

DIE WOHLGESINNTEN UND DIE GRIECHISCHE TRAGÖDIE. EINE MAKABRE WIEDERAUFNAHME DER ORESTIE DES AISCHYLOS

Der Dialog eines literarischen Werks mit anderen Diskursen (sozialen und kritischen Diskursen, mit Mythen, anderen literarischen Werken, auch in Form von Dialogen zwischen Romanpersonen, zwischen Autor und Erzähler oder Autor und Leser) gehört zum normalen Funktionieren literarischer Texte, insbesondere des Romans: »Der Roman als Ganzes ist eine Erscheinung, die viele Stile, verschiedene Redeweisen und Stimmen umfasst«, schrieb Michail Bachtin. Diesen Gedanken erläuterte er im Zusammenhang mit den nach Dostojewskij geschriebenen Romanen auch in einer weiteren Publikation: »Doch überhaupt verfügt jeglicher Roman über dialogische Obertöne [...]. Nach Dostojewskij expandiert die Polyphonie gebieterisch in die gesamte Weltliteratur.« Innerhalb dieses Dialogisierens gibt es jedoch eine spezielle Form der Polyphonie: Der Text wird zu anderen, klar identifizierbaren literarischen Texten in Beziehung gesetzt, ein Verfahren, das wir heute unter dem Begriff der »Intertextualität« zusammenfassen.

Die Umsetzung dieser Intertextualität durch die Autoren ist jedoch schwer nachzuweisen. Manchmal (etwa im Falle des Pastiche) arbeiten sie sehr bewusst ein Netz von Beziehungen zu ihren Modellen aus, in anderen Fällen ist die Beeinflussung diffuser. Das Entlehnte und seine Quellen sind so sehr in die Erfahrung des Autors eingewachsen, dass sie ihm manchmal gleichsam zur zweiten Sprache werden, keine Fremdsprache mehr sind, sondern eine Sprache, die er sich wie seine Muttersprache zu eigen gemacht hat. So meint Jonathan Littell: »Für mich ist der wesentliche Begriff viel eher der des Spiels, des spielerischen Umgangs mit den Bezügen, die ebenso lebendig sind wie die Erinnerungen an Träume, an Erlebtes oder an von Dritten erzählte Begebenheiten.«

Eindeutig ist hier, dass uns der Titel von vornherein eine intertextuelle Lektüre erlaubt. Beim Zurückverfolgen der Erzählkette kann der Leser die verschiedenen Schussfäden betrachten, die zwar aus anderen Werken stammen (beispielsweise von Dostojewskij, Wassilij Grossman und Steiner, wie Georges Nivat aufgezeigt hat), aber nichtsdestotrotz gemeinsam und untrennbar das einheitliche Gewebe von Littells Roman bilden, der alles andere als ein Flickenteppich ist.

Es soll hier also nicht darum gehen, sämtliche Quellen aufzuspüren, vielmehr soll gezeigt werden, wie die Präsenz anderer Texte, vor allem der Orestie des Aischylos, zur Einzigartigkeit und zum thematischen Zusammenhalt der Wohlgesinnten beiträgt. Wir verwenden den Begriff der Intertextualität seiner interpretatorischen Fruchtbarkeit wegen, denn er »führt zu einer echten Reflexion über das Gedächtnis der Literatur [...]. Die Konvergenzwirkungen zwischen dem Werk und der kulturellen Gesamtheit, die es nährt und tief durchdringt, erscheinen so in all ihren Dimensionen: Die Heterogenität des Intertextes löst sich auf in der Originalität des Textes.«

Da wir uns hier für den Orest-Mythos interessieren, werden wir unser Augenmerk vor allem auf den »Familienroman« des Erzählers richten. Darüber darf jedoch nicht vergessen werden, wie wichtig der andere Teil des Buches ist, der dem Krieg und dem Holocaust gewidmet ist. Wir werden übrigens sehen, dass die Orest-Sage diese beiden Themen vereint und, mittels der durch diesen Mythos ausgelösten Reflexion über Gewalt, auch das Kriegsthema erhellt und vielleicht sogar eine Antwort auf die Frage der Darstellung der Shoah ermöglicht.

Die Orestie des Aischylos, eine Trilogie, deren letzter Teil den Titel Die Eumeniden (deutsch Die Wohlgesinnten) trägt, liefert nur einen Teil der intertextuellen Bezüge dieses Romans, der

