ANDREAS SCHMIEDECKER

Fassungslose Geschichtsschreibung
Geschichtliche und biografische (De)Konstruktionen bei Thomas Harlan

Geschichte formt sich im unaufhörlichen Prozess der Arbeit: Wenn wir schreiben, schreiben wir immer auch Geschichte. Geschichten haben einen Rahmen, der sie von der Gegenwart trennt.

Thomas Harlan starb am 16. Oktober 2010 in Berchtesgaden. Wie sieht die Fassung eines Lebens und eines Werkes aus, in dem „die Vergangenheit […] so gegenwärtig bleibt, als wäre sie erst gestern geschehen“?[1] Was lässt sich mit der Erwähnung von Lebensdaten über das tatsächliche Leben eines Menschen sagen? Thomas Harlan wäre skeptisch gewesen:

> ich ‚bin‘, da wird mir kotzübel, wenn ich an mich denke, durch den ein Nagel gejagt werden soll, um mich festzumachen oder besser: zu vertäuen, peinlich genug doch schon, dass ich am 19. Februar 1929 geboren wurde in Berlin und nicht außerdem irgendwo sonst, das ist unerträglich.[2]

Sicherlich, einen Rahmen gibt es immer. So wie sich die Handlung von *Heldenfriedhof* zwischen zwei Buchdeckeln abspielt und *Wundkanal* einen Vor- und einen Abspann hat, lassen sich bestimmte Eckpunkte auch in Bezug auf Thomas Christoph Harlans Leben festmachen. Als Sohn der Schauspielerin Maria Körber und des knapp nach seiner Geburt von ihr geschiedenen Regisseurs Veit Harlan wächst Thomas in der Gesellschaft von Künstlern und Machthabern auf: Veit Harlan wird in den 1930er Jahren zum einflussreichsten und bestbezahlten Filmregisseur des Dritten Reiches, was den Harlan-Kindern Bekanntschaften mit Nazigrößen wie Joseph Goebbels einbringt. Diesen ersten Rahmen sprengt Thomas Harlan sehr bald: Kurz nach Kriegsende erfolgt mit 19 Jahren die Auswanderung bzw. Flucht nach Frankreich, die, wie er sagt, den „unschätzbaren Vorteil [hatte], dass es meine Vergangenheit nicht mehr gab in der Fremdsprache: Ich erinnerte mich auf Französisch nicht einmal mehr an meine Mutter, geschweige denn an meinen Vater, an nichts eigentlich, so beruhigend war die Sache.“[3] Nach gescheiterten und erfolgreichen Film- und Theaterprojekten in Frankreich, Deutschland und Israel geht Harlan Anfang der 60er Jahre nach Polen, sucht, recherchiert, stellt Strafanzeigen: Die Aufdeckung personelle Kontinuität

---

1 Hans-Peter Kunisch: *Der Kampf geht weiter*, in: *Die Weltwoche*, 25.10.2006, http://www.weltwoche.ch/ausgaben/2006-43/artikel-2006-43-der-kampf-geht-weiter.html, (13.04.2010).

2 Jean-Pierre Stephan: *Thomas Harlan. Das Gesicht deines Feindes – Ein deutsches Leben*. Frankfurt a. M.: Eichborn 2007, S. 14.

3 Ebd., S. 15f.

von Kriegsverbrechern aus der NS-Zeit zu einflussreichen Positionen in der Bundesrepublik wird zu seinem Lebenswerk. Nach der erzwungenen Ausreise und dem Scheitern des monströs angelegten Buchprojekts *Das vierte Reich* bleibt er in internationale Revolutionsbewegungen involviert, dokumentiert im Film *Torre Bela* (1975) den Umbruch in Portugal. Einige Jahre darauf, in *Wundkanal* (1984), montiert er auf wohl einzigartige Weise den Auftritt eines (realen) Kriegsverbrechers mit einer Geschichte, die sich um Verbindungslinien von NS-Deutschland zur BRD, von Kulmhof zu Stammheim, um Mord und Verhör dreht.

Ende der 1990er Jahre beginnt Harlan mit der Niederschrift von Romanen, in denen viele Aspekte seines Lebenswerks kulminieren: Mit *Rosa* (2001), *Heldenfriedhof* (2006) und dem Erzählband *Die Stadt Ys* (2007) legt er Werke vor, die Vergangenheitsbegriffe auf neuartige Weise befragen; erfundene und erlebte Narrationslinien verschachteln sich mit Anekdotischem und einer schieren Allmacht von Zahlen und Fakten.

Harlans Leben und Werk stellen Fragen nach der Verbindung von Geschichtsschreibung und Narration; sein Zugang dazu scheint pragmatisch: Die Frage nach einer „Trennung zwischen Dokumentation und Fiktion stellt sich für mich nicht. Wo es um Agitation geht […] hört die Kunst auf, der Rest der Kunst ist nur noch Kunstfertigkeit, und die interessiert mich nicht.“[4]

Seine Romane und Filme sind sich der Verwendung ihrer Gesten sehr bewusst und in ihrer letzten Konsequenz wohl einzigartig; episch, aber deswegen nicht zwangsläufig fingiert, trifft erzählerische Kompromisslosigkeit auf ausgefeilte Ästhetik. Indem der letzte Kniefall vor der Narration nicht gemacht und der Ausweg in die für den Rezipienten eindeutige Zuordenbarkeit in Kategorien des Realen und des Fiktiven verweigert wird, gleichzeitig jedoch mit großer Stilsicherheit etablierte narrative Mittel der Lyrik wie der Belletristik, des Spiel- wie des Dokumentarfilms angewandt werden, bleibt die Suche nach Harlans Auffassung von Begriffen wie Geschichtsschreibung und Narration letztendlich im Wortsinn *fassungs-los*, „weil sich das Ende einer Geschichte nicht absehen ließ, solange die Geschichte keinen Anfang hatte, einen Punkt, an dem alles beginnen würde“[5].

