

# literatur für leser

# 18

# 1

41. Jahrgang

## Inhaltsverzeichnis

Fabian Hutmacher · Im Dickicht der Erinnerungen: Deutungsversuche einer Kindheitserinnerung aus Goethes *Dichtung und Wahrheit*

Eugen Wenzel · Die erotische Dimension des Werkes Richard Wagners

Hamid Tafazoli · „Die Welt ist einmal, wie sie ist“. Literarische Konzeptionen gesellschaftlicher Ordnung und individueller Liebe in Fontanes Romanen

Jörg Petersen · „Ein Text muss tun, was er sagt – er sagt sonst nichts.“ Erzähltheoretische Studie zur Prosa Harlans

Hartmut Vollmer · Bilder vom Glück. Mirko Bonnés Roman *Lichter als der Tag*

Bärbel Lücke · Von der Nachkriegszeit zur heutigen BRD. Zu Frank Witzels Roman *Direkt danach und kurz davor*



PETER LANG

# Inhaltsverzeichnis

## Fabian Hutmacher

Im Dickicht der Erinnerungen: Deutungsversuche einer Kindheitserinnerung  
aus Goethes *Dichtung und Wahrheit* \_\_\_\_\_ 1

## Eugen Wenzel

Die erotische Dimension des Werkes Richard Wagners \_\_\_\_\_ 19

## Hamid Tafazoli

„Die Welt ist einmal, wie sie ist“. Literarische Konzeptionen gesellschaftlicher  
Ordnung und individueller Liebe in Fontanes Romanen \_\_\_\_\_ 33

## Jörg Petersen

„Ein Text muss tun, was er sagt – er sagt sonst nichts.“  
Erzähltheoretische Studie zur Prosa Harlans \_\_\_\_\_ 49

## Hartmut Vollmer

Bilder vom Glück. Mirko Bonnés Roman *Lichter als der Tag* \_\_\_\_\_ 59

## Bärbel Lücke

Von der Nachkriegszeit zur heutigen BRD. Die Dialektik von Erinnern  
und Vergessen, Verdrängen und Verschweigen im Lichte von Allegorie,  
Symbol, Parodie und Dekonstruktion: Zu Frank Witzels Roman  
*Direkt danach und kurz davor* \_\_\_\_\_ 69

## literatur für leser

herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Carsten Jakobi, Bernhard Spies, Sabine Wilke  
Peer Review: literatur für leser ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge  
werden anonymisiert an alle Herausgeber weitergegeben und von allen begutachtet.  
Jeder Herausgeber hat ein Vetorecht.

Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Fehlerstraße 8,  
12161 Berlin  
Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902

Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130,  
University of Washington, Seattle, WA 98195, USA  
wilke@u.washington.edu

Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Dr. Carsten Jakobi, Johannes Gutenberg-Universität Mainz, FB 05, Deutsches  
Institut, D-55099 Mainz  
cjakobi@uni-mainz.de

Erscheinungsweise: 3mal jährlich  
(März/Juli/November)

Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 54,95; Jahresabonnement für Studenten EUR 32,95;  
Einzelheft EUR 26,95. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung.  
Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt  
werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck,  
Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und  
Fernsehsendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch aus-  
zugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz  
CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

## „Ein Text muss tun, was er sagt – er sagt sonst nichts.“

### Erzähltheoretische Studie zur Prosa Harlans

Thomas Harlans veröffentlichtes Werk umfasst ein Theaterstück *Ich selbst und kein Engel* (1958), Filme *Torre Bela* (1975), *Wundkanal* (1984) und Prosa, die Romane *Rosa* (2000) und *Heldenfriedhof* (2006), den Prosaband *Die Stadt Ys* (2007) sowie den posthum erschienenen Text *Veit* (2011). Vor allem für seine Prosa sind zwei biografische Aspekte thematisch bestimmend: Der Holocaust und das deswegen schwer belastete Verhältnis zum Vater, Veit Harlan. Der Sohn hat ihm seinen Film *Jud Süß* nicht verzeihen können. Das wird im *Veit*, ein Text in Form eines Briefs an den Vater, noch einmal, also am Ende seines Lebens, Thomas Harlans zentrales Thema, verknüpft mit dem Holocaust, dessen propagandistische Vorbereitung durch den Film der Sohn dem Vater vorhält.

Mit dem Holocaust hat Thomas Harlan sich aufgrund eines Skandals um sein oben genanntes Theaterstück auf der juristischen Ebene intensiv auseinandersetzen müssen. Das hat ihn für Jahre in Warschauer Archive geführt, in denen er eine große Zahl von Dokumenten gefunden hat, die viele Holocaust-Täter schwer belasteten und vermittels der Zusammenarbeit mit Fritz Bauer maßgeblich zur Eröffnung der Auschwitz-Prozesse beigetragen haben.

