

SIEGLINDE GEISEL

UNIVERSUM DER ZENTRIFUGALKRÄFTE

Zum schriftstellerischen Werk von Thomas Harlan

»... die eisige Unbefangenheit der Fische ...«
(Thomas Harlan, »Heldenfriedhof«)

Als ich Thomas Harlan im Januar 2009 in der Klinik bei Berchtesgaden, in der er sein letztes Lebensjahrzehnt verbrachte, für ein Interview aufsuchte, tat ich es als gescheiterte Leserin. Ich war elektrisiert von der Sprache in »Heldenfriedhof«, seinem Hauptwerk, doch ich fand keinen Weg durch das Dickicht der Geschehnisse und Figuren, der Schauplätze und Zeiträume. Unser Gedankenaustausch, der bis zu seinem Tod am 16. Oktober 2010 andauerte, wurde zu einer gemeinsamen Erkundung dieser Prosa und ihrer Voraussetzungen.

Als im Jahr 2000 sein Debüt »Rosa« erschien, war Thomas Harlan 71 Jahre alt. Bevor die Lungenkrankheit ihn ins Krankenzimmer zwang, hatte er vor allem Filme gedreht. 1974 »Torre Bela«, einen inszenierten Dokumentarfilm über die Besetzung eines Landguts in Portugal während der Nelkenrevolution. 1984 »Wundkanal«, einen umstrittenen Spielfilm über den Tod der in Stammheim inhaftierten RAF-Terroristen und den SS-Verbrecher Alfred Filbert, der sich selbst spielt, ohne zu begreifen, wie ihm geschieht. 1991 »Souvenance«, einen in Haiti spielenden Film über das Mysterium der Wiederkehr König Jacobs I. Zu Harlans unveröffentlichten Texten gehören, neben Drehbuchentwürfen, unter anderem das auf französisch geschriebene Langgedicht »No Man's Land Fugue« (1953) sowie drei Theaterstücke aus den fünfziger und sechziger Jahren.

»Ich bin der Sohn meiner Eltern. Das ist eine Katastrophe. Die hat mich bestimmt«, sagt er im Gespräch mit Jean-Pierre Stephan (»Hitler war meine Mitgift«). Für den Sohn des »Jud-Süß«-Regisseurs Veit Harlan gab es vor dieser Katastrophe kein Entkommen. Nach dem Krieg verließ er Deutschland, lebte in Frankreich und Italien, doch das Trauma der deutschen Schuld, die Erschütterung über die falsche heile Welt seiner Kindheit und die Verdrängung der NS-Verbrechen im Nachkriegsdeutschland ließen ihn nicht los. Mit seinem Freund Klaus Kinski reiste er 1953 als einer der ersten Deutschen inkognito nach Israel. Wenige Jahre später schrieb er das Theaterstück »Ich und kein Engel« über den Aufstand im Warschauer Ghetto und verlas bei

dessen fünfzigster Aufführung in der Westberliner Kongreßhalle einen Aufruf, in dem er die gerichtliche Verfolgung von Alfred Six, nach dem Krieg PR-Chef von Porsche Diesel Motorenbau, und Heinz Jost, Immobilienmakler in Düsseldorf, wegen begangener SS-Verbrechen forderte. Als ihn Ehrverletzungsklagen zwangen, für seine Behauptungen Beweise zu erbringen, fuhr er nach Polen und recherchierte vier Jahre lang in den dortigen Archiven die Untaten in den Vernichtungslagern. Er wurde dabei vom polnischen Staatsverlag und vom italienischen Verleger Giangiacomo Feltrinelli unterstützt, der das Werk »Das Vierte Reich« finanzieren wollte. Thomas Harlan belieferte die Zentrale Stelle der Landesjustizverwaltungen zur Aufklärung nationalsozialistischer Verbrechen in Ludwigsburg unablässig mit Akten, doch die geplante Dokumentation kam nicht zustande. In den folgenden Jahrzehnten widmete er sich den politischen Kämpfen seiner Zeit – in Italien der Lotta continua, in Chile der Finanzierung des Widerstands gegen Pinochet, in Deutschland als Teil des Unterstützungsnetzwerks der RAF, deren Ideologie er allerdings ablehnte. Er habe damals, sagte er im Gespräch, der Unterscheidung zwischen schön und häßlich die zwischen richtig und falsch vorgezogen und damit »aufs falsche Pferd gesetzt«. Kunst sei wichtiger als Politik.

