

›SCHWANENSEE‹

Die Erzählstrategie des Prosabandes ›Die Stadt Ys‹ von Thomas Harlan, dargestellt anhand eines Beispieltextes

Von Jörg Petersen (Hamburg)

Die Erzählstrategie von Thomas Harlans ›Schwanensee‹ verweist exemplarisch für alle anderen Geschichten des Prosabands ›Die Stadt Ys‹ auf eine Erzähltechnik, die einen verstehenden Zugang vereitelt. Das stellt eine Ästhetik in Frage, die diesen Zugang voraussetzt und verweist auf eine Ästhetik der kunstvollen Irritation und Provokation.

The strategy of narration in Thomas Harlan's ›Schwanensee‹ gives an example of how the narratology suggested by the stories of ›Die Stadt Ys‹ thwart easy access to understanding. That contests an aesthetics requiring easy readability and points instead to aesthetics of ingenious irritation and provocation.

Das Feuilleton hat den Prosaband ›Die Stadt Ys‹ mit uneingeschränkter Zustimmung aufgenommen, allerdings ohne sie auf eine – in diesem Format auch nicht mögliche – tiefergehende Textbetrachtung zu stützen. In der dafür an sich zuständigen Literaturwissenschaft ist jedoch dieses Werk nachfolgend und bis heute, obwohl es wegen seiner extrem irritierenden Schreibweise Herausforderung hätte sein können, unbeachtet geblieben. Es gibt keine Arbeiten dazu. Daher muss die vorliegende ohne Rückendeckung von dieser Seite her auskommen. Sie versucht, Harlans Prosaband in drei Schritten zugänglich zu machen: Im ersten und einleitenden Schritt werden die Entstehung und die Gesamtanlage des Bandes einschließlich der Paratexte betrachtet. Der zweite Schritt erfolgt als Phänomenologie einer Leseerfahrung: Aus der Perspektive des verstehensorientierten Leseakts, der auf einen kohärenten und sukzessiv zu lesenden Text eingestellt ist, werden die Phänomene bzw. Irritationen aufgezeigt und parallel dazu aus der Perspektive des narratologisch-analytischen Leseakts auf die sie jeweils bewirkenden literarischen Mittel hin untersucht.¹⁾ Aus

¹⁾ Bei dieser doppelerspektivischen Annäherung an den Text geht die erste Perspektive methodisch in Führung, d.h., sie verlangt, dem Verlauf zu folgen und ihn passagenweise wiederzugeben.

deren Synopse im dritten Schritt gehen die Grundzüge hervor, welche exemplarisch für die Erzählstrategie des Prosabands sind, und es zeigt sich, dass die ästhetische Qualität von Harlans Geschichten sich nicht in verstehensbasiertem Wohlgefallen bekundet, da Verstehen in ihnen strategisch unterlaufen wird, sondern im Staunen über ihre kunstvolle Verfasstheit.

I.

Nach den Romanen ›Rosa‹ (2000) und ›Heldenfriedhof‹ (2006) ist der Prosaband ›Die Stadt Ys‹ (2007)²⁾ Harlans letzte Prosaveröffentlichung, an deren Herausgabe er selbst mitgewirkt und deren Druckfassung er autorisiert hat. In dieser Hinsicht nimmt sein danach erschienener Text ›Veit‹ (2011) eine Sonderstellung ein.³⁾

Einer Selbstäußerung Harlans zufolge ist ›Die Stadt Ys‹ parallel zum ›Heldenfriedhof‹ entstanden.⁴⁾ Das trifft jedoch nur mit Einschränkung zu. Eine Kurzfassung der Geschichte ›Das ewige Leben des Y.K.M.‹ erschien bereits 1995 (Ys 298), und der letzte Teil der Iyob-Geschichte entspricht wahrscheinlich Harlans 1987/89 entstandener, unveröffentlichter, freier Übertragung von Ceronetti-Versen. Andere Texte lagen nach Auskunft seines Lektors bei Eichborn⁵⁾ ebenfalls schon vor, wenn nicht ausformuliert, so doch als Skizzen oder Filmplots bzw. Entwürfe zu Drehbüchern. Genaueres zur Entstehungsgeschichte der Texte ist von einem Einblick in Harlans Nachlass zu erhoffen.

Der Titel auf dem Cover ist identisch mit dem der letzten, im Prosaband enthaltenen Geschichte. Diese titelgebende Funktion stellt sie als Leitgeschichte heraus.

²⁾ THOMAS HARLAN, Die Stadt Ys, Berlin (Eichborn) 2007. Aus pragmatischen Gründen, wegen der leichteren Verfügbarkeit und Handlichkeit, wird nachfolgend unter der Sigle Ys zitiert aus: THOMAS HARLAN, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 2011, Bd. 4. Bei der Verwendung dieser Ausgabe ist zu beachten, dass sie von der Erstausgabe abweicht. Auf dem Cover steht unter dem Autorennamen die Genre-Bezeichnung *Erzählungen*. Das ist nicht unbedenklich. In den Texten selbst kommt diese Bezeichnung nicht vor, so, als werde sie geradezu gemieden. Statt ihrer wird von *Geschichten* gesprochen, nicht ohne Grund, denn das Spiel mit dem Doppelsinn dieses Wortes hat im Prosaband leitmotivische Bedeutung. Um das mit zu reflektieren, folgt die Untersuchung des Prosabands dessen Sprachgebrauch und verwendet zur Bezeichnung seiner Texte ebenfalls das Wort *Geschichte*, obwohl in narratologisch-analytischer Hinsicht die Bezeichnung *Erzählung* angebracht wäre. Die andere Abweichung ist eine formale: Die Überschriften der ersten beiden Text-Gruppen stehen in Kapitälchen und im Inhaltsverzeichnis ist die dritte nicht, wie in der Eichbornausgabe, durch eine Leerzeile abgesetzt. Es erscheint so, als gehöre sie zu der Textgruppe davor.

³⁾ Der Autor konnte ihn zwar noch abschließen, musste ihn aber seiner schweren Krankheit wegen diktieren, und sein Tod ließ ihn auf die Druckfassung keinen Einfluss nehmen.

⁴⁾ THOMAS HARLAN, Hitler war meine Mitgift. Ein Gespräch mit JEAN-PIERRE STEPHAN. Mit einem Vorwort und Erläuterungen von JEAN-PIERRE STEPHAN (= Gesammelte Werke, zit. Anm. 2, Bd. 1), S. 214.

⁵⁾ Persönliche Mitteilung.

Ihre Schlussstellung im Prosaband lässt sich vorab damit erklären, dass außer Protagonisten auch Themenaspekte der vorherigen Geschichten in ihr wiederkehren.

Auf der Schmutztitel-Seite tritt zum Covertitel ein Untertitel hinzu: ›und andere Geschichten vom ewigen Leben‹. Diese Spezifizierung ist wegen zweier Widersprüche bemerkenswert. Das Ewige als Thema von Geschichten, die Darstellung des Ewigen im Medium der Zeit, ist der eine. Der andere liegt darin, dass die Geschichten selbst der durch den Untertitel evozierten religiösen Vorstellung nicht entsprechen. In Anbetracht der erzählten Figurenschicksale und Vorkommnisse stehen sie, die Leitgeschichte insbesondere, im Gegenteil eher für eine Ontologie der ewigen Wiederkehr. Schon in seinem Untertitel stellt sich der Prosaband also mit einem Strukturmerkmal vor, das sich als dominant erweisen wird. Denn Widersprüchlichkeit kennzeichnet alle seine Texte.

Die Zueignungen auf der letzten Seite der Titelei gelten einerseits Menschen, die Harlan im Leben nahestanden, wie z. B. Juliusz Burgin, Verlagsleiter in Warschau; Leonard Borkowicz, Verlagsredakteur; Chester, Harlans Sohn; andererseits aber auch Enrico, Protagonist in ›Heldenfriedhof‹. Er wird durch die Geste der Zueignung mit den anderen auf eine Ebene gestellt. Darin deutet sich ein anderes Strukturmerkmal der Texte an: das Einschmelzen der Differenz zwischen Wirklichkeit und Fiktion.

Quasi als Prolog geht den Geschichten ein anderthalbseitiger Text voraus. Er knüpft an die bretonische Sage von der Stadt Ys-Ker an, welche das Motiv der versunkenen Stadt variiert. Die Sage erzählt von der an der Bucht von Douarnenez gelegenen Stadt Ker-Ys. Sie ist einst zu großem Reichtum gelangt. Wegen einer verbotenen Liebe der Königstochter wird Ker-Ys zum Untergang verurteilt. In einer Sturmnacht versinkt sie in den Meeresfluten. Bei Sonnenaufgang soll sie seither als mahnendes Beispiel aus dem Meer ragen, und an klaren, windstillen Tage wollen die Fischer ihre Glocken hören können. Der prologartige Text übernimmt zwar das Motiv des Untergangs und des Wiederauftauchens, jedoch mit der surrealistischen Pointe, dass die Stadt, Paradigma des Festgebaut-Statistischen, sich auf Wanderschaft begibt. Formale Entsprechung dieser Paradigmen-Verkehrung ist die Namensinversion. Aus Ker-Ys wird Ys-Ker. Die Stadt wandert nach Ostpreußen. Dort gräbt sie sich ein und wird in der Unterwelt zum Treffpunkt von Geschichten.