Der Überblick über seine Werke zeigt eine auffällige Verschiebung des Schwerpunkts vom Film zur Literatur in seinem letzten Lebensjahrzehnt. Obwohl Harlan auch in der Zeit davor geschrieben hat, außer dem oben genannten Stück auch das zu Lebzeiten unveröffentlichte Stück *Bluma*, ferner eine veröffentlichte Erzählung, *Das ewige Leben des Y.K.M.*, die in seinen Prosaband aufgenommen worden ist, und schließlich Lyrik, vor allem die umfangreiche *No Man's Land Fugue*, hat er sich eher als Filmschaffender verstanden. Die Verschiebung dieses Schwerpunkts hin zur Literatur erklärt sich durch seine schwere Lungenerkrankung und den dadurch bedingten und bis zum Lebensende währenden Aufenthalt in einem Sanatorium. Das hier nur rhapsodisch Wiedergegebene wird ausführlich dargestellt in Harlans Gespräch mit Jean-Pierre Stephan *Hitler war meine Mitgift*.<sup>1</sup> Über den Zusammenhang zwischen Leben und Werk informiert außerdem anschaulich *Wandersplitter*, ein Film über Thomas Harlan.<sup>2</sup>

Die Medien haben zu Harlans Prosa unterschiedlich zeitnah Stellung genommen, das Feuilleton der Zeitungen zuerst, später nachfolgend Film und Funk, aber allesamt sehr positiv, zugleich aber mit Betonung ihrer Schwerlesbarkeit. Für die

---

1 Thomas Harlan: *Hitler war meine Mitgift*. Ein Gespräch mit Jean-Pierre Stephan. Mit einem Vorwort und Erläuterungen von Jean-Pierre Stephan. In: Thomas Harlan: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Bd. 1-5, Reinbek bei Hamburg 2011-2013, hier: Bd. 1.

2 Edition Filmmuseum 35.

Literaturwissenschaft hätte das eine Herausforderung sein können, sich der Prosa Harlans anzunehmen. Doch das ist erst um Jahre verzögert und auch nur vereinzelt erfolgt. Vier Jahre nach der Veröffentlichung von *Rosa* erscheint im germanistischen Jahrbuch *Gegenwartsliteratur* ein formanalytisch aufschlussreicher Beitrag zu Harlans erstem Roman.<sup>3</sup> Sechs Jahre nach der Veröffentlichung von *Heldenfriedhof* erscheinen zwei Arbeiten von Andreas Schmiedecker, die im Rahmen einer übergeordneten werkbezogenen Fragestellung neben *Rosa* auch *Heldenfriedhof* in die Betrachtung einbeziehen.<sup>4</sup>

Einen Wendepunkt in der vorerst zögerlichen Harlan-Rezeption durch die Wissenschaft markiert die Potsdamer Harlan-Konferenz im Januar 2016. Deren Beiträge sind ein Jahr danach in einem Band der *edition text+kritik*<sup>5</sup> veröffentlicht worden. Sie zeigen, dass Harlans Werk nunmehr in der Wissenschaft angekommen ist und zwar in der Breite der dafür zuständigen Disziplinen, Literaturwissenschaft, Theaterwissenschaft, Zeitgeschichte, Film und Medienwissenschaft. Der Prosa Harlans sind allerdings nur zwei Beiträge gewidmet, die sich ihrerseits einseitig auf den *Heldenfriedhof* konzentrieren. Die Erforschung der Narratologie Harlans muss aber seine Prosa insgesamt in den Blick nehmen. Dabei geht es, da die Erzählweise in den beiden Romanen sich sehr entspricht, so dass mit der Analyse der Erzählweise des einen *cum grano salis* auch die des anderen erfasst ist, vor allem auch um die Einbeziehung der Narratologie der Erzählungen des Prosabands.

Harlan macht es dem Lesepublikum schwer, und zwar narratologisch gewollt, was sich stellvertretend für andere gleich drastische Zitate anhand dieses einen belegen lässt: „Die Geschichte wenigstens läßt hoffen, dass deren Leser, blinde Kühe, ungestraft nun in [...die] Irre geführt werden dürfen [...].“<sup>6</sup> Diese SchreibEinstellung Harlans reduziert sein Lesepublikum. Große Bibliotheken registrieren relativ geringe Ausleihzahlen. Interessierte brechen ab, weil sie nichts verstehen, und selbst diejenigen, welche bis zum Ende der Lektüre durchhalten, räumen ein, dennoch nichts verstanden zu haben. Implizit ist indessen mit entsprechenden Äußerungen gesagt, was diese Rezeptionsprobleme ungeachtet der textseitig gegebenen Schwierigkeit mitbewirkt, nämlich die Präsupposition, Harlans Prosa sei zu verstehen. Stattdessen stellt Harlans Narratologie diese Rezeptionshaltung nicht nur in Frage, sondern sabotiert sie, wie das Zitat oben belegt. Die Lektüre der Prosa Harlans erfordert daher einen rezeptionsästhetischen Paradigmenwechsel weg von der vorrangigen Orientierung auf eine Bedeutung seiner Texte hin zur Erfahrung ihrer Textur. Nur so erschließt sich ihre ästhetische Qualität. Das ist jedenfalls das Ergebnis eigener

---

3 Johanna Stimmel: „Wounded body, wounded history, wounded text: ‘transgenerational trauma’ in Thomas Harlan’s ‘Rosa’“. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch* 3 (2004), S. 97-122.

