

## ZU THOMAS HARLANS ›HELDENFRIEDHOF‹

### Negative Narratologie und Perturbation des Leseakts: Strategien literarischer Weitergabe des Holocaust<sup>1)</sup>

Von Jörg Petersen (Hamburg)

Die Studie zeigt im Rahmen eines *close reading*, mit welchen literarisch-narratologischen Mitteln der ›Heldenfriedhof‹ den Leser, der einen kohärenten, sukzessiv-linear zu lesenden Text erwartet, extrem verwirrt. Radikale raumzeitliche Dekohärenz, metaleptische Wirklichkeitsverschiebungen, transmediale Entgrenzungen, zerstörte Erzählordnungen reproduzieren die Gewalt des Holocaust, indem sie in ein narratives Analogon übersetzt wird, das den Leseakt jeglicher Orientierung beraubt. Diese durchgehende Perturbation wird als negative Narratologie verstehbar. Darauf beruht die singuläre Stellung des Romans innerhalb der Holocaust-Literatur.

The article employs a close reading of the novel ›Heldenfriedhof‹ to show the literary-narratological means through which the reader's expectation of a coherent, successive linear text is perturbed. Radical decoherence of the spacetime continuum, metaleptic shifts of reality, transmedial delimitations, upset narrative sequences reproduce the force of the holocaust by converting it into a narrative process which deprives the act of reading of any orientation. This permanent perturbation can be comprehended as a negative narratology; which explains the singular position of the novel within the literature of the holocaust.

Thomas Harlans ›Heldenfriedhof‹ (2006)<sup>2)</sup> ist wie ›Rosa‹ (2000) ein Holocaust-Roman. Nach den Massenmorden von 1941/42 im polnischen Ort Chelmo, denen der erste Roman nachgeht, richtet sich ›Heldenfriedhof‹ nunmehr auf die Aktion Reinhard, das zweite große NS-Verbrechen. Zur Handlung bemerkt Harlan selbst:

Enrico Costulich<sup>3)</sup> ist derjenige, der in der Fiktion des Buches seine Mutter, eine Geistesranke, verloren hat in der Risiera di San Sabba, der Reismühle<sup>4)</sup>, und auf der Suche

---

1) Ich danke der AG ›Transgenerationale Weitergabe von Traumata durch Holocaust und Krieg‹ am Institut der Deutschen Psychoanalytischen Gesellschaft in Hamburg! Ohne die Teilnahme daran wäre diese Studie nicht entstanden.

2) THOMAS HARLAN, Heldenfriedhof, Berlin (Eichborn) 2006. In der vorliegenden Arbeit wird mit nachstehenden Seitenangaben zitiert aus: DERS., Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt), Bde 1–4. 2011; Bd. 5. 2013; hier: Bd. 3. 2011.

3) Protagonist des ›Heldenfriedhof‹.

4) Reismühle in Triest.

nach dem Schuldigen am Tod der Mutter auf die ganze deutsche Gesellschaft stößt und vor allem merkt plötzlich, wie sämtliche Verantwortlichen für das, was geschehen ist, in Deutschland wieder an die Macht zurückgekehrt sind.<sup>5)</sup>

In seiner Kurzfassung des Handlungsrahmens fokussiert der Autor auf das Grundthema<sup>6)</sup> seines Romans: statt Sühne ihrer Verbrechen Rückkehr der Massenmörder und ihrer Hintermänner an die Macht. In diesem Sinn gehört der Roman thematisch zur Gesamtgattung der Holocaust-Literatur<sup>7)</sup>, formal zur Untergattung der im engeren Sinn literarischen Texte, die mit den Stilmitteln der Kunst das Holocaustgeschehen vermitteln wollen. Innerhalb dieses Umfelds nimmt er eine gewisse Sonderstellung ein. Überwiegend sind die Autoren bzw. ihre Protagonisten Opfer. Der Autor des ›Heldenfriedhofs‹ trägt als Sohn des Regisseurs von ›Jud Süß‹, Veit Harlan, die Last eines Täter-Nachkommen; und sein Protagonist Cosulich ist nicht nur Opfer, sondern auch, wiewohl nicht als Täter, ein Verfolger. Hinsichtlich des Kriteriums der Vermittlungsabsicht hat der ›Heldenfriedhof‹ gattungsbezogen eine geradezu singuläre Stellung inne. Denn vom Ziel einer Weitergabe von Holocausterinnerungen, diesen Eindruck muss jedenfalls sehr bald gewinnen, wer den Roman zur Hand nimmt, scheint der Autor nicht geleitet zu sein. Seine Form der Literarisierung wirkt wie eine Provokation. Sie schreckt, statt dazu aufzufordern, eher von der Fortsetzung der Lektüre ab und scheint geeignet – ganz im Gegensatz zu den Bucherfolgen von überdies vielfach preisgekrönten Autoren und Autorinnen wie Primo Levi, Jorge Semprun, George Tabori, Imre Kertész, Edgar Hilsenrath, Ruth Klüger u. a. m. – den Leserkreis erheblich zu reduzieren. Befragte Leser sprechen von Lektüreabbruch oder, wenn sie bis zum Ende durchgehalten haben, vom Scheitern ihres Versuchs zu verstehen. Große Bibliotheken verzeichnen geringe Ausleihzahlen: beispielsweise zwölf in der Bayrischen Staatsbibliothek (seit 2007 im Bestand), acht in der Zentralbibliothek Hamburg (seit 2011 im Bestand). Demgegenüber erscheint die an sich immer noch geringe Zahl von 57 Entleihungen in der Stadtbibliothek Berlin, verteilt auf zwei Buchexemplare (seit 2006 im Bestand) bereits als Ausreißer nach oben.

Bemerkenswerter als diese stichprobenartig ausgewählten Angaben ist wohl die Tatsache, dass die Literaturwissenschaft den ›Heldenfriedhof‹ – monographisch – nicht zur Kenntnis nimmt. Die großen Suchmaschinen erzielen keine

<sup>5)</sup> Radikal unversöhnt. Thomas Harlan und seine Erkundungen zum „Vierten Reich“, Feature von BEATE ZIEGS, Deutschland Radio, Ursendung 6. Dezember 2008, 18.05 Uhr, Manuskript zum Feature, S. 26, O-TON 43.

<sup>6)</sup> 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. 120.

<sup>7)</sup> Zum Begriff der Holocaust-Literatur siehe SASCHA FEUCHERT, Holocaust-Literatur. Auschwitz, Stuttgart 2000, Einleitung.

Treffer. Immerhin gibt es Texte und Medien wie Dokumentarfilme, Funk-Features und -Interviews, an die der Orientierung suchende Leser sich halten kann: Das Feuilleton hat den ›Heldenfriedhof‹ mit positiven Rezensionen gewürdigt. Bald nach seinem Erscheinen folgen Besprechungen des Romans in großen Tageszeitungen, zum Beispiel: Edo Reents, ›Das Grauen im Hirn des Betrachters‹<sup>8)</sup>; Bert Rebhandl, ›Grundübelau ist überall‹<sup>9)</sup>; Andreas Dorschel, ›Geschichte ist keine Geschichte‹<sup>10)</sup>. Alle drei Besprechungen sehen die Einzigartigkeit des Romans in der sprachlichen Darstellung des Unfassbaren. Dem wohnt freilich die Paradoxie inne, dass der Roman nahezu unlesbar ist. Das zeigen die Rezensenten, indem sie, wegen des begrenzten Rahmens eines Feuilletons nur punktuell, auf seine Struktur eingehen. Reents spricht in dieser Hinsicht sogar von Monstrosität. Jahre später erscheinen zwei ausführlichere Arbeiten von Sieglinde Geisel<sup>11)</sup>. Im ersten Beitrag schildert die Autorin, wie sie als gescheiterte Leserin des ›Heldenfriedhof‹ diesen zusammen mit Thomas Harlan erkundet. Der zweite Beitrag Geisels ist ein Interview mit Thomas Harlan. Besonders wegen dessen darin enthaltenen Selbstäußerungen sind beide Beiträge für eine nähere Beschäftigung mit dem Roman sehr aufschlussreich. Geradezu unerlässlich als Sekundärtext ist ein Gespräch Thomas Harlans mit dem Journalisten und Schriftsteller Jean Pierre Stephan.<sup>12)</sup> Harlan erzählt detailreich und faszinierend seinen Lebenslauf. Das filmische Pendant dazu ist der biografische Dokumentarfilm ›Thomas Harlan – Wandersplitter. Eine „Anti-Biographie“‹ von Christoph Hübner<sup>13)</sup>: Die Dramaturgie setzt Harlans lebensgeschichtliche Erinnerungsarbeit eindrucksvoll in Szene. Deshalb trägt der Film, wenn auch auf den ›Heldenfriedhof‹ nicht unmittelbar Bezug nehmend, als Hintergrund zu dessen Verständnis unbedingt bei. Deziert wissenschaftliches Format haben zwei Untersuchungen von Andreas Schmiedecker.<sup>14)</sup> Beide Arbeiten analysieren außer Harlans erstem Roman

<sup>8)</sup> Frankfurter Allgemeine Zeitung, 286, Literatur, Freitag, 8. Dezember 2006, S. L4. <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-das-grauen-im-gehirn-des-betrachters-1386388.html>> [02.07.2015].

<sup>9)</sup> Der Standard, 5./6./7. Januar 2007. <<http://derstandard.at/2716005/Grunduebelau-ist-ueberall>> [02.07.2015].

<sup>10)</sup> Süddeutsche Zeitung, 141, Literatur, Freitag, 22. Juni 2007, S. 14.

<sup>11)</sup> SIEGLINDE GEISEL, *Universum der Zentrifugalkräfte*. Zum schriftstellerischen Werk von Thomas Harlan, in: *Sinn und Form* (2012), Heft 1, S. 53–61; online: <<http://www.thomasharlan.com/wp-content/uploads/sites/6/2015/03/Universum-der-Zentrifugalkr%C3%A4fte.pdf>> [02.07.2015]. – DIES., *Nur was man singen kann, ist hörbar*. Gespräch mit Thomas Harlan, in: ebenda, S. 63–72. – Vgl. weiterführende Dokumentation zu Harlan auf der von S. Geisel eingerichteten Website <<http://www.thomasharlan.com/>> [02.07.2015].

<sup>12)</sup> HARLAN, *Hitler war meine Mitgift* (zit. Anm. 6).

<sup>13)</sup> DVD 2006 u. 2007 <<http://gso.gbv.de/DB=2.1/PPNSET?PPN=654486921>> [02.07.2015].

<sup>14)</sup> ANDREAS SCHMIEDECKER, *Fassungslose Geschichtsschreibung. Geschichtliche und biographische (De)Konstruktionen bei Thomas Harlan*, in: *Syn. Magazin für Film-, Theater- und Medienwissenschaft* (2012), Heft 2, S. 69–83; – DERS., *Kein Datum ist unschuldig*. Diplomarbeit, Universität Wien, 2012.

