den Epilog (M837f.), der ebenfalls dort spielt. Innerhalb dieser Abschnitte wird auch die chronologische Abfolge eingehalten (3.März und 1. April). Täubner steht also am Anfang und Ende der Geschichte. Dazwischen finden sich die beiden Teile, - Teil 1 „Die Tat“ und Teil 2 „Das Wort“ – in die das Buch gegliedert ist. Wurde eingangs schon von der markanten Passivität des Protagonisten gesprochen, so ist es kaum überraschend, dass Täubner im ersten Teil „die Tat“ großteils nur eine *beiläufige* Rolle spielt. Erst mit dem Auftreten der Mächte und somit gleichzeitig mit dem Beginn des zweiten Teils wird Täubner substantiell im Geschehen verankert.

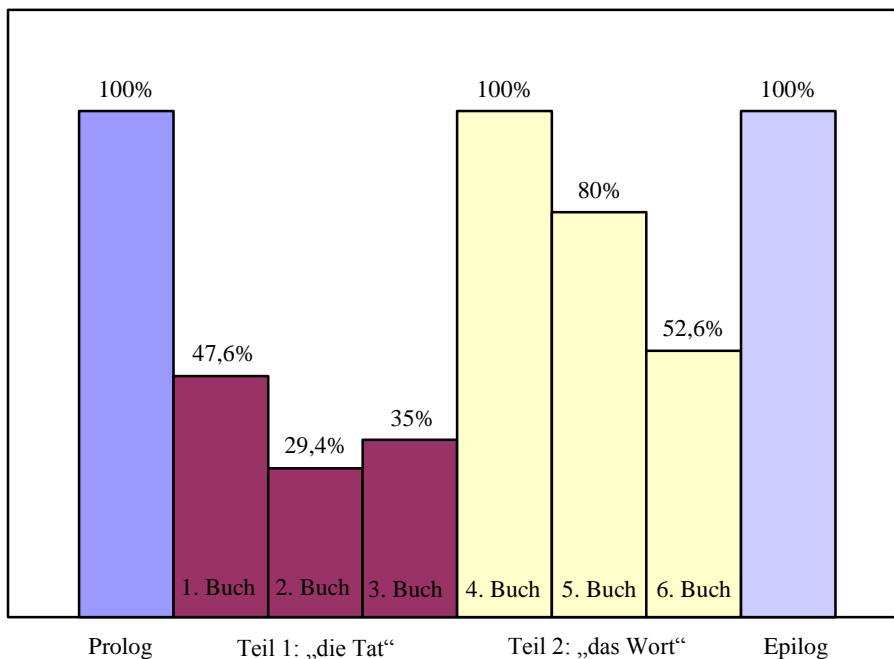


Abbildung 1: Darstellung der Gegenwartskapitel mit Täubner als Zentrum der Erzählhandlung.

Dies zeigt sich schematisch auch in der oben dargestellten Grafik (Abb.1), die quantitativ das Auftreten Täubners in den acht Teilen der *Melodien* veranschaulicht, indem sie zeigt in welchen Abschnitten der Protagonist im Vordergrund steht beziehungsweise in welchen Teilen er eher als Randfigur auftritt. Die Ergebnisse der schematischen Darstellung lassen auch den Rückschluss zu, dass Täubners Aktivität mit seiner psychopathologischen Wahrnehmungsveränderung einhergeht, die einen essentiellen Punkt innerhalb der *Melodien* darstellt.

2.3. Der Zeitentaumler

Die oben angesprochene Veränderung von Täubners Wahrnehmung entwickelt sich proportional zu Täubners langsam aufkeimendem Interesse am Melodienmythos. Bock-Lindenbeck verweist explizit auf die schrittweise „Verschiebung der Wahrnehmungsebenen“⁶⁸:

Zuerst ist Alban bewußt, daß die Mythisierung der Stadt nicht der Realität entspricht, daß er sie zurücknehmen kann, indem er sich auf die Wirklichkeit konzentriert. Wenig später ist von einer Rücknahme nicht mehr die Rede. Zum Schluß erscheint das Rombild von einer eindringlichen Intensität apokalyptischen Ausmaßes bestimmt. Längst ist Alban diesem Bild verfallen.⁶⁹

Diese Wahrnehmungsveränderung in Bezug auf die Stadt Rom dient schließlich als Basis für alle weiteren Verwirrungen, die zunehmend auf dieser aufbauen, und unter anderem in der Vision Castiglios als Professor Krantz (M627f.) gipfeln.⁷⁰ Aber auch der Traum von der Stimme der Geliebten⁷¹ kann als Folge dessen gesehen werden. Diese beiden Beispiele verdeutlichen zudem sehr gut die Spannungsbreite innerhalb derer sich der Verlauf von Täubners Wesensänderung erstreckt. Während letzteres noch vor dem Auftreten der *Mächte* stattfindet, kann ersteres deutlich in einem fortgeschrittenen Stadium ausgemacht werden.

Die phasenweise stattfindende Verschiebung der Realitätsebenen⁷² wird uns im Laufe der Betrachtung der Werke der Tetralogie noch häufig beschäftigen. Wichtig in diesem Zusammenhang wird auch der Aspekt sein, dass einer übergeordneten, imaginierten Instanz eine gewisse Abhängigkeit gegenüber erbracht und gefordert wird. Wie schon festgestellt werden konnte, sucht Alban Täubner so lange nach realen Erzählfiguren oder ihm übergeordneten Instanzen⁷³, bis er schließlich, ab dem Zeitpunkt, an dem der Wahrheitsgehalt des Erzählten für ihn nicht mehr als gesichert gilt, zu den *Mächten* übergeht. Dies geschieht zum Teil über längere Passagen im Text schrittweise und wird durch unterschiedliche Anzeichen markiert. Das heißt, dass es noch vor der Einführung der Mächte in Täubners (Gedanken-)Welt einige Vorzeichen und Aktionen gibt, die wiederum die Relevanz der Mächte rechtfertigen oder begründen.

⁶⁸ Bock-Lindenbeck S. 183.; Anm.: Täubners Realitätsstörung beginnt mit einer veränderten Wahrnehmung der Stadt Rom, indem die Stadt für ihn zu einem lebenden Organismus wird. (Vgl. M423).

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Vgl. Ebd.; S. 186.

⁷¹ Vgl. dazu Kapitel 2.1.2. *Die Geliebte*

⁷² auf die u.a. auch Lambrecht verweist (vgl. Lambrecht S. 110).

⁷³ von der Geliebten über Prof. Krantz, in späterer Folge auch Ramon Mendez bis hin zu Nicole Dufres.

Am eindeutigsten hierfür kann mit Sicherheit jene Szene in Kapitel 13, dem Schlusskapitel des vierten Buches ausgemacht werden, in der Täubner sich seiner aufkeimenden Neugier bewusst wird:

Täubner sah sich um. Hier sollte Grauenhaftes geschehen sein? Gerne hätte er mehr gewußt. Doch die Neugier störte seinen Plan. Bald, tröstete er sich. Bald werd' ich den Schweden nicht mehr brauchen. Es wird Zeit, ins Geschehen einzugreifen. Oder, um mit Celan zu sprechen, es wird Zeit, daß es Zeit wird. Es wird Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt. (M544)

Täubner wird sich im folgenden Kapitel von Krantz abwenden und weitere Informationen von Nicole Dufres beziehen. In diesem Sinne tritt also eine neue Erzählstimme auf den Plan. Diese Wendung Täubners ist allerdings nicht zufällig motiviert sondern hat ihren Auslöser ein Kapitel zuvor, nämlich als er im Traum eine Stimme wahrnimmt, die ihn auffordert, eine Melodie für sie zu spielen (M529). Immer wieder erklingt jene Stimme, bis Täubner sie zuordnen kann:

Da war die Stimme wieder, und es war eine weibliche, vertraute Stimme, ja, die Stimme der großen Geliebten, wie sie damals, vor einem halben Jahrzehnt, geklungen hatte, unsicher und kurzatmig. *Spiel diese Melodie für mich!* (M529)

Es scheint kaum verwunderlich, dass die Geliebte als Auslöser für Täubners aufkeimende Aktivität fungiert, da ihr, wie schon in den Anfangskapiteln dargestellt, Täubners einzige Aufmerksamkeit gilt. Abgesehen von dem, im Laufe der Geschichte entstandenen, Interesse am Melodienmythos und der Wahrheitsfindung in Täubners Verständnis, wird durch das Erklingen der Stimme der Geliebten im Traum Täubners Handlungsbedürfnis geweckt. Er erkennt, dass es Zeit wird „ins Geschehen einzugreifen“ (M544), da ab nun die Entdeckung der Melodien für ihn direkt mit der Rückgewinnung seiner Geliebten verbunden ist. Da es sich allerdings bei der Aufforderung, die Melodien zu finden, um keine reale Bitte handelt, sondern um einen im Traum erlebten Aufruf – in diesem Sinne also um einen von Täubner selbst motivierten Appell – ist auch das Auftreten der Mächte legitimiert.

2.3.1. Die Mächte

Lange Zeit befindet sich Alban Täubner in einer spannungsgeladenen Ungewissheit zwischen Wahrheit und Lüge. Besonders durch die Figur von Ramon Mendez, dem Gegenspieler des Professors, werden Täubners Zweifel an Krantz' Theorien bestärkt, was seine Unsicherheit erheblich steigert. Allerdings scheint ihm klar zu werden, dass er aus seiner passiven Haltung

heraus in jenem uneindeutigen Umfeld niemals die Wahrheit erfahren wird. Pätzold sieht in diesem Sachverhalt den Auslöser um seine „eigene Weltordnung, die zweifach motiviert ist“⁷⁴ zu konstruieren. Das heißt nach Pätzold einerseits, dass Täubner alles bisher Erzählte als echt annimmt⁷⁵ und in weiterer Folge, ausgehend von seiner Wahrnehmungsveränderung, nicht nur vorgibt, an die Geschichte zu glauben, sondern tatsächlich an sie glaubt. Andererseits zeigt dies aber auch, dass er sich seiner passiven Haltung bewusst wird und „[d]as Wissen um seine fehlende Macht [...] auf imaginäre Wesen [projiziert]“⁷⁶ – die *Mächte*.

Diese Mächte scheinen über ein großes Hintergrundwissen zu verfügen und ihn zu steuern; somit bleibt er in seiner Wahrnehmung weiterhin eine fremdgesteuerte Spielfigur (Schachmotiv). Die Sucht nach festen Strukturen läßt ihn die ‚Mächte‘ imaginieren [...]. Die Hinweise darauf, daß er selbst die Mächte gedanklich erzeugt, ignoriert er weitgehend [...].⁷⁷

Ausschlaggebend ist der Aspekt, dass die Mächte ein Produkt der Phantasie Täubners sind⁷⁸. Ausgehend von der Abwendung von Professor Krantz, was in gewisser Weise den Verlust einer starken Leitfigur signalisiert und damit Täubners Passivität herausstreicht, hin zu Nicole Dufres als neuer, allerdings weitaus unsicherer, „Erzählstimme“⁷⁹, funktionieren die Mächte von da an als *absolute* Instanzen in Täubners Denken und als Auslöser für die Fremdbestimmtheit der Figur.

Was hat das aber zu bedeuten? Mit der Einführung der „Mächte“⁸⁰ passiert etwas Grundlegendes im Roman. Während sowohl der Leser als auch Alban Täubner bisher auf unterschiedliche Erzählstimmen angewiesen waren, deren Aussagen schlicht nicht auf ihren Wahrheitsgehalt überprüfbar waren, wird die Handlung nun auf eine andere Ebene gehoben. Durch Täubners Imagination der Mächte wird der Melodienmythos erneut in Gang gesetzt und gleichzeitig damit dem Protagonisten eine neue Rolle zugewiesen. Realisiert wird das durch die Integration der Figuren in seinen Wahrnehmungsbereich, wie etwa der Figur Castiglios.

⁷⁴ Pätzold S. 326.

⁷⁵ Ebd.; Gemeint ist (nach Pätzold) im Sinne eines „Fiktionsvertrages“ nach Eco.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Ebd.; S. 327.

⁷⁸ Insofern sieht Lambrecht die *Mächte* „narratologisch als Auslagerung von psychischen Vorgängen [...]. In dieser Folge ist ihm [Täubner] oft nicht klar, ob die ‚Mächte‘ über sein Handeln entscheiden, oder ob er dies tut.“ Lambrecht S. 111.

⁷⁹ Vgl. „Ich sag’s gleich im voraus: Ob ich Ihnen die Wahrheit sage oder nicht, hängt nicht davon ab, *was ich Ihnen erzähle*, sondern was Sie sich von mir *erzählen lassen*. Es existieren ebenso viele Wahrheiten wie Wirklichkeiten. Ich kann Ihnen nur Nachrichten übermitteln – der Rest ist Ästhetik!“ (M723f.).

⁸⁰ „Zufällig befinden sich die Mächte in Rom“ (M557) – verglichen mit dem fälschlicherweise an Täubner zugestellten Brief wird die Analogie des Zufalls deutlicher.

Täubner verschafft sich demnach eine Ordnung der Welt, die für alle anderen Figuren der textuellen sowie für den realen Leser als das genaue Gegenteil, als krankhafte Unordnung erscheinen muss.⁸¹

Beispiele hierfür sind etwa, wie auch Bock-Lindenbeck im Zuge ihrer Untersuchung darstellt, die „Vision von Castiglio alias Professor Krantz“ (M627f), aber auch das Spiel mit der Identifizierung Täubners mit Andrea.⁸² Davon ausgehend ist es legitim sich die Frage nach dem *Tatsächlichen* zu stellen.

In diesem Zusammenhang weist Bock-Lindenbeck auf die Schwierigkeit einer genauen Positionierung zwischen „Inkarnation der mythischen Gestalten oder [...] Trugbilder[n] eines sensiblen, verstörten Geistes“⁸³ hin. Gelöst wird das, um noch einmal auf die neue Rolle Täubners zurückzukommen, durch seine Funktion als „Zeitentaumler“⁸⁴:

Und indem Alban der Richtung folgte, welche Urangst ihm verbot; indem er die Identität der Sekunde mit der Ewigkeit widerspruchslos anerkannte – / wurde er zum Zeitentaumler. (M644)

Als „Zeitentaumler“ identifiziert Täubner sich mit Andrea und meint, Castiglio in Krantz wiederzuerkennen⁸⁵, wobei dem, für den Text wichtigen Schachmotiv konkrete Bedeutung zukommt.

2.3.2. Spieler oder Spielstein?

Lutz Hagedstedt weist auf die Verbindung zwischen Täubner und dem „weißen Bauern“ hin, der, nachdem er bis zur letzten Reihe gekommen ist, als „Dame“ ins Spiel zurückkehrt.⁸⁶

Hierbei ist Folgendes essentiell:

Er [Anm.: gemeint ist der weiße Bauer, in weitere Folge aber auch Täubner] ist die Figur, die plötzlich Macht bekommt, aber immer Schachfigur bleiben und niemals die ontologische Schwelle zum Spieler, zum Großmeister gar, überschreiten wird.⁸⁷

⁸¹ Pätzold S. 328.

⁸² Vgl. Bock-Lindenbeck S. 186.

⁸³ Ebd.; S. 187.

⁸⁴ Der Begriff „Zeitentaumler“ lässt sich übrigens auch schon früher im Text finden: „Mendez hatte ihn gewarnt. Und dann kam der ONTU über ihn (Krantz) und frißt seither seine Persönlichkeit. Oft wird er dann zum Zeitentaumler und weiß nicht mehr, wer er ist – Erzähler oder Erzählter. Was immer das bedeuten mochte.“ (M637).

⁸⁵ Interessant ist hier die durch lautliche Anklänge realisierte Ähnlichkeit der Figurenpaare: Alban und Andrea, Castiglio und Krantz – oder auch „Krantziglio“ (M639).

⁸⁶ Vgl. Hagedstedt (1993) S. 62.

⁸⁷ Ebd.

Lutz Hagestedt kann allerdings nur eingeschränkt zugestimmt werden. Bezieht man seine Aussage entweder auf die „geistig gesunde“ Figur des Alban Täubner oder auf den, nicht als Metapher aufgefassten „weißen Bauern“ im Schachspiel, so hat Hagestedt recht. Allerdings sind diese Deutungsmodelle eher unwahrscheinlich. Denn es ist durchaus möglich, die Besonderheit des Textes und somit auch die Funktion von Alban Täubner genau in eben jener Wandlung vom Spielstein zum Spieler zu sehen. Dies geschieht allerdings nicht so offensichtlich und unter dem Deckmantel der Wahrnehmungsstörung, die Täubner schlussendlich aber auch zur Lösung des Rätsels verhilft.

Generell betrachtet nimmt die Schach-Metapher im Text insofern einen wichtigen Platz ein, als dass sie zum einen das Spannungsverhältnis innerhalb der unzuverlässigen Erzähler veranschaulicht, zum anderen aber auch Täubners Funktion als *Spielstein* (u.a. M585) klar markiert. Lambrecht hat sich eingehend mit der Darstellung dieses Motivs beschäftigt und erläutert folgendermaßen:

Die beschriebenen Züge auf dem Schachbrett (e2 – e4 und d5 – d7), entsprechen einer Konstellation, die im Fachjargon der Schachspieler „skandinavische Eröffnung“ [...] heisst. In ihr stehen der weisse Königsbauer und der schwarze Damenbauer so, dass ersterer letzteren schlagen könnte, dann aber von der freigestellten schwarzen Dame bedroht wäre. Folgt man Täubners absurder Überlegung zu weiteren möglichen Schachzügen (vgl. ML 797) und zieht, wie von den ‚Mächten‘ befohlen, den weissen Bauern weiter (und ausser Gefahr), ergibt sich im Weiteren die so genannte „französische Verteidigung“ [...] in welcher sich die Bauern so gegenüber stehen, dass keiner geschlafen werden kann. Täubner, der sich selber als weissen Bauern visioniert, steht somit erst mit dem *Skandinavier* Krantz in einer Konfliktsituation. Als er an ihm ‚vorbeizieht‘, sich von Krantz als Erzähler lossagt, kommt es zu einer ‚Patt-Situation‘ mit der *Französin* Dufres.⁸⁸

Albans Veränderung zum *Spielstein* oder seine Selbstwahrnehmung als *weißer Bauer* bedeuten gewissermaßen eine Aufwertung als aktive Figur. Als Spielstein ist er im übertragenen Sinn mitverantwortlich, wenn es um Sieg oder Niederlage geht. Und auch, wenn er sich im Grunde genommen lieber „schnell auf ein Remis“ (M586) einigen möchte, um sich in Sicherheit zu wiegen, stellt er eingangs doch fest: „Nun muß man auf mich reagieren. Ich bin ein Spielstein geworden.“ (M585). Zentral hierbei ist die *Aktion*, die, veranlasst durch die Präsenz der Mächte, Täubner in einen Sog zieht und ihn sich nach mehr sehnen lässt. Dies gipfelt schließlich in der Aussage, die vermutlich die gesamte Tetralogie hindurch Allgemeingültigkeit besitzt: „*Ich bekomme nicht erzählt, ich erzähle. Ich habe von der Macht gekostet.*“ (M656).

⁸⁸ Lambrecht S. 116f.

Wenn vorhin von den verschiedenen unzuverlässigen Erzählern die Rede war, so muss zum Schluss angemerkt werden, dass nicht unbedingt davon ausgegangen werden darf, dass es sich bei Täubner, der ja immerhin von der Lösung des Melodienrätsels berichtet und in diesem Sinne (kurz) als Erzählfigur auftritt, um einen zuverlässigen Erzähler handelt, wenngleich seine Erzählung nicht unglaubwürdig klingt.⁸⁹ Auf keinen Fall sollte aber darüber hinweggesehen werden, dass der Epilog und somit die Auflösung des Melodienrätsels bzw. das Erzählen Täubners von der Auflösung, durch den Brief Dufrès eingeleitet wird. – Er trägt folgendes Datum: 1. April 1989.⁹⁰

⁸⁹ Vgl. Lambrecht S. 114f.

⁹⁰ Die Briefdatierung zeigt, dass oft kleine Details – sofern sie vom Leser erkannt beziehungsweise beachtet werden – einen entscheidenden Unterschied machen. Dies gilt sowohl für das Einzelwerk *Melodien* als auch für die gesamte Tetralogie.

3. Thanatos

Mit *Thanatos*⁹¹ liefert Helmut Krausser nur wenige Jahre nach dem Erscheinen von *Melodien* einen Roman, der durch sein Kokettieren mit der Kunstepoche der Romantik Aufsehen erregt, generell aber nicht an den kommerziellen Erfolg von *Melodien* anschließen kann.⁹² Wenngleich in der Zwischenzeit der Erzählband „Die Zerstörung der europäischen Städte“ sowie zwei weitere Bände des Tagebuchprojektes erschienen sind, ist *Thanatos* das nächste umfangreich konzipierte Romanvorhaben. Mit Recht durfte das Publikum auf das neue Projekt Kraussers gespannt sein, vor allem da der Autor sich nur selten in Bescheidenheit übt und im Tagebuch Juni 1993 verkündet:

Verflucht ist der Poet, der seinen Stil gefunden hat. Er wird bald in ihm erstarren. Ich – um Rimbaud zu modernisieren – *sind* andere. Nur *ein* eigener Stil ist unzeitgemäß. Wozu soll ich an jedem Abend die gleiche Sprache in die Maschine hacken, wenn vorher so unterschiedliche Filme im Fernsehen gelaufen sind? So verschiedene Musik durch meine Boxen dröhnte, so verschiedene Menschen mich besuchten. Stileinheit wirkt auf mich wie ein Rollstuhl – natürlich – man hat immer einen Sitzplatz.⁹³

Wie ernst darf der Leser nun diese Aussage nehmen? Inwieweit handelt es sich bei diesem Postulat um eine gekonnt platzierte Selbstinszenierung oder doch um die Darstellung eines literarischen Programms? In der Tat sind Stil und Ton in *Thanatos* neuartig. Zumindest auf den ersten Blick: Intertextuelle Bezüge zu romantischen Texten, wie etwa Wackenroders *Herzensergießungen* sowie die offensichtliche Verwendung romantischer Motive standen großteils im Mittelpunkt der Rezeption. Zweifellos kann eine nähere und vor allem wissenschaftliche Betrachtung des Romans infolgedessen nicht ohne das Bewusstsein über jenen Kontext bestehen. Allerdings ist es möglich und legitim den Betrachtungshorizont ein wenig zu erweitern und somit andere Facetten des Romans in den Vordergrund zu stellen. Ausgehend von der Fragestellung nach einer gewissen Stereotypie der Protagonisten innerhalb der Tetralogie werden uns mit *Thanatos* also auch Aspekte begegnen, die sich nicht unmittelbar an den Romantik-Kontext binden.⁹⁴

⁹¹ Die Zitate aus dem Roman werden in Folge mit dem Kürzel *TH* und der entsprechenden Seitenzahl gekennzeichnet.

⁹² Vgl. Häberle, Susanne: „Thanatos“ von Helmut Krausser: ein Roman – drei mögliche Lesarten. Diplomarbeit. Universität Wien 2001. S. 2.

⁹³ TB Juni S. 200.

⁹⁴ Explizite Ausführungen zu *Thanatos* im Kontext der Romantik finden sich u.a. bei: (1) Häberle, (2) Hagen, Anja: Gedächtnisort Romantik. Intertextuelle Verfahren in der Prosa der 80er und 90er Jahre. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2003. S. 412-441. sowie (3) Pfeifhofer, Hannes: Strategien der Abwehr von Kontingenz in Helmut Kraussers *Thanatos* – Das schwarze Buch. Diplomarbeit. Universität Salzburg 2001.

Wie sich bei der Beschäftigung mit *Melodien* bereits zeigte, ist es im Zuge der hier vorliegenden Arbeit zwischenzeitlich immer wieder notwendig sich etwas anders als gewohnt an die Texte Helmut Kraussers zu nähern. So auch im Fall von *Thanatos*. Um die Figur Johansers im Vergleich zu seinen Mitstreitern innerhalb der Tetralogie untersuchen zu können, müssen daher die gemeinhin häufig frequentierten Wege bisheriger Untersuchungen verlassen werden, was aber ihre generelle Relevanz nicht schmälern, sondern schlicht das Spektrum der Möglichkeiten erweitern soll.

3.1. Konrad Ezechiel Johanser

Konrad Ezechiel Johanser steht im Zentrum vom Helmut Kraussers Roman *Thanatos*. Schon in der grundlegenden Konzeption dieser Figur wird ein Unterschied zu Alban Täubner ersichtlich. Während sich Täubner im größten Teil der *Melodien* in der Schüler-Position, um bei der Terminologie Pätzolds zu bleiben, befindet und stets die Rolle eines Unwissenden einnimmt, tritt Konrad Johanser als Spezialist auf seinem Gebiet, und damit auch dem, den Roman beherrschenden Thema der Deutschen Romantik auf. Er studiert Germanistik, Philosophie und Kunstgeschichte, schließt alle drei Fächer als Jahresbester ab, promoviert schließlich über die Editionsgeschichte von Wackenroders Herzensergießungen und absolviert nebenbei eine Ausbildung zum diplomierten Graphologen. Trotz zahlreicher besserer Angebote entscheidet er sich für eine Stelle am Institut für Deutsche Romantik in Berlin.

Was sich hier in kurzen Worten zum einen als ruhmreiche Erfolgsgeschichte liest, markiert auf der anderen Seite letztlich nur gewisse Stationen im Leben der durchaus verkorksten Persönlichkeit eines Einzelgängers. Hubert Winkels bringt es auf den Punkt, indem er schreibt:

Lebenspraktisch ein Idiot, ist er in der Anverwandlung des Fremden, der Literatur ebenso wie des Menschen, ein Meister.⁹⁵

⁹⁵ Winkels, Hubert: Gute Zeichen. Deutsche Literatur 1995-2005. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2005. S. 209-215; S. 213.

Nach dem tragischen Tod seiner Eltern - Konrad Johanser ist zu dieser Zeit gerade dabei sein Abitur zu machen – verlässt er fluchtartig seine Heimat in der Provinz auf der schwäbischen Alb und beginnt sein Studium in Berlin, wo er sich schnell den Ruf „eines bedauernswerten, kommunikationsgestörten Genies“ (TH30) erwirbt. Johanser lebt bis auf wenige Ausnahmen – „Luxus gönnte er sich, von antiquarischen Büchern und gelegentlichen Bordellbesuchen abgesehen, kaum“ (TH29) – weitgehend isoliert und spartanisch. Wie ein Postulat klingt daher ein bestimmter und zentraler Satz zu Beginn der Beschreibung: „Ihn zu kennen, konnte niemand behaupten.“ (TH30)

Wie schon bei Alban Täubner, scheint auch hier die Namensgebung des Protagonisten auf keinen Fall willkürlich. Susanne Häberle sieht darin ein „Spielfeld intertextueller Assoziationen“⁹⁶ und begründet Johansers Namen, großteils in Anlehnung an Konstanze Fliedls Artikel „Ghostwriter der Romantik“ in der Wiener Zeitung vom 26.04.1996, folgendermaßen:

Konrad, der Daumenlutscher aus Heinrich Hoffmanns *Struwwelpeter* fungiert als böses Omen für einen jungen Mann, der in der Tat mit Rabeneltern gesegnet war. Der Zweitname spielt auf den biblischen Propheten Ezechiel an und kann als ironischer Kontrast zum unheilbringenden „Verkünder“ Konrad Ezechiel Johanser gelesen werden, mit dessen Ankunft im schwäbischen Niederenslingen die tödlichen Machenschaften ihren Lauf nehmen.⁹⁷

Interessant hierbei ist folgendes: Johansers Name impliziert schon das, was im Laufe des Romans immer offensichtlicher wird, nämlich die vorhandene Ich-Dissoziation des Protagonisten. Bleibt man bei der Interpretation von *Struwwelpeter* und *unheilbringendem Verkünder* so erkennt man rasch das persönliche Dilemma der Figur. Zum einen den erwachsenen Mann, der sich zurück in den Schoß der Familie begibt und wieder ganz Kind sein möchte, zum anderen aber, um sein Ziel verwirklichen zu können, in die Rolle des *Unheilverkünders* schlüpfen muss. Wie also schon in *Melodien* erfolgt eine erste Charakterisierung des Protagonisten durch seinen Namen. Anders allerdings als bei Alban Täubner funktioniert diese Charakterisierung ein wenig raffinierter: Während in den *Melodien* der Name noch weitgehend auf lautlicher Ebene Assoziationen weckte (Alban-banal-albern), ist hier ein gewisses Hintergrundwissen des Lesers gefordert, um die Intention zu entschlüsseln.

⁹⁶ Häberle S. 13.

⁹⁷ Ebd.

Generell finden wir in *Thanatos* eine gesteigerte Anzahl von Wortspielereien, auf die an dieser Stelle kurz hingewiesen werden soll: Zum einen scheint es interessant, dass gewisse, durchaus konfliktbehaftete Beziehungen durch Alliterationen hervorgehoben werden, wie etwa bei den Eltern Johansers (Edwina und Erwin), bei Johanser selbst (Kathrin und Konrad), oder aber auch realisiert durch den Cousin und die Verbindung zu seiner Schulkollegin (Berit und Benedikt).⁹⁸ Andererseits, und hier wird der wesentliche Kern getroffen, wird der Leser einmal mehr, einmal weniger stark mit Palindromen konfrontiert. Dies erfolgt zum einen durch den gescheiterten Versuch Johansers einen palindromen Satz zu bilden („Dein Grab, Reittier, barg Neid“ TH24) sowie durch die sich häufende Einnahme von „Rutaretil“⁹⁹. Anja Hagen kommentiert wie folgt:

Die insistierende Thematisierung von Palindromen wirkt wie eine Gebrauchsanweisung für die Decodierung des Rutaretils. Johanser gelingt zwar kein komplett palindromer Satz, mit dem Wort Rutaretil legt er jedoch ein Anagramm vor, das seine Sucht nach L i t e r a t u r sowie dem halluzinatorischen Effekt der Kunst durch die phonetische Ähnlichkeit mit entsprechend medikamentösen Substanzen [...] lesbar macht.¹⁰⁰

Dementsprechend kann in Anlehnung an Anja Hagen gefolgert werden, dass Johansers „Lektüre als spezielles Psychopharmakon“¹⁰¹ (Rutaretil!) dient und die romantische Literatur, vor allem Wackenroders *Herzensergießungen*, eine „Ersatzwirklichkeit“¹⁰², im Sinne einer Fluchtmöglichkeit aus der Gegenwart darstellt.

