



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Kein Datum ist unschuldig.“

Geschichtsarbeit bei Thomas Harlan

Verfasser

Andreas Schmiedecker

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner, M.A.

wer denn schüfe reines aus unreinem?

(Thomas Harlan, *Die Stadt Ys*)

Inhaltsverzeichnis

Arbeit des Seismographen. Einleitung	7
I. Zermahlungen. Entsprechen	13
1. Autorschaft	15
1.1 Figuren	16
1.2 Stimmen	19
2. Differenz	24
2.1 Geographie – Grenzen	25
2.2 Biographie – Daten	27
2.3 Ikonographie – Vorspanne	29
3. Todsgemeinschaft	34
3.1 Eine Sünde	34
3.2 Alle Väter	36
3.3 Offenes Werk	41
II. Verschuldungen. Einkreisen	45
1. Täter sprechen	47
2. Täter verorten	53
2.1 Erinnern	54
2.2 Antworten	59
3. Täter bearbeiten	64
III. Verkreuzungen. Erzählen	73
1. Ordnung der Geschichte – Ausstatten und Platzieren	75
2. Richtung der Geschichte – Chronologie und Zeitfluss	80
3. Techniken der Geschichte – Zitat und Reenactment	86
Arbeit und darüber hinaus. Epilog	91
Quellenverzeichnis	93
Literatur	93
Interviews	97
Filme	98
Abbildungen	98
Abstract (Deutsch)	99
Abstract (English)	100
Curriculum Vitae	101

Arbeit des Seismographen. Einleitung

„In der Geschichte,“ schreibt Michel de Certeau, „ist die unendliche Arbeit des Differenzierens [...] die Bedingung für das Inbeziehungsetzen der Elemente und deshalb für ihr Verständnis.“¹ Als Ausgangsbasis für Überlegungen zur Geschichte kann einerseits das Produkt dieser Arbeit dienen, genauso jedoch ihre Formen und Orte. „Geschichtsarbeit“ wird hier, in Kombination dieser Begriffe, als Möglichkeit einer Freisetzung verstanden, die immer mit Bewegung verbunden ist.

Ein vergleichbares Bild liefert die Arbeit eines Seismographen, dessen Aufgabe es ist, feine wie grobe Bewegungen nicht nur zu registrieren, sondern auch in weitere Bewegungen zu übersetzen. Das Produkt der Arbeit des Seismographen ist nicht geordnet oder bereits klassifiziert, denn die Linien, die ein Seismograph zieht, zeichnen sich durch eine interne Differenzqualität aus: Jeder Ausschlag ist nur im Vergleich zu seiner Umgebung lesbar. Eine ursprüngliche Bewegung, ein „Ausschlag gebendes“ Ereignis, bringt eine abstrakte Form zum Vorschein, die einer weiteren Deutung bedarf. Der Seismograph zeichnet demnach in seinen Linien ein direkt sinnliches Bild, das nicht der Zahlen und Skalen bedarf, sondern intuitive Differenzwahrnehmungen von Höhen und Tiefen und damit einen grundsätzlichen Wahrnehmungsmodus abruf.

Die Grundlage der lesbaren Bewegung liegt nicht in der Ruhe, sondern in einer immer schon begonnenen Bewegung: in dem Zittern einer Nadel, die immer dazu bereit ist, eine Erschütterung aufzunehmen. Genauigkeit in der Wahrnehmung und im Ausdruck, ein fein eingestelltes Sensorium, ist Voraussetzung für Lesbarkeit, auch wenn die Frage nach der Positionierung nicht immer im Vorhinein beantwortet werden kann.

„Wenn ich merke, dass ich noch nicht ins Genaue hineinstoße, bewege ich mich wie eine Libelle. Ich zittere über dem Satz, bis ich hineinstoße. Ich finde das richtige Wort durch Libellenzittern, schnelle Bewegungen über der Fundstelle. Irgendwann ist es da, und es gibt nur dieses eine Wort.“²

Bewegung aus Zittern, Arbeit auch in der (scheinbaren) Ruhe des Wartens, die wieder eine Bewegung ist, ein „zögerndes Geöffnetsein“³ (Kracauer), ein sensibles Gespür für kleine Veränderungen führen zu Genauigkeit aus Spannung. Wenn es eine Poetik des künstlerischen Werks von Thomas Harlan gibt, dann ist sie eine Poetik des Seismographen. Eine ähnliche Feinfühligkeit fordert Siegfried Kracauer, wenn er sein geschichtliches Interesse an „dem statu nascendi großer Bewegungen, jenem Zeitraum, da sie noch nicht

¹ De Certeau, Michel, *Das Schreiben der Geschichte*. Frankfurt a. M.: Campus, 1991, 54.

² Geisel, Sieglinde, „Nur was man singen kann, ist hörbar“. Gespräch mit Thomas Harlan.“ in: *Sinn und Form* 64/1, Januar/Februar 2012, 61-71, hier 65.

³ Kracauer, Siegfried, „Die Wartenden.“ in: Ders. *Aufsätze 1915-1926. Schriften. Band 5.1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990, 161-170, hier: 168.

institutionalisiert waren, sondern mit anderen Ideen sich um die Herrschaft stritten“⁴ formuliert. Ein fein eingestellter Seismograph registriert jede Bewegung wie sie geschieht und richtet sein Interesse nicht daran aus, welche Wirkungen Ereignisse nach sich ziehen mögen.

Grundsätzliche Begriffe des Vergangenen wie Erinnerung und Repräsentation sind ebenfalls im Schaffen des Seismographen ausgedrückt, denn er verdeutlicht das „Verhältnis zwischen Abwesenheit und Anwesenheit“, das Paul Ricœur als grundlegend für jede Repräsentation ansieht. Die Aufzeichnungen des Seismographen sind Spuren des Ereignisses und damit gleichzeitig Wirkung und Zeichen. Für Ricœur entspricht dies der Struktur der Erinnerung: „Man muss die Spur zugleich als Wirkung und Zeichen deuten, das heißt als eine Wirkung, die das Zeichen ihrer eigenen Ursache ist. Die Spur bedeutet ihre Ursache, ohne sie zu zeigen; sie steht für ihre Ursache, die als solche nicht zu fassen ist.“⁵

Wenn im Kontext von Harlans Schreiben und Filmen von Ursachen gesprochen wird, dann sind diese untrennbar mit den Geschehnissen des Nationalsozialismus, dem Werdegang einer Familie und der deutschen Nachkriegsgeschichte verbunden. Thomas Harlan pointiert die Widersprüche, die das Verhältnis der Nachkriegsgeneration zu ihrer „Geschichte“ bestimmen; die Beschäftigung mit seinem Leben offenbart eine nicht endende Suche nach Formen und Möglichkeiten, eben dieses Verhältnis auszudrücken. Die Methodik der vorliegenden Arbeit soll nun dem entsprechen, was mit Siegfried Kracauer ein allgemeines Charakteristikum der Werke Harlans genannt werden könnte: „Schneisen ins Reich der allgemeinen Wahrheiten“⁶ zu schlagen. Schneisen zu schlagen bedeutet in diesem Text, sich mit Aspekten aus Harlans künstlerischem Schaffen in fokussierter analytischer Form zu beschäftigen, und zu versuchen, sie mit zeitgeschichtlichen, geschichtstheoretischen und philosophischen Fragestellungen zu verknüpfen. Harlans veröffentlichtes Oeuvre scheint schmal: drei Filme (*TORRE BELA*, Portugal 1975; *WUNDKANAL*, D/F 1984; *SOUVENANCE*, Haiti 1991), drei Romane (*Rosa*, 2000; *Heldenfriedhof*, 2006; *Veit*, 2011) sowie ein Erzählband (*Die Stadt Ys*, 2007). Doch die genauere Betrachtung lässt Verknüpfungen und Arbeitszusammenhänge zu Tage treten, die auf ein lebenslanges Arbeiten im Zeichen der Deutungen von Geschichte hinweisen. Fragen der Artikulation von Vergangenen und der Position des Sprechens sind Grundpfeiler darin, die in einer noch zu schreibenden „Biographie“ Thomas Harlans näher zu beleuchten wären.

Harlans Werke, die sich mit deutscher Geschichte befassen, befinden sich somit in einem merkwürdigen Spannungszusammenhang: Sie wissen um die Unmöglichkeit sich für eine letztendlich absolut gesicherte Position zu entscheiden, deshalb bleiben sie ambivalent, rastlos, aber auch besessen. Harlan ist kein Überlebender des Nationalsozialismus im Sinne

⁴ Kracauer, Siegfried, *Geschichte – Vor den letzten Dingen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971, 18.

⁵ Ricœur, Paul, „Erinnerung und Vergessen. Das eigenwillige Überleben der Bilder.“, *Der blaue Reiter* 18/2, 2003, 40-45, hier 40.

⁶ Kracauer, *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, 100.

eines Weiterlebens nach dem Konzentrationslager. Er ist allerdings ein Überlebender insofern, dass er die Zerrissenheit eines Weiterlebens „trotz allem“⁷, mit Eifer thematisiert. Im Folgenden sollen diese Thematiken als Instanzen von Geschichtsarbeit verstanden und aus verschiedenen Blickwinkeln gedeutet werden.

⁷ Vgl. Didi-Huberman, Georges, *Bilder trotz allem*. München: Fink, 2007.

„[Christoph Hübner:] Was sollte denn als Erinnerung von Ihnen bleiben?

[Thomas Harlan:] Mühe ... Mühe.

Ich hab mir sehr viel Mühe gegeben. Und wo sich die Mühe in Tätigkeit übersetzt hat, fände ich gut, dass diese Mühe nachwirken würde. Diese kleinen Zeichen an den Stellen, wo ich Anstrengung für notwendig und erbärmlich wichtig gefunden habe, gehalten habe. Ich glaube, jeder zeichnet sich nur dadurch aus, dass er sich insofern erfüllt, dass er eine Gesetzmäßigkeit sieht, nach der er etwas tun und hinterlassen könnte. Insofern finde ich schon die Spuren wichtig, die unvergleichlichen; und groß und klein spielt hier viel weniger eine Rolle als die Koinzidenz – fällt etwas mit dir zusammen? Hast du es nur abgelegt oder hast du dich dahingetan und gesagt, das bin halt ich und niemand anders und ist das durchgekommen? Es gibt ja diesen wunderbaren Begriff der ‚Person‘, der aus der Musik kommt und nichts anderes heißt als ‚persuonare‘ – das heißt durch die Maske durchschallen. Eine Person ist etwas, in dieser Definition, was ja schon hinter der Maske versteckt wäre und die Gelegenheit hat durchzudringen. Wenn ich an irgendeiner Stelle durch meine Maske durchgekommenen bin, man also von mir einen Laut vernehmen kann, dann kann er nicht der Laut eines Anderen sein, dann war ich eine Person. Insofern wäre mir wichtig, es bliebe von den wenigen Sachen, die ich gemacht habe, der Ton übrig und der könnte von meinen Kindern oder von den Geliebten gehört werden, genutzt und weitergegeben. Dann, finde ich, hast du deine Hausaufgaben gemacht, weniger schlecht und gut und recht. Sonst habe ich keine großen Begriffe anzukleben an so eine Vorstellung, das ist gewöhnlich.“⁸

„nach Hause, selbst wenn ich träume – die französische Mühle“⁹

⁸ THOMAS HARLAN - WANDERSPLITTER, R. Christoph Hübner, DVD Edition Filmmuseum 2007, (Orig. D 2006), DVD-Extramaterial „Am Ararat“, 00:11:08-00:14:20.

⁹ Ebd. 00:05:20.

I. Zermahlungen. Entsprechen

Arbeit, die sich mit Begriffen von Geschichte auseinander setzt, wendet sich Material zu, das als vergangen ausgewiesen ist. Woraus dieses Material auch bestehen mag, es ist in jedem Fall bereits geformt. Ein naiver Historismus, der darauf abzielt, „die Abfolge von Ereignissen durch die Finger laufen zu lassen, wie einen Rosenkranz“¹⁰, vergisst, dass die Anordnung der Perlen am Rosenkranz bereits eine Formgebung ist – genauso wie der Akt des Aufzählens. Formungsprozesse sind Voraussetzung, um sich einen Begriff von Vergangenem zu machen und auch dafür, diesen Begriff jemandem mitzuteilen. Die Vergangenheit, und die „Geschichte“ noch weniger, sprechen nicht von sich aus: Komplexe Prozesse bringen sie zum Sprechen oder zum Schweigen.

Die Vernichtungsmaschinerie der Nationalsozialisten war letzten Endes auf die völlige Zerstörung ihrer Opfer und deren Gedenken ausgerichtet, um die Toten in Vergessenheit geraten zu lassen. Paradigmatisch ist die Arbeit der Sonderkommandos der „Aktion 1005“, „Tarnbezeichnung für die systematische Beseitigung der Spuren von Massenmorden [...]“. Nichts sollte von den mehrheitlich jüdischen Opfern bleiben. So, als hätte es sie nie gegeben.“¹¹ Nach dem Tod standen noch Krematorien und Knochenmühlen bereit, um alle Spuren zu vernichten. Doch selbst die feinste Mühle lässt Teile und Splitter zurück, die von den Geschehnissen berichten. Und jeder Splitter, der zum Sprechen gebracht werden kann, hat seine Entsprechung in einem Fragment einst gelebter Realität: Ein Name vielleicht, eine Erinnerung, oder eine Geschichte.

Es verlangt Kenntnis, Vorsicht und Umsicht, mit Splittern und Zermahlenem umzugehen, um die Geschichten zu finden, die dabei helfen könnten, Geschichte zu erzählen. Dabei könnte man das Ziel anstreben, die Gegenstände der Geschichte, die Umstände *selbst* zum Sprechen bringen zu können. Doch Sprechen setzt eine Stimme und einen Resonanzraum und/oder -körper voraus. Und so befindet sich eine Aussage über die Vergangenheit auch in einem von Historikern erzeugten Beziehungsgeflecht – etwas, das man als „Werk“ bezeichnen kann. Geschichtsarbeit lässt sich in jedem Fall gleichermaßen als Arbeit *am* Werk und Arbeit *des* Werks verstehen. Insofern ein Werk, ein Zusammenhang, Energien freisetzen kann, die seine Position ändern, formen oder zumindest in Frage stellen, ist das durch einen Arbeitsprozess entstandene Produkt (wie etwa ein Roman oder ein Film) eine aktive Kraft. Dies kommt im Besonderen dann zum Tragen, wenn es darum geht, wie die Geschehnisse der Shoah, ihre Nachwirkungen und die Wege der daran Beteiligten kontextualisiert werden können.

¹⁰ Benjamin, Walter, „Über den Begriff der Geschichte“, in: Ders., *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007, 129-140, hier: 139.

¹¹ Hoffmann, Jens, „Das kann man nicht erzählen“. „Aktion 1005“ – wie die Nazis die Spuren ihrer Massenmorde in Osteuropa beseitigten. Hamburg: Konkret, 2008, 8.

Durch ihren editorischen Zusammenhang sind Thomas Harlans Bücher *Rosa* und *Heldenfriedhof* als „Romane“ ausgewiesen. Den Zusammenhängen, die innerhalb der Buchdeckel geknüpft werden und den Aussagen, die getroffen werden, ist damit zumindest temporär ein Ort innerhalb der Diskursrealität zugeteilt. Arbeitsweisen und Arbeitskraft sind jedoch, in Abhängigkeit von immer neuen Raumanordnungen, ständig in Bewegung, Sprecherpositionen verändern sich wie die Zusammenhänge von Aussagen. Es spricht schließlich nichts dagegen, dass ein Roman, der nicht als „historiographisch“ gekennzeichnet, oder ein Film, der nicht als „dokumentarisch“ ausgewiesen ist, in einem ähnlichen Zusammenhang entstanden ist oder ähnliche Energien freisetzt wie das jeweilige Pendant, das sich explizit zur dokumentarischen oder historiographischen Form und Funktion bekennt. Es gilt also, nach Strukturprinzipien und Vermittlungsstrategien jenseits der bloßen Einordnung zu fragen, die jeweils spezifische Bereiche der Geschichtsarbeit aufrufen oder abdecken. Dabei wird von der These ausgegangen, dass Harlans Werk an sehr grundlegenden Ebenen mit der Frage nach der Möglichkeit einer Erzählung ansetzt. In den spezifischen Formen seiner Filme und Romane lassen sich Strategien erkennen, die auf ungenutzte Potentiale der Geschichtsarbeit aufmerksam machen.

1. Autorschaft

„Subjekt wie auch Ende waren Illusion, gleichsam ein Sprachfehler, nicht Aphasie etwa oder der dyslexische Zusammenbruch einer Ordnung gar, nein, gewollter Unfall vielmehr“¹²

Die Strukturprinzipien eines Werkes sind abhängig von dessen internen Ordnungszusammenhängen und somit mit der Frage nach einer Autoreninstanz verbunden. Ein mimetischer Ansatz des Erzählens wird seine Welt mit Figuren bevölkern, die untereinander im Austausch stehen und deren Stimmen das narrative Geflecht des Romans bilden. Im Falle von *Heldenfriedhof* kann dieser Zusammenhalt wörtlich verstanden werden, denn im Zentrum steht eine Gruppe von Figuren, die durch Teilhabe an einer bestimmten Tat verbunden sind.

Die Erzählbewegungen des Romans folgen den Geschichten von Mittätern der „Aktion Reinhard“¹³, der großflächigen Vernichtung der mehrheitlich jüdischen Bevölkerung im deutsch besetzten und verwalteten Generalgouvernement. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf der Kontinuität des Personals – die SS-Mitglieder, die führend an der Vernichtung in den polnischen Lagern Belzec, Sobibór und Treblinka beteiligt waren, stammen größtenteils aus dem früheren „Euthanasieprogramm T4“¹⁴, im Zuge dessen bereits ab Oktober 1939 in verschiedenen Standorten in Österreich und Deutschland, geistig und körperlich behinderte Menschen durch Gas getötet wurden.¹⁵ Der nächste und letzte Einsatzort dieser Gruppe, die sich aus einem Kern von 92 Personen zusammensetzte und Offiziere wie Fahrer, Ärzte und Sekretärinnen umfasste, war in Norditalien anzusiedeln: Die Reismühle „Risiera de San Sabba“ in der Nähe von Triest, die in der Endphase des Krieges als Konzentrationslager diente. Hier setzt 17 Jahre später die Handlung von *Heldenfriedhof* ein: Eine Gruppe von ehemaligem KZ-Personal begeht auf dem titelgebenden Friedhof in der Nähe der Risiera kollektiven Selbstmord. Die Umstände dieses Ereignisses sind in der Diegese des Romans allerdings bereits im Voraus als Teil eines (fiktiven) Fortsetzungsromans in einem (real existierenden) slowenischsprachigen italienischen Periodikum unter eben diesem Titel, „Heldenfriedhof“, erschienen. Daraus lässt sich bereits schließen, dass Harlans Werk ein

¹² Harlan, Thomas, *Heldenfriedhof*. Frankfurt a. M.: Eichborn, 2006, 296.

¹³ Beide Schreibweisen, „Aktion Reinhard“ und „Reinhardt“ existieren, vgl. dazu Musial, Bogdan (Hg.), „Aktion Reinhardt“. *Der Völkermord an den Juden im Generalgouvernement 1941-1944*. Osnabrück: Fibre, 2004, 309, Fußnote 3.

¹⁴ Benannt nach dessen Zentrale in der Berliner Tiergartenstraße 4, vgl. Friedländer, Saul, *Das Dritte Reich und die Juden. Zweiter Band. Die Jahre der Vernichtung 1939-1945*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2007, 41.

¹⁵ Vgl. Heberer, Patricia, „Eine Kontinuität der Tötungsoperationen. T4-Täter und die ‚Aktion Reinhardt‘“ in: Musial (Hg.), „Aktion Reinhardt“, 285-308; sowie Klee, Ernst, „Von der ‚T4‘ zur Judenvernichtung. Die ‚Aktion Reinhardt‘ in den Vernichtungslagern Belzec, Sobibor und Treblinka.“ in: Aly, Götz (Hg.), *Aktion T4 1939-1945. Die „Euthanasie“-Zentrale in der Tiergartenstraße 4*. Berlin: Ed. Hentrich, 1987, 147-160.

komplexes Spiel auf verschiedenen Ebenen der Romanerzählung und der zeitgeschichtlichen Reflexion eröffnet.¹⁶

Der zentrale Referenzpunkt darin ist gleichzeitig auch der Autor des fiktiven Romans im Roman: Enrico Cosulich, ein dreisprachig aufgewachsener Gelehrter, Mediziner, Komponist, der sein Leben der Suche nach den oben genannten Tätern widmet, angetrieben davon, dass seine Mutter der Vernichtung in der Reismühle zum Opfer fiel. Dabei ist er unaufhörlich schriftstellerisch, publizistisch und historiographisch tätig. Sein Bestreben, den Werdegang der Schuldigen nach Kriegsende nachzuzeichnen, spiegelt die Gesamtkonzeption von *Heldenfriedhof* wieder: Es werden Anläufe unternommen, den Schuldkomplex, der sich von der Ermordung von „Geisteskranken“ im Rahmen von „T4“ über Polen und Italien zurück nach Deutschland, ins Weiterleben der Täter und bis tief hinein in die Mühlen der deutschen Nachkriegsjustiz zieht, fassbar zu machen – wohl wissend, dass es die eine, umfassende Erzählung nicht geben wird. Der Roman bleibt fragmentarisch, bricht Bewegungen ab, liefert rätselhaft verschlüsselte, oft konträre Beschreibungen und Analysen von Ereignissen, deren Status und „Wahrheitsgehalt“ meist unklar bleiben, folgt seinen ProtagonistInnen in mannigfaltigen Wegen, zitiert aus literarischen und wissenschaftlichen, realen und fiktiven Werken, und beschäftigt sich vor allem eindringlich mit den Potentialen von Sprache, historische Erschütterungen nachzuzeichnen.

1.1 Figuren

„das vermeintliche Subjekt hatte sich mutativ in andere Subjekte gehäutet, Lohn der Ambiguität, jener Eigenschaft, die man meist denjenigen vorwarf, die sich nicht klar ausdrücken wollten, ohne zu ahnen, wie glücklich dergleichen über den Vorwurf sein durften, endlich Sätze an ihrer statt sprechen zu lassen und selbst nichts mehr sagen zu müssen.“¹⁷

Im Gespräch mit Christoph Hübner und Gabriele Voss nennt Thomas Harlan, nach seinem Roman gefragt, zwei Namen als „die zentralen Figuren überhaupt“¹⁸: Dietrich Allers und Hermann Höfle. Allers, einer der „schillerndsten und erfolgreichsten NS-Gehilfen der Nachkriegszeit“¹⁹ war Rechtsanwalt im „T4“-Programm und wurde nach Christian Wirths Tod in der Spätphase des Krieges Kommandant des Lagers in der Risiera de San Sabba. Höfle hingegen war hauptverantwortlich für die Zusammentreibung der jüdischen Bevölkerung im Generalgouvernement und deren Verschickung in die Vernichtungslager. Beide überlebten

¹⁶ Im Folgenden wird Thomas Harlans reales Buch als *Heldenfriedhof* und das gleichnamige Buch im Buch als „Heldenfriedhof“ bezeichnet werden.

¹⁷ Harlan, *Heldenfriedhof*, 296f.

¹⁸ WANDERSPLITTER, DVD-Extramaterial „Heldenfriedhof“, 00:03:33.

¹⁹ Klee, Ernst, *Was sie taten – was sie wurden. Ärzte, Juristen und andere Beteiligte am Kranken- oder Judenmord*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1995, 56.

den Krieg, blieben in der ersten Prozesswelle unbeachtet und wurden erst in den 1960ern angeklagt; Höfle erhängte sich 1962 in Untersuchungshaft, Allers wurde verurteilt, kam aber wieder frei und starb 1975 an einem Herzinfarkt.²⁰ Der historische Verlauf der Biografien wird von Harlan nicht geändert, entfaltet aber erst in der literarischen Kreuzung und Kontrastierung sein besonderes Erkenntnispotential, denn man kommt, laut Harlan, „bei der Betrachtung von Geschichte darauf, dass diese beiden Figuren zusammen genommen komplett sind. Sie brauchen keine anderen mehr: Der eine tötet, der andere liefert die Opfer, und die beiden zusammen sind, was nachher die Tat ausmacht.“²¹

Es ist bezeichnend, dass Harlan den Namen seiner eigentlichen Hauptfigur, deren Entwicklung eine so zentrale Position im Roman eingeräumt wird und deren Suchbewegung am gründlichsten gefolgt wird, in dieser Interviewpassage überhaupt nicht nennt – erwähnt wird lediglich „jemand auf der Suche nach seiner Mutter“, als ob Harlan im Sprechen über seinen Roman mit diesem „jemand“ bewusst eine Leerstelle bezeichnen würde. Eine Leerstelle, die jedoch eine Parallele aufweist: In Harlans Vorgängerroman *Rosa*,²² existiert neben einem erzählenden „Ich“, das durch sein Bestreben, einen Film über das Vernichtungslager in Kulmhof zu drehen, auffallende Ähnlichkeiten zu Harlan selbst besitzt, noch eine weitere zentrale Referenz – der Arzt und Musiker „Richard F.“ (Felgemann), fast ein Doppelgänger von Enrico Cosulich aus *Heldenfriedhof*. In beiden Figuren vereinen sich künstlerische und wissenschaftliche Ausnahmefähigkeiten, sie sind jedoch seltsam schwach konturiert, kaum greifbar, vielmehr Projektionsgestalten einer schwer fassbaren Bewegung. Wie durch ein Erzählprisma aufgespaltet, unternehmen sie immer wieder Versuche, ihre Identität festzuhalten, indem sie sich selbst in ihre Romane schreiben. Identitäten wie Professionen sind im ständigen Wandel begriffen, vereint nur durch die ewige, scheinbar erfolglose Suchbewegung und durch die immer wiederkehrende Geste des Anfangens.

Enrico Cosulich wählt etwa für die Veröffentlichung seines Romans das Pseudonym „Heinrich Dürr“ (den Mädchennamen seiner Mutter), nennt sich an anderer Stelle, in Dopplung eines Verbrechensnamens „Kaufmann“,²³ veröffentlicht Studien in Biologie und klinischer Psychologie wie Kompositionen und Romane. Beide, Cosulich und Richard F., lassen ihre Karrieren in Afrika enden, sterben weniger, als dass sie sich der Geschichte entziehen:

²⁰ Zu den Lebensdaten von Allers vgl. u. a. Klee, Ernst, *Das Personenlexikon zum Dritten Reich*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2003, 12; zu seiner Rolle im Rahmen der „T4“-Aktion vgl. Klee, *Was sie taten – was sie wurden*, 56ff.; zu den Lebensdaten von Höfle vgl. u. a. Klee, *Personenlexikon*, 260f.

²¹ WANDERSPLITTER, DVD-Extramaterial „Heldenfriedhof“, 00:08:41-00:09:00.

²² Harlan, Thomas, *Rosa*. Reinbek: Rowohlt, 2011.

²³ Harlan, *Heldenfriedhof*, 232ff. Tatsächlich findet hier ein komplexer Codierungsprozess statt: Eine Figur namens „Heinrich Kaufmann“, die eine Variation auf Cosulichs Pseudonym „Heinrich Dürr“ darzustellen scheint, nimmt diesen Namen an, um über den ehemaligen Leiter der „T4“-Dienststelle, Adolf Gustav Kaufmann zu schreiben. Gleichzeitig beschreibt dieser Abschnitt die Namensänderung von Martha Kurrat, Sekretärin der „Aktion Reinhard“ eben zu Kaufmann. Es dies ein weiterer Fall der ständigen Neugenerierung von Bedeutung durch semantische und/oder orthographische Verschiebungen, vgl. dazu Kap. I.2, S.24ff.

„Enrico starb darüber; wo und wann bleibt im Dunkel. Er hielt sich für höchst vergänglich. [...] Die zahllos erwähnten Todesarten [...] waren wohl [...] um einige angereichert worden, doch das änderte wenig an der vollkommenen Nichtigkeit, in die Enrico, eigentlich zeichenlos, schließlich eingetaucht bleiben wollte.“²⁴

Zurück bleiben Fragmente, Verwirrungen, Andeutungen. Eine durchgängige Biografie ließe sich genauso wenig extrapolieren, wie ein charakterliches Profil erstellen – die Figuren existieren letztlich vor allem als Bindeglieder der verschiedenen Bewegungen der Romane. Sie sind Verkörperung des unaufhörlichen Suchens, der Hingabe beim Verfolgen von Verbrechen und beim Versuch, die Vernichtung zu verstehen; sie haben nur lose Berührungspunkte mit den sozialen Zusammenhängen, die sie umgeben. Gleichzeitig scheinen sie die Mühen, von denen Harlan spricht, zu personifizieren. Wie die Mühlen der Geschichte kennen diese Figuren keine Bewegung, die nicht Arbeit ist, nehmen historische Umgebungen und Gegebenheiten, Dokumente und Zeugnisse, Zeitgenossen und Identitäten, an und in sich auf und geben etwas wieder, das zwar Archivqualität hat, dessen Logistik aber, in Umkehrung einer Formulierung von Wolfgang Ernst, nicht „auf Seiten der Infrastruktur von Macht (Verwaltung)“, sondern „auf Seiten anthropologischer Bedürfnisse nach Verzeitlichung der Erfahrung“²⁵ steht. In ihrer Funktion in *Heldenfriedhof* und *Rosa* sind diese Figuren zwar aufgespaltet in instabile Identitäten, machen aber, wie ein Raster, all das sichtbar, was zwischen den historischen Dokumenten liegt, und in diesen auch eingeschrieben ist.

Sie liegen damit auch diametral zum einem historiographischen Diskurs, der die Mühlen der Geschichte nur im Hinblick auf die archivarische Verwertung arbeiten lassen kann. Eine Figur wie Cosulich wäre somit die verzeitlichte Erfahrung einer historischen Mühe, deren schiere Existenz innerhalb des Romanrahmens Auskünfte über den erzählerischen Anspruch Harlans gibt, eines Anspruchs, der immer schon performativ ist. Allein die *Tatsache* Cosulich²⁶, die Tatsache, dass hier ein Mensch im Roman als anthropologisierte Form jener Mühen erscheint, die von den Nachbarn der Shoah den Nachgeborenen auferlegt werden, spricht vom Projekt des Autors: Keine Allegorie, weil sich der Festsetzung in letztendlich gültige Bedeutungszusammenhänge ständig entziehend, steht ihr (Über)Leben im Mittelpunkt einer Romanerzählung, bleibt aber unfassbar. Diese Figur ist weder Protagonist, noch Erzähler, denn ihr Leben ist viel weniger real (oder schon hyperreal) als das der *Täter*, die genau deswegen die Hauptfiguren des Romans sind. Um *sie* geht es, und Cosulich steht für die mühevoll Unmöglichkeit, einen Rahmen zu schaffen, in dem es genau um sie gehen kann.

²⁴ Harlan, *Heldenfriedhof*, 556f.

²⁵ Ernst, Wolfgang, *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*. Berlin: Merve, 2002, 49f.

²⁶ Diese ist allerdings auch mit der *Tatsache* Thomas Harlan verwoben. Der Film *WANDERSPLITTER* von Voss/Hübner widmet m. E. genau dieser Tatsache einen ganzen Film – einem Menschen beim Sprechen zuzusehen, dessen Existenz in einer Berchtesgadener Lungenklinik mit seiner Vita schon ein *Ereignis* zu sein scheint.

1.2 Stimmen

„Sätze waren nur als Teile, Wurmfortsätze von Attributen aufzufassen, mehr noch, sie hatten die sprechende Stimme unter ihr polyphonisches Gefüge gekehrt und sie gleichsam nur noch im Choral mitsingen lassen, niemals mehr als Rezipienten.“²⁷

Welche Positionen die Figuren auch einnehmen, stehen sie immer in einem Verhältnis zu den narrativen Stimmen, die der Roman anbietet. Über seinen beträchtlichen Umfang von knapp 600 Seiten hinweg weist *Heldenfriedhof* eine Vielzahl von möglichen auktorialen Instanzen aus. Neben Abschnitten, die mit „E.C.“ (Enrico Cosulich) bezeichnet sind, taucht auch „Heinrich Dürr“, Cosulichs Pseudonym für die Veröffentlichung von „Heldenfriedhof“ auf, außerdem sind Passagen etwa mit den Namen „Georg-Maria Pauen“, „Albino Bubnič“, dem Verleger des *Primorski Dnevnik*, in dem „Heldenfriedhof“ erscheint, oder eines untersuchenden Kommissars unterschrieben. Diese Differenzierung möglicher Quellen steht jedoch in deutlichem Gegensatz zu der relativen Uniformität des sprachlichen Ausdrucks. In Bezug auf Lexik, Syntax oder die Verwendung sprachlicher Bilder unterscheiden sich die 110 einzelnen Abschnitte²⁸ nur marginal voneinander. Abgesehen von Sequenzen, die klar als Protokolle oder Korrespondenzen erkennbar und meist typographisch abgehoben sind, dominiert ein einheitlicher Prosastil, Harlans eigentümliche „wuchernde Sprache“.²⁹ Obwohl es sprachliche Differenzierung in verschiedenen Passagen gibt, vollziehen sich diese anhand von Linien, die nicht auf den ersten Blick den Autoren entsprechen, denen ein jeweiliger Abschnitt durch das Indiz einer Unterschrift zugewiesen wird.

„Um zu funktionieren, das heißt um lesbar zu sein“, schreibt Jacques Derrida, „muss eine Unterzeichnung eine wiederholbare, iterierbare, nachahmbare Form haben; sie muss sich von der gegenwärtigen und einmaligen Intention ihrer Produktion lösen können.“³⁰ Die Signatur liegt für Derrida in einem einzigartigen Spannungsfeld, das Einmaligkeit suggeriert, aber gleichzeitig nur durch die immer schon vorgängige Wiederholung verständlich sein kann. Harlan scheint genau diese beiden Ebenen zu hinterfragen: Die Unterschrift des fingierten Autors wird zunächst dahingehend entwertet, dass der Name nichts Singuläres mehr bezeichnet, denn die Schreibidentitäten sind in jedem Fall aufgespalten. Wenn eine Figur, deren Namen eine Textpassage zugeschrieben wird, kein fixierbares Eigenwesen besitzt, hat auch ihre Unterschrift bestenfalls einen zaghaften Hinweisscharakter. Oder,

²⁷ Harlan, *Heldenfriedhof*, 296.

²⁸ Der Roman ist nicht in Kapitel unterteilt. Seitenumbrüche trennen den Text in Passagen von zwischen 1 und ca. 30 Seiten Länge auf, die im Folgenden als „Abschnitte“ bezeichnet werden.

²⁹ Vgl. Rebhandl, Bert, „Grundübelau ist überall.“ in: *Der Standard*, 12.01.2007, <http://derstandard.at/2716005> (18.06.2012), „Nur mit einer wuchernden Sprache kann er das Ich, das angesichts der überwältigenden Negativität der Vernichtungspolitik zu zerbrechen droht, notdürftig wieder zusammenfügen.“

³⁰ Derrida, Jacques, „Signatur Ereignis Kontext.“ in: Ders. *Randgänge der Philosophie*. Wien: Passagen 1999, 325-351, hier: 349.

genauer, die Figur existiert nur in ihrer Verschriftung. Zweitens besteht keine Verbindung mehr zwischen der Einzigartigkeit des unterschreibenden Namens und dem Wiederhall desselben in einer „Art des Schreibens“, einer Festschreibung der Illusion durch stilistische Mittel. Sobald die Stimmen des Romans ununterscheidbar klingen, wird die Unterschrift zu einem provokanten *aside* in Richtung der Leser – eine Textpassage kann, durch die Signatur gleichermaßen fossilisiert, eben nicht in eine bestimmte Kategorie des lesenden Archivars abgelegt werden, für den von nun an jede darauf folgende Äußerung mit derselben Kennzeichnung bereits vorgeformt wäre, sondern muss bei jedem Lesen aufs Neue auf ihre Referenten hin befragt werden.

