

literatur für leser:innen

20

1

43. Jahrgang

Inhaltsverzeichnis

In eigener Sache/Vorstellung des neuen
Herausgeber:innen-Teams/Unser Selbstverständnis

Bernhard Spies · Warum und wozu es *literatur für
leser:innen* gab und immer noch gibt. Ein Blick
in die Historie eines literaturwissenschaftlichen
Periodikums

Felix Lempp/Antje Schmidt/Jule Thiemann ·
Poetische Taxonomien. Un/Geordnete Begegnun-
gen zwischen Pflanzen, Menschen und Tieren
in Lyrik und Prosa der Gegenwart

Jörg Petersen · „Ergebt euch doch, ergebt euch
einander“. Thomas Harlans Hiob-Rezeption

Justin Mohler · Contagious Becomings: Carmen
Stephan's *Mal Aria*

Carsten Jakobi · „Einem Blutbade entgiengen sie,
um in ein andres zu gerathen“ – Zirkuläres
Erzählen in Voltaires *Candide* und in
Johann Carl Wezels *Belphegor*



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

In eigener Sache _____	1
Vorstellung des neuen IJI Herausgeber:innen-Teams _____	3
Unser Selbstverständnis _____	11
Bernhard Spies	
Warum und wozu es <i>literatur für leser:innen</i> gab und immer noch gibt.	
Ein Blick in die Historie eines literaturwissenschaftlichen Periodikums _____	13
Felix Lempp/Antje Schmidt/Jule Thiemann	
Poetische Taxonomien. Un/Geordnete Begegnungen zwischen Pflanzen, Menschen und Tieren in Lyrik und Prosa der Gegenwart _____	17
Jörg Petersen	
„Ergebt euch doch, ergebt euch einander“.	
Thomas Harlans Hiob-Rezeption _____	39
Justin Mohler	
Contagious Becomings: Carmen Stephan's <i>Mal Aria</i> _____	57
Carsten Jakobi	
„Einem Blutbade entgiengen sie, um in ein andres zu gerathen“ –	
Zirkuläres Erzählen in Voltaires <i>Candide</i> und in Johann Carl Wezels <i>Belphegor</i> ____	73

literatur für leser:innen

herausgegeben von:	Keith Bullivant, Ingo Cornils, Serena Grazzini, Carsten Jakobi, Frederike Middelhoff, Bernhard Spies, Christine Waldschmidt, Sabine Wilke
Peer Review:	literatur für leser:innen ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber:innen weitergegeben und von allen begutachtet. Jede:r Herausgeber:in hat ein Vetorecht.
Verlag und Anzeigenverwaltung:	Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11, 10178 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	Prof. Dr. Ingo Cornils, Professor of German Studies, School of Languages, Cultures and Societies, University of Leeds, Leeds LS2 9JT, UK i.cornils@leeds.ac.uk
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 auszugsweise – 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/>

„Ergebt euch doch, ergebt euch einander“. Thomas Harlans Hiob-Rezeption

Abstract

In der Vielzahl der literarischen Bearbeitungen des Hiob-Themas, die vor allem nach dem Holocaust Konjunktur haben, ist die Thomas Harlans besonders originell. Gleichwohl hat sie in der Literaturwissenschaft keine Beachtung gefunden. Die vorliegende Untersuchung versucht, das nachzuholen. Dazu richtet sie sich nicht nur auf den zentralen Hiob-Text in Harlans Prosaband, sondern auch auf Harlans beide Romane, in denen Hiob ebenfalls, wenn auch nicht so ausführlich wie im Prosaband thematisiert wird. Es zeigt sich mit Blick auf die Jahrhunderte währende und bis in die Gegenwart sich erstreckende und an Hiob entzündende theologische und philosophische Theodizee-Debatte, dass Harlans Hiob-Figur den Hiob der Bibel unter performativem Aspekt in neuem Licht erscheinen lässt.

Thomas Harlan ist der Sohn Veit Harlans. Dessen Film *Jud Süß* hat die Beziehung des Sohns zum Vater schwer belastet. Die Schuld des Vaters wieder gut zu machen, dürfte ein sowohl in Thomas Harlans künstlerischer als auch außerkünstlerischer Arbeit mitlaufendes Motiv gewesen sein. Er hat eine große Zahl von Täter-Akten in den Warschauer Archiven aufgespürt, sie dem Freund Fritz Bauer weitergegeben und dadurch die Frankfurter Auschwitz-Prozesse mitbewirkt. Der Roman *Rosa* thematisiert die Taten im KZ Kulmhof, der Roman *Heldenfriedhof* die Verfolgung und Enttarnung der Täter. In Harlans *lyob*-Geschichte ist der Holocaust, wie noch zu zeigen ist, implizit ebenfalls Thema.

Harlans Hiob-Rezeption ist in der Harlan-Forschung ein Desiderat.¹ Das verwundert. Denn schon ein Blick in das Inhaltsverzeichnis des Prosabands *Die Stadt Ys*² zeigt, dass dieses Thema darin einen prominenten Platz einnimmt, und zwar in der *lyob*-Geschichte des mittleren der drei Hauptteile des Bandes. Die beiden anderen, der vorangehende *Kurzgeschichten*-Teil und der nachfolgende Teil mit Erzählungen, flankieren sie wie die Flügel eines Triptychons die Mitteltafel.³ Allein diese strukturelle Hervorhebung ist Anlass genug zu fragen, welche Absicht Harlan dabei geleitet hat und ob in seinen Romanen *Rosa* und *Heldenfriedhof*, die vor dem Prosaband erschienen sind, die Referenz auf Hiob nicht ebenfalls zu finden ist, wenn nicht auf den ersten Blick, denn so offensichtlich wie im Prosaband zeigt sich diese Referenz in den Romanen nicht, dann doch bei näherer Betrachtung. Anlass dazu gibt die *lyob*-Geschichte auch in anderer Hinsicht. Zum einen wegen der Aktualität ihres Schauplatzes, des wiederholt, zuletzt im vorigen Jahr, aufflammenden Kriegs um Berg-Karabach. Zum anderen und mehr noch wegen ihrer diskursgeschichtlichen

1 So kommt beispielsweise während des zweitägigen Harlan-Symposiums, das im Januar 2016 in Potsdam stattgefunden hat, Harlans *lyob-Geschichte* nicht zur Sprache, geschweige denn, dass sie thematisiert wird. Vgl. *So etwas Ähnliches wie die Wahrheit. Zugänge zu Thomas Harlan*. Hrsg. von Jesco Jockenhövel/Michael Wedel München 2017.

2 Thomas Harlan: *Die Stadt Ys und andere Geschichten vom ewigen Leben*. Reinbek/Hamburg 2011, im Folgenden zitiert mit der Sigle H.

3 Das Inhaltsverzeichnis der Eichborn-Ausgabe des Prosabands stellt diese Struktur klarer heraus als das der Rowohlt-Ausgabe.

Relevanz. Nachdem der theologische und philosophische Diskurs über Hiob sich in zwei versäult einander gegenüberstehenden Positionen nunmehr diskursiv erschöpft hat, deren eine den Dulder, die andere den Rebellen in Hiob sieht, zeigt Harlans *lyob*-Geschichte die biblische Figur in neuem Licht, nämlich als eine säkulare, die sich nicht über ihr Verhältnis zu Gott, sondern zu den Menschen definiert, in deren Tun sie performativ eingreift. Dies nachzuweisen, ist Ziel der Untersuchung. Sie richtet sich zwar vorrangig auf die *lyob*-Geschichte, bezieht aber eine Reihe anderer Gesichtspunkte mit ein und wählt also den Weg einer aspektorientierten Analyse. Der Zwischentitel über jedem Untersuchungsschritt benennt jeweils den Aspekt, von dem er sich leiten lässt und unter dem er eine Facette zu dem Bild Hiobs als einer säkularen Figur hinzufügt. Diese Funktion verbindet die Untersuchungsschritte miteinander. ‚Beifang‘ dieser Vorgehensweise ist ein bemerkenswertes Merkmal der Erzählweise Harlans, die Perturbation des Leseakts. Sie ist übrigens infektiös: Der Metatext, also die Abfassung eines Textes über Harlans Texte, läuft Gefahr, seinerseits zu irritieren. Vor Untersuchungsbeginn ist die Angabe oben, dass die *lyob*-Geschichte der Mittelteil der drei Hauptteile des Prosabands sei, zu präzisieren. Sie trifft nur in erster Annäherung zu. Denn dieser Mittelteil mit dem Titel *lyob* ist seinerseits in fünf mit römischen Ziffern gezählte Teile untergliedert. Teil II mit dem Titel *lyob oder Die Geschichte vom armen Genossen Anatol Joganowitsch Kuntse* ist im Folgenden gemeint, wenn von der *lyob*-Geschichte die Rede ist.

Schreibweisen und Bedeutungen des Namens Hiob

Der Name der Zentralfigur schreibt sich in zwei geläufigen Varianten, Hiob oder *lyob*. Nachfolgend bezieht sich die Namensvariante Hiob auf die Figur in der Bibel,⁴ die *lyob*-Variante auf die in Harlans Prosa. Für beide Namensvarianten gilt, dass sie zum Typus der Satznamen gehören. Als solche bedeuten sie sowohl ‚Bitte um Gottes Hilfe‘ als auch ‚der von Gott Angefeindete‘. Diese Ambivalenz ist als semantischer Vorschein einer Differenz erwähnenswert, welche die Tradition der Hiob-Rezeptionen bestimmt und auch von Harlan thematisiert wird.