Konrad Johanser lebt für und durch die Wissenschaft, die vice versa seine Verbindung zur Umwelt und Gegenwart schafft. Durch sie steht Johanser (auf sachlicher und intellektueller Ebene) in Kontakt mit anderen Menschen und zeigt mitunter sympathische Facetten seiner Person. Allerdings beruht dieser Kontakt nicht, wie man meinen möchte, auf realen Treffen, sondern beschränkt sich zu einem sehr großen Teil auf schriftliche Mitteilungen, im Roman wie folgt dargestellt:

Mehr von sich gab er in seinem Briefverkehr preis, den er mit fachlichen Autoritäten aus aller Welt pflegte. In jenen Briefen, die allerdings ausschließlich Sachthemen behandelten, wirkte er einnehmend, witzig, höflich, ohne Arroganz und Geltungssucht. Nur wenn jemand ein Treffen vorschlug, lehnte er brüsk ab, schob dabei nicht etwa Ausflüchte vor. Klar und unmißverständlich schrieb er dem Betreffenden, daß ihm Mündlichkeit nicht liege und es zu beider Vorteil sei, die Distanz des Postwegs zu bewahren. [...] So kam es, daß sich Johanser auf schriftlicher Ebene alle Kontakte und Freundschaften erschloß, die ihm im täglichen Umgang mit Menschen verwehrt blieben. (TH31)

⁹⁸ Vgl. Kapitel 2.3.1. *Die Mächte*, Fußnote 77: Alban und Andrea, Castiglio und Krantziglio. Im Folgenden aber auch in *UC* realisiert durch das Spannungsfeld zwischen Arndt – Anne – Ala.

⁹⁹ Erstmals erwähnt TH19.

¹⁰⁰ Hagen S. 413.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Ebd.

Umso überraschender wirkt es, dass Konrad Johanser kurz vor seiner Promotion sein Wesen schlagartig verändert und für vieles offener wird, wofür er selbst zwar viele Begründungen findet, die Ursache dafür aber – „abgeheftet im Verdrängten“ (TH32) – stur für sich behält.

Es wird sich noch zeigen, dass eine derartige Wandlung für die Figur des Konrad E. Johanser äußerst untypisch ist. Im Hinblick auf den weiteren Verlauf der Geschichte macht diese, wenn auch vorerst unmotiviert wirkende Änderung insofern Sinn, als dass ohne sie ein Kennenlernen mit Johansers zukünftiger Ehefrau Kathrin wohl kaum zustande gekommen wäre.

Kathrin nimmt eine besondere Stellung innerhalb der Personenkonstellation ein, weil sie einerseits die erste und auch einzige Frau ist, mit der Johanser, zumindest für eine gewisse Zeit, eine normale zwischenmenschliche Beziehung eingeht, andererseits weil eben jene Beziehung zu ihr umso erstaunlicher ist, da sie quasi einen Kontrapunkt zur Figur Johansers darstellt. In ihr vereinen sich zwei grundlegende Aspekte, die im Folgenden noch genauer angesprochen werden und in Johansers Problematik verankert sind: der Großstadtdiskurs (ganz im Gegensatz zu Johanser liebt sie Berlin und das Leben in der Stadt) sowie der Künstler- und Schaffensaspekt.

3.2. Ich-Dissoziation

Im Hinblick auf die Tetralogie Kraussers treten innerhalb der wissenschaftlichen Bearbeitungen und Rezensionen immer wiederkehrende Schlagworte auf. Jene Ich-Dissoziation, die schon im *Melodien*-Kapitel Beachtung fand und auch hier thematisiert werden soll, ist mit Sicherheit eines davon. Wenngleich dadurch eine Parallele innerhalb der vier Werke ausgemacht werden kann, so ist die Art und Weise der Ich-Dissoziation jeweils auch ein Mittel zur Unterscheidung. Die Ausgestaltung der Wahrnehmungsveränderung der Protagonisten wird demnach in abgewandelter Form realisiert. Während Alban Täubners Dissoziation mit der Wahrnehmungsveränderung des Stadtbildes begann, liegt der Ausgangspunkt für Johanser, wie bereits angesprochen, in der literarischen Welt der Romantik, die er sich zu Eigen macht. Dafür gibt es unterschiedliche Auslöser.

Wir erinnern uns: Für den Protagonisten in *Melodien* begann die Veränderung seiner Wahrnehmung mit den unterschiedlich auf ihn einwirkenden Informationen seitens der Wissenschaftler.

Auf der Suche nach einer ihm übergeordneten und zugleich unumstößlichen Instanz traten die Mächte auf den Plan. Etwas differenzierter verhält es sich bei Johanser. Um seine Ausgangssituation erfassen zu können, erscheint es notwendig, sich das Zusammenspiel mehrerer Faktoren vor Augen zu führen, die im Folgenden behandelt werden sollen. Dabei ist wichtig zu beachten, dass jeder dieser vier Punkte für sich alleine wohl kaum jene Intensität erreicht hätte, wie sie schlussendlich im Roman für Johanser erfahrbar wird.

3.2.1. Das Kardinalproblem

Kathrins Funktion als Malerin und die damit einhergehende Konfrontation Johansers mit einem „schöpferischen“ Menschen führt zum einen indirekt zur Ausgangssituation der eigentlichen Geschichte, weist aber zum anderen vor allem, abgesehen von der schrittweisen Darstellung des Scheiterns der Ehe, auf ein tief in Johanser verankertes Problem hin. Johanser liebt seine Arbeit im Institut, verspürt „schlaraffische Gefühle“ (TH40) beim Durchstöbern des Archivs und empfindet wahres Glück, immer dann, wenn es ihm gelingt sich im Institutsgebäude einsperren zu lassen.

Urtextforschung wurde zum beinahe religiösen Erlebnis, er fühlte sich bevorzugt unter allen Menschen und lebte in einem Rausch, der an Glücksintensität die Liebe zu Kathrin noch hinter sich ließ. (TH40)

In dieser Phase beginnt Johanser Handschriften romantischer Autoren nachzuahmen¹⁰³ – eine Tätigkeit, die ihm erstaunlich leicht fällt:

Es war unheimlich, zu beobachten, wie mühelos es ihm glückte, das heißt – es wäre unheimlich zu beobachten gewesen. Denn gerade jene genialste, weltmeisterlichste seiner Fähigkeiten gelangte nie ans Licht der Öffentlichkeit, oder, um es ganz korrekt auszudrücken, sie ist bislang dort noch nicht angekommen. (TH41)

Johansers Arbeit und sein Privatleben stehen in einem indirekt proportionalen Verhältnis. Je mehr er sich in seine Arbeit stürzt und darin aufgeht, desto kühler wird die Beziehung zu

¹⁰³ Das Nachahmen der Handschriften impliziert allerdings noch nicht die Fälschung der Texte, wengleich der Übergang dazu fließend ist.

seiner Frau. Im Zuge dieses Konflikts wird schließlich Johansers „Kardinalproblem“ angesprochen:

Zum Typus des romantischen Schwärmers zählte er nicht; selbst hielt er sich für einen öden Realisten, und in der Tat fußte sein Wirken, so obsessiv und verspielt es dem Außenstehenden scheinen mochte, immer auf wissenschaftlicher Faktenstrenge, ohne Eitelkeit und Phantasterei. Das genau war sein Kardinalproblem, sein schwerster Vorwurf gegen sich selbst. Liebend gern hätte er einige romantische Züge verinnerlicht, das Analysierende mit dem Schöpferischen getauscht und selbst Originäres geschaffen, in jugendfrischer Inbrunst und Unbelecktheit, ohne den lähmenden Erfahrungsschatz der Gegenwart im Hinterkopf. Gespaltenheit beherrschte ihn. (TH43)

Das Schöpferische beziehungsweise das Umformen, manchmal auch Verbessern, von bereits Erschaffenem, wird Johanser schlussendlich zum Verhängnis. Nach dem Bekanntwerden von Johansers Fälschungen folgt die Kündigung. Auf den Punkt gebracht und von Tobias Lambrecht pointiert formuliert, darf Johansers Grundproblem an einem „Zustreben auf ein letztlich nicht erreichbares Ideal“¹⁰⁴ festgemacht werden. Durch die Bewusstwerdung der gescheiterten Integration seiner romantischen Ader wird das indirekt proportionale Verhältnis von Arbeit und Privatleben noch einmal verstärkt dargestellt. Eine Beziehung scheint in jenem Stadium nicht möglich und in der Tat kann seine Ehe zu diesem Zeitpunkt im Roman bereits als gescheitert angesehen werden. Dieser Tiefpunkt markiert unter anderem die Ausgangssituation für die eigentliche Handlung. Konrad Johanser begibt sich auf den Weg nach Niederenslingen. Oliver Jahraus kommentiert jene Situation wie folgt:

Wie Täubner hat er seine Beziehung hinter sich, seine berufliche Position als Archivar am Institut für Deutsche Romantik ist verloren, er rettet sich in die Provinz zu seiner kleinbürgerlichen Verwandtschaft Marga und Rudolf und ihrem stark pubertierenden Sohn Benedikt, fast so, als ob der erwachsene Hagen Trinker in den Schoß seiner Familie zurückkehren würde.¹⁰⁵

Was hier vorliegt und von Oliver Jahraus hervorgehoben wird, trifft exakt die These der vorliegenden Arbeit: Beziehungen zwischen den einzelnen Werken Helmut Kraussers und deren Figuren können hergestellt werden und stehen in einem inneren Zusammenhang. Darauf verweist übrigens auch Tobias Lambrecht, wenn er auf „aus anderen Werken inzwischen bekannten“¹⁰⁶ Leit motive hinweist und in diesen Aspekten auf eine in *Thanatos* realisierte Weiterentwicklung hinweist.¹⁰⁷ Wenngleich an späterer Stelle noch genau darauf eingegangen wird, so sollte an diesem Punkt hervorgehoben werden, was allein anhand dieser

¹⁰⁴ Lambrecht S. 131.

¹⁰⁵ Jahraus (2009) S. 31.

¹⁰⁶ Lambrecht S. 124.

¹⁰⁷ Vgl. ebd.; Dazu zählen: Ich-Dissoziation, „unzuverlässiges Vermitteln“ sowie Problematisierung von Erzählverhalten und Wahrheitskonstruktion.

Entscheidung Johansers, nämlich der Großstadt Berlin und somit seinem „alten“ Leben den Rücken zu kehren¹⁰⁸, für die Frage nach einer Stereotypie der Protagonisten zum Teil schon ersichtlich wird. Sowohl Alban Täubner als auch Konrad E. Johanser befinden sich an einem gewissen Punkt der inneren Verzweiflung, der Anlass und Grund für einen *Ortswechsel* gibt. Auch wenn es sich dabei um unterschiedliche Beweggründe handelt, so teilen beide die momentane Situation einer gescheiterten, wohlgemerkt aber noch nicht abgeschlossenen, Beziehung. Während Alban Täubner allerdings durch einen wirklichen Zufall in ein neues Umfeld gebracht wird, entscheidet sich Konrad Johanser bewusst für seine Reise auf die Schwäbische Alb.

3.2.2. Ablehnung der Gegenwart und Großstadtdiskurs

Die Ankündigung des Besuches erfolgt, noch bevor der Leser sich ein Bild von der Figur Johansers machen kann¹⁰⁹, durch das Eintreffen eines Telegramms. Abgesehen von Benedikt, der kritisiert, dass sein Cousin nicht angerufen hat (TH17), und damit auf den altmodischen Charakter eines Telegramms hinweist, wird erst im Laufe der Kapitel Johansers Ablehnung gegenüber allen technischen Neuerungen ersichtlich. Durch die Figurenanalyse zeigt sich diese Abneigung gegenüber allem Modernen als zentraler Punkt in der Konstitution Johansers, der in etlichen Arbeiten zu *Thanatos* aufgegriffen wird und auch in Analogie zu Johansers *Kardinalproblem* gesehen werden darf. Als zentral muss dieser Aspekt deshalb aufgefasst werden, weil er sich quasi als Johanser'sches Programm manifestiert: Konrad Johanser lehnt die Welt der Gegenwart ab, was nicht nur eine Ablehnung technischer Neuerungen beinhaltet, sondern die Verweigerung einer ganzen Lebensart, die die Welt um ihn herum verkörpert. Susanne Häberle sieht diesen Aspekt verstärkt und konstatiert: „Eine Abkehr von der Gegenwart impliziert in *Thanatos* eine Ablehnung ihrer Sprache, ihrer Trends, ihrer Realitäten“¹¹⁰. So ist es auch zu erklären, dass Helmut Krausser seinen Protagonisten als Figur zeichnet, die nicht in der Lage ist, einen Computer zu bedienen („Das Unbehagen vor der Elektronik war zu stark, er mochte sich nicht verstellen.“ TH176) oder etwa die Verwendung eines Kofferradios der Benutzung einer Stereoanlage („Jedoch wirkte

¹⁰⁸ Gründe für Johansers „Flucht“ sind: Kündigung, gescheiterte Ehe, Großstadt, Verschwinden von Sonnambelle.

¹⁰⁹ Überhaupt ist bis zur Verkündung Margas, dass ihr Neffe ein Telegramm geschickt habe, noch kein einziges Wort zu Konrad Johanser gefallen.

¹¹⁰ Häberle S. 36.

die Technik entmutigend kompliziert.“ TH89) vorzieht. Dass Konrad auch nicht Autofahren kann (TH376), ein Detail am Rande, scheint auch hier die logische Konsequenz.

Hannes Pfeifhofer sieht in Johansers Ablehnung der Gegenwart und der „Sehnsucht nach Erlösung von der pluralen Welt“¹¹¹ den „Wunsch einer Anästhesie der Sinne herbeigeführt durch das Sichauflösen im Objekt des Anderen“¹¹².

Dieser Annahme kann durchaus, vor allem in ihrer weiteren Ausführung, zugestimmt werden, wenn Pfeifhofer auf die Art der Umsetzung von Johansers Idee hinweist:

[Anm.: die Anästhesie der Sinne bzw. die Negation von Gegenwart], die Johanser in der Literatur der deutschen Romantik, dem Idyll in Niederenslingen, der Frau, im Rausch oder in manueller Arbeit sucht, macht ihn einerseits zu einer komischen, andererseits zu einer ambivalent aktuellen Figur.¹¹³

Es dürfte bereits hier offensichtlich sein, dass Konrad mit seiner Ablehnung der Gegenwart samt ihrem Beiwerk, in einen klaren Gegensatz zu seinen Cousin Benedikt tritt. Diese Opposition der beiden Figuren bleibt auch (größtenteils noch über den Tod Benis hinaus) ein unüberbrückbares Hindernis. Anders ausgedrückt heißt das: Jeder Annäherungsversuch des Einen wird durch das Unverständnis oder die Ablehnung des Anderen zunichte gemacht. Besonders deutlich wird dies anhand einer Szene im 12. Kapitel des 2. Buches, einer erstaunlich glücklichen Phase im Leben der Protagonisten: Die Henleins arbeiten mit der Hilfe Johansers am Ausbau der Garage, die zu Benis eigenen vier Wänden umgebaut werden soll. Generell ist die Stimmung durch die gemeinsame Arbeit gut, während den gemeinsamen Pausen kommt es zu freundlichen Gesprächen. Benedikt, stolz auf seinen Computer und die dazugehörigen Programme, versucht Konrad dazu zu überreden, ein Computerspiel auszuprobieren. Konrad – überraschenderweise – versucht es sogar, scheitert aber daran und versucht Benis Enttäuschung mit einer Ausgabe von Wackenroders *Herzensergießungen* wieder gut zu machen: „So zielten beide aneinander vorbei. Es machte nichts.“ (TH177).¹¹⁴

Anhand dieser Passage dürfte deutlich werden, wie unwahrscheinlich es ist, in Benis und Johansers Welt einen gemeinsamen Nenner zu finden. Besonders erstaunlich dabei ist aber Folgendes: Johanser versucht seit seiner Ankunft in Niederenslingen eine Annäherung an

¹¹¹ Pfeifhofer S. 9.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Ebd.; Dieser Aspekt – die Anästhesie der Sinne durch Frau oder Rausch – stellt sich gewissermaßen in eine Analogie zu dem Verhalten Täubners.

¹¹⁴ Wie sehr die beiden allerdings wirklich aneinander vorbeizielten wird zu einem späteren Zeitpunkt im Roman offenkundig. Vgl. dazu *Kapitel 3.3.3. Marga und Berit*.

Benedikt, der sich ihm gegenüber stets ablehnend verhält. Einzig und allein in der Phase des Garagenausbaus findet ein Versuch der Annäherung von beiden Seiten statt, quasi auf neutralem Terrain, weder in Benis noch in Johansers Welt, sondern in einer Welt, die beiden gleich fremd ist, einer Welt, die bestimmt ist von harter Arbeit und Handwerk, von der beide im Grunde nichts verstehen.

Einen weiteren Gegenpol stellt Benedikt in Johansers Ablehnung der saloppen Gegenwartssprache dar. Konrad drückt sich gewählt, ja phasenweise gekünstelt hochgestochen aus. Begründet wird dies folgendermaßen:

Er konnte seine Zeit und deren Sprache nicht leiden, sie schien ihm seicht, phantasielos, von den Moden gemäßregelt. Abgrundtief verabscheute er unnötige Anglizismen, verbannte sie aus seinem Wortschatz, gebrauchte sie höchstens ironisch, in bitteren Tiraden über die wachsende Sprachwüste. (TH41)

Auch Susanne Häberle verweist konkret darauf, dass Johansers Versuch, „missionarisch auf die Sprache und das literarische Interesse seiner Umgebung einzuwirken“¹¹⁵ an Benedikt scheitert. Sie beschreibt Johansers Art und Weise zu sprechen als „abgehoben, poetisiert, gleich einer Kunstsprache vergangener Zeiten.“¹¹⁶ Dieser Beschreibung kann ohne Weiteres zugestimmt werden, wenngleich sie durchaus erweiterbar scheint, nämlich um eine Komponente der Konsequenz. In jeder Hinsicht vertritt Johanser seine Einstellung zu Sprache konsequent. Am anschaulichsten wird dies durch folgendes Beispiel, 1. Buch, Kapitel 13, unterstrichen: Johanser wird Opfer eines Raubüberfalls. Dargestellt wird dies folgendermaßen:

Das Geld war nicht wichtig, er gab es ihnen ohne Zögern und Bedauern. Auch, daß sie ihm ohne Anlaß eine Rippe brachen, nahm er hin. Aber die Sätze, die sie ihm zurülpsten: „FAHR DEIN CASH RAUS! COOL, MANN! HAST NICH' NOCH WAS IM HEMD GEBUNKERT? OKAY, HAST-LAVISTA, BABY!“ – Abschaumsätze aus Sprachverachtung und Filmdrehbüchern – beinahe hätte er die beiden aufgefordert, ihr Ansinnen gefälligst umzuformulieren, auf ein kommunikatives Mindestniveau zu schrauben, derart widerwärtig – gegenwärtig – klang es ihm in den Ohren. (TH55)

Diese *Gegenwärtigkeit* der Sprache – die den gesamten Text über stets negativ konnotiert ist – hervorgehoben durch ihre Dynamik und Jugendlichkeit, ist auch der endgültige Auslöser für die Verabscheuung der Großstadt, in der Johanser lebt. Anklänge dazu finden sich allerdings schon früher. Susanne Häberle stellt dies in einen schönen und wirkungsvollen Kontrast zu Johansers Beschäftigung mit romantischen Texten und stellt fest, „die Kluft zur Realität in

¹¹⁵ Häberle S. 36.

¹¹⁶ Ebd.

den Straßen Berlins könnte nicht größer sein“¹¹⁷. Diese Kluft zwischen Johansers Sprache bzw. Persönlichkeit und den gegebenen Umweltansprüchen kann unter einem anderen Blickwinkel auch als Auslöser für die Störung seines seelischen Gleichgewichts aufgefasst werden. Sofern man diesen Aspekt weiterverfolgt ist es nur schlüssig in ihm auch den Motor für Johansers *Heimkehr* zu sehen.¹¹⁸ Vorerst wird hierin aber auch der Kontrast zu Benedikt aufs Neue deutlich. Während Johanser aus der Stadt *flieht* und sich, ganz in romantischer Manier, nach dem Idyll des Ländlichen sehnt, ist sein Cousin bestrebt, die heimatliche *Idylle* so schnell wie möglich hinter sich zu lassen.

Diese nun behandelten Punkte geben einen konkreten Einblick in die Charakterkonzeption Johansers und verweisen auf einen großen Gegensatz zwischen Konrad und Benedikt. Doch damit ist es natürlich noch nicht getan. Schlussendlich dienen diese Aspekte als Hinweis auf die Ich-Dissoziation Johansers und seine psychopathologische Veränderung. Im Zuge dieser Wesensveränderung, die uns schon aus *Melodien* bekannt ist, kann man sich in Anlehnung an Oliver Jahraus ein weiteres Mal die Frage stellen, ob hierbei eine Spiegelung oder Spaltung vorliegt. Ohne Zweifel steht fest, dass sich die Figur teilt – um mit Oliver Jahraus’ Worten zu sprechen: „In Johanser und in Beni, in Suchenden und Gesuchten, in Täter und Opfer, in das Ich und sein Anderer oder Anderes.“¹¹⁹

Realisiert wird die vorliegende Ich-Dissoziation im Roman schrittweise über mehrere Etappen. Wenngleich manchmal die Ebenen auch ineinander verschwimmen, kann der Beginn mit Johansers Reise bzw. Ankunft in Niederenslingen festgesetzt werden.

3.2.3. Der Heimat-Diskurs

Das dem Roman voran gestellte Motto aus Novalis’ *Heinrich von Ofterdingen* – „Wo gehen wir denn hin?“ „Immer nach Hause“ – im übrigen ein Zitat, das in vielerlei Hinsicht bedeutend zum Verständnis sowie zur Rezeption von *Thanatos* beigetragen hat, weist auch hier, in einer weiteren Facette, auf die Wichtigkeit der von Johanser vollzogenen Reise hin. An dieser Stelle sei auch angemerkt, dass Helmut Krausser immer wieder mit der Variation

¹¹⁷ Ebd.; S. 34.

¹¹⁸ Vgl. dazu Kapitel 3.2.3. *Der Heimat-Diskurs*.

¹¹⁹ Jahraus (2009) S. 31.

des Mottos spielt¹²⁰. Ein markantes Beispiel hierfür ist die Frage Benedikts, als er und Johanser sich dem Plateau nähern, „Wo gehen wir denn hin?“ (TH319) und die eigentliche Antwort, die da lauten müsste „Immer nach Hause“ im Zusammenhang mit der folgenden Ermordung des Jugendlichen in einen überraschend neuen Kontext gestellt wird.

Konrad Johanser bezeichnet seine Reise nach Niederenslingen selbst nicht als „Heimkehr“. Er sieht darin vielmehr „die Revision von etwas, das er einmal angewidert zum Teufel gewünscht und der Zerstörung *anheimgegeben* hatte“ (TH65). Nichtsdestotrotz handelt es sich bei dem von Johanser gewählten Reiseziel um seine „wirkliche“, reale Heimat, um jene Gegend, in der er seine Kindheit verbracht und wo er auch bis zum Tod seiner Eltern gelebt hatte. Insofern ist es nicht falsch, von einer „Heimkehr“ Johansers zu sprechen. Dieses „Nach-Hause-fahren“ nimmt im Übrigen eine besondere Stellung innerhalb der Tetralogie ein. Keine andere Figur, weder Alban Täubner noch Arndt Hermannstein, wählt den Weg zurück in die „Heimat“, sondern bewegt sich vielmehr in entgegengesetzter Richtung. Einzig die „Flucht“-Richtung bleibt ihnen gemein, sie alle zieht es in den Süden.

Natürlich kann in Johansers Entscheidung auf die Schwäbische Alb zurückzukehren auch aus dem Motivinventar der Romantik geschöpft werden. Eine ausführliche Betrachtung dazu findet sich bei Susanne Häberle, die dem Romantik-Aspekt ein eigenes umfangreiches Kapitel gewidmet hat¹²¹, aber auch bei Hannes Pfeifhofer, der sich eingehend mit dem Romantikdiskurs beschäftigt¹²². Auch wenn die hier vorliegende Arbeit diesen Aspekt nur streift, weil er bereits eingehend bearbeitet wurde, so muss doch auf die Idyll-Funktion von Johansers „Heimkehr“ hingewiesen werden. Bei einer Figur wie Johanser, die sich als tief in der Romantik verwurzelt begreift, ist es durchaus schlüssig anzunehmen, dass sie sich bewusst für eine Reise nach Niederenslingen entschieden hat, um der ihm ohnehin verhassten Hauptstadt zu entfliehen und damit einen ideologischen Kontrapunkt zu setzen. In diesem Sinne kann die Reise als Versuch Johansers gesehen werden, sich neu zu entwerfen. Susanne Häberle spricht in diesem Kontext von „Heimatkonstruktion“¹²³. Ein sehr treffender Begriff, da er genau das beinhaltet und impliziert, was Johanser eingangs als „Revision“ bezeichnet und was ihm anfangs nicht so recht glücken mag.

¹²⁰ Vgl. Häberle S. 69.

¹²¹ Vgl. dazu Häberle: 4.2. „*Thanatos*“ in der Tradition der Romantik. S. 55ff.

¹²² Vgl. dazu Pfeifhofer, besonders: 1.2. *Thanatos als formale Umsetzung der Konzeption der romantischen Ironie*. S. 10ff.

¹²³ Häberle S. 73.

Bezeichnend hierfür ist die Szene von Johansers Zugfahrt und der folgenden Ankunft in Niederenslingen. Bereits in Kapitel 11 des ersten Buches, als Johanser in der „Provinzkapitale“ (TH45) in die Regionalbahn umsteigen muss, ruft er sich einen Kerngedanken der Romantik in Erinnerung: „Wir erst erschaffen, was gewesen ist.“ (TH46). Ein Indiz dafür, dass Johanser bereits im Begriff ist mit seiner „Heimatkonstruktion“, möglicherweise auch mit einer persönlichen Neukonstruktion zu beginnen. Als er schließlich in Niederenslingen eintrifft, setzt er sich auf eine Bank vor dem Bahnhof und schläft ein. Im Wachzustand, in Gedanken noch bei seinen Verwandten und einer frühen Szene seiner Vergangenheit, wird er Stunden später, gezeichnet von einem Traum von Somnambelle wach. „Es war ihm peinlich, eingeschlafen zu sein, sich ausgestellt zu haben. Er klopfte nicht vorhanden Staub vom Jackett.“ (TH68)

Diese Szene zeigt deutlich, dass Johanser sich noch in einer Phase des Übergangs befindet. Zwar ist er sich seiner „Neuerfindung“ bewusst, ist aber noch nicht in der Lage sich provinziellen Gepflogenheiten anzupassen. Während es in der Großstadt noch einerlei gewesen wäre, ob er auf einer Parkbank einschläft oder nicht, so handelt es sich in Niederenslingen um einen peinlichen Fauxpas, der ihm im Nachhinein zwar sehr wohl bewusst ist, ihn aber nicht davon abhält trotzdem auf eben jener Bank einzuschlafen.

Grundsätzlich scheitert Johanser letztendlich an seinem Eingliederungsprozess. So sehr sich seine neue Umgebung auch an ihn gewöhnt, ihn vielleicht dulden wird, so wenig wird sie ihn als Mitglied akzeptieren. Im Roman wird das folgendermaßen formuliert:

So hingebungsvoll Johanser sich in jenes System einzuflechten suchte, er blieb unwillkommen. Die Membran, die den Betrachter vom Bild trennt, war für ihn nicht zu durchtrennen. (TH 125)

Im Laufe des Romans passt sich Johanser schrittweise den Spielregeln der Provinz an, versteht mit und in ihnen zu leben, genauso wie er auch immer wieder einen neuen Heimatbegriff in kleinen Details definiert. Nicht außer Acht gelassen werden darf dabei, dass der Begriff von Heimat immer deutlicher in Verbindung mit dem Tod an sich gesetzt wird. Beispiele hierfür sind unter anderem: Der Unfalltod der Eltern, der Titel des dritten Buches („Heim“), in dem es zum bestialischen Mord an Benedikt kommt, aber auch nicht ganz so offensichtliche Anspielungen wie etwa im Kommentar Johansers beim Besuch des Grabes seiner Eltern: „Himmel, ist dieser Friedhof *heimtückisch*...“ (TH167).

Generell wird in *Thanatos* durch den ambivalenten Heimatbegriff ein weiteres Spannungsverhältnis eingeführt. Dies wurde innerhalb der obenstehenden Ausführungen in einen Zusammenhang mit dem, dem Roman vorangestellten Motto Novalis' beziehungsweise mit Johansers *Revision* gebracht. Allerdings gesellt sich ein weiterer Aspekt hinzu, der jenen Spannungsbogen erneut ausdehnt.