Die Zuordnung dient also offensichtlich weniger der stilistischen Differenzierung als der argumentativen Breite der Romankonstruktion. Sie ist ein intertextuelles Verwirrspiel, das allerdings nicht auf der sprachlich-illusionistischen Ebene, sondern vielmehr hinsichtlich der Erwartungen an die dominierenden Kräfte der Handlungsentwicklung betrieben wird. In Bezug darauf unterscheidet populäre Erzähltheorie zwischen *plot-driven* und *character-driven narratives*. Die Orientierung der Leser wird dadurch unterstützt, dass eine Erzählbewegung eines Romans einer dieser Kräfte zugeordnet werden kann – der Text entwickelt entweder die Charaktere oder den Plot weiter, Leseerfahrungen werden dementsprechend kategorisiert. Die Konstruktion von *Heldenfriedhof* zwingt allerdings dazu, dieses Verhalten zu hinterfragen. Es ist eine Herausforderung, den Überblick darüber zu behalten, ob der Text gerade eine Publikation, eine kommunikative Situation oder die auktoriale Instanz des Autors repräsentiert, da sich die Stoßrichtung oft in kleinen Bemerkungen oder Nebensätzen ändert. Die beteiligte Lektüre erschöpft sich nicht darin, herauszufinden, von welcher Entwicklung nun gesprochen wird, sondern erfordert, die Protagonisten dieser Entwicklung selbst festzulegen und nach den dahinterliegenden Kräften zu fragen.

So zeichnet der 21. Abschnitt³¹ des Romans im Laufe von lediglich fünf Seiten eine weitläufige Bewegung nach. Die Perspektive ist die eines auktorialen Erzählers, der von Redaktionssitzungen bezüglich der Entscheidung über die Drucklegung von „Heldenfriedhof“ berichtet und aus den dazugehörigen Protokollen sowie aus den Erinnerungen zu dieser Publikation³² von Albino Bubnič zitiert. Doch die Unzulänglichkeit dieser Schriftstücke, den Geschichtsverlauf nachzuzeichnen, wird auch kommentiert, ebenso wie die Kommentare der Redakteure zu „Heldenfriedhof“ auch auf *Heldenfriedhof* zutreffen: Cosulich muss sich dafür rechtfertigen „Ängste auslösende Geschehnisse, die sich in Wahrheit nie ereignen würden,

³¹ Im Buch so nicht nummeriert, vgl. Harlan, *Heldenfriedhof*, 51-55.

³² Diesen Erinnerungen ist übrigens eine von Harlan an anderer Stelle als „Heldenfriedhof. Die Entstehungsgeschichte, Ljubljana, 1994“ eingeführt Monografie beiseite gestellt, vgl. *Heldenfriedhof*, 17. Es kann dabei nicht übersehen werden, dass Harlans Buch *Heldenfriedhof* einerseits genau das ist (nämlich die Entstehungsgeschichte von „Heldenfriedhof“), allerdings auch an entscheidenden Punkt zu unklar bleibt, um tatsächlich als umfassende Lektürehilfe für Cosulichs fiktiven Roman brauchbar zu sein.

so zu beschreiben, als hätten sie sich in der Tat ereignet', um sie dann, ‚als Literatur getarnt [...] auch noch anzukündigen‘³³. Doch diese narrative Sequenz wird in einen weiteren publizistischen Kontext eingegliedert: „Hier – Seite 40, Manuskript – steht auch das *Testament*.“³⁴ Es folgen eine Beschreibung der Typografie dieser Blätter und des angeblichen Auffindungsortes (Husynne, ein Dorf an der Polnisch-Ukrainischen Grenze, etwa 50km vom Vernichtungslager Sobibór entfernt) bei einer männlichen Leiche sowie, in kursiven Lettern, den Text eines Testaments, das offensichtlich von Enrico Cosulich verfasst ist, und vor allem Hinweise zur weiteren Verwendung und Editierung von musikalischen und publizistischen Werken enthält. Das typographisch abgesetzte Testament und damit auch der gesamte, ohne Paragraphen gesetzte Abschnitt, sind mit den Buchstaben „E. C.“ unterzeichnet.

Es lassen sich daher mindestens drei treibende Kräfte hinter diesem Narrativ vermuten: E.C. (Enrico Cosulich), der sein Testament verfasst, Bubnič, der in seinen Memoiren die Entwicklung von „Heldenfriedhof“ nachzuzeichnen versucht, und dieses Testament vielleicht inkorporiert (oder umgekehrt), und schließlich der auktoriale Erzähler von *Heldenfriedhof*. Doch eine Hierarchie (z.B. E.C. < Bubnič < Erzähler), die das Verhältnis der Texte und Stimmen zueinander beschreiben könnte, ist nicht haltbar, denn die Kommentare sind in einem solchen Maße verflochten, dass die Ebenen kaum auf befriedigende Weise zu differenzieren sind. Vielmehr scheint jede Ebene die beiden anderen potenziell zu umschließen: Insofern die Ereignisse um die Publikation von „Heldenfriedhof“ Teil von Enrico Cosulichs Vermächtnis sind, und sich das Testament explizit auf den weiteren Umgang mit Enricos Texten bezieht, ist sogar eine Deutung möglich, in der Harlans Roman *Heldenfriedhof* von diesen Texten eingeschlossen ist. Allerdings ist das Testament auch grundsätzliches Quellenmaterial von Bubničs Erinnerungen und steht somit in einem Argumentationszusammenhang, der Cosulichs publizistisches Engagement beschreiben und einordnen möchte. Die auktoriale Instanz, die als Gegenüber immer die reale Leserin hat, könnte nun entweder beide anderen Ebenen umschließen, oder Teil derselben sein, insofern Bubnič oder Cosulich die (fiktiven) Leser der Monografie bzw. des Testaments ansprechen können.

Diese exemplarische Lektüre, die sich auf verschiedene, strukturell ähnliche Passagen ausweiten ließe, soll darauf hinweisen, dass die multivokale Qualität von Harlans Schreiben sich einfachen Einordnungen verweigert, und den Lesern die Entscheidung der Gewichtung von Erzählinstanzen überlässt.³⁵ Man könnte von einem anti-hierarchischen Umgang mit Quellen sprechen, der den Gestus des Zitats zum Prinzip seiner Struktur und gleichzeitig aber auch der Offenlegung derselben gemacht hat. Die Wirkung dieser Strategie ist eine

³³ Harlan, *Heldenfriedhof*, 52.

³⁴ Ebd. 54, Hv. i. O.

³⁵ Harlan dazu: „Ich habe eine Vorliebe für Zweideutigkeiten, eben weil vieles zweideutig ist.“ Geisel, „Nur was man singen kann ist hörbar“, 65.

direkt performative, da sie von einer aktiven Involvierung der Lesenden ausgeht. Anders gesagt: Der Text *Heldenfriedhof* legt seine Schuldigkeit gegenüber anderen (fiktiven wie realen) Texten offen, weist dadurch auf seine eigene Materialität hin und fordert eine aktive Reflexion seines Status als Roman oder Dokument ein. Als orientierende Kraft könnte man nun anstelle von *plot* oder *characters* die meta-textuelle Beschäftigung mit der Struktur dessen, was hier eigentlich erzählt wird, bezeichnen. Ausschlaggebend dafür ist die vielfältige Lesbarkeit von Passagen:

„Unwahrscheinlich nämlich war hier alles: die zentrale Funktion der Nebensachen, der in Nebenarmen versteckte, ausgetrocknete Fluß, die Spitzenleistung der Untergeordneten und jene seltsame Summe belangloser Bindeglieder, in denen sich die Machtfülle und alle Nachrichten, derer sie zu ihrer Ausübung bedurfte, konzentriert hatten; kurz, in ein nahezu vollendetes Nichts. 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, der Kniefall vor Quatsch, den Verfall in Meinungen, den im Jargon der Lubliner ‚B.S.T‘ geheißenen Fall für einen Fall wie irgendeinen anderen. Die Mühe, die ich mir gemacht habe, wollte ich schreiben, beginnt am untersten Ende.“³⁶

Diese Diagnose, die „Schwierigkeit, die Vorgänge zu verstehen“, bezieht sich sowohl auf die Situation der ehemaligen „T4“-Mannschaft als auch auf den Text selbst. Die „Umwege“, die Harlan beschreibt, führen eben über die Verhandlung divergenter Kräfte im Text. Wie eine Beschreibung der NS-Vernichtungsmaschinerie nicht bei den großen Namen und einfachen Erklärungen halt machen darf, kann ein Roman oder ein Geschichtswerk „nach Auschwitz“ nicht unreflektiert mit seinen eigenen Kräfteverhältnissen umgehen. Harlans Schreiben setzt also „am untersten Ende“ an, und das auf zweifache Weise: *Heldenfriedhof* verlangt Bereitschaft, sich auf „jene seltsame Summe belangloser Bindeglieder“ einzulassen – für die Sekretärinnen und Kraftfahrer der „Aktion Reinhard“ gleichermaßen wie für die Umwege der Narration. Sowohl die Vernichtung, als auch dieser Roman sind „kein Fall wie jeder andere“, beide sind Maschinen der Zermahlung, bei denen es gilt, die Aufmerksamkeit den Nebenprodukten, den Nebenarmen zu widmen, die einen entscheidenden Einfluss auf das Kräfteverhältnis der Gesamtkonstruktion haben.

Sowohl die Figur eines zentralen Täters (obwohl die Personalunion von Dietrich Allers und Hermann Höfle so etwas sein könnte) als auch die Einheit der Narration treten dabei in den Hintergrund. Diese Depersonalisierung lässt an Roland Barthes' Konzeption vom „Tod des Autors“ denken: „schreiben heißt, über eine vorgängige Unpersönlichkeit [...] jenen Punkt erreichen, an dem nicht ‚ich‘, sondern die Sprache allein agiert, ‚performiert‘.“³⁷ Die vorsprachliche Realität der Erschütterung durch die Mühlen der Vernichtung führt bei Harlan

³⁶ Harlan, *Heldenfriedhof*, 343.

³⁷ Barthes, Roland, „Der Tod des Autors“, in: Ders. *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 2005, 57-63, hier: 58.

zu einem Schreiben, das sein internes Kräfteverhältnis thematisiert. Die Ursprungsererschütterung im Rahmen der Shoah, die Verbrechen der „Lubliner“, treten in einer Grundstimmung zutage, die für einen offen legenden Umgang mit literarischen Ressourcen verantwortlich ist. Die Identifizierung, die Unterschrift eines Autors, wird zwar für die „vorgängige Unpersönlichkeit“ (Barthes) aufgegeben, ist aber hier auf eine Erschütterung zurückzuführen, die von Harlans Aufschreibesystem zunächst registriert wird:

„Sehr viele Menschen glauben daran, dass sie sagen können, was sie wollen, wenn sie die Sprache beherrschen. Dabei beherrscht die Sprache sie. Es steckt auch in der Sprache noch sehr viel Ungesprochenes drin. [...] Die warte[t] nicht darauf, dass der Autor da ist, der sie erfindet, sondern dass der Autor da ist, der zuhört.“³⁸

Das Resultat dieses Zuhörens zeigt in der Offenlegung seiner Kräftestruktur Eigenschaften eines Archivs. Harlans literarisches Vorgehen hört das Rauschen der Mühlen der Geschichte, widmet dem Zermahlenen, das sich auch in der Sprache findet, die Aufmerksamkeit seiner eigenen Sprache und versucht, Entsprechungen zu finden, die das Gewesene zwar nicht wieder zusammensetzen können, aber dem aktiven Gegenüber Zugänge schaffen, ein Archiv an zermahlenen Stimmen zu betreten.

Dennoch ist *Heldenfriedhof* weit vom museal Aufbereiteten entfernt. Eine Stelle aus dem Zusatzmaterial zu *WANDERSPLITTER*³⁹ zeigt Harlan, während er durch ein scheinbar endloses Dokument scrollt: ein Organigramm der Namen der Verbrecher der „Aktion Reinhard“, Bodensatz und Ausgangsmaterial des Romans, wie es scheint. Er spricht davon, diese Datei im Internet frei verfügbar zu machen, doch in der Lektüre des Romans wird so etwas vorenthalten. Es finden sich lediglich, eingebettet in eine Reflektion über die Verbindungen zwischen Täter, Tat und Techniken des Erzählens, Auszüge oder Passagen aus dem Archiv. „[L]ies, ich bitte dich, geduldig den Zettel aus dem Zettelkasten“⁴⁰ fordert Harlan die Leser auf, um ihnen dann zwei Seiten Auszüge aus Karteien zu zitieren. Der Verweis auf real existierende Archive zu den NS-Verbrechen, sowie der weiter bestehende Aufruf, die archivarische und sammelnde Arbeit nicht aufzugeben, der an alle Leserinnen von *Heldenfriedhof* zu ergehen scheint, ist gleichzeitig auch ein Hinweis darauf, wie mit dem vorliegenden Text umgegangen werden könnte – als performatives Archiv.

³⁸ Thomas Harlan im Gespräch mit Ziegs, Beate, „Im Mahlstrom der Sätze: Thomas Harlan, Schriftsteller und Filmemacher.“ Radiofeature vom 10.02.2009, Deutschlandradio Kultur, <http://www.dradio.de/download/98465/> (07.06.2012), 14.

³⁹ *WANDERSPLITTER*, DVD-Extramaterial „Die Organigramme.“,

⁴⁰ Harlan, *Heldenfriedhof*, 344.

2. Differenz

„Du bräuchtest niemand anderen als eben die nämlichen, von den Geschichtsbüchern so gut wie Verheimlichten, um all dies zu verstehen“⁴¹

Ein Archiv kann auch als System von Wissen bezeichnet werden. Innerhalb eines solchen Systems wirken Differenzen und Differenzierungen auf produktive Weise. Der Strukturalismus hat Sprache als System von Differenzierungen untereinander verstanden, Jacques Derrida jedoch darauf aufmerksam gemacht, dass diese Differenzierungen zwar produziert sind, aber es sind „produzierte Effekte, deren Ursache nicht ein Subjekt oder eine Substanz, eine Sache im allgemeinen, ein irgendwo gegenwärtiges und selbst dem Spiel der *différance* entweichendes Seiende ist“⁴². Ein Ursprung der Differenzen ließe sich somit nicht beschreiben, höchstens eine Spur, die „ebensowenig Effekt ist, wie sie eine Ursache hat“⁴³. Was sich allerdings beobachten lässt ist, „jene Spielbewegung, welche diese Differenzen, diese Effekte der Differenz, durch das ‚produziert‘, was nicht einfach Tätigkeit ist.“⁴⁴

Derrida schreibt die Produktion jeglicher Bedeutung einer ursprungslosen Spielbewegung zu. Dabei ist Benennung auch immer Bedeutungsgenerierung – ein Name differenziert einen Referenten von allem „anderen.“ Im Knüpfen und Aufsprengen von Zusammenhängen werden Differenzen produziert. Die Bewegung, die Derrida beschreibt, bringt mit sich, dass bestimmte Sinnzuschreibungen nicht mehr bevorzugt behandelt werden können, denn das freie Spiel der Signifikanten kennt per se noch keine bevorzugten Begrifflichkeiten, Zuschreibungen von Daten oder Ereignissen, wenn es um die Frage der Geschichte geht.

Geschichtsarbeit produziert Geschichtswissen, doch sie lässt sich nicht unbedingt mit dem Begriff der Tätigkeit fassen. Denn an den Schalthebeln dieser Arbeit steht weder ein historisches Subjekt, noch eine Substanz; oft ist es auch nicht möglich, den Ort genau zu bestimmen, von dem aus die Arbeit geleistet wird. Ein Geschichtsbild, das diese Arbeit vereinfacht, läuft Gefahr, in ein geschlossenes „so ist es gewesen“ zu verfallen, das sich schwer von einem „so wird es immer sein“ unterscheiden lässt.

Und natürlich ist jedes Schreiben und Sprechen (Re)Produzieren von Differenzen, mit Hilfe der Minimalpaare der Phoneme, die uns Laute, Grapheme, die uns Buchstaben unterscheiden lassen. Diese Unterscheidungen sind eng mit Konventionen verbunden. Das Wort „Roman“ etwa, das wir weiter oben als relevant für die Betrachtung des Harlan'schen

⁴¹ Harlan, *Heldenfriedhof*, 557.

⁴² Derrida, Jacques, „Die *différance*.“ in: Ders. *Randgänge der Philosophie*. Wien: Passagen, 1999, 31-56, hier: 40.

⁴³ Ebd. 41.

⁴⁴ Ebd. 40.

„Werks“ bezeichnet haben, differenziert den Text, der vor uns liegt, in Hinblick auf ein anderes, ein historiographisches Werk. Die Differenz produziert also die Rezeptionssituation.

Es scheint allerdings eine Grundkonvention der Geschichtsschreibung zu sein, Ereignisse in große und kleine, wichtige und unwichtige zu unterteilen. Der Referent eines Begriffs und dessen Konnotationen stehen als in Stein gemeißelt am Ende eines geschichtlichen Arbeitsprozesses. Doch mit Derrida lässt sich dieser Prozess in der Figur ständiger Ver- und Aufschiebungsbewegungen denken. Das Augenmerk liegt nicht auf der Beziehung zwischen einem Zeichen und der „Realität“, sondern zwischen den Zeichen selbst. Ein ständiger Prozess kleiner Differenzierungen also, der sich vor allem zwischen Begriffen abspielt.

2.1 Geographie – Grenzen

Orte sind Stützpfeiler im Schreiben von Geschichte. Durch ihre Aufladung mit Geschehen („*hier* hat eine Schlacht stattgefunden, *hier* waren die Gaskammern“) werden geographische Orte geschichtlich bedeutsam, bis sie zu Gedächtnisorten werden.⁴⁵ Gleichzeitig dienen sie, insofern sie erfahr- und begehbar sind, einer historiografischen Narration als Absicherung und Referenz: Die unwiederbringlich vergangenen Handlungen der Vergangenheit werden mit den Orten, an denen sie geschehen sind, verknüpft, der Handlungsort wird somit zum sinnlich erfahrbaren Stellvertreter, der als Anker der abstrakten Beschreibung in der realen Welt dient.

In einer weiter oben beschriebenen Szene aus *Heldenfriedhof* bespricht die Redaktion des *Primorski Dnevnik* Enrico Cosulichs Manuskript von „Heldenfriedhof“. Eine geographische Verschiebung wird besprochen:

„Zur Beruhigung der Seelen hatte ein Kartograph überdies noch darauf hingewiesen, dass der Grenzverlauf des Friedhofsareals nicht, wie in Cosulichs Roman, mit jenem der Staatsgrenze zusammenfiel, sondern in vier Kilometer Entfernung von dieser markiert war, woraus mühelos abgeleitet werden konnte, dass es sich eben nicht um einen ‚Tatsachenbericht‘ handelte, sondern um die freie Erfindung eines Erzählers.“⁴⁶

Die Haltung der Redaktion scheint einer Geschichtsauffassung zu folgen, die von einer stabil festgeschriebenen Beziehung zwischen Zeichen und realem Referenten ausgeht. Dass die Grenze in Cosulichs Roman anders als in der von den Redaktionsmitgliedern geteilten Wirklichkeit verläuft, dient ihnen als ausreichende Verbürgung der fiktiven Natur des besprochenen Textes. Dessen Sprengkraft, die Namensgleichheit des Friedhofs und die

⁴⁵ Zur Problematik dieses Begriffes vgl. Baer, Ulrich, „Zum Zeugen werden. Landschaftstradition und Shoah oder die Grenzen der Geschichtsschreibung im Bild.“ in: Ders. (Hg.), *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000, 236-254.

⁴⁶ Harlan, *Heldenfriedhof*, 53.

übereinstimmende Belegung desselben, scheinen eben dadurch entschärft, dass zumindest eine geographische Differenz besteht, die den Ort als fiktional ausweist.

Doch Cosulichs Text im Roman beschreibt einen Vorgang, der letztlich in der Diegese von *Heldenfriedhof* zu einem realen Ereignis werden wird: Trotz der Verschiebung finden die Selbstmorde zum angekündigten Datum statt. Die verschobene Grenze, die für die Redaktionsmitglieder ausschlaggebend ist, „Heldenfriedhof“ als fiktionalen Roman einzuordnen, ändert nichts am kommenden Geschehen. Doch sie erzeugt in der Diskussion um die Einordenbarkeit des Textes eine produktive Differenz: Durch die verschobene Friedhofsgrenze stellt Cosulich genau diese Grenzziehung zwischen fiktionalem und realem Diskurs in Frage. Die Hybris der Redaktionsmitglieder, die daraus folgernd den Text „müheles“ als freie Erfindung eines Erzählers klassifizieren, wird von den realen Ereignissen überholt. Cosulichs Verschiebung gelingt es somit, die Zensur der Diskurswächter zu unterlaufen und den Text in einer Grauzone der Einordnung zu platzieren.

Diese Szene hat jedoch nicht nur episodische Funktion in Harlans Roman, sondern spiegelt auch dessen Verfahren wieder. Sowohl in der Benennung der Figuren als auch in der Referenz auf Orte und Geschehnissen setzt das Spiel mit Signifikanten laufend Energien frei. Die realen Orte des Romans, die in die Erzählung eingewoben sind, zwingen die (reale) Leserin dazu, die Echtweltreferenz zu überprüfen und gleichzeitig den eigenen Begriff von „Gedächtnisorten“ zu hinterfragen. So montiert Harlan die Geschichte der Räumung des Warschauer Ghettos zweimal in seinen Roman – beide Male jedoch als Stimmengewirr, in dem das Protokoll des jungen Marcel Reich-Ranicki mit Perspektiven der Täter gekreuzt wird. Kaum möglich, die einzelnen Stimmen auseinanderzuhalten, wird vor allem ein komplexes Bild des historischen Ortes „Warschauer Ghetto“ erzeugt, das dazu auffordert, die Quellen über die Räumung desselben gesondert zu befragen.⁴⁷ Harlan entfernt den Diskurs über die Shoah von den monumentalen Orten wie eben Warschau, Auschwitz oder Dachau, fokussiert die weniger bekannten Vernichtungslager der „Aktion Reinhard“, schwenkt jedoch anschließend weiter auf die Nachbeben dieser Aktion (in der Risiera bei Triest) und schließlich in die vollkommen *privaten* Orte von Menschen wie Hermann Höfle. Die detektivische Arbeit, die Cosulich leistet, wenn er den Tätern bis in ihre engsten Räume nachfolgt, wirft gleichzeitig Fragen nach Hierarchien von Orten des Gedächtnisses auf.

Auch das Spiel mit Ortsnamen setzt Energien frei. Hermann Höfle flieht vor der deutschen Nachkriegsjustiz nach Österreich in einer nächtlichen Aktion durch die so genannte „Grundübelau“ – ein Name der in seiner Verortung des nationalsozialistischen „Grundübels“ in einem bayerischen Tal fast schon zu literarisch passend klingt, um real sein zu können. Doch die Grundübelau im Nationalpark Berchtesgaden, in der Nähe des von Harlan ebenfalls erwähnten „Zauberwalds am Hintersee“, der „zu den schönsten Flecken in

⁴⁷ Vgl. z.B. die Darstellung in Friedländer, *Das Dritte Reich und die Juden. Zweiter Band*, 455f.

Bayern gehört⁴⁸, existiert tatsächlich. Die Ortsnamen offenbaren nun durch Harlans Verwebung in einen narrativen Zusammenhang ein Mehr an Bedeutung. Ein kaum bekanntes bayerisches Tal kann so zur Metapher für die Verwurzelung des Verbrechens im Herzen der deutschen Natur werden, entlarvt durch einen sprechenden Ortsnamen.

Differenzierungen und Sprachspiele erzeugen schließlich auch neue Sinnzusammenhänge, indem die sprachliche Form von Harlans Prosa Orte in der lautlichen Kombination entstehen lässt. In einer Auflistung von ehemaligen Verbrechern taucht etwa der Name „Paul“ in unterschiedlichen Wortverbindungen auf:

„[...] eroberten Paul zurück, atmeten sich Pauls Geist in den Betrieb zurück, Pauls Segen in die Lungen heim, ja, sagt er, ja, sie beseelten Pauls neues Haus, Pauls Großes, Pauls Landesbauten, Landesanstalten, Pauls Anstalten für Blinde, Hunde, Stammbäume, Heim, Abstamm, Pauls Heil, Pauls Pflege, Pauls Verständnis, Pauls Rechts, Pauls Gefühl, für Vollzug, von Entzug“.⁴⁹

Das Spiel der Signifikanten lässt eine Person entstehen, die als Paul Werner dekodierbar ist und sich in den zitierten Wortverbindungen zu neuen Bedeutungskombinationen emporschwingt. Auch Werners Leben verbindet scheinbare Gegensätze: Auf eine NS-Karriere als stellvertretender Leiter des Reichskriminalpolizeiamts, wo er mitverantwortlich für die „T4“-Aktion war, „Verbindungsmann bei Beschaffung von Tötungsmitteln“⁵⁰, folgte eine erfolgreiche Laufbahn nach dem Krieg, als er es bis zum Ministerialrat im Innenministerium von Baden-Württemberg brachte und zuständig für Verfassungsfragen war.⁵¹ Die Signifikanten gehen in Harlans zermahlender Wortfolge nun völlig neue Verbindungen ein, die auf eine spätere Frucht von Werners Bemühungen hindeuten – die Justizvollzugsanstalt in *Stammheim*, die unter Werners Beteiligung gebaut wurde und wo Mitglieder der ersten RAF-Generation ihren Tod finden sollten. Diese Konstellation ist auch in WUNDKANAL von entscheidender Bedeutung. Das Spiel der Signifikanten produziert auch geographische Bedeutungen, wo die herkömmliche Wortbedeutung bestenfalls biographisch arbeitet.

2.2 Biographie – Daten

Neben den großen und den kleinen Orten kennt die Geschichtsschreibung auch die wichtigen und unwichtigen Daten. Eines ihrer Werkzeuge ist die Zeittafel – eine Jahreszahl wird mit einem bedeutenden Ereignis verknüpft, ein Jahr wird zum monumentalen Ereignis.

⁴⁸ So die Eigenbezeichnung der Tourismuswerbung, vgl. <http://www.berchtesgadeninfo.de/de/aktivurlaub-bayern/wanderurlaub-alpen/zauberwald.html> (15.06.2012).

⁴⁹ Harlan, *Heldenfriedhof*, 234.

⁵⁰ Klee, *Personenlexikon*, 670.

⁵¹ Zu Werners Karriere vgl. Wildt, Michael, *Generation des Unbedingten. Das Führungskorps des Reichssicherheitshauptamtes*. Hamburg: Hamburger Edition, 2003, 314ff.; Wagner, Patrick, *Volksgemeinschaft ohne Verbrecher. Konzeptionen und Praxis der Kriminalpolizei in der Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus*. Hamburg: Christians, 1996, 258; Schenk, Dieter, *Auf dem rechten Auge blind. Die braunen Wurzeln des BKA*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2001, 49ff.

Der Strom der Geschichte wird durch Schleusen geleitet, die die Strudel und Wirrnisse bändigen sollen. Das Verfahren des „Historismus“, schreibt Walter Benjamin, „ist additiv: sie bietet die Masse der Fakten auf, um die homogene und leere Zeit auszufüllen.“⁵²

Heldenfriedhof und *Rosa* liefern am Ende des Buches, jeweils „Zeittafel“ genannt, eine tabellarische Übersicht, in der Jahreszahlen Ereignissen entsprechen. Hier wird nicht zwischen der großen Geschichte und der des Buches differenziert: „**Mitte 1940** Errichtung des Warschauer Ghettos“ steht hier gleichberechtigt neben „**1934** Enrico besteht die italienische und slowenische Matura“.⁵³ Abgesehen davon, dass kein Unterschied zwischen historischen und erfundenen Ereignissen gemacht wird, ironisiert diese Auflistung den Gestus der Geschichtsschreibung, Jahreszahlen durch universalgeschichtliche Relevanz zu differenzieren. Dahinter versteckt sich ein Interesse für die Geschichten, die dazwischen liegen – zwischen den monumentalen Daten der Geschichte.

So ist ein Abschnitt⁵⁴ aus *Heldenfriedhof* durch die Überschrift „16. Oktober 1943“ im Zeitfluss der Geschichte markiert, mit deinem Datum, das zwei Tage nach dem historischen Aufstand in Sobibór liegt, nach dem Ereignis, das man für „erzählenswert“ halten könnte.⁵⁵ Doch Harlan ist an einem anderen Zugang interessiert: Wenige Seiten zuvor fragt er „Wer wollte kleiner sein als die Tippsen, wer unschuldiger, wer unwichtiger, wer denn überhaupt eine Geschichte wert, ein Sätzchen.“⁵⁶ Eine Geschichtsauffassung, die sich ausschließlich auf die „großen Ereignisse“ konzentriert, ist anfällig dafür, diesen Versuch erfolgreich sein zu lassen, und so die „Tippsen“ der „Aktion Reinhard“ in der Vergessenheit, in der großen Leere zwischen den monumentalen Täterbiographien, verschwinden zu lassen. So verrät auch ein Blick auf die bereits erwähnte Zeittafel am Ende des Buches, dass der Abschnitt *zwischen* zwei „geschichtsträchtigen“ Daten aufzufinden ist: „**14. Oktober 1943** Aufstand der Gefangenen in Sobibór“ sowie „**23. Oktober 1943** Das Kommando ‚Einsatz Reinhard‘ [...] trifft in Triest ein“.⁵⁷ Die beiden Ereignisse sind grundlegend für die historische Entwicklung der Shoah im Allgemeinen und die der Akteure der „Aktion Reinhard“ im Besonderen, sie verbinden den jüdischen Widerstand, die Vernichtung im Generalgouvernement und die Weiterführung derselben in Italien, mit dem gleichem „Personal“.

Doch Harlan weist darauf hin, dass es nicht reicht, auf Eckpunkte zu vertrauen. Das Kapitel leitet erstens dazu an, der Allmacht der Zeittafel zu misstrauen (zusätzlich zu den offensichtlich erfundenen Ereignissen), da die Erzählung von *Heldenfriedhof* Geschehnisse in den Mittelpunkt rückt, die nicht in der Zeittafel repräsentiert sind, aber die Aufmerksamkeit der Erzählung rechtfertigen. Das, aus der Sicht des Historikers, wohl einschneidende

⁵² Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, 138.

⁵³ Harlan, *Heldenfriedhof*, 573, Hv. i. O.

⁵⁴ Ebd. 259-263.

⁵⁵ Vgl. dazu Schelvis, Jules, *Vernichtungslager Sobibór*. Berlin: Metropol, 1996.

⁵⁶ Harlan, *Heldenfriedhof*, 238.

⁵⁷ Harlan, *Heldenfriedhof*, 574, Hv. i. O.

Ereignis, der Aufstand in Sobibór, wird in der Erzählung nur am Rande erwähnt, aber nie Gegenstand eines eigenen Abschnittes. Die Datierung weist somit auf die Differenz zu den „wichtigen“ historischen Ereignissen und das Interesse an den Geschichten und Personen „dazwischen“ hin. Inhaltlich beschäftigt sich die Passage mit Odilo Globocniks Beziehungsverhältnissen innerhalb der Gruppe und mit seiner Namensänderung (eine weitere Differenzierung) von „Globocnjik“ auf eben Globocnik. Dies sind Sachverhalte, die sowohl in Hinblick auf ihren Ort, als auch auf ihren Inhalt nicht im Diskurs des Historikers vorkommen. Denn diese Information gibt einen Einblick in die Struktur der Todesgemeinschaft, der Globocnik angehörte, verbindet sie mit den historischen Eckpunkten, wie dem Aufstand, und votiert gleichzeitig für eine genauere Betrachtungsweise.

„[O]bschon keine Geschichte ungestraft das Unwichtige in die Mitte rückt, wenn sie erzählt werden will, beginnt und endet diese Geschichte mit und bei den Unwichtigsten, die, eben weil sie nicht den geringsten Einfluß auf ihren Ablauf haben, entscheidend sind – bei den Kleinsten, den Kraftfahrern“.⁵⁸

2.3 Ikonographie – Vorspänne

Jeder Text differenziert sich durch verschiedene Qualitäten von Ähnlichem und Umgebenden. Diese Qualität kann eine örtliche sein: Der Text eines Romans ist durch die Buchdeckel von der Umwelt getrennt. Innerhalb eines Buches ist es eine Konvention, dass der tatsächliche „Text“ von Informationen wie Autor, Verlag, Jahr, Titel, abgetrennt ist, auch räumlich. Alexander Böhnke bringt in seiner Analyse von Filmvorspännen⁵⁹ den Genette'schen Begriff des Paratexts ins Spiel, „jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner vor die Öffentlichkeit tritt.“⁶⁰ Eine mediale Funktion wird dadurch angedeutet – durch die Konnotationen und Verweisungen, die ein Paratext explizit oder implizit aufruft, kann ein Buch oder ein Film verortet werden. Gleichzeitig wird der Text „anthropomorphisiert“, er erhält einen Körper, der dann „vor die Leser tritt.“ Diese Verortung kann nun in demselben semiotischen System (wie der Klappentext oder die editorischen Informationen beim Buch) stattfinden, oder in einem, dass sich vom zentralen System unterscheidet – wie sich die schriftlichen Zeichen eines konventionellen Filmvorspanns von der „filmischen“ Zeichenstruktur, wenn es denn eine solche in Reinform gibt, unterscheiden. Der Vorspann als Paratext wäre nun eine vermittelnde Instanz sowohl zwischen semiotischen Systemen als auch zwischen diegetischen Ebenen – er verknüpft außerfilmische Referenzen auf die Mitwirkenden des

⁵⁸ Ebd. 344.

⁵⁹ Vgl. Böhnke, Alexander, „Framing Hands. Der Eingriff des Films in den Film.“ in: Ders (Hg.), *Das Buch zum Vorspann. „the title is a shot“*. Berlin: Vorwerk 2006, 159-181.

⁶⁰ Genette, Gérard, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989, 10.

Films, die in der selben realen Welt wie die Zuschauer angesiedelt sind, mit der diegetischen Welt, die im Kopf der Zuseher beim Betrachten des Filmes entsteht.

Wenn wir die grobe Differenzierung zwischen Bildern als Zeichen und dem geschriebenen Wort als Zeichen aufrechterhalten, verweben sowohl WUNDKANAL⁶¹ als auch *Rosa* und *Heldenfriedhof* in ihren „Vorspännern“ zwei semiotische Systeme: Nach einigen verwackelten Videobildern der Hauptdarsteller in einem Pariser Cafe erscheint türkise Schrift auf schwarzem Grund: Der Vorspann bringt Text in die Bilderwelt des Films. Auf der anderen Seite beinhalten die Romane jeweils einen „Prolog in Bildern“⁶²: Fotos von menschlichen Gesichtern, im Falle von *Heldenfriedhof* alphabetisch geordnet, je ein Tier, dazu Namen, sind vor Titel und editorische Informationen gestellt und begleiten diese. Harlans Verfahren, Bilder in den Paratext seiner Romane einzubinden, macht nun auf die komplexen Verbindungen zwischen Bild und Text aufmerksam.

Doch der „Roman-Vorspann“ besteht aus fotografierten Porträts. Die Fotografie, schreibt nun Roland Barthes, „ermöglicht mir Zugang zu einem Infra-Wissen; sie liefert mir eine Ansammlung von Teilobjekten und vermag einem bestimmten Fetischismus in mir Nahrung zu geben“.⁶³

Die erste Informationseinheit in *Heldenfriedhof* ist ein Bild eines Mannes mit Halbglatze, runden Brillen, im Anzug, sein Mund ist halb geöffnet, er blickt in die Kamera. Unter dem Bild steht ein Name, „Ernst Achenbach.“ Der Roman wird darüber informieren, dass Ernst Achenbach ein Rechtsanwalt war, als Mitarbeiter der Deutschen Botschaft im besetzten Frankreich mitverantwortlich für die Deportationen von Juden, der nach dem Krieg in der FDP tätig war und einer Amnestie von NS-Tätern zuarbeitete. Die Rolle, die Achenbach in Harlans Roman spielt⁶⁴, entspricht in etwa dem Bild, das sich auch in historischen Werken findet.⁶⁵ Das Wissen um den Hintergrund von Achenbachs Karriere und seine Verwicklungen in die Thematik von Harlans Roman und der deutschen (Nach-) Kriegsgeschichte wäre nun, um Barthes' Terminologie aufzugreifen und zu extrapolieren, ein „Supra-Wissen“, das sich aus der Zugänglichkeit der historischen Daten speist und die historische Persönlichkeit Achenbach in bestimmten Zusammenhängen positioniert. Diesem Wissen fügt die Fotografie nun Details und Anknüpfungspunkte hinzu, die sich mit dem „historischen“ Wissen zwar verbinden und es erweitern, jedoch nicht ersetzen. Achenbachs Bild beginnt den Roman; es ist in keine narrativen Zusammenhänge eingebettet, keine konnotativen Informationen werden geliefert, wie mit der Präsenz des Antlitzes umzugehen

⁶¹ Vgl. WUNDKANAL, R. Thomas Harlan, DVD Edition Filmmuseum 2009, (Orig. BRD/F 1984, 112min), 00:00:01-00:05:58.