sich großzügig aus der Weltbibliothek bedient und neben Fiktivem auch Dokumentarisches verarbeitet. Das Buch ist ein »Bibliotheks-Roman«, es erinnert uns daran, dass Literatur zunächst nicht auf Realität verweist, sondern auf Literatur. Betrachten wir zum Beispiel die Namen der handelnden Personen: Ihre Auswahl wird eher von symbolischer und literarischer Logik bestimmt als vom Bemühen um Realistik. Die in *Antibes* von Max' Mutter beherbergten Zwillinge heißen Orlando und Tristan wie zwei literarische Helden, deren einer (Ariosts »rasender Roland«) vom Wahn-sinn befallen ist, während der andere unter einer aussichtslosen Liebe leidet. Diese Vornamen beinhalten also eine Kurzfassung von zwei der Themen in Littells Roman. Auch der Vorname von Aues Mutter ist einem literarischen Mythos entlehnt: Héloïse. Die junge Frau, die den Erzähler in einem Berliner Schwimmbad betört, heißt Helena, kein seltener Name, aber auch er ist mit der Legende der Atriden verbunden. Der Stiefvater trägt den Familiennamen Moreau, wie der Held in Flauberts Roman *Lehrjahre des Gefühls*, den der Erzähler am Ende des Romans eifrig liest. Der Vorname des Stiefvaters, Aristide, klingt zwar vertrauenerweckend nach III. Republik, doch kann der Leser darin im Verlauf der Neuschreibung der Orestie durch *Die Wohlgesinnten* leicht ein annäherndes Anagramm von »Atrides« erkennen.

Aischylos' Version des Orest-Mythos und die Entscheidung für ein Erzählen in der ersten Person bildeten die Keimzelle des Romans; man möchte meinen und wir wer-den zu zeigen versuchen, dass die Nähe dieser beiden Charakteristika keine rein chronologische, sondern auch eine strukturelle ist. Die Beziehung zum antiken Text besteht in dessen ernsthafter Neuschreibung mit transponierter Hand-lung: Der Held heißt Maximilian Aue und nicht Orest, der Roman spielt in Frankreich, Deutschland und Russland vor und während der Zeit des Zweiten Weltkriegs und nicht in Argos nach dem Trojanischen Krieg usw. Zudem ist nicht an eine direkte Lektüre von Aischylos bis zu Littell zu denken, die nicht auch die anderen literarischen Verwandlungen des Mythos (Trauer muß Elektra tragen, 1929–1931, von Eugene O'Neill; *Elektra*, 1937, von Jean Giraudoux, um nur die berühmtesten zu nennen) einbezöge, auch wenn sie im Text nicht ausdrücklich genannt werden.

Variationen über ein Thema

Der Autor gewährt uns durch Hinweise im Text Zugang zum Intertext der Orestie und zieht den Leser in ein Spiel voller Rätsel und falscher Fährten. Das erste Puzzleteilchen ist der Titel: »Die Wohlgesinnten«, und nicht »Die Eumeniden«, was eine direktere Information bedeutet oder zumindest zum Nachschlagen des Wortes angeregt hätte. Der Rückgriff auf die neusprachliche Übersetzung macht alles zunächst noch mysteriöser, denn im 1. Kapitel und zu Beginn des zweiten geht es um die Memoiren eines ehemaligen SS-Mannes. Wir erkennen hier eine Sonderbarkeit, ein Rätsel, die Spur eines Fehlens, des Fehlens des Intertextes.

Auf den Titel folgen noch weitere Bezugnahmen in alle möglichen Richtungen, die das Spiel des Enthüllens und In-die-Irre-Führens fortsetzen: Max und sein Freund Thomas werden »Orest« und »Pylades« genannt, wenn auch nur im Scherz. Der Erzähler stößt auf Essays über Sartres *Die Flie-igen*, eine zeitgenössische Fassung der Orestie, und dabei auch auf einen Aufsatz, der »im Übrigen eher von Sartre handelte« und über den er streng urteilt. Max zitiert, liest und spielt Sophokles (*Elektra* ist sein Lieblingsstück), doch niemals Aischylos. In Sophokles' Stück jedoch wird Orest eben nicht von den Erinnyen verfolgt. Bei den Griechen waren die Erinnyen weibliche Rachegöttinnen. Als Hüterinnen von Recht und Ordnung ahnden sie vor allem das, was diese Ordnung besonders bedroht: den Elternmord. Das Wort »Eumeniden« fällt erst am Ende von Aischylos' Stück, denn diese Gottheiten sind die ins Freundliche gewandelten schrecklichen Erinnyen, die durch die Verurteilung Orests endlich besänftigt werden. Doch wie Jean-Louis Backès schrieb, wird diese Unterscheidung zwischen

Erinnyen und Eumeniden in der Moderne nicht mehr berücksichtigt, stattdessen wird nur noch letzterer Begriff in einer nun (wie auch im Altertum) antiphrastisch euphemistischen Bedeutung verwendet. Diesem Gebrauch folgt auch Littell.