Wie Pfeifhofer in Bezug auf das Novalis Zitat schon andeutet, ist im Roman Johansers Kindheit keineswegs „Ort des Aufgehobenseins, sondern vielmehr Auslöser für die Flucht in die literarische Romantik“¹²⁴. Begründet wird dies durch Johansers furchtbare Kindheit. Vor allem die Mutter wird hierbei zu einer Schlüsselfigur:

Seiner Mutter hatte er einen noch boshafteren Tod gewünscht, ihr, die von Mozart Migräne bekam. Sie hatte nicht die Entschuldigung des Alkohols gehabt, von ihr stammte die Idee, ihn eine ganze Nacht lang an den Heizkörper zu fesseln, mit heruntergelassener Hose, weil sie in seinem Schulranzen ein Pornoheft entdeckt hatte, ein besonders schlimmes sogar, das Frauen angekettet und gequält zeigte, in nachgestellten Gefängnissen oder, Lolitaversion, in Erziehungsheimen. Was für ein passendes Wort! Das Erziehungs-Heim. Die Erziehungsheimat. Walstadt. (TH98)

Johansers Mutter hasste klassische Musik (TH89) – ein Umstand der relativ früh im Text schon die Kluft zwischen ihr und ihrem Sohn deutlich macht. Darüber hinaus quält sie Konrad wann immer sie nur kann. Aus dem obigen Zitat wird klar, dass Johanser zwar eine tiefe Abneigung gegen beide Elternteile hegt, die Mutter aber über die Jahre hinweg zum zentralen Kern seiner Verachtung herangewachsen ist. Weiters, und darin liegt die eigentliche Relevanz der angeführten Textstelle, verdeutlicht Johanser erneut sein, durch die Summe seiner Erfahrungen zusammengesetztes Verständnis von *Heimat*. Das grundlegende Problem äußert sich schließlich darin, dass Johanser stets das Kind seiner übermächtigen Eltern bleibt und nicht in der Lage ist, sich von ihnen loszusagen. Als die Eltern dann bei einem Autounfall ums Leben kommen, meint Konrad auch in dieser Hinsicht versagt zu haben. So sehr er seinen Eltern auch den Tod gewünscht hatte, so wenig bekam er die Möglichkeit selbst zu agieren. In Konrad manifestiert sich das zu einem latenten Problem von enormem Ausmaß:

Laßt mich! Schaut mich nicht an! Es ist wahr, kein Baum hätte mir die Arbeit abnehmen sollen, selber hätt ich sie scharfrichten müssen, es schien mir, ich hätt sie getötet, aber es war nur ein Baum. Er trank schneller, Schatten füllten das Zimmer. (TH99)

¹²⁴ Pfeifhofer S. 14, Fußnote 18.

In diesem Zusammenhang kommt Johansers Verständnis einer Revision eine neue Bedeutung zu. Johanser beginnt die Familie Henlein als Spiegelbild einer Möglichkeit dessen zu sehen, wie es hätte sein können. Seine Flucht aus der Großstadt stellt sich unter einem anderen Blickwinkel nun als Gelegenheit dar, um diese Revision lebendig zu machen und, mit Pfeifhofers Worten gesprochen, „um buchstäblich zu den Müttern zurückzugehen“¹²⁵. Aber was heißt das konkret? Generell lässt sich sagen, dass sich aus diesem Aspekt zwei Lesarten herauskristallisieren. Zum einen, und hier muss wieder auf den Romantik-Diskurs zurückgegriffen werden, können gewisse durch Johanser eingebaute referierende Texte laut Anja Hagen so gesehen werden, dass die „Position der Mutter durch ein romantisches Textuniversum“¹²⁶ ersetzt wird und „demgegenüber Johanser zum ›Kind‹ wird, weil die Texte und nicht die realen Mutterfiguren seinen Spracherwerb steuern“¹²⁷. Anja Hagen begründet diesen Ansatz wie folgt:

Weil Johanser ›Dichter‹ sein will [...], muss er andererseits die Position des ›Kindes‹ okkupieren, um das in den ›Muttertexten‹ poetisierte kulturelle und literarische Reproduktionsmodell zu durchlaufen, das die künstlerische Initiation verspricht.¹²⁸

Dies impliziert nach Hagen auch die Tatsache, dass der Roman als Text selbst nach Hause zurückkehrt, „indem er den Erzähler Thanatos im Text ›Thanatos‹ und dessen intertextuellen [sic!] Verflechtungen verschwinden lässt“¹²⁹. Eine zweite und auf einer völlig anderen Ebene funktionierende Lesart ist es, die Rückkehr Johansers nach Niederenslingen in der Tat als Revision im Sinne eines Neubeginns innerhalb der Familie Henlein zu sehen.¹³⁰ Relevant ist diese Sichtweise insofern, als dass sie die Position von Johansers vermeintlichem Gegenspieler, seinem Cousin Benedikt, ins Zentrum der Betrachtung rückt und legitimiert.

3.2.4. Benedikt

In Bezug auf Benedikt und die Familie Henlein lässt sich eine schrittweise Angleichung der Figur Johansers feststellen. Hubert Winkels weist auf die bewusste Langsamkeit innerhalb der Angleichung und der sich aufbauenden Spannung hin, „die durch die Verbindung des selbstbezogenen Reflexionsmonsters Johanser mit einem Zweig seiner Herkunftsfamilie

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Hagen S. 434.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Ebd.; S. 435, Fußnote 340.

¹³⁰ Vgl. dazu u.a.: Kapitel 3.3.3. *Marga und Berit*.

entsteht¹³¹. Der Beginn liegt dabei in dem Beschluss Margas, ihren Neffen in Benedikts Zimmer unterzubringen (vgl. TH25). In dieser scheinbar banalen Szene – Beni ist natürlich strikt dagegen, einem Fremden sein Zimmer anzubieten – wird retrospektiv schon das Programm des Romans ersichtlich: Johanser setzt alles daran, an Benis Stelle zu treten. Einen besseren Anfang hätte es also kaum geben können.

An dieser Stelle lässt sich das Hand-in-Hand-Gehen von Doppelgänger-Motiv und fortschreitender Ich-Dissoziation ablesen. Während Hubert Winkels auf Kraussers „(fast) ohne aufgesetzte Bildungsschnörkel“¹³² funktionierende Verwendung des romantischen Doppelgänger-Motivs hinweist, sieht Lambrecht einen, im Vergleich zu den *Melodien* „(narratologisch) komplexeren Fall von Ich-Dissoziation“¹³³. Diese beiden Aussagen schließen einander also keineswegs aus.

Das Doppelgänger-Motiv wird von Helmut Krausser geschickt eingeführt. Die eigentliche Durchführung des Motivs teilt sich in drei Phasen. Die erste Phase beruht auf der Feststellung von Ähnlichkeiten zwischen Johanser und Beni. Noch bevor Johanser in Niederenslingen eintrifft, erinnert sich die Tante:

„Er war ein wenig wie Beni“, meinte Marga dann. „Stiller, aber genauso rebellisch. Er sah ihm, glaub ich, sogar im Gesicht recht ähnlich, oder täusch ich mich? Merkwürdig, ist mir nie zuvor aufgefallen [...].“ (TH27)

Auch andere Figuren stellen, unbewusst oder bewusst, Parallelen her. Berit meint in einem Gespräch mit Johanser über Beni, er wäre klug, „verdammst klug, das mag ich an ihm“ (TH184), aber auch „Einsam. Er bräuchte einen Freund. Er hat keine Freunde.“ (TH184). Einen Übergang zur nächsten Phase bilden hierbei auch diverse Annäherungsversuche Johansers an Benedikt.¹³⁴

Phase zwei wird durch den Mord an Benedikt eingeleitet. Susanne Häberle weist in ihrer Arbeit darauf hin, dass „die romantische Prophezeiung, dass die Begegnung mit dem Doppelgänger immer als Vorbote eines tödlich endenden Treffens fungiere“¹³⁵ in *Thanatos* realisiert wird. Die schon zuvor durchaus gespaltene Figur Johansers versucht nun Benedikts

¹³¹ Winkels S. 213.

¹³² Winkels S. 214.

¹³³ Lambrecht S. 141.

¹³⁴ Vgl. Kapiel 3.2.2. *Ablehnung der Gegenwart und Großstadtdiskurs*.

¹³⁵ Häberle S. 67.

Persönlichkeit anzunehmen, bekommt zuvor aber noch die Möglichkeit ein entscheidendes Element zu revidieren: Anfangs beobachtet Johanser seinen Cousin wie er sich vor Schmerzen auf dem Boden windet und versucht vor ihm in Richtung einer Felskante wegzukriechen. Da kommt Johanser zu folgender Erkenntnis:

Er ist gar nicht tot. Er will nicht. Noch sechs, sieben Meter, dann erreicht er die Kante. Wie, wenn ich ihn ließe. Er beginge ja Selbstmord; [...]. (TH322)

Diese Stelle kann in Analogie zu Johansers empfundenem Versagen in Bezug auf den Tod seiner Eltern gesehen werden. Der Umstand, Benedikts Tod wäre ein Unfall, oder noch schlimmer gar ein Selbstmord, ist für Johanser undenkbar:

Johanser kam es vor, als wüßte diese von Instinkten notbetriebene Kreatur, daß sie den Tod nur mehr verzögern konnte, als wäre ihr allein noch daran gelegen, Komplikationen zu schaffen. Und er ging fluchend selbst auf alle viere, bizarres Bild, sah dem Cousin in die blinden Augen, hielt den Abstand, indem er langsam zurückwich, jede Bewegung Benis synchron wiederholend. Stirb! flüsterte er, bittend und befehlend [...]. (TH323)

In der Imitation von Benedikts Bewegungen kann eine weitere Angleichung Johansers an seinen Cousin gesehen werden. Sich die Bewegungen des Sterbenden anzueignen wirkt in jener Passage, als würde Johanser versuchen, sich Benis Gestalt zu Eigen zu machen. Johanser will Benedikts Platz einnehmen. Die Gründe dafür eröffnen sich dem Leser im Laufe des Romans. Hannes Pfeifhofer sieht die Legitimation für Johansers Mord an Benedikt in folgenden Punkten:

[...] weil dieser erstens eine sinnlose Sprache spricht, zweitens keine Empfindungen hat, also Maschine ist (zu welcher Beni degradiert wird) und drittens im Luringarten stört.¹³⁶

Der Text selbst liefert den Hinweis, dass Konrad Johanser nicht erst nach der „Flucht“ aus der Großstadt zu einer gespaltenen Persönlichkeit wird. Schon in früher Jugend zeigt sich eine Form von Ich-Dissoziation, beispielsweise in der von Konrad selbst geschilderten Szene, wo er bei einer Schulaufführung von Schillers „Räubern“ „den Franz und Karl Moor als Doppelrolle spielen wollte und ihm eine nervöse Heiserkeit dazwischenkam“ (TH129). Allein die erwähnte „nervöse Heiserkeit“ lässt anklingen, dass Johanser sich seines Vorhabens vielleicht doch nicht so sicher war, wie er es vorgab zu sein.

¹³⁶ Pfeifhofer S. 77f., Fußnote 95.

Relevant in diesem Zusammenhang ist allerdings, dass seit frühester Kindheit offensichtlich der Wunsch einer gewissen Doppelung besteht – ein Motiv, das sich vor allem in der dritten Phase der Angleichung und in weiterer Folge auch mit dem erzähltheoretischen Programm Kraussers in *Thanatos* deckt.

Die dritte Phase besteht in der kompletten Annahme der Identität Benedikts, zu jenem Zeitpunkt, an dem aus Johanser Benedikt geworden ist. Tobias Lambrecht weist darauf hin, dass die sich vollziehende Ich-Dissoziation „nichts anderes als den Versuch der Synthese der beiden gegenläufigen Pole darstellt“¹³⁷ und sich im Text an der „zunehmenden Durchmischung bzw. gleichberechtigten Nebenordnung von kursiven [...] und normtypografischen Passagen“¹³⁸ zeigt.

An dieser Stelle ist es notwendig, das im Roman realisierte Konzept des Autors Helmut Krausser genauer zu beleuchten. Pfeifhofer hat das in seiner Arbeit zu *Thanatos* sehr ausführlich dargestellt, indem er den Protagonisten Johanser aufteilt in (1) Joh/Fig, (2) Joh/Aut und (3) Joh/Fig/Pers 1,2,3. Erklärt wird dies folgendermaßen:

Joh/Fig meint Johanser als Figur, zum Beispiel, wenn Joh/Fig auf die Frage Margas, [...] ob er Bier trinke, antwortet: „Ab und an.“ (TH145) Joh/Fig deshalb, weil Johanser, oder zumindest ein Erzähler, der den gleichen Namen trägt wie Joh/Fig, auch gleichzeitig Autor des Textes ist. (Damit ist gemeint, dass Joh/Aut gleichzeitig als Protagonist und fiktionaler Autor des fiktional-belletristischen Textes *Thanatos Das schwarze Buch* auftritt, dessen realer Autor natürlich immer noch Helmut Krausser ist.) [...] Darüber hinaus werden Passagen, in denen Joh/Fig über sich selbst in der ersten, zweiten oder dritten Person Singular schreibt, mit der Sigle Joh/Fig/Pers 1,2,3 abgekürzt [...].¹³⁹

Diese Unterscheidung ist insofern wichtig, als dass sie verdeutlicht, dass innerhalb der Spaltung beziehungsweise Doppelung Johansers nicht nur eine psychopathologische Störung des Protagonisten vorliegt, sondern durch jene Wahrnehmungsveränderung auch ein Erzählkonzept des Autors realisiert wird.

Der Mord an Benedikt und der damit einhergehende Identitätsverlust oder aber auch –gewinn zeigt sich als zentraler Kern der *Thanatos*-Rezeption. Allerdings variieren die Zugänge stark und dementsprechend lassen sich wenige Antworten finden.

¹³⁷ Lambrecht S. 145.

¹³⁸ Lambrecht S. 145.

¹³⁹ Vgl. Pfeifhofer S. 12f., Fußnote 17.

Thomas Tebbe findet einen interessanten, und scheinbar durchaus plausiblen Ansatz. Auf die Frage nach der Motivation für den Mord an Benedikt, lautet Tebbes Antwort:

Damit [Anm.: gemeint ist der Mord an Benedikt und das Einnahmen seiner Rolle in der Familie Henlein] würde er die Zeit besiegen und in ein früheres Stadium seiner Existenz zurückkehren können, in das des Sohnes.¹⁴⁰

Weiters sieht Tebbe in der voranschreitenden Ich-Dissoziation den Nutzen für Johanser, dass ihm die angenommene Identität dazu diene, „seine Tat vor sich selbst zu verbergen.“¹⁴¹

Dieser Aspekt ist insofern interessant für die vorliegende Arbeit, als dass das Motiv der Verdrängung, das wir hier in Anklängen finden, in *UC* eine Steigerung erfahren wird.¹⁴²

Darüber hinaus trifft sich dieser Ansatz mit dem zuvor besprochenen Heimatdiskurs. Johansers wahnhafte Vorstellung, Benedikts Position in der Familie einnehmen zu können, zeigt deutlich seinen Wunsch nach eben jener *Revision*, die er selbst angesprochen hat. Indem er Benis Position einnimmt, ist er in der Lage die Zeit zurückzudrehen, wieder Sohn zu sein und somit seine schrecklichen Kindheitserinnerungen gegen neue, in seiner Vorstellung positive, Erfahrungen auszutauschen. Jörn Steigerwald sieht das ähnlich und fügt seiner Begründung noch den rationalen Punkt von Johansers Wunsch nach dem Unentdecktwerden seiner Tat hinzu:

Zum einen, um vor dessen Enthüllungen der Wahrheit seiner Handlungen sicher zu sein, zum anderen, um selbst dessen Rolle in der Familie des Onkels und der Tante zu übernehmen, da diese immer seiner eigenen Wunschprojektion gegenüberstand.¹⁴³

Steigerwalds Begründung des Mordes an Benedikt kann ohne Zweifel zugestimmt werden. Allerdings schießt er in der weiteren Analyse eindeutig über sein Ziel hinaus. Steigerwald sieht in Johanser einen „radikalen Henker“¹⁴⁴, „Schlächter der Menschheit“¹⁴⁵ oder auch „literarischen Rambo“¹⁴⁶, der seine Opfer „ohne Mitleid, dafür mit Verachtung ermordet“¹⁴⁷.

¹⁴⁰ Tebbe, Thomas: Konnotative Partikeln zur romantischen Sicht des Verbrechens. Helmut Kraussers „Thanatos“ (1996). In: Der deutsche Roman der Gegenwart. Hrsg. von Wieland Freund und Winfried Freund. München: Fink 2001. S. 162-169; S. 165.

¹⁴¹ Tebbe S. 166.

¹⁴² Vgl. dazu Kapitel 4.3.1. *Tatphantasie*.

¹⁴³ Steigerwald, Jörn: Helmut Krausser: „Thanatos“ oder Die romantische Adoleszenzkrise im Zeitalter ihrer postmodernen Reproduktion. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik Nr. 6 (1996). S. 253-257; S. 254.

¹⁴⁴ Steigerwald S. 255.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Ebd.

3.3. Frauenfiguren

Aufgrund Johansers Unfähigkeit zwischenmenschliche Beziehungen einzugehen, aber auch im Hinblick auf seine Figurenkonstitution erscheint es essentiell, ein genaueres Augenmerk auf die Frauenfiguren im Roman zu werfen. Dabei handelt es sich konkret um fünf Figuren, die in einer sich gegenseitig bedingenden Beziehung zum Protagonisten stehen. Im Folgenden werden diese Frauen, mit Schwerpunkt auf ihre ihnen gemeinsamen Auswirkungen, Eigenschaften und Charakteristika, individuell behandelt. Grundlegend sind dabei Punkte, wie die Form der Beziehung zu Konrad Johanser oder auch das jeweils vorherrschende Abhängigkeitsverhältnis von bzw. zu ihm. Relevant sind auch die spezielle Namensgebung durch den Protagonisten sowie das breite Spektrum ihrer Funktion für den Text, ein Aspekt der vor allem für ihre Beziehung zu Johanser ein nicht unwesentlicher ist. Darüber hinaus gibt es zwei weitere Punkte, die allen Figuren gemein sind. Sie alle können für Johanser als Verlust angesehen werden – keine der Frauenfiguren ist mehr für ihn erreichbar – und sie alle gelten im Roman als (Wunsch)Projektionsflächen des Johansers'schen Weltbildes. Weiters lassen sich jene Frauenfiguren auch danach kategorisieren, inwiefern sie zur Realisierung des Aspektes der Ich-Dissoziation beitragen. Hierbei handelt es sich speziell und überaus deutlich um die Prostituierte Somnambelle und die Kellnerin Anna, wengleich auch durch die Figur der Tante Spuren der Persönlichkeitsspaltung erkennbar werden.

Bei einer Betrachtung der Frauenfiguren sowie deren Auswirkung auf die Figur Johansers und ihrer Rolle innerhalb des Romans ist es unumgänglich, auch auf die Parallele zu Alban Täubner hinzuweisen. Johansers Konflikt mit sich selbst und der Welt im allgemeinen ist zu einem Teil darin begründet, dass er als Figur funktioniert, die „einerseits von der Absurdität der Liebe in der Moderne weiß, andererseits sich jedoch die Folie der schwärmerischen Liebe aus dem 18. Jahrhundert zu eigen macht“¹⁴⁸. Das heißt nichts anderes, als dass seine Vorstellung von Liebe auf die jeweilige „Geliebte“ reichlich antiquiert wirken mag. Eine Tatsache, die sich auch in den *Melodien* feststellen lässt, nämlich dann, wenn von Alban Täubner als „antiker Narr“ die Rede ist. Denn, wie in dem Kapitel zu *Melodien* schon eingehend erläutert, ist auch Täubners Vorstellung von Liebe ihrer Gegenwart nicht angepasst.

¹⁴⁸ Pfeifhofer S. 15.

3.3.1. Kathrin

Wie eingangs schon erwähnt wird Johansers (zukünftige) Ehefrau Kathrin zu einem Zeitpunkt des Umbruchs in Johansers Leben eingeführt. Auch, dass retrospektiv ein gewisses Spannungsverhältnis aufgrund der Namensalliteration ausgemacht werden kann wurde schon angesprochen. Grundsätzlich kommt Kathrin keine bedeutsame Rolle im Roman zu, allerdings dient sie unter anderem als nicht unwesentlicher Auslöser für den Handlungsverlauf. Als Malerin und aktiv Kunstschaffende steht sie zuerst in einem Kontrast zu dem Literaturwissenschaftler und seiner Archivarbeit am Institut für Deutsche Romantik.

Wie schon in *Melodien* gezeigt und im Folgenden an *Somnambelle* verdeutlicht, wird Johanser insofern schöpferisch tätig als dass er Kathrin zeitweilen unterschiedliche Namen verleiht. Dies passiert im Unterschied zu *Melodien* nur in der Phase der Verliebtheit beziehungsweise bis zu dem Zeitpunkt, an dem Johanser der Großstadt entflieht. Spricht er sie anfangs noch mit „Göttin“ (TH33) oder „Mater ecstática“ (TH33) an, wandelt er ihren Namen im Laufe der Geschichte ab. Realisiert wird dies folgendermaßen:

Johanser machte eine schlimme Zeit durch. Zu den Problemen mit Kathrin (die er in der eigenen Terminologie >Estremadura< taufte), seiner Gesundheit, die physisch und psychisch angeschlagen war, zu seiner Finanznot und der wachsenden Sinnkrise kam das Mobbing der Kollegen. (TH49)

Grundsätzlich sind in Kathrin zwei Aspekte vereint, die Johanser ablehnt. Zum einen lebt sie ganz im Gegensatz zu Johanser gerne in der Großstadt. Während auf Johanser in immer kürzer werdenden Abständen immer ekelerregendere Eindrücke einprasseln, erzielt Kathrin mit ihrer Galerie erstmals Erfolg – ein Umstand, der außerhalb der Großstadt nicht möglich gewesen wäre. Darüber hinaus „knüpfte und verknüpfte [Kathrin] jede Menge geschäftlicher und geschlechtlicher Kontakte“ (TH54), was Johanser nicht mehr zu stören scheint. Die Stadt wird für ihn immer bedrückender, im Gegensatz zu seiner Frau:

Estremadura hatte das nie so gesehen. Sie liebte die Dekadenz, die, abgeschottet von alldem, skurrile Feste feierte, liebte die morbid-narzißtische Kultur, die Erbrochenes für aufregend Entäußertes hielt und die Realität mied wie ein Pariaghetto. (TH55)

Allein in Zusammenhang mit den Frauenfiguren von *Somnambelle* und Kathrin aber auch in Bezug auf das Institut gelingt es Johanser die Stadt als nicht vordergründig bedrohlich zu sehen. Auf der letzten Seite des ersten Buches ist zu lesen: „Es hat ein Glück gegeben in der Stadt“ (TH100) – gemeint ist hierbei die Zeit, „als Estremadura noch den alten Namen trug“

(TH100), Johanser Momente mit Somnambelle genoss oder aber auch die Zeit als „im Archiv [...] nach tagelanger Arbeit eine Frage beantwortet war, die niemand ihm je stellen würde...“ (TH100).

3.3.2. Somnambelle

Somnambelle wird relativ früh – im ersten Buch, Kapitel 4 - in die Geschichte eingeführt. Mit wenigen Worten wird gleich zu Anfang viel über die Figur verraten:

Somnambelle war seit sieben Wochen verschwunden, keines der Kurfürstenmädchen wollte von ihr gehört haben, ebenso hatten Polizeiwachen und Krankenhäuser reagiert. (TH 19)

Der Verweis auf die *Kurfürstenmädchen* zeigt, dass es sich bei Somnambelle auch um eine Prostituierte handelt und die Suche nach ihr bei Polizei und Krankenhäusern, sowie die konkrete Zeitangabe ihres Verschwindens verdeutlichen Johansers Besorgtheit bzw. das Naheverhältnis zu ihr. Im Laufe der Geschichte wird klar, dass Johansers Besuche im Rotlichtmilieu, zumindest vor seiner Ehe mit Kathrin, nichts Ungewöhnliches sind, allerdings scheint es sich hier nicht um eine beliebige Prostituierte zu handeln. Bezeichnend ist auch der Zeitpunkt zu dem Somnambelle in Johansers Leben tritt, nämlich in der Phase, in der Johansers Fälschungen allmählich aufgedeckt werden. Johanser befindet sich in einem Stadium nah am Wahnsinn. Dargestellt wird dies folgendermaßen:

Monate danach, als das Fieber nachließ und der erschöpfte Titan in letzter Konsequenz begriff, was er angerichtet hatte, als die Hitze der Emphase periodisch von eisigem Entsetzen abgelöst wurde, als Johanser im Wechselbad aus Stolz und Beschämung den Verstand zu verlieren begann und sich unfähig sah, noch irgendeiner exakt wissenschaftlichen Arbeit nachzugehen – kerbte sich Somnambelle in sein Leben. (TH58)

Das Auftreten von Somnambelle zu genau diesem Zeitpunkt ist nicht besonders überraschend. Wie schon in den *Melodien* aufgezeigt wurde und in weiteren Werken Kraussers noch aufgezeigt werden wird, treten die meisten Frauengestalten immer zu einem Zeitpunkt des Umbruchs auf. Das heißt, dass immer, wenn der Protagonist vor einer Wandlung steht, auch auffällig oft in Zusammenhang mit einer psychischen Verfassung nahe dem Wahnsinn, die Handlung durch eine plötzlich auftretende Figur oder ein unvorhersehbares Ereignis, in eine neue Richtung gelenkt wird.

Grundsätzlich kann festgehalten werden, dass beide Figuren in einem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis zueinander stehen. Zum einen ist Somnambelle, die „glaubte, das Virus in sich zu tragen“ (TH 59), auf Johanser, vor allem mit Fortschreiten ihrer Krankheit, finanziell angewiesen.

Johanser hingegen „besaß ein fatales Talent, vom Leben das Sperrigste zu begehren“ (TH58). Er wird von ihr in einen Bann gezogen, dem er sich nur schwer entziehen kann bzw. sich gar nicht entziehen will. Natürlich ist hierbei der sexuelle Aspekt dominant, nicht aber ausschließlich bestimmend. Für ihn liegt Somnambelles Reiz nicht in ihren körperlichen Vorzügen, die vermutlich nur noch in der Erinnerung bestehen, da sie immer mehr von der Krankheit gezeichnet ist. Auch wenn Johanser sich nicht sicher ist, ob Somnambelle wirklich an Aids leidet („Die Flecken könnten wer weiß was bedeuten, Appetit habe sie eh nie gehabt, sie magere nur aus Angst so stark ab.“ TH59), so ist das Zusammensein mit ihr ein Spiel mit dem Feuer, ein Teil seiner Todessehnsucht, eine Gratwanderung. Unter diesem Blickwinkel kann auch Somnambelle als Projektionsfläche für Johansers Weltanschauung gesehen werden. Gerade das Krankhafte, das Zerbrechliche gefällt ihm sehr. Er stilisiert sie zu etwas Besonderem hoch, will ihr mehr Bedeutung verleihen. Auch Johanser selbst erhebt sich zu etwas Höherem, indem er sie umtauft, ihr einen neuen Namen verleiht, sie Somnambelle nennt, die „schlafwandelnde Schönheit“ (TH 58).

Somnambelle repräsentiert in der Reihe aller fünf Frauenfiguren den niedrigsten Bildungs- und Gesellschaftsstatus, wird aber konkurrenzlos über alle anderen gestellt. Sie ist auch insofern eine wichtige Figur, da viele, von Helmut Krausser bewusst eingesetzten, Querverweise über sie funktionieren.¹⁴⁹ Diese Verweise oder Motive werden über weite Passagen im Text aufgebaut und dürften den geübten Krausser-Leser kaum überraschen. Helmut Kraussers Forderung an seinen Leser ist, diese Zusammenhänge auch zu erkennen. Er selbst bemerkt im Tagebuch Juli 1994 dazu:

Ein Kreuz: die Sucht, zu sehr hinzuweisen auf etwas. Profileser finden's aufdringlich, die Meute kapiert's selbst dann nicht. Z.B. die oftmalige Erwähnung des Teppichs, von dem sich hinterher herausstellt, dass Johanser die Leiche Somnambelles darin eingewickelt und im Heizungskeller versteckt hat, um ihren Tod in seinem Bewusstsein zu negieren. Wenn man also erfährt, dass Johanser schon weit vor seiner Reise nach Niederenslingen eine gespaltene Persönlichkeit war.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Vgl. Kapitel 4.3.2. *Der Schatten*; Somnambelle fungiert u.a. als Vorgängerin von Claudia aus UC.

¹⁵⁰ Krausser, Helmut: Juli 1994. August 1995. September 1996. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998.

S. 111. Die Tagebucheinträge werden in Folge mit dem Kürzel *TB Juli*, *TB August* bzw. *TB September* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

Essentiell hier ist der Hinweis auf die Ich-Spaltung Johansers vor dem Mord an Benedikt, ja auch vor seiner Abreise aus Berlin. Johansers Ich-Dissoziation ist also nicht eine plötzlich auftretende, sondern eine schon immer Dagewesene.

Während die Erwähnung von Johansers Wunsch, als Schüler beide Brüder Moor in Schillers „Räuber“ zu spielen (TH129), zwar vermuten lässt, dass ein gewisses Gespaltensein Johansers vorliegt, so wird durch die Auflösung von Somnambelles Verschwinden der endgültige Beweis dafür geliefert.

3.3.3. Marga und Berit

Die Figuren von Marga und Berit sind insofern interessant, als dass sie nicht ausschließlich auf Johanser bezogen eine Rolle spielen, sondern dass das Beziehungsverhältnis durch die Figur Benedikts um eine Komponente erweitert wird und sich in der Hinsicht jeweils ein Spannungsdreieck in der Erzählung bildet.