Plot der *lyob*-Geschichte

Die dreizehnte und letzte Kurzgeschichte deklariert sich, obwohl sie noch zum ersten Hauptteil des Prosabands gehört⁵ (H, S. 61 ff.), als Einleitung zur *lyob*-Geschichte und gewährt einen Überblick über deren Verlauf. Hintergrund ist der langjährige kriegerische Bergkarabach-Konflikt und zwar der dritte Krieg zwischen Armenien und

4 Referenztext ist eine ältere Bibelausgabe von 1952, nicht die überarbeitete von 2017, die der 2010 verstorbene Harlan, falls er bei seiner *Giobbe*-Übersetzung auf die Luther-Bibel zugreifen wollte, nicht zur Hand haben konnte.

5 Wegen dieser Funktion als Einleitung gehört die Dreizehnte eigentlich, und das ist das Irritierende, zum nachfolgenden Hauptteil. Da dieser bereits eine Einleitung hat, ist sie eine Einleitung zu einer Einleitung (Ys, 61). Diese Verdoppelung hat ihre Entsprechung in den beiden Nachworten zur *lyob*-Geschichte des Hauptteils. Beides exemplifiziert das Verwirrende der Schreibweise Harlans: Sie unterläuft die Klarheit des Gliederns und treibt ein karikierendes Spiel mit dessen Ordnungsfunktion.

Aserbaidzchan, der im Frühjahr 1992 beginnt. In dessen Verlauf ereignet sich etwas beide Kriegsparteien Verstörendes:

Als Aserbaidzchaner und Armenier 1993 in Grabenkämpfen verbluten, ergreift ein Unbekannter das Wort, ein Unbekannter, der, hoch über der Schlucht, in 3000 Meter Höhe, im Mets-Kirss-Massiv verschänzt, donnernd die gegnerischen Lager um den Schlaf bringt und in den vier Sprachen des Kaukasus über einen Lautsprecher die Soldaten zum Aufstand gegen ihre Offiziere aufruft und seine Rede auf eben jene Kraft der Flüche stützt, mit denen Ijob seine Anwürfe gegen den Gott des *Alten Testaments* geschleudert hatte. (H, S. 62 f.)

Wegen dieser Bibel-Zitate wird der Rufer für den Propheten selbst gehalten, so seine Apostrophierung im Text (H, S. 62). Die Rufe demotivieren die Kämpfenden beiderseits der Front. Daher beschließen die Kriegsparteien im Juni 1993 ein sieben-tägiges Waffenstillstandabkommen und eine gemeinsame Kampftruppe, die in dieser Frist den Rufer, weil er den Krieg stört, ausschalten soll. Dieser Zeitangabe in der dreizehnten Kurzgeschichte (H, S. 63) widerspricht die in der *Ijob*-Geschichte selbst. Sie gibt die Frist des Waffenstillstands mit nur sechs Tagen an und auch nicht im Juni, sondern vom 25. bis zum 30. Mai (H, S. 107). Dieser Widerspruch ist nach dem in der Fußnote 3 erwähnten ein nächster Beleg dafür, dass Irritation durch Widersprüchlichkeit zum stilistischen Repertoire Harlans gehört. Intendierte Fehlerhaftigkeit entspricht einem Textverständnis, dass den Text als Provisorium, als unvollendet auffasst und sich gegen den tradierten Werkbegriff richtet. Ein anderer, nicht textinterner, sondern ein Widerspruch zum tatsächlichen Geschichtsverlauf ist allerdings von dieser fehlerästhetischen Bewertung ausgenommen: Die Datierung des Waffenstillstandabkommens auf den Juni des Jahres 1993 widerspricht dem historischen Datum.⁶

Das Abkommen scheint anfangs seinen Zweck zu erreichen, erweist sich sodann aber als Fehlschlag. Trotz der vermeintlichen Liquidierung des Unbekannten erschallen dessen Rufe weiterhin. Der vorletzte Satz der dreizehnten Kurzgeschichte lüftet das Geheimnis seiner Identität: „Lange erst, nachdem sie, im Hochsommer dann, verstummt war, stirbt, unerkannt, Anatoli Joganowitsch Kuntse, Ijob, ehemals Oberst des militärischen Abschirmdienstes der Sowjetarmee, in einem Flüchtlingslager am Kaspischen Meer“ (H, S. 63). Die Konstruktion des Plots mutet einerseits phantastisch an, vonseiten seiner politischen Voraussetzungen andererseits nicht. Schon zu Zarenzeiten hat sich Russland in der wegen ihrer religiösen, ethnischen Unterschiede und Gebietsstreitigkeiten unruhigen Kaukasus-Region im eigenen Interesse politisch engagiert. Die Sowjetunion und das nachsowjetische Russland haben dieses Engagement beibehalten.⁷ Von diesem Interesse musste Harlan wissen, der Russland von langjährigem Aufenthalt und ausgedehnten Reisen her kannte, die ihn auch in die Kaukasus-Region geführt haben.⁸ Es ist es also zumindest nicht unwahrscheinlich, dass Russland dem Konflikt zweier Kaukasus-Regionen, wenn Diplomatie versagte, abschirmdienstlich beizukommen versuchte. Für das Verständnis der Ijob-Rezeption Harlans ist indes weniger der Aspekt der Wirklichkeitsnähe des Plots relevant als das

6 *Blätter für deutsche und internationale Politik*. Hrsg. von Katjun Amirpur/Seyla Benhabib/Peter Bofinger/ Ulrich Brand/Micha Brumlik/Jürgen Habermas u.a.m., 9/2020, S. 21. Dort wird das Jahr 1994 genannt.

7 *Le Monde diplomatique*, Deutsche Ausgabe Januar 2021, S. 18.

8 Thomas Harlan: *Hitler war meine Mitgift*. Ein Gespräch mit Jean-Pierre Stephan, Reinbek/Hamburg, 2011, S. 73.

Quidproquo von Sakralem und Profanem. Dafür ist nicht nur die Doppelrolle Kuntses als Agent und Hiob (vgl. H, S. 63 unten) ein Beispiel, sondern wegen dieser Rolle auch seine Vermengung der Hiob-Zitate mit prima facie politisch motivierten Appellen in seinen Rufen aus der Höhe: „Verbündet Euch“ (H, S. 92), „Ergebet Euch Doch, Ergebet Euch einander“ (H, S. 94, Kapitälchen im Original). Die Situierung des Rufers, die Simulation des himmlischen Jenseits durch seine Rufe aus „3000 Meter Höhe“ (H, S. 63) vermengt ebenfalls grotesk widersprüchlich das Sakrale mit dem Profanen.

Mehr noch als diese und die weiter oben aufgezeigten Widersprüche in den Zeitangaben irritiert in konzeptioneller Hinsicht ein anderer Widerspruch: Der unbekannt, für Iyob gehaltene Rufer ergreift 1993 das Wort (s.o.). Zuzufolge einer anderen Passage in der *Iyob*-Geschichte konnte Kuntse sich jedoch nicht an dem angegebenen Ort befunden haben, denn er „war Anfang September 1992 [...] von einer Streife aufgegriffen worden, die ihn für einen russischen Kundschafter hielt, ihn nach Baku schaffte und dort internieren ließ [...]“ (H, S. 123). Dort erlag er einer Grippe-Epidemie: „Hussain [alias Kuntse] verschied [...] am 4. Februar 1993 [...]“ (H, S. 123). Die Kämpfe beginnen aber im April 1993, als Kuntse dem ersten Zitat zufolge bereits tot ist. Dieser Widerspruch stellt die Identität Kuntses als Iyob in Frage. Zwar ist Irritation durch Widersprüchlichkeit von Harlan intendiert. Aber auch in diesem Fall liegt nicht wie weiter oben in diesem Beitrag ein Fehler im fehlerästhetischen, sondern im pejorativen Wortsinn vor.

Iyob oder Die Aufzeichnungen des Kornetts Mustafa Saté

Der Kriegstagebuchschreiber, Kornett Mustafa Saté (H, S. 124), hält die Rufe Iyobs fest. Der Titel des fünften Teils der *Iyob*-Geschichte *Iyob oder Die Aufzeichnungen des Kornetts Mustafa Saté* muss daher annehmen lassen, dass sich Satés Aufzeichnungen mit seinen Kriegstagebuch-Eintragungen decken. Die unter dieser Überschrift dann folgenden Aufzeichnungen sind jedoch weitaus umfangreicher als das im zweiten Teil der *Iyob*-Geschichte von Saté Notierte. Es findet sich in den Aufzeichnungen des fünften Teils zwar wieder, sie gehen aber weit darüber hinaus. Demnach hätte der Armee-Linguist Saté sehr viel mehr aufgezeichnet haben müssen als das in Teil II Wiedergegebene, das jedoch nur einen Bruchteil der Aufzeichnungen ausmacht. Sie umfassen über vierunddreißig Seiten. All das kann nicht die Wiedergabe der Rufe sein, die vom Gebirge niedergegangen sind. Dagegen spricht nicht nur der Umfang der Aufzeichnungen, sondern auch die Ordnung bzw. Struktur ihrer Abfolge: Verse, zu Einheiten, gruppiert, die mit römischen Ziffern gezählt werden. Diese Form zeichnet sich klar ab, trotz des fragmentarischen Charakters der Aufzeichnungen. Sie beginnen nämlich nicht mit den ersten beiden *Gesängen*, die Erläuterung dieser Formbezeichnung folgt weiter unten in diesem Beitrag, sondern mit Gesang III, und auch andere Gesänge werden übersprungen. Ausgeschlossen, dass sie in dieser Form vom Rufer vorgetragen, geschweige von Saté als solche erkannt worden sind.