⁶² Bei *Heldenfriedhof* setzt sich diese Bilderfolge nach dem Schluss des Romans fort, der Prolog wird somit zum Epilog erweitert.

⁶³ Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989, 38.

⁶⁴ Vgl. etwa Harlan, *Heldenfriedhof*, 437ff.

⁶⁵ Vgl. Miquel, Marc von, *Ahnden oder amnestieren? Westdeutsche Justiz und Vergangenheitspolitik in den sechziger Jahren*. Göttingen: Wallstein, 2004, 186ff. sowie Frei, Norbert, *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*. München: Beck, 1996, 106ff.

wäre. Die möglichen Lesarten dieses Bildes bleiben daher offen, doch wird in jedem Fall dem literarischen Bild von Achenbach ein „reales“ vorangestellt.

Kein Bild steht allein, und so folgen auch auf Achenbachs Porträt auf derselben Seite Fotos von zwei weiteren Männern, das erste mit „Fritz Bauer“ unterschrieben. Es zeigt einen Mann um die siebzig mit einer Zigarre im Mund, der Brillen trägt und frontal in die Kamera blickt. Fritz Bauer war Generalstaatsanwalt in Hessen und maßgeblich an der Verfolgung von NS-Tätern und am Zustandekommen der Frankfurter Auschwitz-Prozesse beteiligt, sowie „Verfechter der Idee einer zentralen Ermittlungsbehörde“⁶⁶. Unter dem zweiten Bild ist der Name „Rudolf Bilfinger“ zu lesen. Dieser Mann ist deutlich jünger als die Vorhergehenden, mit einem schmalen und leicht geneigten Kopf, der einen Punkt links des Kameraobjektivs zu fixieren scheint. Bilfinger war in der Verwaltung des Reichssicherheitshauptamt (RSHA) zentral an der „Endlösung der Judenfrage“ beteiligt und in der Endphase des Krieges Kommandeur eines Einsatzkommandos in Frankreich; konnte aber in die BRD zurückkehren, und wurde schließlich Oberverwaltungsgerichtsrat in Mannheim.⁶⁷ Michael Wildt beschreibt ihn als „jungen, engagierten Referenten“⁶⁸, der Teil einer vergleichsweise jungen und gut ausgebildeten Führungselite im RSHA war.

Diese Bilder sind der erste Blick, der die Leserin trifft, wenn sie das Buch aufschlägt, sie geben den Protagonisten ein Gesicht:

„Sie können ja die Personen gar nicht beschreiben, wenn Sie ihnen das Gesicht wegnehmen. Das ist eines der großen Ziele, die ich implizit in den Texten habe: Um Gottes willen, lass die Hände weg von den Gesichtern! Mach sie dir nicht recht und billig, mach sie dir nicht zu eigen. Lass sie bestehen und hauch ihnen das Leben ein, das sie schon haben - und noch mehr! Und sobald du es schaffst, dass sie nicht hassenswert sind, bist du in der Geschichte, dann kannst du dich ihnen nähern und über sie reden. Und mit ihnen reden.“⁶⁹

Es gehört zu den Konventionen des (filmischen) Vorspanns, dass die Mitwirkenden in ihrer spezifischen Funktion genannt werden. Die ersten Bilder von *Heldenfriedhof* treffen nun implizit eine ähnliche Aussage: In ihnen sind die Funktionen „NS-Jurist mit Karriere in der Nachkriegszeit“ (Ernst Achenbach), „Unermüdlicher Verfolger von NS-Verbrechen“ (Fritz Bauer) und „RSHA-Funktionär mit Nachkriegskarriere“ (Rudolf Bilfinger) schon angelegt – und sie repräsentieren die „Rollen“, die Harlan in seinem Roman besonders interessieren werden, da sie zentral für den Umgang der Bundesrepublik mit „ihren“ Tätern sind.

Doch in diesem Vorspann ist noch mehr zu finden als bloß eine alphabetische Auflistung der Porträts von Beteiligten. Zunächst fällt auf, dass ein Name, direkt unter dem Titel „Heldenfriedhof“, wiederholt auftaucht. Dietrich August Allers, der schon weiter oben als zentral für Harlans Argumentation identifiziert wurde, ist auf sechs verschiedenen Porträts

⁶⁶ Miquel, *Ahnden oder Amnestieren*, 174; zu Fritz Bauers Biographie vgl. Wojak, Irmtrud, *Fritz Bauer. 1903-1968*. München: Beck, 2009.

⁶⁷ Vgl. Wildt, *Generation des Unbedingten*, 933.

⁶⁸ Ebd. 300.

⁶⁹ Harlan in Ziegs, „Im Mahlstrom der Sätze“, 12.

abgebildet, die ihn in Anzug und Uniform zeigen, als SS-Mitglied und (Nachkriegs-)Zivilist, wie es scheint. Dies hebt die besondere Bedeutung hervor, die Harlan den „Mitarbeitern“ der „T4“-Aktion für das Verständnis der „Endlösung“ beimisst, und hat auch eine Parallele in WUNDKANAL: Die Informationen, die im Vorspann des Films geliefert werden und die sich auf die Vorgeschichte seiner Protagonisten und die Situation der filmischen Diegese beziehen, werden Wort für Wort eingeblendet, als wären es Nachrichten, „breaking news“, die in dieser Sekunde eintreffen. Dabei werden die Passagen wiederholt, die sich auf die Biographie von Paul Werner und dessen (scheinbare) Verbindung zu Alfred Filbert, dem Hauptdarsteller des Films, beziehen. Die Fabel, die „Essenz“ der filmischen Aussage von WUNDKANAL, als die man diese Verbindung bezeichnen könnte, ist somit schon in der Wiederholung einer Vorspannpassage angelegt, genauso wie die Wiederholung von Allers' Bild im Vorspann zu *Heldenfriedhof* dessen Schlüsselfunktion für das Verständnis von Harlans Konstruktion hervorhebt.

Abgesehen davon scheint bei der Auswahl der Vorspann-Bilder der Romane eine schwer nachvollziehbare Systematik zu herrschen: Es wird nicht formal zwischen „realen“ Personen mit ihren „realen“ Porträts, wie die bereits erwähnten Achenbach, Bauer, Bilfinger, und erfundenen Personen, wie eine gewisse „Anna-Rosaria de Souza“ differenziert – die Typografie liefert keine Hinweise auf die reale Existenz der gezeigten Personen oder die Einordenbarkeit der Informationen.⁷⁰ Zusätzlich korreliert das Auftauchen im „Vorspann“ nicht unbedingt mit Schlüsselpositionen im Roman: Einige Personen daraus werden im Roman nur kurz erwähnt, andererseits scheinen zentrale Protagonisten der Bücher (insbesondere etwa Cosulich und, im Falle von *Rosa* Richard F., auf deren Status als „Leerstelle“ weiter oben bereits hingewiesen wurde) nicht im „Vorspann“ auf. Die Echtweltreferenzen dieser Bilder sind für die Leser kaum auf den ersten Blick entschlüsselbar; zusätzlich gibt es bewusste Umkodierungen und falsche Entsprechungen. So zeigt in *Rosa* eine mit „Zofia Landau“ unterschriebene Fotografie eigentlich Krystyna Żywulska, eine polnische Schriftstellerin, Mitstreiterin von Harlan in Polen, und „Schlüssel zu all diesen [polnischen, Anm.] Beziehungen“.⁷¹ Dass nun eine Figur namens „Zofia Landau“ in *Rosa* auftaucht und unverkennbare Züge der realen Krystyna Żywulska trägt, ist ein weiteres Verwirrmoment von Harlans Konstruktion.

Hier lässt sich wieder der Differenzbegriff ins Spiel bringen. Die Unsicherheiten, die durch die nicht entschlüsselbare Logik der Vorspanne ausgelöst werden, haben das Potenzial, die Romane im Schwebezustand zwischen den Zuschreibung als „Dokument“ oder „Roman“ verbleiben zu lassen. Es erfordert Arbeit auf Seiten der Rezipienten, die Bilder entweder in narrative oder in zeitgeschichtliche Kontexte einzuordnen. Ein dem Roman

⁷⁰ Ganz ähnlich der Vorspann von WUNDKANAL, wo die Typografie nicht zwischen Informationen zur Diegese des Films und den beteiligten Personen, wie etwa dem Regisseur („A film by Thomas Harlan“) unterscheidet.

⁷¹ Stephan, Jean-Pierre, *Thomas Harlan. Das Gesicht deines Feindes. Ein deutsches Leben*. Frankfurt a. M.: Eichborn, 2007, 92.

vorangestelltes Porträt löst eine Spielbewegung zwischen den Namen einer historischen Persönlichkeit (Żywulska) und einer fiktionalen Figur (Landau) aus und befindet sich selbst als Vorspann in einem Montagezusammenhang von Bildern. Diese Verwebung produziert Bedeutungen, die weder rein dem historiographischen noch dem fiktionalen Diskursbereich zuzuordnen sind. Das „Infra-Wissen“ der Fotografie wird in der Differenz zu der textuellen Entsprechung des Namens zu einem Arbeitsfeld, das die Lektüre von *Heldenfriedhof* und *Rosa* auf unsicherem, aber produktiven Grund stattfinden lässt.

Als Teil eines Spiels der Signifikanten werden diese Bewegungen wieder aufgegriffen und fortgeführt. So taucht im „Vorspann“ zu *Rosa* das Bild eines jungen Mannes auf, das mit „Karol Leszczyński“ unterschrieben ist. Dieser ist in der Erzählung des Buches ein polnischer Untersuchungsrichter und Mitstreiter von Richard F., der sein Leben der Suche nach den Kriegsverbrechern Rolf-Heinz Höppner und Walter Huppenkothen widmet. In Martin Pollacks Reportage „Jäger und Gejagter. Das Überleben der SS-Nr. 107136“ taucht nun ein polnischer Historiker auf, der sein Leben der Suche nach Rolf-Heinz Höppner gewidmet hat. Sein Name: *Julian Leszczyński*.⁷² Hier besteht wieder die Möglichkeit einer absichtlichen, produktiven Spaltung, doch eine Passage aus *Heldenfriedhof* lässt eher auf einen Fehler schließen:

„Enrico sei, erzählte Georg-Maria, sei nach Linz gefahren, nachdem er Untersuchungsrichter und (Enricos innigstem, übrigens auch in Polen innigstem) Freund Julian Leszczyński [den er in seinen vorherigen Arbeiten, wahrscheinlich zum Schutze seiner Seele, „Karol“ genannt hatte, oder auch, um von ihm verschuldete Verhunzungen dessen ruhmreicher Biographie auf diese Weise abzusegnen; was weiß man, fügte G.-M.P. später dem Text hinzu] getroffen habe“.⁷³

Der falsche Name wird hier spielerisch Enrico Cosulich zugeschrieben, Harlans vorheriger Roman *Rosa* als Enricos „vorherige Arbeit“ definiert und gleichzeitig die Möglichkeiten einer Umbenennung reflektiert. Die Beifügung der Erklärung in eckigen Klammern, Werkzeuge des Kommentators, Wissenschaftlers und Herausgebers, entspricht den verkreuzten Funktionen, die Figuren, Leserinnen und Autor gleichermaßen ausüben. Harlans Methode, reale Namen und fiktionale in seiner Narration zu verweben, sodass selbst ein möglicher Fehler neue Deutungen freisetzt, hat somit das Potenzial, die Bedeutungsproduktionen immer weiter zu spielen, ohne jedoch den Kern der Aussage, die *reale Geschichtsarbeit* von Leszczyński, ohne Rücksicht auf dessen Vornamen, nie aus den Augen zu verlieren.

⁷² Vgl. Pollack, Martin, „Jäger und Gejagter. Das Überleben der SS-Nr. 107136.“ in: Ders. *Warum wurden die Stanisławs erschossen? Reportagen*. Wien: Zsolnay, 2008, 24-49.

⁷³ Harlan, *Heldenfriedhof*, 528, eckige Klammern i. O.

3. Todesgemeinschaft

„Das Spiegelbild, in das [Enrico Cosulich] jetzt fast täglich vor seinen Wanderwegen unterm Rasierschaum sah, schien ihm nachträglich seine Annahme zu bestätigen, dass der Fall aller von ihm betrachteten Sünden auf einen allerersten, in ihm selbst immer noch wirkenden Urfall zurückgehen müsse, dessen Nachwehen er nicht nur mit all jenen teilte, mit denen er sich am Beispiel des Nachthimmels unlöslich verbunden fühlte und für verwechselbar hielt.“⁷⁴

Geschichtsarbeit findet nicht im Leeren statt. Die Zermahlungen und Entsprechungen setzen zumindest zwei Arten von Gemeinschaft voraus – zunächst die, welche zermahlen wird, schließlich jene, in der gesprochen wird. Im Anschluss an Enrico Cosulichs eben zitierte Überlegungen kann man auf die Suche nach den Ursprüngen der Gemeinschaft gehen und die These aufstellen, dass diese mit einer Ursünde, einem „Urfall“ verbunden sein könnte, die nun selbst eine Art Todesgemeinschaft konstituiert.

3.1 Eine Sünde

Der Titel von Harlans Roman spielt bereits auf eine letzte „irdische“, physische Gemeinschaft an: Den Friedhof. *Heldenfriedhof* beschreibt die Wege von Individuen, die durch die gemeinschaftliche „Aktion Reinhard“ unausweichlich verbunden sind. Cosulich, stellvertretend für Harlan, stellt die Frage nach der Natur dieser Untat⁷⁵ und sieht eine Verbindung der Täter, die ihren Ausdruck in der Vernetzung, den kleinen Zusammenkünften und privaten Feiern, und im Weiterwuchern im Rahmen des neuen deutschen Nationalstaats findet. Gleichzeitig weist die Unausweichlichkeit der Verbindung auch auf mythische Dimensionen in den Querverbindungen der Täter durch den schlussendlichen Selbstmord auf dem titelgebenden Friedhof hin. Doch scheint sich diese Verbindung auszuweiten: Cosulich ist nolens volens mit der Todesgemeinschaft der Verbrecher verbunden – alle teilen „die Nachwehen“ des „Urfalls.“

„Denn das Netz, das [die Täter] unter sich gesponnen hatten und an dem [Cosulich] selbst jetzt, künstlich fast, nur *um es zu begreifen*, mitgewirkt hatte, galt, dessen war er gewiß, nicht etwa einer Verkabelung von Tätern (obschon ihre Taten von vollendeter Grausamkeit waren), und auch nicht [...] dem Bau eines Bunkersystems von Verbrechen. Was die Männer vom Hermagortal und ihre Brüder und Schwestern vereinte, war vielmehr ein gebrochener Eid, ein Gelöbnis zumindest, dessen Einhaltung von sich nun, auch nach einem Vierteljahrhundert noch, einforderten. Sie mußten sterben.“⁷⁶

Der Versuch zu verstehen lässt den scheinbar Außenstehenden in das Netz der Gemeinschaft einwuchern – es gibt kein Außen der Verstrickungen. Gleichzeitig, so zeigt

⁷⁴ Harlan, *Heldenfriedhof*, 281f.

⁷⁵ „die Untat war keine Tat, aber was, wenn es so war, was war sie dann, was sonst, fragte er“, ebd. 288.

⁷⁶ Ebd. 288, Hv. AS.

Heldenfriedhof, hat die rituelle Zusammenkunft der Verbrecher an einer anderen Stelle des Romans⁷⁷ auf einem Friedhof ihr gespiegeltes Gegenüber. Anlässlich Fritz Bauers Begräbnis findet eine Zusammenkunft von Personen statt, die durch ihr Interesse an der Verfolgung und Aufklärung der Verbrechen verknüpft sind. Das Treffen ist überschattet von einer Neuregelung der juristischen Grundlage der Täterverfolgung: Das „Einführungsgesetz zum Gesetz über Ordnungswidrigkeiten (EGOWiG)“ enthielt einen verhängnisvollen Paragraphen 50/2, mit einer Neuregelung der strafrechtlichen Verfolgung von Beihilfe zum Mord. Mit einem Schlag war damit eine immense Anzahl anhängiger Verfahren gegen NS-„Schreibtischtäter“ rückwirkend verjährt⁷⁸. Bauers Begräbnis versammelt reale Personen (Pina Bausch, Alexander von Kluge (*sic*), Herbert Schneider), die dort waren oder gewesen sein könnten, um der Gemeinschaft der Verbrecher eine Gemeinschaft der Gerecheten entgegenzustellen, ist jedoch selbst nur anlässlich des Todes möglich.

Sigmund Freuds Schrift *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* legt eine ähnliche Lesart von Gemeinschaft nahe. Freud geht der Frage nach dem Ursprung der Religion nach und wagt einen kühnen Schritt, indem er sich anschickt, die Menschheitsgeschichte, genauer die Religionsgeschichte, mit Analogien aus der psychoanalytischen Arbeit zu fassen. Die Suche nach der Abstammung des „Mannes Moses“ führt ihn zum Wesen des Monotheismus: Freud glaubt daran, dass, wie in der individuellen Psyche, „aus der Vergessenheit wiederkehrende Stücke“⁷⁹ auch in der Menschheitsgeschichte Ursachen für das Verhalten des Einzelnen wie der „Masse“ sein können. Das Verlangen nach einer starken Einzelgottheit ist für ihn mit einer Art Ursünde verbunden: Er nimmt an, dass in einer ursprünglichen Gesellschaftsform die Dominanz eines starken Männchens, des „Vaters in der Urhorde“⁸⁰, zum Grund für die männlichen Nachkommen wird, ihn zu töten und ihn sich in einem Akt des Kannibalismus einzuverleiben. Die daraufhin entstehende Ordnung unter den Brüdern, die auf Verpflichtungen, Regeln, Tabus (wie etwa dem Inzestverbot) basiert, sieht Freud als grundlegenden Gesellschaftsvertrag. Ersatz für den Vater wird zunächst in einem auf Tiere ausgerichteten Totemismus gesucht, später, und unter Einwirkung von Mechanismen wie Latenz und Wiederkehr des Verdrängten, im Monotheismus.

Die Wiederaufnahme dieser Schuldigkeit, etwa durch die Verkündung der Erbsünde und die Erlösung von selbiger in der christlichen Mystik, ist grundlegend für den (hier: christlichen) Gemeinschaftsgedanken. Ohne im Detail darauf eingehen zu können, lässt sich anmerken, dass der Toteskult des Nationalsozialismus und die damit einhergehenden

⁷⁷ Vgl. ebd. 405ff.

⁷⁸ Zu den Details des Gesetzes vgl. Miquel, *Ahnden oder Amnestieren?*, 327ff. Harlan widmet dieser „Einführung zum Ordnungswidrigkeitengesetz“, einen umfangreichen Abschnitt seines Buches, das alle 510 Bundestagsabgeordneten aufzählt, die für dieses Gesetz gestimmt haben, vgl. Harlan, *Heldenfriedhof*, 437ff.

⁷⁹ Freud, Sigmund, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 2004, 91.

⁸⁰ Ebd. 88.

Aufwertung der Volksgemeinschaft als Todesbund „bis zum Ende“, Freuds These wohl anschaulich bestätigen würden. Auf jeden Fall wäre sie auch Klärung oder Dopplung von Cosulichs Suche nach der „Ursünde“.

3.2 Alle Väter

„Das ist nicht zuviel, sage ich Dir, Vater [...], der du nicht nach Auschwitz kamst, der Du nirgends hinkamst außer in die Wonne deiner Filme, in den Genuß des Segens Deiner Zuchtherren, in die Erfolgssträhne Deines von Jubel umgebenden Lebens [...] in das gute Geschick deiner Kunstfertigkeit, in den Trost unserer Soldaten, in die Engelschöre aus *Opfergang*, die Süßigkeit der Holsteiner Waldseen, in Deiner Liebe für Storm, Theodor, in den Glanz deines unerschöpflichen Berufs.“⁸¹

Nichts wurde Harlan, scheint es, häufiger vorgeworfen, als dem eigenen Vatertrauma, der Hassliebe zum übergroßen Veit, in seinem Film ein allzu offensichtliches Ventil gegeben zu haben. Stellvertretend sei auf eine Rezension zu WUNDKANAL aus dem *Spiegel* vom 17. September 1984 hingewiesen, die Harlan vorwirft, er habe „sein Leben lang den Fluch, der Sohn des ‚Jud Süß‘-Regisseurs zu sein, zu seinem Aushängeschild gemacht [...] offenbar immer gejagt von den Dämonen des geliebten Vaters, von einer unstillbaren Nazi-Faszination, die nun in ‚Wundkanal‘ noch einmal ein Opfer gefunden hat.“⁸²

Es ist sicherlich zutreffend, dass Harlan diese Thematik an verschiedenen Stellen aufgreift, jedoch um einiges komplexer und selbstreflexiver, als die zitierte Rezension suggeriert. So wird dieser Vorwurf, wenn er an Harlan oder an Mitarbeiter von WUNDKANAL oder NÔTRE NAZI⁸³ gerichtet wird, eher umgeformt als zurückgewiesen. Robert Kramer antwortet etwa auf die Frage, ob Harlan den Film „zur Bewältigung seiner Vater-Sohn Probleme“ benutzt habe:

„Natürlich gibt es da einen Vater, und wenn er so bedeutend ist wie Veit Harlan, wäre es sicher falsch, ihn zu verschweigen. Aber mehr als ein spezifischer Vater ist er alle Väter und ein Stück gelebte Geschichte.“⁸⁴

Die gesamte Konstruktion von WUNDKANAL scheint darauf anzudeuten, dass die Grenze zwischen persönlicher Obsession einerseits und Arbeit an einer historischen Tatsache andererseits weniger eindeutig ist, als es den Anschein haben mag. Hierzu lohnt es sich, einen weiteren Blick auf Freuds Argumentation zu werfen. Gegen seine Religionskritik formuliert er selbst einen möglichen Einwurf eines Gläubigen: Ein Streben nach Gott wäre doch immer dem Streben nach Wahrheit gleichzusetzen, und ziele als solches auf spirituelle Ziele ab. Freud antwortet darauf mit einer Differenzierung des

⁸¹ Harlan, Thomas, *Veit*. Reinbek: Rowohlt, 2011, 46.

⁸² o. A., „Immensee in Wilna“. *Der Spiegel*, 17.09.1984, 210-211, online unter <http://wissen.spiegel.de/wissen/image/show.html?did=13511806&aref=image040/2009/07/01/cq-sp198403802100211.pdf&thumb=false> (07.06.2012)

⁸³ NÔTRE NAZI, R. Robert Kramer, DVD Edition Filmmuseum 2009, (Orig. BRD/F 1984, 113min).

⁸⁴ Infoblatt NOTRE NAZI, 15. Internationales Forum des jungen Films, Infoblatt Nr. 10, Berlin 1985, 2.

Wahrheitsbegriffs und gibt zwar zu, dass „die Lösung der Frommen die Wahrheit enthält, aber nicht die *materielle* sondern die *historische* Wahrheit.“⁸⁵ In dieser Unterscheidung steckt die Überlegung, dass die Erforschung scheinbar theologischer Fragestellungen eher Aufschluss über die geschichtliche Entwicklung der Menschheit und deren verdrängte Traumata, als über zeitlose, spirituelle Sachverhalte geben kann. Eine ähnliche Situation besteht auch im Hinblick auf Individualpsychologie: „Soweit [die] Entstellung [einer Idee] reicht, darf man sie als *Wahn* bezeichnen, insofern sie die Wiederkehr des Vergangenen bringt, muß man sie *Wahrheit* heißen.“⁸⁶

Unter bestimmten Gesichtspunkten lässt sich Harlans Obsession mit der Rolle seines Vaters im NS-Machtgefüge mit einem persönlichen „Wahn“ in Verbindung bringen. Was sie jedoch auf jeden Fall zu Tage fördert, ist eine „Wiederkehr des Vergangenen“. Denn sowohl Alfred Filbert als auch Veit Harlan sind „Stücke gelebter Geschichte“ (Kramer) und als solche mögliche Zugänge zu dem, was Freud „historische Wahrheit“ nennt. Harlan, so könnte man argumentieren, macht diesen Vorgang am Schauplatz seines Filmes offensichtlich: Die Ausweitung des persönlichen „Wahns“ im Dienste der allgemeiner Wahrheitsfindung, lässt ihn seine Aussage über die Vätergeneration treffen.

Diese Aussage steht in einem Spannungsverhältnis zu dem Medium, in dem sie getroffen wird. Im Kontext der Überlegungen zu Todesgemeinschaften wird Kino hier als Gemeinschaftsmedium verstanden. Hermann Kappelhoff hat die Filme von Veit Harlan als „kinematografische Halluzination lustvoller Selbstauslöschung“⁸⁷ bezeichnet, der Pakt, den „Kitsch und Tod“ (Saul Friedländer) im Kino des dritten Reiches eingegangen sind, ist an verschiedenen Stellen beschrieben worden.⁸⁸ Die zentrale Stelle die „Goebbels' Star-Regisseur“⁸⁹ in diesem Geflecht einnahm, scheint nun ein Ausgangspunkt für Thomas Harlans Verständnis von der Natur des Kinos gewesen zu sein. Denn direkt verbunden mit der Schuld, JUD SÜß gemacht zu haben, steht für Thomas Harlan die Schuld seines Vaters, danach nicht mit dem Filmemachen aufgehört zu haben:

„Ein Mensch, der feststellt, dass er nicht einen Film, sondern ein Mordinstrument produziert hat, denke ich, müsste zu dem Schluss kommen, dass er seiner Mittel nicht Herr ist, und darauf verzichten, Filme zu machen.“⁹⁰

Wenn Harlan darauf besteht, den Regisseur im Mittelpunkt des Filmes zu sehen, der „Herr seiner Mittel“ ist (oder eben nicht), kann dies als Hinweis darauf gelesen werden, dass

⁸⁵ Freud, *Der Mann Moses*, 127, Hv. i. O.

⁸⁶ Ebd. 128, Hv. i. O.

⁸⁷ Kappelhoff, Hermann, „Politik der Gefühle. Veit Harlan, Detlef Sierck und das Melodram des NS-Kinos.“ in: Segeberg, Harro (Hg.), *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. Mediengeschichte des Films Band 4*. München: Fink, 2004, 247-265.

⁸⁸ Vgl. Friedländer, Saul, *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 2007.

⁸⁹ Segeberg, Harro, „Erlebnisraum Kino. Das Dritte Reich als Kultur- und Mediengesellschaft.“ in: Ders. (Hg.), *Mediale Mobilmachung*, 11-45, hier 28.

⁹⁰ Stephan, *Das Gesicht deines Feindes*, 42f.

er den totalitären Anspruch dem Kino selbst (in seiner klassischen Form)⁹¹, oder zumindest der Anordnung seiner Entstehung eingeschrieben sieht.⁹² Es scheint naheliegend, Harlans Interesse am Kino mit dem Begriff der Obsession in Verbindung zu bringen: So trägt ein Text, den Harlan über die (letztendlich ergebnislose) Arbeit mit Klaus Kinski an einem Film in und über Israel 1953 verfasst, den sprechenden Titel: „Wir machen einen Film, und wenn es zehn Jahre dauern sollte!“⁹³ Die folgenden und tatsächlich realisierten Filmprojekte sind geprägt von Verzögerungen, radikalen Konzeptänderungen, unvollendeten oder unverfilmten Drehbüchern. Sicherlich auch mit der immerwährenden Brisanz der Thematiken und den daraus resultierenden Finanzierungsschwierigkeiten verbunden, zeugen diese Verhältnisse von einem nicht unbelasteten Zugang zur Kunst des Bildermachens. Im Gespräch mit Arthur Cantrill expliziert Harlan diese Vorbelastung der Tätigkeit seines Vaters: „When I found out what my father did with movies, I wanted to study mathematics.“⁹⁴

„Der Mann Veit“, der Regisseur, steht für Harlan demnach im Mittelpunkt des Films, und er ist verantwortlich für dessen Wirkung. Diese Wirkung wird von Harlan nun in seinem eigenen Film WUNDKANAL durch und in Zeit und Form verändert und in neue Zusammenhänge gebracht: IMMENSEE⁹⁵, 1943 von seinem Vater gedrehte Verfilmung einer Theodor-Storm-Novelle, wird zum Akteur in Harlans Verhandlung von filmischen Möglichkeiten. Zentral dabei ist der Ton: Schon im Vorspann von WUNDKANAL klingt kurz das Thema aus IMMENSEE an – ein Lied, das der von Carl Raddatz gespielte Hauptdarsteller des Films seiner angebotenen Elisabeth (Veit Harlans Frau Kristina Söderbaum) geschrieben hat. Einige Takte aus diesem Lied erklingen, während der Titel WUNDKANAL eingeblendet wird. Wenige Filmminuten später wird der Hauptdarsteller, Alfred Filbert, von einer unsichtbaren Stimme verhört. Als eine Frage zur Entführung von Hanns-Martin Schleyer gestellt wird und die Stimme diesen als „he was a terrorist [...] in occupied czechoslovakia“⁹⁶ bezeichnet, klingt erneut das Thema im Hintergrund an, diesmal einige Sekunden länger. Die Musik aus dem Film des Vaters wirkt hier als Kommentar, der Schleyer als Funktionär des NS-Regimes darstellt.

Später wird der Film vom Hauptdarsteller selbst explizit eingeführt: Als auf der Tonebene wieder die bekannte Musik zu hören ist, fragt eine Stimme „Wen sehen Sie da auf

⁹¹ Vgl. dazu etwa die Aussage von Saul Bass, eines Meisters des Filmvorspanns, „[D]as Verhältnis des Kinos zum Zuschauer ist autoritär. Man geht ins Kino, setzt sich hin – und ist ein Gefangener.“ „Saul Bass. ‚Man kettet den Zuschauer an seinen Sitz.‘“ in: Beier, Lars-Olav / Midding, Gerhard (Hg.), *Teamwork in der Traumfabrik. Werkstattgespräche*. Berlin: Henschel, 1993, 267.

⁹² Vgl. dazu die Aussage von Robert Kramer: „Kino ist immer gewalttätig. Wenn man Filme macht, muß man diese Verantwortung tragen können. In unseren Filmen steht der Gewalt eine sehr wertvolle menschliche Erfahrung entgegen.“, Infoblatt NOTRE NAZI, 3.

⁹³ Abgedruckt in Stephan, *Das Gesicht deines Feindes*, 197-208.

⁹⁴ Cantrill, Arthur, „Wundkanal, Interview with Thomas Harlan on his film.“ in: *Cantrills Filmnotes*, 47-48, August 1985, 12-22, hier 21.

⁹⁵ IMMENSEE, R. VeitHarlan, Warner Home Video – DVD 2006, (Orig. D 1943, 94min).

⁹⁶ WUNDKANAL, 00:07:50.

dem Fernsehschirm?“ worauf Filbert antwortet „Da seh ich mich selbst“. Anschließend identifiziert er allerdings den Film als IMMENSEE, nennt den Regisseur Veit Harlan und die beiden Hauptdarsteller: „Das sind beide sehr bekannte und beliebte Schauspieler gewesen...Sehr schöne Szene.“⁹⁷ Dabei ist Filbert im Profil zu sehen, wie er den Film auf einem außerhalb der Kadrierung befindlichen Monitor sieht. Ab diesem Zeitpunkt scheint IMMENSEE die Tonspur von WUNDKANAL zu übernehmen und wird sie für einige Zeit nicht mehr loslassen. Die folgenden Szenen werden von der prägnant-emotionalisierenden Musik aus Veit Harlans Film kontrapunktiert, der auf der Tonebene immer präsent ist und dessen Bilder auf in Filberts „Gefängnis“ verteilten Monitoren immer wieder auftauchen. Auf Aspekte dieser Montage soll später noch in einem anderen Zusammenhang eingegangen werden, hier geht es um die Frage, welche Schlüsse für Thomas Harlans Filmverständnis sich aus der Verwendung von IMMENSEE ziehen lassen. In Anspielung auf die Verbindung von Filbert und IMMENSEE (laut Thomas Harlan wurde der Film gezeigt, als Filbert in einer Kaserne in Vilnius war, in einem Zeitraum wo er Massenerschießungen leitete⁹⁸) lenkt WUNDKANAL zunächst die Aufmerksamkeit darauf, dass Veit Harlans Film Filbert offensichtlich immer noch zu Tränen zu rühren vermag – deutlich mehr, so scheint WUNDKANAL zu suggerieren, als seine Erzählungen zu den Verbrechen im besetzten Weißrussland, die in der gleichen Szene zu hören sind, untermalt von IMMENSEES Engelschören. Die Bannkraft, die Veit Harlans Werk scheinbar ausgelöst hat, wird hier am Beispiel von Filbert reproduziert: „Er hält es nicht aus, den Film nicht zu sehen.“⁹⁹

IMMENSEE fungiert darüber hinaus als Kommentar der Geschehnisse und bringt Filberts Handlungen und Aussagen immer wieder in sprechende Zusammenhänge: So ist neben Filbert, der auf einer Tafel die Struktur des RSHA erklärt, ein Fernseher aufgebaut, der eine scheinbar unbeschwerte Szene aus IMMENSEE zeigt – die beiden Verliebten sitzen auf einer Bank am Wasser. Abgesehen davon, dass das Bild zwei Realitätsordnungen, die im dritten Reich koexistierten (die Organisation der Vernichtung im Reichssicherheitshauptamt und die der Unterhaltung des Volkes im von Goebbels gesteuerten Filmapparat), zusammenbringt, ergeben sich auch auf der Tonebene Querverbindungen: Als Filbert von „Sonderbehandlungen“ spricht können gleichzeitig der Euphemismus für die Ermordung der „Feinde“ des Regimes und die „Sonderbehandlung“, die dem bevorzugte Regisseur Veit Harlan und dessen Kindern erfuhr¹⁰⁰, gemeint sein.

Wiederholt dringt der Film also, zunächst im Ton, später auch im Bild, in die Diegese von WUNDKANAL ein. Wenn Thomas Harlan von den „Engelschören“ seines Vaters spricht lässt er unbeachtet, dass für die Musik zu Veit Harlans Melodramen fast ausschließlich Carl

⁹⁷ WUNDKANAL, 00:34:28.

⁹⁸ Vgl. Rebhandl, Bert / Rothöhler, Simon, „Revolutionskino. Gespräch mit Thomas Harlan.“ in: *Cargo. Film/Medien/Kultur*. 1/1, Februar 2009, 26-35, hier 28f.

⁹⁹ Ebd. 29.

¹⁰⁰ Vgl. dazu Stephan, *Das Gesicht deines Feindes*, 189ff.

Zeller verantwortlich zeichnet. Der Film als Produkt einer Kollaboration künstlerischer Individuen ist für ihn also vollends der treibenden Kraft des Regisseurs untergeordnet: Zellers emotionalisierende Musik wird somit zum Werkzeug Veit Harlans. Allerdings: Das manipulative Potential von IMMENSEE wird zwar aufgezeigt und reproduziert, aber weder entschärft noch dekonstruiert.

Doch es geht hier vermutlich weniger um eine Re-Lektüre eines Melodrams aus NS-Zeiten sondern vielmehr um den radikal persönlichen Ansatz von Harlans filmischem Interesse. Auf die Frage, ob es nicht schlimm sei, ein Kind oder Enkel eines Massenmörders wie Filbert zu sein, antwortet er:

„In the first place, the grandchild or child: that's me! So I cannot say what's terrible for others; it's terrible for me. I know what it's about and I pay the price for myself first before I ask any son to look at his father. I would like to distribute in front of the cinema a little leaflet saying: 'Pick on your own fathers first – squeeze the truth out of them, since for 40 years you have not known anything.'“¹⁰¹

Harlan beginnt seine Suche nach den Bodensätzen der NS-Verbrechen in der eigenen Familie. Sein Familienname Harlan gibt ihm Zugang zu Filberts Vertrauen¹⁰², so wie die Filme seines Vaters in WUNDKANAL Zugang zu Filberts Emotionen sind. Der Film als das Medium Veit Harlans ist gleichzeitig Ort des Austausches und des Kampfes.

