

## ›TOD IM HOTEL‹

### Briefwechsel über einen unveröffentlichten Text von Thomas Harlan

Von Jörg Petersen (Hamburg)

Die Auswertung von einschlägigen Archiv-Materialien führt zu einem erweiterten Bild von Thomas Harlan und einer kritischen Einschätzung des Urteils, welches Gottfried Benn sowie die Verleger Gottfried Bermann-Fischer und Peter Suhrkamp über einen unveröffentlichten Text des Autors fällen: Denn letztlich betrifft es eine Ästhetik, die als eine der Postmoderne zukunftsweisend wird.

The analysis of relevant archive material leads to a more accurate picture of Thomas Harlan. It also provides the grounds for a critical assessment of a verdict which Gottfried Benn and the publishers Gottfried Bermann-Fischer and Peter Suhrkamp made about an unpublished text by the author: Their criticism is all about an early approach to a future postmodernist aesthetics.

#### *Rekonstruktion des Ausgangspunktes, Dokumentenlage*

Im Herbst 1953 sendet der junge Thomas Harlan einen Text an Gottfried Benn. Die Zusendung ist dokumentiert durch Benns maschinenschriftliche, auf den 19. April 1954 datierte Antwort (Brief 1). Sie enthält Hinweise auf ein Gedicht, die ›No Man's Land Fugues‹ zu gelten scheinen, denn außer diesem Gedicht ist keine Lyrik von Harlan bekannt. Vermutlich deshalb ist in Thomas Harlans Gespräch mit Jean-Pierre Stephan<sup>1)</sup>, als über die ›Fugues‹ gesprochen wird, der Brief Benns eingeblendet. Doch die Eindeutigkeit dieses Bezugs im publizierten Gespräch führt in die Irre. Beleg dafür sind drei weitere Briefe: Harlans aus Starnberg kommende und auf den 8. Mai 1954 datierte vierseitige handgeschriebene Antwort an Benn (Brief 2), Harlans am selben Tag und Ort an Suhrkamp gerichteter maschinengeschriebener Brief (Brief 3) und Suhrkamps ebenfalls maschinenschriftliche Antwort vom 19. Mai 1954, ohne Ortsangabe (Brief 4).

<sup>1)</sup> THOMAS HARLAN, Hitler war meine Mitgift. Ein Gespräch mit JEAN-PIERRE STEPHAN. Mit einem Vorwort und Erläuterungen von Jean-Pierre Stephan; in: Thomas Harlan, Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Bd.1–4, Reinbek bei Hamburg 2011, hier: Bd. 1, S. 53.

Nach dieser Dokumentenlage verhält es sich so: Harlan hatte Benn bei einem Besuch die ›Fugues‹ mitgebracht, bevor er einen anderen Text an ihn schickte (Brief 2). Also kannte Benn die ›Fugues‹ und hatte insofern bereits einen ersten Eindruck von Harlans Lyrik. In seinem Antwortschreiben geht es gleichwohl um einen anderen Text: Harlan hat ihn in der ersten Jahreshälfte 1953 während eines längeren Aufenthalts in Israel<sup>2)</sup> verfasst, den er gemeinsam mit Klaus Kinski verbrachte, und im Herbst dieses Jahres Benn zugesandt (Brief 3). Wie die ›Fugues‹ hätte er Benn diesen Text also schon bei seinem Besuch überreichen können. Die ›Fugues‹ hatte er indessen bereits kurz vor der Israelreise abgeschlossen<sup>3)</sup>, für sie hatte er eine Verlagszusage<sup>4)</sup>. Sie mochten ihm vorzeigbarer erschienen sein als das Gedicht, das er Benn nach seinem Besuch sandte und für das er offenbar noch Bedenkzeit brauchte.

Die vier Briefe befinden sich im Marbacher Literaturarchiv, genauer: im Siegfried-Unseld-Archiv in den Beständen des Verlegers. Von den Peter Suhrkamp zugesandten Texten sind dort laut Verlagsauskunft nur die angenommenen oder jene archiviert, die dennoch für bedeutend erachtet wurden. Wie Brief 4 belegt, hat die auf Benns Antwort hin überarbeitete Gedichtfassung Harlans beide Bedingungen nicht erfüllt und ist deshalb im Marbacher Archiv nicht erhalten. Auch im Archiv der Deutschen Kinemathek in Berlin, die Harlans Nachlass inzwischen übernommen hat, befindet sie sich nicht.<sup>5)</sup> Wohl aber ist dort als Typoskript eine Vorfassung von ›Tod im Hotel‹ archiviert<sup>6)</sup>. Immerhin ist auch das ein hilfreiches Dokument für die folgende Untersuchung<sup>7)</sup>, die sich allerdings trotzdem nur eingeschränkt auf diese Vorfassung stützen kann. Das gilt in zweierlei Hinsicht. Wie sich bei der Betrachtung des erhaltenen Typoskripts (Fassung 1) ergeben wird, ist es eine Vorform der Variante (Fassung 2), die Benn erhalten hat. Die auf dessen Antwort hin überarbeitete Version (Fassung 3) hat Harlan daraufhin Suhrkamp zu Veröffentlichung angeboten.

Es ist also von drei Fassungen auszugehen. Die erste ist durch das Typoskript dokumentiert. Die beiden anderen hingegen lassen sich nur mittels Konjekturen und Extrapolationen erschließen, die vom vorliegenden archivalischen

---

<sup>2)</sup> Ebenda, S. 225ff.

<sup>3)</sup> Ebenda, S. 56.

<sup>4)</sup> Ebenda, S. 52 unten.

<sup>5)</sup> Nach archivarischer Auskunft ist die Vollständigkeit des Nachlasses allerdings nicht gesichert und also nicht auszuschließen, dass die Letztfassung an unbekanntem Ort vorhanden ist.

<sup>6)</sup> Eine Vorfassung der ›Fugues‹ ebenfalls.

<sup>7)</sup> Im Anhang sind außer den Briefen auch Auszüge aus dem Typoskript und den ›Fugues‹ enthalten; aus editorischen Gründen verbietet sich die Wiedergabe beider Dokumente in ganzer Länge.

Material, Typoskript (Fassung 1) und Briefen ausgehen. Das ist besonders im Hinblick auf die von Harlan für die Veröffentlichung vorgesehene und deshalb hier im Fokus stehende Fassung anzumerken. Dieser Vorbehalt, welcher der Dokumentenlage geschuldet ist, macht daher Unbestimmtheits-Koeffizienten unvermeidlich, wenn es darum geht, sich die beiden nicht einsehbaren Fassungen vorzustellen. Trotz dieser Einschränkung erweitern sie zusammen mit dem Typoskript und den Briefen und unter Einbeziehung des Gesprächs mit Stephan das Bild von Harlan, sowohl im Hinblick auf seine Biografie als auch auf die Entstehung der ›Fugues‹ und auf seine schriftstellerische Entwicklung. Auf dieser Basis und vor dem Hintergrund des intellektuellen Umfelds des jungen Harlan und der damaligen literaturgeschichtlichen Entwicklung können abschließend die Urteile kritisch gewürdigt werden, welche die beiden Briefadressaten und der in Brief 2 erwähnte Gottfried Bermann-Fischer über Harlan fällen.

### *Das Typoskript*

Der Titel ›Ballade vom Mann‹ weicht von dem der Fassung ab, die Suhrkamp von Harlan zur Veröffentlichung angeboten worden ist (›Tod im Hotel‹, vgl. Brief 4). Dennoch steht aus einigen Gründen außer Frage, dass es eine Vorfassung dieses Textes für Suhrkamp ist. Schauplatz ist jeweils ein Hotel. Das Typoskript umfasst etwas mehr als vierundzwanzig Seiten, ist also annähernd so lang wie das 25-seitige Manuskript, von dem in Brief 3 die Rede ist. Ortsangabe und Datierung am Ende, „Jerusalem, April, 1953“, decken sich mit den Angaben in Harlans Ausführungen zu seiner Israelreise. Ausschlaggebend ist aber letztlich ein archivarischer Befund: Die Aufschriften der Mappen in den Kartons, die Harlans Nachlass enthalten, stammen von seiner Hand.<sup>8)</sup> Die Aufschrift auf der Mappe mit dem Typoskript lautet: ›Tod im Hotel‹, der Autor selbst ordnet es somit dem neuen Titel zu.

Ein zunächst vorgesehener Untertitel ist eingeschwärzt. Weitere Einschwärtungen folgen im Text, außerdem Streichungen und handschriftliche Einfügungen. Mit ziemlicher Sicherheit hat Harlan also nicht diese Fassung an Benn geschickt, sondern eine Reinschrift. Bei deren Anfertigung wird er jedoch außerdem, wie bei dieser Gelegenheit naheliegend, sprachlich-stilistische Veränderungen vorgenommen haben. Benn hat also eine Zwischenfassung erhalten, auch seine Antwort (Brief 1) enthält starke Indizien für diese Annahme (siehe unten).

---

<sup>8)</sup> Auskunft des Archivs der Kinemathek Berlin.

Der Titel ordnet den Text dem lyrischen Genre der Ballade zu. Das überrascht, denn seine zeitliche Nähe zu den nur kurz zuvor fertiggestellten ›Fugues‹ (vgl. Anm. 3) lässt die Übernahme einer traditionellen lyrischen Form nicht erwarten. Diese Übernahme macht sich denn auch im Text selbst nur sehr eingeschränkt geltend. Unter dem Gattungsgesichtspunkt erweist sich schon der Beginn des Textes als Formverstoß: Der wie eine Regie-Anweisung erscheinende, in der zweiten Zeile nach rechts eingerückte Klammerzusatz: („sie hält inne – weint.“) insinuiert ein Theaterstück. Von den lyrischen Formelementen sind nachfolgend nur Metrum und Endreim durchgehend textkonstitutiv. Der Text ist entsprechend in Versform abgefasst. Die Verse sind teils so gruppiert, als bildeten sie Strophen und als wirkte auch dieses lyrische Formelement bei der Textkonstitution mit. Diesen Eindruck macht indessen nur die erste Seite und auch sie nur bedingt, denn es fehlt ein Strophenmaß. Auf den Folgeseiten variieren die Versgruppen zwischen solchen, die über zwanzig Verse umfassen, und dem Extrem von Einzelversen. Die beiden vorgenannten Formelemente wechseln in vergleichbar unregelmäßiger Weise. Die Reime variieren zwischen Paar-, Kreuz-, Schweif- und Haufenreim, manche Endwörter sind reimlos. Die versförmige, durch Reim und Trochäus oder Jambus gebundene Rede bleibt zwar formbestimmend, doch beide Versfüße und die Zahl der Hebungen variieren ebenfalls höchst unregelmäßig. Das metrische Spektrum reicht von vorherrschenden Sechs- oder Fünfhebern bis zur Einhebigkeit, d.h. hin zu Versen, die nur aus einem oder zwei Wörtern bestehen. Da diese Kurz- oder Kürzestverse entweder links- oder rechtsbündig und gelegentlich mittig stehen, löst sich die traditionelle lyrische Form auch nach dieser Seite hin tendenziell auf. Die anfängliche Überraschung weicht also sehr bald dem Eindruck, dass sich der Text der Form der ›Fugues‹ annähert.