Nach dem Mord an Mutter und Stiefvater (kurz nach der Hälfte des Buchs) kann der Leser die losen Fäden endlich verknüpfen und die wahre Bedeutung der Indizien erkennen. Auch der Titel erhellt sich: Aue ist ein neuer Orest (zuzüglich Inzest), er tötete seine Mutter, und deshalb wird ihn eine zeitgenössische Variante der Eumeniden verfolgen. Das Puzzle scheint komplett, doch immer noch fehlt das Mittelstück: die Mordszene. Sie wird nicht erzählt. Der Leser kennt nur das Vorher – der erschöpfte Aue schläft ein – und das Nachher – er erwacht in dem Haus, in dem die beiden Leichen liegen. Jean-Louis Backès hat sehr gut gezeigt, dass die Autoren nach 1800 sich bemühen, den Mord an Klytai-mestra abzumildern, schon bei Euripides bedeckt sich Orest die Augen, um seine Mutter zu töten. Doch ist diese Erklärung ausreichend bei einem Autor, der sonst keineswegs auf äußerst brutale Schilderungen von Massenmordszenen verzichtet? Warum wird dieses fiktive Verbrechen verschwiegen, während von realen Massakern detailliert berichtet wird?

Einige Motive des Romans erhalten also ihre ganze Wirkungsmacht und Glaubwürdigkeit erst, wenn man sie im Lichte des antiken Stücks betrachtet. Der aufmerksam gewordene Leser begreift rasch, dass die beiden Polizisten, die so verbissen (und nach den Kriterien des realistischen Romans wenig überzeugend) Jagd auf Aue machen, die Erinnyen sind. Einer der beiden heißt übrigens Clemens (lateinisch »der Nachsichtige, der Menschliche«), eine Antiphrase, die an die Euphemisierung der Erinnyen zu Eumeniden erinnert. Die Kriminalromanstruktur passt eher zur modernen Erzählung, ist jedoch in der antiken Tragödie bereits latent vorhanden.

Ist der rote Faden erst einmal gefunden, dann führt er den Leser weiter hinein ins Spiel und erlaubt ihm, einzelne Elemente mit größerer Tiefe zu sehen: Wandelt Aue bei seinem Aufenthalt auf der Krim im Kapitel »Allemandes I und II« nicht auf den Spuren Orests, der während seiner Irrfahrten auch in Tauris (der heutigen Krim) Abenteuer bestand? Dank diesem Vergleich erhält die realistisch wirkende Reise eine initiatorische Dimension. Auch andere Einzelheiten gewinnen schärfere Kontur. Die Axt, mit der der Stiefvater getötet wird und die in bester Thriller-Manier in Szene gesetzt wird, verweist auf jene, mit der Agamemnon getötet wurde und die durch alle Tragödien Sophokles' und Euripides' geistert. Auch das Bild von Max und seiner Schwester, die einschlafen wie ein ineinander verschlungenes Schlangenpaar, lassen an Klytämnestras Traum denken, in dem sich Orest an ihrer Brust in eine Schlange verwandelt, eine düstere Vorausdeutung auf den Muttermord

Durch die intertextuelle Lektüre erhält der Roman tragische und mythische Tiefe.

Die Schaffung eines Krimirätsels

Der spielerische Aspekt der Intertextualität, den wir heraus-zustellen versuchten, ist alles andere als müßiges Spiel. Die Kombination einer Bezugnahme auf Aischylos mit einem Ich-Erzähler bietet uns eine Erzählsituation, die vergleich-bar ist mit der, die Agatha Christie in ihrem berühmten Kriminalroman Alibi (früher Roger Ackroyd und sein Mörder) verwendete. Bei ihr erweist sich der Erzähler als der Mörder, der vom Leser jedoch aufgrund des zu großen Vertrauens in die erzählende Instanz nicht verdächtigt wird. Die Wohlgesinnten folgen eher einem umgekehrten Schema. In diesem Roman wird der Leser durch einen Pakt über eine mythologische Lektüre dazu bewogen, im Erzähler einen Muttermörder zu sehen. Dieser Pakt wird nun von Aue selbst angeboten, und zwar sehr nachdrücklich. Als er sich an die

Rolle der Elektra erinnert, die er im Internat spielte, vermerkt er: »und das Gemetzel im Palast der Atriden war das Blut in meinem eigenen Haus«. Er selbst also sorgt für die textliche Spiegelung.

Mithin ist es die Präsenz der Orestie, die eine Schuld Aues vermuten lässt, ein Paradox, wie Gérard Genette es im Zusammenhang mit Giraudoux' Elektra feststellt: »Diese Aussage ist emblematisch für die ebenfalls paradoxe Situation, in der sich (beinahe) jeder moderne Leser und Zuschauer (beinahe) jeder antiken Erzählung befindet: Wir kennen im Vorhinein den Ausgang einer vergangenen Geschichte; unsere ›Bildung‹ schreibt nachträglich vor, was einst nur unausweichlich war, um heute bekannt zu sein. Ein Wissen, das den Vollzug seines Gegenstandes determiniert: So lautet das Prinzip dieses Spiels und, wie zufällig, auch die Definition des Tragischen.«

