
Jörg Petersen

»Die Stadt Ys«

*Erzähltheoretische Studie zur Erzählung
des gleichnamigen Prosabands von Thomas Harlan*

Die Welt des Thomas Harlan

Thomas Harlan ist Sohn der Schauspielerin Hilde Körber und des Regisseurs Veit Harlan. Das belastet ihn zeitlebens schwer: »Ich bin der Sohn meiner Eltern. Das ist eine Katastrophe. Die hat mich bestimmt. Bis 1945 war das ein Glücksfall. [...] Alles, was ich von nun an tue, mit sechzehn, wird allein durch diese Katastrophe bestimmt.«¹ In der ersten, von Harlan als Glücksfall angesehenen Lebensperiode lernt er Goebbels und Hitler kennen. Letzteren im Rahmen eines Besuchs, zu dem Hitler Veit Harlan einlädt, der seinen Sohn dorthin mitnimmt. Goebbels geht bei den Harlans ein und aus und ist nach Thomas Harlans eigenen Worten wie ein Onkel für ihn.

Die Wende erfolgt, als der Sechzehnjährige die Schuld seiner Eltern, vor allem die seines Vaters, begreift, welche dieser mit seinem Film *Jud Süß* auf sich geladen hat, jedoch nicht, auch seinem Sohn gegenüber nicht, eingesteht. Das ist der Anfang der lebenslangen höchst ambivalenten Beziehung Harlans zu seinem Vater und ein Hauptaspekt der biografischen Katastrophe, von der Harlan im Zitat spricht. Er verlässt seinen Vater, geht über Straßburg nach Paris, bleibt aber im Kontakt zu ihm, brieflich, durch Kurzbesuche und sogar aktive Teilnahme an Dreharbeiten des Vaters, der als Regisseur an die Erfolge vor 1945 anzuknüpfen versucht. In Paris lebt Thomas Harlan in enger Verbundenheit mit dem Schriftsteller Michel Tournier, mit dem Philosophen Gilles Deleuze, den er als seinen Lehrmeister bezeichnet, und mit Marc Sabathier-Lévêque, Zeichner und Lyriker, der ihn als Vorbild literarisch beeindruckt und zu seinem ersten großen poetischen Versuch inspiriert, *No Man's Land Fugues*. Das Manuskript wurde vom Verlag Éditions de Minuit angenommen. Harlan zieht es jedoch zurück, und es »verschwindet« (H, 68) im Orkus. Außer dem Schreiben wendet sich Harlan dem Filmen zu. 1953, unmittelbar nach Abschluss der *Fugues*, bricht er mit Klaus Kinski nach Israel auf, um dort ein Filmprojekt über den jüdischen Widerstand zu realisieren. Das Film-Projekt scheitert. Aber das Thema bringt Harlan aus Israel mit zurück und bearbeitet es in zwei Theaterstücken: *Bluma* (1953) und *Ich selbst und kein Engel* (1958). Beide handeln vom Widerstand im

Warschauer Ghetto. Im Rahmen einer Aufführung des zweiten Stücks fordert Harlan die Bestrafung von Six, einem der beiden Einsatzkommandoführer bei der Niederschlagung des Aufstands. Es kommt zum Skandal. Six überzieht Harlan mit einer Klage. Dieser gerät in Beweisnot und begibt sich nach Polen, um in den dortigen Archiven nach Beweismaterial zu suchen. Harlan wird in einem solchen Ausmaß fündig, dass ihn die Bewältigung des Aktenmaterials, nicht nur über Six, sondern tausende von Holocaust-Tätern, über Jahre beschäftigt. Er lässt einen Großteil der Akten Fritz Bauer, Generalstaatsanwalt in Hessen, zukommen, mit dem er eng befreundet ist, und trägt maßgeblich zu den in der Folge stattfindenden Frankfurter Auschwitz-Prozessen bei. Zwar ist Harlans literarisches Schaffen durch die Recherche-Arbeit, die es ausgelöst hat, unterbrochen, er verliert sie jedoch nicht aus dem Auge. Aus der Archivarbeit heraus entsteht die Idee eines Buch-Projekts auf der Grundlage des Aktenmaterials: *Das vierte Reich*. Das zunächst von Polen finanziell und auch durch wissenschaftliche Mitarbeiter unterstützte Projekt, scheidert, weil sich in Polen das Blatt gegen Harlan wendet. Er muss das Land verlassen. Das zusammengetragene umfangreiche Material wird später zum Fundus der Romane *Rosa* und *Heldenfriedhof*. Auch außerhalb Polens setzt Harlan seine Mitarbeit an der juristischen Verfolgung der NS-Täter zunächst fort, unterbricht sie jedoch abrupt, als er erfährt, dass ein enger Vertrauter, der Staatsanwalt Schüle, selbst ein Täter war. Er beginnt, an die Wiederaufnahme des Filmens zu denken, aber auch am antiimperialistischen Kampf teilzunehmen. Harlan verbindet beides. Es ist die Zeit des Vietnam-Kriegs und des Pinochet-Putsches gegen Allende, der Nelken-Revolution in Portugal und des Befreiungskampfs des Frelimo in Mosambik. Im Auftrag der italienischen Genossen fliegt er nach Vietnam zu Gesprächen mit dem Vietcong, später mit Geldern, deren Beschaffung er organisiert, nach Mosambik und dann nach Chile, um die Allende-Regierung zu unterstützen. In Mosambik entsteht ein Film, dessen Material im Labor in Rom allerdings von fremder Hand vernichtet wurde. In Portugal dreht Harlan mit seinem Team einen Film über die Landbesetzung, *Torre bela*. 1977, im Jahr der Tode in Stammheim, ist Harlans Antwort darauf der Film *Wundkanal*. 1989 ist das Jahr des letzten Films, *Souvenance*. Ein geplantes weiteres Filmprojekt scheidert. Denn Harlan erkrankt schwer und wird in die Lungenklinik *Berchtesgadener Land* in Schönau eingewiesen, beinahe in Sichtweite von Hitlers *Berghof*. Die Nähe zu dem Mann, auf den letztlich zurückgeht, dass Harlan es als Katastrophe betrachtet, Sohn seiner Eltern zu sein, diese Nähe am Anfang seines Lebens scheint sich an dessen Ende wiederherzustellen, als schliesse sich ein Kreis, als sei das Fügung. Eine analoge Vorstellung, nämlich die subjektiver Planung, weist Harlan entschieden zurück:

Meine Lebensvorstellung ist immer auf eine wundersame Weise, immer von mir gut empfangene Weise gestört worden. Dadurch haben sich in meinem Leben viele Sachen getan, die so sind, dass sie jemand, der denkt, der hat das geplant, der hat so ein reiches Leben gehabt – alles Quatsch. [...] Mein Leben ist reich an Unfällen, die ich sehr selten provoziert, meistens aber akzeptiert habe – bong, schon haut eine Geschichte rein, und du verrätst deine Absichten zugunsten der Überraschung.²

Noch in diesem Rückblick auf sein Leben erweist sich Harlan als Schüler seines Lehrers Deleuze, der das Lebensethos in das Diktum fasst: »Sich dessen würdig erweisen, was einem zustoßt. [...] Der Sohn seiner Ereignisse [...] werden.«³ So ist auch Harlans Beschluss zu verstehen, »dass die Zeit in der Klinik die Zeit der Niederschrift eines Romans sein müßte« (H, 214). Außer einem Roman, *Rosa*, an den Harlan bei diesen Worten zunächst denkt, entstehen in der Klinik dann auch der Roman *Heldenfriedhof*, der Prosaband *Die Stadt Ys* und *Veit*. Die beiden Romane schöpfen aus dem Fundus der Holocaust-Recherchen, mehr noch als auf *Rosa* trifft das auf *Heldenfriedhof* zu. Die Stoffe zum Erzählband liefern vor allem Harlans ausgedehnten Reisen durch die Sowjetunion. Darüber hinaus ist als Hintergrund der Prosa Harlans dessen Vernetzung mit vielen namhaften Persönlichkeiten aus Politik, Gesellschaft und Kunst anzusehen und seine Erfahrungen als politisch aktiver, in der Welt weit umhergekommener, weltkundiger Mann. Außer diesem Erfahrungsschatz spiegelt sich in Harlans Prosa eine Belesenheit, die bis in die entlegensten Bereiche von Natur- und Geisteswissenschaft, von Kunst und Kultur reicht, wohin ein Leser ohne diese Spezialkenntnisse nur unter Benutzung von Nachschlagewerken oder mit Hilfe des Internets folgen kann – ein Polyhistorismus, ähnlich dem Jean Pauls und Arno Schmidts.

Seinen letzten Text *Veit* konnte Harlan zwar noch abschließen, musste ihn aber wegen seiner schweren Krankheit diktieren; sein baldiger Tod ließ ihn auf die Druckfassung keinen Einfluss mehr nehmen und sie nicht mehr autorisieren. Dieser Text thematisiert ergreifend Harlans ambivalente Beziehung zu seinem Vater. Doch nicht nur editorisch und inhaltlich, sondern auch aufgrund des Brief-Charakters und der elegisch-lyrischen, teils durch Sperrdruck und Großbuchstabenschrift herausgehobenen Passagen unterscheidet sich *Veit* formal von den anderen Werken, zwischen denen narratologisch ein enger Zusammenhang besteht. Er erklärt sich entstehungsgeschichtlich: *Heldenfriedhof* »entstand [...] im Sommer 1999 und [...] parallel dazu *Die Stadt Ys*« (H, 214). In dieser Gleichzeitigkeit beider Werke ist der Grund für ihre narratologischen Korrespondenzen zu sehen sowie in der weiteren Konsequenz auch derjenige für die Parallelen zwischen dem Erzählband und *Rosa*. Denn nach Harlans eigenen Worten ist dieser Roman die Miniatur von *Heldenfriedhof*,⁴ ein Bild,

das nicht nur das kleinere Format von *Rosa* veranschaulicht, sondern auch narratologische Entsprechungen zum *Heldenfriedhof* impliziert.