Eklatante Regelverstöße bei der Verwendung von Satzzeichen verstärken diesen Eindruck. Das gilt besonders für Auslassungs-, Ausrufezeichen und Klammern. Ihr inflatorischer Gebrauch bestimmt das typografische Bild. Die Auslassungspunkte stehen, oftmals bei gleichzeitiger Fragmentierung der Syntax, links- oder rechtsbündig anstelle von Versteilen oder schließen diese links- und rechtsbündig ein, mitunter vertreten sie sogar ganze Zeilen. Ausrufezeichen und gelegentlich Fragezeichen (S. 10) werden nicht nur einmal gesetzt oder zwei- bis dreifach, was im Ausnahmefall noch regelhaft wäre, sondern vier-, fünf- (S. 1) oder sechsmal (S. 10) hintereinander und Ausrufezeichen stehen nicht selten mit einem zusätzlichen Fragezeichen (S. 5). Klammern grenzen bei regelhaftem Gebrauch Zusätze und Nachträge vom übrigen Text ab, der ihnen gegenüber somit eine gewisse Vorrangstellung innehat. Nicht so im Typoskript: Außer kürzeren Passagen sind vielmals längere Textabschnitte eingeklammert, zusammen genommen ein Großteil des Gesamttextes. Das

durch Klammern indizierte Zu- bzw. Unterordnungsverhältnis ist aufgehoben oder gestört. Bezieht man in das sich ergebende typografische Bild die vielen Leerzeilen mit ein, die nur am Anfang dem Anschein der „Strophen“-Bildung dienen, dann scheint sich die traditionelle Textform, sei es die eines Gedichts oder die einer Erzählung, in Textfragmente aufzulösen (S. 7, S. 11).

Für diese aus Sicht der lyrischen Formtradition destruktive Tendenz ist eine konstruktive, Neuem zugewandte Reflexion der poetologische Beweggrund. Sie orientiert sich am Leitbild der „page blanche“. Harlan hat sich mit ihr intensiv auseinander gesetzt (vgl. Brief 2, Z. 43–46). Er bezieht sich dort auf Valéry, der seinerseits von Mallarmé inspiriert ist, welcher erstmals die „page blanche“ als materielle und mediale Bedingung des Schreibens thematisiert. In Brief 2 erwähnt Harlan, dass die Auseinandersetzung mit der „weißen Seite“ die Entstehung der ›Fugues‹ begleitet hat. Das Typoskript gibt den Einfluss dieser Poetologie ebenfalls zu erkennen, wiewohl weniger ausgeprägt. Die vielen Leerzeilen dienen nicht mehr der Textstrukturierung bzw. der Strophenbildung, soweit sie sich überhaupt abzeichnet, sondern der Schaffung von Leere und lenken den Blick auf das Weiße des Schreibmediums. Entsprechende Funktion übernehmen auch die Auslassungspunkte und, weniger textbestimmend, die Aufhebung der Linksbündigkeit. Diese Formverstöße heben die Blickschränke der traditionellen „Normseite“ auf, deren Normalität das Besondere des Vorgangs, nämlich der Beschriftung eines weißen Blatts, nicht wahrnehmen und damit auch den Einfluss der Medialität des Schreibens auf das Geschriebene selbst nicht bewusst werden lässt.<sup>9)</sup>

Unter einem weiteren, für die Ballade konstitutiven Aspekt wird deren Formbedingung nicht erfüllt: Es fehlt die handlungsorientierte Struktur. Sprachlich-formal deutet sie der wiederholte Gebrauch von Zeitadverbien bzw. -adjektiven (da, jetzt, plötzlich, dann, nun, endlich ...) zwar an. Dem entspricht jedoch keine episch-dramatisch sich entwickelnde Geschichte als Formcharakteristikum der Ballade. Textäußerlich spiegelt sich das Fehlen einer solchen Struktur in der Vielzahl der Leerzeilen. Sie geben dem Text den Anschein einer losen Reihenfolge oder Aufzählung von Bildern, die gelegentlich in sich wie in einem Erzählgedicht episch oder mitunter dramatisch dargestellt sein können.

Diese Bilder imaginiert ein Siebzehnjähriger (S. 10), seine Situation, sein Verhalten und die begleitenden Gedanken werden zu Beginn aus extradiegetischer Perspektive vorgestellt: „Der Knabe, der jetzt vor dem Fenster steht [...] in einem kleinen Zimmer von [sic] dem Hotel, in das der Vollmond scheint“ (S. 1). Unmittelbar darauf spricht der „Knabe“ selbst, also Übergang zur ho-

---

<sup>9)</sup> Vgl. LARS SCHNEIDER, *Die page blanche in der Literatur und bildenden Kunst der Moderne*, Paderborn 2016.

modiegetischen Perspektive des lyrischen Ich. Der Text ist durch den Wechsel zwischen diesen beiden Perspektiven bestimmt, und es hat den Anschein, als sei es das lyrische Ich selbst, das diesen Wechsel vollzieht, indem es gewissermaßen hinter sich zurücktritt und aus der neutralen Perspektive über sich spricht, sein Sprechen situiert (vgl. Textanfang), fragend reflektiert (S. 2, oben) oder kommentiert (S. 5, oben). Die typischen Erzählerfunktionen erklären also nicht den Anschein der Identität des aus beiderlei Perspektive sprechenden Subjekts. Dieser Anschein geht vom Inhaltlichen aus, denn die aus der Außenperspektive vorgetragenen Bilder gleichen dem subjektiven Erlebnis- und Produktionsgrund des lyrischen Ichs. Stünde da nicht gelegentlich das Pronomen der dritten Person, wäre kaum zu unterscheiden, wer spricht. So zeichnet sich mit dem Perspektiven-Wechsel zwar Textstruktur ab, gleichzeitig jedoch der Aspekt ihrer Selbstauflösung.

Der „Knabe“ vor dem Hotelfenster, in der Nacht, deren Mond ins Zimmer scheint, ist durch ein Liebeserlebnis offenbar zutiefst erregt. Diese Gefühlsdynamik triggert die im Text imaginierten Bilder. Sie steigen offenbar unkontrolliert aus der Tiefe der Seele auf. Ihr Verhältnis zu einander ist bestimmt durch ‚Ungereimtheit‘, Diskrepanz, Heterogenität und Disparität, Paradoxie und Absurdität. Wo im Text diese Aspekte zusammenkommen, erscheint die Bilderfolge höchst grotesk. Diesem Eindruck entsprechen die bildinternen Strukturen. Ausdrücke unterschiedlicher Sprachebenen, der gehobenen und der vulgärsprachlichen, folgen unmittelbar oder dicht aufeinander, auch solche entgegengesetzter Intensität bzw. Dynamik. Manchmal ist beides zugleich der Fall, wie im Beispiel: „flimmerte [...] ein Licht auf, das die Bude überschwemmte“ (S. 2). An anderen Textstellen wird der lyrische Bildansatz komisch unterlaufen, wenn sich beispielsweise „Zitronenfalter“ auf „Büstenhalter“ reimt (S. 2, Mitte).

Die Widersprüchlichkeit der Struktur auf der Makro- wie auf der Mikro-Ebene des Textes bewirkt den Gesamteindruck einer nahezu chaotischen Bilder-Kumulation, über der als Motto eines dieser Bilder stehen könnte: „denn es kommen | aus Träumen nur die Fetzen Wirklichkeit | wieder ans Tageslicht, und sind benommen | von ihrem Tanzen in der Schrecklichkeit“ (S. 7). Die Lektüre des Textes macht benommen. Er bietet keine Anhaltspunkte für Verstehen und Orientierung, außer, dass sich umrisshaft und leitmotivisch wiederkehrende thematische Aspekte abzeichnen: Liebesglück; Angst, ein Kind gezeugt zu haben; Geburt; die Frau als Maria und als Hure; das Hotel als Liebesort und Bordell; Jesus, Todeswunsch und Suizid; Sohn-Vater-Verhältnis; NS-Zeit bzw. Holocaust und ein Leierkastenmann.

Die Analyse des Typoskripts kann nicht nur beschreiben, sie muss auch werten. In ihr selbst haben sich bereits Aspekte angedeutet, welche die Frage der

ästhetischen Bewertung stellen, vor allem steht diese Frage aber im Zentrum der Briefe. Nicht alle deskriptiv herausgestellten Charakteristika können als Stilmerkmale bzw. stilistisch gewollt angesehen werden. Mitunter tragen sie auch ungelenk-unfertige Züge, die ans Dilettantische streifen. Sie zeigen sich sowohl in der bildhaften Kontextfügung als auch auf der Sprachebene. Manche Bildkonfigurationen erscheinen ungewollt nonsenshaft, sie grenzen ans Naive, um nicht zu sagen, fast Alberne, andere wirken erzwungen oder überspannt hyperbelhaft oder im Gegenteil phrasenhaft-flach („Ich hatte dich in meinem Arm so schrecklich lieb“, S. 1). Sprachlich-stilistisch stören die wiederholte Verwendung der präpositionalen Fügung mit „von“ statt des Genitivs („in einem kleinen Zimmer von dem Hotel“) oder die ebenfalls wiederholt auftretende Kontraktion der Adverbien ‚darin‘ oder ‚daran‘ zu ‚drin‘ und ‚dran‘. Zwar ist der Wechsel auf die umgangssprachliche Sprachebene, wie oben dargelegt, ein im Kontext von Disparität und Heterogenität zu verstehendes Stilmittel des Textes, die genannten Beispiele sprengen aber als stilistische Schwächen oder sprachlich fehlerhaft diesen Erklärungsrahmen. Ein klarer, sinnverändernderstellungsfehler liegt auf S. 1 unten vor: „Es war so dunkel; und für Dich war nur | die Sonne die Legende eines Blinden“. Das „nur“ ist offensichtlich falsch positioniert.