4 Andreas Schmiedecker: „Fassungslöse Geschichtsschreibung. Geschichtliche und biographische (De) Konstruktionen bei Thomas Harlan“. In: *Syn. Magazin für Film-, Theater- und Medienwissenschaft* (2012), H. 2, S. 69-83; ders.: *Kein Datum ist unschuldig*. Diplomarbeit, Universität Wien, 2012.

5 Jesko Jockenhövel-Michael Wedel (Hrsg.): „So etwas Ähnliches wie die Wahrheit“. *Zugänge zu Thomas Harlan*. München 2017 (edition text+kritik).

6 Thomas Harlan: *Heldenfriedhof*. In: Harlan: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 3, S.260.

7 Jörg Petersen: „Zu Thomas Harlans Heldenfriedhof. Negative Narratologie und Perturbation des Leseakts. Strategien literarischer Weitergabe des Holocaust“. In: *Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft* (44) 2013, H. 2, S. 97-121.

texttheoretischer Untersuchungen des Romans *Heldenfriedhof*<sup>7</sup> und der Erzählung *Schwanensee*<sup>8</sup> des Prosabands *Die Stadt Ys*. Die vorliegende Untersuchung fügt diesem Ergebnis einen weiteren Aspekt des Zugangs zu Harlans Prosa hinzu. Auch dieser enthebt der Lesemühen nicht. Harlans Texte lassen sich nicht durchlesen. Die Erwartung eines linearen Durchgangs sabotieren sie und verlangen stattdessen Wiederholung, fortwährendes Vor- und Zurückblättern im Text. Er muss auf diese mühsame Weise erarbeitet werden. Nur so wird seine Rezeption quasi im Wortsinn zur Erfahrung seiner erstaunlichen Virtuosität.

Die editorische Abfolge der Prosa-Werke Harlans legt nahe, ihre Lektüre mit dem Roman *Rosa* zu beginnen. Unter entstehungsgeschichtlichem Aspekt erweist sich dieser editorische Gesichtspunkt jedoch als unerheblich. Einer Selbstäußerung Harlans zufolge ist *Die Stadt Ys* nämlich parallel zum *Heldenfriedhof*<sup>9</sup> entstanden, der seinerseits narratologisch *Rosa* entspricht. Wegen dieser Parallelität herrscht in den Texten des Prosabands ebenfalls die Narratologie der Romane vor, was sich auch zeigen lässt. Sie ist aber wegen der relativen Kürze der Texte eher zugänglich. Daher ist es lesepropädeutisch ratsam, die Harlan-Lektüre mit ihnen zu beginnen.

Der Titel dieser Studie zitiert einen Satz aus der letzten Geschichte des Prosabands. Dieser Satz wird dort vom Erzähler einem Mann in den Mund gelegt, der sich während der Rede eines im Rahmen der Geschichte nicht identifizierbaren „Kunstfliegers“ aus Wien im Publikum erhebt und diesen Satz spricht.<sup>10</sup> Der Erzähler fügt hinzu: „Niemand verstand ihn.“ Das provoziert die Frage, ob er überhaupt zu verstehen ist.

Die enge Verbindung von Sagen und Tun rückt diesen Satz in die Nähe der Sprechakt-Theorie. Wie diese hebt er den Handlungsaspekt sprachlicher Äußerung hervor. Indes bestehen signifikante Unterschiede. 1. Anders als das Sprechakt-Theorem situiert sich der Satz nicht als Behauptung in einem sprachphilosophisch-linguistischen Diskurs, sondern als narratologisch-selbstreflexives Postulat in einer Erzählung. 2. Er fordert das Tun, welches die Sprechakt-Theorie mit bestimmten Wörtern, den performativen Ausdrücken, verbindet, von einem literarischen Text. Während beim Sprechakt trotz der Mitwirkung des performativen Ausdrucks der Sprecher weiterhin den Status des agierenden Subjekts innehat, delegiert der Satz diese Funktion an den Text und lässt den Autor offenbar verschwinden. 3. In der Sprechakt-Theorie sind die performativen Ausdrücke konstitutiv für das Tun des sie verwendenden Sprechers („To do things with words“). Dem zitierten Satz zufolge ist das Tun des Textes konstitutiv für dessen Bedeutung („er sagt sonst nichts“). 4. Die Performativität der Ausdrücke, welche die Sprechakt-Theorie thematisiert, manifestiert sich in der außersprachlichen Wirklichkeit. Mit der Verwendung des performativen Ausdrucks und durch ihn ereignet sich zugleich etwas in der Welt der Dinge. Die Performativität des Textes vollzieht sich hingegen textimmanent, indem der Text, „was er sagt“, als Text auch tut, und zwar rückgewendet auf sich und nicht im wirkungsästhetischen Sinn über sich hinaus. 5. Das Sprechakt-Theorem beschreibt, der Satz schreibt vor.