Die Rolle Margas im Text ist relativ offensichtlich. Johansers Idee folgend, sich in die Familie Henlein eingliedern zu wollen und demnach seine Vergangenheit einer Revision zu unterziehen, erhebt Marga in eine höhere Statusfunktion. Demnach wird sie als jene Figur verstanden, die dem Protagonisten den Eintritt in die ersehnte Situation ermöglichen kann. Dies scheint anfangs auch zu funktionieren. Wenngleich Johanser eine ambivalente Abneigung gegenüber der kleinbürgerlichen Lebens- und Denkweise in Niederenslingen hegt, versäumt er es nicht, seiner Tante die gewünschte Aufmerksamkeit entgegenzubringen, die sie im Laufe der Geschichte auf seine Seite zu ziehen scheint.

Nicht nur Johanser sieht phasenweise in Marga eine Mutterfigur, die er nie hatte, sondern auch Marga erkennt an ihrem Neffen Eigenschaften, die sie kläglich am eigenen Sohn vermisst. Dies wird nicht nur eingeleitet durch das bereits angeführte Zitat bezüglich der Ähnlichkeiten zwischen Johanser und Benedikt¹⁵¹, das gewissermaßen die Basis für die schrittweise erfolgende Annäherung bildet, sondern auch verdeutlicht in jenen Situationen, in welchen Marga den Rat ihres Neffen sucht beziehungsweise sich liebevoll um ihn kümmert und bemüht. Zweifelsohne erringt Johanser einen Teilerfolg:

¹⁵¹ Vgl. „Er war ein wenig wie Beni“ (TH27).

Durch die Vereinnahmung Margas gelingt es ihm, länger als vorgesehen bei der Familie Henlein zu bleiben, was unter anderem durch den Umbau der Garage literarisch umgesetzt wird.¹⁵² Lange gelingt es der Tante auch ihren Ehemann, der relativ früh für eine Abreise Johansers plädiert, von dem Nutzen zu überzeugen, ihren Neffen noch länger bei ihnen wohnen zu lassen. Unter diesem Aspekt kommt dem Mord an Beni auch eine Zeitverzögerungsfunktion zu, da Marga schließlich in ihrem verzweifelten Zustand auf der Suche nach ihrem Sohn den Beistand Johansers zu schätzen weiß. Ein weiterer Umstand, der zeigt wie radikal Johansers Vorgehen durchgeführt wird. Doch alledem zum Trotz gelingt es ihm nicht zu bleiben und eine Abreise aus dem, von ihm in Konstruktion begriffenen Idyll Niederenslingen ist unausweichlich.

Während Marga also im Sinne der gesuchten und gewünschten Mutterfigur für Johanser und den Text an Relevanz gewinnt, finden wir in Berit eine Figur aus Benedikts Umfeld. Genau genommen die einzige Figur, die dem Leser aus dem Freundeskreis des Jugendlichen vorgestellt wird. Durch sie wird noch einmal verdeutlicht, wie sehr sich Johanser in das Leben seines Cousins hineindrängt.¹⁵³

Wie genau es um das Beziehungsverhältnis zwischen Berit und Benedikt bestellt ist, lässt sich schwer ausmachen. Fest steht allerdings, dass sich das Mädchen nach kurzer Zeit Johanser zuwendet, wenngleich dieser sie nur als Mittel zum Zweck begreift. Erzähltheoretisch ist Berit insofern von Interesse, als dass durch sie – wie auch schon bei Marga – Parallelen zwischen Johanser und Benedikt aufgezeigt werden. So verrät das Mädchen Konrad etwa, dass sein Cousin durchaus Gefallen an den *Herzensergießungen* gefunden hat. Dies passiert innerhalb der Szene während dem Sonnwendfest, als sich Johanser mit Berit auf einen Hügel über der Stadt auf der Motorhaube eines geparkten Volvos niederlässt. Schon während einer ersten Annäherung kommen Johanser folgende Gedanken:

Die Verhöhnung des toten Feindes ist sittenwidrig nach altem Gesetz. Aber er ist gar nicht tot. Ich bin es. Bin der Kuckuck. Der Tod. Thanatos, über verworfenem Land. (TH414)

Diese Textstelle zeigt in stark komprimierter Art und Weise Johansers Programmatik. Benedikt als *Feind* aufzufassen beziehungsweise sich selbst als *Kuckuck* zu verstehen zeigt

¹⁵² Vgl. TH171ff.

¹⁵³ Dazu kann übrigens auch die Kontaktaufnahme mit Benedikts Lehrerin gesehen werden, die Johanser auch als Druckmittel verwendet. Vgl. TH258ff.

deutlich, wie sehr Johanser der Idee verhaftet ist, sich nicht nur in die Familie einzugliedern, sondern vielmehr Benedikts Position einzunehmen.

Darüber hinaus wird in dieser Passage auch Johansers fortschreitende Ich-Dissoziation dargestellt, indem er sich selbst und nicht seinen Cousin als bereits *tot* begreift. Mit dem Blick auf den Festplatz beginnt Johanser Bonaventura zu zitieren. Berit lenkt das Gespräch auf die *Herzensergießungen*, von denen ihr Benedikt erzählt hatte: „[...] er fand’s wirklich *scharf!* So hat er’s gesagt. Bißchen abartig, aber echt grell“ (TH416). Diese Behauptung, die Johanser zuerst nicht wahrhaben will, führt zu einem Stimmungswechsel. Die Tatsache, dass Benedikt ihm gegenüber anscheinend nur vorgegeben hat, Wackenroder nicht zu mögen, bringt Johanser verständlicherweise ins Wanken. Schließlich gründete Johansers Ablehnung dem Cousin gegenüber zu einem großen Teil auch darauf, dass dieser sich weigerte die Welt Johansers zu akzeptieren. Verärgert über die Aussage Berits bricht Johanser auf – das Mädchen folgt ihm:

„Ja, Herrgott, was ...? Also, manchmal bist du Benny verdammt ähnlich!“

„Wie kommst du heim?“

„Wieso? Willst du mich jetzt heimschicken?“

Heimschicken. Das Wort, wie sie es sagte, klang grausam; Konrad erschrak, spürte einen mörderischen Impuls, dessen Grund ihm sofort entfiel. [...] Orientierungsloses Schweigen. Gern würde ich Teppich sein, etwas Weiches, Wärmendes ... Aber ich kann nur offenstehen und warten. (TH417)

Auch in dieser Passage verdichten sich eine Reihe an relevanten Aspekten. Erneut wird Johansers Ähnlichkeit zu Benedikt hervorgehoben. Weiters findet sich hier eine neue Facette des Spiels mit dem Wort *heim*¹⁵⁴ sowie dessen Parallele zum Teppich-Motiv, das sich in weiterer Folge in *UC* noch als relevant erweisen wird, sowie – wie bereits in Kapitel 3.3.2. angesprochen – durch die Nennung des Teppichs eine Assoziation zu Somnambelle geweckt wird.¹⁵⁵

Berits Funktion für den Text kann also dahingehend ausgemacht werden, dass sie gewisse Motive und Elemente verbindet und verdeutlicht und darüber hinaus Johansers Fixiertheit auf seinen Cousin darstellt.

¹⁵⁴ Vgl. dazu Kapitel 3.2.3. *Der Heimat-Diskurs*.

¹⁵⁵ Vgl. dazu u.a.: TH68, TH212, TH217.

3.3.4. Anna

Bei Anna verhält es sich im Gegensatz zu Kathrin und Somnambelle so, dass Johanser ihr keinen neuen Namen gibt, was anhand ihrer Bedeutung für den Protagonisten doch überraschend ist. Zwar erhebt Johanser Anna in hohe Sphären, huldigt ihr und vergöttert sie, doch bleibt Anna für ihn Anna. Was aber nicht als Minderung der Besonderheit ihrer Person gilt - im Gegenteil:

Anna. Er sagte ihren Namen, die Vokale klangvoll gedehnt. Ein Palindrom, fiel ihm auf, das poetischste Palindrom der Welt. (TH123)

Noch bevor Johanser allerdings ihren Namen erfährt, ist er fasziniert von ihrer Gestalt, verfällt kurz ins Schwärmerische, vergisst alle Sorgen, wird euphorisch.

Allein die Möglichkeit, Anna anblicken zu dürfen, veranlasst Johanser zu einer bei ihm seltenen positiven Sichtweise: „Wie großartig und sinnvoll das Leben ist!“ (TH121). Ohne wirkliche Erklärung wird Anna für ihn zum Sinnbild alles Schönen und selbst ihre Hände, die das von ihm bestellte Bier bringen, sind „Hände von Velázquez“ (TH122) und ihr Name wird von ihm zelebriert wie „ein indisches Gebetswort“ (TH123) oder der erste „Schluck eines großen Kognaks“ (TH123).

Wie schon bei Somnambelle steht Anna zu Johanser in einem klassischen Dienstleistungsverhältnis. Anna, eine gewöhnliche Dorfkellnerin, bringt Johanser, dem stillen Alkoholiker, das, was er von ihr bestellt. Wenngleich sie ihn zwar durchaus sympathisch findet, oder besser, wenngleich sie keine besondere Ablehnung Konrad gegenüber zeigt, so dient sie Johanser doch wieder einmal als Projektionsfläche seiner Wünsche und Sehnsüchte.

Anna scheint das mögliche Bindeglied zwischen dem Protagonisten und der Dorfbevölkerung zu sein. Von ihm wird sie zur „ländlichen Ikone“¹⁵⁶ stilisiert und durch sie kann Johansers durchaus ersehnter Zwiespalt von unerwiderter Liebe und träumerischer Poesie realisiert werden.¹⁵⁷ Wäre Johanser in Berlin auf Anna getroffen, man könnte sich kaum vorstellen, dass er etwas an ihr so interessant und berauschend gefunden hätte, wie er es in Niederenslingen tut.

¹⁵⁶ Häberle S. 35.

¹⁵⁷ Vgl. ebd.

Allein wichtig war, Hoffnung zu haben. Die Hoffnung auf Anna blieb das einzige, was ihn das Leben ertragen ließ. Die Hoffnung war wichtiger als Anna selbst. (TH401)

In Hinblick auf die Konzeption des Protagonisten ist Anna insofern wichtig, da durch sie indirekt auch der Diskurs von Kunst und Macht realisiert wird und in einen *göttlichen* Zusammenhang gebracht wird.¹⁵⁸ In *Thanatos* wird dies erstmals durch die Figur des Dorfwirtes, oder Zentauren, wie Johanser ihn unter anderem zu nennen pflegt, umgesetzt. Im 3. Buch, Kapitel 16 zeigt Anna Johanser ihren Verlobungsring und bedauert, dass er nicht bei der Verlobungsfeier dabei gewesen war, vor allem weil Winhart, so der Name des Wirts, der dem Leser relativ bald vorgestellt wird, Konrad um eine Rede bitten wollte.

Dabei ist auffallend, welche Provokation seitens des Dorfwirtes nicht nur in dieser Szene, sondern generell im Umgang mit Konrad liegt. Der Zentaur wird von vornherein als eine vor allem physisch überlegene Figur dargestellt. Beschrieben wird er folgendermaßen:

Vor dem Zentauren fürchteten sich alle, selbst die Tetrarchen vom Stammtisch; mit unbeschränkter Autorität regierte er den Gasthof, und wer von ihm an die Luft gesetzt wurde, konnte weder auf Gnade hoffen noch auf brauchbare Alternativen zurückgreifen. (TH 134f.)

Konrad Johanser ist also in vielerlei Hinsicht auf den „Zentauren“ angewiesen – ohne seine Gunst blieben ihm sowohl der regelmäßige Alkoholgenuss wie aber auch, und das ist das weitaus Schlimmere, der Kontakt zu Anna verwehrt. Der Wirt scheint sich dessen bewusst zu sein, und lässt so gut wie keine Gelegenheit aus, Konrad dieses Machtverhältnis vor Augen zu führen. Konrad ist strenggenommen das Gegenbild zum präsenten Wirt:

Er [Johanser] war kein berauschter Rächer, er war magenkrank. War kein Dionysosjünger, war Weinsäufer. War kein messianisch Liebender, war Fußfetischist. (TH S51)

Am deutlichsten zeigt sich das Spannungsverhältnis sowie die markante Kontrastierung der beiden Figurentypen allerdings wieder einmal an einem feinen Detail, nämlich an der Namensgebung, die in diesem Fall eine völlig neue Perspektive eröffnet.

¹⁵⁸ Wichtig ist hier zu beachten, dass der angesprochene Gottes-Diskurs nicht vor einem religiösen Hintergrund eine Rolle spielt, sondern in Folge als Demonstration des Schöpferischen gesehen werden muss, als Teil eines Erzählkonzeptes, demzufolge der Autor der Gott des Textes ist. Vgl. dazu Kapitel 6.4. *Helmut Krausser und seine Präsenz im Text*.

3.4. Die übergeordnete Instanz

Das Vorhaben des Zentauren, Johanser anlässlich der Verlobungsfeier um eine Rede bitten zu wollen, stellt sich als bewusste Provokation dar, da der Wirt natürlich um Konrads Sehnsucht nach Anna weiß. Darüber hinaus stellt diese Szene Johanser aber vor einen weiteren Konflikt. Im Zuge der Unterhaltung mit Anna erfährt der Protagonist Folgendes:

Johanser fiel auf, daß sie ihm gegenüber strikt von >Winhart< sprach, wo den doch viele Stammgäste beim Vornamen nannten, Gottfried, Koseform >Gotti<. Manchmal auch nur >Gott<. (TH375)

Die Erfahrung mit den unterschiedlichsten Figuren Helmut Kraussers zeigt, dass in den seltensten Fällen, eine Namensgebung beliebig ist. Auch Oliver Jahraus macht darauf aufmerksam: Er sieht die Unmöglichkeit Johansers, Anna für sich zu gewinnen, darin begründet, dass Johansers Gegner ihm einfach überlegen ist, denn: „Es ist Gott [...] an den Johanser Anna schließlich verliert.“¹⁵⁹ Das Herantasten an gültige und fundierte Aussagen zu Kraussers Gottesbild in der Tetralogie oder generell in seinem Werk ist ein durchaus heikles Unterfangen und kann in seinen Feinheiten mit großer Wahrscheinlichkeit auch nicht erfasst werden. Paul Konrad Kurz bespricht explizit Johansers Gottesbild oder –wahrnehmung unter dem Blickwinkel zeitgenössischer Literatur und greift dabei unter anderem jenes Beispiel auf, das auch an dieser Stelle das Gottesbild Johansers, wohlgemerkt hier aber in Bezug zu der Dreier-Konstellation von Winhart – Anna – Konrad, verdeutlichen soll¹⁶⁰:

Während einer seiner Begegnungen mit dem Schrull auf der Schwäbischen Alb wird Johanser von ihm gefragt, ob er gläubig sei. (vgl. TH294). Konrads Antwort: „Hm. Schwer zu sagen. Ich bin kein Atheist, aber ... mein Verhältnis zu Gott ist eher distanziert“ (TH294). In der Tat. Auch wenn Johansers Gottesverständnis „von der naturwissenschaftlichen Vernunft und einer Art gnostischer Spekulation inspiriert“¹⁶¹ ist, so ist dennoch ein Scheitern an Gott unabwendbar. Wie oben nun schon erwähnt, wandelt sich dieser Begriff – ein Aspekt, der besonders in *Ultrachronos* hervorgehoben werden wird, aber, um mit den Worten Oliver Jahraus' zu sprechen, kann soviel schon verraten werden:

¹⁵⁹ Jahraus (2009) S. 32.

¹⁶⁰ Kurz, Konrad Paul: Unsere Rede von Gott. Sprache und Religion. Münster: LIT-Verlag 2004. S. 22f.

¹⁶¹ Kurz S. 22.

Dass Krausscher'sche Helden eine Frau an Gott verlieren, wird in der weiteren Entwicklung des Werkes so nie wieder vorkommen, aber Gott ist dann nicht mehr ein Dorfwirt [...].¹⁶²

Hinsichtlich der Tetralogie und dem von Helmut Krausser entwickelten Erzählkonzept ist es von großer Relevanz, das Göttliche als Schöpfungsgeist zu verstehen. Was in den *Melodien* schon angedeutet wurde, zeigt sich hier als gesteigertes Motiv. Abgesehen von der im Text mittlerweile vollzogenen Spaltung Johansers stößt der Leser im 5. Buch, Kapitel 7 auf folgendes Postulat:

Er hatte drei Bücher vollendet, zwei weitere skizziert, dachte über das sechste nach, um im siebten endlich ruhen zu können. (TH S529)

Pfeifhofer hat vollkommen recht, wenn er bei dieser Passage die „Genesis durch den alttestamentarischen Duktus [...] als sprachliche Folie“¹⁶³ im Vordergrund sieht. Der Verfasser dieser Zeilen sieht sich zu diesem Moment als höchste Stufe der (Text-)Schöpfung. Aus den Tagebucheinträgen Helmut Kraussers wissen wir, dass Johanser sich als Autor des Textes versteht, sich hiermit also als Herrscher über die Zeilen begreift. Vor allem im Hinblick auf *Ultrachronos*¹⁶⁴ wird dieser Punkt eine zentrale Rolle spielen, dient er doch zur Erweiterung des von Oliver Jahraus angesprochenen Konzepts von Autorschaft. Allerdings lässt sich auch eine weitere Parallele zu *Melodien* ausmachen. Krausser selbst schreibt im Tagebuch Dezember 1999 folgendes:

Johanser verwandelt sich – aus Gottesmangel – in die trauernden Götter, die er als Zierat um sich fordert, um in erträglicher Weise unterzugehen. Ein Held der Jämmerlichkeit, wie auch der Konsequenz.¹⁶⁵

Auch wenn wir in Anklängen diese Haltung bereits aus *Melodien* kennen, wo Alban Täubner die Mächte konstruiert um sich endlich an eine verlässliche Instanz halten zu können, so sollen nun die Betrachtungen zu Konrad E. Johanser, dem *Held der Jämmerlichkeit* fürs Erste abgeschlossen werden.

¹⁶² Jahraus (2009) S. 32.

¹⁶³ Pfeifhofer S. 18f.

¹⁶⁴ Im weiteren Sinn aber auch bei Eros.

¹⁶⁵ Krausser, Helmut: Oktober 1997. November 1998. Dezember 1999. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000. S. 364. Die Tagebucheinträge werden in Folge mit dem Kürzel *TB Oktober*, *TB November* bzw. *TB Dezember* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

4. Ultrachronos

Der Roman *Ultrachronos*¹⁶⁶ hatte eine stark polarisierende Wirkung auf sein Lesepublikum. Stärker noch als bei den vorhergehenden Werken der Tetralogie teilten sich die Kritiker in zwei absolut konträre Lager: Während Gabriele Michel *UC* als „(erotisch) anregendes und klug unterhaltsames Buch“¹⁶⁷ anpreist, konstatiert Tilman Krause: „Mit *UC* endet eine Hoffnung der deutschen Literatur in Designerprosa auf dem Niveau von ‚Gute Zeiten schlechte Zeiten‘“¹⁶⁸. Welcher Position man sich auch anschließen möchte, wirkt es dennoch ein wenig so, als wären die Kritiker und mit ihnen das Publikum mit jenem Text etwas überfordert gewesen. Zumindest hält sich die Riege an Rezensionen und Sekundärliteratur besonders im Vergleich zu *Melodien* und *Thanatos* in Grenzen. Einen Schwerpunkt der Arbeiten zum Text bilden daher die aufschluss- wie umfangreiche Hausarbeit Philipp Reisners („Helmut Kraussers Roman *UC* als literarische Literaturtheorie. Eine Interpretation im Hinblick auf den Akt des Fingierens. München. 2009.) sowie vereinzelte Beiträge im Sammelband „Sex – Tod – Genie“ (herausgegeben von Claude D. Conter und Oliver Jahraus, Wallstein Verlag. Göttingen. 2009). Großteils beschäftigen sich diese Arbeiten aber nur marginal mit der Figur Arndt Hermannsteins beziehungsweise jeweils als Teil in einem übergeordneten Kontext. Da es sich grundsätzlich als nicht besonders einfach erweist, den Protagonisten aus seinem Kontext herauszulösen, wird im Folgenden versucht aus dem bestehenden Textmaterial ein Konglomerat an relevanten Details herauszufiltern und diese dann dementsprechend auszuwerten. Dabei wird besonders auf jene Facetten Wert gelegt, die durch den Text eine Steigerung erleben also stärker ausgebaut sind als die Anklänge in *Melodien* oder *Thanatos*.

Dies beginnt damit, dass man sich zuallererst bewusst werden muss, dass die Geschichte an sich, wie Reisner bemerkt, von Arndt Hermannstein als „homodiegetische[m] Erzähler [...] eingeleitet“¹⁶⁹ wird.

¹⁶⁶ Die Zitate aus dem Roman werden in Folge mit dem Kürzel *UC* und der entsprechenden Seitenzahl gekennzeichnet.

¹⁶⁷ Michel, Gabriele: *UC*. Roman unter Zuhilfenahme eines Märchens von H. C. Andersen. In: *Literaturen* 7/8, 2003. S. 126-127; S.126.

¹⁶⁸ Krause, Tilman: Der Bewusstseinszwerg. Helmut Kraussers bisher schwülstigste Schwarte. In: *Die Welt* vom 26. 4. 2003. S. 4.

¹⁶⁹ Reisner, Philipp: Helmut Kraussers Roman *UC* als literarische Literaturtheorie. Eine Interpretation im Hinblick auf den Akt des Fingierens. Hausarbeit. Universität München 2009. S. 1.

Dies impliziert im Sinne Genettes¹⁷⁰, dass es sich bei Hermannstein nicht um die Hauptfigur der Geschichte handelt, was vordergründig eine Problematik darstellt, da die Figur innerhalb der vorliegenden Arbeit als Protagonist angenommen werden soll. Dieser Problemfall ist aber nicht neu, sondern stellt viele Rezipienten vor eine schwierige Aufgabe. Auch Reisner merkt dazu an:

[...] es scheint nahezu unmöglich zu sein, die Handlung des Romans und die zwischen den Romanfiguren herrschenden Beziehungen in eine umfassende Ordnung zu bringen, die frei von Widersprüchen und Ambiguitäten ist.¹⁷¹

Erstaunlich dabei ist allerdings, dass dieser Umstand erst aus retrospektiver Sicht offenkundig wird. Daher muss man sich die Frage stellen, wie eine Betrachtung des Protagonisten (der schlussendlich keiner zu sein scheint) aussehen muss, wenn die Figur im Mittelpunkt der Betrachtung steht und nicht die, um ihn herum gebaute Geschichte. Formulieren wir es also vorerst anders: Der Dirigent Arndt Hermannstein ist die erste Figur, die dem Leser im Sinne der jeweils fortlaufenden Geschichte präsentiert wird. Ein Verfahren das analog zu den *Melodien* und *Thanatos* gesehen werden darf. Der einzige Unterschied liegt in der Ausgangssituation: Während Alban Täubner quasi schuldlos den gesamten Roman hindurch und Konrad Johanser noch weit vor dem von ihm durchgeführten Mord ist, wird der Protagonist in *UC* eines, viele Jahre zurückliegenden, Mordes verdächtigt.

4.1. Arndt Hermannstein

Ich bin ein privilegierter Mensch, der aus seinem Dasein scheinbar viel mehr gemacht haben könnte als irgendjemand sonst. Und taue nicht einmal als tragische Figur. (UC39)

Das Preludio/Postludio außer Acht gelassen, treffen wir auf den Protagonisten Arndt Hermannstein als Dirigent in London (UC14). Auf den ersten Blick scheint er eine etwas überhebliche, dem verstaubten Klischee eines Dirigenten entgegenstrebende Figur zu sein, was sich sogleich in der Szene zeigt, in der sich Hermannstein lieber in einem Sohoer Pornokino vergnügt, als sich aufkeimenden Schwierigkeiten mit dem Orchester zu stellen.

¹⁷⁰ Vgl. dazu Genette, Gérard: Die Erzählung. Übers. von A. Knop, hrsg. von J. Vogt. München: Wilhelm Fink 1994.

¹⁷¹ Reisner S. 1.

Wenn schon Skandal, dann richtig. Ich posierte für die Kameras mit einer fast zahnlosen Stripperin im Arm. Gab ein Interview, in dem es hieß, daß die zahnlose Stripperin blasfertiger sei als etwaige Posaunisten gewisser ortsansässiger Orchester. Man kündigte prompt meinen Vertrag, die Medien schenken mir enorme Aufmerksamkeit, mein Publikum würde fortan vermutlich jugendlicher sein, ich war frei. (UC15)

Hermannstein weiß sich selbst zu inszenieren. Im Gegensatz zu Täubner und Johanser präsentiert er sich als selbstsichere Figur, die sich seines Talents bewusst ist und keine Zweifel an sich lässt. Schnell wird also klar, dass wir es hier keineswegs mit einer antriebslosen (vgl. Täubner) oder eigenbrötlerischen (vgl. Johanser) Figur zu tun haben, sondern mit einer selbstbewussten, erfolgreichen Person, die sich selbst als alles andere als arrogant begreift:

London lag mir auf gewisse Art zu Füßen, auch wenn sich dadurch die Bißspuren in meinen Waden vervielfachten. Na gut. In einer Neidgesellschaft gilt bloßes Können bereits als Arroganz. Vom Mittelmaß exzentrisch genannt zu werden, ist natürlich. Ich würde mich selbst eher experimentierfreudig nennen. (UC 15f.)

Hermannstein gefällt es im Rampenlicht zu stehen; er liebt die Aufmerksamkeit die ihm entgegengebracht wird, will kein Großer unter Großen sein, er will der Größte sein. Hermannsteins Beruf ist für die Exaltiertheit seines Charakters ein wichtiger Bestandteil, da er ihm doch zu einem Großteil all jene Annehmlichkeiten ermöglicht, die der Dirigent zu schätzen weiß. Hermannstein selbst ist sich dessen bewusst:

Obwohl mir viel daran liegt oder lag (man muß inzwischen zum Imperfekt greifen), Musik, die ich liebe, der Welt so zu präsentieren, wie niemand sie ihr zuvor präsentiert hat, lag mir fast genausoviel daran, beachtet, gefeiert und von schönen Frauen sexuell umsorgt zu sein. (UC16)

An dieser Stelle interessant ist eine gewisse Analogie zu den zuvor erschienenen Werken der Tetralogie. Ausgehend von der Betrachtung der beruflichen Situation der Protagonisten lässt sich auf den ersten Blick feststellen, dass alle drei Figuren einem Beruf nachgehen, der eine große Nähe zur Kunst aufweist und ein hohes Maß an Kreativität verlangt. Allerdings sind aber weder Arndt Hermannstein, Konrad Johanser oder Alban Täubner *Kunstschaffende*. So sehr sie sich der Kunst im Allgemeinen und Speziellen auch annähern, sie selbst kommen nicht in die Situation, originär schöpferisch tätig zu sein. Auch wenn dieser Sachverhalt an späterer Stelle noch eingehend behandelt werden wird, sollte ausdrücklich hervorgehoben werden, dass *UC* in diesem Diskurs eine Sonderstellung einnimmt. Weder in den *Melodien*

noch in *Thanatos* spielt der Aspekt des Sekundärkünstlers eine derart explizite Rolle. Was wir allerdings bereits kennen ist die Kombination des Schöpferischen mit einer Frauenfigur.

Während Kathrin als Malerin den Gegenpol zu Johanser dem Literaturwissenschaftler markiert, ist Laura für Hermannstein der ausschlaggebende Punkt, um sich vom Erschaffen von Kunst abzuwenden.

Ich mußte als Dirigent nur noch erfolgreich sein, um mich doch als der Richtige herauszustellen. Als ich Ehrgeiz entwickelte, und für immer aufgab, selbst zu komponieren, ging alles sehr schnell. (UC67)

Arndt Hermannstein ist knapp 40 Jahre alt und begreift sich in seiner Position als Dirigent als „jugendlicher Revoluzzer“ (UC40). Er ist „von robuster Natur“ (UC17), exquisiten Genussmitteln nicht abgeneigt und in der glücklichen Lage, dank seines nicht unerheblichen Reichtums, der zu einem nicht unwesentlichen Teil durch seine Heirat mit Laura Feuer begründet ist, sich alle denkbaren Freiheiten zu gönnen. Seine Ehe verläuft anfangs weitgehend konfliktfrei, was unter anderem darauf zurückzuführen ist, dass Arndt und Laura sich nur selten sehen. Natürlich mangelt es Hermannstein nicht an diversen Liebschaften und Affären. Er nimmt sich, was ihm gefällt und was sich mit Geld kaufen lässt.¹⁷² Eine Selbstbeschreibung Hermannsteins erinnert an Täubner und Johanser:

Ich war im Leben ein Pragmatiker, in der Kunst ein Romantiker gewesen, mit hehren Idealen und einem künstlerischen Ethos, das auf viele allzumenschliche Kollegen schon immer antiquiert und lächerlich, bigott und selbstgerecht gewirkt haben muß, ich hatte es mir finanziell ja leisten können. (UC85)

„Antiquiert“ ist in diesem Fall das Schlagwort. Wird Alban Täubner vorzugsweise in Liebesangelegenheiten als „antiker Narr“ bezeichnet, zeigt sich dem Leser in Johanser eine, für das gegenwärtige Verständnis, antiquierte Figur. Dass nun auch Hermannstein sich als in gewisser Hinsicht antiquierten Menschen versteht, verdeutlicht die Analogie und Weiterentwicklung des entsprechenden Figurentypus. Darüber hinaus lassen sich weitere feine Aspekte ausmachen, die mitunter auch weit über die Tetralogie hinaus ihre Pendants finden. So erinnert jene Episode aus Kapitel 9 doch durchaus an den jungen Hagen Trinker, wenn geschrieben steht:

Unternahm lange Spaziergänge durch die nächtliche Londoner City. Gab ein par Pennern Dosenbiere aus und erzählte ihnen von Bruckners Ringen um die symphonische Weltherrschaft. Sie nahmens mit Humor. (UC34)

¹⁷² Vgl. dazu u.a. die Szene mit der Klarinettistin (UC16).