Statt diese Stilkritik fortzuführen, lässt sich jetzt schon festhalten, was im Text durchgehend und bisweilen auch durch Schwächen hindurch erfahrbar wird, nämlich das beeindruckende Bildschöpfungsvermögen, die Weite der Bildfantasie, die Originalität der Metaphern und Vergleiche. Das etwas weiter oben als Motto apostrophierte Bild ist nur ein Beispiel, weitere belegen das poetische Potential dieses frühen Textes: „Ja, damals lag, wie vom Kalender abgerissen, | mit einem Lächeln ohne Grund, | ein Sonntag da [...]“ (S. 9), „Mit einem großen Kalben hat es angefangen! | [...] Mit deinem Sterben hat es aufgehört“ (S. 12), „Von heut an ist die ganze Welt vereist!“ (S. 13), „Der große Sommer ging jetzt tuschelnd durch dein Abendkleid“ (S. 22), „Krokusse stammeln. Bienen summen wieder. Ein Herz pocht doch. Es sind entwöhnte Lieder aus einer Brust wie Nachtmusik gemolken“ (S. 24).

Ohne Kenntnis des Untertitels bleibt das Typoskript ein Suchbild in Bezug auf die Funktion seines Titels. Das lyrische Ich scheint, da es als Knabe auftritt, kaum der „Mann“ zu sein, den der Titel ›Ballade vom Mann‹ ins Zentrum rückt. Der nur episodisch auftretende Leierkastenmann ist es ebenso wenig. Eher kommt der „große graue Mann“ für die titelgebende Funktion in Frage, der wie ein Gott „im Himmel grüsst“ (S. 13 unten). Aber in dieser Bedeutung ist von ihm nur an der angegebenen Textstelle und dort nur kurz die Rede, was für eine titelgebende Funktion nicht hinreicht. Das Typoskript enthält für die Frage nach der Funktion des Titels also keine überzeugende Antwort. Wohl

aber gibt es darin längere Passagen, welche die Abänderung des Titels hin zu ›Tod im Hotel‹ erklären könnten.

Das Dunkel erhellt sich auf einem Durchlichttisch, der den Untertitel durch die Einschwärzung hindurch lesbar macht. Er lautet: „und vom Brief an seine erste Liebe, die Hure.“ Der Knabe, das lyrische Ich, ist also doch der Mann, durch sein erstes Liebeserlebnis dazu geworden. So wäre der Titel demnach aufzufassen, ohne durch den Untertitel freilich plausibler zu werden, denn bis zum Schluss ist im Text vom „Knaben“ die Rede. Angesichts des zu Form und Inhalt Dargelegten ist außerdem schwer nachzuvollziehen, dass der Text als Ganzes die Form eines Briefes haben soll: Nur sehr partiell (nämlich auf S. 10f.) nimmt er die Form eines Briefes an den Vater an. Und dort ist die Geliebte nicht Adressatin, sondern Ko-Autorin (S. 10). Vielleicht hat Harlan auch wegen dieser Unstimmigkeiten den Untertitel nachträglich eingeschwärzt.

### *Die Briefe*

Der Briefwechsel zwischen Gottfried Benn und Thomas Harlan verlangt vorab eine Betrachtung ihrer Beziehung. Allein schon das Faktum dieses brieflichen Kontakts ist überraschend, erst recht das des persönlichen, der durch die Bemerkung in Brief 2 belegt ist. Im bisherigen Bild von Benn und Harlan kommen solche Kontakte nicht vor. Allem Anschein nach handelt es sich um eine episodische Beziehung, für beide Autoren nicht von solcher Relevanz, dass sie in ihren biografischen Zeugnissen und Dokumenten Niederschlag gefunden hätte. In den Personenregistern der Benn-Biografien und Ausgaben der Briefe Benns findet sich Thomas Harlans Name nicht, auch nicht der Name seines Vaters, Veit Harlans. Umgekehrt kommt auch in den entsprechenden Quellen zu Harlan der Name Benns nicht vor. Eine Beziehung zwischen Benn und Veit Harlan, an welche der Sohn bei der Kontaktaufnahme hätte anknüpfen können oder in welche er familiär sogar schon einbezogen gewesen wäre, ist aus diesen Quellen nicht nachweisbar.

In Harlans Gespräch mit Stephan, der harlan-biografischen Hauptquelle, kommt der Name Benns nur einmal und eher beiläufig vor.<sup>10)</sup> Gefragt, wie er Kinski kennengelernt habe, antwortet Harlan: „Der *Idiot* als Ballett [...] Kinski als Fürst Myschkin. Da steht er auf der Bühne, bei Proben im Hebbeltheater [...]. Ich stellte ihm gleich am ersten Tag Benn vor, der ganz bestürzt zur Kenntnis nahm, daß Klaus *La morgue* auswendig kannte [...].“<sup>11)</sup> Das Ballett

<sup>10)</sup> In anderen biografisch wichtigen Formaten wie dem Dokumentarfilm ›Wandersplitter‹ von CHRISTOPH HÜBNER oder in den Radio-Features von BEATE ZIEGS erwähnt Harlan Benn gar nicht.

<sup>11)</sup> THOMAS HARLAN, *Hitler war meine Mitgift* (zit. Anm. 2), S. 56.



›Der Idiot‹ von Tatjana Gsovsky ist am 1. September 1952 aufgeführt worden. Demnach musste Harlan zu dieser Zeit bereits Benn gekannt haben.<sup>12)</sup> Da der Briefwechsel aus dem Jahr 1954 datiert, hat sich die Beziehung zwischen beiden, auch wenn sie als episodisch einzuschätzen ist, mindestens über etwa drei Jahre erstreckt. Im Übrigen liegt ihr Verlauf im Dunkel, wie auch die besonders interessanten Beweggründe Harlans, Kontakt mit Benn aufzunehmen, soweit sie über die durch die Briefe dokumentierten Fakten hinausgehen. Auch deshalb ist verwunderlich, dass Stephan bei Harlans Erwähnung von Benn nicht einhakt, als verstehe sie sich von selbst. Thomas Harlans Bekanntschaft mit Benn müsste ihm ja eigentlich nachfragebedürftig, hinsichtlich der Beweggründe sogar fragwürdig erschienen sein: Wie konnte Harlan vor allem über sein schwer belastetes Verhältnis zu seinem Vater ausgerechnet mit Benn sprechen (Brief 2)?

Benn stand wie Veit Harlan in der öffentlichen Kritik. Er sah sich wegen seiner Funktion als kommissarischer Leiter der Sektion für Dichtkunst in der Preußischen Akademie der Künste nach der ›Machtergreifung‹ und seiner Äußerungen in dieser Funktion<sup>13)</sup>, besonders aber wegen seines Essays ›Der neue Staat und die Intellektuellen‹, schweren Vorwürfen ausgesetzt. Diese waren freilich nicht so gravierend wie die gegen Veit Harlan erhobenen, die justiziabel waren. Er hatte sich wenige Jahre vor dem Treffen seines Sohns mit Benn in zwei Prozessen als Regisseur des Propaganda- und Hetzfilms ›Jud Süß‹ wegen Verbrechens gegen die Menschlichkeit vor einem Hamburger Gericht zu verantworten (1949/50). Für Thomas Harlan war es eine Katastrophe<sup>14)</sup>, den Regisseur dieses Films als Vater zu haben: „Ich kann mir kaum eine größere Schuld vorstellen“<sup>15)</sup>. Er wendet sich von seinem Vater ab und geht nach Frankreich. Zugleich verbindet ihn mit seinem Vater „so viel Liebe“ (Brief 2, Z. 63), dass er wieder mit ihm in brieflichem Kontakt steht, ihn besucht (beispielsweise mit Michel Tournier<sup>16)</sup> zusammen) oder ein Drehbuch für einen Film seines Vaters über den Fall Richard Sorge schreibt<sup>17)</sup>. Diese Ambivalenz bestimmt Thomas Harlan zeitlebens. Als der Vater auf Capri im Sterben liegt und ihn ruft, ist

---

<sup>12)</sup> Harlan war wiederholt zu Besuch bei seiner Mutter in Berlin. Dort hätte er natürlich Benn, der in Berlin wohnhaft war, auf einer kulturellen Veranstaltung wie der im Zitat erwähnten begegnen können.

<sup>13)</sup> Loyalitätsbekundung, Akademie-Rede, Treuegelöbnis.

<sup>14)</sup> THOMAS HARLAN, Hitler war meine Mitgift (zit. Anm. 2), S. 20.

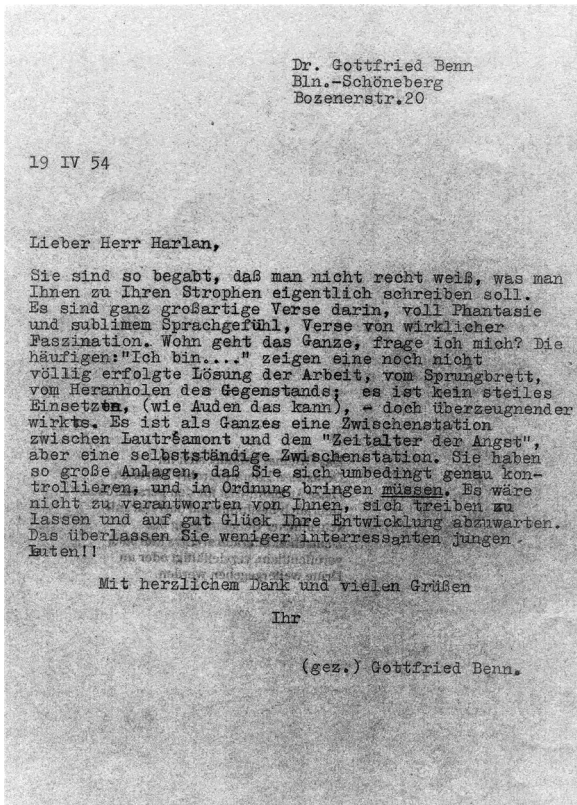
<sup>15)</sup> Ebenda, S. 46.