Jetzt können wir uns erneut mit der Bedeutung der »feh-lenden Szene« (des Doppelmords) befassen. Pierre Bayard weist darauf hin, dass eine Erzählung in der Ich-Form nicht eine Geschichte erzählt, sondern einen Standpunkt zu einer Geschichte wiedergibt, und dass jeder Rätsel-Kriminalroman die Unaufrichtigkeit des Autors impliziert. Wenn wir den von Bayard empfohlenen methodischen Zweifel auf Die Wohlgesinnten anwenden, erkennen wir, dass unsere Überzeugung von Max' Schuld wie bei Clemens und Weser auf einer puren (und vielleicht abwegigen) Konstruktion von Schlussfolgerungen beruht, die wir aus einem uns bekannten literarischen Mythos ableiten! Die beiden Versionen des Muttermords werden uns (kurz vor dem Ende des Romans) gleichrangig geliefert: Clemens und Weser stellen uns ihre Lesart des Romans vor und greifen dabei auf den Eröffnungssatz des Buches zurück: »Wir werden dir erzählen, wie es gewesen ist«. Der Polizist liefert uns also eine Version der fehlenden Szene, für die wir Leser uns jedoch schon ein eigenes Szenario ausgemalt haben.

Und wenn Aue uns nun auf eine falsche Fährte gelockt hätte, indem er sich mit Orest vergleicht? Wenn er diesen Mord wirklich nicht begangen hat? Wer ist dann der wahre Mörder seiner Mutter? Littell erinnert uns daran, dass ein Leser nie aus Borges' »Bibliothek von Babel« herauskommt und dass diese Bibliothek zugleich ein Labyrinth ist.

Die Konstruktion des Romans und die im Textverlauf ausgelegten mythologischen Spuren bieten dem Romanhelden also einen Ausweg und dem naiven Leser eine Lektion in Methode. Der ständig zweifelnde Leser, dazu verdammt, sich entweder in Aue oder in die Polizisten hineinzusetzen, und befangen in einem dem erzählerischen »Ich« inhärenten Identifikationsprozess, möchte, dass Aue unschuldig wäre an dieser Schande, was uns auf die andere Frage zurückwirft: Ist der passive Nazi Aue deshalb weniger schuldig? Die Interpretation ist offen. Das Grauen ist da. Punkt. Der Rest ist Literatur.

Die Morde sind nicht zu leugnen (weder der Muttermord noch die von den Nazis begangenen Morde), doch die Fabel erteilt uns eine Lehre: Wem darf man glauben?

Wahrung von Textglaubwürdigkeit und -kohärenz

Über diese Überlegung hinaus spielt die Intertextualität eine wichtige erzählerische Rolle. Die mangelnde Wahrscheinlichkeit, die dem Roman vereinzelt vorgeworfen wurde (Warum sprechen Brasillach und der Erzähler Altgriechisch? Wie konnten Weser und Clemens Max im tiefsten Polen aufspüren?), ist ein Indiz dafür, dass der Roman eine andere als realistische Lesart erfordert. Sobald man von dieser Annahme ausgeht, ist es gerade die Präsenz der Subtexte, die die Glaubwürdigkeit des Helden gewährleistet.

So durchquert Max praktischerweise ganz Europa von Westen nach Osten und hat so Gelegenheit, sowohl die Massaker an den Juden in der Ukraine zu erleben als auch die Konzentrationslager in Polen zu besichtigen. Er ist das, was die Erzähltheoretiker als »beschreibende Person« bezeichnen, ein bequemes Vehikel für die glaubwürdige Entwicklung einer Beschreibung. Wobei dieses Verfahren, eigentlich ein alter naturalistischer Hut, hier unglaublich effizient funktioniert: Es geht nämlich nicht mehr darum, einen Gaffer an den Käseauslagen in Les Halles vorbeizuschicken, sondern darum, einen Mann passiv dabei zusehen zu lassen, wie an den Rändern der Massengräber menschliches Hirn spritzt. Einen Gaffer bei Metzeleien zusehen zu lassen ist deshalb so effizient, weil schon das schweigende Beobachten von Massakern eine politisch-ethische Stellungnahme ist. (»Im Übrigen denke ich, dass ich beim Zuschauen genauso verantwortlich bin, wie wenn ich es selber tue«, sagt Max einmal zu seiner Schwester.) Zudem spricht dieser Gaffer in der ersten Person, als Verlängerung unseres voyeuristischen Triebs (des »skopischen Triebs«, wie es in der Psychoanalyse heißt), und während wir uns fragen: »Wann endlich wird sich Aue empören?«, raunt uns der Autor zu: »Und Sie? Wann?«

Dieses Verfahren, das künstlich aufgesetzt hätte wirken können, fügt sich in das Schema der Orestie. Wenn der Erzähler ein moderner Orest ist, fällt ihm auch das Los des vom Wahn getriebenen Umherirrens zu.

Der Vergleich mit dem antiken Helden verleiht der von Littell geschaffenen Figur größere Dichte. Er erlaubt es dem Leser, sich zu identifizieren und nicht von Anfang an abgestoßen zu sein von diesem SS-Mann, der Inzest und Muttermord begangen hat. Paradoxerweise verhilft ihm gerade der Mythos zu Glaubwürdigkeit und Greifbarkeit. Die Bezugnahme auf den tragischen Helden und die gleichzeitige Verwendung der ersten Person ermöglichen es dem Leser, nicht nur Grauen zu empfinden, sondern auch Mitleid, Grundlagen für eine Katharsis, die vielleicht zum Teil den Erfolg des Romans bei den Lesern erklärt.