Lektürezugang zu Harlans Werk

Zwar gilt, dass alle Prosatexte Harlans schwer lesbar sind, aber die Länge der Romane erhöht dieses Lektüre-Hindernis beträchtlich. Deshalb ist es lesepropädeutisch ratsam, nicht mit ihnen zu beginnen, wie es die editions-geschichtliche Abfolge der Prosawerke Harlans nahelegt, sondern mit den Erzählungen des Prosabands und zwar mit dessen Abschlussgeschichte. Sie ist im Hinblick auf die anderen Geschichten Abschluss auch im Sinn des Bilanzierens: In ihrer Erzählweise kommen die narratologischen und ästhetischen Charakteristika zusammen, die in unterschiedlicher Repräsentanz und Ausprägung für alle Geschichten des Erzählbands kennzeichnend sind. Das macht sie zu dessen Leitgeschichte und könnte als Grund für die Gleichheit beider Titel mitspielen. Unter Voraussetzung dieses Lektüre-Beginns würde die vorliegende erzähltheoretische Studie die Funktion einer Handreichung nicht nur für den Erzählband, sondern auch hinsichtlich der Romane erfüllen. Allerdings nur nach Überwindung einer Hürde von der Art eines hermeneutischen Zirkels. Denn die Abschlussgeschichte setzt wegen ihrer Rückbezüge auf die im Prosaband voranstehenden Geschichten ihrerseits deren Lektüre voraus. Diesem Rezeptionsproblem ist nur durch wiederholtes Lesen beizukommen. In der von Harlans Prosa abverlangten Zirkularität der Rezeption reflektiert sich eines ihrer Leitmotive, zu welchem Harlan im *Heldenfriedhof* eine Floskel Eichmanns erhebt und sie dadurch mit neuer Bedeutung füllt: »Kommen wir auf das Ende zurück.«⁵ Die Schwerlesbarkeit ist also narratologisch intendiert: »Die Geschichte [...] wenigstens lässt hoffen, dass deren Leser, blinde Kühe, ungestraft nun in Idiel Irre geführt werden dürfen.«⁶ Die methodische Konsequenz aus dieser Erzählabsicht ist in der folgenden Untersuchung eine Phänomenologie der Leseerfahrung: Aus der Perspektive eines verstehensorientierten Leseakts, der auf einen sukzessiv zu lesenden und kohärenten Text eingestellt ist, werden die rezeptionsästhetischen Phänomene, die Irritationen, und Perturbationen, Überraschungen und Verblüffungen, Verunsicherungen und Mystifizierungen des Lesers aufgezeigt und parallel dazu, dem Lektüre- bzw. dem Textablauf folgend, werden diese aus der Perspektive des erzähltheoretisch-analytischen Leseakts auf die erzählerischen Mittel hin untersucht, die solche Lese-Phänomene bewirken. Ziel der Studie ist es, durch die Zusammenführung dieser Operatoren die ihnen zugrundelie-

gende Narratologie erkennbar werden zu lassen. In diesem Sinn erweist sich hinsichtlich der Geschichten des Erzählbands das gewählte Verfahren, das auf Harlans Romane im Rahmen eines Zeitschriftenbeitrags nicht anwendbar ist, als heuristisch zielführend.

Die verlaufsbezogene Vorgehensweise ähnelt sich der Form des Kommentars an. Auch wenn diese als literaturwissenschaftliches Verfahren anerkannt ist, wäre, auch mit Blick auf das Beitragsformat, eine systematische Herangehensweise unter poetologisch übergeordneten Gesichtspunkten und Fragestellungen vorzuziehen. Denn durch das verlaufsbezogene Vorgehen überträgt sich eine besondere Formeigentümlichkeit des analysierten poetischen Textes, nämlich das Aufzählen, auch auf den analysierend expositorischen Text, so dass, was dort durch seine erzählerische Funktion belebt, hier dysfunktional ist und Monotonie bewirkt. Diesen Nachteil nimmt die gewählte Vorgehensweise ihres Ziels wegen hin.

Die Stadt Ys:

Vom bretonischen Sagenstoff zum postkatastrophalen Erzählort

Die letzte Geschichte des Erzählbands *Die Stadt Ys*⁷ trägt nicht nur dessen Titel. Von einigen Unterschieden abgesehen, beginnt sie ebenfalls mit dem Text, der dem Prosaband als Prolog vorhergeht. Er knüpft an die bretonische Sage von der Stadt *Ys-Ker* an, die das Motiv der versunkenen Stadt variiert. Die Sage erzählt von einer an der Bucht von Douarnenez in der Normandie gelegenen Stadt *Ker-Ys*. Sie war einst zu großem Reichtum gelangt, wurde aber wegen verbotener Liebe der Königstochter zum Untergang verurteilt und versank in einer Sturmnacht in den Meeresfluten. Bei Sonnenaufgang soll sie seither als mahnendes Beispiel aus dem Meer ragen, und an klaren, windstillen Tagen wollen 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-Statischen, sich auf Wanderschaft begibt. Formale Entsprechung dieser Paradigmen-Verkehrung ist die Namensinversion. Aus *Ker-Ys* wird im Prolog *Ys-Ker*. Titelgebend für den Erzählband ist dann die Reduktion dieses Doppelnamens auf dessen erste Hälfte.

Die Stadt wandert nach Ostpreußen. Dort gräbt sie sich ein und wird in der Unterwelt zum Treffpunkt von Geschichten. In der Reprise des Erzählband-Prologs als Prolog seiner Abschlussgeschichte zeigt sich erstens eindrücklicher noch als in der Gleichnamigkeit der Titel das Zusammenspiel von Anfang

und Ende. Es lässt offen, ob der Prolog den Beginn der letzten Geschichte erzähllogisch antizipiert oder umgekehrt ihr Beginn den Prolog postzipiert. Diese strukturelle Ambivalenz ist die kompositorische Variante der Oszillation zwischen Anfang und Ende, die sich als Motiv auch in einigen der vorangegangenen Geschichten findet und als wiederkehrendes Motiv bereits in Harlans beiden Romanen *Rosa* und *Heldenfriedhof*. Das zirkuläre Textarrangement gleicht zweitens den Erzählband topologisch der Stadt Ys an. Es lässt ihn wie den seiner letzten Geschichte als einen postkatastrophalen Erzählort erscheinen und ist der kompositorische Grund für die Übereinstimmung der Titel. Drittens korrespondiert die Zirkularität mit dem Ewigkeitsmotiv im Untertitel, der auf der Schmutztitel-Seite des Erzählbands den Covertitel ergänzt: »und andere Geschichten vom ewigen Leben«. Denn ein Kreis gilt wegen der figürlichen Aufhebung des Unterschieds zwischen Anfang und Ende, und somit auch der Zeit, als Symbol der Ewigkeit und des ewigen Lebens. In dieser Entsprechung verbirgt sich indes ein Widerspruch, nämlich der zwischen dem Thema der Ewigkeit und dem Zeitmodus seiner Darstellung in Form von Geschichten. Insofern stellt sich der Erzählband schon in seinem Vorraum, auf der Innenseite, als ambivalent und zwischen gegensätzlichen Aspekten oszillierend vor.

Im Unterschied zum Prolog des Erzählbands nimmt der Prolog der Ys-Geschichte zum Schluss das Leitmotiv der Ewigkeit noch einmal auf. Das ist eine der erwähnten Abweichungen vom Prolog des Prosabands. Sie stellt die kompositorische Kreisform und den damit gegebenen Funktionszusammenhang nicht in Frage. Ebenso wenig bewirken dies einige andere Abweichungen. Zwei davon betreffen die Form: Normal- statt Kursivschrift und Einfügung eines Absatzes. Zwei weitere betreffen den Inhalt: Die erste, nur kurze, pointiert die Paradoxie, dass Ys' Untergang, genauer Wanderung im Meer nach Erreichen der samländischen Küste in der »Tiefe des Erdinneren« (262), wieder zu einem Meer führt. Die zweite schildert mit Akzent auf das Motiv der Glocke das Schicksal des samländischen Orts Neustadt-Kunzen und Ys' Verhalten in der Tiefe, wo die Stadt »liegt, wandernd, für immer« (262). Es scheint, als ob die Hervorhebung der im ersten Prolog nur angedeuteten Paradoxie von Stillstand und Bewegung der Grund für die größere Länge der zweiten Abweichung ist.

Die Differenzen zwischen beiden Prologen dienen offenbar der Camouflage ihrer weitgehenden Übereinstimmung und der Täuschung und Irritation. Die Erinnerung an den Anfang des Erzählbands ist nach der Lektüre der vorhergehenden Geschichten allenfalls auf ein vages Déjà-vu verblasst. Nur wer diesem Impuls folgt und zurückblättert, erkennt den Prolog der letzten Geschichte als Reprise des Erzählband-Prologs und auch die Abweichungen davon. Somit ergibt sich, dass die zirkuläre Struktur einerseits besonders aufschlussreich ist,

andererseits verschleiert wird. Dieser Befund ist ein weiteres, eindrückliches Beispiel sowohl für Harlans paradoxe Erzählweise als auch für die Perturbation des Leseakts. Beides intendiert auch die Quellenangabe zum Anfangs-Prolog: »K.V. CHLEBNIKOW, *Reise durch das Kaliningrader Land, Sowietisk (Tilsit) 1997*« (8). Sie weist den Prolog als Zitat aus und gibt macht ihn durch die Kursivsetzung als Zitat kenntlich. Dieser Hinweis auf eine andere Autorenschaft ist jedoch ein Fake. Erstens wegen des Erscheinungsdatums, zweitens wegen der Vornamen-Initiale. Jedenfalls finden die großen Suchmaschinen keinen Schriftsteller, dessen erster Vorname mit diesem Buchstaben anfängt.