Sonach hinterlassen die *Aufzeichnungen* einen ambivalenten Leseindruck: Einerseits werden sie in die *Iyob*-Geschichte eingebunden, und zwar nicht nur als integraler Bestandteil, sondern darüber hinausgehend als das, woraufhin sie angelegt ist: „Worauf also läuft die Geschichte vom armen Genossen hinaus [...]? Sie läuft auf einen

Krieg hinaus. Der Katholikos [...] sagt: Nein, sie läuft auf Gott hinaus [...]. Der Imam [...] sagt in etwa dasselbe [...]. Sie berufen sich beide dabei auf die aramäische Quelle des Buches *Ijob* im Alten Testament [...]" (H, S. 62). Andererseits haben die Aufzeichnungen die Signatur eines eigenständigen Textkorpus. Das hebt sie aus der *Ijob*-Geschichte heraus. Das Fehlen eben der Rufe aus der Höhe des Gebirges, die sie situativ und inhaltlich hätten einbetten können, trägt zu diesem Eindruck bei. Deshalb legt die textimmanente Betrachtung nahe, was die editorische Anmerkung am Schluss des Prosabands bestätigt: „Bei den unter dem Titel *Aufzeichnungen des Kometts Mustafa Saté* zitierten Versen des IYOB [...] handelt es sich um eine freie Übertragung unter Zuhilfenahme der dritten Fassung von Guido Ceronettis Übersetzung [*Il Libro di Giobbe* – J. P.], ins Italienische.“ (H, 297)

In dieser textexternen Anmerkung fehlt indes der Hinweis, dass Harlan schon Ende der neunziger Jahre, 1997/98, an einer Übersetzung des *Libro di Giobbe* von Guido Ceronetti gearbeitet hat.⁹ Das lässt die Anmerkung so verstehen, als habe Harlan die *Giobbe*-Verse eigens für die *Ijob*-Geschichte übersetzt. Stattdessen hat er auf die Übersetzung von 1997/98 zurückgegriffen. Das ergibt sich aus einer Äußerung Harlans im Gespräch mit Christoph Hübner. Auf dessen Frage, was Harlan für den Fall plane, dass er die Klinik, in die er sich wegen eines schweren Lungenemphysems begeben musste, verlassen dürfte, lautet seine Antwort, dass er sich in einem Gebirge des Sultanats Oman mit dem Buch Hiob beschäftigen würde. Ihm schwebte ein Filmprojekt vor, in dem er mit Rückgriff auf seine Übersetzung des *Giobbe* von Guido Ceronetti die Geschichte Hiobs erzähle.¹⁰ Wohl im Bewusstsein, dass er voraussichtlich die Klinik nicht mehr verlassen und dieser Film ein Projekt bleiben werde, hat Harlan die Hiob-Geschichte, sie dem ungewissen Filmprojekt vorwegnehmend, stattdessen in seinem Prosaband erzählt.

Die Frage, ob sich die darin enthaltenen *Aufzeichnungen Satés* tatsächlich mit Harlans Übersetzung des *Giobbe* decken, könnte nur der Einblick in Harlans Nachlass klären. Das ist nach Auskunft der Kinematek Berlin, welche diesen Nachlass inzwischen archiviert hat, leider nicht möglich. Dort sind die *Aufzeichnungen* jedenfalls nicht vorhanden. Ungeachtet dessen stützt allein schon das Faktum der Übersetzung die Vermutung, dass Harlan ihr einen Ort geben wollte, wenn nicht im Film, dann im Prosaband, und dass die oben zitierte Frage, worauf die Geschichte hinauslaufe, also ihr Erzähl-Telos, auch diese Absicht impliziert. Allerdings nicht aus dem bloßen Interesse heraus, diesen Text unterzubringen, das unterschöbe Harlan ein extrinsisches, die Integration der *Giobbe*-Übersetzung entwertendes Motiv, sondern, wie noch zu zeigen ist, wegen der besonderen Bedeutung als Reflexionsfläche, die er seiner *Giobbe*-Übersetzung im Erzählkontext der *Ijob*-Geschichte beimisst, insbesondere der *Ijob*-Figur.

Handlungsort dieser Geschichte ist also nunmehr nicht das Gebirge im Sultanat Oman, in das sich Harlan als geeigneten Ort für die Beschäftigung mit Hiob hätte begeben wollen und das mutmaßlich auch Spielort des projektierten Films gewesen wäre, sondern ein Kaukasus-Gebirge in Armenien. Dieses Land war Harlan durch das kleine Buch des von ihm hochgeschätzten Ossip Mandelstam, *Reise nach*

⁹ Persönliche Mitteilung von Wolfgang Hörner, Harlans Lektor.

¹⁰ Christoph Hübner: *Wandersplitter*, 2006, Edition Filmmuseum 35, Zusatz-CD *Extrasplitter*.

Armenien, nicht nur bekannt, sondern auch von mehreren selbst unternommenen Reisen und einer zweitausend Kilometer langen Wanderung her sehr vertraut sowie vermutlich auch das Mets-Kirss-Massiv, von dessen Höhe Iyobs Rufe herabschallen. Der Logik dieses Medienwechsels vom Film zum Text beziehungsweise des Wechsels der jeweiligen Spielorte entsprechend ist an die Stelle eines Drehbuchs somit die *Iyob*-Geschichte getreten.

Vergleich der Aufzeichnungen mit dem Buch Hiob

Der editorischen Anmerkung am Schluss des Prosabands zufolge sind die *Aufzeichnungen* eine *freie* Übertragung der biblischen Vorlage. Das zeigt sich an ihnen formal wie inhaltlich. Zwar bilden auch sie Zeilengruppen, zählen diese ebenfalls mit arabischen Zahlen und stellen sie zu größeren Einheiten zusammen. Diese bezeichnen sie aber nicht wie der Bibel-Text überschriftlich als Kapitel, sondern stattdessen markieren sie die größeren Einheiten mit links neben der ersten Zeile stehenden römischen Zahlen. Auch das kennzeichnet zwar die Zäsur zwischen den größeren Einheiten, flacht sie jedoch ab und lässt die Abfolge des Gesamttextes formal zusammenhängender erscheinen.

Im Bibel-Text haben die bibelsprachlich Verse genannten und zu Kapiteln zusammengefassten Zeileneinheiten trotz ihrer prosodischen Gestaltung und des ausgesprochen poetischen Charakters äußerlich die Form von Prosastücken. Sie sind wie diese links- und rechtsbündig abgefasst. In den *Aufzeichnungen* nur linksbündig, rechtsbündig nicht. Aus Zeilen werden Verse im poetologischen Wortsinn. Ihr Zusammenschluss zu einer Einheit beruht nunmehr auf ihrem mit den syntagmatischen Strukturen abgestimmten Rhythmus. Er kompensiert das Fehlen von Satzzeichen: Keine Kommata, es sei denn die auffälligen, sonst nicht zu erklärenden doppelten Leerzeichen gelten dafür, und nur selten ein Frage-, Ausrufe- oder ein Auslassungszeichen. Diese Formaspekte sowie die durchgehende Kleinschreibung und der gleichbleibende Zeilenabstand zwischen den Versgruppen, deren Kürze – sie sind in der Mehrzahl zwei- oder dreizeilig – geben auch dem äußeren Erscheinungsbild der *Aufzeichnungen* ein Aussehen, das nicht den Notizen eines Kriegstagebuchs entspricht, das sie zu sein vorgeben, sondern dem eines lyrischen Textes. Deswegen werden die *Aufzeichnungen* im dritten Teil der *Iyob*-Geschichte mit den „aramäischen Gesängen“ (H, S. 114) identifiziert. Die Umformung des biblischen Hiob-Textes in Lyrik durch Harlan respektive Ceronetti intendiert somit, den poetischen Charakter des biblischen Hiob-Textes formal weiter herauszuarbeiten. Von Harlan wird derartige Nähe zum Original indes auch durch nichtbiblisches Vokabular sabotiert, wie beispielsweise „fimmel“ (III, 17), „kassieren“ (XL, 8), „magnifizenz“ (XL, 10), „kotzt“ (XIL, 13), „luder“ (XIII, 8), „sterberregister“ (XXIV, 20), „pack“ (XXX, 8). Dieser Sprachgebrauch belegt außerdem, dass Harlan seinen Hiob als säkulare Gestalt konzipiert.

Harlans Übersetzung des Bibeltexes geht nicht allein wegen des anachronistischen Sprachgebrauchs und wegen der beschriebenen Formabweichungen über eine freie Übertragung des Bibel-Textes hinaus, für die sie in der Anmerkung am Schluss des Prosabands gehalten wird. Harlan verändert außerdem den Sinn von Versen. Dazu einige der zahlreichen Beispiele, in denen jeweils Harlans Version, abgekürzt H, der

Bibel-Version, abgekürzt LB¹¹, gegenübergestellt und Harlans Zählweise der Kapitel mit römischen und der Verse mit arabischen Zahlen übernommen wird statt Luther'schen mit durchgehend arabischen Zahlen. H:III, 18, Vers 1: „vereint der ruhe beraubt“. LB: „Da haben doch miteinander Frieden die Gefangenen“. H:VI, 26: „beim bau der sätze schon geht euch der Atem aus“ LB: „Gedenkt ihr, Worte zu strafen?“ H:XI, 5: „der unverschämte fühlt nur verachtung für mißgeschick“. LB: „Ach, daß Gott mit dir redete und täte seine Lippen auf“. H:XX,2: „von welchem Nutzen ist ein Mensch Gott sich selbst?“ [sic, doppeltes Leerzeichen nach Gott]. LB: „Darauf muss ich antworten und kann nicht harren“.