8 Ders.: „Schwanensee“. Die Erzählstrategie des Prosabandes ‚Die Stadt Ys‘ von Thomas Harlan, dargestellt anhand eines Beispieltextes“. In: *Sprachkunst. Beiträge zu Literaturwissenschaft* (45) 2014, H. 2, S. 115-134.

9 Diese Selbstäußerung ist höchst erstaunlich, da der Roman selbst in unfassbar kurzer Zeit entstanden ist.

10 Harlan: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 4, S. 294.

Insoweit ist der Autor entgegen dem Anschein unter Punkt 2 weiterhin in das Tun des Textes doch involviert. Denn andernfalls, als Postulat nicht an den Autor, sondern an den Text adressiert, wäre dies als dessen Realpersonifikation absurd.

Als Anweisung fordert der Satz mit dem Geltungsanspruch eines narratologischen Imperativs Kohärenz im Verhältnis zwischen Sagen und Tun. Aber nicht gemäß ethischem Verständnis, dass man zu handeln habe, wie man spricht. So aufgefasst, wäre er fraglos plausibel. Da es im Satz jedoch nicht um ein Verhältnis zwischen Sprechen einerseits und außersprachlichem Handeln andererseits geht, sondern um sprachinternes Tun, bewirkt darauf bezogen die Kohärenz-Forderung Irritation. Worin sollte in diesem Fall das Tun eines Textes zu sehen sein, außer, dass er als sprachlicher Vollzug zugleich Sprach-Akt und insofern auch ein Tun ist? Dieser Zusammenhang besteht jedoch ohnehin. Ihn eigens zu fordern, scheint daher unsinnig. Allerdings nur bei Außerachtlassung der sprachinternen Differenz zwischen Signifikant und Signifikat. Von der Seite der Materialität des signifikanten sprachlichen Substrats, von ihrer Verkörperung her gesehen ist Sprache und das Aktuelle ihres Vollzugs der Sphäre des außersprachlichen Handelns, mithin der physischen Welt nicht enthoben. Als ihr zugehörig betrachtet, erschließt sich die Möglichkeit eines textintern induzierten Tuns, das in der Sprachdimension verbleibt und durch das ein Text, der tut, was er sagt, sein Tun auf sich selbst richtet. Und zwar so, dass der Text als Signifikat den Impuls zu tun, was er sagt, d.h. was er bedeutet, an sich selbst als Signifikanten adressiert und exekutiert. Als Zeichenkorpus ist der Text für solch ein ‚Enactment‘ qualifiziert und kann sich als Signifikant in Szene setzen. Seine performative Verfasstheit zeigt sich dann darin, wie sich die Zeichen auf dem Papier, auf der weißen Seite<sup>11</sup>, im Schauraum des Buches aufführen. Diese Performance bringt sowohl die bedeutungsrelevanten Aspekte des sprachlichen Materials zur Geltung als auch die internen strukturdynamischen Verhältnisse des Textes, wie die der Einheit oder Differenz, Kohärenz oder Inkohärenz, Homogenität oder Heterogenität, Schlüssigkeit oder Widersprüchlichkeit, Antithetik, Paradoxie etc. Eine solche textinterne Performativität unterscheidet sich von der sprechakttheoretisch thematisierten grundlegend.

Dennoch bleibt der Eindruck gewisser Nähe bestehen. Sie erklärt sich außer der Verbindung von Sagen und Tun auch mit Blick auf einen umfassenderen rezeptionsgeschichtlichen Vorgang. Performativität, der Handlungsaspekt sprachlicher Äußerungen, im Rahmen der analytischen Philosophie zuerst von der Sprechakt-Theorie in den Fokus gerückt, hat hohe Aufmerksamkeit in anderen philosophischer Richtungen gefunden und Anstoß zur Entwicklung eigener jeweils richtungsspezifischer Auslegungen gegeben. In Frankreich gilt das vor allem von den Dekonstruktivisten und Poststrukturalisten, u.a. auch von Deleuze. Dessen nachhaltiger Einfluss auf Harlan ist von ihm selbst bezeugt und kann nicht überschätzt werden. Er zeigt sich auch unter dem Aspekt der Performativität:

Ein Buch hat weder ein Objekt noch Subjekt, es ist aus den verschiedensten Materialien gemacht [...]. Sobald man das Buch einem Subjekt zuschreibt, vernachlässigt man die Arbeit der Materialien und die Äußerlichkeit ihrer Beziehungen.<sup>12</sup>

---

11 Ein Bild Mallarmés, der erstmals die „page blanche“ als materielle und mediale Bedingung des Schreibens thematisiert.

12 Gilles Deleuze und Félix Guattari: *Rhizom*. Paris 1976, deutsche Ausgabe: Berlin 1977, S. 6.

Abgesehen davon, dass Deleuze den Autor eines Textes/Buches ganz aus der Betrachtung ausschließt und damit die sprachliche Eigentätigkeit noch stärker betont als Harlan, nimmt er dessen Satz sinngemäß vorweg.