Im Zusammenwirken mit der verwirrend mystifizierenden Syntax in der längeren der beiden abweichenden Textpassagen und der darin enthaltenen bezuglosen Anrede »dich« (262) trägt der Widerspruch von Stillstand und Bewegung (»liegt, wandernd« [262]) dazu bei, dass der Formkreis der Sage verlassen wird, in welchen der Prolog die Geschichte durch Aufnahme eines bretonischen Sagenmotivs stellt. Denn im Phantastisch-Fiktionalen der Sage ist noch ein Bezug zur Wirklichkeit, zu historisch-realen Geschehnissen gegeben; im Prolog durch die geografische Lokalisierung von *Ys* zwar auch, doch die verwendeten stilistischen Mittel, Lesersprache und Paradoxie, unterminieren die Wirklichkeitsreferenz und die Vorstellbarkeit der Stadt. Die Negation zugleich unterstellter Lokalisierbarkeit macht *Ys* zu einem von Katastrophe und Untergang bestimmten dystopischen Nicht-Ort. In der Formulierung »wenn die Zeit gekommen ist« (262) spricht negativ-eschatologisches Pathos mit. Beide Aspekte, der dystopische und der negativ eschatologische, laufen indessen, weil *Ys* gleichzeitig als real existierend, als alljährlich angestrebter Ort fingiert wird, eher als Konnotationen mit. Gleichwohl legt sich von ihnen her apokalyptischer Dämmerchein über die *Ys*-Geschichte.

*Aufzählen statt Erzählen:
Storybuilding mit szenisch-episodischen Darstellungen*

Der Prolog lässt erwarten, dass die *Ys*-Geschichte nach der Ankunft der Stadt an der samländischen Küste im Haupttext nun weitererzählt wird als ein Geschehen, dessen Subjekt, aktiv oder passiv, weiterhin *Ys* ist. Stattdessen tritt die Stadt jedoch aus dieser Funktion zurück in die eines Schauplatzes. Die Darstellung des sich dort Ereignenden hat nunmehr nicht die Form der Erzählung einer Geschichte, sondern eher die einer Aufzählung von Episoden. Da in ihnen einzelne Personen, Gruppen, bisweilen sogar Mengen von Menschen *Ys* erreichen, wirken diese Episoden wie Auftritte. Ihre Aufeinanderfolge ähnelt

einer Revue, jedoch einer, deren Wirkung wegen des Darbietungsorts, der einem Totenreich gleicht, vom Unterhaltsam-Leichten ins Makabre umschlägt und als Groteske erscheint. Textäußerlich trägt zu diesem grotesk revuehaften Anschein die Aufeinanderfolge von Textstücken bei, die durch Absätze getrennt sind. Die meisten Textabschnitte umfassen nur eine halbe Seite oder sind noch kürzer, manche nur drei, zwei oder sogar nur eine Zeile lang, so dass sie, obwohl thematisch eigenständig und eine eigene Szene darstellend, als Textstück kaum mehr angesehen werden können. Durch diese äußere Struktur hebt sich die letzte Erzählung des Prosabands von den übrigen, einschließlich der Kurzgeschichten in seinem ersten Teil, deutlich ab. Sie sind mehrheitlich als Fließtexte verfasst oder enthalten nur selten Absätze. Ihr äußeres Erscheinungsbild wahrt trotz der geschichtlichen heterogenen Vielfalt den Anschein kontinuierlichen Erzählens. Demgegenüber wirkt die Titelgeschichte wegen der vielen Absätze schon von dieser formalen Seite eher wie eine Aufzählung. Diese Form bestimmt die Textabschnitte ebenfalls intern. Personen, sofern mehrere auftreten, werden meist aufgezählt. Vorzugsweise aber Dinge:

Selbst die Mauern hatte er importiert, die Brandmauern hatte er, Keller, Klo, die deutsche Brille, Sperrholz, Gräber, Wetterhähne, -hühner, -frösche, -leuchten, Leuchten, Eekchen, Nischen, Kochnischen, -bücher, Vergifmeiniest pur, Vergifmeinnichttapete gar, Tapetensamen, Tapetinnen, Blümchen, Bayer-Leverkusen-Wachsmauer-Tums-Faktoren, Backöfen, -fische, -gammon, -hendel, -obst, -pfeifen, -pulver, Staub, ja was Sie nicht sagen, Lappen undsoweiter. (282f.)

Auf welcher Erzählebene auch vorkommend, stets ist das Aufzählen nicht in rhetorisch-figürlicher Bedeutung als Enumeratio zu verstehen, sondern in dem Sinn beliebig addierender, fragmentarisierender, häufig wie im angeführten Beispiel grotesk-assoziativer Aufeinanderfolge von höchst bedeutungsdiversen Nomina ohne jeglichen semantischen Zusammenhang. Dieses sprachlich-reduktive Aufzählen hat den Anschein erzählerisch-poetischer Resignation vor dem Andrang und der Unübersichtlichkeit des zu Erzählenden, vergleichbar dem Sprechen, das bei Reizüberflutung zum Stammeln wird. Doch analog zu diesem, das immerhin insoweit noch Sprache bleibt, als es sprachlicher Ausdruck extremer Befindlichkeit ist, hält sich auch die Aufzählung noch im Bereich des Poetisch-Darstellerischen. Sie ist die stilistische Konsequenz aus dem Chaos des von Untergang bestimmten unterweltlichen Geschehens, das dem Gewimmel auf Höllenbildern nicht ganz unähnlich ist. Es drängt das Moment ästhetisch-konstruktiver Darstellung zurück. In der Form der Aufzählung herrscht das ästhetisch-mimetische Moment, die Expression des Überwältigenden stattdessen vor. Dadurch hebt sich die Titelgeschichte text-

strukturell und stilistisch von den anderen Geschichten ab. Das stellt sie als Titel- und Leitgeschichte heraus. Was nach den vorangehenden Geschichten des Erzählbands bei der Lektüre der letzten als erzählerisches Defizit erscheint, ist so betrachtet ihre Stärke. In ihr wirkt dieses Moment spürbarer als in den übrigen Geschichten. Es ist in diesen, als von den Themen her zu verstehende Tendenz, das ästhetisch konstruktive Moment zugunsten des expressiven, ästhetisch mimetischen zurückgedrängt, *passim* ist es jedoch ebenfalls wirksam, beispielsweise in der Aufzählung der heterogensten Dinge, die John P. Tchaikovskys Gepäck enthält (180), um nur ein Beispiel aus der Erzählung *Schwanensee* in Harlans Erzählband anzuführen. Diese Tendenz charakterisiert daher Harlans Prosa überhaupt. In seinem Roman *Heldenfriedhof* steht dafür das narratologisch-selbstreferentielle Bild des »Haufens«⁸ als räumliches Analogon zur bloß additiven, unstrukturierten Aufzählung. Die Texte des Erzählbands werden in dessen Untertitel zwar Geschichten genannt. Sofern darunter eine zusammenhängende Geschehensabfolge verstanden wird, trifft dieses Verständnis auf Harlans Verwendung des Begriffs von Geschichte allerdings nicht zu.

Aufzählung ist die degenerative Variante der Listenform. Sie hat in der jüngsten Phase ihrer Entwicklung die Funktion als Ordnungsmedium eingebüßt, sodass ihr nur noch die enumerative Funktion geblieben ist. Beispiele sind Borges' inkohärente ›Liste‹ von Tierarten, Joyce' ›Liste‹ der heterogensten Dinge, die Leopold Bloom in seiner Schublade aufbewahrt, und als Pendant dazu die ›Liste‹ dessen, was John P. Tchaikovskys Gepäck enthält (siehe oben). Die Ordnungsfunktion schlägt in diesen Beispielen um in die des Grotesken.

Ys ist Ostern Wallfahrtsort:

Blasphemische Tendenz zur Persiflage religiöser Gehalte

Im Widerspruch zum Prolog löst sich die Paradoxie von Stillstand und Bewegung (»liegt, wandernd«) in der dann einsetzenden Geschichte zur einen Seite hin auf. *Ys* wird stationär, »zwischen Haff und Rominten« (263). Allerdings hält die Geschichte an diesem Bild der Ortsständigkeit zunächst nicht konsequent fest. Eine konditionalsatzförmige Bemerkung widerspricht ihm jedenfalls: »wenn *Ys* gerade dort [s.o.] ist und, manchmal auch, wenn gerade nicht« (265). An anderer Stelle im Text liegt *Ys* unter einem See (266). In der Folge herrscht dann das Bild der Ortsständigkeit vor. Die Stadt mutiert zu einer temporär heiligen Stätte: »*Ys* ist Ostern Wallfahrtsort« (264). Die Sakralisierung setzt pointiert die Tendenz zur Persiflage religiöser Gehalte

fort. Bereits der Untertitel des Erzählbands kündigt diese Richtung an: »und andere Geschichten vom ewigen Leben«. Die darin enthaltene Verkehrung einer zentralen religiösen Vorstellung ins Profane ist allerdings erst nach der Lektüre des Erzählbands als Ankündigung einer blasphemischen Tendenz seiner Geschichten zu verstehen. Dafür steht in den beiden Prologen auch das Motiv der Glocke und bereits das Iyob-Motiv in der gleichnamigen Geschichte des Prosabands: Iyob wird als russischer Spionage-Offizier entlarvt. In der Ys-Geschichte steigert sich diese Tendenz mit der »Weihung« der Stadt zum österlichen Wallfahrtsort schließlich ins Blasphemische. Es bekundet sich nicht nur im weltlich-unfrommen, mitunter grotesken Auftreten der Figuren oder Figurengruppen, das dem von wallfahrenden Pilgern widerspricht, sondern vor allem in der Lokalität.

