

Das »Wesen des großen Wahnsinns« begreifen? Zu Jonathan Littells »Die Wohlgesinnten«

Wahrheit ist kein Besitz; sie existiert vielleicht nicht einmal, es sei denn als ein endlos aufgeschobenes Versprechen – was niemanden daran hindern muss, nach ihr zu suchen. Jonathan Littell sucht auf seine Weise. Er gibt seinen Roman als die Memoiren eines ehemaligen SS-Offiziers aus – ein Kunstgriff, der interessante Spiegelungen und Brechungen zulässt. Die nationalsozialistische Bürokratie, der Krieg, die Massenausrottungen, die Verfolgung und Vernichtung der Juden werden in der Erinnerung des Protagonisten rekonstruiert. Ergründet wird aber auch der Horizont des geistigen und körperlichen Lebens des Max Aue, Mörder und Massenmörder in einer Person. Der Rhythmus seiner Gefühle und Triebe muss verkörpert werden, wenn er als lebendige Person erscheinen soll. Denn der Körper ist das Mittel des Durchgangs durch die Welt ...

Jonathan Littell versetzt sich in seine Figur – ein Akt, der manchen Kritikern verwerflich erscheint: Ein Jude versetzt sich in das Triebleben, in Denken und Fühlen eines Massenmörders? Unerhört! Skandalös!

Der Schriftsteller Romain Gary, Preisträger des *Prix Goncourt* genau fünfzig Jahre vor Jonathan Littell (und dann ein zweites Mal 1975), lässt in seinem Roman *Der Tanz des Dschingis Cohn* den *Dibbuk* des ermordeten Juden Cohn in den Körper seines Mörders, des SS-Offiziers Schatz, fahren, wo sie eine monströse und groteske »negative Symbiose« eingehen – eine Idee, der Littells Kunstgriff nicht unähnlich ist.

Wie einen Anderen – und sei es eine fiktionale Person – durchdringen und seine Taten erklären, wenn nicht dadurch, dass man sich in ihn hineinversetzt? Doch ist es überhaupt möglich, in der Vorstellung die Stelle eines Anderen einzunehmen?

Die Voraussetzungen dafür sind durchaus gegeben: Gemeinsam ist den Menschen die Weltzugehörigkeit und das Auf-die-Welt-hin-ge-spannt-Sein, dessen Vehikel der Körper, das Fühlen und das Denken sind. Dieses Gemeinsame existiert in der augenblicklichen, individuellen Erfahrung; doch ebenso sehr existiert es als ein Allgemeines, Unpersönliches, das alle und alles verbindet. »Jeder Mensch ist er selbst und zugleich noch einmal Adam (unter anderen historischen Bedingungen)«, schrieb Jean-Paul Sartre. In der Besonderheit der Taten des Einzelnen offenbart sich die Universalität des Tuns. Dank dieser Universalität ist ein Sich-in-den-Anderen-Hineinversetzen möglich.

Der französischen Literatur sind solche Erkenntnisse geläufig. Robert Antelme betitelte sein Werk über Deportation und Konzentrationslager *Das Menschengeschlecht*, und Romain Gary ließ eine seiner Personen sagen: »Was an den Deutschen kriminell ist, das ist der Mensch.« Und an einer anderen Stelle heißt es: »Die Unmenschlichkeit ist eine zutiefst menschliche Eigenschaft.«

In Jonathan Littells Roman macht sich der »Ich-Erzähler« diesen Menschheitsbezug zu eigen – eine Verhaltensweise, die seinem Wunsch, Schuld abzuwälzen und sich zu entlasten, entspringt: »Für das, was ich getan habe, gab es immer Gründe, gute oder schlechte, ich weiß es nicht, auf jeden Fall menschliche Gründe. Diejenigen, die töten, sind Menschen ...«

Das sind hochtönende Begründungen, die einen Abgrund erkennen lassen: den Abgrund zwischen der Zugehörigkeit zum Menschengeschlecht, die der Ich-Erzähler zu Recht geltend macht, und der Verantwortung, die er für sein Menschenbild und seine Taten zu tragen hat.

In zahlreichen Gesprächen hat Jonathan Littell auf sein Ziel hingewiesen: Er will begreifen; begreifen, wie »es« gewesen ist, wie die Dinge geschehen konnten, wie sie abgelaufen sind. Verstehenwollen und Verstehen heißt keineswegs die Legitimität der Überzeugung zu bestreiten, dass etwas Unsagbares, etwas Unbegreifliches, ein Wahnsinn am Werke waren.