›Rosa‹ und seinem Film ›Wundkanal‹ (1984) auch den ›Heldenfriedhof‹, jedoch in den Grenzen einer übergeordneten werkebezogenen Fragestellung. Von dieser Einschränkung abgesehen, kann eine Betrachtung, die den ›Heldenfriedhof‹ als Fokus hat, sich an Schmiedeckers Ergebnissen orientieren. Noch mehr gilt das für einen Aufsatz von Johanna K. Stimmel.<sup>15)</sup> Der in dieser Arbeit erhobene formanalytische Befund zu ›Rosa‹ ist auch von heuristischem Wert für eine Untersuchung des ›Heldenfriedhof‹.

Dieser Überblick über die Rezeption des ›Heldenfriedhof‹ zeigt, dass der Roman von außerwissenschaftlichen kulturellen Instanzen sehr wohl wahrgenommen worden ist, eine literaturwissenschaftliche Fokussierung auf ihn im Rahmen einer Einzelwerkanalyse aber noch aussteht. Die vorliegende Arbeit möchte zur Schließung dieser Forschungslücke anregen und beitragen. Leitend ist dabei die Frage, wie es sein kann, dass der Autor, der im Roman selbst von seinem Thema sagen lässt, ›dass es kein Ereignis gab, gegeben hatte, geben würde außer dem einen‹ (263), dem also an der Rezeption unbedingt gelegen sein müsste, anscheinend nicht an Mitteln spart, sie zu sabotieren. Unter diesem Fragegesichtspunkt werden im Rahmen einer Formanalyse des Romans sowohl die Besonderheiten seines äußeren textlichen Erscheinungsbilds als auch die der Schreibweise<sup>16)</sup> herausgehoben und betrachtet, um eine Antwort zu finden.

### *Irritation und Desorientierung*

Die Rezeptionsschwierigkeiten beginnen bereits mit dem äußeren textlichen Erscheinungsbild. Auf der typographischen Ebene irritiert der fortlaufende Wechsel von aufrechter und kursiver Schrift. Die Funktion der letzteren wechselt überdies, ohne dass unmissverständlich nachvollziehbar ist, in welcher Absicht sie jeweils verwendet wird, ob als Zitat, Betonung oder auszeichnende Hervorhebung. Ebenso irritierend wirken der häufige Wechsel zur Großbuchstabenschrift, sogar mitten im Satz, und das ungewöhnlich häufige Vorkommen von Schrägstrichen, Klammern, runden und eckigen, Gedankenstrichen und Auslassungspünktchen, von &-Zeichen statt ‚und‘, ohne dass auch für diese typographischen und interpunktorischen Differenzierungen der Grund immer erkennbar ist. Zusammen mit einem extrem hypotaktischen Stil kumulieren diese textlichen Gestaltungselemente in ihrer rezeptionshinderlichen Wirkung.

Makrostrukturell ist der Roman in eine Vielzahl von Texten unterteilt, die, jeweils auf der nächstfolgenden Seite beginnend, relativ eigenständig erscheinen und

<sup>15)</sup> JOHANNA K. STIMMEL, Wounded body, wounded history, wounded text: „transgenerational trauma“ in Thomas Harlan’s ›Rosa‹, in: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch* 3 (2004), S. 97–122.

<sup>16)</sup> Darunter wird hier die Eigenart verstanden, wie ein Autor die literarisch-narratologischen Mittel verwendet.

wie Kapitel sich aufeinander beziehend. Angesichts seines voluminösen Umfangs auf den ersten Blick eine lesefreundliche textgestalterische Maßnahme. Dieser Anschein trügt. Wegen des Fehlens eines durch den Ersteindruck nahegelegten Zusammenhangs zwischen ihnen erweisen sich die Texte zumeist als Fragmente. Mit wenigen Ausnahmen (80, 93ff., 495) sind es Fließtexte. Das Fehlen von Absätzen als Strukturierungselement macht in Verbindung mit dem extrem hypotaktischen Stil – mit jedem Text werden labyrinthische, nicht selten seitenlange Satzgebilde ausgebreitet – dem Leser seine Aufgabe nahezu unlösbar. Die Texte beginnen entweder überschriftlos oben auf der Seite oder mit sechs Zeilen Abstand darunter. Diese zweite Variante, die erst ab Seite 135 vorkommt, differiert abermals nach Texten ohne und mit Überschrift. Die Überschriften unterscheiden sich ihrerseits. Sie bestehen entweder aus Zweizeilern in Kursivdruck oder (mit der Ausnahme auf Seite 656) aus Einzeilern in Normal- und Fettdruck. Bei den einzeiligen Überschriften handelt es sich mehrheitlich um tagebuchartige Datierungen (Tag, Monat, Jahr). Solche weitgehenden Differenzierungsmerkmale geben sich den Anschein von Strukturierung. Aber die Suche nach einem System oder Prinzip ihrer Verwendung, das beim Lesen Orientierung böte, läuft ins Leere. Ferner differieren die Textstücke nach Textart und Textlänge: tagebuchartige, berichtende, schildernde, reflektierende, dokumentarische Prosa, förmliches Dokument (35–46, 75–105, 556–575) und, wenn auch selten, sogar lyrisch-emphatische Stücke; alle in einem ganz und gar willkürlich anmutenden, verwirrenden Wechsel als Kleinsttexte von wenigen Zeilen, als Kurztexte oder als Langtexte. Manche Textstücke brechen mitten im Satz ab. Der auf der nächsten Seite beginnende und deshalb wie eine Textstück für sich erscheinende Text setzt ihn dann aber fort, so, als bildete er entgegen dem ersten Anschein zusammen mit dem vorherigen trotz der halben Leerseite dazwischen eine Einheit. Abgesehen davon, dass sie einzigartig ist und allein deshalb ratlos macht, liegt in dieser intermittierenden Textabfolge eine irritierende Ambiguität von Zusammengehörigkeit und Nichtzusammengehörigkeit, von Einheit und Fragmentarität. Wenn die Zäsur zwischen beiden Fragmenten die Länge eines dazwischen platzierten Textstückes hat wie auf Seite 224 bis 230 oder Seite 244 bis 249, dann mindert dies noch den vagen Eindruck der Zusammengehörigkeit und der verständniserschwerender Bruchstückhaftigkeit herrscht vor.

Nicht alle (an sich durchgezählten) Buchseiten sind paginiert, was zunächst nicht einmal auffällt. Wenn im Verlaufe des Lesens doch, dann wirkt die Entdeckung der Abweichung von dem üblichen Layoutprinzip, nur Vakant- oder Titelseiten sowie Leerzeilen-Vorschuss bei Überschriften von der Seitenanzeige freizuhalten, irritierender noch als die anderen an sich einschneidenderen und auffälligeren typographischen Besonderheiten. Zwar ist diese Abweichung nicht dem Autor, sondern nach Auskunft des Verlags der Rowohlt'schen Paginierungsweise zuzuschreiben. Gleichwohl bleibt bemerkenswert und zum bisherigen Befund passend, dass im Kontext der anderen Irritationen des Leseakts durch texteigene

typographische Besonderheiten *prima vista* auch diese Irritation als solche und sogar besonders extreme erscheint.<sup>17)</sup>

Obwohl sie allesamt die Funktion von Ordnungs- und Gestaltungsmitteln haben und in ihrem Zusammenwirken zunächst den Anschein von Struktur entstehen lassen, werden sie im Gegensatz dazu, wegen der undurchschaubaren Art und Weise ihrer Verwendung, zu Anzeichen einer unfertigen, ungeordneten, fragmentarischen Textwelt, die offensichtlich aus den Fugen geraten ist.

Stärker noch trägt zu diesem Bild die Schreibweise bei. Vor allem sie macht den Roman streckenweise unlesbar.

Harlans sprachliches Potential ist unerschöpflich. Er bedient sich virtuos aus nahezu allen semantischen Beständen, allerdings so, dass in sinnverwirrender Weise Wörter aus sehr heterogenen, weit auseinanderliegenden Bereichen durcheinander wirbeln. Mit der scheinbar unbegrenzten Reichweite des Sprachgebrauchs verbindet sich seine Tendenz zum Polyhistorischen. Er reicht bis in die entlegensten Bereiche von Naturwissenschaft und Geisteswissenschaft, Kunst und Kultur, wohin ein Leser ohne diese Spezialkenntnisse nur mit dem Wörterbuch folgen kann. Dieses sollte der Leser auch deshalb zur Hand haben, weil der Text gelegentlich über die Sprachgrenze des Deutschen hinaus zu Italienisch, Slowenisch oder Englisch übergeht. Ein englischer Text hat eine Länge von etwa sechzehn Seiten (575–591). Da es sich um einen in verdichteter, lyrischer Sprache abgefassten Text handelt, reichen normale englische Sprachkenntnisse zum Verständnis nicht aus. Den italienischen und slowenischen Passagen ist zwar meist die deutsche Übersetzung beigegeben, aber nicht immer. In diesen Fällen, in denen es keineswegs nur um Sprachkolorit, sondern um inhaltliches Verstehen geht, sind sie, vor allem die slowenischen, für den der jeweiligen Sprache Unkundigen ein nicht zu überwindendes Rezeptionshindernis.

Der Roman beginnt mit einem Satz, der über die erste Seite bis weit in die zweite reicht. Das ist der Auftakt zu einer Erfahrung, welche die weitere Lektüre bestimmen wird: Sie ist ohne Zurückblättern sinnvoll nicht möglich<sup>18)</sup>. Ein

<sup>17)</sup> Nunmehr stellt sich allerdings die Frage, ob es methodisch nicht richtiger ist, der Werkanalyse die Eichborn-Ausgabe zugrunde zu legen. Deren Paginierung hätte das Missverständnis gar nicht erst aufkommen lassen. Doch anders, als dabei angenommen, ist sie keine Ausgabe letzter Hand. Wie Michael Farin (belleville Verlag, Harlans Nachlassverwalter) mitteilt, hat der Autor mit Blick auf die seinerzeit in Vorbereitung befindliche Rowohlt-Ausgabe seine Frau Katrin Seybold, Sieglinde Geisel und ihn selbst, alle drei in jeweils unterschiedlicher Hinsicht, gebeten, Änderungswünsche gegenüber der Eichborn-Ausgabe einzubringen. Diese betrafen nach Auskunft des Verlags z. B. den Vorschlag, eine längere aus der Eichborn-Ausgabe herauslektorierte Passage in die Rowohlt-Ausgabe wieder aufzunehmen. Sie findet sich dort auf S. 265 bis S. 272 unten. Aus diesen Hinweisen folgt, dass die Voraussetzung für eine weitere, gründlichere Untersuchung des »Heldenfriedhof«, als sie hier begonnen wird, eine Erforschung seiner Publikations- bzw. Editions-geschichte wäre.

<sup>18)</sup> Deshalb ergraut die seitliche Schnittkante des Buches auch schneller als bei anderen Lektüren.