Die Rominter Heide, wo Ys sich festsetzt, ist ostpreußisches Kerngebiet. Historisch verbinden sich mit Ostpreußen untrennbar Militarismus, Krieg und Nationalsozialismus. Die symbolische Vereinigung des Nationalsozialismus mit dem Preußentum wird am 21. März 1933 in der Garnisonskirche zelebriert. Vor diesem Hintergrund ist die blasphemische Funktion der Darstellung von Ys als in Ostpreußen gelegenen Wallfahrtsort unübersehbar. Das gilt auch in temporaler Hinsicht: Die Zeit der alljährlichen Aufführung eines säkularen, revuehaften, bisweilen an Mummenschanz reichenden grotesken Geschehens ist Ostern, neben Weihnachten die Zeit der höchsten christlichen Feiertage. In regelmäßig erscheinenden Abständen und geradezu stereotyp erinnert der Erzähler daran: »Das war Mitternacht, Gründonnerstag« (269). »Das war Donnerstag« (270). »Das war Ostern« (272). »Das war Karfreitag« (282). »Das war Karsamstag« (292). Ohne sich an die kalendarische Aufeinanderfolge der Ostertage zu halten, wie die zitierten Beispiele zeigen, orientieren diese Hinweise über die jeweils erzählte Zeit und interpunktieren zugleich die Erzählabfolge. Neben den Absatz als texträumliches Strukturierungsmittel tritt so als temporales die wiederkehrende Zeitangabe. Der blasphemische Gegensatz, in dem das Erzählte zum religiösen Ostergeschehen steht, der somit seinerseits wiederholt aufgerufen und durch die Wiederholung betont wird, drückt sich besonders darin aus, dass der Ostersonntag, also der Tag der Auferstehung, in dieser zeitlichen Interpunktion totenweltlicher Geschehnisse nicht vorkommt.

Figurengruppen der Wallfahrer

Textabsätze und zeitliche Interpunktion des erzählten Geschehens sichern der »Geschichte« ein Minimum an Struktur, ohne welche sie in ein unüber-

sichtliches Durcheinander auseinanderfieles. Ein solches Durcheinander ist sie indessen bis zu einem gewissen Grad trotz dieser Maßnahme. Die in einer Szene gruppenweise oder auch einzeln auftretenden Personen können nach Herkunft, geschichtlicher und kultureller Zugehörigkeit, Profession oder Lebensweise, politischer sowie auch moralischer Zuordnung heterogener nicht sein. Bereits in ihrer zwischen den einzelnen Ostertagen hin- und herspringenden Abfolge bieten die Auftritte ein höchst verwirrendes Bild, das ein gänzlich Durcheinander oder Chaos ergäbe, wenn man die ›Wallfahrer‹ in ihrer Vielfalt und Vielzahl in *Ys*, am ›Wallfahrtsort‹, gleichzeitig versammelt vor sich sähe. Das Minimum an Struktur durch Absätze und Zeitangaben enthält immerhin Anhaltspunkte für eine Gruppierung, die einen gewissen Überblick über das Chaos gewähren könnte, dabei jedoch Gefahr läuft, selbst davon erfasst und ebenfalls unübersichtlich zu werden. Unter diesem Vorbehalt lassen sich vier Figurengruppen ausmachen. Eine erste Gruppe wären die anonymen ›Wallfahrer‹. Ihre Menge lässt nicht zu, sie alle aufzuzählen. Ein Zitat, das zugleich als ein weiteres Beispiel für die Form der Aufzählung dienen kann, enthält eine Auswahl:

Alljährlich treffen sich [...] dort, wo *Ys* dann ist, Aussiedler und Siedler, unterirdische Aussiedler und irdische, und Siedler – Russen, Straffällige, Italiener, Juden, Sachsen, unterwegs, Kirgisien, Verschickte, Litauer, Mörder, Familienangehörige der Sowjetflotte, und viele Niddener. (263)

Als zweite Gruppe anzusehen wären die namentlich genannten oder, wenn nicht, anhand ihrer näheren Kennzeichnung identifizierbaren, in den Geschichten des Erzählbands aber nicht vorkommenden ›Wallfahrer‹, aus Geschichte, Geistesleben und Kultur bekannte Personen: Karl Kraus, Thomas Mann, der nicht in persona auftritt, aber vermisst und so lebendig-karikierend in Erinnerung gerufen wird, dass er anwesend zu sein scheint (263f.), Udo Jürgens, Katharina XXIII, Göring, Naktshinskyi, alias Klaus Kinski, Wassili Demianuk, Gilles Deleuze, Francis Bacon, Müller-Dieskau. Zu dieser Gruppe zählt außerdem noch eine weitere Person, die, als sei sie dadurch auch namentlich identifiziert, nur als »der Mann aus Zwickau« oder »der Genosse aus Zwickau« (264) apostrophiert wird und im weiteren Verlauf wiederholt auftritt, als spiele sie eine leitmotivische Rolle, ohne dass jedoch erkennbar wäre, inwiefern. Eine dritte Gruppe wären Erzählfiguren aus den Geschichten des Erzählbands wie: Kuntse und Aram ter Megriditschian (*Ijob*), Iwan (*Iwan der Blöde*), Yaakow Karlowitsch Morgenstern und Otar Abashvili (*Das ewige Leben des Y.K.M.*), Major Sturua, Harry Sturm (*Kurzgeschichten: Die elfte*), das Lichtdouble (*Vorworte zu Walter Benjamin*), John T. Tchaikovsky (*Schwanensee*). Repräsentiert durch

sie, sind auch ihre Geschichten gegenwärtig. Sie werden zwar nicht erzählt, wie das prologartige Vorwort ankündigt. Immerhin sind sie insofern präsent, als Bilder und Szenen aus diesen Geschichten sie beim Auftritt ihrer Hauptfiguren andeuten, mitunter vermengt mit diesen Geschichten gänzlich fremden und sie ins Absurde entstellenden Erzählelementen. Außer der ganzseitigen Darstellung des Abashvili-Auftritts (271) sind die Auftritte dieser Figuren eher kurz, viertel- oder halbseitig. Zur vierten Gruppe würden Figuren gehören, die ihre Geschichten nicht nur repräsentieren wie die der dritten Kategorie, deren Geschichten also nicht nur durch Teilaspekte angedeutet werden, sondern die als einzige in der *Ys*-Erzählung, nicht episodenhaft verkürzt und aufgezählt, erzählt werden. Das hebt sie als vierte Figuren-Gruppe heraus.

Abfolge des Auftretens der Figurengruppen

Der Kategorisierung in Figurengruppen entspricht, wenn auch ebenfalls nur sehr vage und andeutungsweise, die Abfolge der Figuren-Auftritte. Offenbar versucht die Erzählung auch durch diese Andeutung von Struktur in Form von Erzählschritten dem Eindruck des Chaotischen gegenzusteuern: Die Auftritte der den ersten beiden Kategorien angehörigen, also sowohl anonymen als auch namentlich genannten und identifizierbaren Wallfahrer erfolgen im ersten Erzählschritt (263–270). Ab Seite 270 Mitte geht es in der Geschichte bereits um Iwan und andere Figuren der dritten Gruppe, also um Erzählfiguren der Geschichten des Prosabands. Dieser Erzählschritt reicht bis Seite 277 oben. Der nächstfolgende umfasst die Seiten 277 bis 289. Er handelt mit einer Ausnahme ebenfalls noch von Figuren der dritten Kategorie, ist als gesonderter Erzählschritt aber formal daran erkennbar, dass er vier längere Textstücke enthält, deren Länge zwischen einer Seite und viereinhalb Seiten variiert. Ihre Abfolge wird zwar durch kurze Auftritte von Figuren der ersten drei Gruppen unterbrochen, was die Kontur und Erkennbarkeit dieses Erzählschritts jedoch nicht sehr beeinträchtigt, denn die in den Textstücken jeweils auftretenden Figuren repräsentieren ihre Geschichten nicht nur wie die der dritten Kategorie, sondern ihre Geschichten werden erzählt, wie etwas weiter oben bereits dargelegt. Das hebt sie als vierte Figuren-Gruppe heraus (vgl. 14), als gebührte ihnen besondere Beachtung.

*Ironie und Grotteske:
Geschichten als diskontinuierliche und inkohärente Konfigurationen*

Die erste Geschichte (277–281) handelt, das ist die soeben erwähnte Ausnahme, von einem in keiner der Geschichten des Erzählbands vorkommenden und in dieser Geschichte anonym bleibenden Mann. Teils ist es seine Geschichte, und er erzählt sie selbst, teils wird über ihn erzählt. In diesem Fall beschränkt sich die Funktion des extradiegetischen Erzählers auf eine kurze Einleitung und knappe Kommentierungen. Nach etwas mehr als einer Seite nimmt er sich ganz zurück, und der Mann erzählt als intradiegetisches Ich seine Geschichte selbst.

Der Erzähler stellt den Mann zu Beginn als Unbekannten vor: »Niemand kannte ihn. Er kam in keiner Geschichte vor. Auch hatte er keine Hosen an« (277). Die Wiederholung des Negations-Pronomens »keiner« in Kombination mit dem Adverb »auch« macht die Satzfolge wegen des Bereichswechsels (*metábasis eis állo génos*) irritierend unsinnig. Daraufhin führt der Mann sich selbst so ein, als sei er einer der unter Spaltung leidenden entfesselten Irren aus der Erzählung *Vorworte zu Walter Benjamin*, die der Abschluss-Erzählung vorausgeht:

Der Mann, dessen Leiche zweigeteilt auf den Schienen der Brücke der Freundschaft gefunden wurde, bin ich. Bin ich ist zutreffend. Ich bin. Andererseits war ich. Einerseits bleibe ich dabei. Den Ort, an dem ich bin, gibt es nur einmal. (277)

Der Fall des Mannes ist indessen komplizierter als der eines der Irren aus der vorausgehenden Erzählung. Denn zum einen ist die Spaltung des Mannes, wie dem Zitat zu entnehmen, nicht nur psychisch, sondern auch physisch zu verstehen. Zum anderen erweist sie sich, obwohl der Mann zunächst von seiner Zweiteilung spricht, im Weiteren als eine Dreifachspaltung (277). Das Motiv der Spaltung begegnet nicht erst in *Vorworte zu Walter Benjamin*. Es zieht sich leitmotivisch durch Harlans Prosa. Wie zum Abschluss dieser Linie wird es hier in der Abschlussgeschichte in grotesker Form noch einmal aufgenommen.