Der Kursivdruck weist diesen Text als Zitat aus. Die Anmerkung darunter enthält die Quellenangabe: „K. V. CHLEBNIKOW, *Reise durch das Kaliningrader Land, Sowjetsk (Tilsit) 1997*“. Der Name des Verfassers lässt an den russischen Futuristen denken und die Voranstellung des Textes an eine Hommage. Diese Assoziation dürfte als funktionaler Aspekt der Namensnennung intendiert sein, sie gesellt diesen Autorennamen zu anderen, an denen Harlan sich orientiert: Außer dem erwähnten Guido Ceronetti sind das vor allem Conrad Bayer, Arno Schmidt und Christopher Barnett (vgl. die erste Fußnote auf S. 5). Sie alle zeigen an, in welchem Umfeld der avantgardistisch-modernen Literatur Harlan sich positioniert.

Faktisch ist die Autorenschaft des Futuristen für den zitierten Text aber offensichtlich fingiert, erstens wegen des Erscheinungsdatums des Textes, zweitens wegen der ersten Vornamen-Initiale. Keine der großen Suchmaschinen findet einen Chlebnikow, auf den auch dieser Anfangsbuchstabe zutrifft. Das macht den Zitatcharakter der Quellenangabe überhaupt zweifelhaft. Ihre Unvollständigkeit verstärkt diesen Eindruck: Der Name des/r Übersetzers/in fehlt; denn auf Deutsch wird der Text eines russischen Autors kaum geschrieben sein. Es ist dies ein Beispiel für die Konfusion der Grenze zwischen Realität und Fiktion, welche die Geschichten des Prosabands ebenfalls charakterisiert.

Als von Harlan selbst verfasst erscheint dieser Text in einem anderen Licht: Nunmehr ist schwer vorstellbar, dass er ihn nicht mit Blick auf einen Film seines Vaters verfasst hat, nämlich ›Die Reise nach Tilsit‹, gedreht im Jahr 1939. Sowohl die Ähnlichkeit des in beiden Titeln enthaltenen Reisemotivs lässt eine solche Bezugnahme erkennen als auch die Entsprechungen im Setting: nicht nur die Kurische Nehrung überhaupt, sondern auch das dort gelegene und erwähnte Pillkopen/Morskoie, Drehort des Films. Ein anderer Drehort ist der angebliche Erscheinungsort des Textes: Tilsit. Andererseits könnten Prolog und Film thematisch gegensätzlicher nicht sein. Diese Ambivalenz von Anknüpfung und Entgegensetzung scheint auf der Ebene der Kunst ein Reflex der Ambivalenz zu sein, die Harlans nahezu traumatisches Verhältnis zu seinem Vater seit Einsicht in dessen Schuld belastet hat und zuletzt in ›Veit‹ ihren intensivsten Ausdruck findet.⁶⁾

Beim Vorblättern bis zur Leitgeschichte zeigt sich, dass deren Anfang, von zwei Einfügungen und einer typographischen Änderung (Absatz mit Einzug) abgesehen, mit dem fingierten Fremdzitat identisch ist. In der Rahmung, die sich solchermaßen ergibt, ist der tiefere strukturelle Grund für die Schlussstellung der Leitgeschichte zu sehen. Durch die Voranstellung ihres Anfangs als Prolog schließt sie die übrigen Geschichten förmlich in sich ein und wird auch texträumlich zu dem Ort, von welchem sie handelt. Die von ihr inkorporierten Geschichten erscheinen so, als gehörten sie ebenfalls zu den Geschichten, deren Treffpunkt die untergegangene bzw. wandernde Stadt Ys ist. Diese strukturelle Einbeziehung stellt sich besonders in der Wiederholung der abschließenden Worte des Anfangs der Leitgeschichte resp. seiner Vorwegnahme als Prolog dar: „Seitdem treffen sich in ihr die Geschichten, die nie erzählt worden waren, alljährlich mit denen, die erzählt worden waren und werden erzählt oder, weil es sie nicht mehr gibt, erfunden“ (Ys 8 und 263).

Die Abfolge der Geschichten des Prosabands ist in drei Teile untergliedert. Der erste mit dem Titel ›Kurzgeschichten‹ enthält, diesem Titel entsprechend,

⁶⁾ Ein solcher Reflex ist nicht der einzige in Harlans Werk. Im Film ›Wundkanal‹ werden zum Beispiel eine Szene und Musik aus Veit Harlans Film ›Immensee‹ mit entsprechender Funktion eingeblendet.

dreizehn kürzere Texte. Es folgt unter dem Titel ›Iyob‹ eine einzige, dafür sehr lange Geschichte, die ihrerseits in fünf mit Zwischenüberschriften versehene und mit römischen Zahlen gezählte Texte unterteilt ist. Daran schließen sich acht Geschichten an, von denen drei als Kurzvarianten schon im ersten Teil enthalten sind. Ohne einen eigenen Obertitel geben diese acht Geschichten sich formal nicht als ein dritter Teil zu erkennen bzw. in der Eichborn-Ausgabe nur unauffällig anhand der sie vom zweiten Teil abrückenden Leerzeile.⁷⁾ Inhaltlich weisen sie sich jedoch als solcher aus. Gleichwohl zeigt diese formale Abweichung erneut, dass bereits im Bereich der Paratexte indiziert ist, was den Prosaband erzählstrategisch charakterisiert, das Andeuten und zugleich das Unterlaufen von Struktur. In der mit dieser Einschränkung zu erkennenden Dreigliedrigkeit, die den mittleren Teil als Großtext erscheinen lässt, der von den beiden anderen Teilen flankiert wird, deutet sich vage die Form eines Triptychons an.

Das Setting des überwiegenden Teils der Texte bildet die Sowjetunion. Harlan hat sie in den 50er-Jahren mehrmals bereist⁸⁾ und dürfte von diesen Reisen Motivanregungen für die Geschichte des dritten Teils mitgenommen haben. Für eine Geschichte ist das durch den Titel quasi belegt: ›Moskau, Montag, 17 Dezember 1953‹. Aber auch für die ›Iyob‹-Geschichte im 2. Teil muss dieser Bezug angenommen werden. Hintergrund ist der Krieg zwischen Armenien und Aserbaidschan um die Enklave Berg-Karabach. Harlan war 1959 nach Armenien geflogen, um einen Freund zu besuchen.⁹⁾

Die ersten fünf Kurzgeschichten und von der sechsten die Teile 1 und 2 haben die Zeit der Archiv-Arbeit Harlans in Warschau zum Hintergrund. Nur in zwei Kurzgeschichten, Varianten von Geschichten im Teil 3, ändert sich der historische Hintergrund gegenüber den vorherigen. Die siebente wird zwar von zwei fiktiven Erzählern in Moskau erzählt, ihr historischer Hintergrund ist aber eine Vorstadt bzw. ein Stadtteil von Mailand. Die achte thematisiert den Vietnamkrieg. Auch diese Texte enthalten Bezüge zur Biographie Harlans. Er hält sich zur Zeit seiner Mitwirkung in der Gruppe „Potere operaio“ in Oberitalien auf und fliegt im Auftrag der Genossen nach Nordvietnam.¹⁰⁾

II.

›Schwanensee‹ ist die erste Geschichte des dritten Teils. Die Erzähl-Instanz bleibt vorerst anonym. Mit dem Titel assoziieren sich unvermeidlich das gleichnamige Ballett und sein Komponist. Umso überraschender und irritierender ist, dass die

⁷⁾ Siehe Anm. 2.

⁸⁾ HARLAN, Hitler war meine Mitgift (zit. Anm. 2, Bd. 1), S. 73ff.

⁹⁾ Ebenda, S. 74.

¹⁰⁾ Ebenda, S. 141ff., S. 171ff.

Geschichte hauptsächlich von der russischen Stadt Wotkinsk erzählt. Da Wotkinsk die Geburtsstadt Tschaikowskis ist, geht es im weiteren Verlauf – wenn nicht, wäre das noch überraschender und irritierender – auch um ihn und auch um seine Musik, einschließlich des Balletts. Zudem heißt der See, an welchem Wotkinsk sich erstreckt, in der Geschichte ›Schwanensee‹, abweichend von der geographischen Bezeichnung „Wotkinsker Teich“. Diese Bezugspunkte kommen in der Geschichte allerdings zu beiläufig vor, um die titelgebende Funktion des Balletts zu begründen. Der dafür entscheidende Gesichtspunkt wird durch die Beiläufigkeit, mit der Tschaikowski und das Ballett betreffenden Aspekte erwähnt werden, in stillkennzeichnender Weise ebenso angedeutet wie dem Blick entrückt. Erzählerisch wirken hier zwei die Erzählweise charakterisierende Mittel zusammen, Verrätselung und Lesertäuschung: das erste, weil der Zusammenhang zwischen Titel und Text dem Blick entzogen wird; das zweite, weil er nicht dort sich findet, wo der Leser ihn naheliegender Weise sucht, nämlich auf der Themen-, sondern auf der Motivebene und dort verborgen.