Auch Primo Levi, der die Deportation und Auschwitz überlebte, war der Wunsch des Verstehens nicht fremd; das Wort capire – die Motive der Deutschen und ihre Täterschaft verstehen – durchzieht sein Werk. In Levis berühmtem literarischen Zeugenbericht *Ist das ein Mensch?* sind Erklären und Verstehen indessen unter einen Vorbehalt gestellt und in der Schwebe gehalten: »Könnte ich mir [...] bis ins letzte die Eigenart jenes Blickes erklären, der wie durch die Glaswand eines Aquariums zwischen zwei Lebewesen getauscht wurde, die verschiedene Elemente bewohnen, so hätte ich damit auch das Wesen des großen Wahnsinns im Dritten Reich erklärt.« Das Erklären ist hier einer Bedingung – »könnte ich mir ... erklären, so hätte ich ... erklärt« – unterworfen. An einer anderen Stelle des Buches scheint blitzhaft eine Erkenntnis auf: Der Häftling Primo rezitiert – für seinen Freund und Mithäftling Pikkolo – Verse aus Dantes Göttlicher Komödie. Da passiert es: »Vielleicht sehen wir uns [...] nie wieder, ich muss ihm vom Mittelalter Bericht und Erklärung geben, von dem so menschlichen, so notwendigen und doch unerwarteten Anachronismus dieses Verses, und da ist noch etwas anderes, Gigantisches, was ich in der Intuition eines Augenblicks eben erst erkannt habe, vielleicht das Warum unseres Schicksals, unseres heutigen Hierseins ...«

Die Erkenntnis selbst, einem »unerwarteten Anachronismus« entsprungen, wird nicht enthüllt, eine mitteilbare definitive Wahrheit wird nicht genannt: Es gibt nur ein unendlich aufgeschobenes Versprechen ... Die literarischen Vorgehensweisen Jonathan Littells scheinen verschieden von denen Primo Levis – und doch herrscht auch im Roman *Die Wohlgesinnten* eine Art Schwebezustand, was das Erkennen angeht: Das Sich-Hineinversetzen in den Täter lässt einen Vorbehalt bestehen, eine Schattenzone, die nicht zu durchdringen ist. Die historische Vergangenheit wird nicht als solche repräsentiert, sondern in der Erinnerung und Vorstellung des Täters rekonstruiert.

Einige Literaturtheoretiker lassen nur das direkte, der Erfahrung entsprungene Zeugnis der Überlebenden gelten, während sie die Versuche fiktionaler – nicht-autobiographischer, nicht-dokumentarischer – Darstellung des nationalsozialistischen Massenmordes als »blasphemisch«, ja als »moralisches Verbrechen« bezeichnen. Romane über die Vernichtung der Juden werden immer wieder aufs Neue als skandalös und monströs empfunden, gleichgültig, welche besonderen Formen der Vergegenwärtigung in ihnen auch überwiegen.

Andere Theoretiker sind weniger kategorisch, formulieren jedoch einen gleichsam ethischen Imperativ des Schreibens über Auschwitz: Ein Ereignis, das alle Kontinuität zerbrochen habe, könne nicht in narrative Formen gefasst werden – Formen, die auf Sinn, Kausalität, Klarheit, Kontinuität, Souveränität gründen, schrieb die Psychoanalytikerin und Schriftstellerin Sarah Kofman; erzählende Literatur insgesamt gehöre, wenn sie nach 1945 geschrieben und publiziert werde, der »Vor-Auschwitz-Zeit« an.

Doch hatte nicht bereits die Literatur der Vor-Auschwitz-Zeit Formen entworfen, die auf das »idyllische Erzählen«, auf narrative Souveränität und Selbstgewissheit verzichteten? Literarische Epochen sind Produkte eines auf Unterscheidungen angewiesenen Denkens, sind konstruiert. Wenn »in Epochen« gedacht wird, ist jedoch zu bedenken, dass zwischen den Epochen Austausch, Rück- und Vorgriff, Verschiebung und Überschneidung möglich sind. Jonathan Littells Roman belegt das ebenso wie Primo Levis Zeugnis. Mehr noch: Die Brüche zwischen »vergangener« Gegenwart und »jetziger« Gegenwart des Ich-Erzählers Max Aue,

zwischen Erfahrung und Erinnerung, zwischen dem beobachtenden Blick und dem Rückblick sind Elemente der Verfremdung, die jede narrative Autorität, Klarheit und Sinnhaftigkeit in Frage stellen.

Wo steht in dieser literarischen Konfiguration also Jonathan Littell? Welchen »unerwarteten Anachronismus« macht er fruchtbar? Zunächst ist festzustellen, dass sein Roman die Täter, ihr Denken und Handeln, in den Vordergrund rückt: Das Unsagbare wird nur indirekt – gebrochen im Blick des Täters – und fast am Rande vergegenwärtigt. Deutet der Autor so nicht die Unmöglichkeit an, das Leiden der Opfer direkt literarisch darzustellen?

Noch eine weitere Vorsicht zeichnet ihn aus: Literatur und Kulturtheoretiker haben vielfach den Widerspruch thematisiert, der darin besteht, dass aus dem Leiden der Opfer Kunstwerke bereitet werden, »der Welt zum Fraß vorgeworfen, die sie umbrachte« (Theodor W. Adorno). Sie haben darüber geklagt, dass die nationalsozialistische Vernichtung der Juden zum »Kulturbesitz« wird, die die Kultur zementiert, »die den Mord gebar«. Jonathan Littell unterläuft das Problem: Er schreibt der Welt einen Roman über die Täter.

Der nationalsozialistische Massenmord übersteigt jede sprachliche Vergegenwärtigung – ob er durch klassisch-realistische, durch allegorische oder durch fragmentarische Formen literarisch gestaltet wird. Es gibt kein gültiges Paradigma für die Darstellung der Massenvernichtung. Es ist die unendliche Vielfalt gegensätzlicher Schreibweisen, in der sich die Unmöglichkeit der Darstellung spiegelt und zugleich zurücknimmt.