Grund ist, wie sich exemplarisch mit dem ersten Satz zeigt, die hypertrophe Hypotaxenbildung. Sie überfordert die Subjekt-Prädikat-Struktur und sprengt diesen Ordnungsrahmen des Satzes. Sein Spannungsbogen wird überdehnt und der sich daran orientierende Lesefluss gerät ins Stocken. Hinzukommende Parenthesen, Klammerzusätze, der Wechsel zu Kursivdruck (siehe oben) lassen ihn ganz zum Erliegen kommen. In vielen Einzeltexten bzw. Textstücken ist die Schwerlesbarkeit dieser extremen Langsätze durch Nominal- und Partizipialkonstruktionen bedingt. Das rückt die Syntax des Romans in die Nähe des Amts- und Verwaltungsdeutschen und somit der Sprache, in welcher die Täter das Geschäft des Todes und die späteren Verfolger deren Aufdeckung betrieben haben. In anderen Texten überspülen die ausufernden Sätze alle syntaktischen Strukturen. Das Erzählen wird zum Stammeln und die syntaktisch-formale ‚Fassungslosigkeit‘ zum Ausdruck des Erzählers.

Die Originalität ihrer Verknüpfungen lässt inmitten kryptischer Passagen und aus deren Dunkel heraus Sprachfiguren wunderbar aufglänzen. Neben der semantischen Seite des im Roman sich manifestierenden Sprachvermögens sind es auch diese stilistischen Glanzpunkte, die das Lesebewusstsein wider die durch zunehmende Lese Frustration aufkommende Skepsis in der Überzeugung bestärken, große Literatur vor sich zu haben, und in den Lesebemühungen fortfahren lassen. Die Wirklichkeit erscheint schlagartig von einer noch nicht gesehenen Seite. Das gilt vor allem für das metaphorische Sprechen. Andererseits, und das ist sehr oft der Fall, überspannt es den Bogen. Das *Tertium Comparationis* ist nicht mehr erkennbar. Der Leser verliert gewissermaßen den Boden unter den Füßen und kann nicht folgen.<sup>19)</sup> Das nichtmetaphorisch-bildhafte Erzählen bewegt sich tendenziell so nah und hochauflösend an die Wirklichkeit heran, dass sie ähnlich wie in Fotorätseln, die einen Gegenstand aus ungewöhnlicher, ihn verbergender Perspektive zeigen, entfremdet bis zur Unkenntlichkeit, in Unwirklichkeit umschlägt.

Diese in der bildhaften Kontextfügung sich andeutende Tendenz zur Auflösung der Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit verstärkt sich in der Erzählstrategie zu deren Charakteristikum. Das erste Textstück besteht überwiegend aus dem Bericht des Verwaltungsobersekretärs Rapaport von seinem Inspektionsgang über den Friedhof bei der Villa Opicina in Triest. Er entdeckt dort ein leeres Grab, aus dem die Leiche – die des Christian Wirth – verschwunden ist, und fünfzehn frisch ausgehobene Gruben, in denen Tote hocken oder liegen. (Sie wie auch Wirth gehörten zu den „Zweiundneunzig“ [307] und bildeten eine durch den Eid, sich eher den Tod zu geben als ihr Geheimnis zu verraten, verschworene Gruppe.) Dieser Bericht, so wird im zweiten Textstück lapidar und wie nebenbei bemerkt, er-

<sup>19)</sup> Einige Belege: „das hörbare Gewicht der Zuneigung“ (194), „Maya-Tempel der Nichtperson“ (215), „unbelichtete Negative des Zaudern“ (ebenda), „Bevölkerungsdichten junger Nieren (253), „Butter [...] Angst der Milch“ (343)

scheint bereits am Vortag nahezu wortgleich als erstes Kapitel des Fortsetzungsromans ›Heldenfriedhof‹ unter dem Autorennamen Heinrich Duerr in einer Triester Abendzeitung. Als er ihn liest, verliert Rapaport darüber den Verstand. Der Leser reibt sich die Augen angesichts dieser Vorwegnahme des im ersten Textstück als real Dargestellten durch das Visionär-Fiktionale. Die Verdoppelung des Roman-titels ist nicht weniger verblüffend. Auch sie, wiewohl unter anderem Erzählaspekt, nämlich dem des narrativ-metaleptischen Unterlaufens der Grenze zwischen Rahmen- und Binnenroman<sup>20)</sup>, bewirkt ein Changieren von deklarierte Fiktion und dargestellte Realität. Das kennzeichnet in dieser zweifachen Weise somit bereits den Beginn des Romans, jedoch noch nicht in seinem ganzen irritierenden Ausmaß. Denn das am Anfang für real erzählt gehaltene und dann visionär-fiktional gewordene Bild, ein Grab, aus dem die Leiche verschwunden ist, und vierzehn Gruben mit darin hockenden bzw. liegenden Toten, erscheint im weiteren Verlauf des Romans, wiederum als real dargestellt, nämlich auf den Recherchen Cosulichs beruhend, um gegen Ende der Rahmenerzählung erneut zur Vision zu werden (siehe unten). Nicht mehr in dieser Weise noch halbwegs auflösbar ist die Durchdringung von visionärer Fiktion und erzählter Realität dagegen auf Seite 231ff.: Georg Maria Pauen, der engste Freund Cosulichs, ist „Jahre nach dem Verschwinden des Freundes“ (223) im Gespräch mit Cosulichs ehemaligen Unicef-Mitarbeiterin, Tatiana Demidowa-Vaxberg. Der Freund schildert ihr eine mit Cosulich erlebte Szene und wie er danach, wieder allein bei sich zuhause, in einem vierzehn Jahre vor diesem Zusammensein mit Cosulich von diesem verfassten Manuskript blättert. Er stößt darin auf eine Seite, auf der, einschließlich der gesprochenen Worte, die gemeinsam mit Cosulich erlebte Szene vorweggenommen ist und ebenso sein nachfolgender Tagesablauf bis hin zum Blättern in diesem Manuskript. Verwirrender noch: Das Manuskript geht sodann bruchlos über in das Gespräch mit der Dewidowa, in welchem Georg Maria Pauen sich nun, so viele Jahre später befindet. Das Vorhergesehene, Visionär-Fiktionale und das als real eintretend Dargestellte

<sup>20)</sup> Der Verwendung dieser Begriffe scheint zu widersprechen, dass die Erzählung die klassische Form mehrschichtigen Erzählens auch weiterhin unterläuft. Als Schwundform bleibt sie indessen erhalten. Die fiktionshierarchische Differenz zwischen Rahmen- und Binnerzählung wird zwar weitgehend reduziert, jedoch nicht bis zu deren Egalisierung. Darin unterscheidet sich seine Erzähltechnik von der fantastischen Literatur, mit der er unter diesem Gesichtspunkt bei erster Anmutung Ähnlichkeit zu haben scheint. Nach Uwe Durst besteht die „realitätssystematische Radikalität“ des Romans von Leo Perutz im diskreten Nebeneinander gleichwertiger Erzählwelten. Vgl. UWE DURST; Der Perspektive-Handlungskonflikt in Perutz' Roman ›Zwischen Neun und Neun‹, in Sprachkunst 42 (2011), 2. Halbbd., S. 301–332, insbes. 314. Im ›Heldenfriedhof‹ diffundieren dagegen die Grenzen. Nicht nur die zwischen Rahmen- und Binnenroman, sondern auch in anderer struktureller Hinsicht. Diskretheit als Konstituens für Struktur und System verschwimmt überhaupt. Der Roman konfrontiert über ein erzähllogisches hinaus mit einem ontologischen Problem, denn er unterstellt eine gewissermaßen indiskrete Ontologie. Daraus resultiert weitaus größere Irritation, als die, welche der Perutz-Roman bewirkt hat.

verschmelzen und auch die Identität der Subjekte („[...] sitzen wir hier zu dritt?, wer schreibt über wen?“, 233). Die Fassungslosigkeit der beiden, Pauen und Demidowa, überträgt sich als Ratlosigkeit auf den Leser. Auf den Maßstab seiner Wirklichkeit ist in dieser Erzählwirklichkeit kein Verlass mehr. Vergangenheit und Zukunft fallen zusammen (vgl. S. 493: „Die Vernichtung der Zeit durch Gleichzeitigkeit [...]“). Das Gesetz des linearen Zeitablaufs ist außer Kraft gesetzt. Eine Variante dieser Verwechselbarkeit von dargestellter Realität und Fiktion findet sich auf Seite 385ff.: Das Quidproquo bezieht sich nunmehr auf den Ort. Der Leser meint, eine Szene im Dschungel am Ufer des Orinoco zu erleben, statt der Ankunft eines Reisebusses mit Touristen in Assisi nach dem Erdbeben, um die es sich tatsächlich handelt.

Gegen die Kontaminierung durch das bloß Fiktionale scheint eine, abgesehen von ›Rosa‹, einzigartige buchgestalterische Maßnahme den Erzählraum in der faktischen Wirklichkeit absichern zu wollen. Mit Ausnahme der Impressumsseite ist unten auf den Seiten der Titelei, die deshalb mehr Umfang hat als in üblichen Buch-Layouts, eine Leiste eingerichtet mit Fotodokumenten, Portraits der Hauptfiguren des Romans, einschließlich eines Fotos der Hündin Cista (wieder solch ein aus der Reihe fallendes, heterogenes Element). Auf den Leerseiten am Ende des Buches setzt sich die Fotoleiste fort. Wie diese Rahmung soll anscheinend auch die Zeittafel im Anhang dem zwischen Irrealität und Realität schwankenden Romangebilde in der Realität Halt verleihen. Als außerliterarische Mittel wären Fotoleisten und Zeittafel indes das Eingeständnis, dass die Form der Literarisierung des Romans in Gefahr ist, aus sich heraus diese stabilisierende Funktion nicht zu erfüllen, und funktionierten somit als ein impliziter Selbstkommentar. Das bezöge sie wieder in diese Form und ihren Bedeutungshorizont mit ein. Das Arrangement der Fotos deutet ebenfalls in diese Richtung. Es zeigt in ungeordneter Reihenfolge je ein Täter- und ein Opferfoto, mit Ausnahme der sechs Fotos von Allers. Das hebt ihn bereits in der Fotoleiste wie im Romantext selbst besonders hervor. Ebenso auffällig ist, dass ein Foto über Werner Blankenburgs Namen, eines der anderen Haupttäter, fehlt: anstelle eines Dokuments also ein Zeichen. Wofür? Für das Nichts, für das Loch, vor dem Cosulich sich sieht? Das ginge über die rein dokumentarische Funktion hinaus. Ein entsprechendes Beispiel bietet auch die Zeittafel. Sie enthält außer Fakten offenbar Fiktionales. Die Angaben zu Cosulich, zu seinen Reisen, zu seinem Roman müssen dafür gelten. Es ist unwahrscheinlich, dass sie sich auf Historisches beziehen. Zumal in diesem Fall das Foto der Zentralfigur in der Fotoleiste zu erwarten wäre. Die im Roman angelegte Tendenz des irritierenden, unzuverlässigen Erzählens wirkt über ihn hinaus. Der Realitätssinn wird selbst noch textextern genarrt. Wie Enklaven faktischer Realität finden sich Dokumente auch textintern, zum Beispiel auf Seite 35ff. die Schriftstücke der zentralen Stelle der Landesjustizverwaltung in Ludwigsburg. In einer Fußnote versteckt, und deshalb nur bei genauer Lektüre zu bemerken,

enthalten die Weiterleitungsvermerke zu zwei Dokumenten den fiktiven Namen Cosulichs. Sie sind also Fakes, die formal als Dokumente deklarierten Textstücke auf Seite 75ff. offensichtlich ebenso. Stilistisch tragen sie Züge der Handschrift des Erzählers. Die dokumentierte Realität wird, wie auch diese Beispiele belegen, nur vorgetäuscht. Das Quidproquo und die Lesertäuschung beziehen selbst die dokumentarische Ebene mit ein.<sup>21)</sup> Allerdings nur andeutungsweise. Die übrigen den Rahmen bildenden Fotos und historischen Daten bleiben davon unberührt wie auch das Grauen, für das sie stehen.