Denn erst nach Zurückblättern zur neunten Kurzgeschichte, einer Kurzvariante von ›Schwanensee‹ (eine der drei, s. o.), fällt auf, dass zu Beginn das Wort *Wotkinsk* als „Zauberwort“ bezeichnet und die Stadt wiederholt „Zauberstadt“ genannt wird (Ys 51). Diese semantische Assoziation zum Märchen ist an sich ein schwaches Signal. Die Motivgleichheit, auf die es verweist, festigt hingegen den Zusammenhang: Das im Ballett handlungsbestimmende Motiv der Verdopplung durch einen bösen Zauberer (Odile als Doppelgängerin Odettes) liegt auch der Geschichte ›Schwanensee‹ zugrunde. Sie erzählt von der Verdopplung der Stadt Wotkinsk in täuschender Absicht. Zu dieser List entschließt sich Stalin – nach Entdeckung der Parallele zum Ballett ebenfalls als böser Zauberer erscheinend –, als er befürchten muss, dass sein Marschall und Generalstabschef Tuschatschewski den Deutschen die Stadt als Standort der russischen Waffenschmiede verraten hat. Ein gutes halbes Hundert Kilometer von Wotkinsk entfernt wird ein zweites, ein Phantom-Wotkinsk errichtet und der Name des Originals auf Karten und in Enzyklopädien gelöscht. Die am alten Ort unter Ausweitung der Produktion arbeitende Waffenschmiede soll geographisch nicht lokalisierbar sein und wird deshalb untertage fortgeführt. Das alte Wotkinsk verschwindet.

Das Ballett ›Schwanensee‹ bzw. sein Libretto übernimmt das Motiv der Täuschung durch Verdopplung von einem Märchen. Analog stellt auch die Geschichte ›Schwanensee‹ die Verbindung zu einem Märchen her, nämlich um das Verschwinden des originalen Wotkinsk zu erklären:

Wer nach einem allseits verständlichen Grund [...] fragt, wird unwillkürlich an das udmurtische Märchen Die Milchschwestern erinnert [Einschub einer Inhaltsangabe des Märchens, d. Verf.]. Überträgt man das Muster vom Ammenmärchen auf die vom Erdboden verschluckte, dann andernorts wieder ans Licht getretene Stadt [...]. (Ys 163; das Ys-Motiv klingt hier an!)

Diese Passage verblüfft und irritiert. Zum einen wegen der kontrafaktischen und daher einen Widerspruch enthaltenden Unterstellung, dass man sich beim Verschwinden von Wotkinsk an das russische Regionalmärchen erinnert. Die wenigsten Leserinnen oder Leser dürften es kennen und falls doch, es nicht so in Erinnerung haben, dass es spontan einfällt. Zum anderen stellt auch die anschließende Behauptung einen Widerspruch dar. Denn die nachfolgende Kurzwiedergabe des Märchens erscheint als abstrus und die ihr vom Erzähler zugeschriebene Erklärungsfunktion daher nicht einsehbar. (Das leistet eher eine spätere Passage: Ys 176.) Die Doppeldeutigkeit des Wortes „Ammenmärchen“ stellt die Erklärungsfunktion zusätzlich selbstironisch-selbstwidersprüchlich in Frage, jedenfalls von seiner metaphorischen Seite her, nicht von der buchstäblichen, denn es geht wirklich um ein Ammenmärchen. Das Märchen wird zwar nicht, dem genauen Wortsinn entsprechend, von einer Amme erzählt, aber es handelt von einer Amme. Das lässt die ihm zugeschriebene Erklärungsfunktion auf einmal in anderem Licht erscheinen.

Im Märchen ertrinkt die Amme in ihrer eigenen Milch. Das ist einer seiner abstrusen Aspekte. Wer sich nicht davon beirren lässt und stattdessen seine Aufmerksamkeit auf das Motiv des Ertrinkens richtet, sieht außer einer gewissen Analogie zum Ys-Motiv ebenfalls eine solche zum Ballett ›Schwanensee‹. Im Schlussakt ertrinken Prinz und Odette. Diese vage Analogie-Beziehung begründet zwar nicht die Erklärungsfunktion des Märchens. Immerhin erscheint sie nicht mehr nur abwegig und abstrus. Ein vermittels der Beziehung zum Ballett entstehender Zusammenhang zwischen dem Ammenmärchen und dem Schicksal von Wotkinsk ist doch gegeben und damit ein der Abstrusität entgegengesetzter Aspekt. Das taucht die untersuchte Passage in Zwielficht und macht sie noch irritierender. Außer Widersprüchlichkeit und Abstrusität wirkt in ihr sonach ein drittes Erzählmittel, die Schaffung von Lichtverhältnissen, in denen das Erzählte zwischen entgegengesetzten Leseindrücken oszilliert. Die Leseorientierung ist erschwert. Trotz dieser Irritation verdeutlicht die Zuschreibung der Erklärungsfunktion die Relevanz des „Ammenmärchens“ für die Schwanensee-Geschichte. Es wird an deren Ende sogar zur Folie ihrer abschließenden Deutung (s.u.).

Auf den ersten Seiten (Ys 162–165) weist der anonyme Erzähler akribisch nach, dass die Verdoppelung tatsächlich stattgefunden hat, trotz des Anscheins ihrer Unwahrscheinlichkeit und trotz der von ihm selbst eingeräumten Unverständlichkeit mancher Belege. Er beruft sich auf Karten und Enzyklopädien unter Angabe ihres jeweiligen Erscheinungsjahrs (allerdings ohne Angabe der Seitenzahl). Er gibt kilometergenau den Abstand der „Phantom-Stadt“ (Ys 174) von ihrem Original an – dieses wird später im Text abgekürzt W-1 und das Phantom W-2 genannt (Ys 174) – und darüber hinaus kartographisch ebenfalls präzise, in welcher Himmelsrichtung das zweite Wotkinsk gegenüber dem ersten verschoben ist. Die geographischen Entsprechungen lassen das so umfassend belegte Faktum als Realität erscheinen. In dem Maße, wie das quasi wissenschaftliche Bemühen des Erzählers

um den Nachweis der Faktizität zunimmt, wächst allerdings auch der Verdacht, dass es bei dieser Verdoppelung nicht mit rechten Dingen zugehen kann, und er nimmt zu, wenn in dieser Passage dann auf das Märchen ›Die Milchschwestern‹ verwiesen wird, als sei dort der erklärende Grund zu finden.

Nach einem Exkurs zur Geschichte des alten Wotkinsk und einem Hinweis zur Biographie Tschaikowskis blendet der Erzähler wiederholt die Perspektive von Zeitzeugen in seine Darstellung der Verdoppelung von Wotkinsk ein. Mit diesem Schritt geht die Erzählweise noch ausgeprägter in den dokumentarischen Stil über. Die Darstellung der Verdoppelung von Wotkinsk erscheint als unzweifelhaft. Wer soeben noch Verdacht geschöpft hat, ist irritiert. Zunächst folgen Zitate aus dem Briefwechsel von Rybkow, einem aus Wotkinsk stammenden Bildhauer, mit dem Komponisten Prokofjew. So klagt Rybkow unter anderem, dass auch die Kunstwerke der Stadt kopiert würden, die der bildenden Kunst wie auch die Originalmanuskripte Tschaikowskis, einschließlich ›Schwanensee‹ – eine der Textstellen, in denen der titelgebende Name erwähnt wird. Wiederum zeigt der Erzähler, wie genau er über Vorgänge und ihre Hintergründe unterrichtet ist. Anhand von Akten des Instituts für Militärgeschichte weist er die Genese des Verbs *verlegen* nach, welches Prokofjew in seiner Antwort an Rybkow mit Blick auf Wotkinsk verwendet hat. Er nennt das russische Wort dafür sowie seine ursprüngliche Bedeutung und führt rüstungsindustrielle Hintergrunddetails zur Erklärung der Verlegung an.