Der Erzähler-Kommentar zur Selbst-Introduktion des Mannes lautet: »Obwohl er dort nie war, sagte der Mann den Satz gleich zweimal. Er spielte verrückt« (277). Der Konzessiv-Satz steht in einem sachlogisch schiefen Verhältnis zur Tatsache, dass der Mann seinen Satz zweimal wiederholt. Zusammen mit seinem in logischer Hinsicht ebenfalls irritierenden Kommentar weiter oben erweckt das den Eindruck, als sei der Erzähler selbst nicht ganz frei von Verrücktheit.

Verglichen damit erscheinen die Paralogismen in der Rede des Mannes

allerdings als ungleich verrückter. Bereits die Abfolge der beiden Sätze im ersten Zitat zeigt das an: »Andererseits war ich. Einerseits bleibe ich dabei.« Die Verkehrung der zweigliedrigen Konjunktion ist unlogisch, sowohl wegen der Abfolge der Gliedsätze als auch wegen des inhaltlichen Bezugs des zweiten. Das nachfolgende Reden des Mannes über seine Mehrfachteilung ist ein weiteres Indiz für seine gesteigerte Verrücktheit.

Nachdem er in verwirrender Weise über seine Dreiteilung gesprochen und daraus »geschlussfolgert« hat, dass man dabei unwillkürlich an die Zahl Vier denke, stellt sich die Verrücktheit des Mannes als Spaltung seiner Persönlichkeit auch narratologisch dar:

Das sagte er einfach so. Er spielte nicht nur – er war verrückt. Er sagte: »Mit dieser Anmerkung [seine Mehrfachteilung betreffend] möchte ich die Leser auf eine erschöpfende Antwort vorbereiten.« (278)

Auf den extradiegetischen Kommentar zum Verhalten des Manns folgt also dessen intradiegetischer Kommentar, der, weil an den Leser gerichtet, eine nur dem extradiegetischen Erzähler mögliche Adressierung impliziert. Der Mann »switcht« somit zwischen den beiden Erzählebenen, als sei er extradiegetischer und intradiegetischer Erzähler zugleich. Allein wegen dieser Metalepse ist die als Vorbereitung für eine Antwort erfolgte Anmerkung bereits »erschöpfend«, wenn auch in ironischer Sinnverkehrung. Sie überstrapaziert das Lesevermögen. Dies gilt umso mehr für die Antwort selbst. Ihr Anfang, der ebenfalls als ein Beleg für das paralogistische Reden des Mannes gelten kann, lautet:

Die Zahl Vier kam einfach den Absichten meiner Arbeitgeber am nächsten. Jetzt starb ich in vier Hälften. Der Satz ist zweisehnidig, nicht der Satz – der Gedanke, ich hätte alles überstanden. Ich habe nicht. Selbst das Gegenteil ist kein Trugschluß. (278)

Nicht minder strapazierend ist der Fortgang der Antwort. Der Mann leitet sie lapidar ein: »Ich erkläre mich.« Auch das entpuppt sich in Anbetracht des nachfolgenden Unsinn als Ironie. Die vorgebliche Erklärung erweist sich als ihr Gegenteil. Die ironische Erzählhaltung steht hier in groteskem Gegensatz zur Grausamkeit und Gewaltamkeit, auf die sich die Antwort des Mannes bezieht. Vergleichbar ironisch und grotesk mutet zuvor schon der Name der Brücke – »Brücke der Freundschaft« – als Fundort einer zweigeteilten Leiche an. Im Zusammenspiel mit Ironie beginnt das Groteske, nachdem es schon weiter oben den Lese-Eindruck bestimmt hat (9, 11), sich als formtypisch für die Erzählung zu etablieren.

Die Brücke führt über einen Fluss, den »Tiumen« (278), welchen sich zwei Länder »teilen«. Auch dieses Teilen erweist sich wiederum als Ironie. Denn die zunächst damit aufgerufene Bedeutung dieses Ausdrucks, die des Harmonisch-Brüderlichen, schlägt zwei Zeilen später in seine andere Bedeutung um, in die des Trennens und zwar des gewaltsamen, als der Mann nämlich sagt: »Ich bin für ihn [den Ort] symbolisch« (277). Denn die symbolische Bedeutung, die der Mann sich beimisst, schließt die Gewaltsamkeit seiner Teilung ein. Damit korrespondiert das unmittelbar nachfolgende Geschehen: Zwischen beide Länder drängt sich gewaltsam ein drittes, China. In dem durch Gewalt entstandenen Bild eines Dreiländerecks findet die Dreifachspaltung des Mannes ihr topologisches Pendant. Auch dafür stünde der Mann sonach symbolisch.

Der Eindruck des Grotesken geht stärker noch von dem Bild aus, unter dem China dargestellt wird. Es besteht »aus Drahtrollen. Es ist eigentlich kein Land, China, und ist nur elf Meter breit, und klemmt die Freunde voneinander ab. China sticht zu, dünn wie ein Stilet« (277). Dieses groteske Bild der Drahtrollen ist eine Übernahme aus der *Denkmal*-Erzählung des Prosabands. Dort verbindet sich mit ihm jedoch eine gegenteilige Funktion. Es steht weniger für eine aggressive, sondern eher für eine defensive politische Haltung, nämlich für die Abgrenzung der UdSSR. Auch unter diesem textübergreifenden intertextuellen Aspekt zeigt sich also ein Widerspruch.

Die ins Fantastische gehende groteske Verzerrung lässt nicht erwarten, dass sie partiell geografisch doch zutrifft: Der »Tiumen« oder *Tumen*, wie er auf Landkarten auch genannt wird, bildet über eine lange Strecke eine Grenze, wiewohl zwischen China und Russland. Eine Brücke der Freundschaft im dortigen Teil der Welt ist ebenfalls nachweisbar. Sie führt allerdings über den Yalu und verbindet Nordkorea mit China.

Wegen der besonderen Funktion dieses Namens im Text ist es indessen weniger relevant, ob und wie weit er mit der Realität korreliert. Denn angesichts des grausamen Ereignisses auf der Brücke ist ihr Name als Ausdruck sarkastisch-ironischer Erzählhaltung vor allem ein Aspekt des Absurd-Grotesken. Aber weil dieser Eindruck im Text vorherrscht, scheinen sogar die Realitätsbezüge ihn zu bewirken, auf die er nicht zutrifft. Das ist verblüffend und ein weiteres Beispiel für die irrlichternde Erzählweise. Sie lässt von Elementen, die der Wirklichkeit entstammen, auf den ersten Blick annehmen, dass sie der grotesk-konfigurativen Funktion wegen in den Text hineinerfunden sind. Beispiele dafür finden sich auch in anderen Geschichten des Erzählbands.

Nachdem der Mann seine Dreiteilung und den »Tatort« dargestellt hat, fährt er, um sich zu erklären, wie er einleitend gesagt hat, mit seiner Antwort fort.

Die von ihm bereits erwähnten Arbeitgeber haben ihn überredet, eine Filmrolle zu übernehmen, in der zum Schein er, tatsächlich aber eine Puppe von einem Zug überfahren werden soll. Die Abmachung wird nicht eingehalten. Der Zug überfährt den Mann. Seine Wiedergabe der filmtechnischen Umsetzung des Film-Plots ist in Teilen die Konkretisierung der Film-Technik des *Licht-Doubles*, also dessen, was in der Geschichte *Vorworte zu Walter Benjamin* im Mittelpunkt steht. Diese Reprise geht bis zu wörtlicher Übernahme: »Ein Stern ist geboren!« (255) und ist außer dem oben genannten ein weiterer Beleg für Querbeziehungen zwischen den Geschichten des Erzählbands und dessen intertextueller Erzählstruktur. Im vorliegenden Beispiel reicht die Querbeziehung über die *Vorworte* zurück zur Geschichte *Das ewige Leben des Y.K.M.*, in welcher das Double-Motiv im Mittelpunkt steht.

Rückblickend versucht der Mann sich zu erinnern, wann er seine Rolle gespielt hat:

[...] ja, meingott, wann war das, Donnerstag, 12. Mai, als, vielleicht, am 11., Karfreitag, das war Gründonnerstag, der deutschblütige Nordamerikaner Henry Kissinger auf dem elektrischen Stuhl hingerichtet wurde, das weiß ich noch sonst weiß ich nichts mehr. (281)

Diese Zeitangabe fügt sich ein in die Reihe der stereotypen Hinweise des extradiegetischen Erzählers auf die in der *Ys*-Geschichte erzählte Zeit, nur dass statt seiner nunmehr der Mann diesen Zeithinweis gibt. Erneut eine irritierende Konfusion der Erzählebenen. Diese Metalepse ist nur das eine verwirrende Moment der zitierten Sinn unterlaufenden Passage. Das andere zeigt sich in der Absurdität des zeitlichen Parallel-Ereignisses, der Hinrichtung Kissingers. Gleichwohl entbehrt dieser Hinweis des Mannes nicht einer gewissen assoziationslogischen Kohärenz. Denn in beiden Fällen geht es um grausame Tötung eines Menschen. Außerdem ist, unangesehen der Durchführung durch Exekution auf dem elektrischen Stuhl, die Strafbarkeit der rücksichtslosen Außenpolitik Kissingers unter völkerrechtlichem Gesichtspunkt nicht als absurd abzutun. Die *prima facie* verrückt anmutende Passage impliziert insofern auch in dieser Hinsicht ein hintergründiges und kaum bemerkbares sinnhaftes Moment.