Diese wechselseitige Relativierung von Realität und Fiktion stellt in Verbindung mit der Perspektivenführung eine der Hauptrezeptionsschwierigkeiten dar. Die perspektivische Komplikation zeigt sich ebenfalls schon zu Beginn des Romans. In die Erzählperspektive eines unpersönlichen, anonym bleibenden Erzählers sind drei den Romanfiguren zugehörige und jeweils durch Kursivschrift gekennzeichnete personale Perspektiven nacheinander kurz eingeblendet: die Rapaports, die seines Kollegen Meyer und die der Antwort Rapaports im Rahmen seiner Befragung vor Gericht. Die Schnelligkeit des Wechsels mag irritieren, stört hier jedoch noch nicht ernsthaft die Lektüre, da die Perspektiven den Figuren durch entsprechende Zuschreibungen zugeordnet sind.

Diese Leseorientierung ist im weiteren Verlauf des Romans keineswegs immer gegeben, auch dann nicht, wenn die aus unterschiedlicher Perspektive erzählten Passagen jeweils länger sind als in dieser ersten Texteinheit und das Erzählte zusätzlich in verschiedenen einander durchdringenden Redeformen dargeboten und zum Beispiel in berichtete Rede direkte Rede eingeblendet wird. Wenn diese sich zudem auch noch ausdehnt, verliert der Leser den Rahmen der berichteten Rede aus dem Auge. Er blickt nicht mehr durch und weiß nicht, wer spricht: Der extradiegetische Erzähler der Rahmenerzählung, der Erzähler des Binnenromans oder, was wiederholt der Fall ist, ein dritter Erzähler, an den der intradiegetische Erzähler die Erzählung delegiert. Da alle drei Erzähler als Ich-Erzähler auftreten können, ist passagenweise die Verwirrung perfekt, und die mit der Ich-Form unterstellte Identität löst sich auf.

Schon im zweiten Textstück nimmt, verglichen mit dem ersten, die Schwierigkeit bereits zu. Wiewohl dort unerkant, weil dem Inhalt nach identisch, ist

<sup>21)</sup> Die narratologische Tendenz, Realität und Fiktion als verwechselbar darzustellen, kulminiert an diesem Punkt. Sie stellt zur Disposition sogar das Dokument, Inbegriff von Authentizität. Gleichwohl ist dieses charakteristische und geradezu unabdingbare Merkmal von Holocaust-Literatur deshalb nicht abgelegt. Vielmehr wirkt der Roman in paradox anmutender Weise durch eben diese und alle anderen an sich Authentizität sabotierenden narratologischen ‚Maßnahmen‘, jedenfalls auf den, der sich der Irritation durch sie aussetzt statt sie abzuwehren, sehr authentisch. – Zum Konzept der Authentizität siehe MATÍAS MARTÍNEZ (Hrsg.) *Der Holocaust und die Künste. Medialität und Authentizität von Holocaust-Darstellungen in Literatur, Film, Video, Malerei, Denkmälern, Comic und Musik*, Bielefeld 2004, S. 12ff. Unter Einbeziehung der Romane von Thomas Harlan wäre dieses Konzept hinsichtlich seines vierten, nämlich des Bedeutungsaspekts der Funktion, wohl zu überdenken.

die Perspektive des Zeitungsromans im ersten Textstück bereits enthalten. Die dritte Texteinheit überbietet das noch. Am Anfang heißt es: „Noch am selben Abend [...] hatte Heinrich Duerr sich unter seinem bürgerlichen Namen Enrico Cosulich in der Gedenkstätte *Risiera di San Sabba* einschließen lassen [...]“ (12). Wenn der bürgerliche Name Heinrich Duerrs auf Enrico Cosulich lautet, ist er der Autor und Heinrich Duerr sein Pseudonym. Paradoxerweise tritt nun das Pseudonym, indem es die Namensfunktionen vertauscht, seinerseits incognito auf und somit, wie auch schon in der vorangegangenen Texteinheit, als eigenständige und real handelnde Person. Heinrich Duerr, als Pseudonym und Fiktion zu den Erzählern des Fortsetzungsromans ›Heldenfriedhof‹ gehörig, was sich kurz danach noch einmal bestätigt (21), wird auf der Fiktionsebene des von diesem Roman erzählenden Romans ›Heldenfriedhof‹, dessen Autor Thomas Harlan ist, als real existierende Person fingiert. Die zuhöchst irritierende Paradoxie dieser in einem Satz stattfindenden Verschmelzung zweier Erzählperspektiven klärt sich erst auf Seite 165 als Schein auf: Cosulich ist als Heinrich Duerr geboren und hat mit der Adoption durch seinen Stiefvater von diesem den Namen Cosulich anstelle des Geburtsnamens übernommen, ist also mit Duerr identisch. Der Leser atmet auf. Jedoch zu früh.

Im weiteren Verlauf des Romans verfestigt sich der Schein erneut. Die Hypostasierung des Pseudonyms ist dann nicht mehr zu durchschauen. Duerr tritt auf als eigenständige Figur. Damit steuert das Verwirrspiel und das Quidproquo der Namen auf seinen Höhepunkt zu. Er ist erreicht, als Cosulich einen dritten Decknamen, Kaufmann, annimmt: Ab Seite 295ff. ist kaum mehr nachvollziehbar, wer unter welchem Namen nun was tut, hinter welchem Namen eine als wirklich und hinter welchem eine als fiktiv dargestellte Identität sich verbirgt, zumal eine weitere Person (Täter, Max Bischof) ebenfalls pseudonym mitwirkt.

Über die Verkomplizierung der Perspektivenführung durch Cosulichs Pseudonyme legt sich eine weitere. Die Rahmenerzählung ›Heldenfriedhof‹ bezieht außer dem Binnenroman ›Heldenfriedhof‹ weitere Textmanuskripte Cosulichs mit ein, darunter auch die anderer Romane von ihm. Wiederholt ist nicht erkennbar, von welchem Text oder Roman die Rede ist.

Noch irritierender ist eine weitere narrative Metalepse: Die Abständigkeit der Außenperspektive der Rahmenerzählung wird durch Überblendung mit der Perspektive seiner Binnentexte unterlaufen, so dass er mit ihnen konfundiert. Auf Seite 134 (fehlende Seitenangabe im Buch) berichtet Bubnič in seinen Memoiren von einem Manuskript Cosulichs, „*Hermann Höfle, Ein österreichisches Leben*“. Bubnič schreibt:

Bemerkenswerterweise war der Anfang [...] verlorengegangen [...]. Nur eine Fußnote erklärt, die «Seiten 24 bis 27» – hier 131 bis 136 – seien, damals schon, als er sie zum ersten Mal überflog, «weiß» gewesen – «leicht gewellt, und noch feucht». Ein Übergang fehlte. Seite 28 begann – zusammenhangslos – mit den Worten nahm den Zug. Er?

Soweit das Zitat Bubničs mit den (hier in Guillemets stehenden) Cosulich-Zitaten aus der Fußnote in dessen Manuskript. Die auf der nächsten Seite folgende Texteinheit des Rahmenromans erzählt von Höfles Flucht aus München nach Salzburg. Sie beginnt nahezu mit den Worten der Seite 28 des Manuskripts, als sei sie dessen Fortsetzung: „Er nahm den Zug [...]“. Hier fallen beide Textebenen, die des Cosulich-Manuskripts und die des Rahmenromans, zusammen!

Der Einschub im Zitat: «– hier 131 bis 136 –» ist ein weiterer Hinweis auf diese Kontinuität. Er bezieht sich auf die Seitenzählung im Rahmenroman, und zwar die der Rowohlt-Ausgabe. Entsprechend dem anderen Seitenumfang der Erstausgabe des ›Heldenfriedhof‹ im Eichborn-Verlag enthält der Einschub dort andere Seitenangaben.

Zufolge einer Selbstäußerung Harlans<sup>22</sup>) hat der ›Heldenfriedhof‹ ursprünglich mit Höfles Flucht begonnen (Rowohlt-Ausgabe S. 135), die Abfassung der Seiten davor ist erst nach Beendigung des Romans erfolgt. (Deshalb also der oben auf Seite 3 noch unverständliche Unterschied zwischen den beiden Gruppen von Textstücken, der Gruppe ohne und der mit Titel!)

Unter Einbeziehung dieser textexternen Information erweisen sich jetzt weitere Textstellen als Belege für das metaleptische Zusammenfallen der Erzählebenen des Rahmenromans und des Binnenromans bzw. der Binnentexte. Seite 254 (es geht vermutlich um das Manuskript ›Hermann und Dietrich‹, J. P.): „[...] *der Anfang fehlt, er ist irgendwo in der Mitte versteckt* [...]“; oder Seite 257 (G. M. Pauens Tagebucheintrag, J. P.): „Dies genau ist jener «Anfang», von dem Enrico [Cosulich; J. P.] spricht, wenn er sagt, er habe ihn «irgendwo in der Mitte versteckt», doch nicht gewusst, wo. Wir wissen jetzt. Seite 137 des Romans war ursprünglich Seite 1.“ Der letzte Satz entspricht Harlans Selbstäußerung. Es geht gleichzeitig um seinen Roman. Auch in ihm ist der (ursprüngliche) Anfang, cum grano salis, in der Mitte versteckt. (Dass der Erzähler des Rahmenromans über die Seitenzahlen desselben durch eine seiner Figuren, nämlich Georg Maria Pauen, Bescheid wissen lässt, ist eine zusätzliche Irritation durch Perspektivenverschränkung.)

Wie oben schon angesprochen, mutiert der unpersönlich-anonyme, ‚auktoriale‘ Erzähler des Rahmenromans zu einem Ich-Erzähler und wird mit den Erzählern der Binnentexte, die dieser Mutation ebenso unterworfen sind, verwechselbar. Solchermaßen sich aus der Bindung an eine Person lösend, nomadisiert ein anonymes Erzähl-Ich durch den Text, einmal hier, einmal dort auftauchend, und, statt Personenauthentizität anzuzeigen, auf die bloße Erzählform („Das Ich ist Kunstgriff“, 404) reduziert, deren Funktion nur noch darin besteht, durch den Teilnahmespekt dieser Ich-Perspektive den Abstand der Außenperspektive des Rahmenromans weiter zu mindern.

<sup>22</sup>) Vgl. GEISEL, Nur was man singen kann, ist hörbar (zit. Anm. 11), S. 69.