---

4 E-Mail von Thomas Harlan an Andreas Schmiedecker vom 16.12.2009.

5 Thomas Harlan: *Heldenfriedhof*, Frankfurt a. M.: Eichborn 2006, S. 281.

Der Vorspann. Das Nebeneinander der Geschichtsschreibung

Geschichtsschreibung ordnet. Sie verfährt selektiv und knüpft Zusammenhänge zu einem hierarchischen Muster. Dem Film *Wundkanal*[6] liegt, mit Thomas Harlans Worten, ein einfacher Plot zugrunde:

> Ein Kriegsverbrecher, *Dr. S.*, wird von vier jungen Erben Baaders und Ulrike Meinhofs entführt und in einem Volksgefängnis festgehalten und auf seine Rolle als Mörder vorbereitet. Sie ermöglichen ihrem Kriegsverbrecher, ein neues Verbrechen zu begehen: Er darf einen britischen Agenten töten.[7]

Einzigartig dabei sein Vorgehen bei der Besetzung: Die Hauptfigur wird von Alfred Filbert verkörpert, einem tatsächlichen NS-Kriegsverbrecher. Der Film variiert in langen Zooms und Kamerafahrten die zugrundeliegende Verhörsituation. Immer wieder impliziert Harlan Verbindungslinien zwischen dem dritten Reich und den Todesfällen von Stammheim. Die Grenzen zwischen Täter und Opfer, zwischen Verhörer und Verhörtem, zwischen Filberts realer Person und seinem fiktiven Charakter verschwimmen immer mehr, sind vielleicht nie da gewesen.

Die Informationslage des Zuschauers ist also von Anfang an eine unsichere. Um diese Lage zu sichern, haben sich in der populären Filmsprache als erste Fassungsmöglichkeit bestimmte Konventionen des Vorspanns durchgesetzt, deren Informationsgehalt sich meist in drei Ebenen einteilen lässt:

1. Nennung der an der Produktion beteiligten Namen als Referenz auf real existierende Personen
2. Funktion der jeweiligen Person im Prozess der Herstellung des Filmes
3. Informationen, die zur Etablierung eines narrativen Rahmens und Raumes dienen

In den Zwischenräumen befinden sich die Nennungen von Rollennamen, die zwar jeweils auf eine real existierende Schauspielerperson verweisen, in der Funktionsrolle allerdings nicht auf den *Schauspieler*, sondern einen in der Diegese liegenden fiktionalen Charakter hindeuten, sowie der Filmtitel selbst: Er rekurriert auf den Film als ganzen, dessen Teil er allerdings ist, was in einer paradoxen Situation resultiert – er kann nur innerhalb des Filmes existieren, verweist aber innerhalb desselben auf alles und somit auch auf sich selbst.

Die Trennung dieser Ebenen erfolgt auf verschiedene Weisen: zum einen durch das Vorwissen des Zusehers, der zwischen Namen und Funktion unterscheidet, zum anderen durch eine mehr oder weniger konventionalisierte graphische Unterscheidung.

---

6 *Wundkanal*, R: Thomas Harlan, DVD Edition Filmmuseum 2009, (Orig. D/F 1984).

7 Stephan: *Thomas Harlan*, S. 166.

In Harlans *Wundkanal* arbeitet der Vorspann mit rein formeller Gleichberechtigung; jegliche Texteinblendung zeigt sich im selben kalten, blaugrünen Neon. Wir können also festhalten, dass die Einordnung der Information in den kognitiven Rahmen des Sehers allein durch den Kontext, bzw. durch den vorhergehenden Wissenshorizont des Rezipienten vonstatten geht. Der Großteil der im Filmvorspann gegebenen Informationen lässt sich nun in die dritte Kategorie der Etablierung eines narrativen Rahmens einteilen, – in dem Sinn, als dass sie uns Vorinformationen über die Filmfiguren (was noch nicht deren Grad an Fiktionalität betrifft) liefern: biographische Daten von Paul Werner, hochrangiger SS-Beamter und später im baden-württembergischen Landtag, Alfred Selbert und eines gewissen Col. Calleigh, deren Verbindung mit den Geschehnissen, sowie die Herkunft des Filmmaterials. Dabei lässt sich nur die allerletzte Titeleinblendung durch formalen Ausdruck und Inhalt in die ersten beiden Kategorien einordnen – A FILM BY THOMAS HARLAN (Abb. 1).