Den Anschein gründlicher, sich auf Dokumente beziehender Recherche hat gleichfalls das nachfolgende, mit einem Zeitzeugen geführte Gespräch mit Lew Kudrin, Laborant am Wotkinsker Polygraphischen Institut. Seine Antworten schaltet der anonyme Erzähler übergangslos nach den Briefzitaten ein, sei es in direkter oder indirekter Rede. Sie dokumentieren die Reaktion der Bevölkerung auf die ihr durch den Beschluss Stalins zugemuteten Maßnahmen, die sie wie durch Naturgewalten zugefügte, unabwendbar zu erleidende Eingriffe des Schicksals erfährt. Sie wirken so auf die Menschen,

dass sie sich als Glieder fühlten eines ihnen fremden Volkskörpers, der Leiden für eine Lebensform hielt [...]. So groß seien der Schmerz und so eindeutig das Übereinkommen der Glieder gewesen, ihn zu ertragen, dass man, als habe es sich um das Werk eines Bildhauers gehandelt, von Schönheit sprechen könnte, der Verewigung eines ganzen, wie in den Menschen gehauenen, verwandelten Landes, das seine Widersprüche in Stein zugelassen hatte. (Ys 168)

Die hyperbolische Stilisierung menschlichen Leidens zu erhabener Schönheit überanstrengt das Pathos dieses Bildes, auch im Wort *Widersprüche* liegt ein entsprechendes Signal. Das Zitat verweist indirekt auf das Gegenteil, statt auf die politische Großtat auf die gleich groß dimensionierte Untat: also wieder eine als Stilmittel oben beschriebene Ambivalenz. Die daher rührende Irritation sprechen

zwei Bilanz ziehende Sätze aus. „Sein Unglück sei ‚die Zeit‘ gewesen. Verstanden hatte er sie nie, bis ans Ende nicht; und verstanden hatte sie auch niemand sonst“ (Ys 169). Im Text bleibt unklar, ob diese Sätze Kommentar Kudrins oder des Erzählers sind. Das fast philosophische Reflexionsniveau und das Pathos scheinen nicht zum Denken und Sprechen eines Laboranten zu passen. Das weckt auch im Rückblick auf das voranstehende längere Zitat erneut Zweifel an der Authentizität der Darstellung.

Zur Gewissheit wird der erregte Verdacht erst am Ende der Geschichte. Mit dem vorletzten Satz dort erweist sich ihr Drehpunkt, die Verdoppelung von Wotkinsk, selbst als Märchen (Ys 181). Indem die Geschichte sich zum Schluss als Fiktion outet, bezieht sie aber die Wirklichkeit in die Fiktionalisierung zugleich mit ein, nämlich das real existierende Wotkinsk. Umgekehrt stellt der letzte Satz der Geschichte die Fiktion, nämlich die des Märchens, der Wirklichkeit gleich und deklariert diese ihrerseits als Märchen. Die irritierende Ambivalenz von Fiktion und Realität hat sich in der vom Erzähler dem Märchen zugesprochenen Erklärungsfunktion schon angedeutet. Sogar bei der Betrachtung der Paratexte hat sich bereits ein entsprechender Hinweis gefunden.

Diese Ambivalenz ist eine besondere Variante der Zwielficht verbreitenden Stilmittel. Sie lässt zwischen Zweifel und Gewissheit schwanken und bleibt mit diesem verwirrenden Effekt bis zum Ende von ›Schwanensee‹ wirksam. Auch dort ist die Ambivalenz nicht aufgehoben. Die Auflösung der Differenz zwischen Realität und Fiktion macht beides verwechselbar. Das ist überhaupt die Voraussetzung von Täuschung, sowohl der im Ballett bzw. in dessen Libretto als auch der, die Stalin mit seiner List anstrebt. Auf Täuschung ist indessen auch die Geschichte aus, nämlich darauf, für real gehalten zu werden. In dieser Hinsicht erscheint auch der Erzähler, richtiger der Autor, um dessen Erzählweise es geht, als Zauberer, zwar nicht als böser, denn Erzählen ist ästhetisches Spiel, jenseits des realen Handelns und somit der ethischen Betrachtung entzogen. Aber als Zauberer erregt er ästhetisches Missfallen, weil er Verwirrung stiftet und Verstehen verhindert. Gleichwohl zeigt sich, sofern die Betrachtungsweise zutrifft, dass dieses Spiel ihn als Zauberer qualifiziert, darin ein selbstreferentieller Aspekt seiner Erzählstrategie. Im Übrigen sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, dass Ambivalenz von Realität und Fiktion auch im Doppelsinn von Geschichte gelegen ist (vgl. Anm. 2).

Unmittelbar anschließend folgt ein Gespräch des Erzählers mit Karolina Tiel, der Haushälterin Stalins. Thematisch wirkt der abrupte Wechsel von Stalin als Machthaber zu einer Episode aus seinem Privatleben in einer Märzwoche des Jahrs 1938 wie ‚hard cut‘. Zugleich besteht trotz dieses Wechsels Kontinuität, sowohl thematisch, denn es geht weiterhin um Stalin, als auch formal, denn die Zeitzeugenperspektive wird beibehalten. Das Gespräch lässt Stalin als leidenden, hilfsbedürftigen Menschen erscheinen und als Einsamen, für den die einfache

Frau der einzige Mensch ist, dem er sich anvertrauen kann, der ihn mit dem Kosenamen ansprechen darf und sogar soll („Sosso, sagte ich, das wollte er“; Ys 170). Also nähert sich die Erzählung hier einer Human-Interest-Story an, im Gegensatz zum unmittelbar vorher dokumentierten ‚Human-Desinterest‘ des Machtmenschen. Er leidet aus der Sicht der Haushälterin unter seiner Einsamkeit und unter seinen Entscheidungen, dem Befehl, Marschall Tuchatschewski wegen dessen Verrat zu erschießen (s.o.) und Wotkinsk zu „verlegen“. Als die Haushälterin vom Thema abzuschweifen scheint, unterbricht sie der Erzähler (Ys 171), der nunmehr aus seiner lange gewährten Anonymität heraustritt und sich als das Erzähl-Ich erweist, welches zuletzt am Ende der zweiten ›Ijob-Geschichte (Ys 122) als Erzähler der Geschichten aufgetreten ist.¹¹⁾ Somit wiederholt eine erneute Zäsur die zuvor beschriebene stilistische Gegensätzlichkeit. Denn einerseits bedeutet die Frage nach Wotkinsk eine Zäsur, sowohl formal, wegen der Unterbrechung, als auch inhaltlich, weil, statt bei der Erzählwelt der Haushälterin zu bleiben, nach dem Ort gefragt wird. Andererseits wahrt die Frage die Kontinuität der Entgegensetzung von Wahrnehmungsweisen: Zuerst spricht Kudrin aus der Perspektive der Bevölkerung, die unter Stalins Entscheidung leidet, dann die Haushälterin, die nach der Unterbrechung durch das Erzähl-Ich weiterhin von Stalin aus einer Perspektive erzählt, die Empathie weckt. Was also in der betrachteten Sequenz als eklatanter Bruch im Erzählvorgang irritiert, stellt sich, erkennbar erst nach wiederholtem Lesen, zugleich als Fortführung dar. Diese paradox-widersprüchliche Gegensatzeinheit, die Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität des Erzählens, für welche die betrachtete Sequenz Beleg ist, kennzeichnet Harlans Erzählstrategie. Paradoxie ist ihr charakteristisches Darstellungsmittel.

Das Erzähl-Ich verbindet die Frage nach Wotkinsk mit der Situierung des Gesprächs: „Und Wotkinsk?“, frage ich sie, der ich sie in einem Erholungsheim in Kokorina auf der Krim aufgesucht hatte [...]“ (Ys 171). Abgesehen davon, dass der über Harlans Leben informierte Leser mit dieser Angabe wie schon bei den ersten Kurzgeschichten Autobiographisches konnotiert, nämlich seine ausgedehnten Russland-Reisen (s.o.), ist sie in erzähltechnischer Hinsicht bemerkenswert. Denn sie hätte statt an dieser ebenso gut an anderer Stelle im Gespräch mit der Haushälterin erfolgen können oder, für die Leseorientierung vielleicht sogar funktionaler, vor Gesprächsbeginn. Aber an Leserinnen und Leser richtet sich der Autor nicht primär, wie diese von Beginn des Prosabandes an in irritierender Weise erfahren

¹¹⁾ Zwar wirkt sich die erzählstrategische Tendenz zur Grenzauflösung auch auf die Konturen der narrativen Situation aus. Mit der dabei gebotenen Vorsicht kann gesagt werden, dass die Texte des Prosabandes homodiegetische Erzählungen sind. Im Kurzgeschichten-Teil ist das noch zu erkennen. Im Geschichten-Teil, nicht in allen Texten, entsteht jedoch der Anschein heterodiegetischen Erzählens. Das plötzliche Wiederauftreten des Erzählers in der jeweiligen Geschichte als Ich führt dann, wie hier, zu entsprechender Irritation.

müssen. Er lässt sich, seinem poetologischen Credo¹²⁾ folgend, die Richtung seines Schreibens von der Sprache vorgeben. Das letzte Zitat oben könnte dafür ein Beispiel sein: sowohl phonetisch, denn der auffällige, alliterative Gleichklang der darin enthaltenen Lokalbezeichnungen (Wotkinsk ... Kokorina ... Krim) hat eine impulsgebende Funktion, als auch semantisch, kraft der assoziativen Bindungsbeziehung zwischen Gegenteilem, Krieg und Leiden einerseits und Erholung davon andererseits. Das erste wird von der Haushälterin angesprochen, bevor das Erzähl-Ich sie unterbricht, das zweite durch die Situierung des Gesprächs impliziert. Phänotypisch hat diese sprachlich motivierte Dynamik des Erzählens den irritierenden Anschein strukturlosen Wucherns.