Das Konfundieren der Perspektiven und der Ich-Identitäten indiziert eine Affinität des Erzählers zu den Erzählern, über die und über deren Texte er erzählt. Das gilt vor allem für die Nähe zu seiner Hauptfigur Cosulich. Hielte er sich nicht gelegentlich in seiner auktorialen Erzählsituation und bliebe so die Außenperspektive des Rahmenromans in manchen Texteinheiten nicht residual erhalten (z. B. 618), zerfiele sein Roman in viele ihrerseits allerdings nicht mehr recht unterscheidbare Einzelperspektiven.

Der Rahmenroman ›Heldenfriedhof‹ umfasst den Zeitraum vom Beginn des Holocaust mit der Aktion Reinhard bis ins Jahr 2000. Er erzählt diese Zeit extrem diskontinuierlich. Das verdeutlicht eine Synopsis der tagebuchartigen Datierungen. Abgesehen von einer ganz schwachen Tendenz der Verdichtung um das Jahr 1962, das Jahr der Ereignisse auf dem ›Heldenfriedhof‹ bei der Villa Opicina, springen die Datierungen innerhalb des Erzählzeitraums ohne jede Regelmäßigkeit in ganz und gar willkürlich und chaotisch anmutender Weise hin und her. Zu dieser erzählerischen ‚Gestaltung‘ der Zeit tritt eine andere: die Überblendung der Zeiträume. In vielen Textstücken geht die jeweils erzählte Zeit über in eine frühere. Die Zeitgrenzen verschwimmen. Die Tendenz zur Auflösung der Grenzen, die sich beim ‚Spiel‘ mit Fiktion und dargestellter Realität und bei der Perspektivenführung als charakteristisch für das Erzählen gezeigt hat, setzt sich hier unter dem Aspekt der Zeit fort. Die Zeit ist aufgehoben, der feste Halt in der Zeit verloren gegangen. Den Leser schwindelt. Nicht nur im übertragenen, auch im chronologischen Sinn scheint die Zeit aus den Fugen zu sein.

Wie in der Zeit springt das Erzählen höchst unübersichtlich auch im Raum und lässt den Leser vergeblich nach Orientierung gewährenden Strukturierungselementen suchen. Die Orte, an denen das Erzählte sich ereignet, sind über den ganzen Globus verstreut. Sie reichen, in unvollständiger Aufzählung, vom Bug in der Ukraine über Warschau, Hamburg, Frankfurt, München, Wien, Salzburg, Grundübelau im Berchtesgadener Land, Triest, Paris, Tete/Mocambique bis zum Orinoco in Venezuela, nach Argentinien (Cosulichs Sterbeort), in die USA, nach Kanada und bis nach Korea. Aus dieser Vielzahl heben sich Triest, Grundübelau, Paris und Tete als ‚Hauptschauplätze‘ heraus.

Im Gegensatz zu diesen Befunden enthält die erzählerische Gestaltung von Zeit und Raum auch ein Moment der Kontinuität. Sie ist inhaltlich gegeben durch die permanente Anwesenheit des Holocaust und seines Grauens, sei es mittelbar durch wie immer geartete andeutungshafte Beziehung darauf, sei es unmittelbar durch Szenen und Bilder. So wird er zum Persistierenden. Das macht sich vor allem fest am Bild der Mutter Cosulichs. Sie wurde am 8. August 1944 in die ‚Risiera di San Sabba‘, das KZ in Triest, ‚eingeliefert‘ und dort umgebracht (134: „ihre Asche“). Immer wieder, selbst in Situationen, welche das nicht im Entferntesten erwarten lassen, steht plötzlich ihr Bild vor Cosulichs Augen oder ihr Name fällt. Die Zeit steht still. Die Spannung zwischen diesen beiden Momenten – Diskontinuität,

Kontinuität – zieht sich durch den Roman hindurch. In dieser widersprüchlichen Form kennzeichnet das seine Struktur.

Die Vielzahl der Personen in diesem Roman ist eine seiner weiteren Besonderheiten und gleichfalls Ursache für seine Unübersichtlichkeit. Zumal ein großer Teil dieser vielen Personen nicht ins Romangeschehen eingeführt wird. Stattdessen nur eine Erwähnung ihrer Namen, ohne Hinweis auf die besondere Bedeutung ihrer Träger. Entsprechend beiläufig nimmt der Leser sie zunächst auf und hat sie fast vergessen, wenn sie, was oftmals der Fall ist, erst viele Seiten später wiederkehren und nunmehr in handlungsrelevanter Weise. Dann verbindet sich mit ihnen nur noch eine schwache Erinnerung und wieder ist zurückblätternes Suchen nötig, um die jeweiligen Kontexte in Beziehung setzen zu können. Eine Reihe der Personen aus dem Täterkreis, diese Zugehörigkeit ist daher nicht sogleich erkennbar, treten incognito auf. Sie tragen Decknamen, manche mehr als einen. Die Aufdeckung ihrer Identität nötigt zu einer Lesearbeit, die einen Reflex der detektivischen Mühen darstellt, die es realiter bereitet hat, die Täter zu enttarnen. Die Personen lassen sich in einen Täterkreis, die Gruppe der „92“, und in einen Verfolgerkreis, Cosulich und seine Mitkämpfer, unterteilen. Auch in dieser Hinsicht ist andeutungsweise Struktur erkennbar.

Sie bildet sich analog in der Handlungs- und Geschehensstruktur ab. Auf einer Erzählebene geht es um die Täter, ihre Ideologie, ihre Organisation und ihr Netzwerk, ihre Biografien, besonders die der beiden Führungsfiguren, Allers und Höfle. Auf der anderen Erzählebene stehen Cosulich und seine Freunde sowie Helfer im Mittelpunkt. Erzählt wird dessen Bemühen, das plötzliche Verschwinden seiner Mutter und deren Schicksal aufzuklären, und um die damit verknüpfte Recherche nach den Holocaust-Tätern. In diese Erzählebene eingezogen ist eine dritte. Erzählinhalte sind Cosulichs Reflexionen, seine innerseelische Verfassung während seiner Ermittlungen, ferner seine Biografie, seine wissenschaftliche Tätigkeit einschließlich seiner vielen, thematisch breit streuenden Publikationen bzw. Manuskripte, seine praktische Arbeit im Rahmen der UNICEF als Facharzt für Neurologie und Leiter einer Klinik in Mocambique und seine literarischen Arbeiten und Manuskripte, und, nicht zuletzt, sein Roman ›Heldenfriedhof‹. Das durchgehende Motiv des solchermaßen stratifizierten Erzählens ist neben der Suche nach der Mutter die Rekonstruktion und Aufdeckung des mysteriösen Ereignisses auf dem ›Heldenfriedhof‹, mit dem der Roman beginnt. Dieser Anfang wird gegen Ende (665ff.) eingeholt. Jedoch nicht wie im ersten Textstück als real Dargestelltes, sondern wiederum als das, was es dort zugleich auch gewesen ist (s. o.), als Fiktion, allerdings jetzt nicht visionär-vorwegnehmend, sondern in Form retrospektiver ›Gesichte‹ Cosulichs 1991 am Ufer des Bugs. Nach drei Textstücken in dieser Erzählweise geht die Rekonstruktion real-darstellend bis zum Ende des Romans weiter. Mit der Rückkehr zum Anfang schließt sich der Kreis. An die Einhaltung dieser zyklischen Verlaufsstruktur richtet sich der wiederholte Selbstappell des Er-

zählers: „Kommen wir auf das Ende zurück“ (47/48). In dieser Struktur könnte der Plot, der dem Roman Halt und dem Leser Orientierung gebende Rahmen gesehen werden. In der unterstellten Klarheit ist ein solches Strukturbild indessen nur eine Abstraktion. Abgesehen davon, dass es nur auf die beiden ersten Erzählebenen zuträfe, ist für die konkrete Erzählweise romanübergreifend charakteristisch, dass sie keine in sich zusammenhängende Handlungs- und Geschehensstruktur entstehen lässt, also keine Geschichte erzählt, sondern, im Gegenteil, das dem Lesefluss dienliche Erzählkontinuum zerstört. Die Romanerzählung ist in viele meist nicht oder nicht erkennbar zusammenhängende Einzelschritte förmlich atomisiert, was sich in der leseproblematischen Abfolge von Textstücken darstellt, die vielfach ihrerseits noch aus heterogenen Bruchstücken zusammengesetzt sind. Daher ist es äußerst mühsam, sich lesend ein zusammenhängendes Bild von den Personen, von den Tätern wie von ihren Verfolgern zu machen. Die Romanerzählung bietet dazu nur ein Durcheinander von Puzzleteilen. Auch in dieser Hinsicht lässt die Lesearbeit die Mühen ahnen, die es machte, den Tätern auf die Spur zu kommen. Und soweit diese Spurenlese erfolgreich ist, gelingt, wiederholt nach- und vorblättern, auf der ersten Erzählebene auch das Zusammenfügen der Teile. Sie sind, wie weit auseinanderliegend auch immer, so aufeinander zugeschnitten, dass sie passen. Darin liegt ein Aspekt der Virtuosität dieses Erzählens. Souverän behält es den Überblick über die Masse seines Materials. Insoweit ist es für den Leser möglich, wiewohl mühsam, der Erzählung wenigstens auf dieser Handlungsebene in den Grundzügen zu folgen und sie trotz ihrer sonstigen Desorientierungstendenz und Unzuverlässigkeit nach den Maßstäben seiner Wirklichkeit zu naturalisieren. – Der hier verwendete narratologische Begriff der Unzuverlässigkeit meint die extreme Variante, welche Martinez und Scheffel als „mimetisch unentscheidbares Erzählen“ bezeichnen und als narratologisches Charakteristikum von Texten der Moderne und Postmoderne ansehen.<sup>23)</sup> So wäre folglich auch der ›Heldenfriedhof in erster Annäherung literaturhistorisch einzuordnen. Dieses Charakteristikum wird auch an David Lynchs Filmen ›Lost Highway‹ und ›Mullholland Drive‹ herausgestellt.<sup>24)</sup> Ähnlich wie beim Anschauen dieser Filme fühlt sich der Leser beim ersten Lesen des ›Heldenfriedhof in Harlans Erzählwelt verloren.

Cosulichs Bild bleibt von der fragmentarisierenden Erzählweise nicht ausgeschlossen. Sein Auftreten als Erzähler unter verschiedenen Pseudonymen ist Ausdruck einer Mehrfachspaltung seiner Persönlichkeit. Bei Einbeziehung inhaltlicher Betrachtung verstärkt sich dieser Eindruck. Seine seelische Integrität ist höchst gefährdet, wenn nicht in Auflösung begriffen. Ursache ist seine Trauma-

<sup>23)</sup> MATIAS MARTINEZ und MICHAEL SCHEFFEL, Einführung in die Erzähltheorie, 8. Aufl., München 2009, S. 103.