Freud sieht die Wiederholung des Vaternormes als grundsätzlich für religiöses und kulturelles Empfinden. Er lässt sich nicht sühnen, sondern taucht in abgewandelter Form, in Ritualen, Bräuchen, Erzählungen wieder auf. Thomas Harlan ist nun ein Sohn, der am Kino das ausführt, was wir laut Freud alle in unserer Kultur tun. Der Zwang zur Wiederholung, der laut Freud unbewusst am Grunde unseres Gemeinschaftsvertrags liegt, wird in WUNDKANAL offen gelegt. Den Bildern und Tönen Veit Harlans setzt Thomas Harlan einen Mann entgegen, an dem die Wirkung derselben exemplarisch vorgeführt wird. „Beim Parrizid fängt man beim eigenen Papi an, bevor man sich mit den anderen befasst“¹⁰³, sagt Thomas Harlan in WANDERSPLITTER und so ist für ihn die Auseinandersetzung mit IMMENSEE der Zwischenschritt zur Auseinandersetzung mit Filbert. Der Weg hin zur Abstraktion führt über das eigene Erbe (das von Filmemacher zu Filmemacher auch ein filmisches ist) und wird in der Konstruktion von WUNDKANAL offen gelegt. Es geht nicht darum, die Chöre von IMMENSEE abzuschwächen oder umzudeuten, es geht darum, die Schuld, die darin liegt, zu erkennen. Das Kino ist für Harlan einerseits möglicher Schauplatz des Parrizids, andererseits Todesgemeinschaft mit dem Vater, die darauf abzielt, mit den Gespenstern zu sprechen und mit ihnen zu leben.¹⁰⁴

¹⁰¹ Cantrill, „Wundkanal“, 21.

¹⁰² Vgl. Stephan, *Das Gesicht deines Feindes*, 171f.

¹⁰³ WANDERSPLITTER, 00:49:41.

¹⁰⁴ Vgl. Derrida, Jacques, *Marx' Gespenster*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004, 11ff.

3.3 Offenes Werk

Jean-Luc Nancy sieht den Gemeinschaftsgedanken und die Modulationen desselben durch zeitgenössische Ereignisse grundlegend für die heutige Zeit. „Allmacht und Allgegenwart sind es stets, die man von der Gemeinschaft verlangt oder in ihr sucht: Souveränität und Intimität, Selbstgegenwart ohne Bruch und ohne Außen.“¹⁰⁵ Die Todesgemeinschaft der NS-Zeit ist dafür sicher repräsentativ. Diese traditionelle Auffassung von Gemeinschaft sieht Nancy jedoch als problematisch an, denn sie kann nur auf ihre eigene Verwirklichung hin gedacht werden, in ihrer Institutionalisierung als Nationalstaat, Kirche, Volksgemeinschaft, etc.:

„Man muß auch in Betracht ziehen, daß diese leidenschaftlichen Figuren nicht zufällig eine Leerstelle besetzen: diese Leerstelle ist die einer Wahrheit der Gemeinschaft. [Sie] instrumentalisieren [...] ein Bedürfnis, einen Wunsch, eine Angst des Zusammen-Seins. Sie machen daraus erneut ein Werk – zugleich ein Heldengedicht, ein grandioses Spektakel, einen unersättlichen Handel.“¹⁰⁶

Die Wahrheit der Gemeinschaft in der Hinwendung zum „Heldengedicht“, zum „grandiosen Spektakel“ zu suchen entspricht grundlegenden soziokulturellen und ästhetischen Tendenzen im dritten Reich. Als pars pro toto steht IMMENSEE in seiner Verwendung in WUNDKANAL als Sinnbild der „verworkten Gemeinschaft“ da, der auch Veit Harlan angehörte, und die durch sein Werk weiter besteht. Diese Gemeinschaft ist auch für Thomas Harlan nicht vollends aufzubrechen. Als Sohn ist er Teil des familiären Kontinuums des dritten Reichs, als Filmemacher steht er in einer Tradition, die sowohl IMMENSEE als auch JUD SÜß umfasst. Das filmische „Werk“ WUNDKANAL wird somit von seiner Totalität und vom Vater her gedacht, um die komplexe Positionierung der Filme zueinander genauer zu beleuchten. In jedem Fall weist Thomas Harlan auf die Funktionen des Films seines Vaters im Gemeinschaftsgefüge des dritten Reiches hin, und dreht den von Nancy beschriebenen Prozess um – in WUNDKANAL kommt die Leerstelle, die die totale Gemeinschaft des dritten Reiches zu besetzen suchte, wieder zum Vorschein.

Gleichzeitig steht WUNDKANAL für einen von IMMENSEE zu unterscheidenden Werkbegriff ein, und wirkt als Beispiel für ein „entworktes Werk“. Denn der „Gebrauchswert“ des Filmes im Hinblick auf ein geschlossenes Ganzes, entweder auf eine überzeugende Narration oder auf ein dokumentarisches Porträt, bleibt im Hintergrund. Stattdessen artikuliert Harlan Andeutungen und Argumentationslinien, die den Prozesscharakter des Filmes betonen. Das ambivalente Projekt WUNDKANAL verlangt Partizipation, die sich weniger eine geschlossene Gemeinschaft als eine offene, „entworkte“ Einladung erwartet. Dies lässt sich im wörtlichen Sinne verstehen, insofern das Projekt WUNDKANAL zu seiner

¹⁰⁵ Nancy, Jean-Luc, *Die herausgeforderte Gemeinschaft*. Zürich, Berlin: Diaphanes, 2007, 12.

¹⁰⁶ Ebd. 35f.

Entstehungszeit für keine bestehende Gemeinschaft akzeptabel war, und sich nicht in den gemeinschaftlichen Diskurs einfügte. Die Weigerung, letztgültige historische Schlüsse aus dem verfügbaren „Material“ zu ziehen, die ambivalente Behandlung der „Figur“ Alfred Filbert, die exponierte Rolle, die Harlan selbst in seinem Projekt und in der Verbindung zur eigenen Familiengeschichte einnimmt, verweigern sich dem totalitären Anspruch, der dem Kino des dritten Reiches zu eigen war, und den man auch als Kritik des Kinos generell angewendet hat. So ist die Antwort, die WUNDKANAL auf IMMENSEE zu bieten hat, der versuchte Parrizid in Harlans Worten, einerseits in der narrativen und suggestiven Verbindung im Montagezusammenhang von WUNDKANAL zu finden, allerdings auch in der Gesamtkonzeption des Werks, dass zum Zermahlen und Zusammenfügen einlädt und somit einen ständigen Arbeitsprozess verlangt.

Die Erzählung, die somit nicht ein abgeschlossenes Ganzes bietet, kann in diesem Sinne auch einem möglichen Missbrauch des Gedächtnisses entkommen, das Paul Ricœur aufgezeigt hat. Ricœur warnt vor den Verflechtungen, die von den Mächtigen einer Gesellschaft privilegierte Erzählungen mit Ideologien und dem verordneten Gedenken eingehen. Diese Art von Narrativ ist damit sowohl ausschließend wie gemeinschaftsbildend: „Die Abgeschlossenheit der Erzählung wird dadurch in den Dienst der identitären Abgeschlossenheit der Gemeinschaft gestellt. Gelehrte Geschichte, gelernte Geschichte, aber auch gefeierte Geschichte.“¹⁰⁷ Dem gegenüber stehen Harlans Entwürfe, die sich kaum von einer wie auch immer ausgerichteten Gemeinschaft in Beschlag nehmen lassen, sondern in ihrer Unabgeschlossenheit für die Identitätsbildung unbrauchbar sind.

Dahingehend kann auch der anfangs im Hinblick auf *Heldenfriedhof* eingeführte Werkbegriff revidiert und erweitert werden. Sowohl WUNDKANAL als auch *Heldenfriedhof* sind Werke, die in ihrer Geschlossenheit kaum entschlüsselbar sind, aber in ihrer Offenheit und in ihren Anknüpfungspunkten zu zeitgeschichtlichen Problemstellungen und Thematiken der Geschichtsschreibung, zu Orten der Geschichtsarbeit werden. Als „entwerkte“ Entitäten, geben sie den Blick frei auf die Zermahlungen, die ihnen zugrunde liegen und bieten Entsprechungen an, die aber nicht im Werk selbst vorgegeben sind.

¹⁰⁷ Ricœur, Paul, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*. München: Fink, 2004, 137.



Abb. 1



Abb. 2

II. Verschuldungen. Einkreisen

Geschichtsarbeit ist nicht statisch, sie ist in Bewegung. Ein Seismograph, der die Bewegungen unter der Erde aufnimmt und wiedergibt, äußert sich im Ausschlag seines Zeigers, der selbst niemals auf einem bestimmten Wert zur Ruhe kommt. Die konkrete Arbeit der Judikative etwa *verfolgt* Verbrecher, *bringt* sie in den Gerichtsaal und bekräftigt das Urteil mit der *Bewegung* des Hammers. Die Arbeit des Films setzt sich aus der Bewegung in der Kamera, vor der Kamera und der Kamera selbst zusammen.

WUNDKANAL ist als Film das Resultat einer Bewegung, gleichzeitig zeichnet er Bewegungen nach, die um ein Zentrum kreisen: Das Gesicht eines Mannes, der zuerst durch periodisch einfrierende Videobilder eines Pariser Cafes eingeführt wurde, verdichtet sich nach dem Vorspann in Großaufnahme aus dem Dunkel der Abblende. Es ist eine Person mit einem konkreten Namen und einer konkreten Biographie: Alfred Filbert¹⁰⁸, 1905 in Darmstadt geboren, Sohn eines Berufssoldaten, Banklehre, dann Jurastudium, 1932 Eintritt in SS und NSDAP. Talentierte und karrierebegeistert, „mit leidenschaftlicher Hingabe und großem Fleiss“¹⁰⁹, wie in sein Vorgesetzter Heinz Jost beschreibt, wird er 1939 zum SS-Obersturmbannführer befördert und stellvertretender Leiter des SD-Auslandsdienstes, schließlich Anführer eines Einsatzkommandos in Weißrussland und Litauen. Nach dem Krieg macht er zivile Karriere im Bankwesen, wird 1959 verhaftet, 1962 lebenslänglich verurteilt, 1975 jedoch aus gesundheitlichen Gründen entlassen. Anfang der 1980er Jahre nimmt Thomas Harlan Kontakt zu ihm auf. Filbert erklärt sich bereit, Schauspieler zu werden.

Die Biographie der Figur „Dr. S.“, die er spielt, ist im Vorspann umrissen: „DR ALFRED SELBERT ALIAS PAULSEN ALIAS GRODNOV / BORN SEPT. 8, 1906 AT HEIDELBERG (W. GERMANY) / FORMER CHIEF SS INTELLIGENCE DEPT. 6. / NOW IN LA PAZ, BOLIVIA, DIRECTOR SINCE 1971 / FEDERAL INTELLIGENCE AGENCY B.N.D. (W. GERMANY).“¹¹⁰ Die Trennung zwischen Schauspieler und Rollenfigur ist zeitweise möglich, aber unvollständig, denn die Parallelen und Übernahmen sind gewollt offensichtlich: „Selbert“ lautete Filberts Pseudonym nach dem Krieg, „Paulsen“ ist der Name seiner Tochter, Filbert war tatsächlich (stellvertretender) Leiter des RSHA-Amt VI. Die unscharfen Trennlinien zwischen Filmfigur und realer Vorlage sind in WUNDKANAL ständig in Bewegung und erzeugen eine Unruhe, die sich gleichermaßen auf der Ebene der Verortung der filmischen Argumentationen, der narrativen Positionierungen und der physischen Aktionen der Kamera äußert.

Der Vorgang des Filmens ist immer ein Prozess, der von WUNDKANAL so zugespitzt wird, dass der Film sich zum Strafprozess macht. Doch es ist ein Prozess mit einer

¹⁰⁸ Zu Filberts biographischen Daten vgl. Wildt, *Generation des Unbedingten*, 395ff.

¹⁰⁹ Personalbeurteilung von Heinz Jost, zit. nach ebd. 396.

¹¹⁰ WUNDKANAL, 00:04:10.

ungewöhnlichen Anordnung: Hier geht es nicht darum, der Frage nach der Schuld oder Unschuld des Angeklagten nachzugehen. Vielmehr wird eine Verschuldung bereits vorausgesetzt, eine weitere jedoch gleichzeitig produziert. Der Prozess des Filmes ist gewaltvoll – „In WUNDKANAL ist Gewalt der Kern der Geschichte,“ sagt Thomas Harlan im Gespräch mit Noël Simsolo, „Gewalt in Minsk, Gewalt in Stammheim, und in *Unser Nazi* werden die Gewalttätigen bei der Arbeit gezeigt: wir selbst im Umgang mit der Gewalt.“¹¹¹ Robert Kramers parallel gedrehter Film, *NÔTRE NAZI* ist hier schon erwähnt und in seiner Funktion als Dokument einer Verschuldung eingeführt. In Harlans Worten: „*Wundkanal* ist ein Film über die Schuld und *Nôtre Nazi* ist ein zweiter Film über die Schuld. Der Film über die Schuld geht in den Film über die Entstehung der Schuld über.“¹¹²

Ein Geflecht von Verschuldungen also. Aber heißt dies, dass Täter und Opfer ineinander verfließen und in einem Relativismus der Geschichte aufgehen? Gegen diese Annahme sprechen die Genauigkeit der Konstruktion von WUNDKANAL, die Andockmöglichkeiten an Diskurse über Täter, Schuld und Verantwortung, zu denen hier ein Beitrag geleistet werden soll. Selbst wenn Gewalt der Kern der Geschichte sein sollte, wachsen aus diesem Kern doch Verhandlungen, die weit über die situationsgebundene Gewalt hinausragen, und Fragen zur Natur von Verschuldungen stellen, die nicht in Schuld- oder Freispruch münden, sondern Blicke auf Geschichtsarbeit freilegen können.

WUNDKANAL steht in einer Tradition des (filmischen) Verhörs im Rahmen eines Prozesses. Harlan beschreibt die Beschäftigung mit den Nürnberger Prozessen als seinen Ausgangspunkt, das Versagen der Westdeutschen Justiz im Allgemeinen, die Begnadigung von Franz Alfred Six im Speziellen.¹¹³ Doch diese Ebenen sind verbunden: Im Strafgericht geht es, mehr als im Zivilprozess, um allgemeine Rechtsfragen, denn, wie Hannah Arendt formuliert, „es ist der politische Körper, an dem etwas wiedergutmacht werden muss, und es ist die allgemeine öffentliche Ordnung, die außer Betrieb geraten und wiederhergestellt werden muss. Mit anderen Worten: Es geht um das Gesetz selbst und nicht um den Kläger.“¹¹⁴

Verschuldungen am politischen Körper der BRD sieht Harlan wohin er blickt – Personalkontinuität von NS-Größen in entscheidende Ämter der Nachkriegszeit, fehlende Transparenz in den juristischen Verfolgung der Mitglieder der RAF. Doch die Forderung nach einem klärenden Prozess bringt neue Fragestellungen mit sich. Einerseits muss um der Wahrheit willen anerkannt werden, dass in der BRD (vor allem personell) deutlich mehr NS-Erbe steckt, als die Adenauer-Jahre es zugeben wollten, andererseits muss die justiztheoretischen Perspektive einen vollkommener Bruch mit der Vergangenheit

¹¹¹ Infoblatt WUNDKANAL, 15. Internationales Forum des jungen Films, Infoblatt Nr. 9, Berlin 1985, 3.

¹¹² Stephan, *Das Gesicht deines Feindes*, 178.

¹¹³ Vgl. Rebhandl/Rothöhler, „Revolutionskino“, 28.

¹¹⁴ Arendt, Hannah, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München/Zürich: Piper, 2011, 382.

formulieren, da ansonsten, laut Arendt, „das ganze Gerede über ‚Vergangenheitsbewältigung‘ nur hohle Rhetorik bleibt, solange die Regierung nicht vollständig anerkennt, dass ihre Vorgängerin in jeder Hinsicht verbrecherisch war.“¹¹⁵

Harlans weicht diesem Paradox aus, indem er die Form des Prozesses selbst auf eine andere Ebene legt. Nun geht es nicht mehr darum, dem Angeklagten die Wahrheit zu entlocken, sondern aus der *Form*, die der Prozess in seiner Gesamtargumentation annimmt, Energien freizusetzen, die historische Wahrheiten darstellt, jenseits der bloßen juristischen, die nur in Schuld und Unschuld denken kann.

Als jüdische Denkerin, die im Deutschland des frühen zwanzigsten Jahrhunderts aufgewachsen ist, hat Hannah Arendt Zeit ihres Lebens nahe an Fragestellungen gearbeitet, die von der historischen Tatsache des NS-Regimes aufgeworfen werden. Ihre Überlegungen werden die Bewegungen und Begriffssondierungen, die die Phänomene Filbert, Harlan und WUNDKANAL gleichzeitig einkreisen sollen, unterstützen, denn auch sie sieht die Performativität der Gerichtsverhandlung als maßgeblich für die Beschäftigung mit der Vergangenheit an. Auch wenn die Strafgerichtsprozesse, die in Deutschland und anderswo nach dem Ende des zweiten Weltkrieges abgehalten wurden, kaum alle „Skrupel und Zweifel zur Ruhe bringen“ konnten, trotzen sie dem Unrecht, und zwar aufgrund der „einfache[n] Tatsache des strafgerichtlichen Verfahrens, die Abfolge von Anklage-Verteidigung-Urteilsspruch“. Ein Prozess basiert für Arendt auf der Wirkungskraft grundsätzlicher Konzepte: „persönliche Verantwortung und Schuld einerseits und [...] Glauben an ein funktionierendes Gewissen andererseits.“¹¹⁶

WUNDKANAL beschreibt eine Suchbewegung nach einem Täter. Im Folgenden soll versucht werden, dieser filmischen Einkreisung ein Pendant zur Seite zu stellen, das versucht, dem Sprechen des Protagonisten, Verbrechers, Schauspielers Albert Filbert und dem Sprechendmachen des Regisseurs Thomas Harlan auf die Spur zu kommen und sie zusammen in die Enge zu treiben.

1. Täter sprechen

Die Prozesssituation, die ein Gerichtssaal herstellt, ist untrennbar mit einer Sprechsituation verbunden. Um Recht sprechen zu können, muss ein Zusammenhang von Zeugenaussagen, sprechenden Beweisen und Gesetzestexten hergestellt werden.

¹¹⁵ Arendt, „Der Auschwitz-Prozeß.“ in: dies. *Nach Auschwitz. Essays & Kommentare 1*. Berlin: Klaus Bittermann, 1989, 99-136, hier: 123.

¹¹⁶ Arendt, Hannah, *Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik*. München/Zürich: Piper, 2010, 20f.

Geht es um Fragen des Vergangenen, spielen Zeugen und deren Berichte eine zentrale Rolle. Saul Friedländers Projekt einer „integrierten Geschichte“¹¹⁷ der Shoah zeichnet sich unter anderem dadurch aus, dass es an zentraler Stelle Schriftdokumente und Tagebücher, zu Wort kommen lässt. Das Sprechen der Opfer ist zentral für Friedländers Verständnis von Geschichtsschreibung, „[d]enn ihre Stimmen sind es, die offenbaren, was man wusste und was man wissen *konnte*; ihre Stimmen waren die einzigen, die sowohl die Klarheit der Einsicht als auch die totale Blindheit von Menschen vermitteln, die mit einer völlig neuen und zutiefst entsetzlichen Realität konfrontiert waren.“¹¹⁸ Ein komplexeres Verständnis der NS-Vernichtungsmaschine, wie es Friedländer vorschwebt, verlangt allerdings, Stimmen der Opfer wie auch der Täter zu Gehör zu bringen.

Diese Stimmen sind wechselseitig mit der Sprache verbunden, durch die und in der sie formuliert haben. „Die Sprache,“ so Paul Celan 1958, „musste nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede.“¹¹⁹ Und schon 1946 wagt der jüdische Sprachwissenschaftler und Überlebende Victor Klemperer im Vorwort zu seinen Betrachtungen über die „lingua tertii imperii“ (LTI) eine düstere Prognose:

„[E]ine ganze Weile wird es bis [zur Entnazifizierung] noch dauern, denn zu verschwinden hat ja nicht nur das nazistische Tun, sondern auch die nazistische Gesinnung, die nazistische Denkgewöhnung und ihr Nährboden: die Sprache des Nazismus.“¹²⁰

Klemperer stellt die These in den Raum, dass die Sprache, in ihrer direkten Verbindung zur Ideologie, mehr als ein Instrument, vielleicht sogar die Voraussetzung für eine Denkweise war. Doch in diesem Fall wäre die einzig konsequente Haltung, sich des Deutschen nicht mehr zu bedienen, wie es Thomas Harlan im Rückblick auf die eigene Biografie nahe legt:

„Als ich aus Deutschland wegging, sechzehn-, siebzehnjährig, da habe ich mein Deutsch auf Eis gelegt; das Eis, das hatte jetzt den unschätzbaren Vorteil, dass es meine Vergangenheit nicht mehr gab in der Fremdsprache: Ich erinnerte mich auf Französisch nicht einmal mehr an meine Mutter, geschweige denn an meinen Vater, an nichts eigentlich, so beruhigend war die Sache.“¹²¹

Die Muttersprache ist zu stark mit den Verführungskünsten der Männergesellschaft im dritten Reich verbunden, als dass sich Harlan in seiner Erinnerung darin heimisch gefühlt haben könnte. Und doch wird Deutsch später wieder zur Arbeitssprache. Der Dreh von

¹¹⁷ Vgl. Friedländer, Saul, *Den Holocaust beschreiben. Auf dem Weg zu einer integrierten Geschichte*. Weimar: Wallstein, 2007.

¹¹⁸ Friedländer, Saul, *Das Dritte Reich und die Juden. Erster Band. Die Jahre der Verfolgung 1933-1939*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2007, 12, Hv .i. O.

¹¹⁹ Celan, Paul, „Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hafenstadt Bremen“, in: Ders: *Gesammelte Werke in fünf Bänden. Dritter Band. Gedichte III. Prosa*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983. Seite 185f.

¹²⁰ Klemperer, Victor, *LTI. Notizbuch eines Philologen*. Leipzig: Reclam, 1991, 8.

¹²¹ Stephan, *Das Gesicht deines Feindes*, 16.

WUNDKANAL ist maßgeblich davon geprägt, dass der Hauptdarsteller und der Regisseur in einer Sprache kommunizieren, die ein Großteil der Filmcrew nicht beherrscht. In einer zentralen Szene von NÔTRE NAZI erklärt Harlan seinen Mitarbeitern, wie Filberts Tränen zu deuten sind: Nicht, wie von den französischsprachigen Kollegen angenommen, als Ausdruck der Reue über seine Taten, sondern, in Harlans Interpretation, als Selbstmitleid, weil er das Schicksal seines Bruders und seiner Schwägerin miterleben musste. Henri Alekan, der Kameramann, bringt die Problematik folgendermaßen zum Ausdruck: „In meiner enormen Naivität durfte ich einen Moment lang annehmen: Er weint über seine Morde. [...] Ein Irrtum. Unsere Gefühle waren unbrauchbar.“, worauf Harlan antwortet: „Wenn es nicht das Deutsch gäbe, zur Kontrolle, hätten wir heute einen anderen Film gemacht, mit einem anderen Helden.“¹²²

Dass Harlan Deutsch beherrscht, die Sprache der Täter, mehr noch, dass er Filbert überreden kann, in seinem Film mitzuspielen und in der Folge durch seine Sprachkompetenz auch beim Dreh Kontrollmacht ausübt, die über die Brauchbarkeit der entstandenen Gefühle entscheiden kann, weist auf die exponierte Stellung hin, die das Deutsche in seinem Werk trotz allem hat: Es gilt, einerseits unendlich vorsichtig und genau mit einer Sprache umzugehen, die „durch den Gebrauch“ verletzt wird¹²³, was später in Harlans Romanen augenscheinlich wird, andererseits, diese Sprache gezielt mit Stoßrichtung dahin einzusetzen, wo Harlan in den frühen 1980ern die großen Unglaublichkeiten der deutschen Gegenwartsgeschichte sieht – sowohl in den unbehelligten Nachkriegskarrieren von Personen wie Hanns-Martin Schleyer, Siegfried Buback und Paul Werner als auch in der „Todesnacht von Stammheim“.

Die Sprache der Väter nimmt eine zentrale Rolle in Harlans Werk ein. Harlan scheint sich als Deutscher zu inszenieren, der „des Teufels Redekunst“ (Arendt) aus erster Hand kennt. Seine Beschreibung der Sprechweise Hitlers („Ein Fakir, wie er uns beschwor. Den Atem habe ich angehalten, in den Pausen, die er machte, beim Sprechen, der musikalische Hiatus, die berühmte ‚übermäßige Sekunde‘, die dich überrumpelt [...] allein durch seine Worte, mehr noch, durch seinen Gesang. Das war Bewegung, Kraft, Macht, eine wellenartige, kraftvolle Bewegung, die alles mit sich riss, mich auch.“¹²⁴) ist gleichzeitig affirmative Nachahmung, wie auch ein Zeugnis eines Schreckens, das nur über die Sprache, hier über Harlans Sprachgebrauch, nachvollziehbar ist. Genauso wie sich Harlans Schreiben selbsternannt in der Tradition von Kleist sieht, „Luftgeflechte, die den Satzbau ausmachen, [...] diese bogenförmige Bewegung“¹²⁵ beim Bau eines Sprachgewölbes, das von sich selbst, vielleicht noch von Beistrichen, zusammengehalten wird, ist die Tradition des rauschenden

¹²² NÔTRE NAZI, 1:23:54-1:26:53, die deutsche Übersetzung folgt den Untertiteln der DVD.

¹²³ Vgl. Harlan im Gespräch mit Sieglinde Geisel, „Nur was man singen kann ist hörbar“, 66.

¹²⁴ Stephan, *Das Gesicht deines Feindes*, 192.

¹²⁵ Harlan im Gespräch mit Sieglinde Geisel, „Nur was man singen kann ist hörbar“, 66.

Sprechens im Dritten Reich eine, die Harlan in jedem individuellen Sprechakt zu begleiten scheint.

Darüber hinaus tritt eine weitere Schattierung der „Lingua Tertii Imperii“ in Harlans Schreiben und Filmen in den Vordergrund. Hinweise darauf finden sich in einer der unschuldigsten affirmativen Äußerungen, die die deutsche Sprache zu bieten hat. Saul Friedländer zitiert im letzten Kapitel seiner Studie über *Das dritte Reich und die Juden* einen anonymen jugendlichen Tagebuchschreiber, der die Räumung des Ghettos von Łódź und das Angebot eines Deutschen, sich durch Arbeitseinsatz vor der Deportation zu retten, beschreibt: „Er fragte die Menge (Juden), ob sie bereit wären, getreu für das Reich zu arbeiten, und alle antworteten ‚Jawohl!‘.“¹²⁶ Filberts erste vernehmbare Wortmeldung in WUNDKANAL ist ein beinahe geflüstertes, wie es scheint automatisiertes, unbedachtes „Jawohl!“¹²⁷, mit dem er in Folge minutenlang die (auf Englisch gestellten) Fragen seiner Entführer beantworten wird. Ein Sprachmuster, wie es deutscher nicht sein könnte,¹²⁸ ein eingelernter Abgrund, der auf die Affirmation über den Tod hinaus hinzuweisen scheint. Filberts „Jawohl“ entlarvt ihn, von der ersten Sekunde an, als Teil einer ewigen Dynamik von Befehlen und Gehorchen, einer Dynamik, die sich in den Sprachgebrauch eingeschrieben hat, und der letztendlich alle Verantwortung zugesprochen werden kann. Eine Selbstbeschreibung als „Ja-sager“, als reiner Befehlsempfänger entlässt den Sprecher von der Bürde der Reflexion. Bezeichnend, dass auch der wohl prominenteste medial angeklagte Vertreter des dritten Reiches, Adolf Eichmann, auf die Frage des Staatsanwalts Gideon Hausner nach der Autorschaft eines Briefes, in dem Deportationen beschlossen werden, nichts anderes zu sagen hat, als „das bürokratische Amtsdeutsch, das hat mit meiner Person, Eichmann, nichts zu tun!“¹²⁹

Der Eichmann-Prozess, ist, wie eben angedeutet, in der Mediengeschichte der Nachkriegszeit als eine paradigmatische Instanz eines „Sprechens der Täter“ zu begreifen. Die Banalität des Sprechens korreliert hier mit Hannah Arendts Beschreibung der „Banalität des Bösen“. Die Gerichtsverhandlung mit und über Adolf Eichmann ist präsent in Bild wie in Sprache, durch die Filmrollen, die der US-Amerikanische Dokumentarfilmer Leo Hurwitz von April 1961 bis Mai 1962 aufgenommen hat, und die gleichzeitige Aufnahme von Eichmanns Stimme. Arendt, zur Zeit der Verhandlung als Berichterstatterin für den *New Yorker* tätig, widmet ausführliche Passagen ihrer Schrift *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen* der spezifischen Sprechweise des Angeklagten. Sie deutet dessen „endlose Sätze, die niemand verstehen kann, weil sie ohne alle Syntax Redensart auf

¹²⁶ Zit. n. Friedländer, *Das Dritte Reich und die Juden. Zweiter Band*, 660.

¹²⁷ Vgl. WUNDKANAL 0:06:35 – 0:08:40.

¹²⁸ Man denke nur an die Klischees in US-Amerikanischen oder Russischen Produktionen der verlängerten Nachkriegszeit, in denen das verbale Repertoire der deutschen Nazischergen, auf (international verständliche) Kommandos wie „Los!“, „Schneller!“ und eben „Jawohl!“ reduziert ist.

¹²⁹ Zit. n. Eyal Sivans Film, *THE SPECIALIST*, 01:26:42, vgl. Fußnote 137, S.52.

Redensart häufen¹³⁰ als Ausdruck generelle Defizite im Empathie- und Ausdrucksvermögen des Angeklagten, die die Kommunikation in der Gerichtssituation erschweren:

„Je länger man ihm zuhörte, desto klarer wurde einem, dass diese Unfähigkeit sich auszudrücken, aufs engste mit einer Unfähigkeit zu denken verknüpft war. [...] Verständigung mit Eichmann war unmöglich, nicht weil er log, sondern weil ihn der denkbar zuverlässigste Schutzwall gegen die Worte und gegen die Gegenwart anderer, und daher gegen die Wirklichkeit selbst umgab: absoluter Mangel an Vorstellungskraft.“¹³¹

Damit verbunden ist die Frage, wie es jemals zu einer wirklichen Aussage, ja letztlich zu einem Geständnis (denn das ist es, worauf ein Prozess zumeist abzielt) kommen kann, wenn das gegenseitige Verständnis von „Gericht“ und „Angeklagtem“ nicht gegeben ist. Wie kann ein Täter eine Schuld zugeben, wenn ihm seine eigene Sprache so fremd geworden ist, dass „die Amtssprache [...] seine Sprache geworden [ist], weil er von Haus aus unfähig war, einen einzigen Satz zu sagen, der kein Klischee war“¹³²?

Dem Prozess als Instrument der Wahrheitsfindung ist daran gelegen, den Zeugen zum Sprechen zu bringen. Wenn ein Zeuge allerdings auch Täter ist, läuft seine Rede Gefahr, zu einem Sprechen „ohne Ich“ zu gelangen, symptomatisch für ein Verhalten, das jede Verantwortung von sich weist. Anstelle des historischen „Ichs“, das mit dem erzählenden „Ich“ zumindest teilkongruent wäre, wird die Unpersönlichkeit der Sprache vorgeschoben, wie Harlan im Gespräch mit Simon Rothöhler und Bert Rebhandl bemerkt: „[E]igentlich kann [Filbert] dieses Personalpronomen für sich nicht sagen, im Blick auf alles, was mit ihm geschehen ist. ‚Es‘ hat erschossen, ‚es‘ war außer Betrieb...“¹³³ Das unpersönliche „Es“ wird, fast wie in einem Versuch, Vulgärpsychologie zu betreiben, als Chiffre für Monstrositäten benutzt, die den Rahmen der gegenwärtigen Redesituation übersteigen. Die Sprache hätte dann, wie Eichmann es ausdrückt, mit dem Sprechenden nichts mehr zu tun. In strukturalistischen Begrifflichkeiten bedeutet dies ein praktisches Verschwinden der individuellen Folge von Sprechakten (*parole*) zu Gunsten einer deutschen Nationalsprache (*langue*), was den einzelnen Sprecher, vollkommen von Verantwortung befreit, in seiner „Amtssprache“ aufgehen ließe.

WUNDKANAL macht auf ähnliche Prozesse innerhalb der Sprache aufmerksam. Denn Filbert spielt nicht nur sich selbst, er ist auch eine Variation auf all die Großväter, die in Deutschland weiterlebten, und somit auch auf all ihre Stimmen. Harlans sprachliche Untersuchung zielt darauf ab, „herauszufinden, unter welchen Umständen er gerne auf Fragen antwortet und unter welchen Umständen ungerne und daraus einen Schluss zu ziehen.“¹³⁴ Dieser Anspruch wird mit zusätzlicher Sprengkraft aufgeladen, wenn er an Alfred

¹³⁰ Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, 124.

¹³¹ Ebd. 126.

¹³² Ebd. 25.

¹³³ Harlan in Rebhandl/Rothöhler, „Revolutionskino“, 27.

¹³⁴ Stephan, *Das Gesicht deines Feindes*, 171.

Filbert gestellt wird: Filbert war Leiter des Einsatzkommandos 9 der Einsatzgruppe B, das vor allem in Weißrussland für Erschießungen zuständig war; seine Aussagen in den Nachkriegsprozessen spielten eine zentrale Rolle in der Frage nach dem Wissensstand der Mitglieder dieser Organisationen. Ralf Ogorreck hebt Filberts spezielle Position bei der Befragung hervor:

„Es gab neben Filbert keinen anderen Zeitzeugen, der seine Darstellung der Ereignisse so konsequent vertrat und in zahlreichen Vernehmungssitzungen über einen Zeitraum von mehreren Jahren kaum oder nur unwesentlich variierte. Filbert zweifelte niemals an der Glaubwürdigkeit seines Erinnerungsvermögens“.¹³⁵

Harlans Anordnung der Befragung verbindet nun ein historiographisches Interesse, wie Fragen nach Filberts Wissen über Vergangenes mit dem ästhetischen Interesse als Teil des Films WUNDKANAL. Ohne die Grenze zwischen fiktionaler und Geschichtserzählung im Vorbeigehen aufheben zu wollen, soll hier ein erster Denkansatz wiedergegeben werden, der im dritten Kapitel weiter verfolgt wird. Hayden White beginnt seinen Aufsatz „Historical Emplotment and the Problem of Truth“ mit folgendem Statement:

„There is an inextinguishable relativity in every representation of historical phenomena. The relativity of the representation is a function of the language used to describe and thereby constitute past events as possible objects of explanation and understanding.“¹³⁶

White bezieht eine unverhohlene skeptische Position gegenüber der Rolle der Sprache im historiographischen Prozess. Die „unauslöschliche Relativität“ der sprachlichen Repräsentation ist für ihn eine Quelle des ständigen Misstrauens, mit dem an historiographische Texte herangegangen werden sollte. Dieses Misstrauen hilft dabei, das „Emplotment“, die Einbettung von Geschichtserzählung in bestimmte narrative Modi oder Genres, zu entdecken und damit nicht Gefahr eines naiven Vertrauens in absolute historische Wahrheiten zu laufen. Die Suche nach der historischen Erkenntnis muss also immer die Relativität der sprachlichen Repräsentation mit einkalkulieren. Ein Idiom, wie es Filbert und Eichmann als hochrangige Protagonisten des dritten Reiches aufweisen, müsste also, ganz im Sinne des zu Beginn des Abschnitts zitierten Klemperer, in Bezug auf seine ideelle Nähe zur Ideologie des Nationalsozialismus geprüft und deren Aussagen entsprechend kontextualisiert werden. Die Eigenheiten ihrer Sprache sind mögliche Fehlerquellen dabei.

In der künstlerischen Bearbeitung hingegen, die sowohl Harlan, als auch Eyal Sivan in seinem Film über den Eichmannprozess, *THE SPECIALIST*¹³⁷, auf den später genauer eingegangen werden soll, den Aussagen ihrer Protagonisten zukommen lassen, lässt sich

¹³⁵ Ogorreck, Ralf, *Die Einsatzgruppen und die „Genesis der Endlösung“*. Berlin: Metropol 1996, 75.

¹³⁶ White, Hayden, „Historical Emplotment and the Problem of Truth.“ in: Friedlander, Saul (Hg.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the „Final Solution“*. Cambridge: Harvard UP, 1992, 37-53, hier 37.