Wenige Zeilen danach folgt eine erzähltechnisch analog ‚funktionierende‘ Stelle. Die Haushälterin fährt fort zu erzählen:

[...] dann sprach er über Julia, Jaschas Frau, seine Schwiegertochter, oder über seinen verwöhnten Sohn, der ‚verdientermaßen einer Familie in die Hände gefallen sei, Was soll ich machen?, sagte er dann [...] so sprach er nur mit mir, weil ich sowieso nichts verstand von den Sachen, und das war gut so, dachte ich, ich verstand ja nichts. (Ys 172)

Plötzlich, statt wie in der Passage davor unterbrochen zu werden, bricht die Erzählung überhaupt ab, und die Geschichte schwenkt in eine ganz andere Richtung: „UNVERSTAND OH VERNUNFT DER HEROEN schreibt Wasja, Stalins Sohn, Jahre später in deutscher Gefangenschaft, wenige Stunden vor seinem Selbstmord in sein *Notizbuch* [...]“ (Ys 172). Wiederum folgt also ein harter Schnitt, ein Sprung in eine andere Zeit und auch, wie das durch die Kapitälchen zusätzlich hervorgehobene Pathos des Zitats verstehen zu geben scheint, in ein anderes Thema. Dieser übergangslose erzählerische Richtungswechsel scheint durch die phonetische und semantische Gleichheit motiviert zu sein, der zufolge das Verb „verstand“ im letzten Satz der Haushälterin, zumal es wiederholt wird, das Nomen „Unverstand“ aus Wasjas Notizbuch aufruft. Allerdings kommt damit zugleich ein hintergründiger thematischer Zusammenhang ins Spiel, der die Zäsur unterläuft. Auch Lew Kudrin hat sich inhaltlich analog und sprachlich gleichlautend geäußert: „Sein Unglück sei ‚die Zeit‘ gewesen. Verstanden hatte er sie nie, bis ans Ende nicht; und verstanden hatte sie auch niemand sonst“ (Ys 169). In diesem Kontext erhält die Äußerung der Haushälterin („ich verstand ja nichts“) eine über den Ausdruck von Einfalt weit hinausgehende Dimension, die sowohl die Kapitälchen als auch das Pathos des Zitats aus Wasjas Notizbuch als zusätzlichen Aspekt erklärt. Es geht um den Widerspruch im Handeln Stalins und, wie der Plural („HEROEN“) andeutet,

¹²⁾ „Sprache ist etwas, was du laufen lässt. Sie kommt von alleine und will nicht, dass du etwas von ihr gewollt hast. [...] Ich will nichts von der Sprache, die Sprache spricht sich selbst.“ (Im Mahlstrom der Sätze. Thomas Harlan, Schriftsteller und Filmemacher. Vorgestellt von BEATE ZIEGS zum 80. Geburtstag, in: Deutschlandradio 10. Februar 2009, Manuskript zum Feature, S. 13f., O-TON 9)

geschichtlich vermeintlicher Größe überhaupt, um den Widerspruch zwischen Unvernunft, das nicht nur für die Haushälterin und Kudrin Unverstehbare einerseits und Vernunft andererseits.

Nach der Einblendung des Zitats in Kapitälchen folgt (Ys 172), wie um den „UNVERSTAND“ durch Beispiele zu belegen, eine Aufzählung von Morden an Stalins Gefolgsleuten bzw. von deren Verhaftungen und von den Wenigen, welche die Säuberungen überlebten. Dann ein Schnitt – mit ähnlicher Kontrastwirkung wie der auf S. 169 Mitte – hin zu Stalins gesundheitlicher Verfassung, zu Details aus seinem Privatleben und zum Umzug aus seiner Villa in Subalowo in eine Datscha in Kuntsewo bei Moskau (Ys 173). Die Folge von Schnitten bzw. das jeweils übergangslose Erzählen von thematisch jeweils gänzlich Differentem setzt sich fort bis S. 178: die Produktion von Stiftwalzen für die Drehorgel Orchestrion (ein Lieblingsstück Tschaikowskis) in Wotkinsk 2; dessen Weiterentwicklung, bis es mit Wotkinsk 1 deckungsgleich ist; der parallel dazu verlaufende Ausbau von Wotkinsk 1 zur geheimen, zunehmend produktiven Waffenschmiede (Ys. S. 175); ein in Wotkinsk 2 praktizierender Neurologe, K.W. Berman, bei dem der Erzähler kurz verweilt: Berman behandelt „den gemütskranken Eisenbahner N. nach den Rezepten der Prophetischen Medizin zur *allfälligen Linderung geistigen Schmerzes* durch das Erzählen von Märchen“ (Ys 175f.), insbesondere des Märchens ›Die Milchschwester‹; schließlich beantragt er seine eigene Einweisung und wird als Häftling nach Kasachstan verbracht (Ys 177). Nach diesem Zwischenhalt geht es in der beschriebenen Erzählweise weiter zur Ankunft Andrej Sacharows 1948 in Wotkinsk 1 und seine waffentechnischen Erfindungen einschließlich des Baus der von ihm ersonnenen ersten Wasserstoffbombe im Januar 1953. Als sei dieser Monat das Stichwort, folgt die Erwähnung von ebenfalls im Januar stattfindenden Ereignissen: der über seine Ufer getretene „Schwanensee 1“; die Feier der Wiederaufnahme des Balletts ›Schwanensee‹ im Rahmen einer Eröffnungsgala des Bolschoj-Theaters; schließlich wieder Stalin, der um vier Uhr früh auf dem Teppich im Speisezimmer kniend und dem Tod nah aufgefunden wird.

In der hier abbreviatorisch dargestellten Aufeinanderfolge zeigen sich ausgeprägt weitere Erzählmittel: in ihrer Länge die Kumulation bzw. das Vielerlei, in den Schnitten dessen Heterogenität, in der mit dieser einhergehenden Absatzlosigkeit eine typographische Ungegliedertheit. Dieses dritte erzählerische Mittel bestimmt die Form des Schwanensee-Textes überhaupt. Trotz des heterogenen Vielerleis, das er auch als Ganzes bietet, ist er als Fließtext gestaltet, somit, wie die Beispiel-Sequenz, in Entgegensetzung zu der mit Schnitt und Heterogenität akzentuierten Diskontinuität gleichzeitig ein Kontinuum. Ambivalenz besteht also ebenfalls auf der Makrotext-Ebene, Zwielficht auch dort. Im Zusammenwirken mit den beiden vorgenannten Erzählmitteln trägt das in besonderem Maß zur Verwirrung bei. Eine Leserin hatte bei der ersten Lektüre des Textes den Eindruck, in der Flut des heterogenen Vielerleis ertrinken. Mit diesem Bild ist die Leseerfahrung

anschaulich wiedergegeben. Es erfasst intuitiv die Wirkung der Geschichte. Sie lässt das Ys-Motiv sogar noch auf der Ebene des Leseakts sich manifestieren und das Untergehen, von dem die Geschichte handelt, sich in effigie als Leseerfahrung vollziehen. Damit erfüllt sie das narratologische Erfordernis der Performativität, das am Ende des Prosabandes aphoristisch-paradoxal formuliert wird: „Ein Text muss tun, was er sagt – er sagt sonst nichts“ (Ys 294).

Die Fließform des Makrotextes wirkt sich in bemerkenswerter Weise auf die Erzählzeit aus. Die Problematik dieses narratologischen Begriffs apostrophiert Genette als *Quasi-Fiktion* oder *Pseudo-Zeit*.¹³⁾ Im vorliegenden Fall zeigt sich dieses Fiktionale oder Pseudohafte unter einem weiteren Aspekt: Die Fließform des Textes suggeriert eine Erzählzeit, die der Zeit, welche der Leseakt tatsächlich benötigt, um im Text nicht zu „ertrinken“, keineswegs entspricht.

Mit dem letzten Ereignis der betrachteten Sequenz geht das raffende Erzählen über in die passagenweise szenische Darstellung von Stalins Tod, der kurz danach Anfang März 1953 eintritt. Als würde dieser kalendarischen Angabe der Impuls für den nun folgenden plötzlichen Richtungswechsel entspringen, wendet sich die Geschichte hin zu John P. Tchaikovsky¹⁴⁾, dem Urenkel des Komponisten. Dieser Wechsel erfolgt wiederum absatzlos, obwohl es auch nunmehr um ein gänzlich anderes Thema geht.