Zwei weit über den Spielraum einer freien Übertragung hinausgehende Abweichungen sind besonders bemerkenswert. Deren eine ist darin zu sehen, dass sie Hiobs Dialog mit Gott als intrasubjektive Reflexion erscheinen lassen. In den Kapiteln des Dialog-Teils und auch im Epilog werden die einleitenden Verse mit redezuweisender Funktion weggelassen, nicht gelegentlich, sondern durchgehend. Das verändert insbesondere die Dialog- oder richtiger die Disput-Struktur des Hiob-Textes, d.h. der Kapitel 4 bis 27. Sie verblasst. Die als Weise apostrophierten Freunde, mit denen Hiob sich auseinandersetzt, treten als Kontrahenten nicht in Erscheinung. Ihre Einlassungen fehlen entweder oder sie werden von einem anonymisierten Ich vorgetragen, als spräche dieses mit sich selbst. Erst in der letzten Verseinheit, die nicht abweicht, sondern dem letzten Kapitel im *Buch Hiob* entspricht, werden – die Aufzeichnungen haben also kein fragmentarisches Ende – wie in der Luft hängend, die Namen der drei Weisen genannt. Sogar die Rede des Herrn in den Vers-Einheiten XXXIX und XL ist als solche nicht zu erkennen und nimmt sich ebenfalls aus wie die Worte Hiobs, als führe dieser ein Selbstgespräch oder richtiger, da die Konturen dieser Gesprächsform doch zu wenig ausgeprägt sind, als gehörten die Worte des Herrn wie auch die der Freunde Hiobs seinem Erlebnis- und Reflexions-Horizont an. Zu diesem Formwandel tendieren die Aufzeichnungen in auffälliger Weise. Was der alttestamentarische Text als realen Disput inszeniert, lassen sie als ein intrapsychisches Geschehen erscheinen. Dadurch gewinnt die Darstellung Hiobs, weil sie die Vorhaltungen seiner Freunde für Selbstvorhaltungen nehmen lässt, an Expressivität und entsprechend an Eindringlichkeit.

Diesen rezeptionsästhetischen Gewinn durch Textintensität schmälert indes die Fragmentierung, also die Weglassung der dem Verständnis dienenden Passagen bzw. Kapitel. Deswegen büßen die *Aufzeichnungen* an erzählerischer Logik ein und als Folge auch an Rezipierbarkeit. Sie wäre eher gegeben, wenn die beschriebene Transformation nicht nur eine bloße Tendenz wäre, sondern deutlicher erkennbar. Das entspricht aber Harlans narrativem Verständnis nicht, das Widersprüche, in anderen Texten Harlans selbst in der extremen Form von Paradoxien oder wie im vorliegenden Beispiel in der schwächeren Form von textlicher Inkonsistenz nicht nur zulässt, sondern geradezu intendiert. Einerseits hält er sich an die biblische Vorlage, andererseits missachtet er sie; einerseits anscheinende Internalisierung des Disputs, der andererseits extern zu bleiben scheint, denn der Wechsel der Personalpronomen in der Rede Elihus, des vierten der Freunde Hiobs: „ich sage dir, du hast unrecht“ (XXXIII, 12) deutet wieder auf einen als real fingierten Disput. Narrative Inkonsistenz zeigt sich

11 Zur Ausgabe der beigezogenen Luther-Bibel siehe Fußnote 4 in diesem Beitrag.

auch in anderer Hinsicht: Teil II der Hiob-Geschichte des Prosabands lässt erwarten, dass durch die Rufe aus der Höhe des Mets-Kirss-Massivs die im Latschintal Kämpfenden ihr Tun erkennen und sie davon ablassen. Diese Erwartung hat bereits eine Passage in der dreizehnten Kurzgeschichte geweckt:

Als Aserbajdschaner und Armenier 1993 in Grabenkämpfen verbluten, ergreift ein Unbekannter das Wort, ein Unbekannter, der hoch über der Schlucht [...] die Soldaten zum Aufstand gegen ihre Offiziere aufruft und seine Rede auf eben die Kraft der Flüche stützt, mit denen Ijob seine Anwürfe gegen den Gott des Alten Testaments geschleudert hatte.“ (H, S. 62 f.)

Doch solcher Erwartbarkeit und Absehbarkeit widersetzt sich die Prosa Harlans. Seinem poetologischen Selbstverständnis entsprechend sieht der Autor nichts ab und erwartet nichts. Er hört nur auf die Impulse der Sprache und begibt sich nicht unter die Botmäßigkeit einer Wirklichkeit, sei es nun die reale oder die der Logik seines eigenen Textes: „Sprache ist etwas, was du laufen lässt. Sie kommt von alleine und will nicht, dass du von ihr etwas gewollt hast [...] Ich will nichts von der Sprache, die Sprache spricht sich selbst.“¹²

Die zweite, noch gravierender erscheinende sinnverändernde Abweichung von der Vorlage zeigt sich in der fragmentarischen Form der *Aufzeichnungen*. Sie geben von den 42 Kapiteln des Bibeltextes nicht einmal die Hälfte wieder, nämlich nur zwanzig Kapitel. Vor allem fehlen die in der Bibelforschung Prolog genannten Kapitel 1 und 2. Die zwanzig wiedergegebenen Kapitel sind mehrheitlich ihrerseits Fragmente. Das führt die ohnehin drastische Reduzierung und lückenhafte Textwiedergabe fort. Nur die Wiedergabe von vier Kapiteln (3, 30, 41, 42) ist vollständig, offenbar deshalb, weil andernfalls der Sinnzusammenhang der Hiob-Geschichte sich ganz aufgelöst hätte. Denn Kapitel 3 hat die Klage Hiobs zum Inhalt. Kapitel 30 nimmt sie nachdrücklicher wieder auf. In Kapitel 41 demütigt sich Hiob angesichts der Machtdemonstration des Herrn, der ihn in Kapitel 42 rehabilitiert, nachdem er Buße getan hat.

Das Böse ubiquitärer Gewalt

Das Fehlen des Prologs in den *Aufzeichnungen* hat zur Konsequenz, dass Hiobs Anklage, die er Gott gegenüber erhebt, nicht mehr auf sein persönliches Schicksal bezogen werden kann und sein Leiden, seine Klage, es sei von Gott zu Unrecht über ihn verhängt worden, nicht mehr nachzuvollziehen sind. Damit büßt eben der Aspekt seine Evidenz ein, dem das Buch Hiob, weil es die Theodizee-Frage erstmals so eindrücklich gestellt hat, seine anhaltende Nachwirkung verdankt. Auch der andere, wirkungsgeschichtlich die Diskussion über Theodizee-Frage ebenfalls bestimmende, aber Hiob selbst verschlossene Aspekt, dass Gott die Gottesfurcht und Glaubensfestigkeit Hiobs in einer Wette aufs Spiel setzt, wird in den *Aufzeichnungen*, weil der Prolog fehlt, ausgeklammert. Statt der Übel, die Hiob selbst heimsuchen, thematisieren die *Aufzeichnungen* nunmehr das Böse ubiquitärer Gewalt, indem sie diese als das Skandalon herausstellen, über das Harlan Ijob klagt. Diese Schwerpunktsetzung übernimmt Harlan von Ceronetti, dessen *Libro di Giobbe* das Böse, „il male“, in der

12 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. 1 f., O-Ton.

Manifestationsform der Gewalt als treibende Kraft, „inarrestabile ruota del mondo“,¹³ im Weltgeschehen herausarbeitet. Das Böse ist für Ceronetti vor allem Gewalt. Das geht geradezu ins Auge springend bereits aus dem Titelbild seiner Hiob-Übersetzung hervor, das der nachfolgende Untersuchungsschritt thematisiert.

Entsprechend fehlen die gewaltbezogenen Verse im *Buch Hiob* auch in den *Aufzeichnungen* nicht. Bereits in Kapitel 3, Vers 10 nimmt das Leid, da der Prolog fehlt und somit der Bezug auf Hiobs Leiden, die Bedeutung allgemeinen gewaltverursachten Leidens an: „denn das leid vor meinem angesicht zu verbergen“. Ebenso in Vers 20, Zeile 1 desselben Kapitels: „warum wird das licht den gequälten gegeben?“. Vers 23, Zeile 2 in Kapitel VI, benennt ebenfalls den Gewalt-Aspekt: „vor gewalttätern rettet mich“. Vers 1 in Kapitel 11 verstärkt diese Akzentsetzung: „in ruhe strahlen die zelte der zerstörer“. Auch Vers 11 in Kapitel 18 stellt die Ubiquität von Gewalt und Zerstörung heraus: „teufelswerke wohin sein fuß tritt“. Die folgenden Zeilen weiten diesen Aspekt aus. Das Kapitel 24, eines der wenigen und offensichtlich wegen der vorgenommenen Schwerpunktsetzung ungekürzt übersetzten, hat Gewalt und Zerstörung, dargestellt aus der Perspektive der darunter Leidenden, zum Thema. Unter diesem Aspekt referieren auch Richard in *Rosa* und Consulich in *Heldenfriedhof* auf Hiob, wie sich im übernächsten Untersuchungsschritt zeigt. Gegen Kriegs-Gewalt und Kriegs-Gemetzel in der Latschin-Schlucht richten sich auch die Rufe, deren Protokoll die *Aufzeichnungen* zu sein vorgeben.