¹³⁷ *THE SPECIALIST / UN SPÉCIALISTE, PORTRAIT D'UN CRIMINEL MODERNE*, R. Eyal Sivan, Home Vision DVD 2002, (Orig. IR/F/DE/AUT/BE 1999, 128min).

eine erweiterte Art des Interesses an diesen Aussagen ausmachen. Denn das wiederholte „Jawohl“ lässt einen Zuschauer, der in der Lage ist, sich kritisch mit den Soziolekten der NS-Zeit auseinanderzusetzen, Schlüsse auf die Verhaftung Filberts in eine Gehorsamsdynamik ziehen, wie es weiter oben versucht wurde. Gleichzeitig rhythmisieren Filberts Repliken die Eingangsszene des Films. Das scheinbar Defizitäre der Sprache wird somit zum Strukturmerkmal. Glaubt man an eine grundsätzliche Aufnahmefähigkeit, aber auch Wiedergabefähigkeit der Sprache, wird diese damit von einer Fehlerquelle zur Erkenntnismöglichkeit.

2. Täter verorten

„Die Differenz zwischen Gut und Böse [...],“ schreibt Jean-François Lyotard, „verlangt nach einem unvordenklichen und unerinnerbaren Empfindungsvermögen, nach einer eigentümlichen Art von Empfindung. Und genau dieses Empfindungsvermögen, weil es ihren zugleich archaischen und modernen Idealen von Männlichkeit, Kontrolle und Reich so entgegen war, wollten die Nazis vernichten.“¹³⁸

Die bisher versuchten Überlegungen zu Filbert und Eichmann scheinen zu bestätigen, dass diese Vernichtung erfolgreich gewesen sein könnte. Das Empfindungsvermögen des Individuums Filbert hat Schaden genommen, sodass eine direkte Verbindung zu dem Begriff „Schuld“ abhanden gekommen ist. Um jedoch überhaupt von einem Täter sprechen zu können, muss ein gewisser Schuldbegriff vorliegen, der, wie Lyotard suggeriert, über ein unvordenkliches Empfindungsvermögen anzusprechen wäre.

Eine ähnliche Spur legt Hannah Arendt, wenn sie über den Begriff des Gewissens nachdenkt. In Anlehnung an Kant stellt sie die Frage nach der Existenz einer Stimme im Menschen, die „ihm sagt, was Recht und was Unrecht ist, unabhängig vom Recht des Landes und den Stimmen seiner Mitmenschen.“¹³⁹ Was bei Lyotard als Empfindungsvermögen bezeichnet wird, ist bei Arendt als inneres Zwiegespräch ausdifferenziert. Diese innere Dialogizität wird zur Vorbedingung für moralisches Verhalten, mehr noch, sie ist „die prä-philosophische Bedingung der Philosophie selbst.“¹⁴⁰ Es geht somit um die Annahme, dass Denken immer ein Gespräch mit sich selbst ist und dieses Selbstgespräch eine gewisse Dialektik auszeichnet, die letztlich erst zu Verhalten führen kann. So attestiert Arendt dem „gewöhnlichen“ Straftäter die Fähigkeit, dieses innere Zwiegespräch aufrecht zu erhalten, selbst wenn es nicht unbedingt zu „richtigem“ Verhalten im Sinne des Gesetzgebers führen muss. Moralisches Verhalten ist demnach zunächst eine Verpflichtung des Individuums gegenüber sich selbst, es scheint „vor allem vom Umgang des

¹³⁸ Lyotard, Jean-François, *Vortrag in Wien und Freiburg. Heidegger und „die Juden“*. Wien: Passagen, 1990, 30f.

¹³⁹ Arendt, *Über das Böse*, 26.

¹⁴⁰ Ebd. 75.

Menschen im Gespräch mit sich selbst abzuhängen [...]; er darf sich selbst nicht in eine Lage bringen, in der er sich verachten müsste.“¹⁴¹

Doch wir sprechen hier von einer traditionellen Betrachtung des Gewissens, die, nach Auschwitz, neu zu befragen wäre. Für die weiter oben diagnostizierte Eindimensionalität der Sprache, die den Weg zur Aussage versperrt, suggerieren Arendts Thesen zunächst eine mögliche Erklärung – sie ließen das Fehlen eines inneren Zurücksprechens diagnostizieren, eine Lehrstelle in der psychologischen Konstitution von Nazitätern, die den Ort bezeichnet, an dem normalerweise das Gewissen seine Arbeit verrichtet. Das Bild eines möglichen und wahrscheinlichen Täters wird in WUNDKANAL nun in der medialen Organisation von Begriffen wie Schuld und Verantwortung verdeutlicht.

2.1 Erinnern

Fast die gesamte Laufzeit des Films über ist Filbert in eine Dynamik des Fragens und Antwortens eingebunden. Unterschiedliche Stimmen entlocken ihm in verschiedenen Sprachen divergierende Aussagen. Gleichzeitig wird auf den montierten Status der Ton-Bild-Beziehungen aufmerksam gemacht: Bereits in der anschließenden Szene sind die Fragen, auf die Filbert antwortet, nicht mehr zu hören. Damit bleiben seine Äußerungen in einem bewusst uneindeutig gehaltenem Herkunftszusammenhang:

„Das verwirrende Zeug, das er [...] als ein Geständnis hinstellt, ist ganz eindeutig eine andere Täterbiographie als seine eigene. [...] Ich würde mich gar nicht daran stören, wenn im Publikum gestritten wird: Ist das nun der Filbert oder nicht?“¹⁴²

Die Antworten in WUNDKANAL kommen von einem Schauspieler, dessen eigene „Rollendistanz“ bewusst unscharf bleibt. Immer besteht die Möglichkeit, dass Filbert aus seiner persönlichen Erinnerung erzählt, denn hier spricht ein Mensch, der Dinge getan hat, die ihn zum „Bösewicht“ qualifizieren, wenn man den Film in einem *character-driven*-Zugang narratologisch analysieren möchte. Filbert hat Züge eines filmischen „Schurken“, doch die ambivalente Position, die er zum eigenen Sprechen einnimmt, lässt ihn gleichzeitig eine allgemeinere Problematik verkörpern, eine Problematik, die Arendt mit der grundsätzlichen Schwierigkeit des Schuldbegriffs in der Tradition der mitteleuropäischen Geistesgeschichte verbunden sieht:

„Die Philosophie [...] kennt den Schurken nur als jemanden, der verzweifelt ist und dessen Verzweiflung ihn mit einem gewissen Adel umgibt. [...] Die größten Übeltäter sind jene, die sich nicht erinnern, weil sie auf das Getane niemals Gedanken verschwendet haben, und ohne Erinnerung kann nichts sie zurückhalten.“¹⁴³

¹⁴¹ Ebd. 34f.

¹⁴² Harlan in Rebhandl/Rothöhler, „Revolutionskino“, 29.

¹⁴³ Arendt, *Über das Böse*, 77.

Das Empfindungsvermögen, von dem eingangs gesprochen wurde, ist damit die Voraussetzung für ein Erinnerungsvermögen. Doch das Erinnerungsvermögen stellt die Grundlage für einen erfolgreichen Prozess dar, solange dieser auf ein Geständnis abzielt. Ohne diese Erinnerung an das Getane, die sich zumindest teilweise mit der Erinnerung derer deckt, die über ihn zu Gericht sitzen, bleibt der Täter ungreifbar. Und doch scheint das Filmprojekt WUNDKANAL mit der einzigartigen Möglichkeit, in seinem Zentrum den Täter/Schauspieler Alfred Filbert sitzen zu haben, auch dahingehend zu arbeiten, dass die *Fabrikation* einer für den (filmischen) Prozess *notwendigen* Erinnerung ausgelotet wird. Darin, so könnte man meinen, besteht Harlans eigentliche Radikalität. Diese Fabrikation kommt in einem komplexen Zusammenspiel der Bild- und Tonordnungen zustande.

In einer längeren Sequenz zu Beginn des Films¹⁴⁴ wird Filbert über sein Wissen zu den Gefängnissen von Tegel und Stammheim befragt. Innerhalb einer Einstellung blendet das Filmbild in kontrastarmes Video über¹⁴⁵, jedoch ohne erkennbaren Einschnitt in die zeitliche Kontinuität der Aufnahme. Filberts Aussage wird dadurch in dem Moment, in dem sie zu entstehen scheint, bereits vom Videomedium historisiert. Doch die räumliche Herkunft des Bildes wird sofort wieder festgelegt: Ein Zoom-Out verdeutlicht, dass die Szene nun auf einem Bildschirm abgespielt wird, der sich am nach wie vor gleichen Ort des Gefängnisses befindet. In einem Moment, in dem Filbert in die Kamera blickt, folgt ein Schnitt (nach wie vor innerhalb des platzierten Monitors) auf eine Szene aus Veit Harlans IMMENSEE, auf der Tonebene spricht eine Frauenstimme dazu „Blicken Sie auf das orange Licht, nicht auf den Film, nicht auf den Film, jetzt nicht, auf das orange Licht.“ Der Ausschnitt aus IMMENSEE läuft weiter und zeigt den Schauspieler Carl Raddatz, einen Brief öffnend, der mit den Worten „Lieber Reinhard!“ beginnt. Dazu tönt die Stimme Filberts: „Das war eine ganz große dreckige schmutzige Mordaktion“ und das Bild schneidet um auf einen menschlichen Kopf, der sich mit einer Plastiktüte selbst zu ersticken scheint. „Das ist doch kein Mord“ flüstert Filberts Stimme. Einige Augenblicke später wird die Plastiktüte abgenommen, das Bild wechselt zurück auf Film. Filbert sitzt vor der Kamera und wird von einer Frauenstimme angewiesen, sich die Plastiktüte aufzusetzen. Die Bilder, die man nun sieht, sind die gleichen, die bereits ein paar Augenblicke zuvor auf Video zu sehen waren: Filbert mit einer Plastiktüte über den Kopf gezogen¹⁴⁶.

Harlan nutzt hier die Möglichkeiten von Film, Video und Tonschnitt für eine komplexe Argumentation. Denn die Rauminstallation des Gefängnisses, in dem Monitore platziert sind, erlaubt das geisterhafte Übergehen der Bilder ineinander, wobei, auch wenn das Material wechselt, der Raum niemals verlassen werden kann. Ein Raum, der gleichzeitig reales

¹⁴⁴ WUNDKANAL, ab 00:17.01.

¹⁴⁵ Ebd. 00:20:00.

¹⁴⁶ Ebd. 00:21:44.

Gefängnis und mentaler Raum ist.¹⁴⁷ Diese Installation bringt nun Bild- und Tonfolgen zum Vorschein, die alle mit verschiedenen Schuldkomplexen verbunden sind. Auf die Befragung zu deutschen Gefängnissen folgen Bilder aus Veit Harlans Melodram IMMENSEE, einem Film, der, so erzählt Thomas Harlan, Filbert als „Trostpreis für seine Verbrechen“ in Wilna gezeigt wurde. Filbert „hält es nicht aus, den Film nicht zu sehen“¹⁴⁸, doch der Film wird in WUNDKANAL zum Sinnbild für die Tatsache, dass sein Hauptdarsteller von alten Melodramen mehr gerührt wird als von den Verbrechen, die er selbst begangen hat. Doch auch dem Regisseur von IMMENSEE, Veit Harlan, ist die Schuld eingeschrieben, war er doch für JUD SÜß verantwortlich und wurde, als einziger Künstler, wegen „Verbrechen gegen die Menschlichkeit“ angeklagt.¹⁴⁹ „Blicken Sie nicht auf den Film“, fordert die körperlose Stimme und sie spricht Filbert wie den Zuschauer gleichermaßen an, sich nicht durch die Oberflächen von IMMENSEE von den Abgründen von JUD SÜß ablenken zu lassen, sondern auf das „orange Licht“, in die Kamera zu blicken, die durch die ihr nachgelagerte Möglichkeit der Montage in der Lage ist, eine filmische Aussage zu treffen. Denn schon sehen wir die Worte „Reinhard“ auf dem Bildschirm und Filberts Worte („große dreckige schmutzige Mordaktion“) lassen ein Kompositum entstehen: Die „Aktion Reinhard“, der Deckname für die systematische Ermordung der mehrheitlich jüdischen Bevölkerung in den Vernichtungslagern des besetzten Generalgouvernements. Der Schuldkomplex Harlan-„Reinhard“-Filbert ist somit in einem einzigen Moment medial verdichtet. Filberts Satz wird noch einmal, hallend, gespenstisch, wiederholt, doch die dazugehörigen Bilder haben gewechselt – nun bezieht sich die Mordaktion auf ein Bild der Erstickung mit einem Plastiksack. Der Schuldkomplex, der hier abgerufen wird, ist aus dem Kontext klar ersichtlich: Die Toten von Stammheim. „Ulrike Meinhofs Selbstmordsack“¹⁵⁰, meint Thomas Harlan dazu, ohne sich daran zu stören, dass sich Meinhof mit einem Handtuch erhängt hat. Auch Filbert scheint daran zu glauben, denn auf die Aufforderung „nehmen Sie die Tasche, die Tüte, den Sack, machen sie Schluss, wie ist Ulrike gestorben“ zieht er sich folgsam die Plastiktüte über den Kopf. Indem nun eine Szene auf Film erneut gezeigt wird, die eben zuvor schon auf Videomaterial zu sehen war, schließt sich die Argumentation, als ob sich die vorhergehende Szene in Filberts Kopf abgespielt hätte. Die Schuldkomplexe, die hier aufeinander stoßen und sich zu einer explosiven Mischung vermengen, werden zu genau der Erinnerung, die eine monströse Figur wie „Dr. S.“ haben könnte, um zu eben diesem „Schurken“ zu avancieren, den Harlan zu argumentieren versucht. Der durch das Zusammenspiel der Medien erzeugte Bild- und Tonkomplex, den Harlan dem mentalen Raum seiner Hauptfigur zuschreibt, ist nun

¹⁴⁷ Vgl. Harlan im Gespräch mit Bernd Rebhandl und Simon Rothöhler, „In diesem Raum gibt es wegen einer bestimmten Nichtbezüglichkeit auf ein Datum oder einen Ort Freiheiten der Spekulation, und die sind viel größer, wenn sie nicht Behauptungen aufstellen.“, Rebhandl/Rothöhler, „Revolutionskino“, 28.

¹⁴⁸ Ebd. 29.

¹⁴⁹ Vgl. Reichel, Peter / Schmid, Harald, *Von der Katastrophe zum Stolperstein. Hamburg und der Nationalsozialismus nach 1945*. München: Dölling und Galitz, 2005, 33.

¹⁵⁰ Thomas Harlan in persönlicher Korrespondenz mit dem Verfasser, 16.12.2009.

tatsächlich eines Schurken würdig, der der Ungeheuerlichkeit der Kontinuität von Kriegsverbrechern in den deutschen Nachkriegsalltag entsprechen könnte.

Diese Argumentation wird durch eine komplexe und polemisch zugespitzte Technik der Montage ermöglicht. Filmische Montage entsteht durch Anordnung von Bild- und Tonelementen, umfasst allerdings gleichzeitig auch ein System von Anordnungen, die von der zentralen Gewalt des Regisseurs ausgehen und somit den Charakter einer Befehlsstruktur haben. Damit sind wir bereits zu einer Kernproblematik von Harlans Film vorgedrungen, die die ursprüngliche Rezeption Mitte der 1980er deutlich geprägt hat. So wurde Harlan in einem Artikel in der *Zeit* vorgeworfen, er stelle „[m]it Hilfe von Scheinwerfern, Kameras und Monitoren“ eine „terroristische Situation“¹⁵¹ her. Und tatsächlich scheint es lohnenswert, die Struktur von WUNDKANAL in Bezug zu einer Anordnung zu bringen, die auf Befehl und Gehorsam basiert um danach, über den eben formulierten Vorwurf hinaus, nach den Implikationen dieses Versuchsaufbaus zu fragen.

In einem Aufsatz, in dem sie der Frage „Was heißt persönliche Verantwortung unter einer Diktatur?“ nachgeht, untersucht Hannah Arendt die Problematik der sogenannten „unrechtmäßigen“ Befehle, die das Rechtsempfinden der „Befehlsempfänger“ im dritten Reich auf die Probe gestellt haben (oder haben sollten.) Denn es wäre wohl ein Verkennen der historischen Situation, würde man behaupten, dass die verbrecherische Natur von bestimmten Befehlen von einem „gesunden Rechtsempfinden“ sofort zu erkennen gewesen wären:

„Keiner dieser [unrechtmäßigen] Befehle war planlos ergangen, um unzusammenhängende Verbrechen zu verüben, sondern sie dienten, mit äußerster Konsequenz und Sorgfalt ausgeführt, dem Aufbau der sogenannten ‚Neuordnung‘. Und diese Neuordnung war genau das, was das Wort besagte – sie war nicht nur auf grauenhafte Weise neu, sondern vor allem auch eine *Ordnung*.“¹⁵²

Allgemeine Ordnungszusammenhänge, die für das dritte Reich prägend waren, so scheint Arendt zu suggerieren, bevorzugen eine Art von Handlungen, die, wenn man von einem „natürlichen“ Rechtsempfinden ausgeht, in jedem Falle verbrecherisch waren. Der „homo naziensis“ ist demnach Teil einer Ordnung, die ihn von bestimmten moralischen Imperativen, Verordnungen, befreit, ihm Entscheidungen abnimmt, seine Urteilsfähigkeit modifiziert.

Harlans Experiment ist, zumindest in großen Teilen, auch ein Rekreationsexperiment, indem es bestimmte, vergangene Ordnungen, in denen sich ein Subjekt befunden hat, wieder aufruft. Harlan bringt ein Individuum in ein System von Zusammenhängen, in denen es redet und handelt. Diese Versuchsanordnung ist hier auch topographisch zu verstehen,

¹⁵¹ Greiner, Ulrich, „Über den Tod hinaus: Liebe und Hass. Die 41. Filmfestspiele von Venedig.“ in: *Die Zeit* Nr. 38, 14. September 1984, 52.

¹⁵² Arendt, Hannah, „Was heißt persönliche Verantwortung unter einer Diktatur?“ in: Dies. *Nach Auschwitz. Essays & Kommentare 1*. Berlin: Klaus Bittermann, 1989, 81-97, hier 90, Hv. i O.

denn WUNDKANAL beschreibt eine einzige Kreis-, Spiralbewegung an einem Ort, dessen Ordnung augenscheinlich künstlich erzeugt ist. Filberts Gefängnis ist ein Spiegelkabinett im Geiste Leonardo da Vincis: „the cage where man loses his face. Nothing but mirrors, he cannot escape.“¹⁵³ Neben der Unausweichlichkeit der eigenen Spiegelung, ist es eine Ordnung, in der das Individuum Filbert mit ihm unbekannten Bildern, Tönen und Gegenständen konfrontiert wird, in der er aber gleichzeitig unabänderlich im Mittelpunkt steht – „the whole set is a mirror.“¹⁵⁴ Wie der Durchschnittsbürger des dritten Reiches, der sich als Teil der Volksgemeinschaft unter den Völkern der Welt auserkoren fühlen durfte, befindet sich Filbert nun in einem Prozess wieder, der eben diese Wichtigkeit rekonstruiert. Gleichzeitig fühlt die Anordnung von WUNDKANAL auch der Frage nach, warum scheinbar „durchschnittliche“ Menschen diese und jene Dinge getan haben, und ob sie es wieder tun würden. Filberts Bemerkung in einem Interview mit *Libération*, der zufolge er „Harlan gehorchte, wie er Heydrich gehorcht hatte“¹⁵⁵, legt gar eine Lesart dieser Ordnung als latent faschistoid nahe.

Zunächst scheint diese Aussage jedoch die Arendt'sche Beschreibung der ebenso schnellen wie servilen Unterordnung unter neue Verhältnisse zu illustrieren, als wäre in Filberts Person ein weiterer Beweis für das Ausmaß überliefert, „in welchem das ganze Volk, unabhängig von Parteizugehörigkeit und direkter Beteiligung, *einfach deshalb an die Neuordnung der Dinge glaubte, weil sie sich eben vollzog*.“¹⁵⁶ Ähnlich unterstreicht Arendt an anderer Stelle die Anpassungsfähigkeit der Angeklagten im Zuge der Frankfurter Auschwitz-Prozesse:

„Der entscheidende Punkt ist der, dass die Angeklagten [...] eine bemerkenswerte Tendenz zur Anpassung an ihre jeweilige Umgebung an den Tag legten, d.h. die Eigenschaft, sich sozusagen in Nu ‚gleichzuschalten‘. Es sieht so aus, als seien sie nicht für Autorität und Furcht empfänglich geworden, sondern als hätten sie ein feines Gespür für das jeweils vorherrschende Meinungsklima entwickelt.“¹⁵⁷

Doch wie hätte eine Alternative dazu auszusehen? Wieder greift Arendt die Idee des inneren Dialogs auf. Sie erfordert „keine hoch entwickelte Intelligenz oder ein äußerst differenziertes Moralverständnis, sondern schlicht die Gewohnheit, mit sich selber zusammenzuleben, das heißt, sich (*sic*) in jenem stillen Zwiegespräch zwischen mir und meinem Selbst zu stehen, das wir seit Sokrates und Plato gewöhnlich als Denken bezeichnen.“¹⁵⁸ Diejenigen, die aktiv Widerstand geleistet haben, so argumentiert Arendt, hätten schlicht keine Möglichkeit gesehen, mit dem Mörder in sich selbst dieses

¹⁵³ Cantrill, „Wundkanal“, 17.

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Zit. nach Schneider, Christoph, „Wiedereintritt in die Umlaufbahn. Über die Aktualität des Filmprojekts Wundkanal von Thomas Harlan und Robert Kramer.“ in *Phase 2*, 38 (2010), online unter: <http://phase2.nadir.org/rechts.php?artikel=859&print=> (06.05.2012)

¹⁵⁶ Arendt, „Was heißt persönliche Verantwortung unter einer Diktatur?“, 92, Hv. AS.

¹⁵⁷ Arendt, „Der Auschwitz-Prozeß“, 108.

¹⁵⁸ Arendt, „Was heißt persönliche Verantwortung unter einer Diktatur?“, 93f.

Zwiesgespräch weiter führen zu können. Filbert scheint jedoch den entgegengesetzten Fall, im dritten Reich wohl eher die Regel als die Ausnahme, zu illustrieren, nämlich, dass das Gewissen so funktionierte, „als ob wir über eine Reihe von erlernten oder angeborenen Regeln verfügten, die wir immer dann, wenn es sich ergibt, anwenden, so dass jede neue Erfahrung oder jede neue Situation bereits im vorhinein beurteilt ist, und wir dann nur das auszuführen brauchen, was uns zuvor schon zu eigen war oder was wir erlernt haben“¹⁵⁹

Um in die Nähe eines Geständnisses zu kommen, wäre eine Aufgabe der filmischen Ordnung von WUNDKANAL demnach, eine Situation zu schaffen, die der bekannten Situation ähnelt. Die Tatsache, die Harlan und das Filmteam so verblüfft hat, nämlich wie leicht Filbert bereit war, zum Schauspieler zu werden, ist vielleicht, bewusst oder unbewusst, die Wiederholung und Konservierung (auf Film) eines Prozesses, der sich im dritten Reich im Großteil der Bevölkerung vollzog: Eine Bereitschaft, sich einem System, einer Ordnung vollkommen hinzugeben. Genau, wie sich ein ganzes Volk seinem Führer hingab, findet Filbert in Thomas Harlan seinen neuen Heydrich.

2.2 Antworten

„Für das, was ich erlebt und in der Kunst verstanden habe,“ schreibt Michail Bachtin, „muss ich mich mit meinem Leben verantworten, damit nicht alles Erlebte und Verstandene darin wirkungslos bleibe.“¹⁶⁰

Eine Losung, die sowohl im Hinblick auf Thomas Harlan als auch auf Alfred Filbert fruchtbar gemacht werden kann: Harlans Einsatz in der Verfolgung von Kriegsverbrechern, sowie sein persönliches Einbringen in die Filmprojekte, damit verbunden auch sein Reflexionsvermögen über die Rolle des Filmemachers im Inszenieren von Lebensrealitäten (TORRE BELA) oder geschichtlichen Zusammenhängen (WUNDKANAL), scheinen unter der Prämisse zu laufen, dass das „Erlebte und Verstandene“ wirkungslos bliebe, wenn es nicht unter vollem Einsatz des eigenen Lebens zum Weiterarbeiten gebracht würde. Filberts eigene Verstrickung in ein verbrecherisches Regime, so lässt sich umgekehrt argumentieren, hat es ihm nicht erlaubt, Konsequenzen zu ziehen, gerade weil der Moment der Übernahme von Verantwortung nicht stattgefunden hat.

„Diejenigen, die nicht teilnahmen und von der Mehrheit als unverantwortlich bezeichnet wurden, waren die einzigen, die es wagten, selber zu urteilen.“¹⁶¹, schreibt Hannah Arendt. Die Eigenermächtigung zum Urteilen, die im dritten Reich also als verantwortungslos galt,

¹⁵⁹ Ebd. 93.

¹⁶⁰ Bachtin, Michail, „Kunst und Verantwortung.“ in: Ders. *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979, 93.

¹⁶¹ Arendt, „Was heißt persönliche Verantwortung unter einer Diktatur?“, 93.

scheint im Nachhinein die einzige Möglichkeit darzustellen, wieder einen Weg zur eigenen Verantwortung zu finden. Doch wem soll man antworten, wenn das eigene Gewissen schweigt? Die Prozesssituation muss also dem Sprechenden eine Möglichkeit geben, durch die Antworten auf die Fragen der Richter und Ankläger, zu dem Punkt zu kommen, an dem er eigentlich sich selbst antwortet.

Wieder lässt sich eine darauf abzielende filmische Anordnung als komplexes Wechselspiel von Bild und Ton beschreiben. Filberts Performance ist untrennbar mit seinem Bild und der Vielzahl von Bildern von ihm und seiner Rolle verbunden, oder, wie Harlan es ausdrückt:

„Früh merkten wir, welche ungeheure Beziehung er zu seinem Bild hat. In der Begegnung mit sich selbst änderte der seine Sätze. Wir haben angefangen, ihn zu verhören und ihn dann mittels der Monitore mit seinen Widersprüchen konfrontiert und auch diese Konfrontation dokumentiert und ihm auch das vorgespielt. Die mediale Verwirrung hat Auswirkungen auf den Sinn und Unsinn, den er erzählte, gehabt. Schließlich hat er sein eigenes Bild befragt, schließlich haben die Bilder einander befragt.“¹⁶²

Zwei zentrale Sequenzen in der Mitte des Filmes illustrieren diese These. Während Musik und ein Dialog aus IMMENSEE zu hören sind, umkreist die Kamera den auf einem Stuhl sitzenden Filbert.¹⁶³ Wieder sind die Fragen, auf die er antwortet, nicht wahrnehmbar. Ein abrupter Schnitt führt zu einer Großaufnahme eines Monitors, auf dem sich die gleiche kreisende Kamerabewegung um Filbert herum zu wiederholen scheint. Die Kamera schwenkt zu Filberts Gesicht im Profil, der den Monitor beobachtet, aber gleichzeitig auf Fragen antwortet. Nun sind die Fragen zu hören, doch Filberts Antworten sind weder dem gerade gezeigten Filmbild, noch den Videobildern auf dem Monitor zuzuordnen, sondern gehören einer anderen, nicht direkt sinnlich verfügbaren Ordnung an. Doch auch der in diesem Moment auf Film gezeigte Filbert unterbricht immer wieder mit eigenen Aussagen. Ein Stimmengewirr entsteht, in dem nicht mehr auszumachen ist, auf welche Fragen Filbert in welcher Zeitebene nun gerade antwortet. Das Bild wechselt zwischen dem sitzenden Filbert und der kreisenden Bewegung, bis schlussendlich beide Ebenen als Videobild erscheinen.

Nach einem Schnitt¹⁶⁴ ist ein Monitor zu sehen, der auf einer hölzernen Kommode steht, im vorderen Bilddrittel befindet sich die Rückseite eines weiteren Monitors im Anschnitt. Auf dem Bildschirm werden Bilder von Filbert gezeigt, der hinter einem Tisch auf- und abgeht; eine flüsternde Stimme gibt ihm Anweisungen, wie er sich zu bewegen hat. Eine weitere Stimme stellt die Frage „Möchten Sie etwas trinken?“; die Frage wird von Filberts Stimme wiederholt. Das darauf folgende Bild, auf einem anderen Videomonitor, zeigt Filberts

¹⁶² Thomas Harlan, zit. n. Kriest, Ulrich, „Unbrauchbarkeit aus Prinzip und als Utopie. Porträt: Thomas Harlan.“, in: *Film-Dienst*. 11/2001, <http://www.filmzentrale.com/essays/tharlanuk.htm> (19.05.2012).

¹⁶³ WUNDKANAL, ab 00:45:25.

¹⁶⁴ Ebd. ab 00:52:45.

Kopf in Großaufnahme, als ob von ihm nun eine Antwort zu erwarten wäre. Beide Gesichter, der fragende und der befragte Filbert, sind im Einklang mit der 180°-Regel aufgenommen, sodass sie im konventionellen Schuss-Gegenschussverfahren einander gegenübergestellt werden können, als befänden sie sich in Konversation. Vor dem Kopf des Befragten ist eine schattenhafte Gestalt zu sehen, die hin und her geht, genau wie Filbert im vorhergehenden Bild. Die Befehle kulminieren schließlich in der mehrmals gestellten Frage „Wie hieß der Stabschef von Heydrich?“ und als Filberts Stimme die Frage wiederholt, antwortet sein Video-Gegenüber plötzlich mit der „richtigen“ Antwort: „[Hans-Hendrik] Neumann“. Filberts Stimme beginnt nun Fragen nach den Toten von Stammheim zu stellen, von denen eine auch beantwortet wird. Eine Frauenstimme flüstert: „Sie kennen die Person, die vor Ihnen sitzt, sie kennen sie aus Erfahrung, sie wissen, sie dürfen keine Antwort von ihm erwarten.“

Nun liest Filbert (nach wie vor im Videobild, aber in der befragenden Einstellung) einen Text vor, der nach der Rolle des Einsatzkommando 9 und eines „Dr. S.“ (Filbert verspricht sich beim Vorlesen – er sagt beinahe „Dr. Selbert“ – sein eigenes Pseudonym nach dem Krieg) bei Erschießungen im ehemaligen Generalgouvernement fragt. Während er den Text vorliest, ist immer wieder der „befragte“ Filbert in einem Videomonitor zu sehen, der unruhig von Seite zu Seite blickt. Er schweigt. Der fragende Filbert nimmt seine Brille ab. „Ja, was sagen Sie dazu?“, meint er. „Da wäre ja allerhand zu sagen dazu.“ Der befragte Filbert schweigt. Nach einem Schnitt befinden wir uns in einer neuen Sequenz – Filbert verhört nun seinen Mitgefangenen.¹⁶⁵

Zunächst kommentiert die Sequenz die Problematik der Aufzeichnung und Wiedergabe von Aussagen. Wiederholt wird durch den Wechsel des Wiedergabemediums, durch fehlende Entsprechungen von Bild und Ton darauf aufmerksam gemacht, dass das gezeigte Material fernab davon ist, eine „authentische“ Repräsentation eines Verhörs zu sein, das durch chronologische Vorgehensweise zu einem Ergebnis käme. Vielmehr scheinen die verwirrten Abfolgen darauf hinzuweisen, wie fruchtlos das Frage-Antwortspiel sein kann, bis in der Kakophonie von Widersprüchen, sich wiederholenden Bildern, Fragen und Antworten kein Verständnis mehr möglich ist. Die darauf folgende Sequenz scheint jedoch das intelligible Verhör auf einer anderen Ebene möglich zu machen. Die früher formulierte Behauptung, dass das Videobild Filberts mentalen Raum sich manifestieren lässt, aufgreifend, lässt sich nun festhalten, dass Harlan das von Arendt geforderte „Zwiegespräch mit sich selbst“ in Form eines Video-Verhörs fabriziert. Im Film-Medium WUNDKANAL, das die Entführung und das Verhör von Filbert dokumentiert, existiert als weitere Ebene das Video-Verhör von Filbert mit sich selbst. Die Fragen, die der reale Filbert (nach seiner Rolle bei den Erschießungen in Polen und Litauen) und der fiktive „Dr. S.“ (nach seiner Rolle in der

¹⁶⁵ Ebd. 00:57:51.

Todesnacht von Stammheim) sich niemals stellen konnten, werden im Video-Verhör manifest und produzieren, wenn auch nicht immer Antworten, so zumindest die *Leerstellen*, die anstelle der Antworten im Täterbewusstsein aufspürbar sind. Das von Lyotard geforderte „unerinnerbare Empfindungsvermögen“, das für Arendt nötige „innere Zwiegespräch“, kurz, das (menschliche) Gewissen, das dem Täter verloren gegangen ist, scheint bei Harlan durch mediale Verdichtung wieder herstellbar zu sein. Selbst wenn von dem befragten „Ich“ „keine Antwort zu erwarten“ ist, schafft das mediale Verhör dennoch einen Raum, der zuvor nicht zugänglich schien. Das abstraktere Videomaterial, so könnte man schlussfolgern, schafft einen Aussagezusammenhang, den konventionelle Verhörmethoden nicht erreichen.¹⁶⁶

Schließlich trifft diese Anordnung eine weitere Aussage über die Dynamik des Verhörs: „In dem Moment wo er von sich selbst befragt wird“, sagt Thomas Harlan im Gespräch mit Christoph Hübner und Gabriele Voss, „siehst du, dass allein die Macht, jemanden befragen zu können, und eventuell in der Folge umzubringen, so befriedigend ist, dass er sogar dann mitmacht wenn es gegen ihn geht. Und erweist auch den Anderen ganz erstaunlich den Beweis dafür, [...] dass er das alles weiß, dass er der war, von dem man wollte, dass er es zugibt.“¹⁶⁷

Doch worin liegt die Unzulänglichkeit der konventionellen „dokumentarischen“ Methode, der scheinbar unverstellten Abfolge von Fragen und Antworten; warum scheinen sie das „Gewissen“ nicht direkt ansprechen zu können? Ein Hinweis ist in Filberts bereits zitierter Bemerkung, er habe Harlan wie damals Heydrich *gehorcht*, zu finden. Arendt sieht in dem Verweis auf die Gehorsamspflicht im dritten Reich als selbstentlarvenden Wortgebrauch: „Nur ein Kind gehorcht; wenn ein Erwachsener ‚gehorcht‘, dann unterstützt er in Wirklichkeit die Organisation oder die Autorität oder das Gesetz, die ‚Gehorsam‘ verlangen.“¹⁶⁸ Eine genauere Beschreibung von Handlungen in sozialen Zusammenhängen wären, laut Arendt, gegeben, wenn man die Trennung in „Autorität“ und „Ausführende“ zugunsten einer differenzierteren Sichtweise aufgab, einer „Egalität, bei der als ‚Führer‘ derjenige gilt, der niemals mehr als nur der erste unter seinesgleichen ist. Diejenigen, die ihm zu gehorchen scheinen, unterstützen in Wirklichkeit ihn und sein Unternehmen.“¹⁶⁹ Filberts Aussage ließe sich also im Arendt'schen Sinne folgendermaßen umformulieren: „Ich habe Herrn Harlan *unterstützt*, wie ich Heydrich *unterstützt* habe.“ Dieser „Austausch von Wörtern“ ist für Arendt „keine belanglose semantische Spielerei“, sondern eine Möglichkeit, „ein gewisses Maß an

¹⁶⁶ Harlan zu den Möglichkeiten des Video-Mediums: „Video has possibilities if it accepts the light of someone else, and if it accepts a different story from the one that video almost necessarily creates. Here the video was a victim of another method which it had to pursue, and therefore very faithful to its own laws, inside of such a problem. So I do not resent the video here at all as such. It is something of an achievement, and it comes from the fact that we did something completely revolutionary.“ in Cantrill, „Wundkanal“, 17.

¹⁶⁷ WUNDKANAL, DVD-Extramaterial „Der Film Wundkanal“, 00:10:20.

¹⁶⁸ Arendt, „Was heißt persönliche Verantwortung unter einer Diktatur?“, 95.

¹⁶⁹ Ebd. 96.

Selbstvertrauen und sogar Stolz zurück[zu]gewinnen – das, was frühere Zeiten die Würde oder die Ehre, vielleicht nicht der Menschheit, so doch des Menschen, genannt haben.“¹⁷⁰.