Der antisemitische Film »Jud Süß« (1940) war mit zwanzig Millionen Zuschauern ein sensationeller Publikumserfolg im nationalsozialistischen Deutschland, für die Wachmänner der Konzentrationslager gehörte er zum Pflichtprogramm. Daß Veit Harlan selbst weder Nationalsozialist noch Antisemit war, machte das Verbrechen in den Augen des Sohnes noch schlimmer, ebenso wie seine Weigerung, die Verantwortung dafür zu übernehmen. Ihr Verhältnis war kompliziert. Der Sohn lehnte den Vater ab und war mit dessen Feinden befreundet, doch er liebte ihn. Den Vater wiederum habe es betrübt, »daß der Sohn unbrauchbar war, kein Erbe, kein von Stolz unbekümmerter Nachfolger, nur ein Liebling«, wie es in Thomas Harlans letztem Buch »Veit« heißt. Der im März 2011 postum erschienene Monolog ist Anrufung und Anklage, Liebeserklärung und Abbitte; er ist an den Vater gerichtet, der den Sohn 1964 an sein Sterbebett auf Capri gerufen hatte.

Für Thomas Harlan ist die Shoah nicht nur jenes »Verbrechen gegen die Menschlichkeit«, dessen sein Vater als einziger deutscher Künstler angeklagt war, sondern ein Verbrechen gegen die Schöpfung. Denn nicht Psychopathen hatten es begangen, sondern ganz normale Menschen. Diesen Tätern wendet sich der Tätersohn nach »Rosa« auch in »Heldenfriedhof« (2006) zu. Das Buch ist eine Provokation in der Literatur über die Shoah, denn Harlan verurteilt seine Figuren nicht, und so gehen sie uns etwas an: der Fliesenleger Erwin Lambert, der die Gaskammern baute, der Kraftwagenfahrer Farkas und Emilie,

die »zusammen mit ›Ingemie‹« die Wannseekonferenz protokollierte. Wir entkommen der Geschichte nicht, sondern erkennen uns in Harlans Protagonisten Enrico Cosulich wieder, der darüber staunt, »daß ihm nichts anderes übriggeblieben war, als diese Erde mit ihnen zu teilen, daß es dieselbe wäre, in der er liegen würde«.

»Fakten haben mich nie beflügelt«, war eine von mehreren Erklärungen Harlans für das Scheitern seiner Dokumentation »Das Vierte Reich«. Fakten bewirken keinen Bewußtseinswandel. Der Wahrheit sei »nicht anders beizukommen (...) als mit den Künsten«, sagt Enrico. Eine Literatur, die der Wahrheit beikommen will, muß sich durch die Sprache Zugang zum Leser verschaffen. »Sein Schreiben handelt nicht von etwas. Es ist dieses Etwas selbst. Wenn der Sinn Schlaf ist, legen die Wörter sich schlafen. Wenn der Sinn Tanz ist, tanzen die Wörter.« Was Beckett in »Dante... Bruno. Vico.. Joyce« über »Ulysses« sagt, gilt auch für Thomas Harlans Sprache. Sie wird zu einem universellen Sinnesorgan. Sie atmet den Stoff, die Wörter und Sätze schmiegen sich ans Gesagte und sind bis zum Bersten mit Bedeutung aufgeladen, um ein Wort von Ezra Pound zu benutzen. Entsprechend groß sind die Zentrifugalkräfte, denen der Satzbau standhalten muß. Satzgebilde schrauben sich in die Höhe, um unvermittelt abzustürzen und gleich wieder an Tempo und Hitze zu gewinnen. Jederzeit muß man auf einen Wechsel der Gangart gefaßt sein. Satzzeichen haben die Funktion von Pausen, bisweilen von Akzenten. Das Erdbeben von Assisi, das im September 1997 die Fresken von Giotto und Cimabue in der Basilika des Heiligen Francesco zerstörte und das Enrico in »Heldenfriedhof« miterlebt, ereignet sich auch in der Sprache:

»Donner schoß in die Basilika; hob sie an, senkte, schüttelte sie, wütete, brach, kreischend, dann knarrend, Gebälk auseinanderzerrend, wippend unter den metallenen, mit Seilen verschnürten Verstrebungen, Lampen, Blitzgeneratoren an den Evangelisten vorbeikippend, explodierte, riß Stuck, dann Putz, dann Gemäuer, riß in die vom Echo der Leere bebende Apsis durch die sich Mozart ununterbrochen und dann wie Hagel auf Autodächern trommelnd entziehenden Mauerstücke, die aus ihm ausbrachen, vor ihm, von ihm ab, weg, der Bart der *Schöpfung*, Christuslocken, Heiligenscheingoldstücke im Staub, Klageweiber am Kreuz im Chor polyphon zerrissen aus ebenso vielfältigen Ecken, Winkeln, dröhnend, nun schon nichts mehr untermauernd im säuselnden Regen der Sandfäden aus den Gewölbezwickeln mit ihren von Engeln noch getragenen, zerschellten Vasen die Musik des Gehäuses abschließend durch so viel lauter als in der noch verschonten Unterkirche sich auftuenden, tosenden, an der Bodenlaibung der Innenfassade diagonal zu den Heiligen verlaufenden Rissen wie im Spaltenschlund aufgesprengten Gesteins dann quer über den

Sternhimmel des Johannes hin ins Gewölbe der Westseite, durch den Kopf des Langhauses in Strähnen niedergehend, schießend, Matthäus, die Welt noch mit sich in die weiße Wolke reißend, in deren Innerem es irrsinnig sang, summte, Mozart nie auslöschend wie aus Gebirgen heraus wellenförmig zitternd dann Klara nachholend, Hieronymus, mit in den Staub getaucht, aus dem Staub gemacht, zu Staub weiß gemacht, dann grün, hellblau, in Flocken zerschüttelt, wie Bettfedern Maria, Marias Putz, Krone, Jugend, elfenbeinfarben der Schotter der abgestaubten Heimsuchung unter dem Kreuz.«

Wir lauschen in die deutsche Geschichte hinein und hören Stimmen Dritter, wir hören die Täter reden, schauen ihnen beim »Geschnäbel in der Mooswacht« zu. In den Protokollen werden wir Zeugen davon, daß sie nicht wissen wollen, was sie tun. Nur gelegentlich stoßen wir auf bekannte Namen wie Adolf Eichmann, den wir in Jerusalem sagen hören:

»und die Gase des Motors würden hier hineingeführt werden und dann würden die vergiftet werden, das war für mich auch ungeheuerlich, ich weiß es auch jetzt noch, wie ich mir darunter sofort die Sache bildlich darstellte, und daß ich irgendwie auch unsicher in meinem Gehabe wurde, als ob ich irgendeine aufregende, eine aufregende Sache hinter mir hätte, wie das eben schon mal so vorkommt, daß man nachher wie ein leises inneres Zittern, oder so ähnlich möchte ich es ausdrücken, hat« (im Original kursiv).

»Das Unbewußte schafft komplexere Strukturen als der Verstand« – dieser Satz der Komponistin Charlotte Seither bezeichnet das Geheimnis von Thomas Harlans Prosa ebenso einfach wie genau. Im Unbewußten ist alles in Bewegung, es gibt keine Kontrolle, keine Zensur. Bei der »Entdeckung des unter dem Herzen Eingewekten« (so Harlan in »Hitler war meine Mitgift«) versagt der Autor sich nichts, denn er hantiert nicht mit geborgtem Material, sondern hat es sich zu eigen gemacht, hat das »Erbe angetreten«, wie Harlan es nennt. Kein Gedanke, keine Erinnerung, kein noch so rätselhafter Einfall wird beim Schreiben übergangen.