Und schließlich erlaubt uns der Titel, der ja das gesamte Werk erfassen soll, Aues Familienroman mit seinem Sozialroman zusammenzubringen. Max-Orests persönliches Leben dient als analoges Erklärungsmuster für die Geschichte der Naziverbrechen und den Vernichtungsmechanismus, das jedoch Raum für andere Interpretationen lässt und die Erklärungsmöglichkeiten nicht einschränken will. Das Übel, von dem Aue befallen ist, ist das verkleinerte Modell des Übels, das Europa zerfrisst.

Vom Mythos des Orest zum Mythos des Hermaphroditen

Der erste auffallende Unterschied zwischen den beiden Texten ist das Fehlen der Elektra in den Wohlgesinnten. Una, die inzestuöse Zwillingsschwester, hasst ihre Mutter nicht, sie geht sogar so weit, sie zu verteidigen. Tatsächlich ist die Rolle der Elektra sehr präsent, aber sie wird von Max selbst gespielt, und zwar in einer Szene, in der er die weibliche Rolle in Sophokles' Tragödie verkörpert: »Als ich mich im Spiegel betrachtete, glaubte ich, Una zu sehen, und wäre fast ohnmächtig geworden.« So erlaubt ihm das Theater endlich die Verwirklichung des Identitätsphantasmas, das ihn den ganzen Roman hindurch verfolgt: Una zu sein. Denn hinter dem einen Mythos kann sich ein anderer verstecken, und durch die halb offene Tür der Tragödie zeichnet sich der Mythos des Hermaphroditen ab. Er kann hier Inzest und Homosexualität erhellen. Hinter dem Inzest steht der Wunsch der Zwillinge nach Vereinigung, und so ist auch die Homosexualität – die hier völlig von Gefühlen getrennt ist, es wäre eher von homosexuellen Verhältnissen zu sprechen als von Homosexualität – nur der verzweifelte Wunsch, Una zu sein, nicht Eins zu werden, sondern eben Eine. Élie G. Humbert schrieb im Zusammenhang mit den Schriften C. G. Jungs, der mehrere Bücher über den Inzest

verfasst hat, beim Inzest gehe es darum, zu sich selbst zu finden, also zum Unbewussten. Der Erzähler ergeht sich in intensiven Beschreibungen dieser symbiotischen Beziehung: »Es war das Alter reiner Unschuld, glücklich und paradiesisch. Die Freiheit hatte von uns, unseren kleinen, schmalen gebräunten Leibern Besitz ergriffen. Wir [...] rollten und krümmten uns gemeinsam im Staub, nackte ununterscheidbare Körper, weder Mädchen noch Junge, nur zwei ineinander verknotete Schlangen.« (Kap. »Courante«) (Und ihres Verlusts: »Nach dem Winter war ich blass und noch unbehaart; bei ihr zeigte sich schon der Schatten eines Flaums zwischen den Beinen, und ein winziger Busen begann ihre Brust zu entstellen, die ich flach und glatt liebte.« (Kap. »Sarabande«)

Jetzt versteht man Max' schmerzliche Lust an der Verkörperung der Elektra auf der Bühne. Und sein Orgasmus, als er von Männern penetriert wird und glaubt, endlich sie zu sein, wird mit einem lyrischen Überschwang beschrieben, der an Jean Genets *Pompes Funèbres*. Das Totenfest erinnert. Die Zwillingskonstellation wiederholt sich in der nachfolgenden Generation in den Zwillingen, die Aues Mutter beherbergt und von denen man aufgrund einiger Indizien im Text annehmen könnte, es handle sich um Max' und Unas Söhne. Der Erzähler jedoch bestreitet die Vaterschaft, er ist beherrscht von einer hartnäckigen Blindheit, die am Ende des Romans im Gespräch mit dem umherirrenden Blinden ein schönes Symbol findet.

Diese Blindheit, von der Max bei seinen privaten und ideologischen Entscheidungen geleitet wird, wird ihn schließlich auch von seiner Schwester trennen. Una hat Freud aufmerksam gelesen und dann in Zürich C. G. Jungs Vorlesungen gehört, entsprechend ist sie in der Lage, den Inzest beim Namen zu nennen und ihn zu verweigern. »Ich bin jetzt eine Frau und du bist ein kleiner Junge geblieben«, sagt sie zu ihrem Bruder, und: »Du bleibst ein Gefangener der Vergangenheit.« Dem oberflächlichen, wiederkäuenden Gedächtnis ihres Bruders setzt Una ein in die Tiefe gehendes und durch die Sprache befreites Gedächtnis entgegen, das es ihr ermöglichte, ihren Dämonen zu entfliehen und menschlich zu wachsen. Als sie erwähnt, wie sehr sie Jung bewundert, fühlt Max Verärgerung. Über die Eifersucht hinaus ist diese Reaktion sicher auch als Verweigerung jeglicher Selbsterforschung zu verstehen. Mehrmals erwähnt Max die Last der Erinnerungen und des Gedächtnisses, bis er sie ganz am Ende des Romans mit den Erinnyen gleichsetzt: »Auf einmal spürte ich die Last der Vergangenheit, die Pein des Lebens und der unveränderbaren Erinnerung, ich blieb allein [...] mit der Zeit und der Traurigkeit und dem Kummer eines Gedächtnisses, der Grausamkeit meiner Existenz und meines bevorstehenden Todes. Die Wohlgesinnten hatten meine Spur wieder aufgenommen.«