Grundsätzlich lassen sich in *UC*, anders als in den bisher behandelten Werken, weitaus häufiger Reminiszenzen an die Jugendzeit ausmachen, die sich interessanterweise auch in den Tagebüchern Kraussers immer wieder finden. Diese Erinnerungen werden großteils eingeführt, um den Spagat zum derzeitigen Leben des Protagonisten zu verdeutlichen.

Und es gab unvermutet viel Großes im Kleinen, die Nächte damals, draußen, mit den Freunden [...] Nächte, die aus dem Abstand einiger Jahre allen Zauber verlieren, um ihn nach einigen weiteren Jahren verdoppelt wiederzugewinnen. [...] Alle Nächte waren ungeheuer, die wir draußen verbrachten. [...] Ich hatte Freunde. Nacht allein war Programm genug, und wenn man darüber hinaus etwas zu trinken und zu rauchen hatte, war das Fest komplett. (UC468)

Beinahe wehmütig klingen die, immer wieder im Text eingebauten, Erinnerungen und so ist es auch kaum verwunderlich, dass Hermannstein sich in der Anfangsphase des Geschehens gespannt auf Kommendes einlässt. Durch die erneute Aufnahme der Ermittlungen im Mordfall Marita, in den Hermannstein verwickelt zu sein scheint, präsentiert sich die Geschichte zu Beginn wie ein Kriminalroman. Gerade durch Hermannsteins Bekanntheitsgrad wird auch die Presse auf den Fall aufmerksam, was die Figur aber nicht sonderlich zu stören scheint. Als sich die Situation mit der Polizei zuspitzt, sieht Hermannstein die Angelegenheit wie ein Spiel, begreift sich beinahe mit kindlicher Vorfreude als Spielball innerhalb eines noch unklaren Reglements - „Ich war neugierig nicht auf die Umstände, die mich verfolgten, eher neugierig auf mich selbst, auf das Ergebnis meiner Gedanken“ (UC36). Diese Haltung Hermannsteins wird im Laufe der Geschichte verstärkt.

Mein Zustand faszinierte mich, und gerade als ich dazu verurteilt schien, in einen Alltag aus gehärteten Parametern entlassen zu werden, mehr enttäuscht als erleichtert, zog Sibylle ihr Alibi zurück. (UC85)

Dieses Neugierigwerden Hermannsteins bezeichnet die Abkehr von einem ihn lange umgebenden und eben angesprochenen Zustand, der seit seiner Jugend anhält. Martin Rehfeldt dazu:

Man erfährt von einem Jugendtrauma Arndts, das in der Erfahrung des Verlustes sicher geglaubter Kontrolle bestand und in dessen Folge ihm die Welt „suspekt“ geworden sei, weshalb er sich in ihr seither „mit Argwohn und Misstrauen“ bewegt habe [...].¹⁷³

¹⁷³ Rehfeldt, Martin: ‚Guten Tag, Herr Krausser. Vielen Dank auch.‘ Nichtprofessionelle Lektüren von *UC* und ihre Folgen für das Verhältnis zwischen Lesern und Autor. In: Sex – Tod – Genie. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser. Hrsg. von Claude D. Conter und Oliver Jahraus. Göttingen: Wallstein Verlag 2009. S. 315-333; S. 322.

Gemeint ist hier der plötzliche Unfalltod der Klassenkameradin Trish, in die Hermannstein verliebt war.¹⁷⁴ Hermannstein beschließt den Lastwagenfahrer zu foltern und zu töten (UC60). Ein Vorhaben, das natürlich nicht in die Realität umgesetzt wird, aber durchaus eine interessante Parallele zu *Thanatos* darstellt. Immerhin haben wir es hier wieder mit einem Autounfall kurz vor dem Abitur des Protagonisten zu tun, der als einschneidendes Erlebnis verbucht werden kann.¹⁷⁵

Interessant in Bezug auf Hermannstein ist auch die vorliegende Nachzeitigkeit zu Beginn des Romans. Wenn Reisner anmerkt, „[a]uch Hermannstein steht von Beginn des Erzählens an kurz vor seinem Tod“¹⁷⁶, so ist das eine Sichtweise. Es ist aber auch möglich, Hermannsteins Bericht beziehungsweise das dem Text vorangestellte Pre-/Postludio als Teil der Geschichte zu sehen, die nach seinem Tod erzählt wird. Denn wie der Titel schon impliziert, werden zwei Schilderungen geliefert, die scheinbar einen Rahmen bilden, der augenscheinlich keiner ist. Reisner dazu:

Hermannstein erzählt [Anm.: gemeint ist das Pre/Postludio] im selben Augenblick zwei Geschichten [...] Auch das eigentliche Ende des Romans ist nicht als ein gewöhnliches Ende aufzufassen [...] endet es mit einem Stillstand des Bildes: Kurthes und Ala erstarren in ihrer jeweiligen Position [...] als ein Anhalten des Film zu interpretieren.¹⁷⁷

Davon ausgehend kann man, wie schon in *Melodien*, von einer Parallelwelt sprechen, wengleich jenen Parallelwelten komplett unterschiedliche Konzepte zu Grunde liegen. Reisner führt an, dass „die Parallelwelt keine Selbstbegegnung im Sinne einer Begegnung mit dem Doppelgänger mit sich [bringt]“¹⁷⁸. Wir sehen hier auch eine Weiterentwicklung jener Konzeption, die schon in *Thanatos* thematisiert wurde: War in *Thanatos* das Doppelgängermotiv ein, die Geschichte leitendes Element, so wird dies hier aufgelöst. Was sich aber auch in den vorherigen Werken als deutliches Merkmal zeigt, ist die Tatsache, dass ohne eine veränderte psychische Verfassung kein Eintritt in eine andere Sphäre möglich ist.

¹⁷⁴ Vgl. dazu UC57ff.

¹⁷⁵ Vgl. Johanser, der zwar erleichtert durch den Tod seiner Eltern – auch ein Autounfall – aber gleichzeitig enttäuscht von der Welt ist, weil er sie nicht töten durfte. Andere Ausgangssituation, gleiche Wirkung.

¹⁷⁶ Reisner S. 36, Fußnote 1.

¹⁷⁷ Reisner S. 66.; Wenn Reisner hier vom „Anhalten des Films“ spricht, so impliziert das nicht nur eine spezielle Lesart sondern verweist auch auf einen anderen, von Krausser im Tagebuch Februar 2002 (S. 225) angesprochenen Aspekt: „Als ich *Mulholland Drive* sah, wurde mir klar, daß Lynch Ultrachronos verfilmt hatte, so wie er ursprünglich (1997) geplant gewesen war“. Eine ausführliche Betrachtung in diesem Zusammenhang siehe: Jahraus, Oliver: „Mulholland Drive“ – David Lynch verfilmt Helmut Kraussers „UC“. In: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. Heft 187 (7/2010): „Helmut Krausser“. München: Boorberg Verlag 2010. S. 69-81.

¹⁷⁸ Reisner S. 60.

Darauf weist Reisner in Bezug auf *UC* hin¹⁷⁹, aber auch Conter zeigt dies als Element, etwa in *Thanatos*, sieht für *UC* darüber hinaus aber „eine Aufwertung dieses Befundes, insofern nur die schizophrene Persönlichkeit zugänglich für transzendente Erfahrungen ist“¹⁸⁰. Diese Aussage trifft sich in gewisser Weise mit der Krausser'schen Vorstellung, sofern man dem Tagebucheintrag vom 28. Dezember 1999 Glauben schenken mag:

Einzelne behaupten sogar, man könne weit schon vor dem Tod in diese unglaubliche Landschaft eindringen und glücklich dort leben, während man für die Zeitgenossen als Wahnsinniger gilt. Ich träume davon, diesen Zustand zu erreichen, ohne daß meine Zeitgenossen etwas von meiner aufgefalteten Wahrnehmung bemerken. Es wäre eine Art von allerhöchster Schizophrenie. Meine Eitelkeit will ferner diesen Zustand beschreiben, etwas Unsagbares festhalten.¹⁸¹

Diese Aussage Kraussers wird zu einem Zeitpunkt festgehalten, der weit vor dem Entstehungsdatum von *UC* liegt. Die Tagebücher belegen aber eine konstante Beschäftigung mit dem Thema über die Jahre hinweg. Dies ist insofern spannend, da vor allem von *Thanatos* zu *UC* die größten Entwicklungen hinsichtlich Kraussers Textkonzeption auszumachen sind, die wiederum vielerlei Schlüsse zulassen. Einen besonders relevanten Schluss aus diesem Sachverhalt zieht Oliver Jahraus, indem er noch ein wenig weiter zurückgreift:

Wo solch übergeordnete Beobachtungspositionen erforderlich wären, um die extreme Spaltung [...] explizit zu machen, behilft sich der frühe Helmut Krausser mit dem Modell der zwei Sphären, zum Beispiel die Geschichte des Jungen und die Hagen Trinkers in *Fette Welt*, die Andreas' und die Täubners in *Melodien*. In *UC* ist das hinfällig geworden, weil Krausser in einer [...] Figur der grandiosen autoreflexiven Schleife sein Erzählen auf sich selbst zurückwendet, indem er die Metadiegeese selbst wiederum diegetisch entfaltet, die Art und Weise des Erzählens zum Gegenstand des Erzählens macht.¹⁸²

Wieder einmal also ist es das Erzählen, die Literatur selbst, die im Vordergrund steht. Wir kennen das in Anklängen schon aus *Melodien* und besonders offensichtlich aus *Thanatos*.¹⁸³ Wie aber betrifft das alles die Konzeption der Figur selbst und nicht ausschließlich ein erzähltheoretisches Programm? Reisner liefert die Antwort, indem er auf eine Besonderheit Hermannsteins hinweist, die, herausgelöst aus dem Kontext von *UC* und im Vergleich zu den anderen Protagonisten der Tetralogie, die Antwort auf die oben gestellte Frage liefert: „Die Figur Hermannstein ist eine ‚Konstante‘ im Wechsel der Welten, sie wird unverändert in die

¹⁷⁹ Reisner S. 61.

¹⁸⁰ Conter, Claude D.: Die Inthronisierung der Poesie im Gegenwartsroman. Zur Remythisierung romantischer Poesie im Werk von Helmut Krausser. In: Sex – Tod – Genie. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser. Hrsg. von Claude D. Conter und Oliver Jahraus. Göttingen: Wallstein Verlag 2009. S. 43-62; S. 55.

¹⁸¹ TB Dezember S. 479.

¹⁸² Jahraus (2009) S. 36.

¹⁸³ In *Eros* wird dieser Aspekt noch mal eine Steigerung erfahren.

jeweilige Parallelwelt überführt“¹⁸⁴. Im Vergleich zu den anderen Werken der Tertralogie heißt das nichts Anderes, als dass sich eine Unterscheidung in *real erfahren* (im Rahmen der Fiktion) oder *imaginiert* nicht mehr ausmachen lässt.

Claude D. Conter schlägt hier auch rückblickend eine Brücke zu *Fette Welt* und *Thanatos*, wo nämlich „die Phantasiewelt und die fiktive Realitätserfahrung noch in ihrer Differenzierung erkennbar“¹⁸⁵ waren. Genau dieser Aspekt bildet den Unterschied zu Alban Täubner oder Konrad E. Johanser und bleibt auch im Hinblick auf *Eros* einzigartig.

4.2. Frauenfiguren

Anders als in *Melodien* oder *Thanatos* verhält sich Hermannstein in Bezug auf die Frauenfiguren. Allein in seinem Verhältnis zu seiner Ehefrau Laura¹⁸⁶, das ohne Frage schwierig und mitunter durch den Kunst-Aspekt geprägt ist, lassen sich Parallelen zu Johanser ausmachen. In allen anderen Punkten setzt er aber einen Kontrapunkt zur Verhaltensweise seiner Vorgänger. Hermannstein führt ein ausschweifendes Sexualleben und genießt durchaus die Vorteile der käuflichen Liebe. Das mag zwar auch an Johansers Leidenschaft erinnern, wird im Text aber völlig konträr dargestellt. Hermannstein ist nicht ausschließlich auf jene käufliche Liebe angewiesen und sieht einen anderen Reiz darin als Johanser¹⁸⁷.

Da Hermannstein aber in der glücklichen Lage ist, sich seine sexuellen Wünsche zu jeder Zeit erfüllen lassen zu können, ist er vielmehr auf der Suche nach einer „Gefährtin“ („Ob das Wort Gefährtin sich von Gefahr herleitet, weiß ich nicht, erscheint mir aber plausibel. Eine Gefährtin konnte ich brauchen.“ UC81). Diese Gefährtin glaubt er in Anne zu finden und der Wunsch nach einer Gefährtin dürfte wohl auch die Begründung für sein Verhältnis mit Claudia gewesen sein. Der Wunsch nach einer Gefährtin zeigt sich auch in der Sehnsucht und dem Nachtrauern der Beziehung mit Ala, die für einen Sommer seine *Gefährtin* war¹⁸⁸ und

¹⁸⁴ Reisner S. 56.

¹⁸⁵ Conter S. 59.

¹⁸⁶ „Laura hat mir Geld und Einfluß gebracht, aber ich habe sie ihres Vaters wegen geheiratet, Laura, diese langbeinige Trophäe, ein Wetteinsatz, Mastfutter für einen Schummelsieger“ (UC164).

¹⁸⁷ Dies zeigt sich u.a. an den Episoden mit der Klarinettistin (UC16ff.) oder der Prostituierten und vermeintlichen Schulkollegin Iris/Nancy (UC20ff.)

¹⁸⁸ Dargestellt durch die immer wieder eingestreuten Schilderungen des gemeinsamen Urlaubs in der Provence.

eben jene Rolle an der Seite von Kurthes im Text symbolisiert. Der Begriff *Gefährtin* wird uns im Laufe des vorliegenden Kapitels noch häufiger begegnen.

Daher sei an dieser Stelle auch angemerkt, dass sich jener Sachverhalt mit der Annahme trifft, die im *Thanatos*-Kapitel bereits aufgeworfen wurde, nämlich dass der Protagonist die Frauenfigur als Projektionsfläche seiner unerfüllten Wünsche sieht.

Darüber hinaus stellt Hermannstein in seinen Ansichten zu den Frauen und der unerfüllten Liebe eine Analogie zu Professor Krantz dar, sofern man die Aussagen der beiden gegenüber stellt. In einem Gespräch mit Täubner offenbart Krantz:

Der Mythos der Jugend ist das Nicht-Gehabt-Haben. [...] Die Frauen, die einem in der Jugend verweigert werden, begleiten uns ein Leben lang, bleiben in den Träumen immer die Begehrtesten, und man behält eine Art Sehnsucht nach ihnen, ein Lodern, das stark dem Wunsch nach Rache ähnelt. (M418)

Aus Hermannsteins Mund klingen diese Zeilen wie folgt: „Die Mädchen, die uns mit so wenig so viel hätten geben können, die uns nichts und alles gaben – gepriesen seien sie.“ (UC126).

Für den Text sind die Frauenfiguren insofern relevant, da Hermannsteins Erinnerung sich in die Frauen gliedert mit denen er den jeweiligen Lebensabschnitt verbracht hat:

Manche sortieren ihre Vergangenheit nach Städten, in denen sie lebten, nach Projekten, die sie betrieben, oder nach Stufen eines innerern Reifeprozesses. Wenn ich an irgendeine zurückliegende Zeit denke, ist sie stets mit dem Namen der jeweiligen Frau verbunden, mit der ich zusammen war, zusammen sein durfte. Einige haben mich geliebt, einige habe ich geliebt. Das Ausmaß der Schnittmenge entscheidet über so vieles. (UC13)

Jene angesprochene *Schnittmenge* trifft sich mit der Konzeption des Romans und der Vorstellung eines Ultrachronos. Demnach, im Sinne verschiedener Möglichkeiten und Zeiten, befindet sich Arndt Hermannstein zwar in der Position die jeweiligen Frauenfiguren in immer neuen Perspektiven zu erleben, schlussendlich kommt die grundlegende Erkenntnis, die eine nähere Beziehung ermöglichen würde, aber immer zu spät.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Vgl dazu: Reisner S. 67ff.

4.3. Das Spiel mit der Möglichkeit

Unabhängig davon, ob Hermannstein der Mörder Maritas war oder nicht, führt die Möglichkeit alleine zu einer Relevanz für die vorliegende Arbeit, da die Vorwürfe und Verdächtigungen ihn dazu veranlassen, sich „spañeshalber“ (UC97) in die Lage des Mörder zu versetzen. Zwar behauptet Hermannstein, dass ihm die „Kaltschnäuzigkeit gefehlt“ hätte, „[e]in Mädchen, gegen das [er] keinerlei Groll hegte, mit einem Knüppel oder Stein zu erschlagen“ (UC98), fügt aber die Möglichkeit hinzu, dass „es nicht restlos auszuschließen ist.“ (UC98). Später, während einem Gespräch mit Kurthes auf dem Teide, überlegt Hermannstein, „wie es wäre, ihn [Kurthes] zu töten, mit einem Stein zu erschlagen“ (UC302). Wir erinnern uns: Marita wurde, sofern man der aus mehreren Perspektiven geschilderten Mordszene Glauben schenkt, mit „einem apfelgroßen Stein“ (UC336f.) erschlagen. Auch Philipp Reisner weist darauf hin, dass Hermannsteins Spekulation „als unbewusste Reminiszenz an den Mord an Marita zu betrachten“¹⁹⁰ ist.

Der Stein an sich stellt sich also als Motiv heraus, das sich wie ein roter Faden durch den Text zieht, aber auch durch den Protagonisten selbst hervorgehoben wird. Philipp Reisner erkennt innerhalb seiner Ausführungen folglich einen Zusammenhang zwischen diesem Motiv und dem Namen des Protagonisten. Verstärkt wird dies durch die im Laufe der Geschichte erfolgende Namensänderung von Arndt Hermannstein auf Arndt-Hermann Stein, wo explizit „die Betonung auf ‚Stein‘ gelegt [wird], also auf das Mordwerkzeug“¹⁹¹.

Grundsätzlich zeigt sich im Spiel mit der Möglichkeit, der Protagonist könnte der Mörder gewesen sein, ein Aspekt, der schon häufiger innerhalb der Betrachtungen zur Tetralogie aufgegriffen wurde und hinsichtlich des Krausser’schen Erzählkonzeptes immer wieder thematisiert wird – die Tatphantasie.

4.3.1. Tatphantasie

Wie sich bereits in *Melodien* und *Thanatos* zeigte, ist die Tatphantasie ein immer wiederkehrendes Element im Motiv-Inventar Kraussers. Konkret festgemacht werden kann

¹⁹⁰ Reisner S. 23; Fußnote 6.

¹⁹¹ Ebd.

dieser Aspekt etwa an den Tötungsphantasien Johansers seinen Eltern gegenüber¹⁹², sowie Täubners Attacke auf Nicole Dufres. Claude D. Conter sieht in jener Phantasie „ein strukturbildendes Modell“¹⁹³ im Werk Helmut Kraussers. Auch in *UC* stellt die Tatphantasie einen zentralen Punkt dar, da das gesamte Erzählkonzept darauf ausgerichtet zu sein scheint. Conter meint dazu:

Der Roman *UC* kann als Kulminationspunkt schizophrener Tatphantasien gelesen werden, da er in einem metaleptischen Spiel unterschiedliche Formen der Persönlichkeitsspaltung vorführt.¹⁹⁴

Die von Conter angesprochene *Persönlichkeitsspaltung* wurde in den bisherigen Kapiteln schon ausführlich behandelt. Ohne die speziell psychopathologischen Störungen der Figuren wären die jeweiligen Geschichten in ihrer jetzigen Form nicht realisierbar gewesen. Allerdings steigert sich die für den Text relevante Intensität der Persönlichkeitsspaltung von Werk zu Werk.

In *UC* geht das soweit, dass durch Kurthes „die Schizophrenie als eine neue Form der Erkenntnis und als Wahrnehmungsform für vermeintlich ontologisch unmögliche Erfahrungen“¹⁹⁵ begründet wird. Was heißt das aber konkret für den Text? Arndt Hermannstein als Protagonist im Text muss also in Kurthes' Sinne *schizophren* sein, denn nur so kann er als Figur im Roman überhaupt funktionieren. Um dies zu unterstreichen wird auch das Andersen-Märchen in den Text montiert. Allerdings kann im Fall von *UC* nicht mehr von jener Ich-Dissoziation die Rede sein, die schon in den Kapiteln zu *Melodien* oder *Thanatos* angesprochen wurde. Vielmehr verhält es sich genau gegenteilig. War die Ich-Dissoziation in den vorherigen Werken ein Mittel zur Differenzierung der Instanzen, so ist die Schizophrenie in *UC* ein konstituierendes Element. Claude D. Conter beschäftigt sich ausführlich damit und kommt zu folgendem Schluss:

Damit [gemeint ist eine Unterscheidung von Wahrheit und Fiktion bzw. Realem und Fingiertem] einher geht eine Aufwertung der Schizophrenie, denn die affirmierte Autonomisierung der verschiedenen Rollen und Teilpersönlichkeiten durch die literarischen Figuren führt nicht zu einem Identitätsverlust oder zu einer Störung, sondern zur Subjektkonstitution.¹⁹⁶

¹⁹² Dies verhält sich in gewisser Analogie zu Hermannsteins Vorhaben den LKW-Fahrer zu töten, der schuld am Tod seiner Schulkameradin Trish ist (vgl. *UC*60).

¹⁹³ Conter S. 43f.

¹⁹⁴ Conter S. 53.

¹⁹⁵ Conter S. 54.

¹⁹⁶ Conter S. 56.

Diesem Ansatz folgend wird auch die anfangs durchaus verwirrende Personenkonstellation Arndt Hermannstein – Samuel Kurthes – Maximus Creator in ein neues Licht gerückt. Alle drei Figuren bedingen sich gegenseitig, wenngleich die Intensität wechselhaft ist.

4.3.2. Der Schatten

Der konkrete Zusammenhang der soeben angesprochene Figurenkonstellation Hermannstein – Kurthes – Maximus Creator wird unter anderem durch die gezielte Einflechtung des Märchens „Der Schatten“ von H.C. Andersen verdeutlicht. Infolgedessen sollen nun einige Aspekte genauer betrachtet werden.

Helmut Krausser behauptet, dass „[d]as Andersen-Märchen [...] kein Schlüssel zu UC“¹⁹⁷ ist. Das mag zwar aufgrund des Facettenreichtums des Romans so sein, schließt aber eine für gewisse Teilaspekte notwendige Relevanz für den Text nicht aus.¹⁹⁸ Welche Position man auch einnehmen mag, erfolgt alleine durch den Untertitel des Romans („Unter Zuhilfenahme eines Märchens von H.C. Andersen“) die Legitimation einer Betrachtung¹⁹⁹. Ohne Zweifel sind direkte Parallelen zum Text auszumachen, was sich nicht nur im Text selbst zeigt („Arndt hat gelebt. Ich habe geschrieben. War ein gelehrter Mann, und bin nur noch der Schatten eines Schattens.“ UC449), sondern auch durch Kraussers Kommentar im Tagebuch März/April verdeutlicht wird:

Zum Schluss werden sogar die Akteure gegeneinander ausgetauscht, denn sie sind ja als Schatten des jeweiligen Kontrahenten angelegt.²⁰⁰

Die sicherlich bedeutendste Funktion für den Roman nimmt das Märchen hinsichtlich des Kunst-Diskurses ein: durch die Macht der Poesie erst gelingt es dem Schatten sich von seinem Herrn loszusagen. Durch die schwerwiegenden Folgen aber „wird auch ihr tödliches Potenzial

¹⁹⁷ Krausser, Helmut: März 2003. April 2004. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006. S. 109. Die Tagebucheinträge werden in Folge mit dem Kürzel *TB März* bzw. *TB April* und der jeweiligen Seitenzahl gekennzeichnet.

¹⁹⁸ Oliver Jahraus kommentiert oben angeführtes Zitat wie folgt: „[...] so muss sich eine Textanalyse über diese Selbstinterpretation des Autors hinwegsetzen.“ Vgl. Jahraus (2010) S. 70.

¹⁹⁹ Erstaunlich dazu ist die Feststellung Reisners: „Die Abkürzung der beiden Vornamen (H.C. = Hans Christian) stellt einen versteckten Hinweis auf den HC, den Hyperchronos dar.“ Reisner S. 71, Fußnote 1.

²⁰⁰ *TB März* S. 97.

deutlich²⁰¹. Oliver Jahraus beschäftigt sich eingehend mit diesem Sachverhalt und kommt zu folgendem Schluss:

Grundsätzlich scheint es so zu sein, dass die Musik eine primäre Kunst ist, die eng mit dem Leben und – mit Blick auf Arndt Hermannsteins Gebaren – mit dem Sex korreliert ist. Die Emanzipation des Schattens bedeutet nicht nur eine Verschriftlichung des Musikers, sondern auch die Übernahme seiner Macht über die Frauen. Allerdings ist Hermannstein Dirigent und damit im Bereich der primären Kunst selbst nur einer, der „Sekundärkunst“ betreibt. Nun bedeutet die Sekundarisierung des Primären ohnehin schon eine Depotenzierung. Daher ist Arndt Hermannstein die ideale Vorlage für einen Verschriftlichungsakt, für einen Akt der Poesie, der den Autor von einem Schatten zu einem gelehrten Mann machen soll.²⁰²

In diesem Zusammenhang durchaus plausibel scheint eine Ergänzung dahingehend, sich die Figur des Samuel Kurthes noch einmal vor Augen zu führen. Durch das unvollständige Anagramm auf den Namen Helmut Krausser wird das Verhältnis der Figuren zueinander deutlicher.

In den vorhergehenden Kapiteln wurde schon öfters auf die Präsenz des realen Autors Krausser und den Diskurs von Kunst und Macht hinsichtlich der Figuren aufmerksam gemacht. Auch wenn der reale Autor in *UC* sich noch einmal in gesteigerter Form – in Gestalt des Maximus Creator Helmut – einbringen wird, zeigt die Korrelation der hier auftretenden Elemente doch gewissermaßen einen Teilaspekt des *Machtverhältnisses* zwischen den Figuren und ihrem Schöpfer – sowohl im Text selbst als auch in Bezug auf den realen Autor. In gewisser Weise bestätigt gesehen werden darf diese Annahme in Reisners Kommentar, der Folgendes annimmt:

In Andersens Märchen ist die Poesie der Initiator des Handlungsverlaufs, in *UC* ist es Helmut, der als „Lux“, als „Lichtwesen“ [...] insofern mit der Poesie vergleichbar ist, als von dieser ein unerträglich helles Licht ausgeht.²⁰³

Jener Machtdiskurs wird durch folgende Komponente erweitert: Reisner verweist auf die „Opposition Mensch/Schatten beziehungsweise Herr/Untergebener“²⁰⁴ im Märchen und eröffnet die Möglichkeit „das Verhältnis zwischen dem Gelehrten und seinem Schatten in eine Analogie zu dem Verhältnis zwischen Hermannstein und Kurthes“²⁰⁵ zu stellen. Soweit nichts Neues. Interessant wird dieser Aspekt aber vor allem im Kontext der Tetralogie, da dieses Muster schon in *Melodien* erkennbar ist – vgl. das Lehrer-Schüler-Verhältnis zwischen

²⁰¹ Jahraus (2010) S. 71.

²⁰² Jahraus (2010) S. 71f.

²⁰³ Reisner S. 72.

²⁰⁴ Ebd.

²⁰⁵ Ebd.

Krantz beziehungsweise in weiterer Folge auch Nicole Dufres und Täubner – sowie in etwas abgeänderter Form in *Thanatos* mit der missionarisch anmutenden Einwirkung Johansers auf Benedikt.

Eingeführt wird das Andersen-Märchen erstaunlicherweise nicht von den scheinbar die Geschichte bestimmenden Figuren, wie etwa Arndt Hermannstein, Samuel Kurthes oder gar dem Maximus Creator, sondern von Hermannsteins ersehnter Gefährtin Anne. Während einer „suizidale[n] Sauferei“ (UC163) in Paris erzählt Hermannstein von seinem Leben, Anne hingegen – „weil ihr Leben nicht allzu spektakulär verlaufen war“ (UC163) – erzählt Arndt ihr Lieblingsmärchen. Erinnern wir uns an dieser Stelle an Oliver Jahraus', der in der Emanzipation des Schattens auch die Ermöglichung einer „Übernahme seiner Macht über die Frauen“²⁰⁶ feststellt. Welche Aspekte verfolgt jenes Märchen also in Bezug auf die Frauenfiguren?

Dass von Anne das Märchen eingeführt wird, ist insofern von Relevanz, als dass Hermannstein in ihr eine *Gefährtin* sieht, beziehungsweise den Wunsch nach einer *Gefährtin* in ihr realisiert sehen möchte. Der Begriff *Gefährtin* an sich steht in einer assoziativen Nähe zur Funktion eines Schattens. Diese Annahme trifft sich mit einer Beobachtung Reisners:

Als Hermannstein schließlich nach Paris zurückgekehrt ist, muss er feststellen, dass seine Gefährtin Anne verschwunden ist – demgegenüber stellt der Gelehrte fest, dass sein Schatten verschwunden ist (240).²⁰⁷

Etliche solcher kleiner Details verdeutlichen also die Plausibilität eines Zusammenhangs zwischen Romantext und Märchen. Eine erstaunliche Entdeckung gelang in diesem Zusammenhang Philipp Reisner, durch die Verortung der Figuren Claudia und Marita im Märchentext: Als Hermannstein Genaueres über jenes ominöse Boot in Erfahrung bringen will, in dem später Claudias Leiche gefunden werden soll, zitiert Reisner den darauffolgenden Märchen-Einschub²⁰⁸ und erkennt darin ein Detail, das mit großer Wahrscheinlichkeit von vielen übersehen wurde:

Die Mordopfer, Marita und Claudia, tragen die Nachnamen Schuhmacher und Schneider, es liegt also eine subtile Anspielung auf die Morde vor, die unter anderem mit dem Boot assoziiert sind.²⁰⁹

²⁰⁶ Jahraus (2010) S. 71.