Die Selbstreferentialität des Grotesk-Schönen als generatives Prinzip

Ein Kameramann filmt die zwei- oder dreigeteilte Leiche des Mannes und bemerkt: »Das Schöne läßt sich nicht im Bild festhalten. Ein Bild kann nur seine eigene Schönheit festhalten« (281). Die sentenzartige Form dieser beiden Sätze hebt sie aus dem Kontext des Erzählens heraus auf die Reflexionsebene. Wegen des unmittelbaren Bezugs auf den Film stellen die Sätze in erster Hinsicht, vermittelt durch die Figur des Kameramannes, die auf den Filmemacher Harlan verweist, dessen cineastische Selbstreflexion dar. Diese ist aber, wie der unbestimmte Artikel (»sein Bild«) anzeigt, auf die Literatur übertragbar und mithin eine narratologische Selbstreflexion des Autors. Selbstreflexionen charakterisieren zwar sein Erzählen, doch als eine ästhetische Reflexion nimmt sie sich darin solitärhaft aus. Über Schönheit äußert sich Harlan hingegen einige Mal im Gespräch mit Jean-Pierre Stephan. Eine seiner Äußerungen ist bemerkenswert. Zum einen, weil sie sich ebenfalls auf einen Kameramann bezieht, Henri Alekan, der an der Produktion des Harlan-Films *Wundkanal* beteiligt ist, zum anderen, weil Harlan ihn bittet, »von der Geschichte, vom Schrecken, all das zu retten, was sich in Schönheit noch ausdrücken läßt« (H, 200), weil also die Darstellung des Schönen wie im Diktum des Kameramanns in der Geschichte sich auf das Schreckliche bezieht. Dem entspricht ein kurzer Erzähler-Kommentar im *Heldenfriedhof*, der sich dort auf die Täterfigur Lambert bezieht: »Seine Schönheit war schrecklich.«⁹

Der erste Satz des Kameramannes verneint die Fixierbarkeit des gegenständlich Schönen durch ein Bild. Nur selbstreferentiell, als sein eigenes Schönes stellt es Schönheit dar. Sein Diktum bezieht die Konstitution des Ästhetischen in die Selbstbezüglichkeit der Prosa Harlans mit ein. Sie tendiert, wie sich in anderer Hinsicht ebenfalls noch ergeben wird, zur Reduktion von Repräsentanz, sei es die von Wirklichkeit oder die von Sinn. Entsprechend zeigt sich Selbstreferentialität auch unter ästhetischem Aspekt. Worin wäre aber nach dieser Seite hin das Schöne einer zerstückelten menschlichen Leiche zu erblicken? Sie realiter als schön anzusehen, ist inakzeptabel. Für ihre Betrachtung in effigie gilt das indes nicht unbedingt. Das Bild der zerstückelten Leiche ist vielmehr im Rahmen grotesk verzerrter Wirklichkeitsdarstellung spätestens seit Rabelais literarisch sanktioniert. Als Darstellung des Makabren, diesfalls eines Akts der Gewalt und schrecklicher Deformation, dessen Amoralität aber lizenziert ist durch Komik, welche das Schreckliche bricht, ist dieses Bild geradezu ein Paradigma des Grotesk-Schönen. Wie nachgewiesen, hat sich die Form der Groteske bereits durch die vorangegangene Erzählung des Mannes hindurch etabliert. Zwar nicht bestimmt vom Lachprinzip, das nach Bachtins

Kanonisierung der Groteske für diese maßgeblich ist,¹⁰ aber doch von Ironie als der schwächeren Variante des Komischen. Sie zeigt sich durchgehend in der Erzählhaltung des Mannes. Wohl macht die Passage, in welcher er den Kommentar des Kameramanns wiedergibt, davon eine Ausnahme. Umso nachdrücklicher ironisch wird er dann aber am Ende seiner Erzählung: »ich lag auf der Brücke der Freundschaft, da konnte mir keiner was anhaben mehr« (281).

Auf der Allgemeingültigkeit, welche die Worte des Kameramanns wegen ihrer sentenzartigen Form beanspruchen, beruht ihre Bedeutung als narratologische Selbstreflexion. Das Grotesk-Schöne ist ein Aspekt der Ästhetik Harlan'scher Prosa. Diese Auffassung kann sich außer auf die Generalisierbarkeit der Worte des Kameramanns auch auf eine Strukturanalogie zwischen dieser Prosa und der Groteske stützen. Die Entsprechung beruht auf der jeweiligen Relevanz der Körperlichkeit oder Materialität. Die Groteske hat, wie der Verweis auf Rabelais bereits impliziert, vorzugsweise den menschlichen Körper zum Gegenstand. In Harlans Prosa manifestiert sich das Groteske bereits und besonders im Sprachkörper, genauer im signifikanten sprachlich-materiellen Substrat, das bestimmt ist von Brüchen, Heterogenität, Inkohärenz und Verzerrung, also von Strukturelementen, die den Konstituenten des Grotesken entsprechen. Wegen dieser Analogie scheint es nicht abwegig, mit der zerstückelten Leiche die deformierten und destruierten Texte Harlans zu assoziieren.

In deren grotesken Verfasstheit wäre die Selbstbezüglichkeit des Schönen sonach zu sehen. Es ist das Grotesk-Schöne, welches im Bild der zerstückelten Leiche sein eigenes Schönes fixieren kann. Nicht durch seinen Gegenstandsbezug ist es gegeben, sondern durch den Text selbst, aufgrund seiner ästhetischen Qualität als Groteske. Sie ist außer der Geschichte des Mannes auch anderen Episoden der Ys-Geschichte inhärent und aspektweise auch den anderen Geschichten des Erzählbands.

Auch der erste Teil der nachfolgenden zweiten Geschichte ist ein Beispiel für die Form des Grotesken. Vor dem Café *Deutsches Königsberg* »erstrahlte [...] Abashvili [...] in einem Eisblock« (281). Im Glanz dieses Auftritts entwickelt sich eine surrealistisch-absurde Szene. Abashvili klopft sich aus dem Eisblock heraus und macht zweimal die stereotype Zeitangabe: »Es ist Freitag«. Deleuze wird sichtbar, und zwar so, wie er schon in der Erzählung *Vorworte zu Walter Benjamin* erschienen ist, nämlich im Sternbild des Adlers (255). Nunmehr jedoch begleitet von zwei Hirschen, gefolgt von Francis Bacon. Als sei er in das Ich des Geisteskranken der ersten Geschichte verwandelt, wiederholt Deleuze dessen Schlussworte »ich lag auf der Brücke der Freundschaft, da konnte mir keiner was anhaben mehr« (282). Das darin enthaltene Indefi-

nitpronomen hebt der anschließende Erzählerkommentar hervor: »Auch er sagte, im Sternbild: Keiner« (282). Das hat Signalwirkung: »Alle, die zugehört hatten, wiederholten den Kosenamen. [...] Keiner!« (282). Die Kennzeichnung des Indefinitpronomens »keiner« als Kosenamen lässt vermuten, dass seine Wiederholung durch das Publikum nicht inhaltlich motiviert ist, nicht dadurch, dass der Geisteskranke alias Deleuze nunmehr nichts zu befürchten hat. Vielmehr dürfte der Grund für die Zustimmung, die sich in der Wiederholung des Indefinitpronomens ausdrückt, dessen Negation der Bestimmtheit sein. So betrachtet deutet sich im Kontext von Abstrusität wiederum unerwartet erzähllogischer Sinn an. Denn nunmehr ordnet sich die betrachtete Passage dem Leitmotiv der Geschichte des Geisteskranken zu und darüber hinaus einem Leitmotiv des Prosabands überhaupt: der Infragestellung von Bestimmtheit und Identität. Dementsprechend trägt sich die Zustimmung des Publikums ihrerseits nicht mit Bestimmtheit vor, sondern im Ton zurückgenommen, als werde sie zugleich in Frage gestellt: »Diejenigen, die bislang in keiner Geschichte vorgekommen waren, wiederholten den Text [die letzten Worte des Geisteskranken], aber leise, eigentlich traurig« (282). In der Zustimmung zur Negation von Bestimmtheit drückt sich jetzt auch Bedauern und Skepsis aus: »Sie lauschten, weil alle dachten, dass es sie jetzt zweimal gab, einmal nicht, und einmal ja, [...] sie dachten: Es gab sie zweimal nicht – Quatsch, es gab sie alle, mindestens einmal, sagte einer [...]« (282). Das paralogistische Sprechen des Geisteskranken setzt sich im Publikum fort. Nur Eberlein, Erzählfigur der dritten Geschichte, der nach dem Gedankenstrich so grob widerspricht, scheint davon ausgenommen zu sein.

Mit der Nennung dieses Namens bricht der erste Teil der Abashvili-Geschichte ab. Dieser Teil hat sich nicht nur als ein weiteres Beispiel für das Groteske erwiesen, sondern darüber hinaus auch als paradigmatisch dafür, dass Negation von Unterscheidbarkeit und Bestimmtheit, von Abgrenzung und Identifizierbarkeit ein narratologisch leitendes Prinzip des Erzählens ist. Als konstruktiv destruktives und destruktiv konstruktives Verfahren ist es ein Beispiel für paradoxales Storybuilding. Diese negative Narratologie schließt Struktur auf der Mikro- wie auf der Makro-Ebene der Texte nicht aus, sondern etabliert sie, jedoch nur, um sie gleichzeitig zu sabotieren und umgekehrt, wenn sie im Strukturlosen verschwunden zu sein scheint, überraschend doch wieder entstehen zu lassen. Dieses Verfahren ist beobachtbar bis in Nuancen hinein, wie sich weiter oben in der Deleuze-Passage am Beispiel der Hervorhebung des Indefinit-Pronomens und der darauf folgenden Reaktion des Publikums gezeigt hat. Unerwartet findet sich Sinn im Abstrusen. Solch ein oszillierendes Erzählen charakterisiert Harlans Prosa und ähnelt sie den »unmöglichen Fi-

guren«, den Tribars in der bildenden Kunst an, beispielsweise denen Eschers. Prima facie herrscht in Harlans Texten zwar das Verwirrende vor. Wer sich davon nicht abweisen lässt, entdeckt dann auch das andere, die sinnhaften Bezüge und ein nuancenreiches kunstvolles Zusammenspiel beider Aspekte.