Die Banalität des Bösen

Littell übernimmt den Begriff des Bösen, wie Hannah Arendt ihn im Zusammenhang mit dem Eichmann-Prozess fasste, und gibt sich alle Mühe, aus Aue eine handelnde Person zu machen, mit der man sich identifizieren kann. Vereinfacht wird dies durch die Bezugnahme auf einen bekannten Mythos und durch den Gebrauch der ersten Person. Seine Konzeption steht derjenigen recht nahe, die Ende des 19. Jahrhunderts ein anderer Denker des Bösen, Octave Mirbeau, der Verfasser von *Der Garten der Qualen*, entwickelte: »Ich glaube ein normaler Mensch zu sein, mit zärtlichen Anwandlungen, hehren Gefühlen, einer überlegenen Natur, den Verfeinerungen von Kultur und Gemeinschaftsleben [...] Und dennoch, wie oft habe ich in mir die gebieterische Stimme des Mordes grollen hören!« Die Fügsamkeit des Helden bietet die Voraussetzung für blinden Gehorsam, denn Pflicht und Gewolltes werden gleichgesetzt: »Das ist es, was ich tun möchte, was ich tun muss.«

Besonders aufschlussreich ist jedoch der andere Unterschied zwischen Littells und Aischylos' Version. Am Ende der Eumeniden nämlich wird der (genau wie Aue, dessen somatische Reaktionen auf seine Angst und seine seelischen Verirrungen über Seiten beschrieben werden) von den Erinnyen verfolgt und in den Wahnsinn getriebene Orest in Athen von einem menschlichen Gericht gerichtet und freigesprochen, was dem Teufelskreis der innerfamiliären Racheakte ein Ende setzt. »Noch heute berührt es uns, wenn wir diesen langen Weg sehen, der von der Bestrafung durch eine blinde und undurchschaubare Justiz zu einem Recht führt, das mit äußerster Umsicht und äußerstem Bemühen um ein unparteiisches Urteil von Menschen gesprochen wird.« Diese Worte Jacqueline de Romillys¹⁸ scheinen anzuklingen, wenn Littell die Prozesse über die Naziverbrechen mit dem Urteil des athenischen Areopags vergleicht: »Mir gefällt die Art, wie sich die Griechen die Moral vorstellten [...]. Die Absichten werden nicht berücksichtigt. So hat man es auch in den Nachkriegsprozessen gemacht, und nur so kann man es machen. Dieser oder jener hat diese oder jene Tat begangen. Was ihn dazu bewogen hat, ist unwichtig.«

Über Aue ist nun weder wegen Muttermordes noch wegen seiner Beteiligung am Völkermord gerichtet worden. Deshalb ist er zu einem endlosen Verfolgtwerden verdammt, zur ewigen Wiederkehr der Verbrechen und Leiden (»Die Vergangenheit ist nie vorbei«, sagt er), wie sie auch im Verb »wieder aufgenommen« des Schlusssatzes verdeutlicht wird. Der Gerichtsverhandlung unter dem Schutz von Zeus, dem Gott des Wortes, steht das nicht befreite Wort Aues gegenüber, der deshalb weder die »fehlende Szene« beschreiben kann noch seine Gefühle angesichts der Massaker, deren Zeuge er wurde.

Zudem wird Orests Rache in den antiken Fassungen seiner Geschichte als legitim dargestellt. Ganz anders bei Aue: In seinem Fall ist die Rache zweifelhaft, weil das Verbrechen der Mutter zweifelhaft ist. Der Vater ist ein Henker, was Aue erst spät von seiner Schwester erfährt – nun wollte auch Agamemnon Iphigenie töten –, und vor allem hat die vom Vater verlassene Mutter nichts Schlimmeres getan, als in zweiter Ehe einen braven Bürger zu heiraten. Sie ist nicht Penelope, aber sie ist auch nicht Klytämnestra. Sie steht lediglich im Zentrum eines Seelendramas und erregt den Hass ihres Sohnes, weil sie der Realisierung des Inzests (der wiederum die Verlagerung eines unbewussten Mutter-Sohn-Inzests wäre?) im Wege steht. Kurz vor dem Mord an der Mutter ruft sich Max beim Verkehr mit einem Strichjungen Unas Gesicht vor Augen. Doch in diesem Augenblick schiebt sich das Gesicht der Mutter vor das der Schwester. Aue ist verrückt vor Zorn auf seine Mutter: »Was tat sie hier, diese unausstehliche Hündin? Musste sie mich erneut verfolgen?« (Hervorhebung von J. L.) Hier nimmt das Gesicht der Mutter die Züge der den Tabubruch bestrafenden Erinnye an. Die »Rache« ist also mit Misstrauen zu betrachten. Die legitimen Gründe (die Mutter hat selbst ein Verbrechen begangen und muss dafür büßen) – wobei Aischylos' Tragödie zeigt, dass diese Gründe nur zu endloser Gewalt führen – fehlen hier: Der Mörder läuft seinem Motiv hinterher. Kurzum, der Mord ist nicht mehr begründbar und Aue bleibt nichts anderes übrig, als den Mord der Mutter am Vater zu erfinden.