Somit zeigt sich in der *lyob*-Geschichte des Prosabands andeutend bereits ein zentraler Aspekt der Hiob-Rezeption Harlans. Sie deindividuiert die Hiob-Geschichte, indem sie das Leiden Hiobs als ein menschheitliches darstellt. Das in ihr verhandelte Thema ist nunmehr nicht, wie in ihrer bisherigen Rezeption, verbunden mit der Theodizee-Frage, unbedingter, auch durch unerträgliches Leiden nicht in Frage gestellter Glaube an Gott und Gehorsam ihm gegenüber, sondern ein kollektives Zusammenleben betreffendes Menschheits-Problem.

Nach dieser Lesart wäre zu erwarten, dass zu den Versen, die von den *Aufzeichnungen* nicht übernommen werden, auch die Verse des 40. Kapitels gehören, in denen *lyob* sich dem Herrn unterwirft, und auch die des 42. Kapitels, in denen *lyob* Buße tut; beides also Verse, welche die individualisierende Perspektive fortführen. Diese Verse werden indes übernommen. Das bedeutet aber nicht, dass die Lesart nicht zutrifft, sondern ist ein weiteres Beispiel für Inkohärenz des sie nahelegenden Textes.

¹³ Zitate aus dem Klappentext einer von Ceronetti autorisierten Adelphi-Ausgabe des *Giobbe: Il libro di Giobbe*. Versione e commento di Guido Ceronetti. Mailand 2020 (e-book Ausgabe).

Exkurs zum Titelbild des *Giobbe*

Dieser Untersuchungsschritt versucht die Suggestivkraft des Titelbildes annähernd erfahrbar zu machen. Sie dürfte Guido Ceronetti bewogen haben, es als Titelbild des *Giobbe*, seiner Übersetzung der Hiob-Geschichte zu wählen, und Harlan dazu, den Gewaltaspekt in seiner Hiob-Rezeption herauszustellen, die vom *Giobbe* stark beeinflusst sein dürfte, an dessen Übersetzung Harlan gearbeitet hat.

Das Titelbild des *Libro di Giobbe* von Guido Ceronetti¹⁴ ist im Verhältnis von eins zu zwei unterteilt. Der obere, kleinere Teil zeigt Gott im Format eines Brustbildes. Er schaut mit wallendem Haar, vollbärtig, das Haupt von einem Glorienschein umgeben, vor bestimmtem Firmament, der Oberkörper auf einem Wolkenkissen, den Kopf auf den rechten angewinkelten Arm gelegt und ihm zur Seite je ein geflügelter Seraphim, auf die Erde. Diese Blickrichtung gestisch verstärkend, weist sein linker Arm dorthin. Der ausgestreckte Zeigefinger berührt die Erdoberfläche. Dort knien aus Betrachter-Sicht rechts vom Arm Gottes drei Männer in die Tiefe des Bildraums gestaffelt nebeneinander in Demutshaltung, der Oberkörper gebeugt, der Kopf gesenkt. Auf der linken Seite zwei Männer in ähnlicher Haltung und Anordnung. Der hintere aber etwas versetzt, näher am Arm Gottes und näher auch als die drei auf der anderen Seite. Es scheint so, dass dieweisende Geste Gottes, wie dessen leichte Hinwendung zu ihm überhaupt, besonders diesem Mann gilt. An ihm fällt auf, dass sein Kopf weniger gesenkt ist als die Köpfe der anderen und leicht nach unten wie zum Betrachter hingewendet, als wolle er auch ihn mit einbeziehen.

Diese Figuration ist die Illustration des Dialog-Teils der Hiob-Geschichte. Der Mann, dem die Geste Gottes gilt, ist sonach Hiob, die drei rechts des Arms Gottes Knienden sind drei der Freunde Hiobs, nämlich Eliphas, Zophar, Bildad, und der etwas versetzt bei Hiob Kniende ist Eliphas, der vierte Freund. Seine Position entspricht der, welche er in der Hiob-Geschichte einnimmt. Denn im Dialogteil werden seinen Reden mehr Kapitel gewidmet als denen der drei anderen Freunde.

Des Genaueren illustriert das Bild den Augenblick vor der Peripetie, als Gott, um seine Gewalt zu demonstrieren, auf seine Geschöpfe Behemoth und Leviathan verweist und Hiob sich ihm daraufhin unterwirft und Buße tut. Die Darstellung zeigt die Untiere im größeren unteren Bildteil in einem kugelförmigen Raum, allem Anschein nach die Erdkugel. Die Dramatik des Auftretens der massigen und gewaltigen Tiere und ihre Angriffslust, die ihnen anzusehen ist, verstärken ihre vorherrschende Wirkung. Dennoch ist die eines anderen Bildelements fast noch intensiver. Sie zeigt sich, weil es weniger auffällig ist, allerdings erst bei längerer Betrachtung. Es ist der leicht zum Betrachter hingewendete Kopf Hiobs und sein Blick, der nicht nur der Geste Gottes folgt, sondern auch den des Betrachters trifft und dessen Teilnahme am Leiden Hiobs, des Schmerzensmannes, geradezu erheischt.

Blickfang bleibt gleichwohl die Darstellung der Gewalt in Gestalt der beiden Ungeheuer, als sei sie der Hauptgrund für Hiobs Zweifel an Gott und somit für Hiobs Leid. Dieses Verständnis dürfte Ceronetti bei der Wahl des Titelbildes bestimmt haben und entsprechend Harlan dazu, den Gewaltaspekt in seiner Hiob-Rezeption zu akzentuieren.

14 Vgl. ebd.

Der Maler ist William Blake. Er hat 1825 eine Serie von Bildern zur Hiob-Geschichte gemalt. Die Titelillustration des *Giobbe* ist Bild 15. Es ist untertitelt mit dem kurzen Satz, der wie das Bild auf den Behemoth hinweist: *Hier kommt der Behemoth*.

Blake könnte zu seinem Bild sowohl vom Titel als auch vom Frontispiz des staatstheoretischen Werks *Leviathan* von Thomas Hobbes inspiriert worden sein.¹⁵ Der Titel, den Hobbes gewählt hat, bezieht sich zwar nicht auf den Behemoth wie der Untertitel des Blake-Bildes, aber auch Leviathan verkörpert Gewalt und impliziert den Bezug auf die Bibel-Geschichte. Den stellt die Beischrift oben auf dem Frontispiz explizit her: „Non est potestas Super Terrum quae Comparetur ei Job.41 24“. Das genannte Kapitel des *Buchs Hiob* schildert den Leviathan. Vers 24 ist der vorletzte dieser Schilderung.

Das Frontispiz stellt die Gewalt des Krieges bildlich dar. Sie ist in der unteren Bildhälfte links vom mittig platzierten, großformatigen Titel zu betrachten. Außer den gegenüber auf der rechten Seite dargestellten zivilen staaterhaltenden Mächten hat sie ebenfalls diese staaterhaltende Funktion.¹⁶ In fünf Bildsegmenten, jeweils pars pro toto, wird die kriegerische Gewalt vergegenwärtigt, als Festung, Krone, Kanone, zwei vor Kriegsfahnen gekreuzten Gewehren und eine Reiterschlacht.

Diese Herausstellung des Kriegs entspricht Ceronettis und Harlans Akzentuierung der Gewalt. Sie könnte auch wie Blake durch Hobbes inspiriert worden sein. Das wäre ein Indiz dafür, dass Ceronettis Hiob-Rezeption sowie die Harlans, zumal dessen Iyob-Geschichte ebenfalls Krieg zum Hintergrund hat, sich anders als die theologisch orientierten an einer säkularen Traditionslinie ausrichten.¹⁷

Diese Auslegung beruht zwar nur auf Analogie und nicht auf Belegen, etwa Hinweisen auf Ceronettis und Harlans Lektüren. Aber für die Annahme einer Orientierung beider Autoren an säkularer Tradition reicht diese analogische Nähe.

Iyob in Harlans Romanen?¹⁸

Die Relevanz Iyobs, durch die zentrale Stellung seiner Geschichte im Prosaband strukturell hervorgehoben, deutet sich in Harlans Roman *Rosa* vorerst nur an. Richard, eine Leitfigur des Romans, empört sich im Brief an seine Mutter darüber, wie die Bodenreform in der sowjetischen Besatzungszone nach der Wiedervereinigung rückgängig gemacht worden ist, und spricht von „Bauernlegen“ (HR, S. 112) sowie von einer „Seuche“ (HR, S. 113). „Ein Doppel des Briefs lag im Buch Hiob, Genfer Bibel, zwischen den Seiten des XXVIII. und XXIX. Kapitels“ (HR, S. 114). Im Kapitel XXVIII beklagt Iyob

¹⁵ Bernard Willms: *Thomas Hobbes. Das Reich des Leviathan*. München, Zürich 1987, S. 19.

¹⁶ Wegen der Aktualität der Kriegsgewalt liegt es näher noch als schon anlässlich der Klagen Hiobs über Gewalt, von der Deskription zum Kommentar zu wechseln und anzumerken, dass es zu Beginn der Neuzeit, geschweige zu biblischen Zeiten, noch keine Vorstellung von den gegenwärtigen Gewalt- und Zerstörungspotentialen geben konnte. Andernfalls hätte Hiob wohl noch expressiver geklagt und Hobbes seine Funktionalisierung des Kriegs wohl überdacht und stattdessen eher die von Iyob aus der Höhe des Gebirges herabberufene Alternative erwogen.