<sup>16)</sup> Vgl. dessen autobiografischen Essay ›Der Wind Paraklet‹, der diesen Besuch beschreibt: Deutsche Ausgabe: Hamburg 1979, S. 91ff. „Ich habe Thomas erlebt, wie er bei seinem schrecklichen Vater wieder zum zärtlich-blinden kleinen Jungen geworden war“ (S. 93).

<sup>17)</sup> THOMAS HARLAN, Hitler war meine Mitgift (zit. Anm. 2): „Das war [...] das Jahr eines kindischen Versuches, etwas mit meinem Vater zu tun, für meinen Vater“, S. 71f.

er bei ihm: „Ich lag neben ihm, als er starb.“<sup>18)</sup> Nach Maria Körbers (Harlans Schwester) Mitteilung, kommt es in den Tagen vor Veits Tod zur „Versöhnung, über die er [Veit, J. P.] sehr glücklich gewesen sein soll.“<sup>19)</sup> Thomas Harlan hat das nicht so erlebt, jedenfalls spricht sein letzter, posthum erschienener Text ›Veit‹ eine erschütternd andere Sprache. Die Ambivalenz des Verhältnisses belastete ihn über den Tod des Vaters hinaus.

Was hat Thomas Harlan also bewogen, Benn zu besuchen und ihm nach dem Besuch sein Manuskript zu senden? Er musste gegenüber Benn doch mindestens Vorbehalte haben und sich zu ihm in Distanz wissen? Im Kontext der



Briefdokumente ist nicht auszuschließen, dass sein künstlerisch-literarischer Ehrgeiz ihn dazu drängte (vgl. Brief 4). Ein positives Urteil von Benn hätte für Harlan viel bedeutet (vgl. Brief 2, Anfang). Nach der Veröffentlichung seiner ›Statische(n) Gedichte‹ 1948 und der Auszeichnung mit dem erstmals an ihn verliehenen Büchner-Preis war Benn *der* Lyriker in Deutschland. Hat Thomas Harlan sich also über die Vorbehalte, die ihn von Benn hätten fernhalten müssen, hinweggesetzt und sich durch seinen literarischen Ehrgeiz in seiner politischen Haltung korrumpieren lassen? Auf diese

Frage findet sich in dem, was über Harlan bisher bekannt ist, keine Antwort, geschweige denn in den Briefdokumenten. Nach dieser Seite hin kann die Betrachtung dieser Dokumente das Harlan-Bild außer um ein Fragezeichen nicht erweitern.

<sup>18)</sup> Ebenda, S. 160.

<sup>19)</sup> INGRID BUCHLOH, Veit Harlan, Goebbels Starregisseur, Paderborn 2010, S. 214 und Anm. 197.

Der Brief (s. Abbildung, S. 14)<sup>20)</sup> ist auf besonders dünnem Papier geschrieben, das für Schreibmaschinen-Durchschläge verwendet wurde. Harlan hat also eine maschinenschriftliche Abschrift des Benn-Briefes angefertigt. Zu erkennen ist das nur am Original-Dokument im Marbacher Literaturarchiv. Dessen Kopie lässt ohne diese Kenntnis irritiert annehmen, die auffälligen Tipp- und Schreibfehler seien dem Briefschreiber selbst unterlaufen. – Benn schwankt in seiner Antwort zwischen Staunen über den Text, das ihm fast die Sprache verschlägt, und gleichzeitiger Irritation über dessen (vermeintliche) Schwächen. Die Ambivalenz dieser entgegengesetzten Textindrücke bestimmt seine Antwort. Die negative und die positive Seite schlagen unmittelbar ineinander um, was die Ausführungen etwas sprunghaft und inkohärent erscheinen lässt. Staunen macht Benn Harlans Talent: „Sie sind so begabt, dass man nicht recht weiß, was man Ihnen zu Ihren Strophen eigentlich schreiben soll.“ Dieses Talent zeigt sich im Vorstellungsreichtum und im poetischen Sprachvermögen: „Es sind ganz großartige Verse darin, voll Phantasie und sublimem Sprachgefühl [...]“. Leider verzichtet Benn auf Textbelege für diese außerordentliche Würdigung.

Benns Faszination geht sodann in entschiedene Kritik über: „Wohn [sic] geht das Ganze [...]?“ Diese Kritik gilt offenbar dem oben nachgewiesenen Fehlen balladenförmiger handlungs- und zielorientierte Struktur. Ferner kritisiert Benn, dass der Autor sein Ich und sein Erleben im Text als „Heranholen“ seines „Gegenstands“ durch die „häufigen ‚Ich bin‘“ zu sehr präsent sein lässt, statt sich davon zu lösen und beim „Gegenstand“ anzukommen. Bezugspunkte für diese Kritik finden sich im Typoskript zur Genüge. Bei eingehenderer Befassung mit dem Text hätte Benn sich außerdem auf die darin sich wiederholenden „Ich hab“ oder vergleichbare stereotyp mit „Ich“ beginnende Versanfänge als Beleg beziehen können. Mit seiner Kritik verbindet Benn eine poetologische Forderung, die er in der einige Jahre zuvor erarbeiteten Poetik der ›Statischen Gedichte‹ erhoben hat.<sup>21)</sup> Es folgt nach nur wenigen Zeilen ein kurzes Innehalten, typografisch durch einen Gedankenstrich dargestellt. Es erscheint so, als sei Benn selber über den ihn nun erfassenden Eindruck überrascht, der wieder beinahe paradox zurück in die positive Feststellung umschlägt: „doch überzeugender [sic] wirkts [sic]“.

<sup>20)</sup> Abdruck der Briefes von Gottfried Benn mit freundlicher Genehmigung von Vilhelm Topsøe, Kopenhagen, und Klett-Cotta - J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH, Stuttgart.

<sup>21)</sup> „Die Statik der Kunstwerke ist der verklärte Gegensatz des sinnlosen Prozesses fortwährender Verwandlung, der Leben und Geschichte heißt. Benns Bekenntnis zur Form kann nur existentiell verstanden werden. Die autonomen, in sich ruhenden, in sich abgeschlossenen Gebilde sind das Gestalt gewordene Ohne-mich.“ (DIETER WELLERSHOFF, Gottfried Benn, Phänotyp dieser Stunde, München 1976, S. 197.

Die Gegensatz-Abfolge von Faszination und Kritik wiederholt sich im zweiten Briefteil: Noch einmal formuliert er den Blick auf das Ganze und die Hochschätzung, nämlich die Einstufung des Textes als „selbstständige Zwischenstation“ zwischen Lautréamont und Auden, sodann, gleichsam im selben Atemzug, harsche Kritik, die an den vorherigen Punkt anknüpft: „Sie haben so große Anlagen, daß Sie sich unbedingt kontrollieren und in Ordnung bringen müssen.“ Die ambivalente Rezeptionshaltung Benns zeigt sich hier in einem Satz komprimiert. Darin bleibt allerdings im Unbestimmten, wie die Ermahnung zu verstehen ist. Gilt der so nachdrücklich erteilte Rat dem Typoskript bzw. seiner Überarbeitung? Harlan selbst dürfte in dem Seitenzahl orientiert beigelegten Brief um entsprechende Ratschläge gebeten haben. Oder gilt er Harlans Lebensführung? Immerhin wird Benn auch in dieser Hinsicht einen Eindruck von Harlan bei dessen (oben erwähnten) Besuch gewonnen haben.

Das Reflexivpronomen nach der zweiten Anrede im Zitat spricht zwar für die zweite Interpretation, schließt jedoch den Bezug auf den Autor bzw. sein Manuskript keineswegs aus, denn Ansatzpunkte für die angemahnten ‚Ordnungsmaßnahmen‘ bietet das Typoskript, wie aus seiner Beschreibung hervorgeht, ja durchaus. Die Forderung nach kontrolliertem und geordnetem Schreiben sowie die, sich dabei nicht ziellos treiben zu lassen, ist somit auch poetologisch zu verstehen. Statt die literarische Form des Typoskripts als Experiment zu würdigen und wenn nicht dies, sie doch als solches in Erwägung zu ziehen, nimmt Benn sie als Anlass, den pädagogischen Zeigefinger zu erheben. In Anbetracht der sprachlichen Schwächen des Typoskripts (vgl. oben, S. 11) erscheinen Benns hoch auszeichnende Worte, soweit sie Harlans Sprache betreffen („voll [...] sublimem Sprachgefühl“) als überzogen. Es sei denn, Benn hat eine überarbeitete Fassung vorgelegen, wovon auszugehen ist.

Harlan schreibt in seinem Brief an Suhrkamp (Brief 3), dass er sein im Frühjahr 1953 in Israel verfasstes Manuskript im Herbst desselben Jahres an Benn gesandt habe. Es gibt keinen Grund, an der Zeitangabe zu zweifeln, wohl aber daran, dass es die unveränderte Fassung des zur angegebenen Zeit entstandenen Typoskripts war. Denn im Brief gibt Harlan dessen Länge nicht mit 24, sondern mit 25 Seiten an. Nun beträgt die tatsächliche Länge des Typoskripts nicht 24 Seiten, sondern etwa eine halbe Seite mehr. Harlan hat sich bei der Längenangabe also wohl grob an der Textlänge und nicht an der Seitenzählung orientiert. Diese Längenangabe kann sich aber auf das in Israel verfasste Typoskript ebenso wie auf eines mit inzwischen vorgenommenen Änderungen beziehen: Harlan hätte die Zeit für solche Änderungen gehabt, und Vertraute, denen er es zwischenzeitlich gezeigt hat (Brief 3), könnten Anstöße dazu gegeben haben. Er hätte es also nicht bei einer bloßen Reinschrift belassen, sondern auch sprachlich-stilistisch redigiert. So betrachtet, gibt es keinen

Grund, sich über Benns hohes Lob zu wundern, das vielmehr die Annahme einer Zwischenfassung stützt.

Als bewiesen gelten kann diese Hypothese wegen der Formkennzeichnung des Textes am Anfang des Briefes. Angesichts des Typoskripts hätte Benn anstelle von „Strophen“ die Bezeichnung „Verse“ wählen müssen. Auf dieses Formelement ist, von anfänglichen Ansätzen zur Strophenform (s. o., S. 2 unten) abgesehen, die äußere, lyrische Form der Erstfassung reduziert. Benn hat also eine durch die Strophenform nicht unbeträchtlich veränderte Zwischenfassung vorgelegen. Der ‚Wildwuchs‘ der Erstfassung besteht indes auch in der Zwischenfassung fort, trotz seiner Einhegung durch die Strophenform. Er betrifft die anderen, im Rahmen der Text-Deskription dargelegten Aspekte. Das belegt Benns Ermahnung zur Kontrolle.