Der Urenkel trifft Ende März in Wotkinsk 2 ein, als „Gastreferent der IV. All-unionstagung der Akademie der Wissenschaften über *Grundrisse der Wahrscheinlichkeitsberechnung*“. Sein Urgroßvater ist indes der Hauptgrund seines Kommens. „Noch am Tage der Ankunft in W2“ (Ys 178) besucht er das dem Komponisten gewidmete Museum. „Unter den Mathematikern aller Länder“ (ebenda) verteilt er am nächsten Tag das von ihm verlegte Comic-Heftchen „*Smert Pjotra – Peters Tod*“ (ebenda), als sei die im Text nachfolgend referierte, äußerst skurrile Folge von Bildchen sein Beitrag zum Konferenzthema. Narratologisch betrachtet ist diese Szene eine groteske Variante von Widersprüchlichkeit.

Bei einem zweiten Museumsbesuch stößt der Urenkel „im Vorgefühl eines außerordentlichen Betrugs“ in den Notenblättern seines Großvaters auf einen Kopisten-Fehler in der *Pathétique*: „John entdeckt das am 24.“ (Ys 180). Nur wenige Zeilen darauf schwenkt die Geschichte zu einer ganz anderen Entdeckung, nämlich der von Wotkinsk 1: „Die von allen Geistern verlassene Stadt entdeckt John zu Fuß.“ (ebenda) – ein weiteres Beispiel für paradoxal-widersprüchliches Erzählen: einerseits irritierende thematische Diskontinuität, semantische Kontinuität andererseits, denn wiederum wirkt Sprache als Impulsgeber und stellt die Verbindung von thematisch Disparatem her. Die eine Entdeckung ist das Stichwort für

¹³⁾ GERARD GENETTE, *Die Erzählung*, 2. Aufl., München 1998, S. 22.

¹⁴⁾ Amerikanische Schreibweise des Komponisten-Namens – ein weiteres Beispiel für den Aspekt faktengenaue Darstellung.

die Thematisierung der aus dem Kontext herauspringenden anderen. In diesem Fall ist Kontinuität allerdings in dem zitierten Vorgefühl eines Betrugs auch schon psychisch angelegt. Denn genau besehen kann dieses Vorgefühl den Sinn für die Entdeckung des Kopistenfehlers, der als solcher kein Betrug ist, nur geschärft haben. Es ist sonach von vorherein auf die andere, einem Betrug viel näher kommende Kopie als die der Noten gerichtet, nämlich auf die von Wotkinsk.

John macht sich Anfang April auf die Suche nach der Stadt und gilt seither als vermisst. Seine „Spur verliert sich [...] im Nichts“ (ebenda). In seinem zurückgelassenen Gepäck findet man im Durcheinander der heterogensten Dinge, das im Kleinen ein Abbild der heterogenen Erzählweise selbst zu sein scheint:

[...] uralte, 1903 edierte Wanderkarten – seltsamer Weise nur des mittleren Ural –, Zeichnungen des Kriegshafens Nachodzsk am Chinesischen Meer, Fotografien der sieben kubanischen «Märtyrer der Schwulen», Prozeßbilder, Zeitungsausschnitte und – im Buch Ruth der Genfer Calvinistenbibel versteckt – in russischen Lettern auf Englisch die handschriftliche Notiz [...]. (Ys 180)

Auf die Spur gebracht hat John vermutlich die im Zitat zuletzt erwähnte Notiz. Sie ist äußerst mysteriös: „*Wanderer kommst du nach Wotkinsk glaube nicht du kämest nach Wotkinsk du kommst nicht du kommst nie komm mit mir John*“ (ebenda). Ein Jahr später finden spielende Kinder bei Omsk einen Kopf, welcher als der Johns identifiziert wird, und fünf Kilometer von diesem Fundort entfernt findet ein Suchtrupp eine Kraftfahrzeug-Zulassung auf den Namen J. P. Berman: „[...] der Fund hat keinerlei Folgen, obschon die Namensgleichheit mit «K. W. Berman», dem Eingewiesenen, die Miliz hätte in Aufregung versetzen können“ (Ys 181). Die Unstimmigkeit im Konzessiv-Satz irritiert. Denn deckungsgleich ist nur der Nachname. Die Initialen des Vornamens sind dagegen die des Urenkels, J. P. Tchaikovsky. Statt einer Namensgleichheit also eine Verschränkung beider Namen bzw. der damit verbundenen Identitäten und ein weiteres Indiz ambivalenten Erzählens.

Es verwundert zunächst, dass die thematisch weit angelegte Geschichte, die von der Verdoppelung einer Stadt vor dem Hintergrund des Weltkriegs erzählt, in thematischer Engführung sich zum Schluss hin auf ein Einzelschicksal und dessen makaber-mysteriöses Ende konzentriert. Dennoch verschiebt sich ihr Fokus damit nicht, der Zusammenhang mit dem Thema ›Schwanensee‹ bleibt gewahrt. Ihn vermitteln nicht nur Nebenaspekte wie die verwandtschaftliche Beziehung zwischen Peter Tschaikowski und John P. Tchaikovsky oder die beide Male befremdlich distanzierte Darstellung des Todes der mit einander Verwandten (die des Urgroßvaters im Licht eines Comics und die des Urenkels im Licht der Polizei-Akten) oder die rätselhafte Namensverschränkung im letzten Zitat. Der Zusammenhang beruht vor allem auf einem inhaltlichen Hauptaspekt: Der Urenkel des Komponisten stellt die Identität von Wotkinsk wieder her. Im Urenkel kehrt Wotkinsk wieder zu sich zurück. Zugleich wiederholt sich gewisser Weise in seinem Schicksal das der Stadt: So, wie Wotkinsk 1 am Anfang der ›Schwanensee‹ Geschichte im

Nichts verschwindet, verliert sich auch Johns Spur im Nichts. Die am Anfang der Geschichte durch Wiederholung herausgestellte Partikel „nichts“ (Ys 162) erweist sich vom Ende her als frühes Indiz für diesen Zusammenhang. Der Satz, mit dem die Geschichte schließt, ratifiziert ihn, nunmehr mit Blick auf Wotkinsk 2:

Am Tage der Auffindung der Leiche [eine Unstimmigkeit, nur sein Kopf wird gefunden, vgl. Ys 180, Anm. d. Verf.] war mit John P. Tchaikovsky und der Sonne Wotkinsk-die-Zweite untergegangen und seitdem an der Erdoberfläche nicht mehr erschienen. (Ys 181)

Mit diesem Schluss erklärt sich die Geschichte selbstreferentiell. Den Neurologen Berman lässt sie in einer Notiz vor diesem Schlusssatz über seine Kranken sagen,

[...] als er sich noch mit Milchschwesterstädten und deren Kranken abgab, daß eine jede ihrer Geschichten schwesterlich künftighin von einer anderen, unsichtbaren Geschichte begleitet werden würde, ihrem ‚Gegen-Märchen‘, einem ungeschehenen Ereignis, das, wie alles Geschehene, unwiderruflich sei, doch, im Gegensatz zu diesem, untröstlich, ‚ein auf ewig trauerndes Etwas – ein zweites Leben‘; wobei es Lebende gäbe, die kein anderes als dieses hätten, eben lediglich dieses zweite der untröstlichen Toten. (Ys 181)

Wotkinsk-die-Zweite hat es also realiter nicht gegeben. Ihre Existenz ist auf die in der ›Schwanensee‹-Geschichte reduziert, die ihrerseits Fiktion, nämlich ein „Gegenmärchen“ ist. Diese Metapher depotenziert, weil der in ihr ausgesprochene Gegensatz auf der Märchenebene bleibt, auch die Realität von Wotkinsk 1 zu der eines Märchens. Der Wirklichkeitsverlust deutet sich bereits in dem Satz vor der zitierten Berman-Notiz an. Nach der Feststellung, dass „Wotkinsk-die-Alt“ in der Akte Tchaikovsky unerwähnt bleibt, heißt es: „Daß es sie noch gibt, weiß nicht einmal sie selbst; [...]“ (Ys 181). Die hier als bewusstseinsfähig dargestellte Stadt und die unmittelbar daran anschließende Notiz Bermans über seine Kranken, beides, die Personifikation und die enge syntaktische Abfolge, lässt das reale und an sich die Wirklichkeit repräsentierende Wotkinsk nicht nur als Märchen erscheinen. Die Stadt ist im Bewusstsein ihrer Eigenexistenz gestört, wird in das Krankheitsbild mit einbezogen, wie zugehörig zu den Lebenden, die kein anderes Leben haben als „eben lediglich diese ewige, zweite der *untröstlichen Toten*“, wie es davor heißt. Nicht von ungefähr ist es ein Neurologe, der etwas notiert, was den tiefenpsychologischen, doppelgängerhaften Schatten-Archetypus von Jung mitdenken lässt.