²⁰⁷ Reisner S. 73.

²⁰⁸ „Schuhmacher und Schneider, alle Leute zogen auf die Straße hinaus, Tische und Stühle kamen zum Vorschein, das Licht brannte, [...]“ (UC237).

²⁰⁹ Reisner S. 73.

Die Wahrscheinlichkeit, dass es sich bei diesem Sachverhalt um puren Zufall handelt, hält sich mit Verlaub in Grenzen. Insofern nehmen Marita und Claudia vielleicht eine wichtigere Rolle ein, als man glauben möchte. Interessant für die vorliegende Arbeit wird diese Tatsache auch im Kontext der Tetralogie, da mit Claudia indirekt auch eine Verbindung zu *Thanatos* hergestellt wird:

Immerhin ist Somnabelle tot, soviel wissen wir. Bei der Claudia aus UC ist nicht einmal das gewiß. Sie ist Somnabelles Nachfolgemodell, eine Art Schrödingers Katze, die in der einen Welt lebendig ist, in der anderen nicht.²¹⁰

Wieder einmal zeigt sich also ein Zusammenhang der Werke der Tetralogie hinsichtlich ihrer Figuren, aber auch im Hinblick auf gewisse Verfahrensweisen oder Motive, die häufig, so scheint es, ganz gezielt durch die Tagebucheinträge miteinander in Verbindung gebracht werden.

Zum Leidwesen Kraussers fand *UC* nicht den Anklang beim Publikum, den sich der Autor gewünscht hätte. Ein Grund dafür kann vielleicht die spezielle Intention Kraussers („Ultrachronos muss exklusiv zu jenen sprechen, die Ohren meiner Bauart haben.“²¹¹) gesehen werden. Jedenfalls ist *UC* im Sinne seines Autors [...] literarisch kaum verstanden, philosophisch überhaupt nicht wahrgenommen worden²¹².

Darüber hinaus wird in *UC*, markanter als in allen anderen Werken, das Verhältnis der Figuren zu ihrem Erschaffer deutlich. Direkt korrespondierende Elemente hierbei sind das beinahe vollständige Anagramm Samuel Kurthes²¹³ und die Figur des Maximus Creator in eben dieser Reihenfolge. Das zeigt Samuel Kurthes als augenscheinlichen Autor der Geschichte mit dem Protagonisten Arndt-Hermann Stein bis hin zum augenscheinlichen Autor des Romans „Helmut“, der allein aus dem Kontext heraus nicht unbedingt mit Helmut Krausser gleichzusetzen ist. Mit Sicherheit kann Claude D. Conter gefolgt werden, wenn er meint, „In *UC* geht die Wirklichkeit in der Poesie auf bzw. die Poesie wird zur einzigen Wirklichkeit“²¹⁴. Dieser durch und durch romantische Ansatz erinnert stark an *Thanatos* und schließt *UC* fraglos ein, wenn von Parallelen innerhalb der Tetralogie die Rede ist.

²¹⁰ TB März S. 131.

²¹¹ Krausser, Helmut; Januar 2001. Februar 2002. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003. S. 352.

²¹² TB April S. 251f.

²¹³ Darauf hingewiesen haben schon viele, u.a. Jürgensen/Kindt S. 105.

²¹⁴ Conter S. 62.

5. Eros

Mit dem 2006 erschienenen Roman *Eros*²¹⁵ findet die groß angelegte Tetralogie ihre Vollendung. Dies geschieht allerdings nicht zufällig. Wie Krausser in einem Standard-Interview preisgibt, gab es einen konkreten Grund, diesen Roman bewusst ans Ende der Werkgruppe zu stellen:

Den Eros habe ich mir für den Schluss aufgehoben, um ein gewisses Alter erreicht zu haben und somit das Recht, darüber zu schreiben. Die reine Story hat mit diesem Vorhaben nichts zu tun, die entstand aus einer privaten Obsession.²¹⁶

Wie aus diversen anderen Interviews und aus den Tagebuchnotizen Kraussers zu entnehmen ist, arbeitete der Autor seit langer Zeit an dem *Eros*-Plot. Schließlich bedurfte es nicht weniger als acht Jahre und 16 vorhergehenden Fassungen²¹⁷ bis zur Veröffentlichung des Romans. Einer der Gründe für die lange Arbeit am Text kann mit Sicherheit darin gesehen werden, dass sich die Komprimierung der Zeitgeschichte von gut 75 Jahren als schwieriges Unterfangen darstellte. So bestand etwa die erste Fassung aus 300 Seiten, umfasste aber nur die Zeit von November 1943 bis April 1945²¹⁸ - unnötig zu erwähnen, welches Ausmaß der Text bei Beibehaltung dieser Vorgehensweise angenommen hätte.

Grundsätzlich hätte sich das Krausser-Publikum wohl ein offensichtlicheres Pendant zu *Thanatos* gewünscht. Eine Erwartungshaltung, die von *Eros* zwar durch den Titel bestätigt wirkt, inhaltlich sowie kompositorisch allerdings mühsam gesucht werden muss. Aus diesem Grund dürfte es dem Autor auch besonders wichtig gewesen sein, ein Leseexemplar für die Buchhändler bereitzustellen, um „die Pornoerwartung zu zerstören“²¹⁹ und den gängigen und absehbaren Erwartungen zu einer großteils ausschließlich derb-erotischen Geschichte entgegenzuwirken. Krausser distanziert sich mit *Eros* von der Assoziation eines wilden Sexualtriebes: „Keine Kampfmösen, keine Spermaschlachten. Auch die artistischen

²¹⁵ Die Zitate aus dem Roman werden in Folge mit dem Kürzel E und der entsprechenden Seitenzahl gekennzeichnet.

²¹⁶ Fasthuber S. 31.

²¹⁷ Vgl. E320.

²¹⁸ Vgl. Nüchtern, Klaus: Eros ist ein großes Zelt. Interview. In: Der Falter vom 15.09.2006 (Nr. 37). S. 67-68; S.67.

²¹⁹ Ebd.

Sprachverdrehungen [...] fehlen diesmal²²⁰. Krausser selbst definiert den Begriff in einem Interview mit Klaus Nüchtern wie folgt:

Eros ist ein nicht definierbarer Überbegriff, ein großes Zelt, in dem Tausende Facetten dessen Platz haben, was sich aus rein biologischer Sicht wohl vom schlichten Sexualtrieb herleitet. Schopenhauer hingegen sagt, dass jede Form von Liebe dem Mitleid entspringe. Na ja. Mit Erfüllung jedenfalls hat Eros nicht direkt etwas zu tun.²²¹

Im Mittelpunkt der Geschichte steht also die Sehnsucht nach der großen Liebe – ein Umstand, der im Rahmen der Tetralogie kaum überraschen mag. Allerdings wird das Hauptaugenmerk in diesem Fall auch auf die Thematisierung jener lebenslangen Suche danach gelegt. Dieser Drang manifestiert sich in den Bombennächten des zweiten Weltkriegs, findet ihren kurzzeitigen Höhepunkt in einem erkauften Kuss und durchzieht schließlich als Obsession das gesamte Leben des Millionärs Alexander von Brücken.

Der Titel des Romans sowie der scheinbar relativ einfache Plot führten zu einer erstaunlichen Breitenwirkung des Romans, was sich anhand der Vielzahl an Rezensionen ablesen lässt. Wieder einmal gelingt es Krausser mit einem Werk innerhalb von Feuilleton und Rezeption für Aufsehen zu sorgen und wieder einmal ist der Roman ein gefundenes Fressen für all jene Rezipienten, die dem Autor in immer wiederkehrender Manier notorischen Größenwahn attestieren, wie in diesem Fall etwa Martin Rehfeldt, der zu folgender Erkenntnis kommt:

Zudem kann man kaum umhin, einem Autor, der einen Text diesen Titel gibt, ein an Größenwahn grenzendes Selbstbewusstsein gegenüber der literarischen Tradition zu unterstellen.²²²

Es handelt sich hierbei also um zwei auffällige Aspekte. Zum einen ist die Überraschung des Lesepublikums aus Ermangelung an derben Szenen, die bislang oft im Mittelpunkt starker Kritik standen, nicht zu übersehen. Beinahe bieder erscheint der Text, sofern er sich einem Vergleich mit seinen Vorgängern stellen muss. Vor allem Petersdorff weist auf die konventionelle Note des Textes hin: „Es wird konventionell erzählt, konventionell gearbeitet, es werden Techniken benutzt, die sich oft bewährt haben“²²³. Diese Behauptung führt nun zu dem zweiten überraschenden Aspekt des Textes, der den zentralen Kern des vorliegenden Kapitels bildet.

²²⁰ Petersdorff, Marc: Jenseits martialischer Genitalien. Helmut Kraussers Roman „Eros“. In: Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik und Literatur. Nr. 15 (2007). S. 42-43; S. 43.

²²¹ Nüchtern S. 67.

²²² Rehfeldt, Martin: Helmut Krausser: Eros. Roman. In: Deutsche Bücher 36/2006. S. 203-209; S. 203.

²²³ Petersdorff S. 43.

Beschäftigt man sich nämlich genauer mit dem Krausser'schen Erzählkonzept und seinen Figuren so liegt in jenem augenscheinlich *konventionellen Erzählen* genau die Begründung, wieso der Text eben nicht konventionell ist. Dies mag vorerst etwas verwirrend klingen, zeigt sich in der Folge aber plausibel. Allerdings ist es dafür notwendig, vorerst einen genauen Blick auf die Konstellation der erzählenden Figuren zu werfen.

5.1. Alexander von Brücken und der Ghostwriter

Durch die Figur des Alexander von Brücken wird die Handlung initiiert, was zu Beginn stark an einen klassischen Schauerroman erinnert²²⁴ - im Schneetreiben trifft ein Schriftsteller auf Alexander von Brückens Anwesen – auch genannt „Eispalast“ (E16) – ein. Grund für diesen Besuch ist der Wunsch des Großindustriellen, sein Leben auf Papier zu bringen. Allerdings nicht im Sinne einer gewöhnlichen Biografie, sondern in Romanform. Von Brückens Lebensgeschichte, eingeleitet durch das als „Vorabend“ titulierte Kapitel bzw. die Exposition, wird dabei etappenhaft in acht Tagen erzählt.

Relativ rasch zeigt sich also eine gewisse erzähltechnische Abhängigkeit zwischen dem Ghostwriter und dem vermeintlichen Protagonisten. Vermeintlich insofern, da wir es, wie schon in *Melodien* mit einer relativ strikten Trennung von Rahmen- und Binnengeschichte zu tun haben, die wie so oft eine klare Bestimmung des Protagonisten erschwert. Im Unterschied zu den *Melodien* kann man aber nicht so genau von einer Trennung in Gegenwarts- und Vergangenheitsebene sprechen, da diese sich mitunter kreuzen. Am ehesten kann aber davon gesprochen werden, dass erstere den Ghostwriter, letztere Alexander von Brücken und seine Lebensgeschichte als Zentrum begreift.

Obwohl *Eros* im Gegensatz zu *Thanatos* fast durchgehend auf einer Ebene funktioniert, wird es phasenweise schwierig die Perspektiven und Erzählstrukturen auseinander zu halten bzw. sie aufzuschlüsseln. Der Roman ist ein groß angelegter Meta-Text, eine Mischung aus Vor- und Rückblenden, Skizzen, Dialogen, Tonbandaufzeichnungen, wörtlichen Aufnahmen aus der Ich-Perspektive Alexander von Brückens, realen Abhörprotokollen und den Fragmenten des Romans des Ghostwriters inklusive seiner Anmerkungen.

²²⁴ Vgl. Paulheim, Heiko: Stalking auf hohem Niveau.
<http://www.literaturnetz.com/index.php?/200702017055/Buch/Belletristik/Eros.html> (Stand 12.04.2011).

Krausser lässt sein Lesepublikum quasi am Entstehen eines Romans teilhaben und versucht den Original-Ton des Erzählers²²⁵, sofern es den überhaupt gibt, beizubehalten, was er im Buch folgendermaßen beschreibt:

Die Art wie er manches nicht beschrieb, oder zu beschreiben sich weigerte, schien mir mehr mitzuteilen, als jede noch so ornamentreiche Erfindung vermocht hätte. (E317)

Es wird also deutlich, dass *Eros* nicht ausschließlich die Geschichte einer obsessiven Liebe vor dem Hintergrund der deutschen Geschichte darstellt. Wie schon in den vorhergehenden Werken der Tetralogie ist der Roman tief im Thema des Erzählens verwurzelt. Dies zeigt sich auch durch die Tatsache, dass Alexander von Brücken keine Biografie von dem Ghostwriter fordert, sondern ihn bittet, einen Roman zu schreiben. Die Schwierigkeit ein Leben eins zu eins in einen Roman zu übertragen spiegelt sich auch im Text bzw. in der Geschichte wider, die durchwegs unfertig erscheint. Hier beginnt auch das für Krausser typische Spiel mit der Fiktion. Indem der Autor zum Schluss der Geschichte, nämlich nach dem Begräbnis von Alexander von Brücken einen Brief von der vermeintlich totgeglaubten Schwester aus Südamerika erhält, in dem mitgeteilt wird, dass etwa die ersten 20 Lebensjahre ihres Bruders so nicht verlaufen sind, in diesem Sinne also gut ein Drittel der Geschichte schlicht so nie passiert sein konnte, wird noch vor Erscheinen des in Auftrag gegebenen Romans die Fiktionalität des Geschriebenen bestätigt. Dementsprechend zeigt sich also, welche nicht unwesentliche Rolle dem Ghostwriter zukommt. Auch wenn er quantitativ gesehen keine große Rolle im Text einnimmt, so scheint es unumgänglich sich etwas genauer mit ihm zu befassen und die ihn betreffenden Informationen aus dem Text herauszufiltern.

Die Figur des Ghostwriters, seine Konzeption sowie seine sowohl handlungssteuernden als auch von der Handlung gesteuerten Aktionen sind ein wichtiger Teil der Krausser'schen Verfahrensweise innerhalb seiner Tetralogie. Dabei handelt es sich vordergründig um die, alle Werke der Tetralogie durchziehende Konzeption des Antihelden. Kraussers Protagonisten agieren nicht, sondern folgen vielmehr einem gezielt eingesetzten, unüberwindbarem Zustand (vgl. *Melodien* Zufall, Mächte) oder einer anderen, beherrschenden Figur (vgl. *UC* Maximus Creator). Ganz nach diesem Muster verhält sich auch der Protagonist in *Eros* in Form des Ghostwriters. Er ist als Person selbst nur im einleitenden Teil und dann erst wieder, bis auf wenige Zwischenauftritte, ganz am Ende wirklich präsent.

²²⁵ Vgl. Fasthuber S. 31.

Er nimmt die Position des Zuhörers ein, handelt nicht – kommt also auch *während* der Erzählung nicht seiner Aufgabe, Alexander von Brückens Lebensgeschichte zu schreiben, nach – und bildet dennoch die zentrale Schlüsselfigur beziehungsweise Hauptperson des Romans.

Auffällig ist hier auch die gesteigerte Funktion der Figur hinsichtlich ihres Berufes. Während wir es bisher mit sogenannten Sekundärkünstlern zu tun hatten – Reisefotograf, Literaturwissenschaftler und Dirigent – begegnet dem Leser nun ein Autor. Zu seinen Vorgängern gesellt er sich thematisch aber deswegen, da er einer Auftragsarbeit nachgeht und in diesem Sinn – wenngleich Alexander von Brücken einen Roman fordert – nicht originär tätig wird. Was allerdings erstaunlich wirkt, ist die Neuerung, dass Alexander von Brücken die Geschichte einem Autor erzählt und von ihm erwartet, jene Geschichte in einen Roman zu transformieren. Somit erhebt Krausser den Ghostwriter in eine höhere Stellung.

Wenn nun also schon von den vorherigen Werken der Tetralogie die Rede war, drängen sich einige unüberwindbare Fragen auf, die vor allem mit der Realisierung des Krausser'schen Erzählkonzeptes und darüber hinaus mit der Verortung des Autors Helmut Krausser im Text zu tun haben. Die Verbindung scheint auf der Hand zu liegen, doch lässt sie sich fürs Erste nicht fassen. Viele Rezipienten – die meisten von ihnen in Bezugnahme auf *UC* – führte dieser Umstand zu banalen Mutmaßungen und Interpretationen. Um dies darzustellen, muss allerdings ein wenig weiter ausgeholt werden. Stein des Anstoßes liefert folgender Satz Alexander von Brückens während einem Gespräch mit dem Ghostwriter:

»Sie sind von allen Künstler, die ich kenne, der beste. Es ist mir, lassen Sie mich das sagen, eine Ehre, Sie hier zu Gast zu haben.« / Ich hätte nie gedacht, daß er einen solch sicheren Geschmack besaß. (E10)

Auch Martin Rehfeldt zitiert in seinem Aufsatz zu *Eros* diese Stelle und kommentiert wie folgt:

Doch bleibt diese Stelle, abgesehen von einigen Reflexionen über die realitätskonstituierende Macht des Erzählens, fast die einzige, in der das Spiel mit der Selbstinszenierung, mit der Macht des Autors betrieben wird, das in *UC* seinen grandiosen komischen Höhepunkt erreicht hatte, als die Hauptfigur Arndt Hermannstein [...] einem „Wesen von Großer Leuchtkraft und Schönheit“, dem „Maximus Creator“, begegnet, das auf seine Bitte „Sag mir, wie ich dich nennen soll“ antwortet: „Helmut.“.²²⁶

²²⁶ Rehfeldt (2006) S. 204.

Diesem Ansatz muss – vor allem im Kontext der hier vorliegenden Arbeit – vehement widersprochen werden. Helmut Krausser selbst kommentiert die Passage des Maximus Creators im Tagebuch März und spricht davon, wie dankbar er hinsichtlich seines „gewöhnlichen“ Namens sei, um diese Szene zu realisieren²²⁷. In *Eros* passiert allerdings etwas weitaus Außergewöhnlicheres, das darum auch dem zu Beginn angeführten Prädikat „konventionell“ entgegenwirkt und Rehfeldts Behauptung – „In *Eros* geschieht gewissermaßen das Gegenteil dieser Apotheose des Autors“²²⁸ – entkräftet: Innerhalb des kommentierten Gesprächs mit Alexander von Brücken merkt dieser an:

Was ich diesen Menschen angetan habe, wird so nicht entschuldigt und nicht ungeschehen gemacht – aber durch die Veröffentlichung des Verbrechens, durch die Bekanntgabe eines Unrechts, glaube ich, mindert sich das Verbrechen doch. Sie haben das einmal gut in Worte gefaßt – das Ungeheuerliche wird ins Statistische transportiert, ich mochte diese Stelle sehr in Ihrem letzten Buch. Sie wissen, welche Stelle ich meine. (E11)

Markanterweise findet sich der zitierte Satz in jenem Werk, das in gewisser Weise den Gegenpol zu *Eros* liefern sollte, nämlich in *Thanatos*²²⁹. Helmut Krausser lässt also eine seiner Romanfiguren eine Stelle aus einem Roman zitieren, die augenscheinlich aus der Feder seines Gegenübers, einem, den gesamten Text über namenlosen, Ghostwriter stammt – tatsächlich aber ein Zitat aus einem anderen Werk Kraussers ist. Auf die Frage nach der Bedeutung dieses Sachverhalts ergeben sich mehrere Perspektiven: (1) Helmut Krausser ist der Ghostwriter, (2) es handelt sich um eine neue Form der Selbstinszenierung in seinem Werk, (3) die Realisierung und/oder Vollendung des Krausser'schen Erzählkonzeptes wird hiermit durchgeführt. Jede dieser Perspektiven ist eine mögliche Lesart und es ist wohl unschwer zu erkennen, wie facettenreich sich die Antwortsuche auf diese Frage darstellt. Wieder einmal muss man weiter ausholen, um jenen Aspekt in seiner Vollständigkeit erfassen zu können. Dafür ist es an dieser Stelle notwendig, noch einmal an den Anfang des Romans zurückzukehren bzw. sich das ihm vorangestellte Motto genauer anzusehen.

²²⁷ TB März S. 48.

²²⁸ Rehfeldt (2006) S. 205.

²²⁹ Vgl. TH447; Alexander von Brücken zitiert allerdings nicht ganz korrekt. In dem Auszug aus Johansers Text „Konnotative Partikeln zur romantischen Sicht des Verbrechens (1988)“ heißt es: „[...] vom Ungeheuren ins Statistische transportiert [...]“.

5.2. Anagrammgedicht

Die bisherigen Kapitel zu *Melodien*, *Thanatos* und *UC* haben schon gezeigt, dass ein verbindendes Element innerhalb der Werkgruppe dahingehend ausgemacht werden kann, als dass Helmut Krausser sich in jeden seiner Texte selbst eingewirkt hat. Erste Ausführungen zu der Figur des Ghostwriters konnten das auch für *Eros* bestätigen. Allerdings passiert in eben jenem Roman etwas erstaunlich Neuartiges, denn diesmal leiht der Autor Krausser nicht nur einem augenscheinlichen Protagonisten seine Sprache und Stimme, sondern lässt auch die Figur Sofie mit seiner Feder schreiben. Dies trifft sich in manchen Punkten durchaus mit der bisherigen Kontrastierung der Rollen von Mann und Frau.²³⁰ Allerdings wurde es dem Krausser-Publikum bislang vorenthalten, die kreativen Ergebnisse jener Frauenfiguren betrachten zu können. Ein weiterer Aspekt, der das vorliegende Anagrammgedicht für die hier vorliegende Arbeit interessant macht. Grundsätzlich erinnert es ein wenig an den Diskurs der Nachzeitigkeit in *Melodien* wenn Katrin Schuster in der Stuttgarter Zeitung schreibt:

Allein, das Buch endet nicht nur später, als man dachte. Es beginnt auch früher: Als Motto findet man die ‚Niemandrose‘ von Paul Celan sowie ein Anagrammgedicht auf diese celansche Metapher von einer gewissen Inge Schulz; ‚Inge Schulz‘ jedoch ist – wie man wiederum spät beim Lesen erfährt – ein Deckname von Sofie. Deren Leben ist der Gegenstand von ‚Eros‘.²³¹

Spätestens nach *UC* weiß der geübte Krausser-Leser, sofern er in der Lage war, ein Anagramm zu entdecken oder zu entschlüsseln, dass sich dahinter etwas nicht Unwesentliches im Text verbirgt. So auch hier. Vor allem in Bezug auf das Thema Autorschaft und Erzählprojekt ist es also unerlässlich, einen genauen Blick auf jenes Anagrammgedicht von Sofie alias Inge Schulz zu werfen, das sich an prominenter Stelle, nämlich als dem Text vorangestelltes Motto, befindet. Darüber hinaus ist es allein schon erstaunlich, dass jenes Anagrammgedicht sich kein geringeres Pendant als Paul Celans *Niemandrose* ausgesucht hat.

5.2.1. Struktur und inhaltliche Aspekte

Grundsätzlich lässt sich sagen: Helmut Kraussers Anagrammgedicht ohne Titel besteht aus zwei Strophen zu je 8 Verszeilen. Unterhalb des Gedichts wird die Verfasserin namentlich

²³⁰ Das markanteste Beispiel innerhalb der Tetralogie liefert hierfür Kathrin, die Ehefrau Johansers, die in ihrem Beruf als Malerin einen Gegenpol darstellte. Vgl. Kapitel 3.3.1. *Kathrin*

²³¹ Schuster, Kathrin: Von der Liebe, die nur im Roman leben darf. In: Stuttgarter Zeitung vom 04.10.2006.

genannt; zusätzlich findet sich eine, in Klammern gesetzte, Anmerkung.²³² Der Natur eines Anagrammgedichtes folgend, können die Texte formal natürlich nicht verglichen werden. Allerdings stehen sie anhand ihrer Anordnung und ihrer Form durchaus in einem Zusammenhang, der im Folgenden ebenfalls erläutert werden wird. Befassen wir uns allerdings zuerst mit den inhaltlichen Aspekten:

Dorn. Nie Masse.

In Übereinstimmung mit dem Roman begreift sich Sofie als „Dorn“ (Zeile 1), als einem nicht der Masse zugehörenden Teil, wortwörtlich als „herausstechend“ sowohl in Bezug auf Alexander von Brücken für den sie den absoluten Mittelpunkt seiner Existenz darstellt, als auch hinsichtlich ihres diffizilen, wenngleich auch etwas naiven Charakters.

*Minna des Eros
deines Romans -*

Hier finden sich, nicht zuletzt durch das Enjambement besonders hervorgehoben, zwei Personifikationen zu denen sich sinngemäß auch „Amor“ (Zeile 16) reihen lässt. Minna, sowohl ahd. für Minne und weibliche Personifikation für die rein platonische, unerfüllte Liebe Alexander von Brückens und Ansporn jenes Eros, der titelgebenden Personifikation, einer Obsession, die auch mit von Brücken gleichgesetzt werden kann. Dazu „Amor“ – der zwar nicht im direkten Gegensatz zu Eros steht (da oft synonym benutzt) aber dennoch ein kontrastives Bild zeichnet und mehr mit Liebe als sexuell konnotiert wird.

sondereinsam,

Eine Wortschöpfung, die Sofies Situation sehr feinsinnig umschreibt, im Sinne von „auf sonderbare Weise einsam“ aber auch „abgesondert einsam“. Ein Anagramm, das besonders gut mit dem weitläufigen Bedeutungsraum der Niemandrose korrespondiert.

*im so rasenden
Daemonenriss
maroden Seins
das sie normen,*

rasend – Riss – marode: vorherrschend eingesetzter R-Konsonantismus, evoziert eine eher bedrohlich anmutende Kulisse, hervorgerufen durch das Kollektiv („sie“), die „Masse“, die bereits in Zeile 1 auftritt und der damit eine rahmende Wirkung für die erste Strophe zukommt.

²³² Zur Veranschaulichung siehe Abbildung des Originaltextes Kapitel 5.2.3. *Korrespondierende Elemente*

*Dann reim es so.
Mein so andres -
Niemandrose,
Ordensname: I.S.
Denn Amor seis.*

Den angeführten Initialen „I.S.“ ist zu entnehmen, dass das vorliegende Anagrammgedicht von Inge Schulz stammt. Sowohl die hinzugefügte Kategorie *Ordensname* als auch die Verszeile „Mein so andres-“ impliziert schon, ohne auf genauere Informationen angewiesen zu sein, dass es sich bei den Initialen nicht um den wirklichen Namen der Verfasserin beziehungsweise des Verfassers handelt.

5.2.2. Die Verfasserfrage

Wie bereits angeführt steht als Verfasser des Gedichtes Inge Schulz. Dabei handelt es sich um Alexander von Brückens ewig Geliebte Sofie, die unter diesem Pseudonym in der DDR lebt und im Leipziger Dimitroff-Museum beim Wachdienst arbeitet. Sie ist das sprechende Ich, wofür sich folgende schlüssige Belege finden, insbesondere wenn man das Gedicht von hinten aufrollt:

Zeile 15: *Ordensname I.S.* – I.S. als Initialen für Inge Schulz.

Zeile 9-10: *Dann reim es so.
Mein so andres –*

Diese Stelle bezieht sich einerseits auf die bewusste Identitätsänderung Sofies, der im Laufe des Romans zwei Mal eine Namensänderung widerfährt. Beim ersten Mal nach der Adoption als Kriegswaise, beim zweiten Mal während ihres Aufenthaltes in der DDR. Während der Zeit im Dimitroff-Museum schreibt Sofie als Inge Schulz vermehrt Gedichte. Es ist also das „andere“ in ihr, das sie diese Gedichte schreiben lässt.