In seiner Briefeinleitung zeigt sich der junge Harlan derart euphorisiert durch Benns Hochschätzung, dass er ihm ausschließlich dafür dankt und auf seine Kritik nur indirekt eingeht, indem er die dreiwöchige Verzögerung seiner Antwort damit erklärt, dass er sich „noch einmal an die Sache machte und sie zusammen mit dem Grund, den ich hatte, es [sic] zu schreiben, noch einmal von vorne begänne“. Er sendet Benn „diesen Versuch“ mit den die Einleitung abschließenden Worten: „[...] vielleicht finden auch Sie ihn gelungener.“ Schon anhand seines Briefs lässt sich an der Berechtigung dieser Hoffnung Harlans zweifeln, auch wenn die überarbeitete Fassung selbst nicht erhalten bzw. verfügbar und von einer Antwort Benns nichts bekannt ist. Denn im Hauptteil des Briefes antwortet er weniger auf die Frage Benns, wohin das Ganze gehe (vgl. Brief 1), sondern legt

Stamberg 8-5-54

an den Dr. Benn

Ihr Brief hat mich sehr bewahren gemacht. Ganz ohne Sie nicht, wobei Fröhlichkeit in mir angeregt hat. Sie waren sehr genähtig mit dem Gedicht - so wollte ich Ihnen nicht eifer und antworten und danken, bevor ich mich - 3 Wochen sind es jetzt gewesen - nach einem an die Sache machte und sie, zusammen mit dem Grund, den ich hatte, es zu schreiben, noch einmal von vorne begänne. Es ist geschehen und ich sende Ihnen diesen Versuch - vielleicht finden auch Sie ihn gelungener. Es fällt mir schwer mich zu befehlen, wenn ich Ihnen so nahe, bisher war kaum jemand da, außer ganz nahen Verwandten, die mich verstanden (nicht in dem Sinne, den Kränkliche brauchen, in der Pubertät nämlich) - sondern einfach in überhaupt ein Ohr, das sich zum Zuhören ein wenig weitet, und das mich gegenläufig. Gottfried Bernmann-Fischer, mit dessen Familie ich mehr als befreundet bin, hat mir mehrere Male gesagt, ich solle lieber nicht malen oder dergleichen, denn ich könnte von Kramm Monzen auf der Welt vertragen, daß er sich so nahe mache, auch nur eine Sekunde in dieser Wüste ohne das zu verbringen und überhüte ein wenig - aber das ist doch der Grundton von dem Heiten, was ich die Zeit nicht mit mir aus ein andern zu tun.

Was Fremde (aus diesen Namen krypt) wird, weiß ich nicht. Ich weiß auch nicht, ob sich überhaupt irgendwo ein Maler finden läßt, den die Luft füllt, die Krücke zu sein für das, was

31. 114, 30 D

hauptsächlich dar, woher es kommt, was vermuten lässt, dass er in der überarbeiteten Fassung den Ich-Bezug, das „Sprungbrett“ noch stärker präsent sein lässt, statt sich davon zu lösen. Entsprechend schildert Harlan nunmehr seine Lebenssituation, zunächst die durch den Augenblick des Schreibens wieder heraufbeschworene psychisch-mentale Verfasstheit, in welche ihn die Reaktion auf sein Manuskript versetzt hat: „Es fällt mir schwer mich zu beherrschen, wenn ich Ihnen schreibe – bisher war kaum jemand da außer ganz nahen Herzverwandten, die mich verstanden [...] überhaupt ein Ohr, das sich zum Zuhören ein wenig weitet, und das mich sprechen läßt.“ Harlan führt ein Beispiel an:

Gottfried Bermann-Fischer, mit dessen Familie ich mehr als befreundet bin, hat mir mehrere Male gesagt, ich solle lieber Musik machen oder dergleichen, denn ich könne von keinem Menschen auf der Welt verlangen, daß er sich die Mühe mache, auch nur eine Sekunde in dieser Wüste ohne Oase zu verbringen und sich gar noch zwischen Norden und Süden zurecht zu finden.

Auf diese Reaktion wird noch zurückzukommen sein. Was sie am Text so drastisch moniert, bezieht sich auf Aspekte, in denen sich Charakteristika der späteren Poetologie Harlans ankündigen. Dafür kann die Zurückweisung des Textes als aussagekräftiger Beleg angesehen werden, trotz oder vielmehr wegen ihrer Heftigkeit. Denn in der späten Prosa ist die Provokation dieser Reaktion, die einer herkömmlichen Rezeptionshaltung entspringt, konzeptionell angelegt. Den jungen Harlan lässt die schroffe Ablehnung durch Bermann-Fischer indes noch zweifeln, ob seine Texte auf dem Markt überhaupt eine Chance haben: „Ich weiß auch nicht, ob sich überhaupt irgendwo ein Verleger finden lässt, der die Lust hätte, die Krücke zu sein für das, was unter der Mehrheit der Kritisierenden wohl nur als Gebrechen gilt.“

Harlan spricht weitere Aspekte seiner Lebenssituation an, und wendet sich zwischendurch unmittelbar an Benn: „Doch das nur, weil sie [sic] fragen, wohin das Ganze geht“. Er missversteht ihn also weiter. Er spricht über den Beginn der Arbeit an ›Bluma‹ und ›Ich selbst und kein Engel‹; außerdem, wovon in J.-P. Stephans Gespräch mit Harlan nicht die Rede ist, über eine Sendung zu Israel. Der damalige NWDR hat sie gekauft.<sup>22)</sup> Als Harlan sie in Berlin „öffentlich aufführt“, hat der Senat sie wegen ihrer „politischen Tendenzen“ verboten. „Ich habe immer noch [...] politische Ansichten“, so Harlans Kommentar. Angesichts der nicht lange zuvor erfolgten Zündung der ersten Wasserstoffbombe und der damit bewirkten Umweltzerstörung verbinden sich diese Ansichten jedoch mit dem Gefühl der Ohnmacht und wandeln sich ins Unpolitische:

<sup>22)</sup> Auf Nachfrage beim WDR, der archivarisch für die Zeit des NWDR zuständig ist, hat sich ergeben, dass diese Sendung nicht dokumentiert ist.

Diesen Fortschritt in die Frömmigkeit, wenn man die Machtlosigkeit so nennen kann, habe ich auch zu machen versucht, als ich mich noch einmal nach Ihrem Brief vor das Manuskript setzte, indem die Geschichte und der Vorgang noch vom Schluchzen verschluckt und vom Blutkreislauf immer wieder (zu schnell) in die Mitte zurückgedrückt wurde, aus der sie kam.

Die Gefühlsdynamik, welche das Typoskript (Fassung 1) bzw. sein Erzähl-Ich/-Er bestimmt hat, holt Harlan wieder ein. Hier wird ihm das auslösende Vorgangshafte eher bewusst, und es kommt im überarbeiteten Text als handlungsorientierter Struktur wohl mehr zur Geltung, als die Einleitung des Briefs erwarten lässt.<sup>23)</sup> Brief 4 bestätigt diesen Eindruck.

In den Zeilen 61ff. spricht Harlan so unvermittelt das Verhältnis zu seinem Vater an, als sei es bereits während seines Besuchs bei Benn (s. o.) Thema gewesen: „Augenblicklich bin ich froher als seit langer Zeit, da ich zu meinem Vater zurückgefunden habe, von dem mich seit jeh mein ganzer Verstand getrennt und mit dem mich immer wieder so viel Liebe verband, dass das allein kaum zum auszuhalten war. Aber das ist vorbei, wie nach einer langen Krankheit.“ Diese Mitteilung hat auf den ersten Blick nur den Aussagewert eines ‚Blitzlichts‘, welches erhellt, wie Harlan zur Zeit des Briefwechsels zu seinem Vater steht. Denn die „Krankheit“ war keineswegs vorbei (s. o.). Aber die Verwendung dieses Worts verleiht in der Selbstreflexion dem Zitat doch über eine Momentaufnahme hinausgehende autobiografisch-diagnostische Relevanz.

Zum Schluss kommt Harlan auf das Manuskript bzw. die überarbeitete Fassung zurück. Er hofft, dass Benn noch einmal Zeit dafür hat – darin könnte mitschwingen, dass auch Harlan aus Benns Antwort Zeitknappheit herauspürt – und bittet um Rat, „was mit dem Manuskript geschehen möchte“. Diesen Rat hat Harlan nicht abgewartet. Noch am selben Tag schickt er die überarbeitete Fassung an Suhrkamp. Seine oben erwähnten Zweifel, ob das „Manuskript“ überhaupt einen Verleger findet, scheinen vergessen.

Im Hinblick auf die ganz oben genannten Untersuchungsaspekte<sup>24)</sup> ist dieser Brief nicht kommentierungsbedürftig, ausgenommen Harlans Erwähnung der Veröffentlichung einiger französischer Gedichte. Das ist neu und konkretisiert die Antwort Harlans auf Stephans Frage, ob er damals in der Pariser Zeit Französisch geschrieben habe.<sup>25)</sup>

Zu kommentieren ist der Brief hingegen in einer anderen Hinsicht. Harlan hat ihm Benns Antwort beigelegt, getragen wohl noch von der Welle des Hoch-

<sup>23)</sup> Diese Lesart der zitierten, etwas dunklen und auch syntaktisch unklaren Passage geht davon aus, dass „indem“ in der dritten Zeile ein Schreibfehler und syntaktisch richtiger als „in dem“ zu lesen ist.

<sup>24)</sup> s. o., S. 7, Abs. 1.

<sup>25)</sup> THOMAS HARLAN, Hitler war meine Mitgift (zit. Anm. 2). S. 16.

gefühls und in der Hoffnung, dass sein Manuskript nach der Überarbeitung „gelungener“ (Brief 2, Z. 8) sei und Bennis Kritik nun nicht mehr ins Gewicht falle. Gleichwohl handelt er damit seinem Ersuchen um Rat zuwider, das er an Benn gerichtet hat (Brief 2, Schlussabsatz), und offensichtlich ohne Bennis Einverständnis. Über etwaige diesbezügliche Skrupel setzt er sich hinweg. Auch macht er sich des Opportunismus verdächtig, wenn er seinem Text mit ‚Ticket‘ des ‚Meisters‘ ohne dessen Placet den Weg zur Publikation zu bahnen versucht. Diese Mutmaßung, durch Harlans merkwürdig inkonsequente Vorgehensweise nahegelegt, rückt seine literarische Ambition als Handlungsmotiv erneut ins Zwielflicht.