So expandiert das Doppelgänger-Motiv in der ›Schwanensee‹-Geschichte gegen deren Ende hin. Über W1 und W2 hinaus ist es enthalten im Verhältnis des Ichs zu sich selbst, in dem von Märchen und Gegenmärchen, in dem von Realität und Fiktion und schließlich durchdringt es auch die Geschichte: Sowohl die reale als auch die erzählte haben je einen Doppelgänger¹⁵). Das erfüllt die Funktion eines

¹⁵) „[...] wir stellen, indem wir sie (eine Geschichte, Anm. d. Verf.), indem ich sie, erzähle, Geschichte her“ (Ys 80f.).

Leitmotivs indessen nicht nur innerhalb der Geschichte. Es übernimmt sie auch in anderen Texten des Prosabands.¹⁶⁾ Solch eine Außenbeziehung unterhalten auch zwei andere Motive der ›Schwanensee‹-Geschichte. Eines, ebenfalls in der Berman-Notiz enthalten, nimmt das Motiv des Untertitels auf: Auch ›Schwanensee‹ ist eine Geschichte „vom ewigen Leben“. Das andere ist in ihrem Schlussbild enthalten. Das weist auf das Titel-Motiv des Prosabands zurück: „Wotkinsk-die-Zweite [ist, Anm. d. Verf.] untergegangen und seitdem an der Erdoberfläche nicht mehr erschienen“ (Ys 181).

In vager Analogie zu einer Geheimschrift, die erst nach einer bestimmten Prozedur zum Vorschein kommt, zeigt sich erst nach wiederholtem Lesen der Geschichte im *prima facie* ungeordnet anmutenden und heterogenen stofflichen Vielerlei des Textes doch eine Struktur, die nicht nur mittels der Motiv-Durchführung, sondern auch anderer Querverweise und -verbindungen gebildet wird. Indessen ist damit der Ersteindruck des Durcheinanders nicht verschwunden. Vielmehr oszilliert der Text zwischen dem Sichtbar- und dem Unsichtbar-Machen von Struktur. Das mit der Ankunft des Urenkels in Wotkinsk 2 einsetzende Finale von ›Schwanensee‹ zeigt somit pointiert, was für die Faktur dieses Textes und der des Prosabandes überhaupt charakteristisch ist, das Changieren zwischen entgegengesetzten Darstellungsaspekten.

Zu den drei Geschichten in Teil 3, die im Kurzgeschichtenteil ihre Vorläufer haben, zählt auch ›Schwanensee‹.¹⁷⁾ Die entsprechende Kurzvariante ist ›Die neunte‹. Um sie in dieser Funktion zu erfassen, bedarf es allerdings der Lektüre der Hauptgeschichte, die ihrerseits erst dann weiter zugänglich wird. Dieses zirkuläre Explikationsverhältnis ergibt sich schon vom Anfang der ›neunten‹ her:

Die neunte Geschichte ist die längste von allen. Sie hört nicht auf. Wer von ihr gehört hat, leugnet, von ihr gehört zu haben. Ihre Existenz wird geleugnet! Dass sie zumindest einen Anfang gehabt haben könnte – geleugnet! Schon deshalb hört die Geschichte einfach nicht auf. Besser noch: Sie ist überhaupt keine Geschichte, war nie, wird nie sein. (Ys 51)¹⁸⁾

Dieser Anfang stößt vor den Kopf. Die Behauptung, dass sie die längste sei, wird durch die Länge anderer Kurzgeschichten widerlegt und die Begründung dafür durch die Geschichte selbst: Sie hört auf, daher ist auch das Leugnen ihres Anfangs widersinnig. Entsprechendes gilt auch für die Behauptung am Ende des Zitats, dass sie überhaupt keine Geschichte sei, die im Widerspruch zur An-

¹⁶⁾ In der zehnten Kurzgeschichte, in ›Iyob‹, im Geschichten-Teil in ›Das ewige Leben des Y.K.M.‹ und in ›Vorworte zu Walter Benjamin‹.

¹⁷⁾ Einerseits bekundet sich in diesen Vorwegnahmen strukturelle Beliebigkeit, weil unklar bleibt, warum diese und nicht andere Geschichten vorweggenommen werden – vermutlich sind es die skizzenhaften Vorformen, von denen der Lektor gesprochen hat (s.o., S. 116). Andererseits sind die Vorwegnahmen als Deklinationsformen des Doppelgänger-Motivs zu sehen und somit Bekundung strukturierenden Erzählens. Die Verschränkung beider Aspekte trägt bei zum Effekt der Textoszillation.

¹⁸⁾ Ein weiterer Beleg für das Spiel mit den Formaspekten von Geschichte, s.o., S. 117.

fangsbehauptung steht. Es sei denn, Geschichte wäre als in beide Zeitrichtungen unbegrenzte Realgeschichte zu verstehen. Auf diese Wortbedeutung könnten die Tempusformen des Hilfsverbs „war“/„wird sein“ anspielen. Dann würde damit behauptet, dass die Realgeschichte Fiktion ist. Das ergäbe im Rahmen dieses höchst irritierenden Vexierspiels einen gewissen Sinn, auf den aber, wie gesagt, nur angespielt wird. Wieder bleibt der Text ambivalent. Diese Ambivalenz löst sich bei Einbeziehung der Hauptgeschichte jedoch auf: Als ›Gegen-Märchen‹ hört die Geschichte in der Tat nicht auf, denn sie ist „ein auf ewig trauerndes Etwas – ein *zweites Leben*“ (Ys 181); und die Vorkehrungen, Wotkinsk 1 verschwinden zu lassen, bedeuten tatsächlich, dass seine Existenz gelehnet wird.

Die unmittelbar auf das Eingangszitat aus der Kurzgeschichte folgende Mystifizierung des Namens der Stadt Wotkinsk als „Zauberwort“ und der Stadt selbst als „Zauberstadt“ verbirgt, dass in diesen Apostrophierungen wegen der Anspielung auf das Zaubermotiv im Libretto zum Ballett ›Schwanensee‹ ein Schlüssel zur Hauptgeschichte liegt. Auch das wird erst von ihr her rückblickend verstehbar.

Ebenso erst im Rückblick erweist sich als Fehler, was beim Lesen der Kurzgeschichte allenfalls als Unstimmigkeit hätte bemerkt werden können: Die Bezeichnungen für die beiden Städte sind darin vertauscht. Das alte Wotkinsk firmiert unter Wotkinsk 2: „Die Bevölkerung von Wotkinsk II, der alten Stadt, [...]“ (Ys 54). Scheinbar ist der Erzähler hier dem von ihm inszenierten Quid-pro-Quo selbst erlegen. Dieser Fehler ist allerdings nicht der einzige. Der Transfer des udmurtischen Märchens auf sie, welcher in der Hauptgeschichte ihrer Erklärung dient, enthält ebenfalls eine Unrichtigkeit. Es geht um die leibliche Tochter der Amme. Die Tochter sollte ertränkt werden, entkommt jedoch. Gleichwohl wird nachfolgend von ihr als der „Ertränkten“ gesprochen (Ys 163); in der ›neunten‹ verschwindet der Urenkel 1977, in ›Schwanensee‹ jedoch 1953; und obwohl später die Kinder nur seinen Kopf finden, wird nachfolgend von seiner Leiche gesprochen. Die Aufzählung von Unstimmigkeiten bzw. Fehlern lässt sich mit weiteren Beispielen aus ›Schwanensee‹ selbst und aus anderen Texten des Prosabands fortführen (z.B. ›Iyob I‹, ›Iyob II‹ oder ›Das ewige Leben des Y.K.M.‹). Es handelt sich um Fehler, die nicht so wirken, als hätten sie sich eingeschlichen. Das legt den Eindruck nahe, dass diese Fehlerhaftigkeit poetologisch gewollt ist. Sie sabotiert den anderweitig, beispielsweise bei der Lagebeschreibung von Wotkinsk 2 erweckten, Anschein akribischer Genauigkeit (vgl. oben, S. 7) und trägt zusätzlich zur Konfusion der Grenze zwischen Realität und Fiktion bei, zwischen Wahrheit und Täuschung. Der zugelassene Fehler wäre sonach ein weiterer selbstreferentieller Aspekt des Erzählens, das auch von dieser Seite seine widersprüchliche bzw. paradoxe Signatur thematisiert. Als fehlerästhetisches Moment interpretiert, fügt sich die Nichtübereinstimmung von Fakten oder Daten in das Gesamtbild der Erzählweise des Prosabandes ein und macht sie als ganz besonders irritierendes ihrer Merkmale eindrucklich bewusst.

III.