Da dieser Satz seinerseits ein Text en miniature ist, wäre es verwunderlich, wenn er das geforderte performativische Tun nicht an sich selbst exekutierte. Syntaktisch betrachtet, ist er die durch den Bindestrich interpunktorisch-formal als ein Satz deklarierte Folge von zwei Sätzen. Deren erster hat die Form eines einfachen Satzgefüges: Hauptsatz und Gliedsatz (Relativsatz). Der Gliedsatz steht für das grammatische Objekt, auf welches das Prädikat des Hauptsatzes sich bezieht, und semantisch dafür, dass ein Text etwas sagt. Der Hauptsatz dekretiert, dass das Tun eines Textes dieser Bedeutung zu folgen hat. Der Satz nach dem Bindestrich kehrt diese Beziehung dagegen um. Er macht das Tun zum Antecedens der Bedeutung des Textes. Die Sätze negieren sich wechselseitig. Zusammen bilden sie die Form einer Paradoxie:

Position und Negation sind so gesetzt, daß sie einander nicht zufrieden lassen, sich nicht bescheiden damit, beim Setzen auf je eine Seite die andere als nur aktuell ausgeschlossene mitzuführen. Vielmehr negiert die Negation die Möglichkeit der Position, negiert die Position die Möglichkeit der Negation. Man [...] befindet sich damit auf einer Wippe, die nicht aufhören kann zu arbeiten.<sup>13</sup>

Dieses Zitat legt analytisch klar und bildhaft anschaulich den Aspekt des Dynamisch-Aktiven frei und somit den des Tuns, unter dem eine Paradoxie zu sehen ist. Als Text genommen, tut der Satz, was er sagt.

Der Gedankenstrich zwischen seinen beiden Teilsätzen nähert den Satz der Form bestimmter Witze an, die mit einer Frage beginnen und einer durch sie hervorgerufenen Irritation zunächst Raum geben, um die Wirkung der dann folgenden unerwarteten Antwort bzw. Pointe zu erhöhen. Jedoch mit dem Unterschied, dass die (oben angesprochene) Irritation durch den Satz bzw. durch seinen ersten Teil-Satz sich nicht wie beim Witz nach kurzem Innehalten in Lachen Luft macht. In einen Anflug von Erheiterung dürfte sie sich indessen wohl verwandeln, wenn das performative Spiel erkannt wird. Insofern deutet sich darin eine humoristische Erzählhaltung an. Sie ist trotz des Vorherrschens von Untergang und Katastrophe in allen Ys-Geschichten hintergründig mit anwesend und wird zum schwarzen Humor, wenn sie die Form der Groteske annehmen.

Die Relevanz des Satzes stellt sich in seiner apodiktisch-sentenzartigen Form dar. Sie hebt ihn aus dem szenischen Kontext der Erzählung solitärhaft heraus. Diese sprachlich-performative Geste bettet sich in die szenische Performance ein: „Ein Mann im Publikum erhob sich.“ In Anbetracht der narratologischen Relevanz seines Satzes könnte man meinen, Harlan selbst sei dieser Mann und er habe sich, so wie an verborgener Stelle ein Baumeister sich im Halbrelied portraitiert, hier am Ende seines Erzählbands und, da er sein letzter Prosaband ist, zum Schluss seines Erzählens in andeutenden Strichen selbst verborgen. Der Anschein, als verschwände der Autor, also die implizite Referenz auf Roland Barthes, den Harlan, wenn nicht aus eigener Lektüre, dann über Deleuze kennen musste, stützt diese Fantasie. Zusätzlich genährt wird sie durch den bereits zitierten Erzählerkommentar. Er könnte sich cum grano salis auch auf Harlans Prosa beziehen. Niemand versteht sie. Auf Verstehen ist die

<sup>13</sup> Niklas Luhmann, Peter Fuchs: *Reden und Schweigen*. Frankfurt/M. 1989, S. 93f.

ihr zugrunde liegende Narratologie indes auch nicht aus. Im Gegenteil, sie sucht diesen Zugang, wo sie ihn scheinbar eröffnet, zugleich zu vereiteln. Durch kunstvolle Performance im dargelegten Sinn, also durch Texte, die aufgrund ihrer virtuos inkohärenten und paradoxalen Konstituiertheit Sinn und Bedeutung wohl aufscheinen, aber im selben Moment sich wieder auflösen lassen. Auch der Satz, welcher dieses narratologische Verfahren programmatisch fordert, erweist sich als solch ein in sich oszillierendes Gefüge.