Auf die Erwähnung Eberleins am Ende der Abashvili-Geschichte hin, also scheinbar assoziativ, aber doch wohl eher, um die Struktur einer klaren Reihenfolge zu konterkarieren, unterbricht der Erzähler, wie erwähnt, die Abashvili-Geschichte mit der Erzählung der dritten, der Geschichte Eberleins. Obgleich sie über eine Seite lang ist, kann ihr »Plot« in einem Satz zusammengefasst werden: Es geht um Eberleins Café, aber weniger in Form einer Geschichte als in Form einer Aufzählung wiederum, nämlich aller Dinge, die zu dessen Errichtung und Betreibung aus Deutschland importiert werden mussten, damit es als rechtsradikales Café unter dem Namen *Deutsches Königsberg* firmieren kann.

*Wiederholung und Intermezzo:
Das verwirrende Zusammenspiel erzähltechnischer Mittel*

Nach der Eberlein-Geschichte folgt die bereits erwähnte Unterbrechung durch Akteure der ersten drei Figurengruppen: Ein Auftritt von Kuntse, Figur der zweiten Kategorie, ferner ein Auftritt von Morgenstern, zweite Hauptfigur der Geschichte *Das ewige Leben des Y.K.M.*, sodann ein etwa halbseitiger Nachtrag zur unterbrochenen Geschichte Abashvils: Schilderung seiner Ankunft vor dem *Café Königsberg*, weitere Reaktionen des Publikums und der Hinweis, dass Abashvili »mirnichtsdirnichts Kunstfilmer ward« (284f.) – eine Anspielung auf ein zentrales Handlungselement der *Y.K.M.*-Geschichte – und schließlich Auftritte von Figuren der ersten Kategorie. Die Unterbrechung der Abashvili-Geschichte währt somit recht lang. Diese Geschichte gerät aus den Augen. Ihre Fortsetzung ist auch deshalb so schwer zu erkennen, weil ihr inhaltlicher Zusammenhang mit dem ersten Teil nicht offenkundig ist. Die der Fortsetzung vorgeschaltete Szene weist sie jedoch als solche aus: »Der Metropolit Awwakum verhört Abashvili im Roggen vor einer Leinwand. Auf der Leinwand verhört Awwakum die Schachfigur Abashvili im Roggen (sich das heißt einen Schauspieler im Roggen« (286). Auch hier kehrt das Double-Motiv der *Vorworte* wieder, seinerseits verdoppelt durch seine syntaktische Spiegelung in der Wiederholung nahezu gleichlautender Sätze. Den Film hat offenbar Abashvili gemacht. Auf seine entsprechende Qualifikation ist

etwas weiter oben hingewiesen worden. Abashvili wird im Film von einem Schauspieler dargestellt. Am Ende der vom Erzähler mit wenigen Worten umrissenen Szene wechselt die Erzählperspektive abrupt: »Mein Text!, schreie ich [Abashvilil, der Dialog! Hier ist er! Hier, wie es wirklich war!« (286; eckige Klammern im Text). Auf engstem Raum, wirken hier mehrere narratologische Operatoren zusammen: 1. Ein plötzlicher Wechsel der Erzählperspektive hin zu der des intradiegetischen Ich. Dadurch verschränkt sich die kurze Szene über einen Absatz hinweg mit der nachfolgenden Erzählung Abashvilis, als ob diese schon mit der kurzen Szene begänne. Im Widerspruch zur Getrenntheit durch einen Absatz suggeriert das einen Zusammenhang: Oszillieren zwischen Differenz und Kontinuität. 2. Der Metropolit Awwakum, eine historische Gestalt des 17. Jahrhunderts tritt in der erzählten Zeit der *Ys*-Geschichte auf: eine temporale Metalepse. 3. Die Verdoppelung des Verhörs als real und zugleich fingiert dargestellt: Quidproquo von Fiktion und Realität und Konfundieren der Grenze zwischen beidem.

Für das soeben herausgestellte verwirrende Zusammenspiel erzähltechnischer Mittel ist Abashvilis nun folgende Erzählung (zweite Geschichte, zweiter Teil) ein weiteres Exempel. Es geht nochmals um das Verhör und dabei um die Frage, ob Abashvili an der Ertränkung von Soldaten auf offenem Meer beteiligt war. Mehr lässt sich zunächst nicht sagen. Alles andere erscheint einschließlich des sprachlich-grammatikalischen und interpunktorischen Erscheinungsbilds des Textes als nonsenshafter Wirr-Warr. Doch der Schein trügt. Die Fragmente von Tatumständen und Verhör- und Dialog-Abläufen bilden ein Durcheinander, welches das Makabre des Verhör-Gegenstands in der erzählerischen Darstellung groteske Züge annehmen lässt. Dem darin enthaltenen Moment der Komik entspricht eine Erzählhaltung, in der sich mit dieser Darstellung Lust verbindet. Nach Bachtins Lachprinzip der Groteske erklärt sich dies durch die Befreiung von hierarchischer Ordnung, durch deren Destruktion. Sie wird als lustvoll erfahren. Das Gefühl der Lust bricht sich im Lachen Bahn. Diese Erklärung lässt sich auf Harlans Erzählweise übertragen. Sie führt zwar wenige Beispiele dafür mit sich, die ausdrücklich Lachen hervorrufen, gleichwohl indiziert ihre destruktive Komponente eine verhaltene Lust an der Befreiung von sprachlichen und poetologischen Normen. Das in dieser Lust enthaltene aggressive Moment ist die homöopathische Dosis, welche das Erzählen darin stärkt, es mit dem in Harlans Prosa allgegenwärtigen Thema der anthropogenen Gewalt aufzunehmen.

Gegen Ende seines Auftritts wiederholt Abashvili wie auch Deleuze (282) zuvor schon (282) die letzten Worte des Geisteskranken, und wie Deleuzes

Worte kommentiert der Erzähler auch die Worte Abashvilis: »sagte auch er!« (289). Jetzt hebt er aber nicht das Indefinit-Pronomen (»keiner«) hervor, sondern, indiziert durch das Modaladverb »auch« und die Emphase, genauer das Ausrufezeichen, die wortgleiche Wiederholung, um damit, wie dem unmittelbaren Weitergang zu entnehmen ist, die Verwunderung des Lesers sowohl zu provozieren als ihn auch über seine eigene darin zum Ausdruck kommende Begriffsstutzigkeit zum Lachen zu bringen: »Du Phantasieloser! Sind wir nicht alle Brüder? Alle lachten« (289). Analog zu der Szene, die dem letzten Teil der Abashvili-Geschichte vorgeschaltet ist, verschränken sich hier am Ende dieser Geschichte verwirrend temporale Verschiebungen: von der erzählten Zeit in die Erzählgegenwart (Leseransprache) und von dort zurück in die erzählte Zeit (Reaktion des Publikums). Außerdem ist diese Passage eine der Textstellen, die explizit belegen, dass in der *Ys*-Erzählung der für die Grotteske konstitutive Lachimpuls angelegt ist. Eine andere findet sich in abgeschwächter Form am Ende des Auftritts: Abashvili schließt seine Erzählung mit dem Hinweis auf die Erzählzeit: »Es ist Freitag«. Der Erzähler korrigiert und präzisiert: »Das war Aschermittwoch: kurz nach Zwölf« (289). Was sich so ausnimmt, als wollte er sich damit gegen die Kompetenz-Anmaßung seiner Erzählfigur verwahren, stellt stattdessen seine eigene Kompetenz in Frage. Denn der von ihm genannte Tag stimmt nicht, sofern die von ihm bisher angegebene Osterzeit als Kriterium genommen wird. Aus dem Publikum heraus wird schließlich die Aussagekraft dieser Zeitangaben überhaupt in Frage gestellt: »Die gleiche Geschichte hatte schon jemand dreimal am Sonnabend erzählt, sagte wer« (289). Wenn nicht Lachen, so ist doch Heiterkeit als Reaktion auf diese in mehrfacher Hinsicht grotesk-komische Passage auch intendiert. Mit ihr endet der zweite Teil der durch die Einfügung der kurzen dritten Geschichte und die Zwischenauftritte unterbrochenen zweiten.

Vor der vierten Geschichte folgt zunächst ein weiteres Intermezzo durch Auftritte von Figuren der ersten drei Gruppen. Zuerst die Auftritte anonymer Gestalten der ersten Kategorie, Unbekannte: »Wöchnerinnen, dem Kindbettfieber erlegen, begannen zu tanzen, die Bilder von Neugeborenen vor Glück zu verschlingen, mit Schluckaufs in Trance zu verfallen« (289). Wie das Zitat belegt, setzt sich das Grotteske und Absurd-Nonsenshafte mit diesem Erzählschritt fort. Daraufhin hat Kuntse, dritte Figurengruppe und Hauptfigur der *Iyob*-Geschichte, und schon zweimal erschienen (272, 275), seinen dritten Auftritt (290). Danach erscheinen weitere Angehörige der dritten Kategorie, bekannt aus der *Schwanensee*-Geschichte des Prosabands. Sie werden zwar nur mit einem Satz erwähnt, der aber, offenbar um diesem Auftritt Gewicht zu verleihen, in gehobener Sprache rhythmisch und alliterierend abgefasst ist:

»Trunken kamen aus Wotkinsk zu spät die Udmurten tot an« (290). Das Pathos dieser in der *Ys*-Prosa erratischen Stilfigur nimmt sich darin komisch aus. Nach den Udmurten betritt *Yeni* die Szene. Der Name verstellt die Identität der Namensträgerin. Es ist die Gegenwartsautorin *Jenny Erpenbeck*, somit eine der kulturell bekannten Figuren. Das geht aus dem etwas längeren Auftritt hervor, der eine Karikatur dieser Schriftstellerin ist und implizit Kritik an ihrem Erfolg in der Bundesrepublik übt. Schließlich erscheint, zum zweiten Mal auferstanden, der »Mann von der Brücke«. Höchst lebendig wedelt er mit seiner Veröffentlichung »Bekenntnisse eines Laiendarstellers« und bietet sie feil. Der Erzähler kommentiert diesen Auftritt chronistisch-trocken, doch nicht ohne Sarkasmus: »Das war Karsamstag, fast schon am Kreuz« (292).