Eine Sequenz aus WANDERSPLITTER zeigt Harlan, wie er die Vorgehensweise im Post-Apartheid-Südafrika als wünschenswerte Setzung der Justiz schildert – das Abwerten der Strafe zugunsten des Geständnisses: „Die einzige Strafe, die ich mir vorstellen kann, ist Wahrheit.“¹⁷¹ Der Gebrauch von Wörtern, die eine stärker beteiligte Rolle am Geschehen einschließen (wie eben „unterstützen“ statt „gehören“) gäbe dem „Täter“ die Möglichkeit sich durch seinen eigenen Sprachgebrauch eine andere Rolle zu geben, die ihm „Selbstvertrauen und Stolz“ zurückgeben könnte.

In der Anordnung von WUNDKANAL ist allerdings für diese Art von Geständnis kaum Platz. Einer der schwerwiegendsten und wohl auch berechtigtesten Vorwürfe, die Harlan gemacht wurden, zielt darauf ab, dass er eine Gelegenheit verpasst hätte, einen Täter seine Geschichte erzählen zu lassen, und ihm so, ungefiltert wohl durch das Gerausche der Medien (wenn es denn so etwas gibt), vielleicht einen Moment der Reue zu ermöglichen:

„Anstatt die Gelegenheit zu nutzen, diesen Mann sorgfältig zu befragen und daraus ein Lehrstück deutscher Geschichte zu gewinnen, zerstört Harlan die dokumentarische Brisanz des Falls und zielt auf Höheres, auf Kunst irgendwie, auf eine Art Oratorium, in dem er all das, was ihn bedrängt, zu einem infernalischen Tohuwabohu zusammenknäult“¹⁷²

Die Anordnung von Harlans Film jedoch, übersättigt und überflutet von persönlichen Obsessionen, so der Vorwurf, mache es unmöglich, den Menschen Filbert zu erkennen und raube dem Film die Chance des Erkennens.

Vielleicht scheitert es an Filbert, der zu dieser Art „semantischer Verschiebung“, die ein wahrheitsgemäßes Geständnis ermöglichen könnte, gar nicht mehr in der Lage gewesen wäre, in jedem Fall lässt das Medienkabinett von WUNDKANAL keinen Raum für persönliche Reue. Filbert ist so beschäftigt, sich diesem neuen System, das nun Film heißt, dienstbar zu zeigen, dass ein persönliches Reflexionsmoment gar nicht statt finden kann. Dies führt zu der Frage, ob eine weniger markierte filmische Anordnung, die „herkömmliche“ dokumentarische Form¹⁷³ dazu beigetragen hätte, diese Momente stattfinden zu lassen, die letztlich jedoch eher Produkt dieser Anordnung als Gradmesser für die Echtheit eines möglichen Geständnisses sind. In den zeitgenössischen Rezensionen ist ein Verlangen nach Authentizität auszumachen, das vielleicht aber vielmehr ein Verlangen nach bekannten dokumentarischen Formen ist.

¹⁷⁰ Ebd. 97.

¹⁷¹ WANDERSPLITTER, 1:28:06.

¹⁷² Greiner, „Über den Tod hinaus“, 52.

¹⁷³ Vgl. als Beispiel dafür etwa Walter Heynowskis und Gerhard Scheumanns Film über Siegfried Müller („Kongo-Müller“) der nach einer Karriere bei der NS-Wehrmacht als Söldner in Afrika tätig war: DER LACHENDE MANN – BEKENNTNISSE EINES MÖRDERS, DDR 1966, 66min.

Harlan interessiert sich demnach weniger für das Erkenntnismoment der „unmarkierten“ dokumentarischen Form, als für den unbekannten Ausgang einer Bewegung, die ihre Form im Entstehen schafft.

“[T]hat what I’m doing – the principle of what is happening to the prisoner – is similar to peeling an apple. The movement of peeling an apple is a spiral, and this spiral touches the same point a hundred times, each time closer; but meanwhile you’re not remaining on that point: you’re not going straight forward, you encircle it. And here, the space of encirclement in one place, as in an aquarium, must make that space totally closed, inside of which there is a prisoner. You touch again and again on a certain point, not with the intention of knowing truth outside of the film, but inside of the film.”¹⁷⁴

Doch dies bleibt eine zweischneidige Sache: Denn wenn die Wahrheit sich im Film befindet, bleibt ungewiss, ob sie jemals den Weg heraus zu finden vermag; und wenn, dann in welcher Form? Darin liegt eine weitere Besonderheit des Projekts WUNDKANAL: Eine Bewegung, die Wahrheiten produziert, die zwar angreifbar sind, aber Wellenlinien darstellen, die von den großen Erschütterungen der deutschen Geschichte ausgehen. Das Einkreisen von Filbert, das Einschließen eines Täters, ist immer auch ein Freisetzen; aber während die Parameter des Einschließens festgelegt werden können, bleiben die Flugbahnen des Freigesetzten unsicher und mehrdeutig. Der Frage nach der Mehrdeutigkeit und dem Status als historischem Dokument soll im nächsten Schritt und schließlich, genauer und allgemeiner, im letzten Kapitel nachgegangen werden.

3. Täter bearbeiten

„[D]ie Lupe des Kinematographen,“ schreibt Béla Balász, „bringt uns die einzelnen Zellen des Lebensgewebes nahe, lässt uns wieder Stoff und Substanz des konkreten Lebens fühlen.“¹⁷⁵ Weit vor der Einteilung der Bilder in Fakt oder Fiktion kündigt der Film also vom Leben. Eine historische Situation, in der die Kamera etwas aufgenommen hat, ist immer gegeben, unabhängig von der Einordnung in narrative oder argumentative Zusammenhänge.

Die Person, die im Zentrum dieses Kapitels steht, ist zunächst nur das: eine Person. Ihr, „keinem System, nicht der Geschichte, keiner historischen Tendenz, keinem ‚Ismus‘, wie zum Beispiel dem Antisemitismus“¹⁷⁶ wird im Gerichtssaal der Prozess gemacht.

Filbert selbst ist eine ambivalente Figur – einerseits Schreibtischtäter, andererseits Mitglied der Einsatztruppen.¹⁷⁷ Harlan betreibt beträchtlichen Aufwand, ihm beides nachzuweisen und ihn sowohl Organisator der Endlösung, als auch aktiv und persönlich an Erschießungen beteiligt zu zeigen. NÔTRE NAZI kulminiert in einer Szene, in der Harlan seinem Hauptdarsteller mit wehenden Beweisdokumenten das Geständnis abringen will,

¹⁷⁴ Cantrill, „Wundkanal“, 15, Hv. i. O.

¹⁷⁵ Balász, Béla, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001, 49.

¹⁷⁶ Arendt, „Was heißt persönliche Verantwortung unter einer Diktatur?“, 83.

¹⁷⁷ Zur Differenzierung dieser Tätergruppen vgl. Arendt, „Der Auschwitz-Prozess“, 117.

dass er „selbst geschossen hat.“¹⁷⁸ Die Differenzierung, die die mediale Öffentlichkeit zwischen Tätertypen vornimmt, fällt in der Figur des „Dr. S.“ zusammen, sie kombiniert den unpersönlichen, allgegenwärtigen Schreibtischtäter, an dem die klassische Gerichtsbarkeit zu scheitern scheint, mit dem allzu realen, jedoch mit klassischen Mitteln des Rechtsstaates greifbaren Mörder.

Hans Mommsen spricht in seinem Vorwort zu Hannah Arendts Eichmann-Buch davon, dass die Autorin schon in ihrem Werk „Elemente und Ursprünge totalitärer Systeme“ gezeigt habe, dass das Nazi-Regime „Verbrechen in Routinehandlungen verwandelte“.¹⁷⁹ WUNDKANAL geht nun von der Grundprämisse aus, dass das Morden und der erzwungene Selbstmord eine Routinehandlung geworden sind, die man abrufen kann. Harlan scheint zu den körperlich tief sitzenden und erlernten, sogar eintrainierten Mechanismen des routinemäßigen Tötens vordringen zu wollen. Filbert, so suggeriert er, hat das Mordhandwerk internalisiert. Es äußert sich in seinen Sprechmustern und in seinem Handeln. Die Bilder, in denen Harlan Handlungen ausführt, zum angeordneten Selbstmord anleitet, Pistolen in die Hand drückt, haben durch ihre performative Kraft die Wirkung von Beweisen. Filbert führt Handlungen aus, die seiner fiktionalisierten Filmfigur zugeschrieben werden. Das heißt allerdings nicht, dass dadurch seine Schuldigkeit schon bewiesen wäre. Es zeigt vielmehr ein Verfahren, dass man als historiographisch fingiertes Reenactment bezeichnen könnte. Der Körper Filberts, seine filmische Präsenz, wird somit zum Material, mit und auf dem Harlan seine Thesen in den Film einschreibt:

“I, better than the abductors, know that questioning him too much about himself will not achieve anything, just the contrary. It would be better to try to find out what he would do again, demonstrating his capacities to act as a functionary, not as a responsible person.”¹⁸⁰

Eyal Sivans Film THE SPECIALIST scheint einen vergleichbaren Zugang zur „historischen Materialität“ zu haben. Der Film schneidet aus dem von Leo Hurwitz aufgenommenen Material des Eichmann-Prozesses eine knapp zweistündige Fassung, mit zusätzlichen Bild- und Toneffekten versehen. Beide Filme eint ihr Interesse an NS-Tätern und an den Dynamiken von Geständnissen. Und sowohl WUNDKANAL, als auch THE SPECIALIST teilen einen gewissen Gestus der Unbekümmertheit in Bezug auf die Gretchenfrage nach der „historischen Wahrheit“. Sivans lakonische Antwort „we made a film“¹⁸¹ auf Stimmen, die ihm einen „perverse fraud“, eine vorsätzliche Fälschung historischer Tatsachen vorwerfen, könnte auch Harlan für seinen Film in Anschlag bringen. Im Gespräch mit Arthur Cantrill äußert er sich ähnlich: “everything in that film is fiction, so we have not to

¹⁷⁸ NÔTRE NAZI, 01:40:04.

¹⁷⁹ Arendt, *Eichmann in Jerusalem*, 18.

¹⁸⁰ Cantrill, „Wundkanal“, 14.

¹⁸¹ Vgl. Pinto, Goel, „‘The Specialist’ is almost entirely a perverse fraud.“ in: *Haaretz*. 31. 01 2012, <http://www.haaretz.com/culture/arts-leisure/the-specialist-is-almost-entirely-a-perverse-fraud-1.148832>, (23.4.2012).

prove truth, truth is proved by something else. In the fiction everything is true too, as far as the facts and the names are concerned.”¹⁸² Ist der Rückzug hinter das kugelsichere Glas der Fiktion, hinter die künstlerische Form, die jede Art von Argumentationszusammenhang zulässt, ein Versuch, sich der Verantwortung zu entziehen?

Beide Filme weisen sich durch die Abrufung von konventionalisierten Formen im Rahmen des Vorspanns als „Film-Fiktion“ aus, nennen ihre Hauptdarsteller, bieten aber von da an kaum Hinweise auf ihre Strukturprinzipien. So zeigt *THE SPECIALIST* zwar zu Beginn Staatsanwalt Hausners Eröffnungsplädoyer und damit ein erwartbares Element filmischer Gerichtsverhandlungen und eine Orientierung an bekannten Elementen wie Zeugenaussagen, etc, ist bis zu einem gewissen Punkt auch möglich, doch eine chronologisch fortlaufende Argumentation oder gar eine rationale Urteilsfindung sind nicht erkennbar.

Beide Filmemacher vereint ein bestimmter Zugang zu der „Echtheit“ und dem „Wahrheitsgehalt“ von *sprachlichen* Aussagen. Und beide scheinen in ihren Werken sprachliche Argumentation mit *filmischer* zu kontrastieren. Sivan hat keine Skrupel „historisches“ Material für seine Argumentation bzw. für die Argumentation und Lesart des Prozesses, die er mit Hannah Arendt für die richtige hält, zu formen. Sein Zusammenschnitt des Geschehens im Gerichtssaal liefert vor allem episodische Erkenntnisse und Argumentationszusammenhänge, die darauf abzielen, die Figur Eichmann als lächerlich und in Widersprüche verstrickt zu deuten und die ethischen Schwierigkeiten des Prozesses darzulegen (wie etwa die Ladung von Zeugen, die kaum mit dem Angeklagten zu tun hatten, aber die Monstrosität der Shoah deutlich machen sollten) – eine sehr ähnliche Schlagrichtung wie Arendts *Banalität des Bösen*. Die Tatsache, dass Sivan das Hurwitz-Material seiner Argumentation dienstbar macht, führt zur Fragestellung nach der Formung „authentischer“ Quellen in einem künstlerischen Zusammenhang, und erweckte den Vorwurf des Betrugs, der Täuschung (*fraud*) in Bezug auf die Geschehnisse von Jerusalem.

Diese Formung könnte man mit Michail Bachtin als eine Manipulation der chronotopischen Qualität der gezeigten „Wirklichkeit“ beschreiben. In seinem Aufsatz *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman* geht Bachtin der Frage nach der Formung jeder künstlerische „Wirklichkeit“ nach. Er schreibt: „In der Kunst und Literatur sind alle Zeit- und Raumbestimmungen untrennbar miteinander verbunden und stets emotional-wertmäßig gefärbt.“¹⁸³ Die ursprünglich von Hurwitz aufgenommenen Bilder haben zunächst genau diesen Wert, eine gewisse chronotopische Qualität, die dadurch entsteht, dass der Aufzeichner Hurwitz in seinen Filmrollen bestimmte Zeit- und Raumbestimmungen (Jerusalem, 1961) miteinander verbindet. Sivan schöpft nun aus diesem Material und fügt eine weitere Ebene hinzu, nämlich die, in der er Zeit und Raum neu mischt, ohne allerdings

¹⁸² Cantrill, „Wundkanal“, 12.

¹⁸³ Bachtin, Michail M., *Chronotopos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008, S. 7.

die originale, künstlerische Ebene, den ursprünglichen Hurwitz'schen Chronotopos, dadurch auszulöschen. Den Bildern bleibt ihr Ausgangsstatus nach wie vor eingeschrieben, sie drücken in ihrer „emotional-wertmäßigen“ Färbung eine „Wahrheit“ aus (und sei es nur die Wahrheit, in einer Zeit- und Ortbeziehung mit dem sprechenden Eichmann und dem Gerichtssaal getreten zu sein, seinen Sprechduktus und den der Verteidiger, Ankläger und des Gerichts; seine Körpersprache und die aller anderen, in einer ganz spezifischen und einzigartigen Weise aufgezeichnet zu haben), die durch Sivans Montage nicht unbedingt eliminiert wird. Somit entsteht eine neue, zweite chronotopische Qualität des Materials.

„Man kann geradezu sagen,“ schreibt Bachtin, „dass das Genre mit seinen Varianten vornehmlich vom Chronotopos determiniert wird.“¹⁸⁴ Ein Genre ist ein Bündel von Regeln oder Konventionen, das die Textproduktion und -rezeption reguliert, das aber auch als eine spezielle Art des Verbindens von Raum und Zeit zu bezeichnen wäre. Betrachtet man „fiktionalen“ Spielfilm und historische Dokumentation als zwei unterschiedliche Filmgenres mit jeweils anderem Wahrheitsanspruch, dann lassen sich auch zwei verschiedenen Auffassungen des Chronotopos als Grundlagen differenzieren. Sivans Projekt arbeitet demnach mit einer anderen Grundlage als jenes von Hurwitz. Seine „emotional-wertmäßige“ Färbung der Geschehnisse ist mit einer relativ klaren Argumentation verbunden, die auf Arendts skeptischer Perspektive auf den Jerusalemer Prozess basiert. Diese Auffassung ist die Grundlage für den Chronotopos des Schneideraums im Jahre 1999 und dieser Chronotopos ist nicht identisch mit dem des Gerichtssaals von 1961. Sivans filmischer Versuch zielt demnach auf Argumentationszusammenhänge, die nicht unbedingt diejenigen des Gerichtssaals sein müssen.¹⁸⁵ Anders ausgedrückt: Es geht hier nicht darum, in einer Laufzeit von zwei Stunden einen unbearbeitet scheinenden „richtigen“ Eindruck eines monatelangen Prozess zu geben, sondern aus dem Material jene Aussagen herauszupräparieren, die Sivan im Jahre 1999 wichtig erscheinen: „‘The Specialist’ is not the Eichmann trial, it's a film from the archives of the Eichmann trial.“¹⁸⁶

Im Gegensatz zu Sivan arbeitet Harlan nicht an „historischem“ Filmmaterial. Ein erweiterter Begriff von „Material“ erlaubt jedoch, trotzdem von ähnlichen Vorgangsweisen sprechen. Sein Material ist Filbert. Und der Arbeitsprozess daran ist ungleich heikler und waghalsiger, gleichzeitig auch persönlicher, da es um eine Erzählung geht, die mit einer individuellen Lebensgeschichte verbunden ist. Für Bachtin ist es unmöglich, in Bezug auf

¹⁸⁴ Ebd. 8.

¹⁸⁵ Er hat auch ein naturgemäß anderes Interesse an dem Begriff der „Faktenlage“. Christopher Browning drückt unterschiedliche Interessenszugänge zu historischen Fakten treffend aus, wenn er schreibt: „broader, often more impressionistic and subjective facets of [...] experience that are important to the historian, if not the lawyer.“ (Browning, Christopher R., „German Memory, Judicial Interrogation, and Historical Reconstruction: Writing Perpetrator History from Postwar Testimony.“ in: Friedlander, Saul (Hg.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*. Cambridge: Harvard UP, 1992, 22-36, hier 29.) Der Dialektik von *lawyer* and *historian* könnte hier noch der *filmmaker* hinzugefügt werden, nach dessen Interessen diese Arbeit auch zu fragen versucht.

¹⁸⁶ Sivan in Pinto, „‘The Specialist’ is almost entirely a perverse fraud.“, <http://www.haaretz.com/culture/arts-leisure/the-specialist-is-almost-entirely-a-perverse-fraud-1.148832>, (23.4.2012).

das *eigene* Leben einen künstlerischen Standpunkt einzunehmen – dazu braucht es immer einen Anderen. „Ich bin schon nicht mehr allein“, schreibt Bachtin, „wenn ich versuche, das Ganze meines Lebens im Spiegel der Geschichte zu betrachten.“¹⁸⁷ Die Erzählung von sich selbst, ohne Bezug auf den Anderen wird somit unmöglich. Hier lässt sich eine Parallele zum Arendt'schen Gedanken des inneren Zwiegesprächs entdecken. Und vielleicht entspricht der Gedanke, dass ein Täter wie Filbert zu seiner eigenen Biographie ein Verhältnis haben könnte, das eine „authentische“ Erzählung erlaubt, dem Fehler, den Harlan-Kritiker begehen, wenn sie den Vorwurf erheben, er habe die Chance vertan, Filbert einfach nur sprechen zu lassen. Denn diese Einstellung formuliert lediglich ihr Interesse an der Erzählung, die Filbert von sich aus produziert, um anschließend deren Wahrheitsgehalt zu prüfen. Darüber hinausgehend haben jedoch die Aussagen des historischen Filbert, der performativer Akt, den er vor der Kamera begeht, gleichzeitig Status als historisches Material, vergleichbar mit den Bildern, die Leo Hurwitz 1961 in Jerusalem aufgenommen hat – eine Materialität mit einer bestimmten chronotopischen Qualität. Parallel zu Sivans Vorgehen versetzt Harlan nun Filberts „Lebenserzählung“ in narrative Zusammenhänge. Die ursprüngliche „dokumentarische“ Qualität seiner Erzählung bleibt jedoch in ihrer Verwendung im „Fiktionalen“ erhalten. Harlans Filmerzählung WUNDKANAL, eine neue Art der „emotional-wertmäßigen“ Formung, eine „Bearbeitung“ des Materials Filbert, läuft nun auf unterschiedlichen Ebenen ab, die unter mindestens drei verschiedene Aspekten die Kraft der Aussage mit der Bewegung des Films in Verbindung bringen:

a. situativ. Ein Mensch wird in eine ungewohnte Situation gebracht. Man sagt ihm „du bist nun Schauspieler“ und setzt ihn in das Zentrum der Aufmerksamkeit. Gleichzeitig wird auch versucht, den Menschen Filbert in bestimmte Stimmungen zu versetzen, wie etwa durch eine Geburtstagstorte, oder durch Konfrontationen mit seinen angeblichen Opfern.¹⁸⁸ Wie aus prä-filmischer Wirklichkeit durch Beleuchtung, Ausstattung, Kadrierung etc. eine neue Filmwirklichkeit hergestellt wird, bringt Harlan den Menschen Filbert vom „Sein in sich selbst“ in die Situation des Sprechers.

b. Ebene der Montage (Mikrolevel). Aussagen von Filbert werden direkt in ihrem Entstehungszusammenhang manipuliert und in neue Zusammenhänge gebracht: auf der Tonebene des Films erklingen andere Fragen, als in der historischen Situation des Drehens gestellt wurden, die Film- und Videobilder verschmelzen zu neuen Aussagebündeln. Dadurch entsteht die Möglichkeit eines „Selbstverhörs“. Die Bearbeitung bleibt jedoch markiert; die Gemachtheit der Zeit- und Raumbedingungen deutlich ausgestellt.

c. Ebene der Montage (Makrolevel). Alle Aussagen und Handlungen sind in den narrativen Zusammenhang der Fabel von WUNDKANAL einzugliedern, die durch den Vorspann festgelegt wird. „Dr. S.“, ist somit als fiktive Person zu verstehen, der Filberts

¹⁸⁷ Bachtin, Michail, *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008, 168.

¹⁸⁸ Ich benutze NÖTRE NAZI hier sozusagen als Beweis des Ablaufs der Dreharbeiten.

„Performance“ zugeordnet werden muss. Diese Ebene gibt den Handlungen, die Filbert ausführt, ihren narrativen Kontext.

Die Besonderheit der Konstruktion von WUNDKANAL liegt darin, dass diese Ebenen trotz der komplexen Struktur des Films nach wie vor erkennbar bleiben. Die Figur, die Albert Filbert spielt und lebt, ist somit kaum mit traditionellen Kategorien von „Rolle“ oder „Individuum“ zu greifen. Projektionsfläche wie Anschauungsmaterial gleichermaßen, wird er, wie Christoph Schneider es ausdrückt, „auf eine vertrackte Weise zum Erkenntnismedium.“¹⁸⁹

Obwohl in der filmischen Prozessordnung nach wie vor Konventionen der Rechtssprechung im Gerichtssaal anklingen, läuft die Bewegung von WUNDKANAL darauf hinaus, dass die filmische Anordnung Energien frei setzt, die, jenseits der Frage nach der persönlichen Schuld von Alfred Filbert, Erkenntnisarbeit am historischen Material leisten können, das in diesem Fall ein realer Mensch ist. Geschichte arbeitet im Oszillieren zwischen der realen Person, die den Film durch ihre ursprüngliche Materialität prägt, und der fiktiven Person, die all das verkörpert, was „da noch zu sagen wäre“; genauso aber arbeitet sie in der Bewegung, die beide Phänomene zusammen denkt.

¹⁸⁹ Schneider, „Wiedereintritt in die Umlaufbahn“, <http://phase2.nadir.org/rechts.php?artikel=859&print=> , (06.05.2012)



Abb. 3

*Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen ,wie es
denn eigentlich gewesen ist'.
Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen, wie sie im Augenblick einer
Gefahr aufblitzt.*

(Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“)

III. Verkreuzungen. Erzählen

„Jedwede Untersuchung einer bestimmten epischen Form hat es mit dem Verhältnis zu tun, in dem diese Form zur Geschichtsschreibung steht. Ja, man darf weitergehen und sich die Frage vorlegen, ob die Geschichtsschreibung nicht den Punkt schöpferischer Indifferenz zwischen allen Formen der Epik darstellt. Dann würde die geschriebene Geschichte sich zu den epischen Formen verhalten wie das weiße Licht zu den Spektralfarben.“¹⁹⁰

Geschichtsarbeit artikuliert sich in Zermahlungen und davon ausgehend in Bewegungen. Gleichzeitig sind Techniken am Werk, die das fertige Produkt abrunden und zu einer Erzählung machen. Dazu gehören der Umgang mit historischen Fragmenten wie mit Arbeitsweisen der Zeit und der Frage nach den Techniken der Zusammenführung. Der Gratwanderung zwischen fiktiven und historischen Elementen der filmischen und sprachlichen Harlan'schen Erzählungen gebührt demnach vermehrte Aufmerksamkeit. Arbeit und Bewegung der Geschichte werden in diesem Kapitel ein weiteres Mal gedeutet als Grenzphänomene zwischen Fakt und Fiktion.

Für Paul Ricoeur ist der Begriff der Erzählung untrennbar mit der Zeit verbunden. Seine Ausführungen (in *Zeit und Erzählung*) fußen unter Anderem in der Annahme, dass den Aporien der menschlichen Zeiterfahrung (ein „inmitten der Zeiterfahrung verspürter Mangel“¹⁹¹) sowie den schwer begreiflichen Konzepten von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, überhaupt nur mit der Erzählung beizukommen sei.

„Worauf kann man sich berufen, um das begründete Recht der Vergangenheit und der Zukunft auszusprechen, in irgendeiner Weise zu sein? Wiederum auf das, was wir hinsichtlich ihrer sagen und tun. Was sagen und tun wir hier nun aber? Wir *erzählen* Dinge, die wir für wahr halten und *sagen* Ereignisse *vorher*, die so eintreten, wie wir sie vorweggenommen haben. Was dem Angriff der Skeptiker standhält, sind also wieder die Sprache und die von ihr ausgedrückte Erfahrung und Handlung.“¹⁹²

Ricoeur betont unser Angewiesensein auf Techniken der Erzählung, um Zeiterfahrung überhaupt zu entwickeln. Dementsprechend geht er davon aus, „dass die Zeit in dem Maße zur menschlichen wird, in dem sie sich nach einem Modus des Narrativen gestaltet, und dass die Erzählung ihren vollen Sinn erlangt, wenn sie eine Bedingung der zeitlichen Existenz wird.“¹⁹³ Diese Annahmen dienen Ricoeur nun als Grundlage dafür, historische und fiktive Narration von Anfang an zusammen zu denken, da beide nach vergleichbaren Grundsätzen konfiguriert sind. Jede Fiktion hat damit für ihn einen „quasi-historischen“ und jede historische Vergangenheit einen „quasi-fiktiven“ Charakter.

¹⁹⁰ Benjamin, Walter, „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows.“ in: Ders., *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007, 103-128, hier: 115.

¹⁹¹ Ricoeur, Paul, *Zeit und Erzählung. Band I. Zeit und historische Erzählung*. München: Fink, 1988, 44.

¹⁹² Ebd. 22, Hv. i. O.

¹⁹³ Ebd. 87.

Die Referenzpunkte in Bezug auf die Stimmigkeit oder „Wahrheit“ einer Erzählung können somit ebenfalls für beide Arten des Schreibens unter ähnlichen Gesichtspunkten betrachtet werden:

„Übt die Quasi-Vergangenheit der narrativen Stimme beim Schreiben eines Romans nicht einen inneren Zwang aus, der um so gebieterischer ist, als er sich aufs deutlichste abhebt vom äußeren Zwang der Dokumente? Und das strenge Gesetz des Schaffens, das von der narrativen Stimme verlangt, ihre Sicht der Welt so vollkommen wie möglich ‚wiederzugeben‘, simuliert es nicht bis zur Ununterscheidbarkeit die *Schuld*, in der die Geschichte gegenüber den Menschen von einst, den Toten steht? Zwei Formen von Schuld – welche von beiden, die des Historikers oder die des Romanschriftstellers, lässt sich am schwersten abtragen?“¹⁹⁴

Harlan bewegt sich in einem ähnlichen Raum, wo die Frage nach der Unterscheidung zwischen Historiographie und Fiktion nicht im Mittelpunkt steht. Damit soll keineswegs gesagt sein, dass Harlan explizite Ansprüche an die historiographische Brauchbarkeit seines Schaffens stellen würde. Vielmehr geht es ihm darum, dass ein gemeinsamer Nenner jeder Erzählung darin liegen könnte, wie die Konfiguration von *menschlicher* Zeit beschaffen ist. Wenn man Harlans Schreiben nicht im Lichte der Problematik von Fakt und Fälschung betrachtet, sondern dahingehend befragt, wie das Verhältnis zwischen Zeit und Erzählung auf einer sehr grundsätzlichen Ebene strukturiert ist, wird deutlich, dass er vor allem daran interessiert ist, die Gesetze seiner Erzählung von den Erfordernissen seiner Thematiken abhängig zu machen. Diese sind allerdings mit einer Schuldigkeit gegenüber den Toten verbunden. Somit rückt Harlans Erzählen in die Nähe dessen, was Michel de Certeau als einen Grundzug der historiographischen Arbeit bezeichnet hat:

„Die Geschichtsschreibung hat die Tendenz zu beweisen, dass der Ort, an dem sie geschieht, die Vergangenheit umfassen kann: ein merkwürdiges Verfahren, das den Tod, einen im Diskurs immer wiederholenden Bruch, postuliert, und dennoch den Verlust leugnet, indem es der Gegenwart das Privileg einräumt, die Vergangenheit als eines Form des Wissens zu rekapitulieren. Todesarbeit und Arbeit gegen den Tod.“¹⁹⁵

Eine Schuldigkeit dem Tod gegenüber kann somit als Grundzug von Harlans Werk verstanden werden, der sich vor die Entscheidung zwischen historischer und fiktiver Erzählung schiebt. Eine Figur aus *Rosa*, der polnische Untersuchungsrichter Leszczyński, der im ersten Kapitel bereits aufgetaucht ist, scheint diese Haltung zusammenzufassen:

„Er habe, sagte er, nunmehr die Gewißheit gewonnen, daß die Überlebenden nichts anderes als Verräter an den Toten sind, und, fügte er hinzu, die Toten möglicherweise auch an sich selbst. Verräter klang wie fehl am Platze. Zu wem hätten die Toten in einem Vertrauensverhältnis stehen sollen?“¹⁹⁶

Ausgehend von dieser Schuldigkeit der Überlebenden, die wie ein Motor Harlans Mühen angetrieben hat, wird nun im Folgenden versucht, diese verschiedenen Aspekte der

¹⁹⁴ Ricœur, Paul, *Zeit und Erzählung. Band III. Die erzählte Zeit*. München: Fink, 1991, 310f., Hv. i. O.

¹⁹⁵ Certeau, *Das Schreiben der Geschichte*, 16.

¹⁹⁶ Harlan, *Rosa*, 92.

Geschichtsarbeit im Verhältnis zu Fragestellungen von Geschichtstheorie und Narration näher zu beleuchten.

1. Ordnung der Geschichte – Ausstatten und Platzieren

„Jede Leidenschaft grenzt ja ans Chaos, die sammlerische aber an das der Erinnerungen.“¹⁹⁷

A: „[...] Zu Mittag haben wir dann gedreht.

Q: In einer Zeichenkammer voller Rätsel.

A: Da habe ich selbst gekniet, um diese Zeichen auszulegen. Bis der Boden auch vertikal gesehen werden konnte, sodass man nicht mehr genau wusste, was ist Wand und was ist Boden.“¹⁹⁸

Zwei gegenläufige Bewegungen: Auf der einen Seite das Chaos der Erinnerungen in der sammlerischen Leidenschaft, lesbar auch als eine Poetik des Vermögens des Kinos, flüchtige Einzelheiten in der Kamerabewegung aufzunehmen. Dieser Frage, inwieweit sich diese „Detail- und Sammelkompetenz des Mediums“¹⁹⁹ im Hinblick auf dessen historiographisches Vermögen beschreiben lässt, ist unter anderem Simon Rothöhler nachgegangen. Auf der anderen Seite steht eine platzierende Bewegung, das Auslegen von Zeichen über Zeichen, bis selbst raumbezogene Unterschiede wie zwischen Wand und Boden keine Bedeutung mehr haben. So stellt sich im Falle der betont artifiziellen Konstruktion von WUNDKANAL weniger die Frage nach einem passiven Umgang mit Kontingenz, als vielmehr nach den Poetiken des bewussten Platzierens in einem Medium, in dem die „schwer zu fassende Überschüssigkeit des Filmbildes“²⁰⁰ eine grundsätzliche Eigenschaft darzustellen scheint.

Im Hinblick auf das Sammeln trifft auch auf WUNDKANAL zu, was Shoshana Felman über Claude Lanzmanns Film SHOAH geschrieben hat: „Der Film legt nicht nur Zeugnis ab, indem er Fragmente der Zeugenschaft sammelt und zusammenstellt, sondern auch indem er aktiv alle möglichen Eingrenzungen – alle möglichen Rahmen – sprengt, die vorgeben, die Fragmente einzufassen und in ein zusammenhängendes Ganzes zu fügen.“²⁰¹ Die Fragmente der Zeugenschaft, die im Falle von Lanzmanns Film vor allem das gesprochene Wort der Zeitzeugen umfassen, sind in WUNDKANAL auf vielschichtigen Ebenen der

¹⁹⁷ Benjamin, Walter, „Ich packe meine Bibliothek aus.“ in: Ders. *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007, 187-195, hier: 187.

¹⁹⁸ Harlan in Rothöhler/Rebhandl, „Revolutionskino“, 28.

¹⁹⁹ Rothöhler, Simon, *Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*. Zürich: Diaphanes, 2011, 88.

²⁰⁰ Ebd. 87.

²⁰¹ Felman, Shoshana, „Im Zeitalter der Zeugenschaft: Claude Lanzmanns Shoah.“ in: Baer, Ulrich (Hg.), *„Niemand zeugt für den Zeugen“. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000, 173-193, hier 193.

filmischen Zeichenplatzierung beheimatet, wie die Analyse folgender Szene²⁰² gegen Ende des Films nachweisen soll.

In Großaufnahme ist ein Kassettenrecorder zu sehen, der von einer weiblichen Hand, mit Ringen und Armbändern geschmückt, eingeschaltet wird und damit Musik, Vivaldis *4 Jahreszeiten* (genauer: der zweite Satz aus dem „Frühling“), beginnen lässt. Die Kamera schwenkt nach oben, man sieht einen Kleiderständer, voll mit Kostümen hinter Plastik. Mit einem Schwenk nach links kommt ein schwarzer Plastikvorhang ins Bild, der sich im Wind eines elektrischen Ventilators bauscht und dessen Knistern Vivaldis Musik kontrapunktiert. Im fortdauernden Schwenk ist ein Bauplan des Stammheimer Gefängnisses zu sehen, zwei Zellen sind rot markiert; weiters ein Fernseher mit einem Standbild eines ähnlichen Planes; außerdem ein Radio, Bücherstapel, darüber eine Leinwand mit schwarz-weißen Passbildern, scheinbar Soldaten, darunter ein offener Koffer, in dem weitere Fotografien von toten Häftlingen liegen. Die Kamera schwenkt weiter über einen mobilen Fernseher hin zu einem runden Holztisch, auf dem Gegenstände auszumachen sind, die früher im Film von Filbert gebraucht wurden: eine Pistole, Brillen, eine rote Thermosflasche, ein Nadelstreifanzug, eine Krawatte. Im Schwenk kommt nun erneut die Plakatwand mit den Passfotos ins Bild diesmal hinter einer Plastikfolie. Die Musik hat gestoppt, das Knarren einer Tür ist zu hören, während die Kamera auf die kaum zu überblickende Anzahl an Passfotos fokussiert bleibt. Die Kamera zoomt auf den schwarzen Plastikvorhang unter den Fotos und blendet ab. Mit der Aufblende setzt wieder Vivaldis Musik ein. Die Kamera schwenkt über den Boden des Gefängnisses, wo nun ausgebreitet Zeichnungen eines älteren Mannes, mit „Dr. S.“ beschriftet, liegen, daneben ein Mann mit nacktem Oberkörper, dessen Gesicht nicht zu sehen ist, von dem man aber vermuten kann, dass es Filbert ist. Weitere Skizzen, eine liegende Frau in einem weißen Kleid, deren Gesicht sich ebenfalls außerhalb der Kadrierung befindet, ein Buch von Heiner Müller, ein umgekippter Fernseher, Schmuckstücke am Boden, weißer Sand, der Beginn einer beschriebenen Papierrolle. Auf der Tonebene fällt ein Schuss. Nach einem weiteren Schwenk entlang des Textes, der später als das „Geständnis“ von Filbert identifizierbar wird, fällt ein weiterer Schuss und die Musik bricht ab. Die Kamera zentriert auf einen Fernseher, auf dem das Standbild des zweiten Gefangenen, des mutmaßlichen britischen Geheimdienstagenten Calleigh, zu sehen ist. Es fallen weitere Schüsse und ein Schnitt auf Filberts Gesicht erfolgt, worauf Informationen eingeblendet werden, die das kommende Video als Asservat des BKA identifizieren. Filbert spricht nun das Geständnis, das gerade zu lesen war und das später in Harlans Roman *Rosa* auftauchen wird (vgl. Kap III. 2).