Somit scheint sich im Hinblick auf die Anfangsfrage, ob der Satz überhaupt zu verstehen sei, als Antwort ein Nein zu ergeben. Der Erzählerkommentar gilt allgemein und über das Publikum hinaus, aus dessen Mitte ein Mann ihn spricht. Doch als sei auch diese Eindeutigkeit mit dem Erzählprinzip unverträglich, stellt bereits der nachfolgende Satz sie in Frage: „Der einzige, der sich für seine [des Mannes] Überlegung interessierte, war ein Kind, Iwan, das auf der Wiese mit einem Salamander spielte, den es an einer Schnur befestigt hatte.“<sup>14</sup> Die namentliche Identifizierung des Kindes unterstellt rezipientenseitig eine Vertrautheit mit ihm, die bei der Lektüre der letzten Geschichte durch sie allein nicht gegeben ist. Zur Konzeption dieser Geschichte gehört jedoch, wie sie zu Beginn eröffnet, dass in ihr die Figuren der vorhergegangenen Geschichten auftreten bzw. sich versammeln und die Geschichten ihrerseits teils in der hier vorliegenden Weise durch bloße Namensnennung der Hauptfiguren, teils in anderer Weise auf einander Bezug nehmen. Diese Intratextualität ist ein Charakteristikum des Prosabands überhaupt. So ist das Kind Iwan die Zentralfigur der vorletzten Geschichte *Iwan der Blöde*. Diesen Beinamen hat es von seinen Kameraden erhalten, weil sie seine Nachdenklichkeit und Fantasien für Blödheit halten. Nur dieses Kind hat also den Mann verstanden. Doch so klar ist auch das wiederum nicht. Iwans Reaktion wird zwar von der des übrigen Publikums ausgenommen, welches nicht versteht, ist ihrerseits somit als Verstehen aufzufassen, aber als ein auf unbestimmtes Interesse reduziertes. Das lässt die Rezeptionshaltung des Kindes als eine dem oben angedeuteten Erzählkonzept angemessene erscheinen. Es schließt Signifikanz nicht aus, führt aber darauf ausgerichtetes Verstehen nicht zum Ziel, sondern verbindet Signifikanz als ein performatives Moment mit anderen sie aufhebenden zu einer Text-Performance, die trotz aller damit einhergehenden Irritation dennoch Interesse bewirkt. Bei einem Kind nimmt sich diese Interessiertheit allerdings ebenso befremdlich aus wie der überraschende und irritierende Übergang der Erzählung zum Kind überhaupt. Jedenfalls aus Sicht des geläufigen Kindheits-Topos, wonach ein Kind noch nicht entwickelt und naiv-unverständlich ist. Philosophie und Literatur halten dem bekanntlich ein anderes Verständnis von Kindheit entgegen, das sich auch in Harlans Iwan-Figur angedeutet. Es findet sich schon in Heraklits Fragmenten, die im Brett- bzw. würfelspielenden Kind philosophisch-ontologische Weisheit dargestellt sehen, das Wissen um das Zusammenspiel von Aufbauen und Zerstören, Regelmäßigkeit und Regellosigkeit, Sinnhaftigkeit und Sinnlosigkeit im Sein. Gewissermaßen am anderen Ende der Philosophie-Geschichte führt u.a. Lyotard die aufwertende Sicht auf das Kind fort. Er sieht in der Unentwickeltheit des kindlichen Sprechens ein produktives Moment, das sich im weiteren Leben als Erwachsener durchhält. Lyotard knüpft an das Adjektiv *infans* an:

---

14 Thomas Harlan: *Die Stadt Ys*. In: Harlan: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 1, S. 294.

Taufen wir das, was sich nicht aussprechen läßt, *infantia*. Eine Kindheit, die kein Lebensalter ist und nicht vergeht. [...] Wenn Kindheit bei sich bleibt, so nicht obgleich, sondern weil sie im Erwachsenenleben angesiedelt ist. [...] Was sich im Geschriebenen nicht schreiben lässt, braucht vielleicht einen Leser, der nicht mehr oder noch nicht lesen kann: alte Leute, ... Kinder im Kindergarten, die über ihrem aufgeschlagenen Buch brabbeln: a. d. a. d.<sup>15</sup>

Lyotards Ansatz ist im hier gegebenen Zusammenhang auch deshalb interessant, weil Deleuze daran anknüpft und über ihn der Weg wieder zu Harlan führt. Die sprachbezogene Defektivität, die von Lyotard als Voraussetzung der Textrezeption erwogen wird, erhebt Deleuze, allerdings ohne dabei noch auf Kindheit zu rekurrieren, zum poetologischen Prinzip. Am Beispiel des Stotterns zeigt er, dass es für den Schriftsteller bei der Darstellung dieses Defekts außer zu sagen, dass eine Person stottert oder sie stottern zu lassen, noch eine dritte Möglichkeit gibt: „Es ist nicht mehr die Person, deren Rede stottert, vielmehr wird der Schriftsteller zu einem *Stotterer der Sprache*: Er lässt die Sprache als solche ins Stottern geraten.“<sup>16</sup> Die dritte Möglichkeit ist also gegeben, „[...] wenn nämlich *sagen gleich machen* ist“.<sup>17</sup> Diese Formel entspricht in Kurzform dem Satz des Mannes im Publikum, eine Übereinstimmung, die ein weiterer Beleg für Deleuzes Einfluss auf Harlan ist. Ihm verdankt Harlan wohl auch die Bekanntschaft mit den russischen Autoren Chlebnikov, Mandelstam und Belyi, an denen neben anderen, vor allem Konrad Bayer, seine Schreibweise sich orientiert. Die Hochschätzung für Chlebnikov drückt sich darin aus, dass er ihm den Prolog zum Erzählband *Die Stadt Ys* zuschreibt. Die Wertschätzung Mandelstams zeigt sich anhand dessen bedeutsamer Einbeziehung im Roman *Rosa*.<sup>18</sup> Harlans Orientierung an Belyi geht aus dessen Äußerung hervor, die Deleuze zitiert, um sprachliche Defektivität als poetologisches Prinzip zu belegen:

Der Leser wird nur die *unpassenden* Mittel vorüberziehen sehen: Fragmente, Anspielungen, Anstrengungen, Forschungen – versuchen Sie nicht, darin einen ausgefeilten Satz oder ein völlig kohärentes Bild zu finden; was man auf den Seiten gedruckt finden wird, wird eine gehemmte Rede, ein Stottern sein [...].<sup>19</sup>

Dieser narratologische Selbstkommentar Belyis charakterisiert aspektweise auch Harlans Narratologie.

Als solle der Idealisierung des alternativen, aufwertenden Kindheitstopos' auf den die Iwan-Figur anspielt, und erneuter Mythenbildung entgegengewirkt werden, schlägt das Spiel des Kindes ins Drastische um: „Es ergriff, noch während es überlegte, einen Ziegelstein, hielt ihn hoch über seinen Kopf, rief Siegl!, und ließ ihn auf sein Lieblingstier fallen. Dann weinte es.“<sup>20</sup> Das demonstriert drastisch die bereits in den beiden Fragmenten Heraklits implizierte Destruktivität.

Dieses Moment ist in Harlans Prosa als Zerstörung von Kontinuität, von Kohärenz und Sinnzusammenhang ebenfalls mitwirkend und entsprechend ist ihre Sprache gewaltkontaminiert. Die literarische Darstellung von Gewalt nimmt, wie es scheint unvermeidlich und obwohl sie sich gegen diese Gewalt richtet, „das Gesicht des Feindes“ an, wie Harlan von sich selbst sagt,<sup>21</sup> und im *Heldenfriedhof* von seiner Hauptfigur

15 Jean-François Lyotard: *Kindheitslektüren*. Hrsg. v. Peter Engelmann. Wien 1995, S. 11f.

16 Gilles Deleuze: *Kritik und Klinik*. Frankfurt/M. 2000, 2015, S. 145.

17 Ebd.

18 Thomas Harlan: *Rosa*. In: Harlan: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*, Bd. 2, S. 40 und 92f.

19 Deleuze. *Kritik und Klinik*, S. 153.

20 Harlan: *Die Stadt Ys*, S. 294.

21 Harlan: „Hitler war meine Mitgift“, S. 205.

Consulich sagen lässt. Diese Angleichung findet sich auch in der Erzählung über die von Katastrophe und Untergang heimgesuchte Stadt Ys sowie in anderen Erzählungen des nach dieser Stadt benannten Prosabands und darüber hinaus in Harlans beiden Romanen.

Dem narratologischen Leitsatz entsprechend, den Harlan gegen Ende seines Prosabands den Mann im Publikum aussprechen lässt, sind seine Texte zu rezipieren. Erzähltheoretisch betrachtet, entziehen sie sich dem Fiktionalitätskriterium der Literarizität. Sie sind zwar unvermeidlich auch signifikant bzw. referenziell und somit vorstellungsbezogen. Zugleich sabotieren sie diesen Bezug jedoch mit den bereits genannten narratologischen Operatoren (wie Diskontinuität, Heterogenität, Diskontinuität, Antithese, Paradoxie etc.), welche die Grundstrukturen des diegetischen Universums auflösen und somit die Fiktion von Wirklichkeit vereiteln. Das performativische Charakteristikum dieser Texte ist ihr Anwesenheitsmodus, Präsenz statt Repräsentanz, weder die von Wirklichkeit noch die von Sinn. Rezeptionstheoretisch gesehen, zielt diese Narratologie auf die Perturbation des Sinn und Vorstellbarkeit präsupponierenden Leseakts.