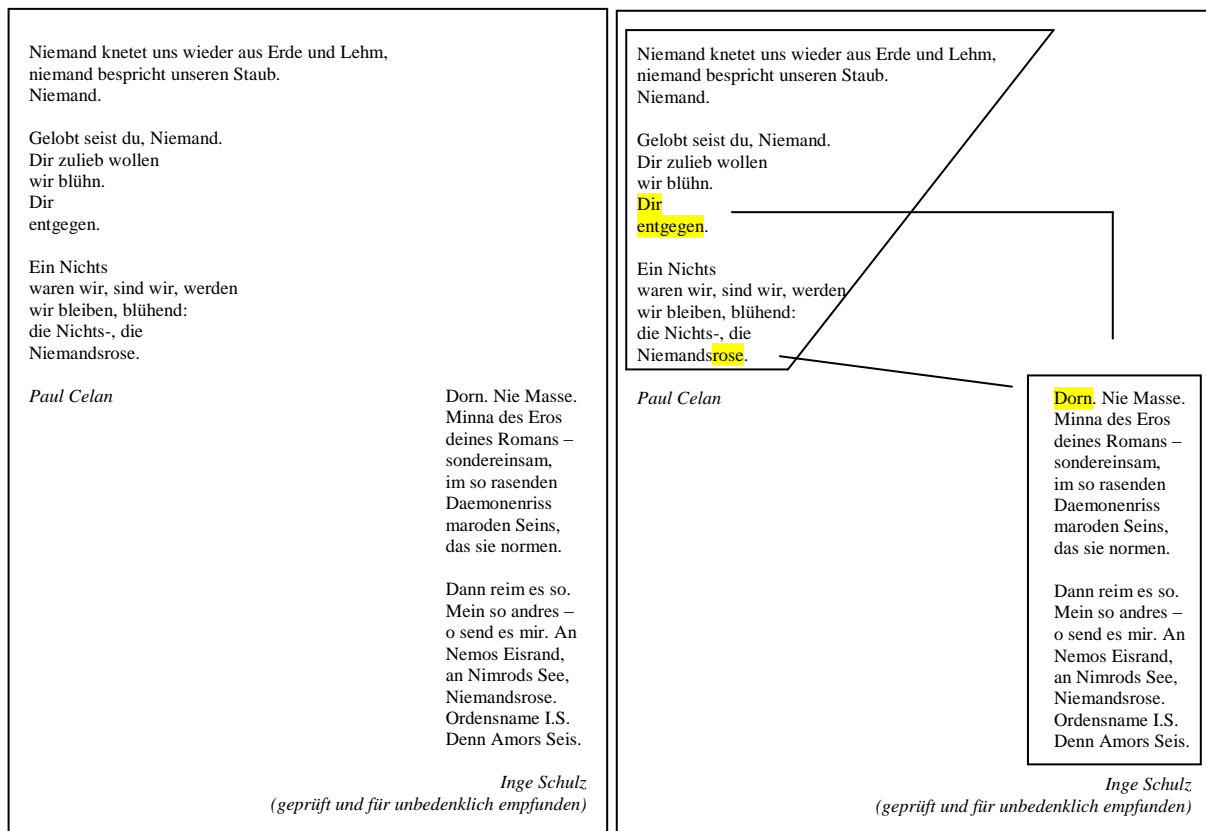
Zeile 2-3: *Minna des Eros
Deines Romans –*

Eine durch das Enjambement besonders hervorgehobene und wichtige Stelle des Gedichtes. Sofie begreift sich als zentraler Kern der Geschichte, als Ansporn Alexander von Brückens Obsession. Dabei muss aber die Frage gestellt werden, von wessen Roman sie spricht. Zwei Antwortmöglichkeiten: (1) „Deines Romans“ als Alexander von Brückens Roman. Sofern

man an die Intention Kraussers glaubt, nämlich die Figur der Sofie einzig und allein in diesem Gedicht sprechen zu lassen, wäre dieser Ansatz denkbar, wenn er auch nicht schlüssig ist in Bezug auf den Handlungsverlauf. Sofie als Figur im Roman weiß bis zum Schluss nichts vom Vorhaben von Brückens. (2) „Deines Romans“ als Helmut Kraussers Roman. Folgt man diesem Ansatz dürfte Sofie alias Inge Schulz dem Autor nur als strategisches Mittel gedient haben, um in Zeile 15 das Anagramm durchführen zu können. Hierbei würde sich auch der in Klammern gesetzt Nachsatz „geprüft und für unbedenklich befunden“ schlüssig erklären lassen.

5.2.3. Korrespondierende Elemente

Bei der genauen Betrachtung beider Texte konnten zwei korrespondierende Elemente festgestellt werden. Dabei handelt es sich einerseits um die Form und andererseits um das Motiv der (Niemand)srose. Zum besseren Verständnis bzw. zur Veranschaulichung sind die hier angesprochenen korrespondierenden Elemente farblich hinterlegt.



Originaltext

Schematische Darstellung

Zur Form lässt sich sagen: Das Gedicht Celans als Geleit in Helmut Kraussers erster Auflage des *Eros* (2006) wurde in der linken oberen Ecke der Seite abgedruckt, Kraussers Anagrammgedicht in der rechten unteren (vgl. Abbildung Originaltext). Gemäß der Natur eines strengen Anagrammgedichtes wirken die Strophen blockartig übereinander gereiht und vermitteln dadurch, vor allem auch durch den in Klammern gesetzten Nachtrag, eine säulenartige, nach oben strebende Form. Durch die Platzierung des Celan-Gedichtes wird ihm ein schirmherrschaftsartiger Charakter verliehen.

Die Besonderheit jener Tatsache liegt darin, dass das Gedicht Kraussers in seiner Form und Platzierung mit der 2. Strophe des „Psalm“ korrespondiert:

*Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühen.
Dir
entgegen.*

Auch innerhalb des Gedichtes ist eine Aufwärtsbewegung feststellbar (vgl. Exkurs: Verfasserfrage): Die sich als Niemandrose begreifende, vermeintliche Verfasserin strebt innerhalb des Textes, beinahe in rücklaufender Bewegung nach oben – ein Prozess, der wortwörtlich gipfelt im erstes Wort des Gedichtes, dem „Dorn“ und damit überleitet zum nächsten korrespondierenden Element, der Rose.

Betrachtet man das Anagrammgedicht nun hinsichtlich des Motivs der Niemandrose ergibt sich Folgendes: Helmut Kraussers Gedicht besitzt weder Titel noch einen Hinweis darauf, dass es sich um ein Anagrammgedicht auf Paul Celans *Psalm* handelt. Dafür nennt er in Zeile 14 jedoch explizit die „Niemandrose“. Ein Indiz, das genauso wie in Zeile 1, der Dorn, den Leser hellhörig werden lässt. Katrin Schuster formuliert sehr geistreich den Sinn des Anagrammgedichtes:

Diese Macht, mit Lust und Geist die Wirklichkeit zu lästern, indem man Objekte aus Buchstaben erschafft, die reale Begierden erzeugen, das ist der Eros des Schreibens. Deshalb wird die Niemandrose immer neu buchstabiert werden.²³³

²³³ Schuster, Stuttgarter Zeitung vom 04.10.2006.

5.2.4. Parallelen des „Psalm“ zu „Eros“

Den zentralen Kern hinsichtlich einer Verbindung von Geleit/Motto (*Psalm*) und Text (*Eros*) bildet mit Sicherheit die dritte Strophe des Celan'schen Gedichtes, insbesondere die ersten 3 Verszeilen:

Ein Nichts
Waren wir, sind wir, werden
Wir bleiben, blühend:

Helmut Krausser zeichnet in seinem Roman mit Alexander von Brücken einen Mann, der trotz allem Wohlstand und Reichtum nicht in der Lage war, etwas anderes zu sein respektive zu werden, als eben jenes „Nichts“, das wir alle waren, sind und bleiben werden. Auch von Brückens Wunsch, seine Lebensgeschichte niedergeschrieben zu sehen, und die eigentliche Unmöglichkeit dieses Projekts können in entsprechender Anlehnung an die erste Verszeile („Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm“) gesehen werden. Alexander von Brücken gibt sich der Illusion hin, dass alles Geschehene durch einfache Dokumentation „gemindert“ werden könnte. Dass er dabei nicht immer die Wahrheit erzählt, komplettiert dabei die Vorstellung dieser Unerreichbarkeit. Erstaunlich dabei ist aber, sofern man diesen Gedankengang weiter verfolgt, dass dann Helmut Krausser den Ghostwriter an die Stelle des „Niemand“ setzt - denn er kommt seinem Auftrag nach, vollendet das Manuskript und reiht sich somit ein in den Prozess des „knetens“ und „besprechens“. Insofern könnte man auch hier von einem korrespondierenden Verhältnis zwischen „Nichts“ (in diesem Fall Alexander von Brücken) und „Niemand“ (der Ghostwriter) ausgehen.

5.2.5. Wieso fehlt die letzte Strophe?

Verwunderlich scheint, dass Helmut Krausser in seinem Geleit die letzte Strophe des Celan'schen Gedichtes nicht anführt. Auch wenn die Gründe hierfür auf reinen Mutmaßungen beruhen müssen, so ergaben sich während der Recherche zu diesem Thema zwei Deutungsmöglichkeiten:

Einerseits endet die letzte, bei Krausser nicht abgedruckte, Strophe des „Psalm“ mit dem Wort „Dorn“. Kraussers Anagrammgedicht beginnt mit demselben Wort. Damit wäre in diesem Fall beinahe ein Übergang geschaffen, der unpassend, mit Sicherheit aber zu offensichtlich

gewesen wäre. Allerdings eine plausiblere Erklärung wäre, dass Krausser ganz bewusst die letzte Strophe Celans weggelassen hat, um explizit auf eine Verbindung beider Texte hinzuweisen. Dadurch, dass „Niemandrose“ den Abschluss des hier abgedruckten Textes bildet und der Begriff auch in der zweiten Strophe des Anagrammgedichtes vorkommt, wird in gewisser Weise eine stimmigere Verknüpfung hergestellt.

5.3. Schlussbetrachtung

Es ist nichts Neues, wenn Helmut Krausser in seinen Texten Anagramme und Palindrome versteckt, es ist auch nicht sonderlich verblüffend wenn man auf intertextuelle Verweise stößt, die großteils seiner eigenen Selbstinszenierung dienen. Ehrlich gesagt ist es nicht einmal besonders überraschend, wenn er, wie in *Eros*, sich leichtfertig dem großen Paul Celan nähert und scheinbar spielend den epochalen Begriff der Niemandrose in ein mittelprächtiges Anagrammgedicht umwandelt – was aber absolut neuartig ist, ist die Art und Weise wie er es in diesem Falle tut. Es scheint von großem Respekt zu zeugen, wenn Helmut Krausser davon Abstand nimmt, seinen eigenen Namen unter das Geschriebene zu stellen und die Worte jener Figur in den Mund legt, die im Laufe des Textes als nicht besonders sympathisch gezeichnet wird. Es ist natürlich keine Frage für den Leser, wer der eigentliche Verfasser des Gedichtes ist, doch ein Merkmal von besonderer Feinheit, das Beachtung verdient.

Eros nimmt in vielerlei Hinsicht eine spezielle Rolle innerhalb der Tetralogie ein. Jan Engelmann, der in seiner Rezension²³⁴ zu diesem Roman von Helmut Krausser als einem „notorischen *Story-Borderliner*“²³⁵ spricht, trifft einen nicht unwesentlichen Punkt: Helmut Krausser „setzt einmal mehr auf jene Themen, die aus sich heraus große narrative Entwürfe zu speisen vermögen.“²³⁶ Anders ausgedrückt heißt das also, dass gerade an jenem Roman sich eine Entwicklung des Krausser’schen Erzählkonzepts bestätigen lassen könnte. Dieser Ansatz gipfelt in der Betrachtung des vorangestellten Anagrammgedichts.

²³⁴ Engelmann, Jan: Mittenrein ins pralle Dasein. In: *Literaturen* 12/2006. S. 70-71; S. 70.

²³⁵ Ebd.

²³⁶ Ebd.; Engelmann weiter: „Ekstase und Zügelung, Vitalität und Todessehnsucht, Wahrheit und Lüge, Hoffnung und Scheitern, Kontingenz und Planbarkeit.“

Wichtig zu zeigen war, dass Helmut Krausser zweimal im Text einer seiner Figuren sprichwörtlich seine Feder in die Hand legt. Welchen Gehalt besitzt dieses Anagrammgedicht und dessen Analyse aber nun für die Beantwortung der oben gestellten Frage nach dem Sinn von Kraussers Selbstzitat? Im Laufe der vorliegenden Arbeit wurde schon oft auf Oliver Jahraus und dessen Theorie zum Erzählkonzept Helmut Kraussers verwiesen, da durch diese Analyse Grundlegendes zu den Protagonisten der Tetralogie offensichtlich wird. So auch hier. Wenn im folgenden Kapitel die Ergebnisse dieser Betrachtung vorgelegt werden sollen, so geht das an dieser Stelle schon in eine ähnliche Richtung. Jahraus stellt die Frage nach der Art der Möglichkeit, „die Entwicklung auf dem Weg zum Zusammenfall von Autor und Erzähler weiter voranzutreiben“²³⁷. Diese Frage ist seit Beginn der Tetralogie immer auch mit den Figuren der Romane verbunden und tritt hier an eine besondere Stelle, da in *Eros* der Protagonist mit dem Autor im Text und dem Autor des Textes verschwimmt. Einen Hinweis liefert auf diesen Sachverhalt daher auch das als Motto vorangestellte Anagrammgedicht der Inge Schulz und das *Thanatos*-Zitat im Text. Interessant und neu ist aber – im Vergleich zu den anderen Werken der Tetralogie - das Selbstverständnis des Ghostwriters:

Entgegen von Brückens ausdrücklichem Wunsch habe ich fast alles, was er mir auf Band sprach, im Wortlaut belassen. Die Art, wie er manches *nicht* beschrieb, oder zu beschreiben sich weigerte, schien mir mehr mitzuteilen, als es jede noch so ornamentreiche Erfindung vermocht hätte. (E317)

Wenn die Figur, die der vermeintliche Autor des Romans ist, die Geschichte einer anderen Figur im Wortlaut belässt, die auch nur Produkt des Autors des Textes ist, dann hat *Eros* neben seiner inhaltlichen Botschaft eben auch die Funktion der Darstellung der Allmächtigkeit und Inthronisierung des Autors in seinem eigenen Text. Man kann diesen Aspekt von mehreren Seiten her betrachten. Auch der Blickwinkel, den Rainer Moritz wählt verdeutlicht stark die Intention:

Den hohen Anspruch seines Protagonisten – ‚Ihr Roman wird über mein Leben entscheiden‘ – nimmt der Erzähler ernst, kann ihn am Ende [...] jedoch nicht erfüllen. Wie es von Brücken trotz all seinen Möglichkeiten nicht gelang, das Leben nach seinen Wünschen zu dirigieren, ist auch der Ich-Erzähler nicht in der Lage, das Chaos auf dem Papier zu ordnen.²³⁸

Was heißt das genau? Dadurch, dass Helmut Krausser als Maximus Creator seine Figur des Ghostwriters unzulänglich hinsichtlich des Romanprojekts entwirft, steht der reale Autor über

²³⁷ Jahraus (2009) S. 39.

²³⁸ Moritz, Rainer: Im Freiluftgehege. In: Neue Zürcher Zeitung vom 07.10.2006 (Nr.233). S. 32-33; S. 32.

ihm. Das heißt im übertragenen Sinne: Nur der echte Künstler/Autor besitzt die ausreichende Genialität.

Das zeigt sich vorzugsweise auch im Wunsch Alexander von Brückens, sein Leben in Form eines Romans als Kunstwerk gestaltet zu wissen, „eine Art rückwirkender Korrektur des persönlichen Scheiterns durch seine Transformation in eine künstlerische Ordnung.“²³⁹ Und wieder einmal zeigt sich, was auch schon als zentraler Bestandteil in den restlichen Werken der Tetralogie ausgemacht werden konnte:

Sie [gemeint ist die Geschichte] ist nun nicht mehr die fiktive Geschichte eines Lebens, sondern nur noch die eines Wunsches, auf eine bestimmte Weise gelebt zu haben, die Geschichte der Sehnsucht nach Ergriffensein von etwas, das so stark ist, dass es nur noch fernab von der Vernünftigkeit dieser Welt Erfüllung finden kann; eben in der Literatur.“²⁴⁰

²³⁹ Hübner, Eberhard: Sehnsucht nach Ergriffenheit. In: Spiegel Special. Nr. 7. Oktober 2006. S. 63.

²⁴⁰ Ebd.

6. Zusammenfassendes Kapitel

Durch die ausführliche Betrachtung der einzelnen Werke der Tetralogie wurde das notwendige Fundament gelegt, um nun konkret der Frage nachzugehen, wodurch die Analogien der Protagonisten zueinander konstituiert werden. Viele vereinzelte Aspekte wurden phasenweise immer wieder bereits in den entsprechenden Kapiteln angeführt. Jetzt soll durch eine direkte Gegenüberstellung der eigentlichen Frage nach einer Stereotypie der Protagonisten nachgegangen werden. Häufig schon wurde im Rahmen unterschiedlichster Arbeiten zum Werk Kraussers ein gewisses Standardrepertoire an Motiven und Elementen festgestellt. Auch Oliver Jahraus, der sich ausführlich mit dem Krausser'schen Konzept von Autorschaft beschäftigt, merkt an:

Überblickt man Kraussers Werk, so wird schnell deutlich, dass Krausser so viele Geschichten nicht erzählt, sondern nur einige wenige, die er immer wieder aus denselben Bausteinen zusammensetzt und deren Konfliktkern er in einem überschaubaren Rahmen modifiziert.²⁴¹

Erstaunlicherweise decken sich die vier Themenkomplexe²⁴², die Jahraus in Folge dieser Feststellung anschließt, zu großen Teilen mit den Aspekten, die hinsichtlich der Figurenstereotypie innerhalb der Tetralogie ausgemacht werden können. Daran wird deutlich, wie sehr die Figurenkonzeption Kraussers immer wieder auch an ein erzähltheoretisches Konzept gebunden ist.

Kehren wir vorerst aber wieder zurück zu der Frage, ob hinsichtlich der Konstruktion der Protagonisten der Tetralogie von einer Stereotypie die Rede sein kann. Prinzipiell lautet die Antwort darauf schlicht und ergreifend: Nein. Zumindest auf den ersten Blick, denn der basiert auf der Tatsache, dass wir in *Eros* keinen klassischen Protagonisten mehr ausmachen können. Obwohl dies auch nicht zur Gänze seine Richtigkeit hat. Durch das Zitieren einer Textpassage aus *Thanatos* demaskiert Alexander von Brücken den Ghostwriter in *Eros* als Helmut Krausser. Die reale Person des Autors jetzt aber in eine Reihe mit seinen von ihm selbst erschaffenen Figuren zu stellen würde weit übers Ziel hinausschießen.

²⁴¹ Jahraus (2009) S. 27.

²⁴² Vgl. ebd.; „(1) das gespaltene Subjekt, (2) die Abweichung von der Norm [...] sowohl im sozialen als auch im psychischen Bereich, nicht zuletzt aber auch im ästhetischen und immer wieder [...] im sexuell-erotischen Bereich [...], (3) die Gewalt, und schließlich (4) das, was ich die andere Dimension, Sphäre oder Welt nennen würde, einen Bereich, der von der Realität der dargestellten Welt aus zwar erahnt, aber nicht beobachtet werden kann und den die Figuren auch nicht betreten können, ohne ihre Identität zu verlieren.“

Allerdings verleiht dieser Umstand, nämlich dass Helmut Krausser sich im Rahmen seiner Fiktion in den Text eingebracht hat, der Frage nach einem Archetypus innerhalb der Tetralogie eine neue Dimension und ermöglicht unter anderem auch eine Betrachtung aller vier Figuren unter denselben Blickwinkeln. Im Verlauf dieses Kapitels soll sich nun an den zentralen Kern des Archetypus herangetastet werden, indem zuerst die Typ-Gestaltung der Protagonisten im Vordergrund steht. Anhand einer solchen Gegenüberstellung von Eigenschaften und Angewohnheiten wird die notwendige Basis für einen Übergang zu den psychischen Übereinstimmungen gelegt. Innerhalb der Parallelen hinsichtlich der psychopathologischen Veränderungen und der Wandlung der Protagonisten sollte sich dann auch die unmittelbare Verflechtung der Figuren mit dem jeweiligen Text herauskristallisieren, die dann - besonders unter der Berücksichtigung der Autor-Figur in *Eros* - verdeutlicht, worum es sich handelt, wenn von einem Prototypen innerhalb der Tetralogie die Rede ist.

6.1. Typ-Konzeption

Spätestens nach Vollendung der Hagen-Trinker-Trilogie waren immer wieder Verallgemeinerungsversuche hinsichtlich des Krausser'schen Figurenrepertoires zu finden. Eine besonders detaillierte Beschreibung findet sich bei Lutz Hagedstedt in seinem Porträt zu Helmut Krausser:

Der Zynismus ist die weltanschauliche Haltung, die den >bürgerlichen< Normen und Verhaltensweisen entgegengebracht wird. Kraussers Helden haben "Lust auf die Straße", auf Alkohol und Ekstase, auf Musik und Sex. [...] Seinen meist männlichen Protagonisten kommt es allein auf den Genuß an, auf das Hör- oder Leseerlebnis, auf die gesteigerte Erfahrung des Rausches in der Musik oder im Alkohol [...] und - natürlich - auf das Moment der Durcharbeitung und Wiederholung im Medium der Literatur. [...] sie glauben, ihre Identität in Extrempositionen und in ihrer distinkten Antikonventionalität finden zu können, nämlich darin, daß sie im Spannungsfeld von Verfeinerung und Vergröberung, Einfachheit und Komplexität immer das Extrem wählen.²⁴³

Leider gibt es keine Datierung für dieses Porträt Hagedstedts, aber aufgrund dessen, dass *Thanatos* als letztes behandeltes Werk aufscheint, kann mit an große Wahrscheinlichkeit grenzender Sicherheit ein Entstehungsdatum vor dem Jahr 2000 angenommen werden. Ausgehend von der Tatsache, dass zu diesem Zeitpunkt erst die Hälfte der Tetralogie veröffentlicht war, ist es schon erstaunlich, welche zu großen Teilen doch bestehende Gültigkeit diese Aussagen auf die Texte haben, die Jahre später erst folgen sollten.

²⁴³ Hagedstedt, Lutz: Der Schriftsteller Helmut Krausser. <http://www.hagedstedt.de/portrait/d2Krausser.html> (Stand 12.04.2011)

Wie auch schon von Hagestedt angesprochen eröffnet sich dem Betrachter in diesem Zusammenhang ein weites Feld. In jedem Werk der Tetralogie ist die Vorliebe der Protagonisten für ausufernden Konsum diverser Genussmittel offensichtlich und meist in Verbindung mit käuflicher Liebe dargestellt. Verhält sich die Darstellung dieses Sachverhalts in *Melodien* noch eher zurückhaltend – Täubner trifft sich mit Krantz in einem Bordell, beide betrinken sich aber nur – wird in *Thanatos* die Vorliebe Johansers für Prostituierte umfangreich dargestellt und gipfelt schlussendlich in der Hochstilisierung der mit dem HIV-Virus infizierten Prostituierten Somnambelle. In *UC* ist dieses Motiv dann in abgewandelter Form erkennbar, wenngleich es denselben Zweck erfüllt. Wie schon in *Thanatos* wird durch die Figur Somnambelle eine gewisse Uneindeutigkeit hinsichtlich der Erzählzuverlässigkeit evoziert, die dem Leser mehrere Möglichkeiten offenhält. So auch in *UC*: Die Szene mit der Prostituierten Nancy beziehungsweise mit der vermeintlichen Schulkollegin Iris macht zu Beginn der Geschichte auf die anscheinende Verwirrung Hermannsteins aufmerksam und lässt den Leser an der Schilderung seines Erlebten zweifeln. Zusätzlich wird in diesem Fall aber auch schon die Möglichkeit mehrerer Zeitebenen in den Raum gestellt.

Auch hinsichtlich der immer wieder deutlich inszenierten Vorliebe für klassische Musik bestehen keine Zweifel. Während in *UC* und *Melodien* die Musik ein, für ersteres Werk wichtiges, für letztes zentrales Element ist, bietet für Johanser die Musik einen Rückzugsort, der zum einen negativ konnotiert ist durch die Mutterfigur, andererseits immer wieder schöne Erinnerungen und ein Gefühl der heilen Welt aufkommen lässt.

6.1.1. Typ-Gestaltung: Der Sekundärkünstler

Ein Aspekt, von dem in der vorliegenden Arbeit schon oft die Rede war, ist jener des Sekundärkünstlers. In *Melodien* begegnen wir Alban Täubner, dem Fotografen, der unterwegs durch Italien ist, um für einen Reiseführer entsprechende Bilder zu sammeln. Wie aus den Passagen mit der Geliebten deutlich wird, würde sie es vorziehen in ihm einen Kunstfotografen zu wissen. Täubner, dessen fotografische Sichtweise zwar durchaus auf viel Gespür schließen lässt, lehnt den Schritt in das kreative Metier aber ab.

Konrad E. Johanser, in seiner Funktion als renommierter Wissenschaftler auf dem Gebiet der deutschen Romantik, sehnt sich im Laufe des Textes danach, selbst etwas zu erschaffen.

Zwar lehnt er die Gegenwart und die moderne Kunst, dargestellt durch das Spannungsfeld zwischen ihm und seiner Ehefrau Kathrin, strikt ab, wandelt sich im Roman selbst aber zu einem Erschaffenden (in Bezug auf das Zitat „Wir erst erschaffen, was gewesen ist“ o.a.). Außerdem wird er zu dem Autor des Schwarzen Buches. Dennoch ist und bleibt Johanser in seiner Anlage ein Wissenschaftler und kein Schriftsteller.

Auch bei Arndt Hermannstein erleben wir ein derartiges Phänomen. In seiner Tätigkeit als Dirigent ist er keineswegs ein Künstler im gängigen Sinne. Zitate wie etwa „Als ich Ehrgeiz entwickelte, und für immer aufgab, selbst zu komponieren, ging alles sehr schnell“ (UC67) belegen seinen inneren Zwiespalt genauso wie Kurthes Erläuterungen zum Sekundärkünstler. Auch in *UC* kann hinsichtlich dieses Aspekts eine Verbindung zur Partnerin ausgemacht werden.

Wenngleich bei *Eros* keine Frauenfigur ausgemacht werden kann, die direkt oder indirekt einwirkt auf den sekundär-künstlerischen Lebensbereich der Figur, so muss auch in dem Ghostwriter ein Sekundärkünstler gesehen werden, da es an ihm liegt, ausschließlich die ihm vorgegebene Geschichte auszugestalten, nicht aber sie selbst zu erschaffen.²⁴⁴ Der Kunst-Diskurs wird allerdings im Rahmen von Sofies Anagrammgedicht thematisiert und explizit hervorgehoben. Allerdings in einer Art und Weise, die bislang noch nicht da war: Während in den anderen Werken der Tetralogie zentraler Bestandteil der Geschichte immer auch die Literatur und das Schreiben an sich war – und in *Eros* auch nach wie vor ist – so kommt dem Anagrammgedicht eine gewisse Bedeutung zu, weil es eben nicht für den Handlungsverlauf notwendig und abgekapselt von der eigentlichen Geschichte steht.

Wir sehen also, dass ein inhaltlich verbindendes Element der Romane innerhalb der Tetralogie durch die Thematisierung von Literatur und Autorschaft ausgemacht werden kann. Demgegenüber stehen die Protagonisten als Sekundärkünstler in einer Analogie zueinander. Dieses Verhältnis trifft sich wieder mit dem am Anfang der Arbeit in der Einleitung angeführten Tagebucheintrag, in dem Krausser seine Figuren in der „Funktion von Dienern, Boten und Empfängern, bestenfalls von Schöpfern und Fälschern“²⁴⁵ sieht.

²⁴⁴ Dieser Punkt kann als gegeben angenommen werden, da der Leser nicht erfährt, was an der Geschichte Alexander von Brückens bzw. an der Ausgestaltung der Geschichte durch den Ghostwriter wahr ist. Hätte der Leser eine diesbezügliche Information, könnte der Ghostwriter durchaus im Sinne eines Künstlers tätig sein.

²⁴⁵ TB Mai S. 57.

6.1.2. Typ-Gestaltung – die Frau als Wunschprojektion

Dieses Motiv zeigt sich am offensichtlichsten in *Thanatos*. Wenngleich eher wenig berührt von der Trennung von seiner Ehefrau, befindet sich Johanser in einem emotionalen Spannungsfeld zwischen Somnambelle und der Dorfkellnerin Anna. Da erstere aber bereits tot ist, konzentriert sich Johanser größtenteils auf Anna. Ganz dem Idyll-Gedanken verhaftet, passt sie wunderbar in seine Vorstellungswelt auf der Schwäbischen Alb und wird zur Projektionsfläche seiner Wunschvorstellungen. Sie ist erstmals eine Frauenfigur, deren Name er nicht umändern muss - ihr Name als Palindrom gilt als Ausdruck höchsten Glücks. Anders als in *Melodien* aber fungiert Anna nicht als Motor für den Protagonisten das Geschehen voranzutreiben. Die über alles in der Welt Geliebte – wir erkennen die Analogie hinsichtlich der Namensschöpfung durch die Protagonisten – und vor allem der alles beherrschende Gedanke, sie unbedingt zurückgewinnen zu wollen, sind für den antriebslosen Protagonisten Täubner der Grund und gleichzeitig auch die Lösung für das Melodien-Rätsel. Sofern sich Johanser und Täubner in diesem Aspekt unterschieden, so nähern sie sich am Ende beide wieder an. In keinem Fall kann von einer erfüllten, glücklichen Liebe die Rede sein. In *Thanatos* ist das relativ offensichtlich, in *Melodien* wird die Möglichkeit eines Happy-Ends zwar gegeben, wenngleich sie als Lesart eher unwahrscheinlich wirkt.