Das Unbewußte kennt keinen Zufall. Das unter dem Herzen Eingewekte arbeitet nach seiner eigenen Logik und so durchdringen sich historische Fakten und Erfindung auf manchmal irritierende Weise. Im Bericht des SS-Mannes und Augenzeugen Kurt Gerstein wird die Ankunft eines Transportzugs in Belzec beschrieben; während die erste Gruppe Juden in der Gaskammer ermordet wird, müssen die übrigen draußen warten. »Man sagt zu mir: ›Nackt und das im Winter, die Leute können sich ja den Tod holen!‹ – ›Dafür sind sie ja hier!‹, war die Antwort.« Wir erfahren nicht, wer diese Worte im Januar 1942 in Belzec gesagt hat. »Ohne Degge do obe, könne die sich jo de Doot hole«, sagt Franz Reichleitner in »Heldenfriedhof« nach der Ankunft im

KZ Risiera di San Sabba. »Dozu sin die doch do«, antwortet in breitem Schwäbisch Christian Wirth, der frühere Inspekteur der Aktion Reinhardt, der im November 1943 im Adriatischen Küstenland nun ein neues Konzentrationslager einrichten soll. Ob der Dialog sozusagen inkognito aus dem Gedächtnis des Autors in seinen Text gewandert ist oder ob die Anspielung beabsichtigt war, spielt für die Wirkung keine Rolle. Auf knappste Weise offenbart die Überblendung eine unheimliche Wahrheit, nämlich daß die ehemaligen Täter in der Risiera di San Sabba nun Gefahr laufen, zu Opfern ihrer eigenen Leute zu werden, die sie als Zeugen aus dem Weg schaffen sollen.

Wollte man sagen, wovon »Heldenfriedhof« handelt, könnte man aufzählen, daß der Komponist, Psycholinguist und Neurologe Enrico Cosulich, der seine ins KZ verschleppte Mutter sucht, seine steile Karriere als Wissenschaftler aufgibt, als Kinderarzt nach Moçambique geht, in Paris bei seinem Freund Georg-Maria Pauen wohnt, den Spuren der NS-Verbrecher Dietrich Allers und Hermann Höfle folgt, sich im Himalaya in einen ehemaligen SS-Freiwilligen verliebt und als Kazimierz Staegeman 1966 eine Vision des Erdbebens von Assisi hat, das er 31 Jahre später tatsächlich erlebt. Oder man könnte davon sprechen, wie er, der in Triest unter Italienern und Slowenen aufgewachsen ist, sich für seine deutsche Muttersprache entscheidet und bei der Niederschrift seines Romans zu einer Figur desselben wird, mit dem Namen Heinrich Dürr. Man könnte von Hermann Höfles Flucht erzählen, seiner Kaninchenzucht und seiner Unfähigkeit, nach dem Krieg wieder Fuß zu fassen, oder vom Wiedersehen der alten Kumpanen aus dem Euthanasieprogramm, die sich 1957 in Stuttgart auf einer Beerdigung treffen. So könnte man endlos weiter Erzählstränge herauspräparieren und würde doch ein Phantom jagen, »denn wer, welcher Leser wohl, wüßte nicht, daß ein Werk allein aus sich selbst die Gesetze ableitet, nach denen es hergestellt, aus nichts anderem als sich selbst gemacht und also autonom ist, und daß, wo dies nicht der Fall ist, von einem Werk nicht die Rede sein kann, geschweige denn von Kunst«.