Abbildung 1 [8]

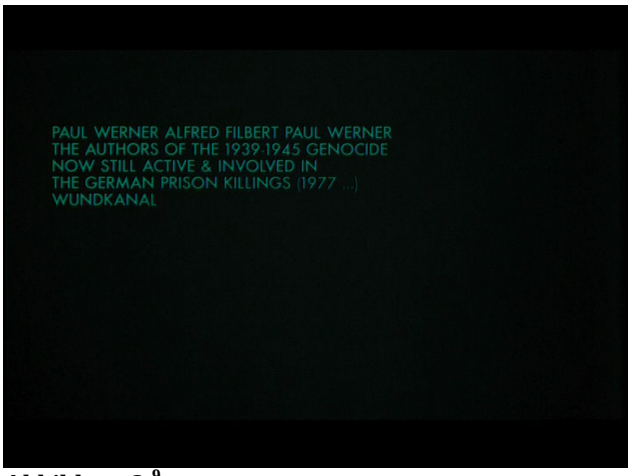

Abbildung 2 [9]

[8] Still aus *Wundkanal* (R: Thomas Harlan D 1984, DVD: Edition Filmmuseum 2009): 00:05:58.
[9] Still aus *Wundkanal* (R: Thomas Harlan D 1984, DVD: Edition Filmmuseum 2009): 00:04:58.

Der Rest bleibt mehrdeutig: Denn die Suche nach dem Filmtitel selbst offenbart zwar die mehrmalige Erwähnung des Wortes WUNDKANAL, in den letzten beiden Fällen auch als vom umgebenden Text isoliertes Schriftbild, eine Form, die den bekannten Erfahrungshorizont *Filmtitel* abruft; allerdings auch die Einbettung in grammatikalische Zusammenhänge: Die erste Erwähnung ist sowohl kohärent mit dem vorhergehenden Text (THE GERMAN PRISON KILLINGS (1977 …), Abb. 2), als auch syntaktisch mit der folgenden Übersetzung verbunden (GUN WOUND INFLECTED ON THE PRISONER 0341126)[10]. Eine weitere Einblendung bildet zwar ebenfalls mit dem Vorhergehenden eine syntaktische Einheit (BULLET BEING FIRED INTO THE NECK – WUNDKANAL, Abb. 3a bzw. 3b), wird allerdings durch einen Hinweis auf der Tonebene zugleich isoliert: Für wenige Sekunden ist ein Thema aus Veit Harlans Film *Immensee*[11] zu hören. Die letzte Erwähnung kommt durch ihre exponierte Rolle und die darauffolgende Übersetzung sowie die eindeutig zuordenbare Erwähnung von Thomas Harlan als Regisseur einem konventionellen Filmtitel noch am nächsten. Eine Mehrfachkodierung auf verschiedenen der erwähnten Ebenen ist jedoch allen Titelhinweisen gemein.

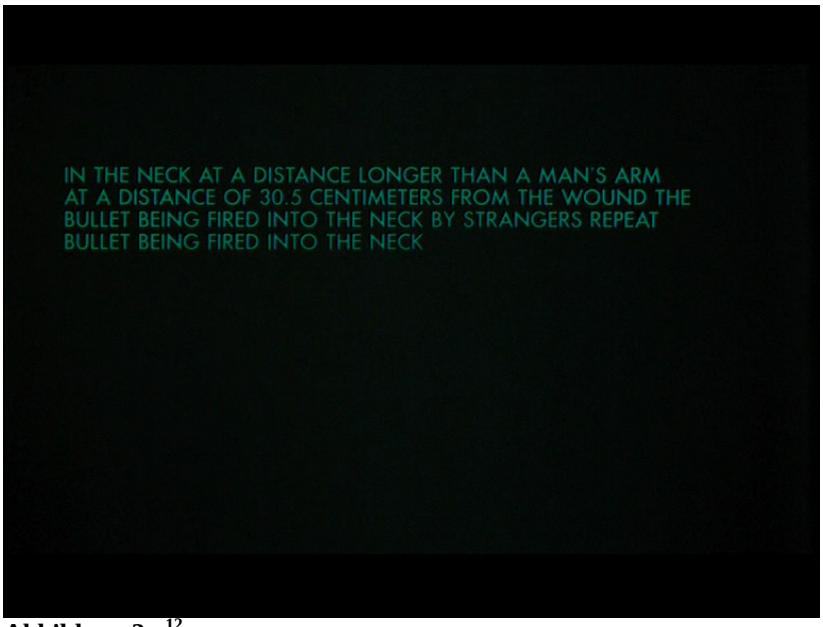

Abbildung 3a [12]

[10] *Wundkanal*: 00:05:04.
[11] *Immensee*, R: Veit Harlan, D 1943.
[12] Still aus *Wundkanal* (R: Thomas Harlan D 1984, DVD: Edition Filmmuseum 2009): 00:05:29.