Diese Leseerfahrung legt nahe, in Harlans Texten durch Ungeheuerlichkeit ihres Themas (Holocaust in *Rosa* und *Heldenfriedhof*, Katastrophe/Untergang im Prosaband) bewirkten Sprachverlust und Sprachversagen zu sehen, eine Erklärung, die auf andere Textbeispiele der Holocaust-Literatur zutrifft und autorensseitig bestätigt wird, in diesem Falle jedoch verfehlt ist. Zum einen wegen der Sprachmächtigkeit der Prosa Harlans. Sein sprachliches Potential ist unerschöpflich, die Reichweite seines Sprachgebrauchs nahezu unbegrenzt, er bedient sich aller semantischen Bestände. Auch seine Selbstzeugnisse belegen, dass er weit entfernt ist von einer durch Verlust und Versagen gekennzeichneten Spracherfahrung. Die auf Sprachverlust abhebende Erklärung ist insbesondere mit Blick auf den Prosaband *Die Stadt Ys* unzutreffend. Untergang bzw. Katastrophe bilden zwar den thematischen Rahmen, und dessen Setzung hat letztlich den Holocaust zum Hintergrund. Als Thema ist er aber nicht so unmittelbar präsent, dass dies Sprachverlust und Sprachversagen erklären würde. Beispielsweise nicht hinsichtlich der Erzählungen *Schwanensee* oder *Das ewige Leben des Y.K.M.* oder *Denkmal*. Dennoch unterscheidet sich die sprachliche Verfasstheit dieser Geschichten kaum von der der Romane. Wenn das Interpretament des Sprachverlusts bzw. Sprachversagens bei diesen Texten nicht greift, dann entsprechend auch nicht bei jenen. Der tiefere Grund dafür liegt in seinem Apriori. Es macht Verstehbarkeit zur Voraussetzung der Textbetrachtung. Mit Sprachverlust ist sonach gar nicht, wie zunächst anzunehmen, Beeinträchtigung der Beherrschung des sprachlichen Materials gemeint, sondern das Fehlen eines hermeneutischen Horizonts, von dem erwartet wird, dass die Verarbeitung dieses Materials zum Ziel hat, ihn auszuspannen. Zwar ist auch in einem sinn- bzw. verstehensorientierten Text dessen Materialität ein konstitutives Moment. Das lässt sich vor allem bei lyrischen Texten am Beispiel von Metrum, Reim zeigen und a fortiori am Beispiel der Onomatopoesie. Dennoch verlangt Verstehbarkeit die funktionale Unterordnung dieser sprachlichen Formen unter das Ziel der Sinnggebung. Harlan verweigert sich dem. Sein Satz befreit die Sprache von diesem Postulat. Auf die Frage, was Schreiben für ihn bedeute, lautet Harlans Antwort:

Sich zu öffnen, die Worte aus sich heraustreten zu lassen und ihnen dann nachzulaufen, um zu sehen, wohin sie führen wollen [...]. Wenn jetzt ein Text irgendwo stand [...], hatte ich ihn nicht vorbestimmt [...] und forderte nicht, daß er etwas bedeuten solle, was mit meinem Denken in Übereinstimmung zu bringen war und mit meinen Absichten [...].<sup>22</sup>

Das Zitat belegt nicht nur, dass der Satz als narratologischer Imperativ den Autor miteinbezieht, sondern auch inwieweit. Er reduziert die Funktion des Autors auf die Haltung des Gewährenlassens gegenüber der Sprache und macht diese passive Aktivität zur autorensseitigen Voraussetzung für seine Befolgung:

Sprache ist etwas, was du laufen lässt. Sie kommt von alleine und will nicht, dass du etwas von ihr gewollt hast. [...] Ich will nichts von der Sprache, die Sprache spricht sich selbst.<sup>23</sup>

Nur unter Voraussetzung dieser Einstellung des Autors entsteht folglich ein Text, der tut, was er sagt.

Angesichts der Textpraxis Harlans fragt sich indes, ob er selbst der von ihm propagierten quasi verbalinspiratorischen Auffassung uneingeschränkt folgt. Das scheint nicht so zu sein. Seine Texte erweisen sich bei vertiefter Betrachtung von einer Virtuosität, die eher dafür spricht, dass auch die leitende Hand des Autors mitwirkt, so dass der postmodern in Frage gestellte Werkcharakter in dieser Hinsicht doch gewahrt wird. Insoweit wird noch Anschluss an den tradierten Poesis-Begriff gehalten: Das Machen wird nicht ganz der Sprache zugeschrieben und sie wird nicht sprachmystisch zum Subjekt hypostasiert. Wenn die Zitate dennoch diesen Eindruck erwecken, dann belegen sie zudem, dass das Hyperbolische und Antithetische, das Harlans Schreibweise unter anderem bestimmt, sich ebenfalls in seinen Selbstäußerungen und poetologischen Reflexionen findet. Harlans Programmsatz stellt solch eine Reflexion dar. Auch ihr ist ein überschießendes Moment immanent. Das ist zu berücksichtigen, um ihr poetologisches Potential angemessen zu erfassen.

---

**22** Ebd., S. 216f.

**23** „Im Mahlstrom der Sätze: Thomas Harlan, Schriftsteller und Filmemacher“. Vorgestellt von Beate Ziegs zum 80. Geburtstag. In: *Deutschlandradio* 10. Februar 2009, Manuskript zum Feature, S. 13f. (O-Ton 9)