Zu den Gesetzen, die im literarischen Universum von »Heldenfriedhof« gelten, gehört die Beweglichkeit der Zeit in alle Richtungen. Es gibt keine Gegenwart, nur Vorgriffe und Rückblenden. Enrico hat ein »der Zeit vorauspirschendes Gedächtnis«, deshalb kann er in seinem Buch »Heldenfriedhof« die Selbstmorde der Täter vorhersagen, deren Leichen im Mai 1962 auf dem Triestiner Cimitero degli Eroi in ihren Gräbern gefunden werden. »Wenn es gut genug erfunden ist, dann ist es wahr.« Als Georg-Maria in Paris Enricos Tagebuch liest, blickt er in einen Spiegel aus Worten und liest darin, wie Georg-Maria Enricos Tagebuch liest. Bei der Räumung des Warschauer Ghettos, an diesem »tief in die Weltgeschichte eingelassene(n) Datum des 22. Juli 1942«, tritt der

Text in einer Zitatmontage buchstäblich auf der Stelle. In der »anscheinenden Gleichzeitigkeit« schieben sich die Ereignisse auf eine Weise ineinander, »die es ihnen nicht mehr erlaubte, zu geschehen«.

Die Zeit ist aus den Fugen geraten durch jenes Verbrechen, das in Kulmhof mit den ersten im Gaswagen erstickten Juden begann und das mit der Massenerschießung der Überlebenden nach dem Aufstand in Sobibór noch nicht zu Ende war. Im Roman heißt es, »daß, obschon sie davon so gut wie nichts wußten, ihre Zeit am 7. Dezember 1941 (...) abgelaufen war, auch dann, wenn sie zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht geboren waren, und daß die Zeit, die folgte, wenn es überhaupt Zeit war und nicht etwas, das noch keinen Namen hatte, obschon es dauerte und das dauernde Etwas bis zum 5. November 1943 um Mitternacht andauerte – daß die Zeit also, die folgte, nicht zählte, auch dann nicht, wenn sie aus Gewohnheit oder aus noch schlechteren Gründen die Tage weitergezählt und nicht bemerkt hatten, daß ihr Lebenslauf von einem anderen Lebenslauf begleitet wurde, der zum Stillstand gekommen war und den sie nun hinter sich ließen, einen Stillstand, den sie mit anderen Stillständen teilten, gelassenen Leben, die, nicht mehr geführt, verkamen und im Wirrwarr jener Fäden, bald miteinander verknotet, fast Filz, dickfellig jenes Winterfett bildeten, Flomen und Liesen, den Schmerfluß der vor jeglicher Erinnerung sich hütenden Relikte des Gewissens, von dessen nagender Sucht und Berührung mit dem Unseligen das überfütterte Gewebe sie nun verschonen würde.«

Doch nicht nur die Zeit ist aus den Fugen, sondern alles. Kein Mensch kann erklären, wie in den drei Vernichtungslagern der Aktion Reinhardt 92 Männer, unterstützt von einigen hundert ukrainischen Hilfwilligen, eineinhalb bis drei Millionen Menschen umbringen konnten. Und niemand vermag zu sagen, warum die Welt nach diesem Verbrechen nicht stehengeblieben ist. Weil das Erzählte außerhalb des Denkbaren liegt, entwickelt es Zentrifugalkräfte, denen nicht nur die Sprache unterliegt, sondern das Kunstwerk als solches. Die Geschichten, die sich hier türmen und ineinander verkeilen, lassen sich nicht beherrschen, geschweige denn »bewältigen«. Sie entgleiten ihrem Autor, und auch Enrico, sein Alter ego, scheitert mit seinem Versuch, der Wahrheit mit den Künsten beizukommen: »*Nun, du weißt so gut wie ich, mein Lieber, man kann einen Apfel nicht von innen schälen. Es ist unmöglich. So ist es mit dem Roman.*« (Kursiv im Original) Doch gerade in seinem Scheitern findet das Erzählen des Unmöglichen seine Erfüllung. Als Folge davon werden wir Leser in die Irre geführt, »mit dem achten Sinn eines in polnischen Ammenmärchen Meerauge, *morskie oko*, genannten Sehorgans oder Augapfels des hl. Ubiquist, der, aus seiner Netzhaut geschält, ins Licht entlassen, alles sieht, und sich deshalb kein Bild machen kann«.