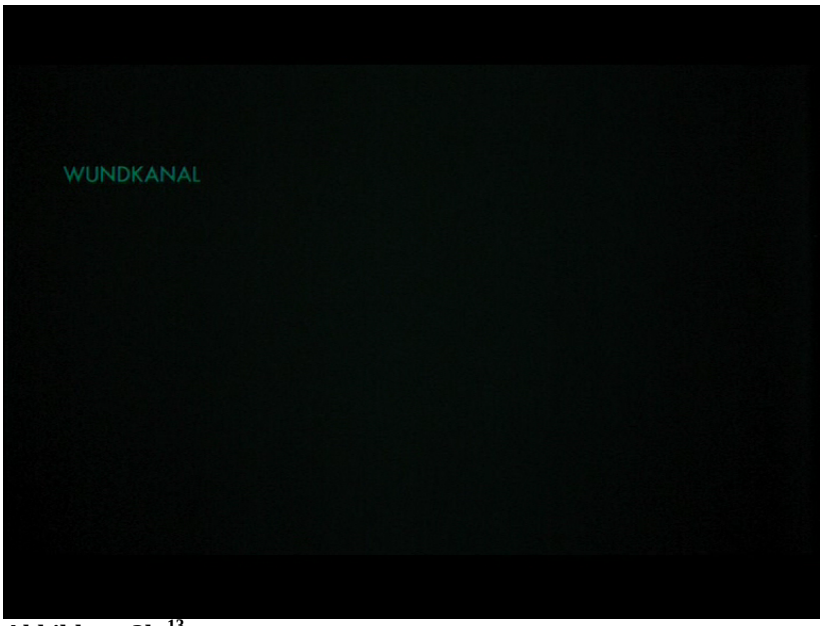

Abbildung 3b [13]

Wenn wir weiter nach Mehrfachkodierungen suchen, verweisen sowohl der Name Paul Werner, als auch der Name Alfred Filbert auf real existierende Personen. Im Falle der genauen Daten erfolgt jedoch eine leichte Verschiebung: Paul Werner wurde im selben Jahr, aber an einem anderen Tag und einem anderen Ort geboren.[14] Im Fall von Filbert stimmt das Datum annähernd (mit einem Jahr Unterschied), jedoch nicht der Geburtsort.[15]

Zusätzlich interessant ist die Positionierung des Namens: Die erste Erwähnung erfolgt unter seinem Film-Namen (Selbert), der gleichzeitig aber auch Pseudonym der realen Person Albert Filbert in den Jahren nach 1945 gewesen war, in einer gleichsetzenden Aufzählung mit Col. Calleigh, einer nun vollends fiktiven Figur, die im Film vor allem die Unbeweisbarkeit des möglichen Einflusses von englischen Geheimdiensten auf die Geschehnisse von Stammheim repräsentiert, aber wohl eines der wenigen Elemente in Harlans Film darstellt, die guten Gewissens vollends der Fiktionalität zugeordnet werden können. Das zweite Mal dann der Name Alfred Filbert, hier eingebettet in das wiederholte „Paul Werner“, die Verbindung weiter verstärkend, die der Text ausdrückt (THE AUTHORS OF THE 1939–1945 GENOCIDE …)[16].

Die Implikationen reichen aber noch weiter: Da die Namen Filbert und Selbert im Film selbst nicht weiter erwähnt werden (eine im Film platzierte Zeichnung deutet lediglich auf einen *Dr. S.* hin, was auch der Rollenname des Schauspielers *Alfred F.* im – abgesehen davon –

---

13 Still aus *Wundkanal* (R: Thomas Harlan D 1984, DVD: Edition Filmmuseum 2009): 00:05:31.

14 04.11.1900 in Appenweier, statt 06.06.1900 in Lörrach, wie im Film; zu Werners Lebensdaten siehe: Patrick Wagner: *Volksgemeinschaft ohne Verbrecher*, Hamburg: Wallstein 1996, S. 258.

15 08.09.1905 in Darmstadt, statt 08.09.1906 in Heidelberg, wie im Film; zu Filberts Lebensdaten siehe sein Urteil vom 22.06.1962 in: Fritz Bauer: *Justiz und NS-Verbrechen*, Bd. 18, S. 602–651.

16 *Wundkanal*: 00:04:55.

konventionellen Abspann des Filmes ist) finden wir auch hier die einzige Nennung sowohl des Rollennamens als Zwischenkategorie, als auch des Schauspielernamens, den wir zur ersten Kategorie zählen können. Allerdings: Weder durch graphische Unterscheidung noch durch logische Deduktion lässt sich mit eindeutiger Sicherheit festhalten, was nun was ist, wer welche Rolle spielt. Denn den Abspann eingeschlossen, stehen vier verschiedene Signifikanten zur Auswahl (Dr. Alfred Selbert – dem zusätzlich noch die Pseudonyme Paulssen und Grodnow zugeteilt sind –, Alfred Filbert, Alfred F., sowie Doktor S.), die alle ein oder mehrere, fiktive oder reale Signifikate haben könnten! Dass der Name der realen Person, Al*bert* Filbert, im Film nun überhaupt nicht erwähnt wird, trägt weiter zur Verwirrung bei.