¹⁷ Die Annahme einer Inspiration durch Hobbes impliziert, dass auch er dieser Traditionslinie folgt. Er verstärkt sie sogar: „Unter den philosophischen Zeitgenossen ist Thomas Hobbes derjenige, der am konsequentesten der Linie eines methodischen Atheismus folgt“. Jürgen Habermas: *Auch eine Geschichte der Philosophie*. Bd. 2: *Vernünftige Freiheit. Spuren des Diskurses über Glauben und Wissen*. Berlin 2020 [2019], S. 137.

¹⁸ Thomas Harlan: *Rosa*. Reinbek/Hamburg. 2011, im Folgenden zitiert mit der Sigle HR und Seitenzahl; Thomas Harlan: *Heldenfriedhof*. Reinbek/Hamburg 2011, im Folgenden zitiert mit der Sigle HH und Seitenzahl.

das Trachten nach Gold statt nach Weisheit. Richards Empörung gilt der pandemischen Ausbreitung dieses Trachtens nach Reichtum, das in Deutschland seit dem Ende des Mittelalters mit der Herabnötigung der Bauern in die einer Versklavung gleich kommenden Leibeigenschaft beginnt. Richard sieht diese Tendenz sich nach der Wiedervereinigung fortsetzen, ungeachtet der Unmenschlichkeit, zu der sie sich im Dritten Reich steigerte. Implizit bezieht sich Richard auf den Holocaust, das zentrale Thema in *Rosa*.

Im Roman *Heldenfriedhof* ist Iyob wesentlich präsenter als in *Rosa*, nämlich auf S. 219, S. 239, S. 255, S. 403, S. 404. Die Iyob-Referenzen beschränken sich außerdem nicht wie die in *Rosa* auf eine Seitenangabe im *Buch Hiob* der Bibel, sondern die angegebenen Textstellen werden auch zitiert. Diese Zitate sind eingebettet in Gespräche des Ich-Erzählers mit Consulich, der Hauptfigur des Romans. Der Hintergrund des sie rahmenden Gesprächs ist der Holocaust. Die mit Blick auf das Untersuchungsziel belegkräftigste Textstelle wird nachfolgend zusammen mit den Andeutungen des Gesprächskontextes etwas gekürzt wiedergegeben:

Was denn sonst, sagte er [Consulich, J. P.], mein Geburtsfehler Kapitel 3, Vers 3 und lachte DES TODES Nein VERFLUCHT SEI CHE TUA SIA MALEDETTO GIORNO CHE MI HAI PARTORITO VERFLUCHT SEIST DU TAG DER DU MICH ENTBANDEST DU NACHT DIE DU SAGTEST Wir beide sangen beide jetzt E TU NOTTE PER AVER DETTO ja ICH HABE EINEN MENSCHEN GEMACHT nein ERFUNDEN EINEN KNABEN UN MASCHIO È CONCEPITO sagt Ceronetti, kennst du, Nein, Genie, ein Genie, FINSTERNIS sang er jetzt [...] SEI JENER TAG GOTTES EKEL SEI ER IN DEN HÖHEN [...] UND KEIN LICHT FALLE AUF IHN TRÜBT IHN DOCH O IHR FINSTERNISSE IHR TODE UMHÜLLT IHN O IHR WOLKEN ERSTICKER DES TAGES ERSTICKET IHN DOCH DU SCHWARZES NIMM IHN DIR Genie der Mann kein Christ // *Libro di Giobbe* [...] (HH, Markierungen im Original, S. 403).

Die mit diesem Zitat verbundene Komplikation ist exemplarisch für die gewollt verwirrende Schreibweise Harlans: Der Übersetzer des Zitats ist Heinrich Dürr, alias Consulich, also der Protagonist des Romans. Dessen Übersetzung ist allerdings nicht die des Bibel-Textes. Anschließend an das Zitat wird nämlich vermerkt, dass Heinrich Dürr seiner „Rohübersetzung“ eine andere Übersetzung zugrunde legt, und zwar die „aus der Feder des Guido Ceronetti“. Das verkürzt wiedergegebene Zitat belegt somit nicht nur, wofür es hier primär herangezogen wird, nämlich die Präsenz des Iyob-Motivs im *Heldenfriedhof*. Es ist auch ein textinterner Beleg für das, was weiter oben einer Äußerung Harlans im Gespräch mit Hübner zu entnehmen war, dass es sich nämlich bei den unter dem Titel Aufzeichnungen des Kornetts Saté wiedergegebenen Versen um Harlans Ceronetti-Übersetzung handelt. Im Roman wird das Zitat zwar Heinrich Dürr respektive Enrico Consulich zugeschrieben. Diese Figur erweist sich im Verlauf der Lektüre des *Heldenfriedhofs* jedoch als das Alter Ego des Autors. Implizit ist also dessen Ceronetti-Übersetzung mitgemeint.

Das Zitat veranschaulicht exemplarisch Harlans Ceronetti-Rezeption: Er, alias Consulich, zitiert einzelne Textstücke aus *Il Libro Di Giobbe*, versucht eine Übersetzung, verwirft sie, wie die Zwischenbemerkungen zeigen, und ersetzt sie durch eine angemessenere, so, als ob er resp. Harlan, wie Goethe an Fausts Bibelübersetzung, an seinem Übertragungsprozess teilhaben und ihn ausschnittsweise nachverfolgen lasse. Die Formulierungen in Harlans Übersetzung von Vers 3, Kapitel 3 decken sich weitgehend mit denen in den Aufzeichnungen Satés. Die Annahme ihrer Entsprechung mit Harlans Ceronetti-Übersetzung darf sonach, auch wenn der archivarische Nachweis nicht möglich ist, quasi als erwiesen gelten.

Vergleich der Aufzeichnungen mit den Romanen

Zusammen mit dem Zitat in *Rosa*, erwecken die Zitate aus dem *Heldenfriedhof* erneut den schon oben, wenn auch unter anderem Gesichtspunkt gewonnenen Eindruck. Danach scheint es, als sei schon in Harlans beiden Romanen das *Buch Hiob* und mithin die Figur des Ijob als perspektivischer Fluchtpunkt angelegt und als Liefen auch sie auf Ijob hinaus, wie es sinngemäß in der weiter oben zitierten Textstelle in der dreizehnten, letzten Geschichte im Kurzgeschichten-Teil des Prosabands heißt (H, S. 62), die sich als Einleitung zur *Ijob*-Geschichte im Mittelteil des Prosabands versteht. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass in allen drei Prosatexten die Nichtfassbarkeit unmenschlichen Handelns die Ijob-Referenzen der Protagonisten initiiert; im *Heldenfriedhof* wie auch in *Rosa* ist es jeweils der Holocaust, wiewohl in der oben zitierten Belegstelle nur implizit. Im Prosaband ist es das grauenhafte Gemetzel – als solches wird es dort dargestellt – in der Latschin-Schlucht.

Doch es bestehen auch erhebliche Differenzen zwischen der Ijob-Figur in den Romanen und der im Prosaband. Darin wird Ijob als Geheimdienstler Kuntse grotesk gebrochen dargestellt. Das Groteske zeigt sich indes nur in der durch Kuntse verkörperten Figur des Ijob, nicht in den *Aufzeichnungen* selbst, obgleich sie doch die Wiedergabe der Rufe desselben, nämlich als Ijob figurierenden Kuntse sind. Auch das zeigt außer den genannten Indizien, dass die *Aufzeichnungen* als *Giobbe*-Übersetzung ein eigenes früheres Textkorpus darstellen, welches Harlan für seine *Ijob*-Geschichte übernimmt und in sie integriert. Zudem würde eine groteske Darstellung Ijobs in den Romanen die Empathie-Beziehung sabotieren, die Consulich und Richard in der dargelegten Weise proaktiv zwischen sich und Ijob entstehen lassen, indem sie ihren Ijob-Reminiszenzen nachgehen und die erinnerten Verse nachlesen. Sie erkennen in ihrem Leiden das Ijobs wieder und beziehen sich deshalb zitierend auf ihn. Sie leiden, weil die Konfrontation mit dem Holocaust sie zutiefst erschüttert.

Eine andere Differenz ist darin zu sehen, dass Ijob im Prosaband als Mahner auftritt. Diese performative Funktion verbindet sich mit ihm in den Romanen nicht und darüber hinaus auch nicht, jedenfalls nicht in derart expliziter Weise wie in der *Ijob*-Geschichte, mit dem Hiob der Bibel. Darin läuft dieser Aspekt allenfalls implizit mit, nämlich sofern die Hiob-Geschichte als motivierendes Vorbild für die religiöse Bewältigung des Lebens gedeutet werden kann. Diese Deutung wird bereits durch die bibelkanonische Zuordnung der Hiob-Geschichte zur Weisheits-Literatur der Bibel, mithin zu den prophetischen Büchern nahegelegt. Weisheit und Prophetie sind handlungsbezogene, im biblischen Kontext auf die religiöse Praxis bezogene Begriffe, der erste auf umsichtiges, kluges, das Seelenheil bedenkendes Handeln, der zweite gibt der religiösen Praxis eine Perspektive. Dies vor allem seit der Patristik, in der Hiob zu einer Heiligen-Gestalt erklärt wird.¹⁹ In der Tradition der Hiob-Rezeption vorherrschend ist dagegen der andere Aspekt Hiobs, nämlich der des Leidenden:

¹⁹ Gabrielle Oberhänsli-Widmer: *Hiob in jüdischer Antike und Moderne. Die Wirkungsgeschichte Hiobs in der jüdischen Literatur*. Neukirchen 2003, S. 11

Die Frage nach Grund und Sinn des menschlichen Leidens kristallisiert sich im jüdisch-christlichen Kulturkreis am nachhaltigsten an der Figur des biblischen Hiob. Über die Jahrhunderte legen verschiedenste Autoren ihre Überlegungen zur Theodizee, zur Rechtfertigung Gottes hinsichtlich des Bösen, Hiob in den Mund, so dass er in Theologie und Literatur die klassische Deutefigur des Leidens verkörpert.²⁰

Auf diesen Aspekt fokussieren ebenfalls die bildenden Künste, zum Beispiel Dürer oder die Skulpturen-Portale von Kathedralen.²¹ Das ist bemerkenswert, weil das Blake-Bild von dieser Darstellungs-Tradition abweicht und einen anderen Akzent setzt, deshalb eine Ausnahme darzustellen scheint. In der Literatur schert als erster Ceronetti aus dieser Tradition aus und in Anlehnung an ihn dann auch Harlan, dessen Hiob-Rezeption auch wegen dieser Abweichung Beachtung verdient und näherer Betrachtung wert ist.