Am Beispiel der Geschichte ›Schwanensee‹ zeigt sich exemplarisch, was auf alle Texte des Prosabandes zutrifft: Ihre Rezeption ist durchgehend bestimmt von einer tiefen Differenzerfahrung: Die Parameter des Verstehens wie Konsistenz, raumzeitliche Strukturierung des diegetischen Universums und Sinnhaftigkeit der Narration sind außer Kraft gesetzt. Diesen Gegensatz muss, wer sich für die Texte trotz ihrer Widerständigkeit offenhält, fortwährend ertragen. Versöhnung durch Deutung ist nicht zu erwarten. Wohl aber Annäherung durch genaue Betrachtung, wie die Texte im Einzelnen diese Differenzerfahrung bewirken. Auf sie zielt die Erzählstrategie dieser Geschichten ab, ohne dass allerdings die Leseschwierigkeiten mit dieser Einsicht in ihr Zustandekommen behoben wären. Das ist an sich ein negativer Befund, der, statt zur Lektüre des Prosabands zu motivieren, eher bewirkt, ihn aus der Hand zu legen. Das gilt allerdings nur, wenn der enttäuschte Verstehenswunsch die Rezeptionshaltung bestimmt. Bei Erwartung eines kunstvoll gemachten Textes gilt es dagegen nicht. Künstlerische Qualität ist nicht an die Bedingung der Verstehbarkeit gebunden, sie kann sich im Gegenteil auch in deren Einschränkung manifestieren. Das ist wie in ›Schwanensee‹ auch in allen anderen Texten des Prosabands der Fall.

In dieser Hinsicht ist erstaunlich, mit welcher Leichtigkeit und akribischen Genauigkeit zugleich Harlan die Masse des Materials, das seine Einbildungskraft mobilisiert, seiner Erzählstrategie entsprechend organisiert und gestalterisch sowie sprachlich treffsicher-präzis beherrscht. Die textkonstituierenden Mittel dienen entweder der Täuschung und Verrätselung oder stellen sich in ihrer Funktion jeweils in Frage bzw. heben sich auf. Widersprüche, Abstrusitäten entstehen und erweisen sich nachfolgend als scheinhaft, wiewohl auf eine Weise, die beim ersten Lesen dem Blick zunächst entzogen ist. Zusammenhänge werden dekonstruiert, in ein unüberschaubares heterogenes Vieles aufgelöst, in dem sie oftmals dennoch, wenn auch wie durch einen Schleier, zu erkennen sind. Formgebend sind dabei synthetisierend-strukturgebende Elemente, Rückbezüge, Motiventsprechungen oder Wiederaufnahmen von zuvor Gesagtem, die wie zufällige Erinnerungen des Erzähl-Ichs an das Erzählte anmuten.

Harte Schnitte, oftmals in schnellem Aufeinander, bewirken Inkohärenzen und den Effekt sprunghaft-assoziativen Erzählens. Die Tendenz zur Strukturierung und strukturloses Wuchern laufen gegeneinander; ebenso das Streben nach akribischer Faktengenauigkeit und das Überschreiten der Realität hin zu Märchen und Mystik. Das Gegensatzverhältnis von Notwendigkeit und Zufall, von Wahrheit und Lüge gerät ins Wanken. Diese Erzählstrategie scheint selbst „Fehler“, die Nichtübereinstimmung von Daten oder Fakten bei deren wiederholter Erwähnung, als ästhetisches Moment zu inkorporieren. Gemeinsam ist diesen Charakteristika die Tendenz zur Auflösung von Grenzen, aber ohne das Prinzip

der Unterscheidung gänzlich aufzugeben, mithin die Ambivalenz. Die Gegenläufigkeit all dieser Textkonstituenten bewirkt bei der Lektüre einen Schwebestand zwischen Fürwahrhalten und Infragestellen, zwischen Erfassen von Sinn und Irritation durch dessen Negation, zwischen Realität und Fiktion.

Angesichts dieser Zwielficht verbreitenden, oszillierenden Struktur hat es den Anschein, als durchgeistere den Text auch auf der strukturalen Ebene das Doppelwesen, welches ihn auf der thematischen und leitmotivischen charakterisiert. Das Paradigma dieser Textkonstitution ist die Paradoxie.¹⁹⁾ Eine durch sie bestimmte Formbildung liegt nicht mehr oder nicht mehr ausschließlich im Horizont von Sinn. Da sie sich auf Sprache als ihr Material bezieht, kann dieses Medium jedoch nicht ganz verlassen werden, der Akzent sich gleichwohl verschieben, nämlich, wie im Prosaband überhaupt, vom Signifikaten- zum Signifikanten-Aspekt, d.h., wenn man die Texte als Großzeichen betrachtet, auf deren Struktur bzw. Faktur. Daher geht die Suche nach einer abschließenden Bedeutung der Texte, obwohl die darin enthaltenen Anspielungen eine solche Suche anstoßen, wenn nicht ins Leere, so doch nur bis zur Andeutung.

Ein Horizont der Bedeutung wäre das gezeichnete Bild der Sowjetunion. Harlan selbst hat es umrissen. Als er gefragt wurde, wie es dort aussieht, antwortete er zunächst: „Schön! Sie war so viele Sachen zugleich. Einerseits war sie ein nach den Regeln der Unterdrückung bebautes Land [...]“²⁰⁾, und, nach der anderen, von ihm in dieser ersten Antwort nicht angesprochenen Seite befragt: „[...] die Gleichheit von Mann und Frau, die Erziehung nach dem Talent. Die Wucht einer anderen Welt, wo du mit Geld nichts erwerben konntest, das Gegenteil von allem, was ich vorher kannte [...]“²¹⁾ Diese Antworten, so wenig vielsagend sie erscheinen, enthalten gleichwohl in nuce den Bedeutungs- bzw. Inhaltsaspekt und das ästhetische Moment der Erzählstrategie des Prosabands. Das lapidar den Haupteindruck vorwegnehmende und zusammenfassende „Schön!“ stellt den ästhetischen Aspekt des Bilds als Haupteindruck voran. Nicht minder lapidar erklärt der nachfolgende

¹⁹⁾ Die paradoxe Erzählstruktur des Prosabands entspricht weitgehend der des Romans ›Heldenfriedhof‹. Auch er ist durchgängig von einem negativen Moment durchzogen. Deshalb habe ich in meinem Beitrag in ›Sprachkunst‹ 44 (2013), 2. Halbband, S. 97ff., seine Schreibweise als ›negative Narratologie‹ bezeichnet und sie vom Holocaust als Thema des Romans her erklärt. Wie sich jetzt zeigt, ist diese Erklärungsgrundlage zu schmal. Denn das Thema des Prosabands, die Sowjetunion, schließt zwar schwere Verbrechen mit ein, ohne aber dem Thema Holocaust und dessen Grauen gleichzukommen. Da trotz dieser Differenz die Schreibweisen beider Werke sich gleichen, somit auch die des Prosabands als negative Narratologie zu bezeichnen wäre, muss die Erklärung für diese weiter ausgreifen. Außer als Reflex eines Blicks, der Wirklichkeit überhaupt als zutiefst heterogen-widersprüchlich und damit vom negativen Moment durchzogen erscheinen lässt, ist sie auch vom literarischen Umfeld der avantgardistischen Moderne her zu verstehen, unter besonderer Berücksichtigung der Orientierung Harlans an deren oben erwähnten Repräsentanten (s. o., S. 117).

²⁰⁾ HARLAN, Hitler war meine Mitgift (zit. Anm. 3), S. 73.

²¹⁾ Ebenda, S. 75.

Satz, worin das Ästhetische liegt: „Sie war so viele Sachen zugleich.“ Dieser Satz ruft das ungeordnet anmutende stoffliche Vielerlei in Erinnerung, für das manche Sequenzen und auch Bilder der ›Schwanensee-Geschichte stehen.²²⁾ Aus dem adversativen Verhältnis beider Antworten geht hervor, dass dieses Vielerlei ein durchaus heterogenes ist. Offenbar sind nach Harlan beide Aspekte mitbedingend für das Schöne, von dem er nur abbreviatorisch spricht.

Für die Rezipientinnen und Rezipienten erschließt sich diese Seite wegen der irritierenden Differenzenerfahrung, welche die Rezeption der Texte begleitet, allerdings erst durch Wiederholung des Leseakts. Dann erweist sich Harlan, in Entgegensetzung zu dem in Teil II dargestellten Eindruck, als Zauberer im ästhetisch auszeichnenden Sinn. Seine Texte sind von staunenswerter Virtuosität. Staunen ist schon bei Platon die affektive Reaktion auf das Schöne. Sie tritt ein, wenn Einsicht und Verstehen nicht weiter führen, also der Intellekt an seine Grenze stößt. Trotz des negativ-repulsiven und irritierenden Moments dieser Grenzerfahrung bleibt aber, wenn es um Kunst geht, die Rezeptionshaltung in einem zwar nicht durch Wohlgefallen, aber eben durch Staunen affektiv hochgestimmten, der Faszination sich annähernden Zuwendungsmodus. In diesem Sinn indiziert das Staunen über die virtuos-paradoxe Konstituiertheit der Texte des Prosabands deren ästhetische Qualität. Auch dafür steht ›Schwanensee‹ paradigmatisch.

²²⁾ Zum Beispiel auf S. 13 und S. 15.