<sup>24)</sup> Vgl. DOMINIK ORTH, Lost in Lynchworld – Unzuverlässiges Erzählen in David Lynchs *Lost Highway* und *Mullholland Drive*, Stuttgart 2005.

tisierung sowohl durch das plötzliche Verschwinden der Mutter in der Vernichtungsmaschine des Holocaust als auch durch die Nähe zu dessen Grauen, in die Cosulich auf der Suche nach der Mutter gerät. Diese Nähe teilt sich dem Erzählen insgesamt mit und wird zum Gefährdungshintergrund des Romans überhaupt. Das Thema Holocaust, Gewalt extremsten Ausmaßes, scheint alles zerstörerisch zu bedrohen, was damit in Berührung kommt: unter dem Handlungsaspekt Cosulichs Identität und seine Beziehungen (die Freundschaft mit Bubnič zerbricht), unter dem werkästhetischen Aspekt die literarische Bearbeitung (die aufgezeigten, formzersetzenden, dissoziativen, fragmentarisierenden Tendenzen, die Auflösung der Grenze zwischen Wirklichkeit und Nichtwirklichkeit usw.), unter dem rezeptionsästhetischen Aspekt das Lesen (die vor den Kopf stoßende Provokation). Cosulichs Spaltung zeigt sich in weiterer Hinsicht und wirkt sich auch in dieser auf den Roman überhaupt aus. Einerseits ist er der umsichtige, akribisch realitätsbezogene, Fakten scharfsinnig kombinierende, raffiniert sich verstellende und erfolgreiche Verfolger der Täter. Andererseits wird er von Erinnerung, paranoid anmutenden Bildern und Phantasien überflutet, heimgesucht von visionären Fiktionen, die teils die Wirklichkeit vorwegnehmen, teils an ihre Stelle treten, und ihren Wahrheitsgehalt relativieren oder sogar in Frage stellen. Für diese Seite steht auch sein Interesse an den Gesichtern des polnischen Forstadjunkten Kasimierz Staegemann und an der Umnachtung des Täters und Kriegsgeschädigten Franz Maderholz (Wiederaufnahme einer Hauptfigur aus ›Rosa‹). Beider Paranoia und der bei den Ausführungen zum Forstadjunkten assoziativ mitlaufende Vorhersageaspekt ziehen sich leitmotivisch durch den Roman. Die Gespaltenheit Cosulichs spiegelt sich in der Romanstruktur, soweit davon die Rede sein kann, ab. Der realitäts- und handlungsbezogene Cosulich agiert vor allem auf der ersten Handlungsebene. Hier dominieren die berichtenden und dokumentarischen Textstücke, stilprägend ist relativ kohärentes und naturalisierbares Erzählen. Der andere Cosulich gibt sich vor allem auf der dritten Handlungsebene im Rahmen inkohärenten, unzuverlässigen Erzählens. Nach dieser Seite hin öffnet sich der Roman, selbst dort, wo vom Wissenschaftler Cosulich die Rede ist, dem Alogisch-Irrationalen.

Durchgehend bekundet sich in den beschriebenen Einzelaspekten der Erzählweise eine je spezifisch stilprägende Polarität von formgebender, gestaltender und formdestruktiver Tendenz. Obwohl vorhanden und nachgewiesen, kommen die integrativen textkonstituierenden Erzählmittel gegen die entgegengesetzte, vom Romanthema ausgehende gewalthafte Tendenz nur unzulänglich an, sofern sie nicht in deren Sog geraten und ihre Funktion sich nicht sogar ins Gegenteil verkehrt. Das lässt sich ergänzend am Stilmittel der Wiederholung zeigen, welches die Erzählweise ebenfalls kennzeichnet. Es lädt Textelemente mit leitmotivischer Bedeutung auf, sowohl einzelne Wörter („Blaueis“, „eisblau“) als auch Wendungen oder kurze Sätze („noch nicht“, „Erzähl doch.“ „Kommen wir auf das Ende zurück“ „Nur du Mutter weißt.“), oder ganze Passagen wiederholen sich (eine

Passage auf Seite 111 kehrt zum Beispiel als Variante auf Seite 702 wieder, ebenfalls auf dieser Seite findet sich eine Variante der Passage von Seite 113). Die zwischen ihrer Wiederholung liegenden Textstrecken sind lang, extrem lang sogar, wie die Seitenangaben für die Belege zeigen, so dass bei ihrer Wiederkehr nur die dunkle Erinnerung hervorgerufen wird, das Gelesene schon einmal gelesen zu haben, und der vage Lektüreindruck, dass Verbindendes die Vielzahl der Einzelteile zusammenhält. Wer es bei diesem unbestimmten Eindruck nicht belassen will und im Text zurückgeht, nach mehr oder weniger langem Suchen schließlich fündig wird, hat dennoch wenig erreicht. Die Kontexte sind zu disparat, in denen die sich wiederholenden Textelemente stehen, und sie selbst heben sich solitärhaft-unverbunden heraus wie einmontierte Versatzstücke. Sie wirken, vor allem auf Textpassagen trifft das zu, wie stehende Bilder für etwas Persistierendes. An ihnen zeigt sich außerdem noch einmal besonders deutlich der Montagecharakter, der auch unter den anderen Betrachtungsaspekten, der Abfolge der Textstücke beispielsweise, zu erkennen gewesen ist. Allein, hier wie dort unterläuft die Willkür, mit der anscheinend Schnitt gemacht und Heterogenes zusammen gebracht wird, das Rational-Konstruktive und Absichtsgeleitete der Montagetechnik. Der Roman entzieht sich auch dieser Kategorisierung durch seine formdestruktive Tendenz.

#### *Narratologische Selbstreferenzen*

Was in der transmedialen Buchgestaltung als impliziter Selbstkommentar mitläuft, findet sich explizit als weiteres Charakteristikum seiner Erzählweise im Roman selbst. Er enthält durchgehend Passagen, die seine Erzählweise reflektieren. Zwar handelt es sich vorderhand um solche, in denen der Binnenroman, Cosulichs ›Heldenfriedhof‹, oder seine anderen Texte von ihm selbst oder von anderen Figuren aus seinem Umfeld in diesem Sinn kommentiert werden. Jedoch ist die Übertragung dieser Kommentare auf die Erzählweise des Rahmenromans durch die darlegte tendenzielle und stellenweise auch vollzogene Konfundierung der Textebenen wie auch der der Erzählerperspektiven mehr als nahegelegt. Inhaltlich springt das beim Lesen dieser Selbstkommentare geradezu in die Augen. Dazu Belege: ›Dokumente offenbar [...] doch kein Roman [...]‹ (36), dachte sich Giangiacomo, der Cousin Cosulichs, als er in dessen Papieren blätterte und die erste der dazugehörigen Anlagen las. Ob nun diese Anlagen tatsächlich Teil des Binnenromans ›Heldenfriedhof‹ sind, wie Giangiacomo meint, kann dahingestellt bleiben. Ausschlaggebend ist, dass sie daraufhin allesamt im Rahmenroman als dessen integralen Textteile folgen. Zusammen mit andern Dokumenten (amtlichen Schreiben, Protokollen) und Tatsachenberichten bestimmen sie seine Struktur, und als Frage überträgt sich Giangiacomos Meinung daher auch auf den Rahmenroman, der, wie gezeigt, ebenfalls in dieser die Romanform überschreitenden und den Leser irritierenden Weise mit solchen Textelementen arbeitet. Entsprechend ist

Cosulichs, durch seinen Freund Bubnič wiedergegebene Selbsteinschätzung auf den Rahmenroman zurückzubeziehen: „*Heldenfriedhof*, der Roman, den Duerr/Cosulich, nicht als Roman, vielmehr als Untersuchungsbericht [...] veröffentlicht sehen wollte [...]“ (53); gleichfalls Cosulichs anderes, auf seinen Roman bezogenes Urteil: „[...] irreführende Ungenauigkeit des Begriffs *Roman* für einen Tatsachenbericht [...]“ (61). Einen anderen Formaspekt des Rahmenromans reflektiert eine Aufforderung Cosulichs an den Freund Georg-Maria Pauen, dem er sein Bildband-Manuskript zur Veröffentlichung anvertraut hat:

*G.-M.! Folgendes Kapitel überschlagen! Obacht! Du wirst da nichts verstehen! Ihr alle werdet es nicht! Bitte! Doch nicht streichen! Laßt es mir, ich brauche es! Ihr könnt auch die Seiten 217–220 überschlagen, es geht dann sowieso weiter! Vorwärts! (214)*

Der Leser könnte meinen, an ihn selbst sei diese Aufforderung gerichtet, und ist zuhöchst irritiert. Nicht nur, weil die Seitenangaben annähernd den folgenden Seiten des Romans entsprechen, obwohl es im Zitat um ein Manuskript Cosulichs geht; mehr noch, weil sie wegen der Inkohärenz der aufeinander folgenden Texteinheiten und deren sprachlich nicht vermittelter Subjektivität tatsächlich an Schwerverständlichkeit kaum zu überbieten sind. Die im Zitat ausgesprochene Aufforderung ist das selbstreflexive Eingeständnis, dass die Struktur des Romans nicht streng gefügt ist. Es kommt nicht auf jedes Bauelement an. Wenn der Leser dieser Aufforderung folgt, dann zeigt sich jedoch bald das Gegenteil. Er stößt auf die oben erwähnten Rückverweise, die ihn, um sie zu verstehen, nötigen, beim Zurückblättern vorsichtshalber doch in die übersprungenen Partien hineinzusehen. Wieder diese strukturelle Ambivalenz. In der Eichborn-Ausgabe entsprechen die Seitenzahlen der dortigen Seitenzählung. Damit ist eindeutig, was ohne Ausgabenvergleich irritierend unklar bleiben muss, da, obwohl unwahrscheinlich, aber nicht auszuschließen, die Konkordanz der Seitenzahlen von Cosulich- und Harlantext zufällig sein könnte: Der Unterschied zwischen den Erzählebenen ist aufgehoben. Ein weiterer Beleg also für die narrative Metalepse als Charakteristikum der Erzählweise und die dadurch bewirkte Leserirritation. Diese ist offensichtlich intendiert. Ein Selbstkommentar Cosulichs zu einer eigenen Erzählung spricht das unverhohlen aus:

Die Geschichte wenigstens läßt hoffen, dass deren Leser, blinde Kühe, ungestraft nun in jene Irre geführt werden dürfen, in der ein jeglicher Versuch, dem Kreis zu entkommen, sich zukünftig nur mehr um dessen Vergeblichkeit drehen würde – mit dem achten Sinn [...], der [...] alles sieht, und sich deshalb kein Bild machen kann. (260)