Harlans Prosa als Holocaust-Literatur

Der Holocaust ist immanenter Schreibhintergrund der Prosa Harlans überhaupt. Die beiden Romane thematisieren ihn explizit. Er ist handlungsleitend. Inhaltlich gehören sie zur Holocaust-Literatur, formal zu ihrer Unterkategorie der literarischen Texte.²² Innerhalb dieses Umfelds nehmen sie jedoch eine Sonderstellung ein. Kriterium dieser Texte ist nämlich die Aspektuierung des Holocausts von der Seite der Opfer her durch Darstellung ihres Leidens. Dagegen geht es sowohl in *Rosa* als auch in *Heldenfriedhof* um die Täter. Deren Untaten im KZ Chelmno deckt Richard als prominentes Mitglied eines Kamerateams auf. Im *Heldenfriedhof* verfolgt und entlarvt Consulich im Bestreben, das Schicksal seiner Mutter aufzuklären, die Täter der *Aktion Reinhardt*. Dagegen ist die Zugehörigkeit der *Aufzeichnungen* zur Holocaust-Literatur keineswegs so evident wie die der Romane. Prima facie scheint sie gar nicht gegeben. Dennoch findet sich ein Anhaltspunkt, der sie zwar nicht der Holocaust-Literatur zuordnen, aber in Analogie zu ihr treten lässt. Mit dieser Feststellung steht Inkommensurabilität des Holocaust selbst nicht in Frage. Denn sie konstatiert nur die Nähe zur Holocaust-Literatur. Nicht wenige ihre Texte thematisieren ebenfalls Hiob, wiewohl anders als Harlan, nämlich aus religiöser Perspektive und vor dem Hintergrund einer Gewalt, mit welcher der Gewalthintergrund der *Aufzeichnungen*, wie gesagt, nicht vergleichbar ist.

Ein prominentes Beispiel ist Elie Wiesels Roman *Die Nacht* (2008).²³ Bereits die Metaphorik des Titels stellt die Existenz des vielfach durch die Licht-Metapher dargestellten Gottes in Frage. Im Text spricht der Ich-Erzähler dies drastisch aus: „Nie werde ich die Augenblicke vergessen, die Meinen Gott [...] mordeten.“ (S. 56) Weiter im Text nimmt er diese Leugnung der Existenz Gottes zwar zurück, zweifelt indessen an der Gerechtigkeit Gottes: „Wie ich Hiob verstand! Ich leugnete zwar nicht Gottes Existenz, zweifelte aber an seiner unbedingten Gerechtigkeit“ (S. 70). Der Erzähler identifiziert sich mit Hiob. Noch ausdrücklicher wird dies in einer später nachfolgenden

²⁰ Ebd., S. 1.

²¹ Vgl. Martin Büchsel: Klage und Anklage. Emotionale Kontrastierungen und Inversionen im Hiob-Salomon-Portal in Chartres. In: *Hiobs Gestalten. Interdisziplinäre Studien zum Bild Hiobs in Judentum und Christentum*. Hrsg. von Markus Witte. Leipzig 2012 S. 83–116, S. 85, Abs. 2, Z. 1 bis 5.

²² Zum Begriff der Holocaust-Literatur siehe Sascha Feuchert: Einleitung. In: Ders.: *Holocaust-Literatur. Auschwitz*. Stuttgart 2000.

²³ Elie Wiesel: *Die Nacht*. Freiburg im Breisgau 2008;

Passage: „Ich war der Ankläger. Und Gott war der Angeklagte. Meine Augen waren sehend geworden, und ich war allein, furchtbar allein auf der Welt, ohne Gott.“ (S. 98)

Die Aufzeichnungen vor dem Hintergrund der Hiob-Rezeption

Das letzte Zitat aus dem Wiesel-Roman weist ihn aus als exemplarisch für einen der beiden Stränge der Hiob-Rezeption, und zwar den, demzufolge Hiob sich nicht als Dulder gegenüber Gott verhält, sondern vielmehr dessen Gerechtigkeit in Frage stellt und deshalb gegen ihn rebelliert. Das entspricht der einen im Verlauf der Hiob-Rezeption gegebenen Antworten auf die Frage, wie Hiob zu verstehen sei, nämlich als Rebell. Die andere sieht ihn als sich Gott unterwerfenden Dulder.²⁴ Beide Auffassungen können sich auf den biblischen Text berufen. Ihre Einseitigkeit rührt daher, dass sie sich jeweils hauptsächlich an einer Phase des Prozesses orientieren, den Hiob durchleidet. Die ersten beiden Kapitel stellen Hiob als den gottesfürchtigen Knecht Gottes dar, der das über ihn verhängte Übel zunächst hinnimmt und erträgt. Dann aber, als es zunimmt und für ihn unerträglich wird, schlägt diese Haltung zu Beginn des dritten Kapitels um ins andere Extrem: „Darnach tat Hiob seinen Mund auf und verfluchte seinen Tag“ (LB, Kap. III/1). Er zweifelt an der Gerechtigkeit Gottes und begehrt im Dialog mit Gott gegen ihn auf, um nach dessen Antwort in Kap. XXXII und Kap. XXXIX sich in Kap. XL ihm zu unterwerfen und zu seiner anfänglichen Gottesfurcht wieder zurückzufinden. Dieser Haltungswechsel erfolgt in der biblischen Hiob-Geschichte in den letzten Kapiteln nachvollziehbar in zwei ‚Lernschritten‘. Nach der ersten Rede des Herrn zeigt Hiob Einsicht, Kap. XXXIX, Verse 39 und 40, Vers 4, Vers 5, und übt Selbstkritik an seiner Haltung gegenüber Gott. Nach der zweiten Rede des Herrn, Kapitel XL, Vers 6 ff. und Kapitel XLI zieht Hiob die Konsequenz. Er unterwirft sich ihm und tut Buße, Kapitel XLII, Vers 6: „Darum spreche ich mich schuldig und tue Buße in Staub und Asche [...]“. Die *Aufzeichnungen* differieren insofern von diesen Auffassungen, als sie beides in Iyob sehen, den Rebellen, und den gottesfürchtigen Diener. Die den Wechsel der Haltung Iyobs gegenüber Gott vermittelnden Verse fehlen zwar nicht gänzlich. Sie werden allerdings infolge der Fragmentarisierung in den *Aufzeichnungen* unvollständig wiedergegeben, sodass sie Iyobs Haltungswechsel nicht als Resultat eines ‚Lernprozesses‘ erscheinen lassen, sondern eher als Widerspruch in seinem Gottesverhältnis, der gewissermaßen die rezeptionsgeschichtliche Ambivalenz der Hiob-Deutung spiegelt (Dulder vs. Rebell). Mit Blick auf Harlans Hiob-Rezeption scheint dies zu bedeuten, dass seine Iyob-Figur, je nachdem auf welche ihrer Seiten abgehoben wird, an diese beiden im Verlauf der Hiob-Rezeption gezeitigten Haupt-Aspekte anschlussfähig ist. Beide verbleiben jedoch wie auch die Theodizee-Frage im ‚Bannkreis‘ der Religion. In der *Iyob*-Geschichte verliert das Sakrale dagegen an Relevanz. Die Aufzeichnungen enttheologisieren das Hiob-Thema: In temporaler Hinsicht, weil ihre fragmentarische Form die Präsenz des Sakralen in Iyobs Gegenüber mit Herrn reduziert, in qualitativer Hinsicht wegen des im Zusammenhang mit der Darstellung des situativen Kontextes der *Iyob*-Geschichte aufgezeigten Quidproquo, Kuntse als Hiob. und der dadurch bewirkten Kontaminierung des Sakralen mit dem Profanen. Die aus beidem resultierende Minderung

²⁴ Vgl. Oberhänsli-Widmer: *Hiob — herausragende Deuterfigur des modernen Judentums*, S. 8 f.

der Relevanz des Sakralen korrespondiert also mit einer Enttheologisierung der von den *Aufzeichnungen* initiierten Fragestellung. Diese gilt unter säkularer Aspekt der Ubiquität des Bösen als wirkkräftiges Moment im Zusammenleben der Menschen und in ihrer Geschichte. Das zentrale Problem ist jetzt nicht wie in der bisherigen Hiob-Rezeption die Theodizee-Frage und die Haltung Hiobs gegenüber Gott, sondern der geschichtsbestimmende Antagonismus von Gut und Böse und die ebenso geschichtsrelevante Wirkkräftigkeit des Bösen als Untat und Gewalt. Aus Geschichtstheologie wird somit Geschichtsontologie. Das Pendant zum Doppelwesen des Sakralen, das „an ihm selbst als Heilung und Verderben, als kreative wie als destruktive Macht“²⁵ erscheint und sich aus eschatologischer Perspektive als Auferstehung oder Untergang darstellt, zeigt sich aus säkularer Perspektive im Telos der Geschichte als Utopie oder Dystopie. Unter dem Aspekt der Theodizee-Frage liegt der Gang der Geschichte in der Hand Gottes, in der Hand des Menschen dagegen aus säkularer Sicht. Das erste hängt vom Glauben des Menschen ab, das zweite vom Verhalten zu seinesgleichen. Das ist Thema des nächsten Untersuchungsschritts.