Welche Schlüsse lassen sich nun aus dieser Zahlen- und Namensverwirrung ziehen? Zum einen ein selbstreferenzielles Spiel mit dem Dokumentarcharakter des Films sowie eine Parodie auf die Allmacht der Zahlen und Fakten, die den Blick auf die Geschichte versperren. Hier findet sich ein Informationsüberschuss, der nichts klarmacht, sondern den Blick verschleiert, der sich widerspricht und so die Behauptung von Faktizität ad absurdum führt und gerade deshalb der Frage nach Fiktionalität, Dokumentarcharakter und Realitätsbezug als Bewertungskategorie eines filmischen Werks, das in Inhalt und künstlerischem Gestus das Milieu der Historiker (i. e. Namen, Geburtsdaten und -orte, konkrete geographische Orte, usw.) zitiert, elegant ausweicht.
Zum anderen ein logisches Element in einer komplett erdachten filmischen Gegenwelt, deren Deckungsgleichheit mancher benutzter Signifikanten mit ‚realen' Orten, Ereignissen, Personen (Stammheim, Stammheim, Paul Werner) man mit einem zynischen Lächeln auch als Zufall abtun könnte: Der Vorspann weist als Auffindungsdatum des Filmmaterials den 19. Oktober 1984 aus, ein Datum, das zur Premiere des Filmes bei den Festspielen von Venedig im August 1984[17] noch zwei Monate in der Zukunft lag. Die *aufgefundenen* Bänder, das Dokument *Wundkanal*, werden so zum Protokoll aus der Zukunft, das gleichzeitig auch eine neue Geschichtskonzeption anbieten kann: Die Vordatierung nimmt dem Film die Verantwortung des Realitätsbezuges, gibt ihm eine Kassandra-Funktion, macht die Verbindung zwischen Stammheim und Nazismus reibungslos logisch und weist sogar einem verirrten britischen Colonel einen Platz in der Parallelwelt von *Wundkanal* zu – eine neue Geschichtsschreibung, die ihr Nebeneinander aus der Zukunft rückdatiert.

[17] Stephan: *Thomas Harlan*, S. 178.

Der Text. Vom Nebeneinander zum Ineinander

Geschichtsschreibung ordnet. Genres und Schreibweisen können nebeneinander existieren und werden der Gegenwart dienstbar gemacht. *Heldenfriedhof* erzählt Biografien und Handlungen, viele davon von den Geschehnissen in der zum KZ umgebauten Reismühle San Saba in der Nähe von Triest abhängig: Das Grab eines SS-Offiziers wird 1962 geöffnet, Intellektuelle und Künstler zerbrechen an der Arbeit daran, Täter finden sich Jahre später in den unterschiedlichsten Funktionen in unterschiedlichsten Nachfolgestaaten wieder. Gleichzeitig ist der Roman auch ein Panoptikum verschiedener Schreibstile und Erzählformen. Er rät seinem Leser, Seiten zu überblättern, kommentiert sich und seine Erzählsituation wiederholt selbst, listet seitenlang Namen auf: konstante Verweise auf das Vorhandensein des Romans als Medium, auf die Lesesituation, auf die Gemachtheit und den Collagencharakter des Textes.

Gemeinsam mit *Wundkanal* lässt sich vielleicht eine Methodik einer gegenseitig kommentierenden Collage ausmachen. Die Momente des Eindringens von Veit Harlans Film *Immensee* in die Welt von *Wundkanal* bieten (abgesehen von der Problematik des nahen Verwandtschaftsverhältnisses zwischen den beiden Filmemachern) die Möglichkeit einer intermedialen Kommunikation. Wenn auf einem Fernseher im (hermetisch geschlossenen geografischen) Raum des Gefängnisses in *Wundkanal* eine Szene aus *Immensee* gezeigt wird (Abb. 4), in der ein Brief an den Filmcharakter Reinhard zu sehen ist, und gleichzeitig auf der Tonebene von *Wundkanal* die Stimme Filberts den Satz „Das war eine ganz große, dreckige, schmutzige Mordaktion!“[18] ausspricht, dann werden mehrere Ebenen des Kommentierens geschaffen: Zunächst der Kommentar Filberts auf das Geschehen in *Immensee*, weiters der Kommentar von *Wundkanal* auf *Immensee*, also auch von Thomas Harlan auf Veit Harlan, und drittens: die Implikationen, die das Nebeneinander der semantischen Entitäten *Reinhard* auf der Bild- und *Mordaktion* auf der Tonebene auslöst. Filbert kommentiert also, ohne es zu wissen, gleichzeitig auch die *Aktion Reinhardt*, den Tarnnamen für die systematische Vernichtung der jüdischen Bevölkerung, als „große, dreckige, schmutzige Mordaktion“.

[18] *Wundkanal*: 00:20:42-00:20:56.

Abbildung 4 [19]

Das Nebeneinander der Geschichtsschreibung wird auch in einer anderen Szene aus *Wundkanal* deutlich, die durch ihre Schwarz-Weiß-Fotografie auch optisch aus dem Rahmen fällt und deren Entstehung in Robert Kramers parallel zu *Wundkanal* gedrehtem *Notre Nazi*[20] gleichzeitig dokumentiert und dekonstruiert wird. Während das Bild eines im Gegensatz zu den vorhergehenden Szenen ohne falschen Schnurrbart und Toupet gezeigten Filberts zu sehen ist, der sich gegen scheinbar auch physische Aggressionen in eine Abwehrhaltung begibt, konkurrieren auf der Tonebene drei Fraktionen: Filberts Rechtfertigungsversuche, Thomas Harlans eigene Stimme (die hier den einzigen Auftritt in *Wundkanal* hat, ohne Rolle, wie *Notre Nazi* zeigt, sondern als Person und Regisseur Thomas Harlan, der mit seinem Schauspieler Filbert spricht) und zusätzlich, in Allgegenwärtigkeit, Veit Harlan, in der wieder intrusiven Filmmusik von *Immensee*, die die gesamte Szene untermalt.
Eindringen von Vergangenheit, Multiperspektivität und das Nebeneinander der Medien werden nicht nur zugelassen, sondern sind auch ästhetisches Mittel: Das hypermedialisierte Gefängniskabinett in *Wundkanal* ist gleichzeitig auch Ort der Geschichtsschreibung.