Suhrkamp bedankt sich einleitend für die Zusendung des „Manuskripts“ [sic!] unter Nennung des Titels ‚Tod im Hotel‘, der damit dokumentiert ist. Die auf Bennis Rat hin erfolgte Überarbeitung hat also bei der Überschrift angesetzt. Sie fokussiert sich nunmehr auf ein Ereignis, das bereits bei der Beschreibung des erhaltenen Typoskripts als einer der leitmotivischen Aspekte herausgestellt worden ist. Sie ist demnach stärker handlungsorientiert, die Genre-Bezeichnung „Ballade“ ist in der Suhrkamp vorliegenden Fassung beibehalten worden, Suhrkamp dankt also für Zusendung der „Ballade“ ‚Tod im Hotel‘<sup>26)</sup>.

Der Tendenz nach folgt Suhrkamp in seiner Beurteilung den Eindrücken Bennis. In seiner Anerkennung der Begabung Harlans bleibt er allerdings hinter Benn zurück. Sie beschränkt sich im Wesentlichen auf die Bemerkung: „Es ist eine sehr interessante Arbeit, die mich stellenweise ganz stark angesprochen hat [...]“. Der überwiegende Teil des Briefs ist Kritik, scharf im Ton und hart im Urteil. Sie geht wie bei Benn in zwei Richtungen. Suhrkamp vermisst ebenfalls Ordnung und Kontrolle im Text. Er hinterfragt diesen vermeintlichen Mangel genauso wenig wie Benn und bezieht ihn eindeutiger als dieser auf ein psychisch-moralisches Defizit der Person: „[...] ich glaube, dass [...] die Gefährdung in einem hemmungslosen literarischen Ehrgeiz besteht.“ Das ist als Hinweis auf Harlans oben in der Vorbemerkung zum Briefwechsel problematisierte Vorgehensweise zu verstehen. Worauf sonst sollte diese Vermutung sich beziehen? In der Konsequenz weist Suhrkamp Harlans Manuskript zurück: „Ich rate Ihnen [...] sogar entschieden davon ab, diese Arbeit überhaupt zu publizieren.“ Dieses Urteil belegt, was zuvor nur vermutet werden konnte. Die Überarbeitung folgt den Vorschlägen Bennis nicht.

---

<sup>26)</sup> In der Aufschrift auf der Mappe mit dem Typoskript (siehe oben, S. 7) fehlt die Genre-Bezeichnung; mutmaßlich der Abkürzung wegen und deshalb nicht zwingend ein Indiz gegen die entsprechende Einordnung des Textes durch den Autor.



*›Tod im Hotel‹ als Manifestation des poetologisch Neuen  
und dessen Verknennung durch Harlans Kritiker*

Alle drei Kritiken, die beiden brieflichen und die mündliche von Bermann-Fischer, laufen trotz der Unterschiede in der jeweiligen Akzentsetzung, im Ausmaß, wie umfassend sie gelten, und im Grad der Entschiedenheit ihrer Bedenken auf dieselben Aspekte hinaus: Fehlen von Ordnung und Kontrolle (Benn, Suhrkamp) und Desorientierung (Bermann-Fischer). Somit gleicht diese Rezeption des frühen lyrischen Textes in fast verblüffender Weise der, welche die Rezeption der Prosa-Texte aus den letzten Lebensjahren Harlans bestimmt. Sowohl seine beiden Romane als auch die „Geschichten“ seines Prosaabands erscheinen als „Textwüste“, in der Orientierung nicht möglich ist (vgl. Bermann-Fischer). Sie irritieren und faszinieren zugleich.

Ihre Ambivalenz bewirkt die gleiche Ratlosigkeit wie die Benns nach der Lektüre des Manuskripts (Fassung 2). Demnach nimmt die Narration der Prosa genreübergreifende, poetologische Leitvorstellungen auf, die sich nicht nur im dokumentierten Typoskript (Fassung 1) abzeichnen, sondern auch, wie die drei Kritiken belegen, in den beiden wahrscheinlich nachfolgenden Fassungen, noch ausgeprägter aber in den ›Fugues‹. Diese Kontinuität wird nur unterbrochen durch die Stücke ›Bluma‹ und ›Ich selbst und kein Engel‹, an denen Harlan in den Jahren 1954 bis 1959 arbeitet. In dieser Zeit vollzieht er eine Kehrtwendung: „Das Thema ‚jüdischer Widerstand‘ ist nun nicht mehr aus meinem Kopf zu streichen und steht am Anfang einer neuen poetischen Sichtweise.“<sup>27)</sup> Sie bahnt sich bereits in der Zeit des Briefwechsels an und zeigt sich in Harlans Brief an Benn im Hinblick auf die Rundfunksendung. Sie bestimmt auch die Stücke, an denen Harlan, wie er schreibt, gleichzeitig arbeitet (s.u.).

Die neue Sichtweise folgt dem Credo einer der Gesellschaft dienenden und sich im Klassenkampf engagierenden Kunst. ›No Man's Land Fugues‹ – lyrische Abweichung – verschwindet im Orkus<sup>28)</sup>. Rückblickend distanziert sich Harlan von dieser Sichtweise. Sie resultiert aus einer „ersten politischen Radikalisierung“ mit der „Heftigkeit eines Fieberanfalls und den lächerlichen Insignien eines Kämpfers für die „nützliche Kunst“.“<sup>29)</sup> Er ist inzwischen längst zu seiner vormaligen poetischen Auffassung zurückgekehrt. Aus dieser Perspektive betrachtet er die damalige Wende als Verrat: „*No Man's Land Fugues* hatte ich verraten.“<sup>30)</sup> Vermutlich hat er deshalb die ›Fugues‹, die 1955 vom Verlag angenommen waren, ein paar Monate später „pedantisch idiotisch“<sup>31)</sup> zurückgezogen.

<sup>27)</sup> THOMAS HARLAN, Hitler war meine Mitgift (zit. Anm. 2), S. 65.

<sup>28)</sup> Ebenda, S. 68.

<sup>29)</sup> Ebenda, S. 66.

<sup>30)</sup> Ebenda, S. 73.

<sup>31)</sup> Ebenda, S. 52.

Die Zeit von 1954 bis 1959 ist also nur ein Intermezzo. Es stellt die in der literarischen Entwicklung Harlans vorherrschende Poetik nicht in Frage. Ihr Fundament wird in der „französischen Welt meines Exils“<sup>32)</sup> gelegt, während der Gemeinschaft Harlans mit seinen „nahen Herzverwandten“ (Brief 2, Z. 9f.). Ihnen verdankt er offensichtlich den Rückhalt gegenüber seinen Kritikern, den beiden Briefschreibern, sowie Bermann-Fischer und den anderen, die in Brief 2 anonym bleiben, so frustrierend ihrer aller Urteil nach Harlans eigenen Worten (Brief 2, Z. 16–18) für ihn auch gewesen ist, vermutlich vor allem das Suhrkampfs. Von dieser harschen Kritik hat sich Harlan auch dank des erfahrenen Rückhalts nicht so beeindruckt lassen, dass er, abgesehen vom Intermezzo der fünfziger Jahre, von seiner in den ersten Texten sich manifestierenden Poetologie abgewichen wäre. Vor allem zwei seiner „Herzverwandten“ haben Harlan in seiner Haltung bestärkt.

Der eine ist Marc Sabathier-Lévêque. Bei ihm habe er das Schreiben gelernt, sagt Harlan im Gespräch mit Stephan: „Er war der Vorsänger.“<sup>33)</sup> Und zum Weihnachtsoratorium: „Marc Sabathier-Lévêques Weihnachtsoratorium, ›Oratorio pour Noël‹ war für mich der wichtigste Text wohl in meiner Mitte des letzten Jahrhunderts, der in der französischen Dichtkunst entstanden ist.“<sup>34)</sup> Zur Textstruktur führt Harlan aus: „Das *Oratorium* ist im ersten Teil vierstimmig, dann, neue Varianten der Themen einführend, polyphon, um immer wieder in den Interludien, die allesamt ‚Monologe des Irren‘ sind, auf die erholsame Pause eines Zwischenspiels zu stoßen.“<sup>35)</sup> Diese Beschreibung eines Textes mit eher strenger Struktur, deutet das Verstörende (‚Monologe des Irren‘) in ihm nur an. Dieses geht erkennbarer vom Stil aus, der die Wörter herumwirbelt, die Sprache zerbersten und als „étrange musique“<sup>36)</sup> ertönen lässt. In der Hinsicht ist Harlan seinem engen Freund Sabathier-Lévêque als Lehrer und Vorbild gefolgt. Das zeigen ›Tod im Hotel‹ und ›Fugues‹, letztere vielleicht noch deutlicher, wie aus Brief 2, Z. 43ff., und mehr noch aus dem Gespräch mit Stephan hervorgeht, als dieser Harlan auffordert, die ›Fugues‹ zu beschreiben:

Es ist eine einzige 200 Seiten lange Anstrengung des Atems, die sich aus Gesängen zusammensetzt [...], die allesamt in einen Choral münden, insofern ähnlich wie Marcs *Oratorio*, nur mit einer ganz anderen Versbildung. [...] Brücken, die hinter sich selbst abbrechen [...] der Angriff auf die Gesetze der Grammatik und der Syntax, durch die Syntax und Grammatik einer anderen Sprache, die noch niemand spricht.<sup>37)</sup>

<sup>32)</sup> Ebenda, S. 72; eine für Harlan sehr positiv konnotierte Formulierung.

<sup>33)</sup> Ebenda, S. 16ff.

<sup>34)</sup> Ebenda, S. 18.

<sup>35)</sup> Ebenda, S. 19.

<sup>36)</sup> So lauten die ersten und letzten Worte des über vierhundert Seiten langen Poems.

<sup>37)</sup> Ebenda, S. 52. Der zeitnähere Brief gibt den Seitenumfang mit 100 Seiten an.

Diese Schreibweise ist es, mit der sich das Typoskript die Kritik bzw. Ablehnung derer zuzieht, denen Harlan es außerhalb seines engen Kreises vorgelegt oder vorgelesen hat.