Wie sollte man da nicht Parallelen zu den Verbrechen der Nazis ziehen, die immer a posteriori nach Rechtfertigungen suchten? Im Kapitel »Allemandes I und II« töten SS-Leute eine Gruppe ukrainischer Kinder: ein Übergriff. Aue versucht, seinem Vorgesetzten zu erklären, dass man die Männer schlecht dafür bestrafen könne, weil sie tagtäglich viele Kinder massakrierten. Der Vorgesetzte reagiert verärgert: »Das ist nicht das Gleiche! Die Kinder, die wir hinrichten, sind verurteilt!« So wird nach der Tat eine Ad-hoc-Rhetorik bemüht, um scheußliche Verbrechen zu bemänteln und eine spitzfindige Unterscheidung zwischen »legitimem« und »illegalem« Mord an Kindern zu treffen.

In beiden Fällen (persönliche Geschichte und Kollektivverbrechen) steht man, was den Begriff des Rechts angeht, beim Vergleich mit Aischylos' Tragödie vor einem Abgrund: Nicht einmal die archaische Gerechtigkeit der Reversibilität hat noch Geltung. Nichts rechtfertigt diese Verbrechen, nur der irrationale Hang, sie zu begehen.

Die Eumeniden – Allegorie der Erinnerung?

Die Eumeniden können heute nur als Exteriorisation von Schuld und Reue erscheinen, einer Reue, die im antiken Griechenland unbekannt war, obwohl Jacqueline de Romilly auf folgende Verse in Aischylos' Agamemnon hinweist: »Träufelt im Herzen zur Stunde des Schlafs Kummer, des Argen eingedenk, lernt Weisheit auch verstocktes Gemüt.« Diese Reue ist, genauer gesagt, »ein aus Vergangenen erwachsenes ungutes Gefühl, das einen mitten in der Nacht quält«

Die Last, von der Orest durch das Urteil des Areopags befreit wird, muss Aue bis ans Ende seiner Tage mit sich herumschleppen. Das Schlussbild der Eumeniden lässt diese Last der Erinnerung konkret werden. Menschlich und nah erscheint uns die Gestalt des Max, weil wir ihm zutrauen, auch einmal auf die andere Seite, die der Hellsicht zu schwanken. Man spürt, ihm fehlt nur eine Winzigkeit, und er wäre ein anderer Mensch, ein bewussterer und weniger feiger Mensch. Sein Weg ist gepflastert mit Begegnungen (der junge Musiker Yakov, der Sprachwissenschaftler Voss, der Greis Nahum ben Ibrahim), und jede ist eine mögliche Öffnung hin zur Brüderlichkeit, jede eine (verpasste) Gelegenheit, Humanität zu zeigen. Man könnte sogar meinen, hinter Aues Bemühungen, gegen Ende des Krieges unter dem Vorwand der Rationalisierung ein Ausuferen der »Endlösung« zu verhindern, stehe der uneingestandene Wunsch, das Ausmaß der Massaker zu begrenzen.

In einer sehr schönen und sehr verstörenden Szene, einer Märchenszene, kommt ein alter Jude aus Dagestan und bittet Aue, sein Schicksal zu erfüllen, das heißt, ihm am vorherbestimmten Ort ein Grab zu graben und ihn zu töten. Dieser edle Greis hat mit Aue eine kulturelle Gemeinsamkeit: das Altgriechische. Aus ihrem Gespräch gewinnt man den Eindruck, Aue sei kein abscheuliches Monster, sondern hätte sich auch für etwas anderes öffnen können. In dieselbe Richtung geht ein Scherz, der tiefgründiger ist als auf den ersten Blick ersichtlich und der den Gebrauch eines griechischen Wortes rechtfertigt, und zwar nicht aus reiner Gelehrsamkeit, sondern um die Bedeutung dieses symbolischen Dialogs schärfer hervortreten zu lassen. Der alte Bergjude lässt Aue das Grab ausheben und qualifiziert dessen Arbeit als dürftig: »Du willst mir doch wohl kein Armengrab geben, mir Nahum ben Ibrahim! Oder bist du ein Nepios?« Nepios entspricht dem lateinischen infans, wörtlich heißt es »der die Sprache noch nicht beherrscht«, woraus sich eine Reihe von Bedeutungen ableitet, die einen Mangel an Wissen miteinfassen: Neubekehrter, Mensch schwachen Glaubens, unreifer Glaubender. Da Nahum ben Ibrahim diesen Begriff jedoch in einem verneinten Satz verwendet, gesteht er Aue immerhin einen seiner Bildung verdankten Ansatz zur Reife zu, was sich auch in der Anrede meirákion (junger Mann) ausdrückt, der Bezeichnung für das dritte der sieben Lebensalter des griechischen Mannes: Er ist im Alter der Möglichkeiten, doch der Zufall will, dass er nicht in der Lage ist, sein Bewusstsein zu wecken.