Auf vielfältige Weise bespricht diese Szene das Verhältnis von Ursache und Wirkung, bezieht sich dabei allerdings gleichzeitig selbstreflexiv auf die Machart und auf die

²⁰² WUNDKANAL, 01:21:12-01:29:25.

Argumentationslinien des Films. Der Wind, der die schwarze Plastikfolie bewegt, wird noch im selben Bild als von einem elektrischen Ventilator kommend ausgewiesen, die Musik wird deutlich sichtbar eingeschaltet. Gleichzeitig offenbart die Sequenz die Techniken der Entführer, zeigt ihre Mittel der Ausstattung (Kostüme, Filberts Requisiten wie Brille, Pistole, Thermosflasche) und Vermittlung (Fernsehbildschirme). Ihre ideologisch-ästhetische Unterfütterung (das Buch von Heiner Müller) wird dabei ebenso zitiert, wie Gegenstände der Recherche, Dokumentation und Argumentation (die Bilder der Soldaten und Opfer). All dies erfolgt im Rahmen einer nur durch einen Schnitt unterbrochenen Plansequenz, einer langsamen Kamerafahrt, die, angereichert durch Vivaldis Musik, all diese Gegenstände, Hinweise vor dem Auge der Kamera aufbereitet, gleichzeitig aber eindeutige argumentative Zusammenhänge verweigert. Fragmente aus verschiedenen zeitgeschichtlichen Zusammenhängen sind hier für den zusammenfassenden Blick der Kamera arrangiert – Bilder, Bücher, Körper scheinen als Spuren von etwas, das sich schwer auf einen gemeinsamen Nenner bringen lässt. Grundlegende Topoi des Filmes, NS-Täter und Stammheim, die Allgegenwart des Todes und Selbstmordes, grenzen in der Verdichtung des endlosen Schwenks aneinander und verschwimmen ineinander.

Diese Platzierung von Gegenständen, oder, allgemeiner, Zeichen in diesem Strom ist ein durchgehender Hinweis auf die Gemachtheit der Situation. Die Sequenz hinterfragt die Rolle der Entführer, indem sie deren Techniken der Ausstattung ausstellt. Denn entscheidend (und sichtbar!) ist hier weniger die Inszenierung der Entführer selbst, als die Inszenierung ihrer Inszenierung. Harlan äußert sich hierzu wie folgt:

„Schleyer hat seinen Bewachern ins Gesicht gesehen, das weiß man. Hier sieht ‚Dr. S.‘ nur Kleider, fast Theaterkleider, und antike Möbel. Plus Elektronik. Vielleicht ist das eine Verkleidung der nächsten Befragergeneration. [...] Was hat die RAF zu tun mit so vielen schönen Kleidern? Wenn man sieht, was da für Eigenschaften des Besitztums sind, welche Bücher dort gelesen werden, welche Zeichnungen dort herumliegen, welche Kleider dort hängen wie aus einer Kostümabteilung – das ist ja schon eine Gesellschaft von erzählten bürgerlichen Biographien, die zu denen gehören, die ihn festgenommen hatten.“²⁰³

Die Entführer des Filmes greifen auf Ressourcen einer Inszenierungstradition zurück, die ihre Wurzeln in der bürgerlichen Gesellschaft hat. Der bestechende Gestus dieser Szene aus WUNDKANAL liegt nun vor allem darin, dass diese Inszenierung nie versteckt, sondern unterstrichen wird. Denn die Platziertheit der Gegenstände ist ständig präsent und wird stets erneut präsent gemacht. An anderer Stelle²⁰⁴ sieht man Menschen Möbelstücke im Raum bewegen, wie bei einem Umbau zwischen den Akten eines Theaterstückes. Wie auch Bühnenarbeiter sind diese Menschen nicht genau zu erkennen, nur ihre Füße gehen zwischen den Gegenständen in Filberts Gefängnis umher. Und in den im ersten Kapitel näher besprochenen Szenen der Einbindung von IMMENSEE ist der Moment des Eindringens

²⁰³ Harlan in Rothöhler/Rebhandl, „Revolutionskino“, 28.

²⁰⁴ WUNDKANAL, 00:45:00.

an mehreren Stellen auf der Tonebene kenntlich gemacht – die Musik blendet nicht unmerklich ein, sondern ein klickendes Geräusch, als ob jemand gerade ein Tonband einschalten würde, markiert den Übergang.

Die eigentümlich geschmückte Hand, deren Perlenkette den bürgerlichen Status der Entführer unterstreicht, und die den Recorder zu Beginn der Sequenz bedient, taucht etwa nur in der Funktion auf, das Gerät zu bedienen und ist sonst keiner Figur im Film zuordenbar. Die Inszenierung, die „Eingespieltheit“ der Musik wird somit sichtbar gemacht. Das Kabinett, in dem sich die Entführung in WUNDKANAL abspielt, entpuppt sich als hermetisch-künstliche Theaterbühne. Gleichzeitig wird die Verwendung filmischer Mittel reflektiert. Die etablierten filmischen Funktionen von eingespielter Musik und der ästhetisch ansprechenden Positionierung von Gegenständen und Figuren innerhalb der Mise-en-scène sind gemeinhin Mittel, die der herkömmlichen filmischen Ästhetik stillschweigend vorausgesetzt werden. Im Kontext der Harlan'schen Filmerzählung, in der die Mittel der Entführer innerhalb der Geschichte gleichzeitig mit denen des Filmemachers Harlan kenntlich gemacht werden, sind auch diese Mittel bewusst herausgestellt und dienen gleichzeitig als Kommentatoren der Situation. Die Ausstattung der Hand etwa deutet auf die ambivalente Positionierung der Entführer hin und stellt Fragen nach der Zugehörigkeit (ästhetisch wie politisch) der Trägerin. Ist die radikale Linke etwa in einer bürgerlichen Schönheitstradition verhaftet? Oder suggeriert diese Hand, dass es eine Kraft geben könnte, die jenseits der ästhetischen Schlichtheit der RAF die Zügel in der Hand hält und tiefer mit der deutschen NS-Tradition verwickelt ist als man meinen könnte? Diese Fragen nach der Herkunft von Ausstattungsdetails lassen sich erweitern auf die generelle Problematik der Verwendung (bürgerlicher) Filmästhetik für politische Zwecke, wie sie etwa im Falle des gesamten Projekts von WUNDKANAL virulent ist. Inszenierungstechniken der Entführer ebenso wie von Harlan selbst werden also in der Ästhetik des Platzierens thematisiert und hinterfragen gleichzeitig deren Rolle im Rahmen einer (politischen) Argumentation.

In einem ähnlichen Zusammenhang schreibt Simon Rothöhler über die filmischen Mittel des klassischen „period piece“, des „Ausstattungsfilms“ und deren Zusammenhang mit den Techniken der Historiographie:

„In den Bildern des Historienfilms sind es oft einzelne Gegenstände, die die Funktion haben, den gesamten Raum mit einem fiktiven „Zeitkostüm“ (Kracauer) zu infizieren. [...] Auch in der Geschichtsschreibung wird das Detail in gewisser Hinsicht konstruiert, vor allem durch die spezifische Perspektive, die der Historiker gemäß seiner Erkenntnisinteressen darauf wirft. Gleichwohl ist dort jedes ‚Fingieren‘ immer auf einen Vorgang des Findens bezogen. Es geht nicht darum, Details möglichst authentisch nachzubauen und strategisch in einem textuellen Gefüge zu platzieren wie im Historienfilm, sondern um ihre Auswahl, Isolierung, Verknüpfung und Deutung.“²⁰⁵

²⁰⁵ Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte*, 136.

Gegenstände, die einen Raum, hier sogar einen ganz konkreten und hermetisch versiegelten, mit einem „Zeitkostüm“ versehen sollen, gibt es im Falle von WUNDKANAL viele. Allerdings geht es hier nie um die Illusion einer Authentizität im Nachbauen einer vergangenen Realität. Denn wie gerade ausgeführt, ist ein inszenierender Gestus viel zu präsent, als dass eine überzeugende filmische Diegese im Hinblick auf historisch bezeichnende „Platzierung“ erzeugt werden könnte. Eindeutig lesbare „Auswahl, Isolierung, Verknüpfung und Deutung“ der Gegenstände und Zeichnen, die Rothöhler den Verfahren der Geschichtsschreibung zuordnet, passiert etwa in WUNDKANAL äußerst selten. „Fingieren“ scheint zwar auf ein „Finden“ bezogen zu bleiben, doch die „spezifische Perspektive“, die Rothöhler dem Historiker zuschreibt, ist kaum auszumachen – ob ein Gegenstand nun etwas „symbolisieren“ soll, welche Lesart, Verknüpfung oder eben Deutung sich nun anböte, bleibt im Hintergrund. Weder liegt ein geschlossen diegetischer Raum vor, in dem die Gegenstände, strategisch platziert, ihre Wirkung in Hinblick auf ihren „Wirklichkeitseffekt“ (Barthes)²⁰⁶ entfalten können, noch ist die Perspektive eines Historikers erkennbar, der durch seine Auswahl und die Gewichtung der Gegenstände eine Verknüpfung oder Deutung anbieten würde. Stattdessen macht WUNDKANAL Anleihen bei beiden Verfahren und offenbart somit die Ambivalenz des Geschichtsentwurfs, der hier angeboten wird. Der letztendlich ordnende Schritt liegt somit auf der Seite der Rezipienten.

Eine ähnliche „Ästhetik des Platzierens“ lässt sich auch anhand einer Sequenz aus *Heldenfriedhof* beschreiben. Ein Polizeibericht zählt zu Beginn des Romanes die Gegenstände auf, die eine am Titel gebenden Friedhof gefundenen Leichen bei sich trägt:

„Der Tote sei [...] *leicht vornübergeneigt sitzend geborgen worden, mit Hut, in einen Trenchcoat der Marke Loden-Frey gehüllt; er habe in den Rocktaschen polnisches Kleingeld mit sich geführt, wie auch, in einem Brustbeutel, Schweizer Banknoten, Autoschlüssel, Zigaretten der Marke Roth-Händle und Schriftsachen (Flugpostpapier).*“²⁰⁷

Dieser Mann, laut seinem Pass handelt es sich um Gustav Wagner²⁰⁸, ist mit Gegenständen und Kleidungsstücken ausgestattet (Lodenanzug, polnisches Kleingeld, Zigaretten von „Roth-Händle“ – ein sehr bald „arisierter“ Betrieb), die auf das semantische Feld des „ehemaligen Nazi“ hinweisen. Wichtig ist hier wie oben, dass diese Unterfütterung mit Details nicht nebenbei passiert, oder, wie von Barthes beschrieben, scheinbar „unnütze Details“²⁰⁹ zum „Wirklichkeitseffekt“ beitragen. Vielmehr ist die offensichtliche Konstruiertheit und Platziertheit Teil der Poetik selbst. So wie auf der Bühne des Gefängnisses in

²⁰⁶ Barthes, Roland, „Der Wirklichkeitseffekt.“ in: Ders. *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005, 164-172.

²⁰⁷ Harlan, *Heldenfriedhof*, 26, Hv. i. O.

²⁰⁸ Wagner, alias Günther Mendel, ist auch im „Vorspann“ von *Heldenfriedhof* abgebildet und war stellvertretender Kommandant im Vernichtungslager Sobibór wo er den wenigen Überlebenden durch besondere Brutalität in Erinnerung blieb. Nach dem Krieg lebte er unter falschem Namen in Brasilien, wurde 1978 identifiziert und verhaftet und beging dort (nach offizieller Lesart) 1980 Selbstmord. Zu seiner Vita vgl. Schelvis, *Vernichtungslager Sobibór*, 314.

²⁰⁹ Barthes, „Der Wirklichkeitseffekt“, 165.

WUNDKANAL materielle Zeichen ausgebreitet werden, auch um die Lesbarkeit filmischer Zeichen in Frage zu stellen, wird hier die Einordenbarkeit von Charakteren anhand ihrer „Ausstattungsdetails“ zwar eingesetzt, jedoch durch die Einbettung in das Zitat aus dem Polizeibericht bereits ironisiert. Als eine weitere Pointe sind die Papiere des hier beschriebenen Toten gefälscht, und es handelt sich eben nicht um Gustav Wagner, sondern um einen in der Erzählung nicht eindeutig identifizierbaren Sympathisanten. Die Beweiswirkung der semiotischen Platzierung als Erkenntnismittel innerhalb der Diegese einerseits und als Technik des Romanschreibens andererseits wird dadurch hinterfragt.

Die Arbeitsweise Harlans im Hinblick auf Positionierung und Ausstattung zeichnet sich durch größte Akribie aus. Doch gleichzeitig scheint er sich der Gefahr einer letztgültigen Platzierung im Rahmen der Narration bewusst zu sein. Das Oszillieren zwischen dem Gestus, blind die Kontingenzdaten der Geschichte in der Hoffnung auf Wahrheit zu sammeln und der Unterordnung unter ein ästhetisches Regime durch die Platzierung in einem ästhetisch-narrativen Rahmen auf der anderen Seite wird von Harlan bewusst reflektiert und zum Faktor seines Schaffens gemacht. An den Kreuzungspunkten dieser Modi passieren nun die Momente der Geschichtsarbeit, die vielleicht Ergebnisse frei setzen, die auch zwischen den Erkenntnissen von Historiographie und klassischer Narration liegen.

2. Richtung der Geschichte – Chronologie und Zeitfluss

Die „Haupttendenz der modernen Theorie der Erzählung – in der Historiographie ebenso wie in der Narratologie“ sieht Paul Ricœur darin „die Erzählung zu ‚entchronologisieren‘“²¹⁰, etwa im Kampf gegen lineare Zeitvorstellungen, eines „eine homogene und leere Zeit durchlaufenden Fortgangs“²¹¹, wie ihn Walter Benjamin zu führen scheint. „Die Chronologie – oder die Chronographie –“, schreibt Ricœur weiter, „hat nicht nur einen Gegensatz, der die Zeitlosigkeit von Gesetzen und Modellen wäre. Ihr eigentlicher Gegensatz ist die Zeitlichkeit selbst.“²¹² Eine Aufhebung der Chronologie im Sinne „moderner“ Narrative wäre also eine Intensivierung der Zeiterfahrung, die sich Ricœur letzten Endes als Konfiguration und Verkreuzung historischer Zeit und erzählter Zeit vorstellt, die somit zur genuin menschlichen Zeit wird. Harlans Romanfiguren Enrico Cosulich und Richard F. können als Mediatoren dieser Zeitkonzeption beschrieben werden, da sie durch ihre Loslösung von der biographischen Chronologie zwischen dem historischen Fortgang der Geschichte und alternativen Erzählformen vermitteln.

²¹⁰ Ricœur, *Zeit und Erzählung*. Band 1, 53.

²¹¹ Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, 136.

²¹² Ricœur, *Zeit und Erzählung*. Band 1, 53.

1991 erscheint Martin Amis' kurzer Roman *Time's Arrow or The Nature of the Offence*, dessen hauptsächliche Pointe darin besteht, dass er das Leben seines Protagonisten vom Tod bis hin zur Geburt erzählt, also zwei Bewegungen entgegengesetzt ablaufen lässt: Die Erzählung läuft chronologisch in eine Richtung ab, vom Beginn des Buches bis zu seinem Schluss, die „Chronologie des Lebens“ seines Protagonisten, allerdings umgekehrt. In Bezug auf Ricœurs Terminologie könnte man hier von einer gegensätzlichen Beziehung von Chronographie (der Romanerzählung) und Chronologie (des Lebens des Protagonisten) sprechen. Verstärkt wird diese Diskrepanz in Verbindung mit dem *plot* des Romans – der Protagonist, ein Arzt, wird in seiner Reise rückwärts in die eigene Vergangenheit begleitet, die ihn aus der geruhlichen Existenz als Rentner in den USA, über den Posten in einem Krankenhaus zurück nach Europa reisen lässt, wo er in Auschwitz Menschen zur Ermordung in den Gaskammern selektiert. Doch die umgekehrte Chronologie lässt neue Sinnzusammenhänge in Kraft treten – nun werden Menschen nicht durch Gas umgebracht, sondern belebt, man ist, ganz im Gegenteil zur historischen Realität, Zeuge einer Kreation und nicht einer Ausrottung:

„Our preternatural purpose? To dream a race. To make a people from the weather. From thunder and from lightning. With gas, with electricity, with shit, with fire.“²¹³

Was zuvor an den Normen der realen Welt gemessen widersinnig schien – man bezahlt für die Arbeit, man fährt rückwärts mit Autos – wird, sobald Auschwitz besucht wird, plötzlich produktiv: die Arbeit des Arztes erweckt Tote zum Leben. Seine Tätigkeit als lebenserhaltende Instanz wird also durch die Erzählkonstruktion des Romans rehabilitiert – weil die Narration rückwärts abläuft erfüllt ein Arzt gerade in Auschwitz seine Pflicht. Amis spielt mit den Konventionen der Chronologie, um aus einem die Grenzen der Verständlichkeit übersteigenden Ereignis wie Auschwitz etwas zu machen, das sich wieder mit klassischen humanistischen Begriffen fassen lässt. Nur in der Reversion, in der Unmöglichkeit der rückwärts ablaufenden Erzählung lässt sich das Grauen fassen und erzeugt eine, wenn auch utopische, Situation, die die Menschheit rehabilitiert.

Amis beschreibt eine „was-wäre-wenn“-Situation, die jedoch nicht unbedingt deckungsgleich mit der „Intensivierung“ der Zeiterfahrung ist, von der Ricœur spricht. Seine Diegese ist eine an sich stimmige Welt, in der bloß die Zeit umgekehrt abläuft. Vergleichswert für diese Umkehrung ist immer noch die „normale“ Chronologie. Der Erzähler fungiert als Kommentator, der sich darüber wundert, wie diese rückwärts ablaufende Welt funktioniert, parasitär in einem Körper, dem er bei der Reise rückwärts durch die Zeit zusieht: „Still, I'm powerless, and can do nothing about anything. I can't make myself an exception. The other people, do they have someone else inside them, passenger or parasite, like

²¹³ Amis, Martin, *Time's Arrow or The Nature of the Offence*. London: Vintage, 2003, 120.

me?“²¹⁴ Es braucht also einen distanzierten Parasiten, einen Passagier, der diesen narrativen Hasardakt vornehmen kann, um eine Erzählung zu schaffen, in der Auschwitz plötzlich Sinn macht.

Dieses Außen der Erzählung, diese Position des Passagiers gönnt Harlan weder sich noch den Lesern. Exemplarisch für seinen Umgang mit Zeit und Chronologie sollen hier Auszüge aus *Rosa* betrachtet werden, die sich um die Geschichte des Franz Maderholz drehen – ein deutscher Soldat, Zahlmeister in Kulmhof, historische Persönlichkeit und der Auslöser für Harlans Recherchen zum dortigen Vernichtungslager war.²¹⁵ Maderholz ist im Roman nicht nur Verlobter der Titelfigur, sondern taucht an verschiedenen anderen Stellen auf: Nach einem Einsatz in der Reismühle von San Sabba ist er Mitglied des Sonderkommandos 1005, das die Opfer der „Aktion Reinhard“ exhumierte und verbrannte²¹⁶, gerät in Gefangenschaft jugoslawischer Partisanen und als Schwerverletzter in die Aufzeichnungen eines italienischen Arztes. Seine Erzählungen, die in *Rosa* auf mehreren Seiten zitiert werden²¹⁷, entsprechen nun bis auf kleine Details einem Text, den einerseits Filbert gegen Ende von WUNDKANAL als eine Art Geständnis in die Kamera spricht und andererseits Harlan in den Informationsblättern der Berlinale im Zuge der Deutschlandpremiere des Films veröffentlicht hat.²¹⁸ Eine Textänderung (Maderholz spricht von der „Scheune von Lukovac“ und nicht, wie das „Geständnis“ von der „Scheune von Wieczorek“) wird nun in *Rosa* explizit kommentiert. Denn in der Romanerzählung ist diese Erzählung von Maderholz weiter kontextualisiert: Sie wird mit den Erinnerungen eines „Johann Piaskowski“ (dem in Realität vermutlich ein gewisser Jozef Piaskowski entspricht, polnischer Mechaniker und einer der wenigen Augenzeugen der Gaswagen von Kulmhof²¹⁹) verglichen, und stimmt bis auf diese Details mit diesen überein. In der Diegese von *Rosa* ist dadurch eine Dopplung gegeben, die gar nicht passieren hätte können:

„Ein doppeltes Wunder? Wunder, denn aus welchen Fingern hätte sich selbst der hartnäckigste Phantast so viel Wahrheit saugen wollen – wie hätte er erfinden können, was noch gar nicht geschehen war, aber doch geschah? Oder auch nur *ahnen*? Eine *Vorahnung* Maderholzens, der, als habe man ihm mit dem Unterkieferbein in Silber gleich den Schädel eines *anderen* eingesetzt, jetzt als ein *anderer* zu reden beginnt? Und noch im Lachgas des Operationssaals taumelnd und kaum erwacht, in die Haut seiner Opfer kriecht, die *zukünftigen* Klagen der Zeugen in seine eigene Vergangenheit *vorzieht*“?²²⁰

²¹⁴ Ebd. 16.

²¹⁵ „In einem polnischen Archiv war Harlan auf das Postsparbuch eines Franz Maderholz gestoßen, das ungewöhnlich hohe wöchentliche Eingänge vorwies. Tötungsprämien, wie sich später herausstellte.“ Kunisch, Hans-Peter, „Der Kampf geht weiter“, in: *Die Weltwoche*, 25.10.2006, <http://www.weltwoche.ch/ausgaben/2006-43/artikel-2006-43-der-kampf-geht-weiter.html>, (13.04.2010).

²¹⁶ Vgl. Hoffmann, „Das kann man nicht erzählen“, 8ff.

²¹⁷ Harlan, *Rosa*, 154-159.

²¹⁸ Vgl. Infoblatt WUNDKANAL, 5-7.

²¹⁹ Vgl. Montague, Patrick, *Chełmno and the Holocaust. The history of Hitler's first death camp*. London: Tauris, 2011, 250.

²²⁰ Harlan, *Rosa*, 161, Hv. i.O.

Einige Seiten weiter im Roman treffen wir Franz Maderholz wieder an, nun, in den 1980er Jahren, führt er „sein zweites Leben“²²¹ als Schankwirt in Baden-Württemberg, bricht jedoch eines Tages in Folge unerklärlicher Wildwanderungen mit einigen Kumpanen in Richtung Osten auf, woraufhin die Erzählung seinem Weg nicht mehr folgen kann: „Hier verliert sich die Spur.“²²² Auch die Narration wird zunehmenden verworrener: Im folgenden Abschnitt, der mit „13. April 1986“²²³ überschrieben ist, wird von Franzens Weiterreise bis nach Kulmhof berichtet, wo er seiner ehemaligen Geliebten Rosa, die dort nach wie vor in einem Erdloch haust, „erscheint.“ Doch die Faktizität dieser Erzählung und der damit zusammenhängenden Geschehnisse wird in einem Atemzug relativiert: „Daß Franz weder dort, in [Rosas] Nähe, noch jemals in Nikolaiken gewesen, und daß sein Hut auch nicht der Hut sein konnte, den Wilhelm auf der Wiese beim Frühstück getragen hatte, kann als gesichert gelten.“²²⁴ Und spätestens nachdem Franz in den 1990er-Jahren in Spanien auftaucht und nach wie vor Postkarten schreibt, wird eindeutig, dass Gesetze der Zeit und Natur für diese Figur nicht zu gelten scheinen: „Franz-Mensch starb nie, wie wir wissen. Er wurde jünger.“²²⁵

In der Folge der unglaublichen Ereignisse in und um Stammheim, so scheint der Roman an dieser Stelle nahezulegen, spielen hier Naturgesetze genauso verrückt, wie chronologische und narratologische Bedingtheiten:

„Hier jedenfalls, wo *Schwankungen* in der Wahrnehmung als *Schwingungen* verstanden werden, wendet sich jedes Blatt: maßlos aus ihrer Ruhe gebrachte Schwerkraft, deren Zugewinn an Energie die Grenze der Erträglichkeit überschritten hat, löst es sich in ein schon nicht mehr wahrnehmbares Kreiseln der physischen Existenz auf; nicht nur die Geraden werden Ungeraden; auch jegliche Richtung, Himmelsrichtung, kommt abhanden: Jeder noch so inständige Versuch, die Stauchungen der Maderholz-Erzählung jeweils an ihren Nahtstellen zwischen zwei Unbekannten, umlaufenden Zeitwalzen, in Längsrichtung zu formen, schläge dessenthalben fehl. So wie die Geraden sich den Ungeraden gebeugt hatten, so bestand auch schließlich der ehemalige Lebensfaden nur noch aus einem Geflecht sich gegenseitig umwindender, in vielfach entgegengesetzter Drehrichtung kreisender Enden: Hier schimmert Franz kaum noch durch; seine Wirklichkeit läßt sich im Gewirr nicht mehr fassen. Das unendliche Knäuel fremder Lebensfäden, für deren Herz Richard das Postspargbuch hielt, durchschlägt, wie Luft, stärker als jedes Metall, die Zeit, deren Lauf dort abbricht wo der Faden zum ersten Mal gerissen ist. Vom *Faden*, riet Richard, sollte man nur dessen *Reißen* übriglassen, *abstrahieren*, wenn man es unternähme, Franzens Leben vor sich ablaufen lassen zu wollen – die *Lufträume* zwischen seinen Enden und Anfängen; wobei die Zahl der anderen, unzähligen Leben, die den drei bekannten Existenzen Franzens gefolgt, oder auch nur in diesen versteckt waren, die Möglichkeit offenließ, daß es vielleicht Franz gar nicht gegeben hatte;“²²⁶

²²¹ Ebd. 187.

²²² Ebd. 192.

²²³ Ebd. 195.

²²⁴ Ebd. 200.

²²⁵ Ebd. 210.

²²⁶ Ebd. 201f.

Ähnlich wie in den Passagen aus *Heldenfriedhof*, die im ersten Kapitel untersucht wurden, lässt sich auch hier eine Art Poetik des Harlan'schen Schreibens präparieren. Es scheint von einer unausweichlichen Skepsis gegenüber jeder Geste des Erzählens, die verführt von scheinbar „logischen“ Verknüpfungen und der Unschuld der chronologischen Verhältnisse („kein Datum ist unschuldig“²²⁷) ausgeht, durchdrungen zu sein; ein Misstrauen, das sich allerdings auch gegenüber allem äußert, was man als „Tatsachen“ bezeichnen könnte.

In Ricœurs Terminologie kann nun von einer Intensivierung der Zeiterfahrung gesprochen werden, anders als in etwa *Time's Arrow* geht es hier jedoch nicht um eine Distanzierung. Hier ist kein blinder Passagier am Erzählen, der sich über das Rückwärtslaufen der Erzählung wundern kann, genauso wenig wird hier ironisch-distanziert von den Schrecken des Nazi-Regimes erzählt, wie es etwa vor Kurzem Jonathan Littells viel besprochener Roman *Die Wohlgesinnten*²²⁸ versucht hat. Jede Erzählposition, die sich in *Rosa* oder *Heldenfriedhof* identifizieren lässt, ist vielmehr von den Aporien der Zeit durchdrungen. Andauern und Vergehen, das Verblassen von Erinnerung, werden zu zentralen Motiven, die etwa in der Figur der Rosa verdichtet sind, welche, ohne auf die vergehende Zeit zu achten oder von ihr beeinflusst zu sein, seit Ende des Krieges in einem Erdloch auf genau der Wiese haust, wo 116.000 Personen durch mobile Gaswagen ermordet wurden, ein Monument unter der Erde gleichermaßen, das sich in keine chronologischen oder narratologischen Zusammenhänge einfügen lässt, aber gleichzeitig direkten Einfluss darauf hat, wie von ihr erzählt werden kann:

„Rosas Leben war von der Zeit geheilt; und der Heilungsprozeß hatte sich als ansteckend erwiesen; Ohne es zu wissen hatte jeder einzelne unter den Berichterstatlern, mich eingeschlossen, sich der neuen, wahrscheinlich aus dem Nichts von Rosa erarbeiteten Wirklichkeit fügen müssen und mit so manchem Widersinn abfinden;“²²⁹

Die Erzählstruktur von Harlans Romanen ist damit, wie auch im ersten Kapitel gezeigt, weitaus heterogener als etwa in *Time's Arrow* oder *Die Wohlgesinnten*. Die Geschlossenheit der Diegese, die bei Amis erreicht wird, und die dadurch suggeriert, dass Auschwitz nur in der vollkommenen Utopie in ein herkömmliches Erzählszenario eingebunden werden kann, geht bei Harlans Konstruktion in der Mehrstimmigkeit auf. Maderholz' achronologische Reisen werden weder erklärt, noch sind sie auf eine erkenntnistheoretische Pointe hin ausgelegt. Es gibt auch keinen Erzähler, der die Chronologie seiner *storyline* mit dem herkömmlichen Lauf der Dinge vergleichen würde. Stattdessen ist die Reise des Franz Maderholz eine Episode in einer polyglossen Konstruktion, die zeigt, wie mit der Zeit und der Erzählung auch zusammenhängen könnten. Harlan malt damit ein komplexeres Bild der

²²⁷ Harlan, *Heldenfriedhof*, 449.

²²⁸ Littell, Jonathan, *Die Wohlgesinnten*. Berlin: Berlin Verlag, 2008.

²²⁹ Harlan, *Rosa*, 207.

verschiedenen teils parallelen, teils asynchronen Zeitströme, oder, in Kracaueers Worten, geformter Zeiten:

„Einerseits löst messbare Zeit sich auf in dünne Luft und ist aufgehoben durch die Bündel geformter Zeiten, in denen die mannigfaltigen verständlichen Ereignisreihen sich entwickeln. Andererseits behält Datieren seine Signifikanz, insofern diese Bündel in bestimmten Augenblicken, die dann für sie alle gültig werden, leicht zusammenwachsen.“²³⁰

Wiewohl das Bild eines homogenen Zeitflusses in Form von Zeittafeln am Ende der Romane immer präsent ist, verlaufen die narrativen Stränge von Harlans Erzählungen in heterogene, asynchrone Richtungen. Doch, wie es auch Kracauer suggeriert, scheint sich Geschichte in der gegenseitigen Verflechtung von Kontinuitäten und inneren Brüchen abzuspielen.²³¹ Dementsprechend finden sich bei Harlan auch umgekehrte Verfahren, nämlich der Verdichtung verschiedener historischer Zeitabläufe an einem konkreten historischen Ort. Bei Fritz Bauers Begräbnis (vgl. Kap I.3.1) lässt Harlan Enrico Cosulich mit einem Bekannten sprechen,

„[w]obei Enrico, vorausschauend seinerseits, von einer Arbeit erzählte, über Ahndung oder Amnestie, des Münsteraner Gelehrten Marc von Miquel, während sie das Grab erreichten.“²³²

Die Arbeit, auf die Harlan hier Bezug nimmt, Marc von Miquels *Ahnden oder Amnestieren*, wurde allerdings erst 2004 veröffentlicht. Im Gespräch mit Sieglinde Geisel geht Harlan auf diese Vordatierung ein:

„Ich mache Marc von Miquel hier dreißig bis vierzig Jahre älter. Sein Buch war für meine Recherchen sehr wichtig, ein sehr kluges Buch über den Platz und über die historischen Bedingungen von Amnestie.“²³³

Wie Franz Maderholz setzt sich die Figur des Enrico Cosulich über die Beschränkungen der Chronologie hinweg, allerdings nicht in der Reise gegen die Zeit, sondern im Zitat aus der Zukunft. Einerseits wird dadurch verdeutlicht, dass es eigentlich schon im Deutschland der 1960er Jahre „an der Zeit“ gewesen wäre, ein Buch wie das von Miquel zu veröffentlichen, andererseits reflektiert Harlan damit auch die Position des im Nachhinein über geschichtliche Ereignisse schreibenden Individuums. Ohne das vierzig Jahre später erschienene Buch hätte er *Heldenfriedhof* nicht in dieser Form schreiben können. Dies trifft sich mit einer paradoxen Eigenschaft der Figur des Historikers, die Siegfried Kracauer beschreibt:

„Die Einwirkung der Reise des Historikers auf den Bau seines Geistes beeinträchtigt des weiteren die banale Behauptung, er sei das Kind seiner Zeit. Eigentlich ist er das Kind von mindestens zwei Zeiten – seiner eigenen und der Zeit, die er erforscht. Sein

²³⁰ Kracauer, *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, 146.

²³¹ Vgl. Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte*, 70ff.

²³² Harlan, *Heldenfriedhof*, 406.

²³³ Zit. nach <http://www.thomasharlan.com/zitate.html>, (01.08.2012).

Geist ist gewissermaßen nicht auf einen Wohnsitz festzulegen; er wandert ohne feste Bleibe umher.“²³⁴

In Harlans Schreiben sind somit verschiedene Fragestellungen der theoretischen Beschäftigung mit den zeitlichen Begebenheiten der Historiographie veranschaulicht. Einerseits reflektiert er auf Fragen des Zeitflusses und der Chronologie, andererseits hinterfragt er die Position des „nach den Geschehnissen“ Schreibenden. Seine Erzählungen, filmisch oder in Romanen, sind geprägt von den Schwierigkeiten mit ihren eigenen Zeitlichkeiten umzugehen. Die Mühen, die dabei entstehen, wenn von möglichen oder tatsächlichen Vergangenheiten erzählt werden soll, sind in seinem Werk immer präsent. Zeitlichkeit als narratives Konstrukt wird nicht vorausgesetzt, sondern entsteht im Moment des Erzählens. Genauso wie WUNDKANAL sich in einem seltsamen ahistorischen Raum befindet und die Frage, wie viel „realer“ Zeit denn die zwei Stunden Laufzeit des Filmes entsprächen, kaum zu beantworten ist, sind in *Rosa* und *Heldenfriedhof* die Schwierigkeiten der Erzähler immer präsent, sich in einem historischen Raum derart zu positionieren, dass eine Erzählung überhaupt möglich ist:

„Die Vernichtung der Zeit durch die Gleichzeitigkeit mußte vielmehr eine Ursache haben, die wir, mutmaßte Enrico, in jenem Raum zu suchen hätten, in dem der Berichterstatte seine Unfähigkeit erlebte, von diesem Ereignis zu erzählen.“²³⁵

3. Techniken der Geschichte – Zitat und Reenactment

„Das Sprechen ist unumkehrbar, dies ist sein Verhängnis. Das Gesagte lässt sich nicht zurücknehmen, *außer durch Vermehrung*: korrigieren heißt hier bizarrerweise hinzufügen.“²³⁶

Harlans Schreiben und Filmen ist Umgang mit Vergangenheit, Schuld und Erbe. Die deutsche Geschichte lässt sich nicht ändern, sondern nur, ganz im Sinne von Barthes, weiterschreiben. Dieses Hinzufügen greift immer auf schon Erzeugtes, Werke vergangener Arbeit zurück. Doch der Umgang mit einer Tradition, in welcher man sich in familiärer (Veit Harlan und der Schatten von IMMENSEE und JUD SÜß) oder sprachlicher Hinsicht sieht, ist weitaus schwieriger, wenn diese Tradition einschlägig belastet ist. Schuldigkeit gegenüber Vergangenheit oder Geschichte ist auch Schuldigkeit gegenüber bereits geschriebenen Texten.

Im Umgang mit Geschichte scheint Zitieren unumgänglich. Ein Zitat weist von der schreibenden Stimme weg und über sie hinaus, indem es auf Instanzen zurückgreift, die etwas bereits gesagt oder geschrieben haben und dafür „post-skriptum“ Verantwortung übernehmen. Diese Verantwortung ist meist mit dem Einsatz von (historischer) Authentizität

²³⁴ Kracauer, *Geschichte – Vor den letzten Dingen*, 93.

²³⁵ Harlan, *Heldenfriedhof*, 398f.