Marc Sabathier-Lévêque ist also der eine „Herzverwandten“, welcher den Anfang der literarischen Entwicklung Harlans entscheidend bestimmt hat. Der andere ist Gilles Deleuze. Er hat für Harlan nach dessen eigenen Worten als Lehrer besonders nachhaltige Bedeutung: „Die Denkformen, die ich von Deleuze mitgenommen habe, sie haben sich festgesetzt in allem, was ich je hin-und hergewälzt habe [...] sie haben mich [...] durchdrungen bis auf die Knochen [...]“<sup>38)</sup>. Dieser Selbstäußerung zufolge kann der Einfluss, den Deleuze auf Harlan gehabt hat, gar nicht überschätzt werden.

Klärungsbedürftig ist indes, welche Denkformen seines Lehrer Deleuze sich Harlan so tief eingepägt haben. In dem Gespräch, welchem das Zitat entnommen ist, spricht der bald achtzigjährige Harlan über sich als den noch kaum Zwanzigjährigen, der 1950 in Paris sein Studium aufnimmt. Annähernd gleichzeitig beginnt sein enges Zusammensein mit Deleuze. Der ist zu dieser Zeit Gymnasiallehrer und mit einem Essay über Hume befasst, welcher 1953 erscheint. Ausgehend von Hume entwickelt Deleuze darin seine Auffassung von Phantasie als einem grundlegenden, in seiner freien Entfaltung durch Verstand und Vernunft nicht eingeschränkten Vermögen. Diesen Ansatz arbeitet Deleuze über zwanzig Jahre später zusammen mit Félix Guattari in der Einführung zum zweiten Band des ›Anti-Ödipus‹ zu einer Buchtheorie aus, die unter dem Titel ›Rhizom‹ vorweg als eigener Text herauskommt,<sup>39)</sup> und die Charakteristika moderner Literatur anhand dieser Metapher darstellt:

Die büschelige Wurzel oder das System der kleinen Wurzeln ist der [...] Buchtyp, den die Moderne gern für sich in Anspruch nimmt. Die Hauptwurzel ist verkümmert, ihr Ende abgestorben; und schon beginnt eine Vielheit von Nebenwurzeln wild zu wuchern.<sup>40)</sup>

Dem Charakteristikum eines Rhizoms, dem ungerichteten Wuchern einer heterogenen Vielfalt, entspricht auffällig, was Harlan als poetologisch gewollt herausstellt, wenn er sich über Marc Sabathier-Lévêques ›Oratorium‹ als vorbildlich äußert und seinen eigenen Text ›Fugues‹ kommentiert. Ex negativo entspricht diese Rhizomatik auch dem, was die Briefschreiber an dem Gedicht ›Tod im Hotel‹ bemängeln. Diese Entsprechungen bestätigen die Annahme, dass Deleuze den jungen Harlan maßgeblich darin bestärkt, sich in seiner Schreibweise durch die frustrierende Zurückweisung seiner Kritiker nicht

<sup>38)</sup> Ebenda, S. 23.

<sup>39)</sup> GILLES DELEUZE und FÉLIX GUATTARI, Paris 1976; deutsche Ausgabe: Berlin 1977.

<sup>40)</sup> Ebenda, S. 9.

beirren zu lassen. Denn Deleuze hat in seinem von Hume her gewonnenen Phantasie-Begriff das Rhizom-Modell bereits vorgedacht.

Wegen der lebenslangen, engen Verbundenheit mit seinem Lehrer dürfte Harlan auch dessen zwanzig Jahre später veröffentlichte Rhizom-Schrift aufmerksam zur Kenntnis genommen haben. Jedenfalls ist ihr Einfluss auf Harlans Prosa unverkennbar. Ihre Art zu erzählen entspricht beinahe paradigmatisch einer Theorie des Rhizoms bzw. den dazu von Deleuze aufgestellten Prinzipien, beispielsweise dem Prinzip der Konnexion und der Heterogenität; dem der Vielheit ohne einheitsstiftende Beziehung zu einem Subjekt oder Objekt; dem Prinzip des asignifikanten Bruchs, der Zerstörung von Zusammenhang herstellenden Strukturen.<sup>41)</sup>

Wegen dieser und anderer Prinzipien kann die Rhizom-Schrift als einer der Basistexte der „Postmoderne“ gelten. Jenseits des etikettenhaften und schlagwortartigen Gebrauchs dieses Begriffs in der Bedeutung für Beliebigkeit und ‚Anything-Goes‘ reflektiert er als kunst- und literaturgeschichtliche Kategorie das Bewusstsein der Fragwürdigkeit aller Versuche der Moderne, Einheits- und Leitbegriffe von bindender Kraft zu finden. „Postmodern wäre dann ein Denken, das sich nach dem Verlust der alten Einheiten und Zentren einer sich auftuenden Vielfalt stellt, ohne zu versuchen, das Erschreckende und Zerstreute dieser Vielfalt unter sterilen oder unangemessenen Begriffen zu subsumieren.“<sup>42)</sup>

An der Begründung dieses Denkens haben u. a. Foucault, Lyotard, Derrida maßgeblichen Anteil und nicht zuletzt auch Deleuze. Als sein Schüler wird der junge Harlan bereits bei Deleuzes ersten Schritten in diese Richtung mitgenommen. Das hat Harlan fernerhin bestimmt. Somit gilt, dass Harlans Schreiben innerhalb des weiteren Umfelds, das durch die Namen der von ihm wiederholt als Vorbild genannten Autoren wie Vladimir Chlebnikov, Arno Schmidt, Konrad Bayer, Guido Ceronetti oder Christopher Barnett umrissen ist, genauer in dem vom Rhizom her gedachten Sinn als postmodern zu verorten ist.

Wie aus dem Zitat oben bereits zu ersehen ist, haben die von Deleuze übernommenen Denkformen für Harlan eine weit über das Schreiben hinausgehende Bedeutung. Das belegt auch ein Zitat aus dem Film ›Wandersplitter‹:

Meine Lebensvorstellung ist immer auf eine wundersame Weise, immer von mir gut empfangene Weise gestört worden. Dadurch haben sich in meinem Leben viele Sachen getan, die so sind, dass sie jemand, der denkt, der hat das geplant, der hat so ein reiches Leben

<sup>41)</sup> Ebenda, passim.

<sup>42)</sup> ROLF GRIMMINGER u. a. (Hrsg.), Literarische Moderne. Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert, Hamburg 1955, S. 801.

gehabt – alles Quatsch. [...] mein Leben ist reich an Unfällen, die ich sehr selten provoziert, meistens aber akzeptiert habe – bong, schon haut eine Geschichte rein, und du verrätst deine Absichten zugunsten der Überraschung.<sup>43)</sup>

Noch in diesem Rückblick auf sein Leben erweist sich Harlan als Schüler seines Lehrers Deleuze, der das Lebensethos in den Formeln zusammenfasst: „Sich dessen würdig erweisen, was einem zustößt.“ Oder: „[...] der Sohn seiner Ereignisse [...] werden.“<sup>44)</sup>

Weder poetologisch noch biografisch ist Harlan den brieflichen Ratschlägen der Kritiker seines frühen Gedichts gefolgt. Was sie bemängeln und als abwegig ansehen, hat sich als von ihnen verkanntes Neues erwiesen, das durch die gewiss zu konstatierenden Griffunsicherheiten erster Schreibversuche hindurchscheint. Davon hat Benn als Dichter im Staunen über das Talent Harlans noch am ehesten Witterung aufgenommen. Doch mehr war auch ihm wohl nicht möglich. Die Tradition der schon vor dem Ersten Weltkrieg unternommenen avantgardistischen Experimente war in Frankreich noch lebendig, wiewohl auch dort durch den Zweiten Weltkrieg weitgehend unterbrochen. An sie konnte jedoch angeknüpft werden, in Deutschland hatte das ‚Dritte Reich‘ sie liquidiert. Das wirkte sich bis weit in die fünfziger Jahre aus. Das Bewusstsein für avantgardistische Experimente als Ferment des literarischen Lebens und als Vorschein eines Neuen fehlte. Was in diese Richtung wies, lag außerhalb des ästhetischen Horizonts, wurde verworfen, unter anderem von literarisch so einflussreichen Zeitgenossen wie Benn als Autor, Bermann-Fischer und Suhrkamp als Verleger, wie am Beispiel von ›Tod im Hotel‹ zu sehen. Der Briefwechsel über diesen Text ist nicht nur aufschlussreich für das Verständnis Harlans und seiner schriftstellerischen Entwicklung. Er hat darüber hinaus Relevanz als Reflex der literaturgeschichtlichen Situation seiner Zeit.

---

<sup>43)</sup> CHRISTOPH HÜBNER und GABRIELE VOSS, Thomas Harlan – Wandersplitter. „Eine Anti-biographie“, Edition Filmmuseum, 2006.

<sup>44)</sup> MICHAELA OTT, Gille Deleuze, Hamburg 2005, S. 76f.

*Anhang**Brief Nr.1*

Dr. Gottfried Benn  
 Bln.-Schöneberg  
 Bozenerstr.20

19 IV 54

5 Lieber Herr Harlan,

Sie sind so begabt, daß man nicht recht weiß, was man Ihnen zu Ihren Strophen eigentlich schreiben soll. Es sind ganz großartige Verse darin, voll Phantasie und sublimem Sprachgefühl, Verse von wirklicher Faszination. Wohn geht das Ganze, frage ich mich? Die häufigen „Ich bin ...“ zeigen eine noch nicht völlig erfolgte Lösung der Arbeit, vom Sprungbrett, vom Heranholen des Gegenstands; es ist keine steiles Einsetzen, (wie Auden das kann), – doch überzeugender wirks. Es ist als Ganzes eine Zwischenstation zwischen Lautréamont und dem „Zeitalter der Angst“, aber eine selbstständige Zwischenstation. Sie haben so große Anlagen, daß Sie sich Unbedingt genau kontrollieren, und in Ordnung bringen müssen. Es wäre nicht zu verantworten von Ihnen, sich treiben zu lassen und auf gut Glück Ihre Entwicklung abzuwarten. Das überlassen Sie weniger interessanten jungen Leuten!!

Mit herzlichem Dank und vielen Grüßen

Ihr

(gez.) Gottfried Benn.