Die Biografie. Das Ende des Nacheinander

---

19 Still aus *Wundkanal* (R: Thomas Harlan D 1984, DVD: Edition Filmmuseum 2009): 00:36:02.

20 *Notre Nazi* (R: Robert Kramer, F/D 1984) – der Film, der von Thomas Harlan in Auftrag gegeben und produziert wurde, zeichnet Etappen des Drehverlaufs von *Wundkanal* nach und lässt viele Szenen aus einer anderen Perspektive erscheinen. Gleichzeitig liefert er ein eindrucksvolles Porträt verschiedener an der Produktion beteiligter Personen, u. a. auch von Filbert.

Geschichtsschreibung ordnet. Sie organisiert faktisches Wissen. Somit ist die Existenz eines gewissen Grundstockes an Wissen vorausgesetzt.

„Es zählt zu den Klischees der Nachkriegsgeschichte, dass nach Auschwitz keine Gedichte mehr zu schreiben seien, dass sich die Shoah der Darstellung entzöge“,[21] schreibt Bert Rebhandl zu *Heldenfriedhof*; die „Zerstörung von Erinnerung“ sieht Theodor W. Adorno in *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit* als innerstes Prinzip des Teufels und des Faschismus[22]. Immer geht es um die Frage der Fassbarkeit des real Geschehenen: Was haben die Shoah und Auschwitz verändert? Nach der Undarstellbarkeit und dem Geschichtsverlust wird bei Thomas Harlan aus dem Konvolut der realen Erinnerung und der unbestreitbaren Flut an Zahlen und durch sie manifestierten (Täter-)Biografien ein mehr oder weniger konstantes alternatives Geschichtsmodell, das konsequent Gegenentwürfe zu festgefahrenen Begrifflichkeiten wie Linearität und geschichtsschreibender Objektivität anbietet.

Mit welchen Methodiken geschieht das? Zunächst in einer Aufspaltung der Erzählinstanz, einer Multiperspektivität, die gleichzeitig auch wieder Mehrfachkodierung ist: Die Collage aus *realen* Verhörprotokollen (real ihrem Abbildungsgestus nach; Überprüfbarkeit der Faktizität ist hier vermutlich keine relevante Kategorie), (Auto-)Biografischem (mit Harlans Biografie Vertraute erkennen unschwer den oft zitierten nächtlichen Einkaufsbummel mit Goebbels[23] in *Rosa*[24]), Essayistischem, frei erfundenen und leicht verschobenen Elementen durchbricht Genregrenzen.

Ganz konkret werden Erzählerentitäten fragmentiert und so ihres Identifikationspotenzials innerhalb der Narration beraubt: In *Rosa* findet sich über weite Strecken noch ein identifizierbares ‚Ich‘ als Filmemacher Harlan, dessen biografische Verwicklung in das Geschehen als Polenreisender nur leicht verschlüsselt ist (Mitreisende oder Mitbewohner sind recht eindeutig als reale Personen wie Libgart Schwarz, Yvette Birò, Heiner Müller, etc. identifizierbar), aber auch bereits die über weite Strecken als Alter Ego fungierende Person des Richard F. (Felgemann). In *Heldenfriedhof* zeigt sich bereits auf der erzählten Ebene die pseudonymische Aufspaltung zwischen Enrico Cosulich und Heinrich Dürr, beide als Protokollanten des Schrecklichen, Figuren des Mehrwissens, wie auch des realen Thomas Harlan („Das Ich Ist Ein Kunstgriff Vielleicht nur Griff nach einem Stern Erzähl doch“[25]). Allen Personen gemein ist eine Biografie, die künstlerische und wissenschaftliche Betätigung

---

21 Bert Rebhandl: *Grundübelau ist überall*, in: *Der Standard*, 12.01.2007, http://derstandard.at/2716216, (22.05.2010).

22 Vgl. Theodor Adorno: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit (1959), http://aawe.blogsport.de/images/Theodor20W20Adorno2020Was20heisst.pdf (09.03.2011).