Aufgrund seiner Leseerfahrung versteht der Leser dies als Selbstkommentar des Rahmenromans. Er wähnt sich seinerseits manipuliert und empfindet die Passage als geradezu aggressiv provozierend. Statt sich aber als Opfer der Willkür des Autors zu sehen, sollte er bedenken, ob der nicht vielmehr die stoffimmanente

gewalthafte Tendenz an ihn weiterleitet. Einmal in die „Irre“ des Stoffkreises geführt, mit dem der ›Heldenfriedhof‹ konfrontiert, ist kein „Bild“, das auf Abstand brächte und so ein Entkommen zuließe, mehr möglich. Demnach wären die Rezeptionserschwerisse, die der Roman bereitet, unvermeidliche Folge einer Poetik, die sich durch das Thema des Romans aufzwingt. Die folgenden Belege weisen deutlicher und nachdrücklicher in diese Richtung: „Seine Erzählung [...] schaffte [...] sich [...] in den Stoff heim, ins Nichts, aus dem sie rückblickend in altes Licht, gemacht worden wäre [...]“ (261). Cosulich in einem Brief an Georg-Maria: „[...] ohne dessen gewiss zu sein, daß ihm niemand glaubte, wäre er nicht in der Lage gewesen, er, der nur noch in der vollendeten Verneinung der Wirklichkeit noch japsen konnte, zu erfinden [...]“ (387). In einem Brief beschwört Cosulich, es gehe ihm nur „darum «die verfluchte Distanz zu Sachen, zur Geschichte aufzugeben [...]»“ (407). Aus einem Traktat Cosulichs:

Daher auch die Schwierigkeit, die Vorgänge zu verstehen, der Reihenfolge der Dinge selbst in diesem, in diesem Augenblick geschriebenen Text noch folgen zu können, die Mühe, die man sich machen mußte, Umwege nicht für Stil zu halten, absurde Ausdrücke für Einfälle, Eindrücke für den Ausfall gesicherter Erkenntnisse [...]. Die Mühe [...] beginnt am untersten Ende. Natürlich trifft das nicht zu. Bleibt man beim Bild des Netzes, stellt man alsbald fest, daß es ein loser Haufen ist; das Netz wird nicht gespannt; es soll nichts mit ihm eingefangen werden; oben und unten fallen so gut wie zusammen [...]. Obschon die mühsame Geschichte [...], die [...] immer die gleiche Geschichte ist und immer die Vielzahl der doch tatsächlich wenigen Namen die Mühe, in sie zurückzusteigen, für den Leser des mühsamen Stoffes umso so qualvoller macht [...]. (425f.)

Das Bild des Netzes begegnet, wie im Beleg angedeutet, dem Leser schon früher:

Sein Netzwerk war etwas anderes; es bestand aus nichts. Löcher waren seine Masche. So nannte er das. Er sah in Löchern, nur im Abwesenden noch, Gewebe, genau den Stoff, den die Maschen, so eng sie auch waren, aussparten, ebenden Stoff, aus dem er gemacht war und in dem er immer noch Margarita vermutete, seinen Teig [...]. (289)

In diesen als Selbstkommentierungen des Romans zu lesenden Belegen zeichnen sich die Umriss einer negativen Narratologie ab. Sie ist erzwungen durch die Nähe zum Grauen des Holocaust. Am äußersten Punkt der Annäherung daran wird dieser Stoff des Erzählens zum Nichts. Erzählend kann er nur noch sprachlich deformiert, „japsend“, und „in der vollendeten Verneinung alles Wirklichen“ zum Thema werden. Das narratologisch solchermaßen durch Verneinung bestimmte Erzählen nimmt die Struktur eines Netzes an, das jedoch nicht entfaltet, sondern ein loser Haufen ist. Nicht im ausgespannten Netz, also nicht in einem wohl strukturierten Text, um mit ihm als Instrument den Stoff einzufangen, sondern in verneinter, förmlich über den Haufen geworfener Struktur, ist er abwesend anwesend. Das Prinzip dieses Erzählens ist die Paradoxie, deren irritierendes Oszillieren auf der wechselseitigen Negation des in ihr jeweils aufeinander Bezogenen

beruht und die sich deshalb besonders eignet, das nicht Kommunizierbare zu kommunizieren.<sup>25)</sup> Die paradoxe Erzählstruktur hat sich unter nahezu allen formalanalytischen Gesichtspunkten gezeigt. Harlans Erzählen ist im ›Heldenfriedhof‹ entsprechend von einem negativen Moment durchzogen und kann in diesem Sinn unter dem Begriff einer negativen Narratologie gefasst werden. Da die Negation nicht auf die Negation der Gesetze der Natur und des logischen Denkens beziehungsweise der außersprachlichen Wirklichkeit beschränkt ist, sondern sich auch auf alle innertextlichen Strukturen und darüber hinaus auf das äußere textliche Erscheinungsbild erstreckt, unterscheidet dieser Begriff sich darin vom Begriff der ‚unnatural narratology‘<sup>26)</sup>, dessen Terminus durch das negierte Adjektiv bereits den engeren Geltungsbereich bezeichnet.

### *Trauma-analogen Erzählen*

Aus der Nähe des negativen Erzählens zu traumatischer Erfahrung resultiert seine Struktur analogie mit ihr.<sup>27)</sup> Die Grenzerfahrung des „Nichts“, durch welche es als negatives bestimmt ist, stellt der Selbstkommentar im Bild des Loches dar. Dem entsprechen Metaphern wie „totes Ich-Stück“, „Fremdkörper“, „leerer Kreis“ oder „schwarzes Loch“, mit denen versucht wird, das traumatische Kernerlebnis psychoanalytisch zu diagnostizieren. In ihm gründet die Sprachlosigkeit Traumatisierter und die sie umgebende Aura eines Geheimnisses. Entsprechungen dazu enthalten die Selbstkommentare. Diese Kommunikationslosigkeit gilt in der Traumaforschung als Folge der Zerstörung seelisch-semantischer Strukturen und damit des Vertrauens in die Zuverlässigkeit einer gemeinsamen symbolisch vermittelten Welt. Ein solches Bild der Zerstörung vermittelt analog dazu die Erzählweise des Romans. Der für Traumatisierte symptomatische Tendenz, die Realität, der sie verlustig gegangen sind, durch Phantasie zu ersetzen, entspricht ein vergleichbares Quidproquo im Erzählen. Das Trauma beschädigt die integrative Funktion von Bewusstsein und Gedächtnis und bewirkt Dissoziation. Das Pendant ist die Fragmentierung der Romanerzählung in Textstücke und deren disparate Abfolge. Die Zäsuren gleichen Filmrissen, und die entstehende halbseitige oder größere Lücke zwischen den Textstücken stellt makrostrukturell die „Masche“ dar, das „Loch“, das „Nichts“. Eine besondere Erscheinungsform von Dissoziation ist die

<sup>25)</sup> Dazu: NIKLAS LUHMANN und PETER FUCHS, *Reden und Schweigen*, Frankfurt/M. 1989, S. 93f.

<sup>26)</sup> Siehe: JAN ALBER, *The Diachronic Development of Unnaturalness. A New View on Genre*, in: JAN ALBER und RÜDIGER HEINZE (Hrsgg.), *Unnatural Narratives – Unnatural Narratology*, Berlin 2011, S. 41–68.

<sup>27)</sup> Der nachfolgende Vergleich basiert nach der Trauma-Seite hin auf WERNER BOHLEBER, *Die Entwicklung der Traumatheorie in der Psychoanalyse*, in: *Psyche* 54 (Sept./Okt. 2000), S. 797–839.

Spaltung Traumatisierter in einen beobachtenden und einen agierenden Persönlichkeitsteil. Damit korrespondiert Cosulichs Aufspaltung in den rational handelnden Verfolger und in den hoch Emotionalisierten, von Affekten Überfluteten. Die Pseudonyme und die damit zusammenhängende Perspektivendelegation sind ebenfalls in diesem Licht zu sehen und, soweit er daran teilhat, auch der Erzähler des Rahmenromans. Eng mit Dissoziation verbunden, wenn nicht eine weitere ihrer Manifestationen, ist die Intrusion. Beispiele dazu finden sich unter den Formaspekten der Erzählweise: Textstücke stehen wie Fremdkörper in ihrer textlichen Umgebung. Auf der mikrostrukturellen Ebene drängen in die bildhaften Kontextfügungen andersartige, außerhalb von ihnen liegende Bilder und sprengen ihren Sinnzusammenhang. Ein weiteres traumatisches Symptom ist die Erschütterung des Zeitgefühls. Die Zeitabfolge gerät durcheinander, die Zeit wird im Extrem als eingefroren erlebt. Auch dazu, wie oben unter der Behandlung der Zeit dargelegt, die Entsprechung im Roman. Dessen sich stereotyp wiederholenden, stehenden Bilder reihen sich als Flashbacks in die Symptomatik der traumatischen Erfahrung ein. Das den Symptomen gemeinsame, sie mit dem traumatischen Kernerlebnis als ihrer Urform verbindende Merkmal ist das Disruptive, Kontinuität Zerstörende, Durchschlagende und Plötzliche. Im Roman steht dafür der Blitz. Ausgehend von Horvaths Tod unter einer vom Blitz getroffenen Ulme, wird dieses Bild zu einem weiteren Leitmotiv. Seine Variante ist der Blitz in der Nacht der Leoniden, der den Forstadjunkten erschlägt. Auch das Erdbeben von Assisi variiert dieses Motiv.

Ihre weitgehenden Gemeinsamkeiten mit der Symptomatik traumatischer Erfahrung machen die Erzählweise des Romans ›Heldenfriedhof gleichwohl nicht zum traumatisierten Schreiben, durch welches das Trauma spricht.

Dieser Ansicht ist Stimmel.<sup>28)</sup> In Anlehnung an Sigrid Weigel wendet sie das Verführungstrauma-Konzept auf Harlan an (110ff.) und liest seinen Roman ›Rosa‹ als einen Text, in dem die NS-Vergangenheit als das Unterdrückte wiederkehrt. Der Text spricht durch das Trauma (113). Schließt man sich Bohleber an, der für eine enge Definition des Traumas plädiert<sup>29)</sup>, geben weder die Episode, auf die Stimmel sich dabei vor allem beruft (Goebbels überraschender Besuch an seinem Geburtstag), noch andere Ereignisse aus Harlans Kindheit diese Diagnose her, wiewohl ihn diese Begebenheiten, wie auch das Bewusstsein, Sohn eines Täters zu sein, zeitlebens schwer belasten und entsprechend seine literarische und filmische Arbeit bestimmen. Statt Harlan die Trauma-Diagnose zu stellen und sein Erzählen unter dem Gesichtspunkt der literarischen Trauma-Verarbeitung zu untersuchen, wäre es zielführender, wenn man schon außerhalb des Textes nach narratologisch ihn erklärenden Hinweisen sucht, den Blick auf Harlans Selbstäußerungen über sein poetologisches Sprachverständnis und auf die über seine literarischen Präfe-

<sup>28)</sup> Vgl. STIMMEL, Wounded body (zit. Anm. 15).