Wer alles sieht, kann nichts mehr erkennen, und wer alles weiß, kann es nicht mehr erzählen, denn in der Gleichzeitigkeit gibt es kein Nacheinander. Die Sprache, in der sich diese Kräfte stauen, wirkt wie Sprengstoff: Sie vermag in unserer Vorstellung etwas aufzureißen. Daß wir die Fakten der Shoah kennen, tut nichts zur Sache, denn gerade sie bewahren uns davor zu erkennen, was wir wissen, sie schützen uns vor der Erschütterung durch eine Wahrheit, die unser Menschenbild – und damit auch das Bild von uns selbst – verletzt.

Im letzten Drittel des Buchs findet sich Enrico auf dem Begräbnis von Fritz Bauer wieder, dem hessischen Generalstaatsanwalt und Verfolger von NS-Verbrechen, der 1968 unter ungeklärten Umständen in seiner Badewanne ums Leben kam. Hier verstummt der Gesang. Nun schreibt der Autor doch *über* etwas, nämlich über das »nachträglich in der Nacht des 10. Mai 1968 begangene größte deutsche Nachkriegsverbrechen«, jenes Gesetz, das die NS-Täter durch einen juristischen Trick vor Verfolgung schützte und die Ermittlungen der Zentralstelle in Ludwigsburg von einem Tag auf den anderen hinfällig machte. Für einen kurzen Moment verläuft die Zeit im gewohnten Nacheinander, ist die Sprache ein Werkzeug zur Mitteilung von Sachverhalten. »Ich verfluche sie in ihrer eigenen Sprache«, sagte Thomas Harlan im Gespräch. Allerdings laden sich die Worte mit der Energie der Empörung über den Bundestag auf, der dem Gesetz zustimmte, und über Außenminister Willy Brandt, der nichts dagegen unternahm. In einem nicht enden wollenden, quälenden Crescendo werden die 510 Bundestagsabgeordneten, unter Nennung sämtlicher Vor- und Nachnamen, verflucht, bis die Wut sich schließlich in einem gestammelten, nach Luft schnappenden *dies irae* Bahn bricht:

»ihr zum Himmel, ihr geschriene, ihr, die ihr alle, nicht die, die ihr noch nie, nicht, die aufstehen, die ihr nichts seid, nichts, die, als, erstens, noch Zeit war, zweitens die, die ihr nicht, ihr Korrupten, Befürworter ihr des Schweins Schweine, die, als, als Schwein, als das Gesetz Schwein noch nicht, als es, ich, es weinte, stand, als fest, nichts mehr, mehr, schon, was, hast du im Mai, Willy, du im Juni Juli im September, was, als noch Zeit war, was, nicht am zehnten Mai, was nicht, nach Mitternacht nicht, am neunundzwanzigsten Juni, nicht bis hin zum Oktober, was nicht, hast du, was nicht vergeblich, was, was, warum, das, was du Land, du Deutsch, du, gehe, du, doch du, gehe, doch hin, knie, hin, du Tag, du Sau, du einhelliges, Schwein du, ihr alle ihr, du, ihr alle ihr, zweideutigen, ihr du Hundeland, Sauvater, du Land, du Un, du Tier.«

In »Heldenfriedhof« betreten wir die Stollen eines zeitlich und räumlich verzweigten Bergwerks, ohne Führung durch einen allwissenden Autor. »Beim Schreiben bin ich noch nicht so klug wie der Leser«, sagte der Autor im Gespräch und bisweilen staunt er über sein eigenes Werk. »Kannst du damit

leben, daß das einfach so dasteht?« konnte er fragen, wenn eine Formulierung undurchdringlich schien. Man gerät in Sackgassen und steigt über Geröll, man versucht sich an Gesteinsschichten zu orientieren – und stößt auf nie Gesehenes, nie Gehörtes, das man zunächst übersehen hatte, weil sich der Sinn dafür erst allmählich einstellt. Man kann sich für diese Expedition mit Wissen und historischer Recherche ausrüsten, doch das Wichtigste ist Unabhängigkeit. Ein autonomes Werk braucht einen autonomen Leser, der es aushält, in die Irre geführt zu werden, und der – ein Wort von Thomas Harlan – »mit der Wünschelrute« liest, um zu bergen, was die Sprache preisgibt.