Bei *UC* verhält es sich ein wenig anders, wenngleich aber das Nicht-Zustandekommen der gewünschten Beziehung mit Anne in Analogie gesehen werden darf. Grundsätzlich aber funktioniert in *UC* keine Liebesbeziehung, vielmehr wird jede von Hermannstein ersehnte Beziehung durch Kurthes oder *Helmut* verhindert. Philipp Reisner hat sich ausführlich mit dieser Problematik beschäftigt und kommt zu folgendem Schluss:

Er [Arndt Hermannstein] begegnet einer Laura, die er nie geheiratet hat, einer Anne ohne Intimgeruch und einer Julia, die sich unabhängig von ihm entwickelt hat. In diesen Situationen verliebt er sich erneut, unterliegt erneut der Evidenzerfahrung. Kurthes und Helmut sorgen jedoch dafür, dass sich die jeweilige Liebe nicht verwirklichen lässt, sie treiben das Ausfächern der Alternativen auf die Spitze und bestrafen Hermannstein zugleich für seine Überheblichkeit.²⁴⁶

Bei der Betrachtung der unglücklichen Liebesbeziehungen der Protagonisten innerhalb der Tetralogie zeigt sich nun, was eingangs in Bezug auf *Eros* schon angesprochen wurde. Da der Ghostwriter nicht klar darzustellen ist, können in diesem Punkt keine Rückschlüsse auf ihn

²⁴⁶ Reisner S. 69.

gezogen werden. Allerdings – das wäre zumindest eine Möglichkeit – könnte hier davon ausgegangen werden, dass die unglückliche Liebebeziehung in die Erzählhandlung Alexander von Brückens verlagert wird. Verfolgt man diesen Ansatz, kann wieder eine Analogie innerhalb der Figuren ausgemacht werden. Dies würde dann auch für jenen Punkt zutreffen, der die Protagonisten als antiquierte Charaktere zeichnet. Wir erinnern uns hierbei an Alban Täubner und seine antiquierte Auffassung von Liebe beziehungsweise die ihm durch Professor Krantz zugeteilte Bezeichnung „antiker Narr“. Auch in *Thanatos* finden wir dieses Motiv, indem Johanser aufgrund seiner Charakteristik reichlich antiquiert auf sein Umfeld wirkt, genauso wie, und dies scheint hinsichtlich der Figurenkonzeption in *UC* etwas überraschend, bei Arndt Hermannstein (UC85). Bei Alexander von Brücken wird dies zwar explizit nicht vermerkt, kann aber durchaus durch seine Vorgehensweise im Rahmen seiner Suche nach und seines Werbens um Sofie festgestellt werden.

Das Motiv der unerfüllten Liebe allein macht aber noch keine stichfeste Verbindung zwischen den Protagonisten zueinander aus. Allerdings greift etwa Philipp Reisner für *UC* einen Ansatz auf, der im Grunde genommen auf die Tetralogie übertragbar ist und wie folgt lautet:

Im Mittelpunkt steht nicht das Sich-nicht-haben-Können, sondern das Haben des Sich-nicht-haben-Könnens, nicht die Empirie des Lebens, sondern die Unverfügbarkeit derselben, nicht die Liebe, sondern die inszenierte Liebe.²⁴⁷

Diese *inszenierte Liebe* trifft sich durchaus mit dem machtbestimmten Verhältnis Kraussers zu seinen Figuren, wie sich in Kürze in Kapitel 6.7. *Helmut Krausser und seine Präsenz im Text* zeigen wird.

6.1.3. Exkurs: Der Spielstein

Interessant hinsichtlich der Figurenkonzeption ist auch, dass die jeweiligen Protagonisten stets als Spielstein agieren beziehungsweise sich selbst als solcher begreifen. Explizit behandelt wurde dieser Aspekt im Rahmen von *UC*, wo Arndt Hermannstein sich im Rahmen der Ermittlungen als Spielstein sieht, oder auch in *Melodien*, wo dieses Motiv zusammen mit der den Text über weite Teile durchziehenden Schachmetapher verstärkt hervorgehoben wird. Davon ausgehend sind die Protagonisten auch immer *Spielstein* ihrer übergeordneten Instanzen im Text. So auch der Ghostwriter, der gewissermaßen zum Spielstein Alexander

²⁴⁷ Reisner S. 69.

von Brückens wird. Darüber hinaus impliziert das Bild des Spielsteins aber auch etwas, das vereinzelt immer wieder in der Tetralogie vorkommt. Auffällig ist eine gesteigerte Verwendung von Steinmotiven, wie etwa der Stein aus dem Kerker in *Melodien* (M366), der Stein als Mordwerkzeug in *Thanatos*, sowie Hermannsteins Mordphantasie Kurthes gegenüber auf dem Teide, beziehungsweise die Aufspaltung von Arndt Hermannstein in Arndt-Hermann Stein.²⁴⁸

6.2. Übergang – Schwächeanfall

Aufgrund der exzessiven Lebensweise der Protagonisten teilen alle vier auch die Gemeinsamkeit einer äußerst schlechten gesundheitlichen Verfassung, die immer wieder in Schwächeanfällen endet. Solche Schwächeanfälle geschehen aber nicht beliebig, sondern finden sich immer an strategisch relevanten Punkten hinsichtlich des Handlungsverlaufes und der Erzählstruktur.²⁴⁹ Zwar gehen sie meist bereits einher mit einer psychopathologischen Wahrnehmungsveränderung oder bedingen vereinzelt jene Veränderungen, markieren aber einen anderen Zustand als letztere. Dies zeigt sich in *Thanatos* und *Melodien* immer wieder, am markantesten aber in *UC*, wie etwa der Schwächeanfall in Folge der Frage, ob Claudia tot sei (UC147).

Wieder einmal ist dieser Zustand in *Eros* in der Rahmenhandlung nicht erkennbar, zeigt sich aber durch den verschlechterten Gesundheitszustand Alexander von Brückens, der auch für *Eros* insofern von Relevanz ist, als dass er eine Wendung innerhalb der Erzählung markiert.

6.3. Psychische Situation: Ich-Dissoziation

Die Ich-Dissoziation der Figuren ist ein wichtiges Element in Bezug auf viele Aspekte in Kraussers Werk und wurde deshalb gesondert in den einzelnen Kapiteln immer wieder angesprochen. Ohne dieses Krausser-typische Element wäre auch die jeweilige Erzählstruktur innerhalb der Werke der Tetralogie nicht durchführbar. Dieser Aspekt verbindet also zu

²⁴⁸ Die Textbelege zu den angeführten Beispielen finden sich jeweils im Kapitel zum betreffenden Werk.

²⁴⁹ Wichtig hierbei ist, dass es in diesem Punkt nur um rein physische Zustandsveränderungen geht. Die psychischen Veränderungen und Verschlechterungen haben grundlegend andere Auswirkungen.

gleichen Teilen sowohl das Erzählkonzept des Autors als auch die Figurenkonzeption an sich. Grundsätzlich wird dieses Motiv beharrlich dazu benutzt, um eine neue Instanz auf den Plan zu rufen. In *Melodien* waren es die Mächte, in *Thanatos* diente die Persönlichkeitsspaltung zur Aufteilung der Figur in Benedikt und Thanatos und in *UC* war die scheinbar psychopathologische Wahrnehmungsveränderung das Mittel zur Realisierung der unterschiedlichen Zeitebenen und der Einführung von Kurthes als Autor bzw. Helmut als Maximus Creator. All diese Aspekte wurden bereits ausführlich behandelt – die Parallelen scheinen offensichtlich. Mit einer Ausnahme: In Bezug auf *Eros* trifft jener Punkt nämlich nicht zu und kann in der Binnenerzählung Alexander von Brückens nicht ausgemacht werden. Allerdings aber, und das scheint ein wirklich interessanter Aspekt zu sein, verbindet dieses Fehlen der Ich-Spaltung die Werke Tetralogie auf eine andere Art und Weise, nämlich hinsichtlich des Krausser'schen Erzählkonzepts von dem in Zusammenhang mit Oliver Jahraus schon oft die Rede war. Jahraus meint dazu:

Offensichtlich gibt es doch eine eigenartige Spaltung, nämlich eine Spaltung der Erzählinstanz. Durch die geschilderte Erzählsituation, die einen Unterschied zwischen Rahmen- und Binnenerzählung macht, ist dieser Umstand schon vorgegeben. Aber Krausser gelingt es, Rahmen- und Binnenerzählung so ins Verhältnis zu setzen, dass sich dadurch abermals Erzähler und Autor annähern [...] Das Verblüffende und Krausser-Typische daran ist aber, dass diese Zurücknahme des Rahmenerzählers zugleich und fast gleichzeitig genutzt wird, um den Autor Helmut Krausser ins Spiel zu bringen.²⁵⁰

Das Auftreten des Autors ist in der Tat etwas, das auf Umwegen die Protagonisten der Tetralogie in einen Zusammenhang bringt.

6.4. Helmut Krausser und seine Präsenz im Text

Welche Aspekte man auch aufgreifen möchte, um die Parallelen der Protagonisten innerhalb der Tetralogie darzustellen, so stößt man unweigerlich in jedem Fall an einen Punkt, der sich wie ein roter Faden durch das Werk zieht, aber dennoch nicht konkret an den Figuren auszumachen ist. Die Rede dabei ist von der Funktion Helmut Kraussers im Text. Immer wieder wurde in den Kapiteln zu den einzelnen Werken dieser Sachverhalt aufgegriffen und kommentiert, meist aber als interessante Detailanmerkungen behandelt. An dieser Stelle sollen nun jene Teilaspekte in einen konkreteren Zusammenhang gebracht werden.

²⁵⁰ Jahraus (2009) S. 39f.

Auf den ersten Blick liefert uns der Roman *Melodien* keine Indizien für eine Präsenz des Autors Helmut Krausser im Text. Wie aber schon oft zeigt sich, dass innerhalb der Tetralogie der erste Blick meist trügerisch sein kann. Dies bestätigt sich bereits sofern man einen genaueren Blick auf den Anmerkungsteil am Ende des Romans legt. Neben diversen Erklärungen und Belegen zu verwendeten Begriffen und Zitaten, finden sich auch solche Elemente, die Kraussers Spiel mit Fiktion verdeutlichen. Als solche können unter anderem die Übersetzungen der beiden französischen Dialoge sowie die Anmerkung, dass „[v]on nun an [...] die meisten fremdsprachigen Dialoge synchronisiert wiedergegeben“ (M858) werden, gesehen werden. Natürlich ist diese Verfahrensweise durchaus legitim und beinhaltet noch keinen direkten Rückschluss auf eine Funktion im Text selbst. Um eine solche Einwirkung in den Roman feststellen zu können, lohnt es sich, wie schon so oft, auch die Tagebücher Kraussers zu Rate zu ziehen. Dem Tagebucheintrag vom 16. Mai 1992 ist zu entnehmen:

Hatte Lust, mich namentlich einzubringen in den Roman, wollte Spielfigur werden, Handelnder, Schuldiger. Man will ja am Tag des Gerichts dort sein, wo was los ist. Ließ Mendez am Schluß seiner Ausführungen zu Orpheus auf eines meiner Frühessays verweisen („Die Ariadnesymbolik in Nietzsches letztem lyrischem Schaffen und die Problematik ihrer biographischen Rezeption“). Weiß jetzt schon, Ch. wird dagegen sein. Aber es macht Spaß.²⁵¹

Namentlich erwähnt wird Helmut Krausser zwar nicht, aber es ist anzunehmen, dass es sich bei dem angesprochenen Essay um die, als Textauszug von Ramon Mendez ausgegebene Passage – „*Scheinsein in zwei Teilen. Versuch über die mythische Kehre* (Buenos Aires, 1990)“ (M752) – im zweiten Teil, sechstes Buch handeln könnte. Essentiell hierbei ist allein die Tatsache, dass der Autor mit dem Gedanken spielt, sich in den Text einzubauen. Das heißt also, dass Krausser versucht, nicht nur als Autor des Textes an sich maßgeblich auf die Figuren und gleichsam auch auf den Leser einzuwirken, sondern dieses Vorhaben auch als Teil des Textes umzusetzen.

Krausser beschreibt *Thanatos* selbst als „das gewagteste Experiment – völlige Entfremdung. Mein Ich ist ausgeschaltet, nicht einmal als Negativprojektion vorhanden“²⁵². Dem ist in erster Linie nichts hinzuzufügen. In der Tat lassen sich keine direkten Belege dafür finden, dass Krausser selbst in irgendeiner Art und Weise in den Text einwirkt.

²⁵¹ TB Mai S. 93f.; „Ch.“ dürfte mit großer Wahrscheinlichkeit die Lektorin der *Melodien* – Christine Popp – sein

²⁵² TB Juli S. 10.

Dies beruht unter anderem auf folgendem Konzept:

Alles ist Wirklichkeit und alles Fiktion, aber in jedem Moment immer nur eines von beiden, so wie Schrödingers Katze tot ist oder lebt. Man könnte sagen, die Ecosche Texttheorie (derzufolge das Buch den Autor gebiert) wird um eine Volte bereichert, das laufende Buch vom Protagonisten verfasst, zu Ende gebracht. Er nimmt seine Sage selbst in die Hand, wo der Autor, des Trennstrichs müde, die Zügel schleifen lässt. Der Autor entwirft einen Protagonisten, der schreibt (in dessen Namen) das Buch, gibt es dann als eigenes aus. Erklären Sie das mal einem Verlagsvertreter!²⁵³

Wenn *Thanatos* also in diesem Zusammenhang aus der Rolle zu tanzen scheint, so funktioniert der Text hinsichtlich dieses Aspekts in gewisser Weise als Schlüssel zu *UC* und *Eros*. Viele eingearbeitete Details lassen den Leser hellhörig werden und geben ihm das passende Rüstzeug mit auf den Weg wenn es darum geht, wichtige Elemente und relevante Aspekte im Kommenden herauszufiltern. So etwa erkennen wir in den regie-ähnlichen Notizen Johansers durchaus schon Parallelen zu den Autor-Anmerkungen in *UC* oder werden hinsichtlich der gesteigerten Bedeutung, die in diesem Fall den Palindromen zukommt, hellhörig für Wortspielereien wie etwa das Anagrammgedicht in *Eros*. Außerdem zeigt sich deutlich, dass der Protagonist, wie schon in *Melodien*, sich im Laufe der Geschichte an eine Instanz wendet, die er selbst erschafft, wie etwa Alban Täubner die Mächte oder, in diesem speziellen Fall, Johanser, der sich an *Thanatos* wendet und selbst schon *Thanatos* ist. Anders und von Krausser selbst ausgedrückt heißt das:

Thanatos ist Teil Johansers, ist, was ihm vorseilt. Unbewußter Trieb, der überall, wohin Johanser gelangt, ihm Bett/Bühne schon bereitet hat. Der Todestrieb, der sich gegen sich selbst wie gegen alles andere richtet, eine Macht, aber kein mythisches Etwas, kein antiker Gott. Vielleicht auch nur das Schwarz des Kaffees, das man jeden Morgen trinkt und niemals auspißt, das also im Körper drinnenbleibt.²⁵⁴

In jenem *Thanatos* wird also nicht nur die Ich-Dissoziation explizit und verdeutlicht, sondern in ihm, der „Bett/Bühne schon bereitet hat“²⁵⁵ zeigt sich auch die Funktion des Autors Krausser, der als maßgebliche Instanz sich in den Text einschreibt, ohne darin selbst explizit verortet zu sein. Diese Verfahrensweise steht nun ganz im Gegensatz zu *UC*, wo Helmut Krausser gleich in zweifacher Ausführung sich dem Leser im Text präsentiert. Zum einen finden wir durch Samuel Kurthes ein beinahe vollständiges Anagramm auf den Namen des Autors.

²⁵³ TB Juli S. 27.

²⁵⁴ Ebd. S. 28.

²⁵⁵ Ebd.

Dieses gezielt eingesetzte Element wird vor allem durch einen Tagebucheintrag interessant:

Die eigentlich tragische Figur im Roman ist Kurthes, der vermeintliche Schöpfer, der erkennen muß, selbst nur Figur, Marionette zu sein, der sich so offensiv wie vergeblich zurückträumt in die Zeit, als er nichts davon wußte. Als er groß – und noch sterblich war. Kurthes endet als Karikatur und weiß davon, selbst und gerade im Moment des höchsten irdischen Triumphes. Grausamer geht's nicht.²⁵⁶

Spannend ist diese Aussage insofern, als dass der angesprochene *vermeintliche Schöpfer*, der *Marionette* zu sein scheint, die Marionette einer übergeordneten Instanz ist, nämlich des Maximus Creator mit Namen *Helmut*, hinter dem sich – wie sollte es anders sein – wieder Helmut Krausser verbirgt:

Zum ersten Mal war ich für meinen unheroischen Vornamen dankbar. Sonst hätte ich mir den Gag mit dem Maximus Creator nicht leisten können. Leider wird für viele selbst dann die Selbstironie nicht klar. Der Autor eines Buches ist für die Romanfigur nun mal so was wie ein Gott, darin liegt doch keine Anmaßung.²⁵⁷

In der Tat kann nicht von Anmaßung gesprochen werden, wenn von dem Autor als schöpferische Instanz die Rede ist. Darüber hinaus liegt jene *Selbstironie* wohl auf der Hand. Dies scheint auch das Stichwort zu sein, wenn man sich *Eros* unter dem Aspekt der Selbsteinwirkung beziehungsweise Selbstdarstellung ansieht und feststellen muss, dass der Autor Krausser sich explizit als Figur in den Text einarbeitet.

Was bedeuten diese Feststellungen aber nun für die Fragestellung der hier vorliegenden Arbeit? Grundsätzlich lässt sich dazu sagen, dass Helmut Krausser als Autor der Texte der Tetralogie immer – und dies geschieht abgesehen von der ohnehin gegebenen Tatsache, dass er der Verfasser der Texte ist – sich auch explizit als Schöpfer in den Text mit einarbeitet. Durch dieses Verfahren setzt er sich selbst in ein Verhältnis zu den jeweiligen Protagonisten, wobei auch innerhalb der Texte das Machtverhältnis klar dargestellt wird. Dies zeigt sich unter anderem daran, dass die Figuren allesamt danach streben, selbst Künstler zu sein, ihr Ziel allerdings nicht erreichen. Was immer sie auch unternehmen und wie sehr sie auch versuchen kreativ und originär tätig zu werden, so wird ihnen in letzter Konsequenz immer vor Augen geführt, dass es noch eine Instanz über ihnen gibt: Helmut Krausser.

²⁵⁶ TB März S. 48.

²⁵⁷ Ebd.

Literaturverzeichnis

PRIMÄRLITERATUR

a) Zitierte Werke von Helmut Krausser

KRAUSSER, Helmut: Melodien oder Nachträge zum quecksilbernen Zeitalter. München: List 1993. [Zitiergrundlage ist die Taschenbuchausgabe Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002]

KRAUSSER, Helmut: Thanatos. Das schwarze Buch. München: Luchterhand 1996. [Zitiergrundlage ist die Taschenbuchausgabe München: btb 1996]

KRAUSSER, Helmut: Ultrachronos. Roman. Unter Zuhilfenahme eines Märchens von H.C. Andersen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003.

KRAUSSER, Helmut: Eros. Köln: DuMont 2006.

b) Tagebücher von Helmut Krausser

KRAUSSER, Helmut: Mai 1992. Juni 1993. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995.

KRAUSSER, Helmut: Juli 1994. August 1995. September 1996. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998.

KRAUSSER, Helmut: Oktober 1997. November 1998. Dezember 1999. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000.

KRAUSSER, Helmut; Januar 2001. Februar 2002. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003.

KRAUSSER, Helmut: März 2003. April 2004. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.

SEKUNDÄRLITERATUR

BOCK-LINDENBECK, Nicola: Letzte Welten, neue Mythen. Der Mythos in der deutschen Gegenwartsliteratur. Köln: Böhlau 1999. S. 172-201.

BÜCKEN, Tine: Die hohe Kunst der Selbstdarstellung. Helmut Krausser im Portrait. In: Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik und Literatur. Nr. 15 (2007): »Werkstatt«. S. 31-33.

CONTER, Claude D.: Die Inthronisierung der Poesie im Gegenwartsroman. Zur Remythisierung romantischer Poesie im Werk von Helmut Krausser. In: Sex – Tod – Genie. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser. Hrsg. von Claude D. Conter und Oliver Jahraus. Göttingen: Wallstein Verlag 2009. S. 43-62.

- ENGELMANN, Jan: Mittenrein ins pralle Dasein. In: *Literaturen* 12/2006. S. 70-71.
- FAIX, Tobias: Obsession des Alltäglichen. <http://toby-faix.blogspot.com/2006/10/obsession-des-alltäglichen-eine.html> (Stand 16.05.2011)
- FASTHUBER, Sebastian: Obsession als Lebensziel. In: *Der Standard* vom 15.09.2006, S. 31.
- GENETTE, Gérard: *Die Erzählung*. Übers. von A. Knop, hrsg. von J. Vogt. München: Wilhelm Fink 1994.
- HÄBERLE, Susanne: „Thanatos“ von Helmut Krausser: ein Roman – drei mögliche Lesarten. Diplomarbeit. Universität Wien 2001.
- HAGEN, Anja: *Gedächtnisort Romantik. Intertextuelle Verfahren in der Prosa der 80er und 90er Jahre*. Bielefeld: Aisthesis-Verlag 2003. S. 412-441.
- HAGESTEDT, Lutz: Das Phantom der Oper. In: *Literatur in Bayern*. Nr. 32, Juni 1993. S. 61-62.
- HAGESTEDT, Lutz: *Der Schriftsteller Helmut Krausser*. <http://www.hagestedt.de/portrait/d2Krausser.html> (Stand 14.04.2011)
- HÜBNER, Eberhard: Sehnsucht nach Ergriffenheit. In: *Spiegel Special*. Nr. 7. Oktober 2006.
- JAHRAUS, Oliver: Die Geburt des Autors aus dem Geist der Romantik. Zum Konzept von Autorschaft im erzählerischen Werk Helmut Kraussers. In: *Sex – Tod – Genie. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser*. Hrsg. v. Claude D. Conter und Oliver Jahraus. Göttingen: Wallstein Verlag 2009. S. 23-42.
- JAHRAUS, Oliver: „Mulholland Drive“ – David Lynch verfilmt Helmut Kraussers „UC“. In: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. Heft 187 (7/2010): „Helmut Krausser“. München: Boorberg Verlag 2010. S. 69-81.
- JÜRGENSEN, Christoph / KINDT, Tom: Kunst und Macht im Werk Helmut Kraussers. Ein philologisches Destillat. In: *Sex – Tod – Genie. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser*. Hrsg. v. Claude D. Conter und Oliver Jahraus. Göttingen: Wallstein Verlag 2009. S. 95-107.
- KELLER, Werner: Torquato Tasso. In: *Harenberg Literaturlexikon: Autoren, Werke und Epochen*. Aufl. d. vollst. überarbeiteten u. aktualisierten Ausgabe. Dortmund: Harenberg Lexikon Verlag 2000. S. 1006-1007.
- KRAUSE, Tilman: Der Bewusstseinszwerg. Helmut Kraussers bisher schwülstigste Schwarte. In: *Die Welt* vom 26. 4. 2003.
- KURZ, Konrad Paul: *Unsere Rede von Gott. Sprache und Religion*. Münster: LIT-Verlag 2004.

LAMBRECHT, Tobias: Erzählen ist Macht. Sinnstiftung durch Narrativisierung und Metafiktion in Helmut Kraussers Romanen. München: AVM-Verlag 2009.

MICHEL, Gabriele: UC. Roman unter Zuhilfenahme eines Märchens von H. C. Andersen. In: *Literaturen* 7/8, 2003. S. 126-127.

MORITZ, Rainer: Im Freiluftgehege. In: *Neue Zürcher Zeitung* vom 07.10.2006 (Nr.233). S. 32-33.

NÜCHTERN, Klaus: Eros ist ein großes Zelt. Interview. In: *Der Falter* vom 15.09.2006 (Nr. 37). S. 67-68.

PÄTZOLD, Torsten: Textstrukturen und narrative Welten. Narratologische Untersuchungen zur Multiperspektivität am Beispiel von Bodo Kirchhoffs *Infanta* und Helmut Kraussers *Melodien*. Frankfurt am Main: Lang 2000. (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1779)

PAULHEIM, Heiko: Stalking auf hohem Niveau auf www.literature.de vom 01.02.2007.
<http://www.literaturnetz.com/index.php?/200702017055/Buch/Belletristik/Eros.html> (Stand 12.04.2011)

PETERSDORFF, Marc: Jenseits martialischer Genitalien. Helmut Kraussers Roman „Eros“. In: *Kritische Ausgabe. Zeitschrift für Germanistik und Literatur*. Nr. 15 (2007). S. 42-43.

PFEIFHOFER, Hannes: Strategien der Abwehr von Kontingenz in Helmut Kraussers *Thanatos – Das schwarze Buch*. Diplomarbeit. Universität Salzburg 2001.

RADLER, Rudolf (Hg.): Hauptwerke der deutschen Literatur: Einzeldarstellungen und Interpretationen. Band 1. Von den Anfängen bis zur Romantik. München. Kindler 1994. S. 377-378.

REHFELDT, Martin: Helmut Krausser: Eros. Roman. In: *Deutsche Bücher* 36/2006. S. 203-209.

REHFELDT, Martin: ‚Guten Tag, Herr Krausser. Vielen Dank auch.‘ Nichtprofessionelle Lektüren von *UC* und ihre Folgen für das Verhältnis zwischen Lesern und Autor. In: *Sex – Tod – Genie. Beiträge zum Werk von Helmut Krausser*. Hrsg. von Claude D. Conter und Oliver Jahraus. Göttingen: Wallstein Verlag 2009. S. 315-333.

REHFELDT, Martin: Die Hauptfigur heißt Helmut Trinker. Lektüren von Helmut Kraussers Hagen-Trinker-Trilogie. In: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Heft 187 (7/2010): "Helmut Krausser". München: Boorberg Verlag 2010. S. 13–22.

REISNER, Philipp: Helmut Kraussers Roman *UC* als literarische Literaturtheorie. Eine Interpretation im Hinblick auf den Akt des Fingierens. Hausarbeit. Universität München 2009.

SCHUSTER, Kathrin: Von der Liebe, die nur im Roman leben darf. In: *Stuttgarter Zeitung* vom 04.10.2006.

STEIGERWALD, Jörn: Helmut Krausser: „Thanatos“ oder Die romantische Adoleszenzkrise im Zeitalter ihrer postmodernen Reproduktion. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik Nr. 6 (1996). S. 253-257.

TEBBE, Thomas: Konnotative Partikeln zur romantischen Sicht des Verbrechens. Helmut Kraussers „Thanatos“ (1996). In: Der deutsche Roman der Gegenwart. Hrsg. von Wieland Freund und Winfried Freund. München: Fink 2001. S. 162-169.

WINKELS, Hubert: Gute Zeichen. Deutsche Literatur 1995-2005. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2005. S. 209-215.

Anhang

Abstract

Die hier vorliegende Arbeit hat sich zum Ziel gesetzt, die Werke der Tetralogie Helmut Kraussers in Bezug auf Analogien und Parallelen hinsichtlich der Figurenkonzeption anhand konkreter Aspekte zu untersuchen. Als Grundlage werden daher zuerst die Romane gesondert in chronologischer Reihenfolge ihres Erscheinens untersucht, wobei der Fokus auf einer Darstellung der Protagonisten in ihrer Gesamtheit liegt. Das beinhaltet eine Betrachtung der physischen sowie psychischen Konstitution und Konzeption, führt über eine Untersuchung der strukturellen Relevanz der jeweiligen Figur für den Text bis hin zu markanten Elementen und Motiven, wie beispielsweise der speziellen Namensgebung. Dabei werden allerdings die Protagonisten nicht nach einem festgelegten Schema abgehandelt, sondern in ihrem jeweiligen Kontext betrachtet. Daran kann auch eine gewisse Weiterentwicklung ausgemacht werden, die im Hinblick auf die Analogien innerhalb der Tetralogie berücksichtigt werden soll. Ausgehend von den Ergebnissen, die durch dieses Verfahren gewonnen werden, wird in einem zusammenfassenden Kapitel explizit dargestellt, wodurch Parallelen ausgemacht werden können und woran sich gewisse Stereotypen hinsichtlich der Konzeption zeigen.

Grundsätzlich zeigt sich dabei, dass Helmut Krausser aus einem wohlbekannten Motiv-Inventar schöpft, es aber versteht, jene Motive gekonnt zu variieren. Nicht zuletzt deswegen erscheint eine Motiv-Analogie häufig zwar offensichtlich, lässt sich aber, sobald es darum geht sie konkret zu benennen, nur schwer fassen. Dies zeigt sich auch an einer Reihe ausgewählter Aspekte, die auf eine Allgemeingültigkeit innerhalb der Tetralogie geprüft wurden. Das Ergebnis dieser Untersuchung verläuft insofern erstaunlich, als dass viele Stereotypen nachgewiesen werden können, sofern man den großen Spielraum, in dem sie sich bewegen, erkennt. Markanterweise stellt sich die Suche nach Analogien innerhalb der Tetralogie in Bezug auf die Figuren auch als Gratwanderung zwischen einer klassischen Figurenkonzeption und einem erzähltheoretischen Konzept dar. Das heißt nichts anderes, als dass Helmut Kraussers Erzählkonzept einen speziellen Figurentypus benötigt ohne den es nicht zu realisieren wäre. Darin kann unter anderem auch ein Grund für die stereotype Konzeption der Protagonisten gesehen werden.

Curriculum Vitae

Karin Geidl
Stumpergasse 6/18
1060 Wien

Tel: +43(0)664/3633910
Email: karin_geidl@hotmail.com

Geburtsdatum: 25.09.1984

Ausbildung

10/2005 – 07/2011 Diplomstudium Deutsche Philologie an der Universität Wien

09/1995 – 06/2003 Gymnasium Dachsberg (OÖ)

Studienbegleitende Tätigkeiten

09/2004 – 12/2004 Aufarbeitung und Digitalisierung des Robert-Musil-Nachlasses in der Handschriftensammlung der Nationalbibliothek Wien für das Robert-Musil-Institut Klagenfurt

06/2006 – 07/2006 Praktika am Österreichischen Literaturarchiv. Betätigungsfeld:
03/2007 – 05/2007 Aufarbeitung des Ernst Jandl Nachlass (Schwerpunkt: Briefverkehr)

03/2006 – 06/2006 Korrektorat für die Zeitschrift „homepages“ der RDB Rechtsdatenbank GmbH.

08/2006 – 09/2006 Praktikum beim Volltext-Verlag, Wien

02/2008 - 01/2009 Redakteurin bei Lemeus, dem österreichischen Buch- und Literaturportal