23 Vgl. Stephan: *Thomas Harlan*, S. 190f.

24 Vgl. Thomas Harlan: *Rosa*, Frankfurt a. M.: Eichborn 2000, S. 80f.

25 Harlan: *Heldenfriedhof*, S. 185.

auf jeweils hohem Niveau mischt: So ist Enrico Cosulich ein multilinguales Wunderkind, das sich sowohl auf dem Gebiet der Komposition, als auch, praktisch ohne Mühe und Übergang, in der Medizin und Psychologie mit „bahnbrechenden Arbeiten“ einen Namen macht.[26]
Ihre Beschäftigung mit den Geschehnissen der Shoah resultiert in einem (zumindest aus Lesersicht fiktiven und pseudo-) wissenschaftlichen Output, der die Undarstellbarkeit des Schreckens umcodiert und in der Sprache der Wissenschaft ausdrückt. „Noch mache ich mich bei meinen Seelenwanderungen als Gerichtspsychiater auf Wahrheitssuche […], obschon ich weiß, daß der Wahrheit nicht anders beizukommen ist, als mit den Künsten“,[27] zitiert Harlan in *Heldenfriedhof* einen fiktiven Gelehrten aus der Personage von *Rosa*, das artistische Credo seiner Beschäftigung mit dem Geschehenen auf den Punkt bringend: Die Grenze zwischen dokumentarischer und künstlerischer Verarbeitung ist hier obsolet.
Daraus folgt konsequent die Aufhebung von kulturell-biologischen Kausalitäten. So kann in der Welt von *Rosa* in einer wissenschaftlichen Arbeit der Zusammenhang zwischen zwischenmenschlicher Grausamkeit und Reaktion der Fauna als Fakt konstatiert werden. Die Büsche und Fische in der Nähe von Kulmhof, wo in einem mobilen Vernichtungslager auf einer Waldlichtung Hunderttausende getötet wurden, reagieren mit genetisch-biologischen Veränderungen auf das Grauen (vgl. den Titel einer fiktiven Arbeit über diesen Sachverhalt: „Grenzfälle erbbedingter Trauer in der europäischen Flora“). Genau hier liegt die hochinteressante Gegeneinander-Positionierung Harlans: Indem er die Beschäftigung mit der Shoah auf eine direkte biologische Reaktion der Natur überträgt, bringt er den Diskurs auf eine neue Ebene und entkommt der Undarstellbarkeits-Rhetorik. Es besteht „die Möglichkeit einer Korrelation zwischen Gewaltverbrechen und genetischen Veränderungen in der Natur.“[28]
Daraus könnte ein dreistufiges Modell der Beschäftigung mit dem Vergangenen abgeleitet werden:

1. Erkenntnis: Das real geschehene Grausame, das mit bekannten Parametern nicht fassbar scheint
2. Parameterverschiebung: Umkodierung ins Mystisch-Unerklärliche (Zusammenhang von Gewaltverbrechen und Naturphänomenen, Voraussagen: (*Wundkanal*, Erdbeben von Assisi), Zeitstrukturen)
3. Und am Wichtigsten: Die darauffolgende Verarbeitung in absolut wissenschaftlicher Sprache und logischem Kontext (die Arbeiten von Enrico Cosulich und anderer

[26] Zur Biografie vgl. ebd., S. 140–149.
[27] Ebd., S. 188.
[28] Ebd., S. 84f.

Personen aus *Heldenfriedhof* und *Rosa*), die allerdings in den fiktiven Rahmen des Romans *Heldenfriedhof* eingebettet sind, der selbst wiederum in Sprache und Erzählgestus mit der Korrelation von Faktischem und Erfundenem spielt

Beim Versuch, dieses Modell auf den Film *Wundkanal* anzuwenden, offenbart sich eine ähnliche Struktur:

1. Die reale Tatsache von Personalkontinuitäten aus dem Dritten Reich ins demokratische Nachkriegsdeutschland und die reale Existenz des Albert Filbert als Beweis dafür
2. Leichte Verschiebung von Personendaten, einige spekulativ-mystische Verbindungen mit den Todesfällen von Stammheim
3. Die Verarbeitung in *Wundkanal* in einer Form, die einerseits einen der Hauptgegenstände dokumentarischer Formen (das Interview) benutzt, aber in einer Form, die das Gefilmte wieder infrage stellt

Jedenfalls zeigt auch Harlans Handhabe von Biografien in seinen Romanen und *Wundkanal* einen Umgang mit Lebensläufen, der durch Verschiebungen und leichte Überhöhungen symbolisch wirkt, ohne allegorisch zu werden. Da sich die künstlerische Verfahrensweise sowohl im literarischen als auch im filmischen Schaffensprozess ständig auf der Kippe zwischen einem dokumentarisch konventionalisierten Realismus-Klischee und einer hochartifiziellen Erzählweise (etwa die verschlungene andeutungsreiche Prosa der Romane bzw. die vollkommene Orientierungslosigkeit durch endlose Planschwenks in *Wundkanal*) befindet, schafft Harlan außerzeitliche Figuren, die jedoch paradoxerweise durch konkrete Daten definiert werden.

Wenn wir von Biografien sprechen, spielt unweigerlich auch die zeitliche Linearität als konstituierender Faktor von Biografizität (mit der Geburt als Anfang und dem Tod als Ende) eine Rolle. Das Verhältnis zwischen Biografie und Narrativität spielt in Harlans Werken eine entscheidende Rolle. Dabei sollte beachtet werden, inwieweit Richtung hier als ein definierender Faktor wirkt. Betrachten wir Harlans Welt also wieder als Gegenentwurf: Die Existenz eines Konzepts von *Richtung* ist unvermeidlich für die Konzepte *Biografie* und *Narration*. Harlan stellt die Richtung in beiderlei Hinsicht infrage: Es handelt sich um eine Geschichts- und Erzählkonstruktion, die Alinearität (so altert etwa Franz Maderholz, ein Charakter aus *Rosa*, rückwärts, auch als Konsequenz seiner Verbrechen in der Kriegszeit, wird zu unzeitlichen Entität) und Gleichzeitigkeit aushält, da sie die Konzepte eines festgesetzten Anfangs und eines Endes ignoriert, wie Harlan seinen Helden selbstironisch überlegen lässt:

> und schon wieder ein Name, dachte Enrico, der sich für so viele Romanhelden gerne bei irgendwem hätte entschuldigen wollen und nie konnte, weil er doch ahnte, daß auch diese Geschichte kein Ende haben konnte; weil sich das Ende einer Geschichte nicht absehen ließ, solange die Geschichte keinen Anfang hatte, einen Punkt, an dem alles beginnen würde, wiewohl er doch wusste und keinen Zweifel (und also eine Entschuldigung) dafür hatte, daß er sie nun rückwärts aufrollen müsse, aus dem Nichts in Etwas, von außen nach innen, abschälen.[29]

So lässt Harlan etwa in *Heldenfriedhof* seinen Helden, hier in der Person von Enrico Cosulich, seine Beschäftigung mit den Tätern des NS-Regimes beginnen, in einem furiosen, rückwärts laufenden Tatsachenbericht („‚denn in der nun hier rückwärts nach Rache schreienden Reihenfolge', rief er, ‚bis über den Tod hinaus in die deutsche Geschichte rückblickend vorausschauend'")[30] über die Aktivitäten von Kriegsverbrechern wie Hermann Höfle und Rudolf Fumy, der etwa 1968 einsetzt, sich in der Vergangenheit verzweigt und entweder bis 1900 oder bis 1946 reicht: „denn auch hier sind zumindest zwei Enden möglich."[31]

Die Befreiung vom zeitlichen Linearitätszwang ermöglicht es auch, das Potenzial zur Vorsehung als Leitmotiv zu nutzen: Die bereits erwähnte Vordatierung des Filmmaterials für *Wundkanal*, die Vorauspublizierung des Romans „Heldenfriedhof" von Enrico Cosulich/Heinrich Dürr im Roman *Heldenfriedhof* und die Vorsehung des Erbebens in Assisi. Gleichzeitig liegt hierin das ultimative Argument gegenüber der ewigen Beteuerung der eigenen Kurzsichtigkeit und des Nichtwissens in der Täter-Generation: Denn in einer Welt, in der sich fixe Zeitfolgestrukturen zunehmend auflösen, schließt sich ein *Wir konnten ja die Folgen nicht ahnen*-Argument von selbst aus. Das absolute Nebeneinander der Ereignisse schafft also einen neuen geschichtlichen Raum, neue Kategorien von Schuld und Sühne.

Als weitere Reaktion auf den Schrecken der Shoah können wir also eine grundsätzliche Skepsis gegen den unabänderlichen Ablauf und die Linearität der Zeit in der Erinnerung und demzufolge in der Erzählung festhalten: „Die Verlangsamung des Schreckens hat das Ende ins Unendliche verschoben; das Ende hört nicht auf."[32]

---

29 Ebd., S. 281.
30 Ebd., S. 114.
31 Ebd., S. 256.
32 Ebd., S. 399.

Fazit. Gegen die Fassungslosigkeit

> Er habe in diesem Augenblick gewusst, schreibt Cosulich […], daß es kein Ereignis gab, gegeben hatte, geben würde außer dem einen; daß es kein Ereignis gab, außer dem einen, kein nochsogeartetes, keine Republik, die existiert hätte, kein Königreich, das zerfallen wäre […], kein Wort, kein genügendes, keine Abbitte, die ausreichen würde, es zurückzunehmen, keine Tat, es sei denn die Eine, keine Untat, es sei denn die Eine.[33]

Indem Harlan diese Zeilen schreiben lässt, festigt er eigentlich gerade selbst das Gegenargument. Da es einzig und allein darum geht, „die verfluchte Distanz zu Sachen, zur Geschichte, aufzugeben, was natürlich zur Folge hat, für die unerhörte Nähe zu deren Schutt mit dem Leben zu bezahlen“,[34] liegen genau in der Verschmelzung von Erfundenem und Erinnertem, von Biografien und Protokollen, die Worte, die zwar vielleicht nicht genügen, aber die Auseinandersetzung mit dem Holocaust und seinen Folgen auf eine ganze andere Ebene bringen können.

Helfen uns diese Ausführungen bei der Interpretation von *Wundkanal*? Auch wenn der Erzählgestus in *Wundkanal* sich stärker auf eine Person – Filbert – konzentriert, können wir trotzdem von Ähnlichkeiten der Verfahrensweisen sprechen. Vielleicht sind diese Überlegungen hilfreich für das Verständnis eines un- oder überzeitlichen Modells von Geschichte bzw. des Erzählens über Geschichte, das mit fiktionalisierten Biografien und Gegenmodellen für Zeitabläufe arbeitet; das eine Allgemeingültigkeit besitzt, ohne zur Allegorie oder zur Fabel zu werden.

Geschichtsschreibung ordnet. Sie versucht, der Vergangenheit eine zeitgemäße Fassung zu geben.

Das tragische Ende der Protagonisten in Harlans Romanen (Emigration und Tod, wie bei Enrico Cosulich, der schließlich aus *Fassungslosigkeit*[35] stirbt), trägt nicht zufällig auch eine leicht ironische Note: Die larger-than-life-Biografien, die uns angeboten werden, haben sich an der Unaufarbeitbarkeit aufgearbeitet, sodass wir als Resultat den Roman *Heldenfriedhof* als Aufarbeitung lesen können. Insofern sind Harlans Werke Pamphlete gegen die Undarstellbarkeit: Aus Fassungslosigkeit muss niemand mehr sterben.

---

33 Ebd., S. 221.
34 Ebd., S. 330.
35 Ebd., S. 559.