Diese Szene ist überaus wichtig. Ben Ibrahim hat keinen Einfluss auf die Abfolge der Ereignisse in der Handlung, selbst wenn er Aue vielleicht erschüttert und eine Bresche schlägt für den Zweifel, der Aue am Rande seines Bewusstseins befällt und vom Sprachwissenschaftler Voss zur gleichen Zeit noch vertieft wird. Der alte Jude ist wenig glaubwürdig (er ist hundertzwanzig Jahre alt und klettert wie eine Bergziege), und dieser Mangel an Glaubwürdigkeit wird vom Autor noch unterstrichen, vermutlich, um uns zu einer

allegorischen Lesart dieser Gestalt anzuregen. Er verkörpert die Erinnerung. Das ist der Sinn des Midrasch, den er Aue erzählt: Der Engel hat ihm bei der Geburt nicht die Lippen versiegelt, und »daher erinnere ich mich an alles, was vorher geschehen ist«.

Ben Ibrahims Erinnerung ist dem Erinnyen-Gedächtnis, das, schwer von Ungesagtem, auf der Seele des Erzählers lastet, völlig entgegengesetzt. Sein Gedächtnis steht in Verbindung zu den Tiefen des Unbewussten (er erinnert sich an alles, was das noch ungeborene Kind während des Heranreifens im Mutterleib erfahren hat). Aue schreibt viele hundert Seiten lange »Memoiren«, doch in Stalingrad wird ihm ein Loch (eine Gedächtnislücke?) in den Kopf geschossen, es symbolisiert seine Unfähigkeit, in seinen Erinnerungen in die Tiefe und über das rein Faktische hinauszugehen. Der alte Jude vertritt eine andere Seite der Humanität, und Littell legt uns den Gedanken nahe, dass nicht viel gefehlt hätte, und auch Aue wäre ihr zugehörig gewesen.

Als er den alten Mann exekutieren lässt, folgt Aue weder der Ideologie noch den Befehlen der Nazis (was ihm der anwesende Untergebene auch vorwirft), sondern den Wünschen Ben Ibrahims, indem er ihm mit eigenen Händen das Grab gräbt, und zwar an der vorherbestimmten Stelle. Er handelt aus Barmherzigkeit, und das wird hier zum einzigen Mal im Roman so klar. Er erkennt in diesem Mann einen »Menschenbruder«, denn im Augenblick der Exekution packt ihn »Furcht«, »eine sinnlose Angst«, er assoziiert seinen eigenen Tod mit dem des Mitmenschen.

Intertextualität und Geschichte

Durch die Intertextualität (und Aischylos' Orestie macht nur einen kleinen Teil der Bezugstexte aus) stellt sich der Text von vornherein in die Tradition des Menschen und nicht in die Kontingenz. Liegt nicht die einzige Möglichkeit, eine besonders unsagbare Realität (den Holocaust) darzustellen, im Rückgriff auf andere Texte? Tiphaine Samoyault schreibt: »Das Gedächtnis der Literatur lässt sie eine Geschichte bewahren, die vielleicht nicht denselben Regeln gehorcht wie die Weltgeschichte, die sie jedoch aus einer einengenden Starre befreit.«

Jean Solchany vermerkt in seiner Erwiderung auf die Kritik der Historiker, der Roman Die Wohlgesinnten »ist weder ein Zeugenbericht noch eine historische Arbeit. Die in ihm vermittelte Sicht der Shoah darf also nicht nach gesellschaftswissenschaftlichen Kriterien bewertet werden«, wenngleich der Text die Shoah in einer Weise schildere, die erschreckend realistisch wirke²³. Es stellt sich die Frage, ob das Erschreckende dieser Schilderung nicht gerade der Verwendung literarischer Techniken geschuldet ist und in erster Linie der Neu- und Umschreibung von Texten, seien es nun dokumentarische oder fiktionale Texte. So nämlich leistet Littell in doppelter Hinsicht Erinnerungsarbeit: Indem er Zeugnis über die Shoah ablegt, gibt er auch das Erinnern derjenigen weiter, die vor ihm darüber gesprochen und vor ihm über das Wesen der Gewalt und des Bösen nachgedacht haben.

Aus dem Französischen von Doris Heinemann