<sup>29)</sup> BOHLEBER, Die Entwicklung der Traumatheorie (zit. Anm. 26), S. 829.

renzen zu richten. So ist beispielsweise aufschlussreich, dass nicht nur Cosulich das Manuskript von Konrad Bayers ›Der Kopf des Vitus Bering‹ wie ein Brevier mit sich führt, als er sich in der Gedenkstätte Risiera di San Sabba einschließen lässt (12). Auch für Harlan hat dieser Autor höchste Priorität. Nach seinen literarischen Vorbildern befragt, apostrophiert er ihn als „Heiligen“<sup>30</sup>). Arno Schmidt steht in seiner Wertschätzung ebenfalls hoch oben. Beide Autoren repräsentieren das narratologische Konzept der Brechung von Lesegewohnheiten durch irritierend-provokante NeufORMen. Darin gründet ihr Vorbildcharakter für Harlan, jedoch ohne die darüber hinausgehende Verbundenheit mit ihnen, die bei einer Vorbildfunktion leicht mit angenommen werden könnte. Denn Harlans Ausführung dieses Konzepts erfolgt in ganz eigener Weise, wie die der beiden anderen Autoren im Übrigen auch. Konrad Bayer realisiert es am Thema Sprache durch radikale Zerstörung der festgefahrenen Sprach- und Denkformen, um sich nicht von diesen vernichten zu lassen; Arno Schmidt am Thema Erinnern, um Erinnerungsvorgänge adäquat zu erfassen, als Foto-Text-Einheiten in seinen Fotoalben; Harlan im ›Heldenfriedhof‹ am Thema Holocaust, um sich von der drückenden Last des Wissens über die NS-Verbrechen und der mit diesem Wissen verbundenen Gewalterfahrung zu befreien<sup>31</sup>), das sich vor allem nach seiner jahrelangen Recherche-Arbeit in Warschauer Archiven in ihm angehäuft hat. Insofern kann diese Realisierung psychoanalytisch als Enactment gesehen werden, jedoch nicht als das eines Traumatisierten.

Das Verhältnis der Schreibweise des Romans ›Heldenfriedhof‹ zum Trauma ist das der Strukturanalogie, somit das der Nähe und des Unterschieds. Das Bild vom Netz als Haufen, das den Widerspruch von strukturloser Struktur bildkräftig darstellt, erfasst nur die eine Seite des Romans. Nach der anderen Seite hin erweist er sich als Tatsachenbericht, nämlich in den Partien, die das Historisch-Tatsächliche betreffen, sei es die Täter, sei es den geschichtlichen Rahmen. Sie sind vorwiegend realistisch und darum auch vom Leser in den Grundzügen nachvollziehbar, naturalisierbar dargestellt. Die Spaltung traumatisierter Persönlichkeit in einen realitätsorientierten Teil und einen von ›Wahngebilden‹ beherrschten deutet sich in dieser formalen Doppelgesichtigkeit des Romans zwar an, mit dem Unterschied jedoch, dass hier sich damit die Funktion verbindet, Zusammenhang mit der historischen Realität darzustellen, und zwar so, dass beides erfahrbar wird, der Hintergrund und Ursprung der individuell traumatisierenden Gewalt und diese subjektiv erfahrene Auswirkung zugleich. Dieser gibt die Erzählung durch die zwifache Erzählweise ihren Ort und Raum – vergleichbar den Fotoleisten; soweit

<sup>30</sup>) HARLAN, Hitler war meine Mitgift (zit. Anm. 6), S. 216.

<sup>31</sup>) „Es ist Erleichterung. Sie schleppen es nicht mehr herum als Ballast. Es ist nicht mehr im Gewühl einer Summe von Ungesagtem, mit dem Sie sich herumprügeln müssen. Es ist etwas Formbekommenes.“ ZIEGS, Radikal unversöhnt (zit. Anm. 5), S. 4, O-TON 7.

sie den Roman transmedial in der wirklichen Wirklichkeit verankern, übernimmt intern diese Funktion das realistische Erzählen gegenüber dem am Trauma orientierten. Es endet dort, wo die andere Erfahrung aufgerufen ist, wo die Feuerzone beginnt, in der die semantischen Strukturen wegschmelzen und die Kumulation von Wörtern und Bildern beginnt, die der Leser eher als Phänomen erleben denn als verstehbaren Text aufnehmen kann. Mehr strebt dieses andere Erzählen, wie die Selbstkommentare betonen, nicht an. Es nähert sich durch Negation, durch Zerstörung der Sprache, mit deren Hilfe wir uns vermeintlich-verlässlich in der Welt orientieren, traumatischem Erleben und wird in dieser Weise, als unrealistisches Erzählen realistisch. Zugleich hält es Distanz, um seinerseits nicht zu ‚verglühen‘ und sich als Kunst zu ermöglichen. Scheinbar im Widerspruch zu dieser ästhetischen Abständigkeit hat Harlan wiederholt betont, dass es ihm als Erzähler darum gehe, die Sprache von sich aus sprechen zu lassen und sie nicht zum Mittel einer Aussageabsicht zu missbrauchen.<sup>32)</sup> Darin folgt er seinem, von ihm selbst so angesehenen Lehrmeister Deleuze. Dessen paradigmatische Metapher ist das Rhizom, der Wurzelstock, welcher sich die Richtung seines Wachstums nicht von einer vorgegebenen Ordnung aufzwingen lässt, sondern ein eigendynamisches Netzwerk bildet. Schon die einer solchen poetologischen Entscheidung zugrunde liegende Reflexion und sodann auch die Selbstkommentare im Roman zeigen, dass Harlan sich dieser Eigendynamik nicht blind unterwirft. Das distanzierende Moment der Poesis und der Autorschaft bleibt in seiner Schreibweise neben dem anderen Moment erhalten, wenn auch dahinter zurücktretend. So findet die einleitend gestellte Frage ihre erzähltheoretische Antwort. Der Autor musste, einem vorherrschenden Moment seiner Narratologie entsprechend, vermittels der Sprache, die ihm in ihrem ganzen Reichtum als Sensorium zu eigen ist, ihren Im-

---

<sup>32)</sup> „Sprache ist etwas, was du laufen lässt. Sie kommt von alleine und will nicht, dass du etwas von ihr gewollt hast. Ich glaube, jedes Mal, wenn du willst, was die Sprache sagen soll, sagst du es nicht gut genug. 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, Deutschlandradio, 10. Februar 2009, Manuskript zum Feature, S. 13f., O-TON 9. – Ausführlicher: Harlan im Gespräch mit Jean-Pierre Stephan. Auf die Frage, was der Grund dafür war, dass er im Sanatorium, wo er, schwer lungenkrank, seine letzten Lebensjahre verbringen musste, plötzlich zu schreiben begann, gibt Harlan zur Antwort: „Einen Grund außer der Krankheit gibt es nicht. [...] Als ich an *Ich selbst und kein Engel* arbeitete, überhaupt, wenn ich schrieb, immer, hatte ich eine Absicht. Ich hatte immer den Wunsch, dass das, was ich schrieb, einem Gedanken dienen sollte, den ich hatte, oder einer Sache, der dieser Gedanke zugehört war. Was ich niederschrieb, sollte einen bestimmten, von vornherein festgelegten Sinn haben und diesen Sinn erfüllen. Das änderte sich jetzt ohne meinen Willen. Ich hatte überhaupt keine Absichten mehr. Ich zeichnete nur noch auf, und was ich schrieb, musste nicht einen Sinn haben, den ich mir vorher ausgedacht hätte. Das war eine neue Freiheit, geradezu ein Glücksgefühl, keine Verantwortung mehr haben zu müssen, für den Satz, der entsteht, oder besser gesagt, keine wie auch immer geartete Pflicht übernehmen zu müssen, mir selbst gegenüber oder den von mir geliebten Sachen.“ HARLAN, Hitler war meine Mitgift (zit. Anm. 6), S. 214f.

pulsen folgend, einen Text verfassen, der seine Rezeption untergräbt. Allerdings nur, wenn die Rezeptionshaltung sich mit der Erwartung eines in sich kohärenten, sukzessiv verlaufenden und linear zu lesenden Textes verbindet, der auf etwas hinaus will. Insofern liegt der Eindruck, von dem ebenfalls einleitend die Rede war, der Autor habe gar nicht die Absicht, den Holocaust weiterzugeben, in gewisser Weise richtig. Von solcher Absicht hat Harlan sich distanziert. Sie reduziert sich bei ihm auf den Akt der Publikation. Die Weitergabe des Holocaust erfolgt im ›Heldenfriedhof, indem er dessen Gewalterlebnis in der nachgewiesenen Weise reproduziert und in diesem Sinn in ein narratives Analogon übersetzt, das in der Perturbation des Leseakts unmittelbar erfahrbar wird. Das macht die Sonderstellung dieses Romans innerhalb der Gattung Holocaust-Literatur aus.

### *Interaktives Lesen*

Aus diesem Ergebnis folgt Skepsis hinsichtlich seiner Aufnahme beim Publikum. Vermutlich wird der Roman ›Heldenfriedhof‹ als eingeschreiter Teil des bibliothekarischen Gesamtbestands im Prozess literarisch-kultureller Tradierung wenig gelesen weitergereicht werden. Das Lesepublikum tritt dieses Erbe offenbar nicht in wünschbarer Zahl an. Ähnlich wie sein Analogon, das Trauma, stößt das literarische Erinnern größtmöglichen Grauens und Leids auf schwer überwindbare, in diesem Fall nicht psychische, sondern rezeptionsästhetische Schwierigkeiten. Sicherlich sind die Folgen weniger gravierend als die des Traumas, das un bearbeitet, transgenerational belastend weiterwirkt, dennoch ist ein Nachteil für das kulturelle Erinnern daraus zu erwarten, zu dessen Gelingen das literarische Erinnern als sein wesentliches Moment maßgeblich beiträgt, insbesondere, wenn es um den Holocaust geht und um ein Werk, das sich dieses Themas in einer wie auch immer irritierenden, doch einmalig intensiven Weise annimmt. Um davon erfasst zu werden, müssten Leser ihre Leseerwartung radikal in Frage stellen. Wer einen linearen Weg durch den Roman sucht, ist zum Scheitern verurteilt. Seine Rezeptionsbedingung gibt der Roman selbst vor mit dem Leitmotiv, zu welchem der Autor wiederum irritierender Weise die schon erwähnte Floskel Eichmanns erhebt, indem er sie mit Bedeutung erfüllt: „Kommen wir auf das Ende zurück“ (48/49). Die Gegen- und Rückläufigkeit des Romans verlangt lesetechnisch ein fortwährendes Zurückblättern. Ein solchermaßen interaktives Lesen hat gegenüber dem bloß rezeptiven den Vorteil, statt sich durch den Text vor den Kopf stoßen zu lassen, genauer unterscheiden zu können zwischen Textaspekten, die bei intensiver Lesearbeit entwirrbar sind, und denen, die auch weiterhin kryptisch bleiben. Diesem Lesen teilt sich die auf allen Stilebenen zu beobachtende formzerstörende Tendenz mit. Sie geht von der stoffimmanenten Gewalt aus. Darin liegt der Grund, weshalb dieser Roman eine ‚inkommensurable Produktion‘ ist. Die solches Arbeitsverhalten begleitende Nüchternheit schließt Ergriffensein und

Affektion nicht aus. Die Einsicht, wie beides, vermittelt durch die Schreibweise, erreicht wird, verstärkt diese Wirkung. Daher wird, wer den Roman liest, indem er solchermaßen in ihm arbeitet, verstehend erleben, dass er mit der Welt des Holocausts in mehr als einem Sinn des Wortes zu tun hat.