Der aufgezeigte Doppelaspekt findet sich auch, das ist bemerkenswert, weil es ihn verfestigt, in der letzten Geschichte des Prosabands: Zeit des Geschehens ist Ostern, Fest der Auferstehung, die untergegangene Stadt Ys ist der postkatastrophale Ort des Geschehens. Der eschatologische Aspekt erscheint in einem apokalyptischen Dämmerchein. Eine analoge Ambivalenz deutet sich bereits im Untertitel des Prosabands an: *Geschichten vom ewigen Leben*. Es ist die Ambivalenz zwischen Heilsversprechen und Wiederkehr des Immergleichen.²⁶

Ubiquität der Gewalt als Thema der Prosa Harlans und Iyobs Appelle

Auch Iyobs ‚Selbstgespräch‘, als das die *Aufzeichnungen* den Disput zwischen ihm und den Freunden erscheinen lassen, skandalisiert das Doppelwesen des Sakralen, und zwar unter dem Aspekt, der Gott als Macht erscheinen lässt, die das Unheil in der Welt gewähren lässt und insofern dafür verantwortlich ist.²⁷

Den Impuls zu Iyobs Klage gibt daher nicht wie in der biblischen Geschichte das eigene Leiden. Vielmehr hat dessen Ausblendung durch Weglassung des Prologs, der ersten beiden Kapitel der biblischen Hiob-Geschichte offensichtlich die Funktion, den als innersubjektiv erscheinenden Disput Iyobs auf das Problem der Positivität ubiquitärer Gewalt zu fokussieren, eine thematische Ausrichtung, die an Consulichs und Richards Hiob-Referenzen anschließt.

Gegen diese Gewalt richten sich die beiden Appelle „VERBÜNDET, [...], VERBÜNDET EUCH“ und „ERGET EUCH DOCH, ERGET EUCH EINANDER“. Zwar wird auch der erste Appell durch Wiederholung des performativen Verbs verstärkt.

²⁵ Emil Angehrn: *Die Überwindung des Chaos. Zur Philosophie des Mythos*, Frankfurt/M. 1996, S. 157; zit. nach Jürgen Habermas: *Auch eine Geschichte der Philosophie*. Bd. 1. *Die okzidentale Konstellation von Glauben und Wissen*. Berlin 42020, S. 262.

²⁶ Jörg Petersen: *Die Stadt Ys. Erzähltheoretische Studien zu Thomas Harlans Erzählung*. In: *Weimarer Beiträge* 2019, H. 4, S. 580–605.

²⁷ Beiläufig bemerkt, deutet sich in diesem Gottesbild das Manichäische an, welches auch dem Alten Testament nicht fremd ist, wie hier am Beispiel der Hiob-Geschichte zu sehen, nämlich die Doppelnatur Gottes als das Gute und das Böse.

Dennoch ist der zweite für eine nähere Untersuchung als Beleg a fortiori vorzuziehen. Er ist aspektreicher und hat mehr illokutionäre Kraft.

Seine Funktion als politischer Appell bleibt ohne Einbeziehung seiner sprachlichen Form noch unterbestimmt. Denn Versalschrift, luther-biblische frühneuhochdeutsche Imperativ-Form des Verbs und dessen zweimalige Wiederholung, verstärken seine Eindringlichkeit.

Ergeben bedeutet im reflexiven Gebrauch, der im Text von diesem unecht reflexiven Verb gemacht wird, einerseits Widerstand aufgeben, vor dem kriegerischen Handlungshintergrund also wechselseitig kapitulieren und sich unterwerfen, andererseits sich hingeben. Die erste Bedeutungsvariante hebt auf den vertikalen Richtungssinn ab, die zweite auf den horizontalen. Diesen verstärkt das in der Wiederholung des Verbs hinzugefügte Reflexivpronomen ›einander‹. Denn es hebt die Reziprozität des beiderseitigen Verhaltens hervor, eliminiert den Unterwerfungsaspekt des Verbs und egalisiert die Beziehung der sich gegenüberstehenden Parteien. So verstanden ruft der Appell zu sozialintegrativem solidarischem Verhalten auf und zwar nicht nur die Kriegsparteien, sondern allgemein. Demgegenüber impliziert das Verhalten des biblischen Hiob eine vertikale Struktur. Er zeigt nach der ersten Rede des Herrn Einsicht und tut Buße für seine Anklagen und sein Aufbegehren und unterwirft sich.

Unter weiter gefasster Perspektive impliziert die Richtungsdivergenz des Verhaltens das oben herausgestellte differente Verständnis des Geschichtsverlaufs. Das soteriologische Geschichtsbild der Bibel wird enttheologisiert resp. entsakralisiert und das Heilsgeschehen stattdessen säkularisiert. Diese Inversion betrifft auch das der Hiob-Rezeption inhärente Geschichtsbild, soweit nämlich Hiobs Schicksal unter dem Theodizee-Aspekt verstanden wird oder unter dem seiner Unterwerfung unter Gott.

Gegen diese Lesart, die Harlans Text unter dem performativen Aspekt des Appells versteht, scheint zu sprechen, dass sie sich auf einen textexternen, in den *Aufzeichnungen* nicht vorkommenden Appell seitens einer außerdem zwielichtigen Figur stützt, den für Iyob nur gehaltenen Agenten Kuntse. Das Zwielight geht von der Form der Groteske aus, in der Kuntse dargestellt ist. Doch auch diese Form der Verzerrung und des Fantastischen führt ein Moment der Wahrheit mit sich. Die in sich oszillierende Form der Groteske ist, wie oszillierendes Darstellen überhaupt, ein stilistisches Charakteristikum der Erzählweise Harlans. Kuntse ist keineswegs die einzige Figur Harlans, die in diesem Licht erscheint. Eine andere ist als besonders demonstratives Beispiel der „Mann ohne Hose“ in der letzten Geschichte des Prosabands (H, S. 277 bis S. 281).

Eingreifen als Fiktion

Unter den literarischen Hiob-Rezeptionen nimmt sich die Rezeption Harlans als singulär und provozierend aus. Inhaltlich wegen der Enttheologisierung und Säkularisierung der Hiob-Geschichte und der Fokussierung auf Gewalt, narratologisch wegen der performativen Funktion, die Harlan seine *Iyob*-Figur wahrnehmen lässt.

Dafür sind die beiden Appelle exemplarisch. Außer ihnen scheinen die vom Kornett im Kriegstagebuch notierten Rufe aus der Höhe, zu denen merkwürdigerweise die beiden Appelle nicht zählen, in ihrer Gesamtheit ebenfalls eingreifende Funktion zu

haben. So stellt es jedenfalls die *Iyob*-Geschichte dar. Das Harlans Prosa kennzeichnende performativische Charakteristikum scheint somit auch die *Aufzeichnungen*, da sie die Wiedergabe aller Rufe sind, überhaupt zu charakterisieren. Sie wären somit als Übersetzung des Bibeltextes nicht nur ergreifend wie dieser, sondern auch eingreifend. Das Harlans Prosa kennzeichnende performativische Charakteristikum würde also auch den *Aufzeichnungen* überhaupt eignen. Das täuscht. Denn den Appellen kommt die performative Funktion als solchen zu. Dagegen wird sie den anderen in den *Aufzeichnungen* festgehaltenen Rufen durch den Erzähler nur zugeschrieben. Er sagt, dass der Rufer aus der Höhe „seine Rede auf eben jene Kraft der Flüche stützt, mit denen Iyob seine Anwürfe gegen den Gott des *Alten Testaments* geschleudert hatte“ (H, S. 63). Mit den *Aufzeichnungen* als solchen verbindet sich die performative Funktion daher nicht. Sie sind ein narrativer, kein performativer Text. Sie tun nicht, was sie sagen.²⁸ Die *Iyob*-Geschichte, in deren Rahmen die *Aufzeichnungen* sie als fünfter und letzter Teil gestellt sind, fingiert, dass es so sei. Ihre performative Funktion und ihre Konstitutionsmacht kommen ihnen somit nur in effigie zu.

In dieser Differenz zu Harlans anderen Texten zeigt sich, dass die *Aufzeichnungen* nur als Übersetzung sein Text sind. Als solche dürfen sie sich von der Schreibweise des übersetzten Textes, also von der Ceronettis, nicht zu weit entfernen, die nicht die Harlans in seinen anderen Prosatexten ist. Doch das ist ein Nebenresultat der Untersuchung. Ihr Hauptergebnis ist, wie eingangs als Ziel genannt, der Nachweis, dass Harlans Iyob den Hiob der Bibel unter performativem Aspekt in neuem Licht erscheinen lässt.

28 Vgl. Jörg Petersen: „Ein Text muss tun, was er sagt – er sagt sonst nichts.“ Erzähltheoretische Studie zur Prosa Harlans. In: *literatur für leser* 41/2018, H. 1, S. 49–57.