²³⁶ Barthes, Roland, „Das Rauschen in der Sprache“, in: Ders. *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 2005, 88-91, hier 91.

verbunden, denn die Vergangenheit scheint selbst zu sprechen, ohne sich auf gegenwärtige Hilfsmittel stützen zu müssen. Die Frage nach der Echtheit und der Verbindung zur historischen „Wahrheit“ kann ein vorliegender Text damit ebenfalls von sich selbst abwenden und dem zitierten Text auferlegen. Durch Einbettung und Kommentar dieser Zitate, durch die allgemeine Verwebung und Struktur der dabei entstehenden Collage werden jedoch Aussagen über diese Texte und somit über die Vergangenheit und den Umgang damit getroffen. Harlans Romane und Filme verbinden nun die schon früher besprochene Vielstimmigkeit in der Erzählung mit der extensiven Nutzung von als Zitate ausweisbaren Stellen, die jedoch immer auf spezifische Fragen des Verhältnisses zu vergangenen Dingen aufmerksam machen. Denn über jedem Zitat schwebt die Möglichkeit seiner Fälschung, die jede darauf gestützte Erzählung in die Grauzone der historischen Verbürgung zieht. Zu Beginn von *Heldenfriedhof* wird im Umfeld der polizeilichen Recherchen zu den Selbstmorden diese Problematik im Geflecht der Erzählung selbst thematisiert:

„Die Justiz am Foro Ulpiano geriet vollends in Aufruhr, als sich herausstellte, daß die im *Primorski dnevnik* am 2. Juni veröffentlichten geheimen Schriftsachen Fälschungen waren, doch Beweiskraft hatten; daß alles, was in ihnen stand, erfunden, doch zutreffend war und zutreffende Inhalte schilderte“.²³⁷

Die in dieser Passage vorgenommene Differenzierung zwischen der „Beweiskraft“ einerseits und dem Status als „Nicht-Fälschung“ eines Dokuments andererseits ist für Harlans Umgang mit Fremdtexten von großer Bedeutung. „Beweiskraft“ entsteht auch durch Fingierung, oder, in Folge dessen, durch die Zusammenfügung von „Fragmenten der Zeugenschaft“ (Felman). Harlans Argumentation geht davon aus, dass „erfunden“ und „zutreffend“ keine Widersprüche sind. Im Hinblick auf Ricoeurs Konzept vom „quasi-historischen“ Charakter der fiktiven Erzählung könnte man davon sprechen, dass eine fingierte Erzählung, wenn sie im Dienste einer größeren „zutreffenden“ Konzeption der Vergangenheit funktioniert, Möglichkeiten des Ausdrucks öffnet, die sich jenseits des engen Korsetts von „erfunden“ oder „real“ bewegen. Es handelt sich dabei um die den ephemeren und gefährlichen Bereich des historisch Möglichen. Die Technik des Zitierens dient Harlan einerseits dazu, eine Erzählung zeitgeschichtlich zu vertäuen und ihr den Anstrich einer „verbürgten“ historischen Erzählung zu geben, die ihrer Referenzpunkte außerhalb der vorliegenden Arbeit hat, also im „echt-historischen“ anstelle des „quasi-historischen“ Bereichs. Andererseits wird durch den mehrmals explizit gemachten unsicheren Status der Zitate und durch die immer bestehende Möglichkeit der Fälschung derselben ein Raum geöffnet, der, mit Ricoeur gesprochen, zulässt, „im Dienste der Geschichte *nachträglich* gewisse unverwirklichte Möglichkeiten der historischen Vergangenheit freizulegen.“²³⁸

²³⁷ Harlan, *Heldenfriedhof*, 46.

²³⁸ Ricoeur, *Zeit und Erzählung. Band III*, 310, Hv. i. O.

Dieses Vermögen der Erzählung, sich im ungefestigten Raum des historisch Möglichen zu bewegen, erinnert wieder an spezielle Eigenschaften des Films, die Simon Rothöhler etwa als dessen „Präsens-Ressourcen“ formuliert:

„Die projektive Dynamik des Bewegungsbildes verleiht der filmisch repräsentierten Vergangenheit den Anschein einer Zukunft, die zwar vergangen ist, aber aktuell offen scheint. Anders formuliert: Die Präsenz der Bewegung stattet die dynamische Spur des Films mit ausreichend Präsens-Ressourcen aus, um für die Bilder der Vergangenheit die Illusion offener Zukunftshorizonte zurückzugewinnen – eine Als-ob-Illusion, das Produkt einer ästhetischen Erfahrung, nicht das einer kognitiven Täuschung.“²³⁹

Als Äquivalent dieser „Präsenz der Bewegung“ ließen sich die Techniken des Zitats in Harlans Schreiben ausmachen. Die ständige Gegenwart, die durch Zitate aus vergangenem Schreiben und Sprechen erzeugt wird, gibt Harlan die Möglichkeit, seine Erzählung im Schwebezustand hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Fakt und Fiktion zu halten. Es besteht immer die Möglichkeit, dass ein Zitat, ein Wort, eine Anspielung, tatsächlich passiert sein könnte, doch selbst wenn es so wäre, kann dies die Erzählung keinesfalls in den sicheren Bereichen der „historischen“ Erzählung fixieren. Denn die „Präsens-Ressourcen“, die durch die Präsenz der Zitate frei werden, stellen gleichzeitig die Autorität des Zitats in Frage. Wenn ein Zitat genauso gefunden wie erfunden sein kann, werden dadurch die Frage nach seiner Authentizität und die Suche nach seinem Ursprung abgewertet und stattdessen Augenmerk darauf gelegt, wie es in die Ästhetik der Collage eingebunden ist. Die Funktion eines Zitates als deutlicher und deutbarer Verweis auf ein Original wird somit gegen ein Verfahren eingetauscht, das nahe an Walter Benjamins Ästhetik des *Passagen-Werkes* liegt, dessen Anliegen Rolf Tiedemann folgendermaßen formuliert hat:

„Benjamins Absicht war, Material und Theorie, Zitat und Interpretation in eine gegenüber jeder gängigen Darstellungsform neue Konstellation zu bringen, in der alles Gewicht auf den Materialien und Zitaten liegen und Theorie und Deutung asketisch zurücktreten sollten.“²⁴⁰

Die bloße Materialität der Zitate, die Tatsache, dass hier mehr als eine autoritäre Stimme ertönt, eröffnet ein komplexes Zusammenspiel zwischen Fremd- und Eigenzuschreibungen. Einerseits reflektiert dies die Quellenlage der historischen Realität, die Schwierigkeiten des Schreibens über die deutsche Geschichte des 20. Jahrhunderts, das von widersprüchlichen Stimmen und Zerwürfnissen geprägt ist, andererseits geht diese Ästhetik Hand in Hand mit der im ersten Kapitel besprochenen Mehrstimmigkeit von Harlans Schreiben. Doch im Gegensatz zu Benjamins flanierendem Gestus bedingt hier die Schuldigkeit den Toten gegenüber eine Schärfung des Zugangs zum Material. Für Harlan sind Zitate niemals eine Alternative zum Zwang zur Erzählung. Stattdessen werden die

²³⁹ Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte*, 83.

²⁴⁰ Tiedemann, Rolf, „Einleitung des Herausgebers.“ in: Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften. Band V 1. Das Passagen-Werk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, 9-41, hier 13.

Querverbindungen und unklaren Beziehungen zwischen Erfundenem und Erlebtem weiter verdichtet.

Franz Maderholz' bereits zitierte Erzählung aus *Rosa* entspricht Filberts Geständnis in WUNDKANAL am Ende der in Kap. III.1 beschriebenen Sequenz. Der Text beschreibt in poetischen Verkürzungen und Wiederholungen eine Szene des gegenseitigen Mordens und der Verschuldung im Angesicht der gegenwärtigen Vernichtung. Er erinnert in Gestus und Wortwahl an Zeugnisse überlebender Opfer und Mitglieder der Sonderkommandos²⁴¹, übersteigert die Situation jedoch bis zu einer Verkettung von Todeshandlungen, wo kaum noch auszumachen ist, wer nun wen aus welchen Gründen erschießt. Indem Harlan diesen Text als von einem Täter kommend ausweist, erhält dieser den Charakter einer Beschreibung eines Mord-Selbstmord-Paktes, ähnlich der Situation zu Beginn von *Heldenfriedhof*. Schuldig scheinen in diesem Geständnis alle zu sein. Wie Harlan allerdings selbst erwähnt,²⁴² hat dieses Geständnis wenig mit Filbert selbst zu tun. Vielmehr ist es Ausdruck einer Verkettung von Schuld, die ihren sprachlichen Ausdruck im gegenseitigen Zitat findet. Denn der Titel, unter dem Harlan diesen Text publiziert hat („Das Geständnis des Alfred Kurz vor dessen Freilassung in Thann (Elsass), (18. 10. 1977)“) führt das Datum der „Todesnacht von Stammheim“ mit dem Geständnis eines NS-Generals zusammen, von Generalleutnant Alfred Kurz²⁴³, der weder mit dem Schuldkomplex um Kulmhof, noch mit Filbert oder Stammheim etwas zu tun hat. Vielmehr fungiert Harlans Text als Generalgeständnis, das die allgegenwärtigen Verflechtungen von Schuld verdeutlicht. Im Kontext von WUNDKANAL offenbart sich somit eine weitere Bedeutungsebene: Indem der Film suggeriert, die Tötungsart des erzwungenen Selbstmordes, die unter Mitwirkung des BND und ehemaliger Kriegsverbrecher in Stammheim stattgefunden haben könnte, sei eine Wiederholung der Tötung der französischen Generäle von 1945²⁴⁴, wird das Zitat zum Selbstzitat der Täter.

Die Ästhetik des Zitates schließt also eine Wiederholung von Handlungen und damit ein Reenactment mit ein. Im Zuge von WUNDKANAL führt Filbert Gesten aus, die aus seiner eigenen Vergangenheit stammen könnten – das Hantieren mit der Pistole, das Spielen am Klavier, das Binden der Krawatte. Es sind dies Handlungen, die auf vergangene Rollen hinweisen, jedoch zwischen verschiedenen Faktizitätsleveln oszillieren. So sind die Vorbereitung für die Arbeit oder das Erklären von Organisationsstrukturen des RSHA

²⁴¹ So wie etwa der Bericht von Mordechai Zurawski aus Chelmino, in Auszügen abgedruckt in Hoffmann, „Das kann man nicht erzählen“, 230.

²⁴² „Das verwirrende Zeug, das er [...] als ein Geständnis hinstellt, ist ganz eindeutig eine andere Täterbiographie als seine eigene.“ Rebhandl/Rothöhler, „Revolutionskino“, 29, vgl. auch S. 54 der vorliegenden Arbeit.

²⁴³ Vgl. Bradley, Dermot (Hg.), *Die Generale des Heeres, 1921-1945. Band 7*. Bissendorf: Biblio-Verlag, 2004, 332f.

²⁴⁴ So argumentiert WUNDKANAL, wie das Informationsblatt zum Film verdeutlicht: „[Filbert] scheint an der Planung von Selbstmorden von 75 französischen Generälen in Sachsen 1945 beteiligt gewesen zu sein, von denen der berühmteste, General Mesny, im Februar '45 auf einer Landstraße bei Dresden zu Tode kam.“ Infoblatt WUNDKANAL, 1.

Tätigkeiten, die der reale Filbert in seinem Leben in unterschiedlichen Zusammenhängen immer wieder ausgeführt hat. Im Gegensatz dazu ist die Handhabung der Pistole zum angeleiteten Selbstmord, so will es die Fabel von WUNDKANAL, eine Handlung, die ihr Erstvorkommen in der Vergangenheit der filmischen, fiktiven Figur des „Dr. S.“ hat. Er, der Erfinder des „erzwungenen Selbstmordes“ an den französischen Generälen, war auch in Stammheim präsent, um den Selbstmord der inhaftierten RAF-Mitglieder anzuleiten. In WUNDKANAL wird nun die Wiederholung dieser Handlungen mit filmischen Mitteln inszeniert und dokumentiert. Die Entführer im Film versuchen, „Dr. S.“ zu den Geständnis zu zwingen, dass er für diese Morde verantwortlich sei. Die Bilder, die Harlan von Filbert aufnimmt, mit einer Pistole am Hinterkopf eines Gefangenen hantierend, sind nun genau diese fingierten Zitate, die die filmische Erzählung von WUNDKANAL im historisch ambivalenten Raum ansiedeln. Denn die Frage ob Filbert hier als Schauspieler agiert, der die Anordnungen eines Regisseurs befolgt, oder als Täter, der vergangene Handlungen wiederholt, bleibt bewusst im Unklaren.

Simon Rothöhler beschreibt in Bezug auf Rithy Panhs Film S-21 (Kambodscha, 2003) ähnliche Strategien der Wiederholung, (ehemalige Gefängniswärter und -insassen spielen im Titel gebenden Gefängnis in Kambodscha ihre ehemaligen Rollen unter den Roten Khmer wieder) und ordnet sie folgendermaßen ein: „Ein Film, der ein profilmisches Reenactment inszeniert und dokumentiert verdoppelt so gesehen die bereits medial gegebene Konstellation: Er re-präsentiert eine Repräsentation von Geschichte.“²⁴⁵

S-21 lässt seinen Zuschauer jedoch niemals darüber in Zweifel, ob die Ursprungshandlung des Reenactments tatsächlich geschehen ist. WUNDKANAL hingegen mischt die Ebenen der Zuordenbarkeit. Die Frage, ob die ursprüngliche Handlung in der Vergangenheit der realen Figur Alfred Filbert oder der fiktiven Figur „Dr. S.“ liegt, kann nur durch intensive Beschäftigung mit der Materie beantwortet werden, und vielleicht auch dann nur teilweise. Wenn Rothöhler von einer „Re-präsentation einer Repräsentation von Geschichte“ schreibt, so zweifelt WUNDKANAL bereits die Validität der zugrunde liegenden Repräsentation von Geschichte. Beide Medialitäten, der Geschichtsschreibung wie der filmischen Inszenierung, werden somit von Harlan hinterfragt. Techniken des Zitats und des Reenactments sind in seinen Konstruktionen bewusst entfremdet und finden in den narrativen Zusammenhängen, in die sie eingebettet sind, neue Zusammenhänge, die das „Schreiben der Geschichte“ in Frage stellen oder erst ermöglichen, in Bewegung setzen.

²⁴⁵ Rothöhler, *Amateur der Weltgeschichte*, 48.

Arbeit und darüber hinaus. Epilog

„Nur die Empfindlichsten unter ihnen wussten noch, daß auch sie Schwäne waren wie ihre Abgesänge Lieder gewordenen, das Ende voraussagende Klagen; nur Fanka und ihre Erben vielleicht, Enrico und seine Freunde, die, wie er, das letzte Poltern der irren Herzen an den Panzertüren der Reisfabrik noch im Sinne hatten und es nie wieder vermissen würden, ein eigenes, schon zum Stillstand gekommenes, manchmal noch von weitem hörbares leises Abklopfen des Erdinneren. Ihr Schwan sang, endgültig, immer.“²⁴⁶

„Nur was man singen kann, ist hörbar: Eine Gedichtzeile wird alles offenbaren, eines Tages, denn nur die Kunst kann es sagen.“²⁴⁷

Geschichte vermittelt. Sie bestimmt, was der Vergangenheit zuzurechnen ist und legt somit fest, ob man von Erfinden oder von Wiederholen spricht. Geschichtsarbeit ernst zu nehmen bedeutet, jene Möglichkeiten des Ein- und Weiterschreibens auszuloten, die Arbeitsprozesse zulassen und freisetzen. Voraussetzung dafür ist die Empfindlichkeit, von der Harlan spricht, wenn er sich und seine Figuren dem unbewältigbar scheinenden Erbe aussetzt.

Geschichtsarbeit erschöpft sich allerdings nicht im Hören, denn sie führt die Ausgangsbewegung, das ursprüngliche Zittern und Rauschen der Mühlen, weiter und unterzieht sie Veränderungen. Der Seismograph der Geschichte nimmt mit größter Feinfühligkeit die kleinsten Bewegungen und Schwingungen auf, doch die Wiedergabe ist immer auch eine Übersetzung. Die Zusatzbewegung des Zeigers, ein zusätzlicher Ausschlag löst kleine Drehbewegungen und Verschiebungen aus. Darin liegt die Kunstfertigkeit des Erzählens, wie sie auch Harlan betreibt.

„Das Erfinden war ein Versuch zur Vertiefung der Wirklichkeit.“²⁴⁸

Die Vertiefung der Wirklichkeit löst sich vom Zwang zur verordneten Wirklichkeit. Geschichtsarbeit ist ein Arbeitsprozess, der über die Geschichte hinausweist. Damit ist sie mit den Begriffen „Vergeben“ und „Unverzeihbarkeit“ verknüpft, wie Jacques Derrida sie deutet: „eine Art von Ewigkeit oder Transzendenz, [die] den apokalyptischen Horizont eines jüngsten Tages einführt: ins Recht jenseits des Rechts, in die Geschichte jenseits der Geschichte.“²⁴⁹ Das „Jenseits“ ist hier jedoch nicht theologisch, sondern praktisch diskursiv zu verstehen: Geschichtsarbeit setzt Prozesse und Energien frei, die jenseits der eindeutigen Festschreibung im Sinne einer unveränderlichen Geisteshaltung die unendliche Arbeit des Differenzierens weiter treiben.

²⁴⁶ Harlan, *Heldenfriedhof*, 384.

²⁴⁷ Harlan im Gespräch mit Sieglinde Geisel, „Nur was man singen kann ist hörbar“, 64.

²⁴⁸ Ebd. 68.

²⁴⁹ Jacques Derrida im Gespräch mit Michel Wieviorka, „Jahrhundert der Vergebung. Verzeihen ohne Macht – unbedingt und jenseits der Souveränität.“ in: *Lettre International*, 48/1, Frühjahr 2000, 10-18, hier 10.

Quellenverzeichnis

Literatur

- Amis, Martin, *Time's Arrow or The Nature of the Offence*. London: Vintage, 2003.
- Arendt, Hannah, „Der Auschwitz-Prozeß.“ in: Dies. *Nach Auschwitz. Essays & Kommentare 1*. Berlin: Klaus Bittermann, 1989, 99-136
- Arendt, Hannah, „Die vollendete Sinnlosigkeit.“ in: Dies. *Nach Auschwitz. Essays & Kommentare 1*. Berlin: Klaus Bittermann, 1989, 7-30.
- Arendt, Hannah, „Was heißt persönliche Verantwortung unter einer Diktatur?“ in Dies. *Nach Auschwitz. Essays & Kommentare 1*. Berlin: Klaus Bittermann, 1989, 81-97.
- Arendt, Hannah, *Über das Böse. Eine Vorlesung zu Fragen der Ethik*. München/Zürich: Piper, 2010.
- Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen*. München/Zürich: Piper, 2011.
- Bachtin, Michail, „Kunst und Verantwortung.“ in: Ders. *Die Ästhetik des Wortes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979, 93-94.
- Bachtin, Michail, *Autor und Held in der ästhetischen Tätigkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.
- Bachtin, Michail M., *Chronotopos*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.
- Baer, Ulrich, „Zum Zeugen werden. Landschaftstradition und Shoah oder die Grenzen der Geschichtsschreibung im Bild.“ in: Ders. (Hg.), „Niemand zeugt für den Zeugen“. *Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000, 236-254.
- Balász, Béla, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- Barthes, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.
- Barthes, Roland, „Das Rauschen der Sprache“, in: Ders. *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp: 2005, 88-91.
- Barthes, Roland, „Der Tod des Autors“, in: Ders. *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005, 57-63.
- Barthes, Roland, „Der Wirklichkeitseffekt.“ in: Ders. *Das Rauschen der Sprache*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005, 164-172.
- Beier, Lars-Olav / Midding, Gerhard (Hg.), *Teamwork in der Traumfabrik. Werkstattgespräche*. Berlin: Henschel, 1993.

- Benjamin, Walter, „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows.“ in: Ders., *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007, 103-128.
- Benjamin, Walter, „Über den Begriff der Geschichte.“ in: Ders., *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007, 129-140.
- Benjamin, Walter, „Ich packe meine Bibliothek aus.“ in: Ders. *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007, 187-195.
- Böhnke, Alexander, „Framing Hands. Der Eingriff des Films in den Film.“ in: Ders. (Hg.), *Das Buch zum Vorspann. „the title is a shot“*. Berlin: Vorwerk, 2006, 159-181.
- Bradley, Dermot (Hg.), *Die Generale des Heeres, 1921-1945. Band 7*. Bissendorf: Biblio-Verlag, 2004.
- Browning, Christopher R., „German Memory, Judicial Interrogation, and Historical Reconstruction: Writing Perpetrator History from Postwar Testimony.“ in: Friedlander, Saul (Hg.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the “Final Solution”*. Cambridge: Harvard UP, 1992, 22-36.
- Celan, Paul, „Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hafenstadt Bremen“, in: Ders: *Gesammelte Werke in fünf Bänden. Dritter Band. Gedichte III. Prosa*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983.
- De Certeau, Michel, *Das Schreiben der Geschichte*. Frankfurt a. M.: Campus, 1991.
- Derrida, Jacques, „Die *différance*.“ in: Ders. *Randgänge der Philosophie*. Wien: Passagen, 1999, 31-56.
- Derrida, Jacques, „Signatur Ereignis Kontext.“ in: Ders. *Randgänge der Philosophie*. Wien: Passagen 1999, 325-351.
- Derrida, Jacques, *Marx' Gespenster*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.
- Didi-Huberman, Georges, *Bilder trotz allem*. München: Fink, 2007.
- Ernst, Wolfgang, *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung*. Berlin: Merve, 2002.
- Felman, Shoshana, „Im Zeitalter der Zeugenschaft: Claude Lanzmanns *Shoah*.“ in: Baer, Ulrich (Hg.), „Niemand zeugt für den Zeugen“. *Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000.
- Freud, Sigmund, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 2004.
- Frei, Norbert, *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*. München: Beck, 1996.
- Friedländer, Saul, *Das Dritte Reich und die Juden. Erster Band. Die Jahre der Verfolgung 1933-1939*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2007
- Friedländer, Saul, *Das Dritte Reich und die Juden Zweiter Band. Die Jahre der Vernichtung 1939-1945*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2007

- Friedländer, Saul, *Den Holocaust beschreiben. Auf dem Weg zu einer integrierten Geschichte*. Weimar: Wallstein, 2007.
- Friedländer, Saul, *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 2007.
- Genette, Gérard, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1989.
- Greiner, Ulrich, „Über den Tod hinaus: Liebe und Hass. Die 41. Filmfestspiele von Venedig.“ in: *Die Zeit*, 14.09.1984, <http://pdfarchiv.zeit.de/1984/38/ueber-den-tod-hinaus-liebe-und-hass.pdf>, (18.06.2012).
- Harlan, Thomas, *Heldenfriedhof*. Frankfurt a. M.: Eichborn, 2006.
- Harlan, Thomas, *Rosa*. Reinbek: Rowohlt, 2011; (Orig. Frankfurt a. M.: Eichborn, 2000).
- Harlan, Thomas, *Veit*. Reinbek: Rowohlt, 2011.
- Heberer, Patricia, „Eine Kontinuität der Tötungsoperationen. T4-Täter und die ‚Aktion Reinhard‘.“ In: Musial, Bogdan (Hg.), *„Aktion Reinhard“. Der Völkermord an den Juden im Generalgouvernement 1941-1944*. Osnabrück: Fibre, 2004, 285-308.
- Hoffmann, Jens, *„Das kann man nicht erzählen“. „Aktion 1005“ – wie die Nazis die Spuren ihrer Massenmorde in Osteuropa beseitigten*. Hamburg: Konkret, 2008.
- Infoblatt WUNDKANAL, 15. Internationales Forum des jungen Films, Infoblatt Nr. 9, Berlin 1985.
- Infoblatt NOTRE NAZI, 15. Internationales Forum des jungen Films, Infoblatt Nr. 10, Berlin 1985.
- Kappelhoff, Hermann, „Politik der Gefühle. Veit Harlan, Detlef Sierck und das Melodram des NS-Kinos.“ in: Segeberg, Harro (Hg.), *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. Mediengeschichte des Films Band 4*. München: Fink, 2004.
- Klee, Ernst, „Von der ‚T4‘ zur Judenvernichtung. Die ‚Aktion Reinhard‘ in den Vernichtungslagern Belzec, Sobibor und Treblinka.“ in: Aly, Götz (Hg.), *Aktion T4 1939-1945. Die „Euthanasie“-Zentrale in der Tiergartenstraße 4*. Berlin: Ed. Hentrich, 1987, 147-160.
- Klee, Ernst, *Was sie taten – was sie wurden. Ärzte, Juristen und andere Beteiligte am Kranken- oder Judenmord*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1995.
- Klee, Ernst, *Das Personenlexikon zum Dritten Reich*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2003.
- Klemperer, Viktor, *LTI. Notizbuch eines Philologen*. Leipzig: Reclam, 1991.
- Kriest, Ulrich, „Unbrauchbarkeit aus Prinzip und als Utopie. Porträt: Thomas Harlan.“, in: *Film-Dienst*. 11/2001, <http://www.filmzentrale.com/essays/tharlanuk.htm> (19.05.2012).
- Kracauer, Siegfried, *Geschichte – Vor den letzten Dingen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971.
- Kracauer, Siegfried, „Die Wartenden.“ in: Ders. *Aufsätze 1915-1926. Schriften. Band 5.1*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990, 161-170.

- Krakovski, Shemu'el, *Das Todeslager Chełmno / Kulmhof*. Göttingen: Wallstein, 2007.
- Kunisch, Hans-Peter, „Der Kampf geht weiter“, in: *Die Weltwoche*, 25.10.2006, <http://www.weltwoche.ch/ausgaben/2006-43/artikel-2006-43-der-kampf-geht-weiter.html>, (13.04.2010).
- Littell, Jonathan, *Die Wohlgesinnten*. Berlin: Berlin Verlag, 2008.
- Lyotard, Jean-François, *Vortrag in Wien und Freiburg. Heidegger und „die Juden“*. Wien: Passagen, 1990.
- von Miquel, Marc *Ahnden oder amnestieren? Westdeutsche Justiz und Vergangenheitspolitik in den sechziger Jahren*. Göttingen: Wallstein, 2004.
- Montague, Patrick, *Chełmno and the Holocaust. The history of Hitler's first death camp*. London: Tauris, 2011.
- Musial, Bogdan (Hg.), „Aktion Reinhardt“. *Der Völkermord an den Juden im Generalgouvernement 1941-1944*. Osnabrück: Fibre, 2004.
- Nancy, Jean-Luc, *Die herausgeforderte Gemeinschaft*. Zürich, Berlin: Diaphanes, 2007.
- Ogorreck, Ralf, *Die Einsatzgruppen und die „Genesis der Endlösung“*. Berlin: Metropol 1996.
- Pinto, Goel, „‘The Specialist’ is almost entirely a perverse fraud.“ in: *Haaretz*, 31. 01 2012, <http://www.haaretz.com/culture/arts-leisure/the-specialist-is-almost-entirely-a-perverse-fraud-1.148832>, (20.05.2012).
- Pollack, Martin, „Jäger und Gejagter. Das Überleben der SS-Nr. 107136.“ in: Ders. *Warum wurden die Stanisławs erschossen? Reportagen*. Wien: Zsolnay, 2008.
- Rebhandl, Bert, „Grundübelau ist überall.“ in: *Der Standard*, 12.01.2007, <http://derstandard.at/2716005>, (18.06.2012).
- Reichel, Peter / Schmid, Harald, *Von der Katastrophe zum Stolperstein. Hamburg und der Nationalsozialismus nach 1945*. München: Dölling und Galitz, 2005.
- Ricœur, Paul, *Zeit und Erzählung. Band I. Zeit und historische Erzählung*. München: Fink, 1988.
- Ricœur, Paul, *Zeit und Erzählung. Band III. Die erzählte Zeit*. München: Fink, 1991.
- Ricœur, Paul, „Erinnerung und Vergessen. Das eigenwillige Überleben der Bilder.“, in: *Der blaue Reiter* 18/2, 2003, 40-45.
- Ricœur, Paul, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen*. München: Fink, 2004.
- Rothöhler, Simon, *Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Kino der Gegenwart*. Zürich: Diaphanes, 2011.
- Schenk, Dieter, *Auf dem rechten Auge blind. Die braunen Wurzeln des BKA*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2001.
- Schneider, Christoph, „Wiedereintritt in die Umlaufbahn. Über die Aktualität des Filmprojekts WUNDKANAL von Thomas Harlan und Robert Kramer.“ in: *Phase 2*, 38 (2010), <http://phase2.nadir.org/rechts.php?artikel=859&print=>, (06.05.2012).

- Schelvis, Jules, *Vernichtungslager Sobibór*. Berlin: Metropol, 1996.
- Segeberg, Harro, „Erlebnisraum Kino. Das Dritte Reich als Kultur- und Mediengesellschaft.“ in: Ders. (Hg.), *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film. Mediengeschichte des Films Band 4*. München: Wilhelm Fink, 2004, 11-45.
- Stephan, Jean-Pierre, *Thomas Harlan. Das Gesicht deines Feindes. Ein deutsches Leben*. Frankfurt a. M.: Eichborn, 2007.
- Tiedemann, Rolf, „Einleitung des Herausgebers.“ in: Benjamin, Walter, *Gesammelte Schriften. Band V 1. Das Passagen-Werk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, 9-41.
- Wagner, Patrick, *Volksgemeinschaft ohne Verbrecher. Konzeptionen und Praxis der Kriminalpolizei in der Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus*. Hamburg: Christians, 1996.
- White, Hayden, „Historical Emplotment and the Problem of Truth.“ in: Friedlander, Saul (Hg.), *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*. Cambridge: Harvard UP, 1992, 37-53.
- Wildt, Michael, *Generation des Unbedingten. Das Führungskorps des Reichssicherheitshauptamtes*. Hamburg: Hamburger Edition, 2003.
- Wojak, Irmtrud, *Fritz Bauer. 1903-1968*. München: Beck, 2009.
- Ziegs, Beate, „Im Mahlstrom der Sätze: Thomas Harlan, Schriftsteller und Filmemacher.“ Radiofeature vom 10.02.2009, Deutschlandradio Kultur, <http://www.dradio.de/download/98465/>, (07.06.2012).
- o. A., „Immensee in Wilna“. *Der Spiegel*, 17.09.1984, <http://wissen.spiegel.de/wissen/image/show.html?did=13511806&aref=image040/2009/07/01/cq-sp198403802100211.pdf&thumb=false>, (07.06.2012).

Interviews

- Cantrill, Arthur, „Wundkanal, Interview with Thomas Harlan on his film.“ in: *Cantrills Filmnotes*, 47-48, August 1985, 12-22.
- Geisel, Sieglinde, „Nur was man singen kann, ist hörbar‘. Gespräch mit Thomas Harlan.“ in: *Sinn und Form* 64/1, Januar/Februar 2012, 61-71.
- Rebhandl, Bert / Rothöhler, Simon, „Revolutionskino. Gespräch mit Thomas Harlan.“ in: *Cargo. Film/Medien/Kultur*. 1/1, Februar 2009, 26-35.
- „Jahrhundert der Vergebung. Verzeihen ohne Macht – unbedingt und jenseits der Souveränität. Jacques Derrida im Gespräch mit Michel Wieviorka.“ in: *Lettre International*, 48/1, Frühjahr 2000, 10-18,

Filme

DER LACHENDE MANN – BEKENNTNISSE EINES MÖRDERS, R. Walter Heynowski und Gerhard Scheumann, DDR 1966, 66min.

IMMENSEE, R. Veit Harlan, Warner Home Video – DVD 2006, (Orig. D 1943, 94min).

NÔTRE NAZI, R. Robert Kramer, DVD Edition Filmmuseum 2009, (Orig. BRD/F 1984, 113min).

S-21, LA MACHINE DE MORT KHMERE ROUGE, R. Rithy Panh, Kambodscha 2003, 101min.

THE SPECIALIST / UN SPECIALISTE, PORTRAIT D'UN CRIMINEL MODERNE, R. Eyal Sivan, Home Vision DVD 2002, (Orig. IR/F/DE/AUT/BE 1999, 128min).

THOMAS HARLAN – WANDERSPLITTER, R. Christoph Hübner, DVD Edition Filmmuseum 2007, (Orig. D 2006, 96min).

WUNDKANAL, R. Thomas Harlan, DVD Edition Filmmuseum 2009, (Orig. BRD/F 1984, 112min).

Abbildungen

Abb.1 WUNDKANAL, DVD Edition Filmmuseum 2009, 01:11:58.

Abb.2 Ebd. 00:49:52.

Abb.3 DVD-Booklet WUNDKANAL, DVD Edition Filmmuseum 2009, 1.

Abstract (Deutsch)

Geschichte formiert sich in einem ständigen Arbeitsprozess des Differenzierens. Diese Konzeption von Geschichtsarbeit wird anhand des Werks von Thomas Harlan diskutiert. Harlans Romane und Filme, so die These, hinterfragen die Möglichkeiten der Geschichtsschreibung und der fiktiven Narration gleichermaßen. Sie nehmen Bewegungen auf und übersetzen sie in Erzählungen, die sowohl Produkte der Geschichtsarbeit sind, als sie sich auch erst in einem kontinuierlichen Arbeitsprozess erschließen, der zwischen verschiedenen Formen des Ausdrucks, des Umgangs mit historischen „Wahrheiten“ und „Figuren“, oszilliert.

Abschnitte und Passagen aus Harlans Film *WUNDKANAL* (D/F 1984) sowie seinen Romanen *Rosa* (2000) und *Heldenfriedhof* (2006) werden in dieser Arbeit analysiert und in Bezug zu theoretischen Konzepten aus verschiedenen Denktraditionen (Jacques Derrida, Roland Barthes, Hannah Arendt, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Michel de Certeau) gebracht. Dabei liegt das Augenmerk nicht auf der Anwendung verschiedener Denkmodelle auf Harlans Romane und Filme, sondern auf einer breiten Diskussion zentraler Begriffe.

Zermahlungen von Daten und Ereignissen stellen hier eine grundsätzliche Bewegung der Geschichtsarbeit dar. Im Spannungsfeld zwischen Zermahlung und Ordnung liegen die strukturellen Besonderheiten von Harlans Werk, die sich nie auf eine eindeutige Zuordnung festlegen. Geschichtsarbeit als Verschuldung der Vergangenheit gegenüber wird anhand einer zentralen Figur aus *WUNDKANAL* diskutiert und in Beziehung zu einer einkreisenden Bewegung gebracht, die der Dynamik des Fragens und Antwortens eigen ist. Techniken und Strukturmerkmale von historischer und fiktiver Erzählung verkreuzen sich schließlich in der Arbeit der Geschichte.

Abstract (English)

What we call history can be described as an ongoing working process of differentiations. This conception of the “workings of history” is investigated in connection with the oeuvre of Thomas Harlan. The main thesis of this paper suggests that Harlan’s novels and films simultaneously question the possibilities of historiographic and fictional narrations. Movements of history are absorbed and translated into narrations that are equally products of the workings of history as they initiate a process of thought and reflection. These workings constantly oscillate between various forms of artistic expression and notions of “truth” and “historical figures”.

Excerpts and passages from Harlan’s film *WUNDKANAL* (Gun Wound, Germany/France 1984) as well as from his novels *Rosa* (2000) and *Heldenfriedhof* (2006) are analyzed and contextualized in the light of theoretical concepts coming from various intellectual traditions (Jacques Derrida, Roland Barthes, Hannah Arendt, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Michel de Certeau). However, the focus of this paper is less on the direct application of theoretical models on Harlan’s pieces of work, than on a broad discussion of central terms and concepts.

One basic movement of history and Harlan’s re-working of it is described as the pulverization of dates and events. The interrelations between the grindings of the “mills of history” and the organization of their outcome define the structural peculiarities of Harlan’s works and reflect their general resistance to definite categorization. The obligations towards the past that shape every working of history are discussed in connection with a central character from *WUNDKANAL* and related to an encircling movement that reflects the dynamics of questioning and answering. Finally, the techniques and structural characteristics of historical and fictional narrations are described as a crossover in the light of the workings of history.

Curriculum Vitae

Andreas Schmiedecker
geboren am 14.03.1988 in Wien

Ausbildung

Universität Wien

2009 - 2012: BA-Studium Anglistik und Amerikanistik

2007 - 2012: Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

seit 2007: Diplomstudium Slawistik/Russisch

Russische Staatliche Universität für Humanwissenschaften (RGGU), Moskau

2010: Studium Russisch und Theatergeschichte (Auslandssemester)

1998-2006: Gymnasium der Erzdiözese Wien, Sachsenbrunn in Kirchberg/W.

Fokussierungen:

Zeit und Narration

Theater und Film im Russland der Gegenwart

Kino und Geschichte