Die vierte Geschichte beginnt mit dem Satz: »Freitag trat auf die Wiese ein Kriegerverbrecher« (292). Der Zeitangabe nach hätte dieser Auftritt vorgezogen werden müssen. So aber ist er ein Beispiel für die weiter oben dargelegte diskontinuierliche temporale Interpunktion der Erzählabfolge. Der Kriegerverbrecher leugnet seine Untaten: »Österreich habe, sagte er, als es in Lublin ein Volk umbrachte, seinen Spiegel zerbrochen« (292). Damit nennt er den Ort, der auf den Kriegerverbrecher Demianjuk schließen lässt. In dem nach einem Vorort Lublins benannten KZ Majdanek war Demianjuk »tätig«. Die äußere Beschreibung als »hagere, stille Gestalt« deutet, wenn auch sehr vage, ebenfalls auf ihn. Als »gutmütiger Kriegerverbrecher« und Hauptlehrer im Schul-Museum von Jasnaja Polana ist er bereits im vorderen Teil der *Ys*-Geschichte aufgetreten (267). Die Erzählung wendet sich kurz vor ihrem Ende – Demianjuks Auftritt ist der vorletzte – dieser zu Anfang auftretenden Figur und damit der Schuld Demianjuks zu: »Außenstehende erklärten die anscheinende Schuldzuweisung des Kriegsverurteilten oder Kriegsnichtverurteilten am Beispiel des Gesetzes von den Lichtwellen und Lichtquanten« (292). Obwohl diese Erklärung sich wissenschaftlicher, teilchenphysikalischer Begriffe oder Modellvorstellungen bedient, nachfolgend auch eines terrestrisch-planetarischen Bildes, schlägt sie um in Mystifizierung. Diese Begriffe und Vorstellungen haben ihren Wahrheitsgehalt darin, dass die zum Vergleich herangezogenen fundamentalen physikalischen Gesetze eine Vorstellung vom Ausmaß und der Bedeutung der Schuld vermitteln und von der Dringlichkeit ihrer Erklärung. Diese Erklärung lässt im Auftritt Demianjuks allerdings die Grenzen zwischen Täter und Nichttäter verschwinden: »Außenstehende gab es nach diesen Erklärungen keine mehr, auch Erklärungen nicht: Man, ich [...] sah sie einander umschlingen, dann ineinander verschwimmen« (293). Auch die Grenzen zwischen Erzähl-Ich, seiner Figur und Lese-Ich lösen sich im Fortgang des Textes auf. Es ist

nicht mehr klar, wer spricht, wer das angesprochene ›du‹ ist, der sich selbst meinende Erzähler, dessen sich selbst meinende Figur des Kriegsverbrechers oder der angesprochene Leser. Erst die Redezuweisung am Schluss des Zitats hebt die Konfusion der Sprecher-Perspektiven wieder auf:

I[Es war I...] genau dort I...] wo du, Schuberts Winterreise-Müllerlied Nr. 1 »Gute Nacht« hörend an Deutschland dachtest und dich fragtest, wie weit es wohl von seinen ihm ergeben so unerhört in Lublin mit der Abschnürung von Atemwegen befaßten und von jeglichem Leben geheilten Krankenpflegern der Anstalten entfernt gewesen sein mag, oder auch, wie nahe es ihnen gestanden hatte, noch stand, und, ob es überhaupt etwas gewesen war, irgend, lauterem Herzens, etwas, ein Land, nah oder fern, und, oder, ob es ein solches Land, Müllerland, je gegeben haben konnte, während du es ohnmächtig liebtest, sagte er I...I. (293)

Narratologischer Programmsatz

Unter dem Ys-Publikum, das Demianjuks Auftritt beiwohnt, befindet sich ein nicht identifizierbarer »Kunstflieger« (293). Er hält im Anschluss an Demianjuks Auftritt eine Rede. Ein Mann im Publikum erhebt sich und sagt: »Ein Text muß tun, was er sagt – er sagt sonst nichts« (294). Analog zum Verhalten des Mannes, der sich erhebt, um den Satz zu sprechen, hebt auch der Satz selbst sich wegen seiner sentenzartig-apodiktischen Form solitärhaft aus dem Kontext heraus. Wie der Kommentar des Kameramanns, von dem zuvor die Rede war, stellt dieser Satz eine erzählerische Selbstreflexion dar, hier mit dem Gewicht eines narratologischen Imperativs. Er steht in einer gewissen Nähe zur Sprechakt-Theorie und unterscheidet sich von ihr doch signifikant. Die Performativität, welche die Sprechakt-Theorie an bestimmten Wörtern aufdeckt, fordert der Satz von einem Text überhaupt. Der Text ist das agierende Subjekt. Das geforderte performative Tun exekutiert er an sich selbst. In der Sprechakt-Theorie agiert der Sprecher, und die Performativität des von ihm jeweils verwendeten Ausdrucks zeigt sich in der außersprachlichen physischen Welt: »How to do things with words.« (Austin) Im Unterschied zur Plausibilität der sprechakt-theoretisch an bestimmten Wörtern aufgezeigten Performativität ist die eines Textes jedoch weniger evident. Ihr Ermöglichungsgrund zeigt sich unter dem Signifikanten-Aspekt. Von dieser Seite her, als materielles Substrat betrachtet, gehört ein Text wie die Dinge, auf welche die einschlägigen sprechakt-theoretisch untersuchten Ausdrücke performativ wirken, ebenfalls der physischen Welt an. Entsprechend kann sich das performative Tun des Textes in dieser Dimension auswirken. Wegen ihrer Gebundenheit an

Materialität und Körperlichkeit ist Performativität bestimmt durch Präsenz. Die auf Verstehen bezogene hermeneutische Textdimension, Repräsentanz, tritt in den Hintergrund. So betrachtet, erweist sich der Satz des Mannes als Programmsatz der Prosa Harlans. Die *Ys*-Geschichte entspricht ihm. Sie zeigt fast durchgehend, dass sie tut, was sie sagt: Das zirkuläre Textarrangement, die revuehafte Folge von Auftritten, die verwirrende Syntax einerseits, das zum Stammeln tendierende Aufzählen andererseits, die diskontinuierliche zeitliche Interpunktion und deren texträumliches Pendant, die Unterbrechung des Erzähl-Kontinuums durch häufige Absätze, die Metalepsen, die Erzeugung des Anscheins von Wirr-Warr und Chaos sind allesamt performative Aspekte. Zwar ließen sie sich auch unter dem Formaspekt betrachten, da der Begriff der Form ebenfalls die sinnlich erfassbaren Textkonstituenten einschließt – Beispiel a fortiori ist die Form der Onomatopoesie – er bezieht jedoch auch diese Aspekte eines Textes auf dessen Sinnhaftigkeit, stellt sie in einen hermeneutischen Horizont und betrachtet sie also unter dem Gesichtspunkt der Repräsentanz. Das Spezifikum, durch welches sich Performativität von so verstandener Form unterscheidet, ist hingegen der Anwesenheitsmodus des Textes, seine Präsenz als Ereignis. Die durch den Programmsatz bestimmte Narratologie spiegelt sich in mehrfacher Brechung in Harlans Prosawerk überhaupt. Nicht nur die *Ys*-Geschichte entspricht ihm, auch die vier Geschichten in dieser Geschichte, die anderen Geschichten der Prosabands sowie die Romane.

Die Szene, die ihrerseits performativ den Satz des Mannes ins Zentrum rückt und der Proklamation seines Satzes ein Forum bietet, beendet die revuehafte Aufeinanderfolge von Auftritten in *Ys* am letzten Ostertag. Das Publikum muss sie als strapaziös empfunden haben. Es scheint aufzuatmen: »Endlich, Montag [...] hieß es« (294).

Abgesang

Ebenfalls performativ geht die *Ys*-Geschichte ihrem Ende zu, indem sie sich wieder reduziert auf aufzählende oder nur stammelnde Rede und sprachlich zu versiegen scheint. Ihre abschließenden wenigen Zeilen bilden eine Folge von Exklamationen. Deren letzte lautet klassisch-apostrophisch und Opfer wie Täter gleichermaßen einschließend: »Oh *Ys*! Oh Irre! Oh ihr Lieben! Ihr Toten!« (295). Mit diesem wehmütigen Abgesang auf die Stadt *Ys* und, da ihre Gestalten auch seine Geschichten bevölkern, auch auf sich selbst, endet der Prosaband.

Anmerkungen

- 1 Thomas Harlan, *Hitler war meine Mitgift. Ein Gespräch mit Jean-Pierre Stephan*, Reinbek/Hamburg 2011, Bd. 1, 20; im Folgenden zitiert mit der Sigle H und Seitenzahl.
- 2 Christoph Hübner, Gabriele Voss, *Thomas Harlan - Wandersplitter. Eine Antibiographie* (D 2006).
- 3 Michaela Ott, *Gilles Deleuze zur Einführung*, Hamburg 2005, 76.
- 4 Vgl. hierzu Siglinde Geisel, *Nur was man singen kann, ist hörbar*, in: *Sinn und Form*, 1 (2012), 63–72.
- 5 Thomas Harlan, *Heldenfriedhof*, Reinbek/Hamburg 2011, 48, passim.
- 6 Ebd., 260.
- 7 Zitate aus dieser Ausgabe werden im Folgenden durch Seitenzahl in Klammern direkt im Text nachgewiesen.
- 8 Harlan, *Heldenfriedhof*, 425.
- 9 Ebd., 268.
- 10 Michail Michailowitsch Bachtin, *Literatur und Karneval. Romantherie und Lachkultur*, Frankfurt/Main 1990, 86ff.