*Brief Nr. 2*

Starnberg 8-5-54

Verehrter Dr. Benn

Ihr Brief hat mich sehr benommen gemacht. Gewiß ahnen Sie nicht, wieviel Fröhlichkeit er in mir angerichtet hat. Sie waren sehr gnädig mit dem Gedicht – so wollte ich Ihnen nicht eher und antworten und danken, bevor ich mich – 3 Wochen sind es jetzt gewesen – noch einmal an die Sache machte und sie, zusammen mit dem Grund den ich hatte, es zu schreiben, noch einmal vor vorne begänne. Es ist geschehen und ich sende Ihnen diesen Versuch – vielleicht finden auch Sie ihn gelungener. Es fällt mir schwer mich zu beherrschen, wenn ich Ihnen schreibe, – bisher war kaum jemand da, außer ganz nahen Herzverwandten, die mich verstanden (nicht in dem Sinne, den kränkelnde Knaben in der Pubertät meinen) – sondern schlechthin überhaupt ein Ohr, daß sich zum Zuhören ein wenig weitet, und daß mich sprechen läßt. Gottfried Bermann-Fischer, mit dessen Familie

ich mehr als befreundet bin, hat mir mehrere Male gesagt, ich solle lieber musik machen oder dergleichen, denn ich könne von keinem Menschen auf der Welt verlangen, daß er  
 15 sich die Mühe mache, auch nur eine Sekunde in dieser Wüste ohne Oase zu verbringen und sich gar noch zwischen Norden und Süden zurecht zu finden. Ich übertreibe ein wenig – aber das ist doch der Grundtenor von dem Meisten, was sich die Zeit nimmt sich mit mir auseinanderzusetzen.

20 Was hieraus (aus diesem Manuskript) wird, weiß ich nicht. Ich weiß auch nicht, ob sich überhaupt irgendwo ein Verleger finden lässt, der die Lust hätte, die Krücke zu sein für das, was unter der Mehrheit der Kritisierenden wohl nur als Gebrechen gilt – ich weiß es nicht. –

Ich schreibe an einem Stück über das Warschauer Ghetto und den Kinderaufstand 1943  
 25 während der Kämpfe und der Vernichtung von Hunderttausenden von Menschenwesen in dieser Stadt, die mich mehr erschüttert, als Vieles andre. – Gelde verdiene ich mit Drehbüchern (das heißt – ich beginne erst jetzt, das regelmäßig zu tun) aber vor dieser Arbeit habe ich keinen Respekt. Ich will Regisseur werden – den Film, den ich in Israel begonnen habe im letzten Sommer, kann ich nicht zu Ende drehen, – aus vielen Gründen. Ich habe eine  
 30 Sendung über Israel gemacht, die der NWDR gekauft und bezahlt hat, die aber, zuerst durch den Senat in Berlin, als ich sie öffentlich aufführte, wegen ihrer „politischen Tendenzen“ verboten wurde. Das heißt, man stieß sich daran, daß die Verfolgung von Menschen schlechthin mir am Herzen lag, und nicht nur die der Juden, und daß im Zusammenhang damit von der Affaire Rosenberg in den USA gesprochen wurde. Doch das nur, weil sie  
 35 fragen, wohin das Ganze geht – und ich mich selbst beim Antworten nur abtasten kann – – Ich habe immer noch, wie man das nennt „politische“ Ansichten, ganz kindisch vielleicht, und müßig, wenn man bedenkt, wie lächerlich solche moralischen Gefühle schon morgen in der 8-km hohen Wolke der Wasserstoffwelt sein können, wo selbst der Fischlaich schon verseucht und das Meer radioaktiv ist. Diesen Fortschritt in der Frömmigkeit, wenn man  
 40 die Machtlosigkeit so nennen kann, habe ich auch zu machen versucht, als mich noch einmal nach Ihrem Brief vor das Manuskript setzte, in dem die Geschichte und der Vorgang noch vom Schluchzen verschluckt und vom Blutkreislauf immer wieder (zu schnell) in die Mitte zurückgedrückt wurde, aus der sie kam. Überhaupt habe ich mich jahrelang mit der „weißen Seite“ herumgeschlagen, etwas hormonenkraftiges, als das Valéry empfahl, aber  
 45 doch so, daß immer eine Zeile für zehntausend nicht geschriebene dastand, und manchmal sogar nicht einmal diese, – oder dann nur Vokale, oder Vogelrufe – das ganze französische Buch „NO MANS LAND FUGUES“ (was ich Ihnen danach mitbrachte) ist so – in einem atemlosen Stöhnen angefangen worden, als ich 18 Jahre war, in Straßburg im Gefängnis (wo ich mal kurz aus ganz unwichtigen Gründen war) – und seitdem fortgeführt bis vor einem  
 50 Jahr, ohne Punkt und Satzzeichen – und das, anfänglich, auf über 4000 Seiten – stellen Sie sich vor!! – 100 sind es nur geblieben – alles andere habe ich zerrissen – und für diese restlichen 100 faßt sich noch jeder an den Kopf (ich lache darüber – aber im Grunde ist es zum Weinen, weil man sich plötzlich so namenlos in eine Isolierung oder zumindestens, in eine Schweizer Lungenheilstätte verdrängt fühlt) – seltsamerweise bin ich trotzdem  
 55 noch in den meisten Fällen gesellschaftsfähig und zivil geblieben, obwohl mir nie danach ist, und ich am Liebsten, wenn ich gekonnt hätte, im Orient geblieben wäre, als Zöllner oder Schmuggler – manchmal war mir das sogar gleich – Ich sage Ihnen das alles auf Ihre Frage, wo das Ganze hingehen soll, ohne zu wissen, ob Sie solche Antworten überhaupt als Antworten empfinden. Eine Richtigere habe ich nur für die Zukunft – ich meine, für die

- 60 Möglichkeit, alle Vorgänge zu verschmerzen, die mich in die manchmal so jammervolle Lage versetzt haben, zu verzweifeln. Augenblicklich bin ich froher als seit langer Zeit, da ich zu meinem Vater zurückgefunden habe, von dem mich seit jeh mein ganzer Verstand getrennt und mit dem mich immer wieder so viel Liebe verband, daß schon das allein kaum zum aushalten war. Aber das ist vorbei, wie nach einer langen Krankheit..... Jetzt schäme
- 65 ich mich schon beinahe Ihnen das alles zu schreiben, weil es ja so entsetzlich unwichtig ist – zählen tut nur, was trotzdem dabei herauskommt, und das von Ihnen gesagt zu bekommen, ist eigentlich mein größter Wunsch, obwohl, das denke ich mit Sicherheit, aus den Leiden kein Beruf gemacht werden soll, denn das wäre Prostitution – –
- 70 vielleicht finden Sie noch einmal Zeit, mir zu schreiben und zu raten, was mit dem Manuskript geschehen möchte, und was Sie, letzten Endes, zu tun für richtig halten. Ich kann Ihnen gar nicht genug für Ihre Zeilen danken – Sie werden ja fühlen, wie froh ich darüber geworden bin —————

Bitte empfehlen Sie mich Ihrer Gemahlin

von ganzem Herzen

75

Ihr  
Thomas Harlan

*Brief Nr. 3*

Thomas Harlan  
Starnberg am See      Hof Buchst      8-5-54

Sehr verehrter Herr Suhrkamp,

- Ich sende Ihnen hier ein 25-Seiten langes Manuskript, und bitte Sie, es prüfen und mir
- 5 schreiben zu wollen, ob sich in Ihrem Verlag eine Möglichkeit finden läßt, es zu veröffentlichen. Ich habe es voriges Jahr Israel geschrieben und jetzt im Herbst an Dr. Gottfried Benn gesandt, der mir einen Brief schrieb, den ich Ihnen hier beifüge. Das Manuskript ist nach diesem Brief noch überarbeitet worden, sodaß Sie Stellen, auf die jener Brief anspielt, nicht mehr finden werden.
- 10 Ich weiß nicht genau, ob es für so etwas bei Ihnen einen Platz gibt und ob Sie, oder einer Ihrer Lektoren, etwas damit anfangen können. Ich will Ihnen nicht mehr schreiben, weil ich nicht genau weiß, was Sie wissen möchten. Ich habe noch nie etwas veröffentlicht, außer einigen französischen Gedichten. Es wäre schön, wenn Sie mir schreiben würden und mich wissen ließen, was Sie von dem Manuskript halten. Ich würde Sie gerne selbst
- 15 sehen, aber das ist ja unmöglich.

Mit aufrichtigem Gruß

Ihr  
ergebener  
Thomas Harlan



*Brief Nr. 4*

Herrn  
Thomas Harlan  
Starnberg am See  
Hof Buchst

19.V.1954 Dr..S/hr

5 Sehr verehrter Herr Harlan –

Zunächst möchte ich Ihnen dafür danken, daß Sie mir Ihre Ballade "Tod im Hotel" schickten. Es ist eine sehr interessante Arbeit, die mich stellenweise stark angesprochen hat, aber nicht durchgehend. Im ganzen ist die Lösung der Arbeit vom persönlichen Erleben noch nicht vollzogen. Damit wiederhole ich den wesentlichen Einwand von  
10 Gottfried Benn. Mit der Überarbeitung einzelner Partien ist das auch nicht zu erreichen. Meine Bedenken davor sind anscheinend noch stärker als die Gottfried Benns. Ich rate Ihnen sogar entschieden davon ab, diese Arbeit überhaupt zu publizieren. Gottfried Benn schreibt Ihnen, Sie sollten sich unbedingt genau kontrollieren und sie müßten sich in Ordnung bringen. In der Tat liegt in Ihrer großen Begabung nach dieser Seite hin eine ebenso  
15 grosse Gefahr. Das bedeutet aber nicht, dass einzelne Partien in dem Gedicht in Ordnung gebracht werden sollten, sondern ich glaube, daß auch Dr. Benn in seinem Brief eine eigene innere Ordnung meint; daß die Gefährdung in einem hemmungslosen literarischen Ehrgeiz besteht. Es ist nichts dagegen zu sagen, dass Sie von überall her aufnehmen und annehmen, aber wohl dagegen, dass Sie das dann vor Ihren Wagen spannen, sich dadurch  
20 antreiben und hinreißen lassen, statt es in Zügel zu nehmen. Ich hoffe, ich bin Ihnen in diesem Bild verständlich.

Mit nochmaligem herzlichen Dank und besten Grüßen

Ihr sehr ergebener

Anlage

