



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation / Title of the Doctoral Thesis

„Geständige Nazis. Zur Sexualisierung von NS-
Täter_innenschaft in der Literatur“

verfasst von / submitted by

Mag. Ursula Knoll

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2019 / Vienna 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 792 332

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record
sheet:

Deutsche Philologie

Betreut von / Supervisor:

Doz. Dr. Wolfgang Müller-Funk

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung.....	4
2 NS-Täter_innenschaft.....	13
2.1 NS-Täter_innenschaft in der Forschung.....	13
2.1.1 Zugänge feministisch orientierter Literatur- und Kulturwissenschaften	14
2.1.2 dominante Täter_innen-Figurationen: die Banalität des Bösen und das Monster	28
2.1.3 NS-Täter_innenschaft und Sexualitätsdiskurse.....	35
2.2 NS-Täter_innen in der Literatur	42
2.2.1 Literarische Repräsentation von erotisiertem Faschismus	42
2.2.2 NS-Täter_innenliteratur	47
2.2.3 Figurationen des Monströsen	54
2.3 Zusammenfassung.....	62
3 Geständnistheoretische Ansätze.....	67
3.1.1 Das Zeugnis als Grenze der Literatur.....	73
3.1.2 Die Literatur als Geständnisinstitution.....	81
3.1.3 Die Instrumentalisierung des literarischen Geständnisses	90
3.2 Zusammenfassung.....	99
4 Lektüren.....	103
4.1 Textkorpus und Methodik	103
4.2 Edgar Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur	109
4.2.1 Lektüre.....	109
4.2.2 Zusammenfassung: Die überschreitende Geständnislogik	135
4.3 Michel Tournier: Der Erbkönig.....	139
4.3.1 Lektüre.....	139
4.3.2 Zusammenfassung: Geständnisimitat als ironischer Kommentar.....	178
4.4 Jonathan Littell: Die Wohlgesinnten	182
4.4.1 Lektüre.....	182
4.4.2 Zusammenfassung: Geständnisimitat als Unmöglichkeit des Tätergeständnisses	208
4.5 Bernhard Schlink: Der Vorleser	218
4.5.2 Zusammenfassung: das stumme, körperliche Geständnis als geborgte Selbstkonstitution	232
5 Fazit: Geständige Nazis.....	236
6 Literaturverzeichnis.....	241

Diese Arbeit wurde 2009 durch das Raul-Hilberg-PhD-Fellowship des United States Holocaust Memorial Museums in Washington DC unterstützt. Ich danke meinen Kolleg_innen dort für die inspirierenden Denkanstöße.

1 Einleitung

In der vorliegenden Arbeit setze ich mich mit vier einflussreichen Romanen aus der deutsch- und französischsprachigen Literatur auseinander, die NS-Täter_innenschaft über Geständnisnarrative sexualisieren: Edgar Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur*¹ (1971), Michel Tourniers *Der Erbkönig*² (*Le roi des aulnes* 1970/dt. 1972), Bernhard Schlinks *Der Vorleser*³ (1995) und Jonathan Littells *Die Wohlgesinnten*⁴ (*Les Bienveillants* 2006/dt. 2008). Die Geständnisnarrative legen offen, wie NS-Täter_innenschaft in wissenschaftlichen und literarischen Nachkriegsdiskursen über eine Engführung mit sexueller Perversion als deviant modelliert wird. Die Romane geben Aufschluss über die Funktion dieser bis in unsere Gegenwart anhaltenden Sexualisierung, indem sie vorführen, welche rhetorischen Strategien dafür mit welcher Intention eingesetzt werden und welchen Effekt diese auf den Erinnerungsdiskurs haben.

Ausgangsthese

Alle vier Romane sind fiktional und verschränken aus Täter_innensicht die Erfahrung der NS-Verbrechen mit Fantasien von sexuellem Begehren in der Stimme eines autodiegetischen Erzählers, der als Figur und Interpret dieses ambivalente Unterfangen textlich vollzieht. Mein Grundargument ist, dass die Sexualisierung keiner zufälligen attributiven Logik folgt, sondern zentral im poetologischen Verfahren der Texte wirkt. Um das begrifflich zu fassen, möchte ich die Romane als Geständnisnarrative lesbar machen. Das lässt sich darin begründen, dass das literarisch fingierte Geständnis eine paradigmatische Sprechformation darstellt, die für sich beansprucht, eine gelingende (im Sinne von erschöpfende und Wahrheit produzierende) Selbstaussage leisten zu können – jene der Täter_innen ebenso wie jene der Literatur. Darin werden nicht nur von wissenschaftlichen Diskursen vorformatierte Täter_innenfigurationen ablesbar, sondern auch die Intentionen, die der Entwicklung dieser Figuren zugrunde liegen, die Funktionen, die sie im Sprechen über die NS-Verbrechen einnehmen, und die Erwartungen, die über die dem Geständnis inhärente Adressierung an die Lesenden herangetragen werden. Darüber hinaus verschränkt das Geständnis das Sexuelle genuin mit dem Vergehen, was es für die Auseinandersetzung mit NS-Täter_innenschaft bedeutsam macht, da die Trope des sexualisierten Nazis in Kunst, Film, Literatur und Wissenschaft einer der bevorzugten Repräsentationsmodi der Auseinandersetzung mit

¹ Hilsenrath, Edgar: *Der Nazi & der Friseur*. München: dtv 2017¹⁵

² Tournier, Michel: *Le roi des aulnes*. Paris 1970 / Michel Tournier: *Der Erbkönig*. Berlin: Aufbau Verlag 1989

³ Schlink, Bernhard: *Der Vorleser*. Zürich: Diogenes 1995

⁴ Littell, Jonathan: *Les Bienveillants*. Paris 2006 / Littell, Jonathan: *Die Wohlgesinnten*. Berlin: Berlin Verlag 2008

nationalsozialistischer Täter_innenschaft zu sein scheint. So lässt sich, wie Laura Frost in ihrer Studie *Sex Drives*⁵ für die Literatur nachzeichnet, die Erotisierung des Faschismus und später dann des Nationalsozialismus als ein den literarischen Diskurs seit Ende des Ersten Weltkrieges konstant durchziehendes Phänomen bestimmen, das sich sowohl in faschistischen (Ezra Pound, Wyndham Lewis, Louis-Ferdinand Céline, Ernst Jünger, F.T. Marinetti, Gabriele D'Annunzio, Pierre Drieu la Rochelle, Robert Brasillach etc.) als auch in antifaschistischen Texten (Aldous Huxley, Christopher Isherwood, D. H. Lawrence, George Bernard Shaw, George Orwell, Jean Genet, Jean-Paul Sartre, Isaac Babel, Alfred Döblin, Klaus Mann, Virginia Woolf, Georges Bataille, Marguerite Duras etc.) der 1930er- und 1940er-Jahre wiederfinden lässt. Aus diesem Befund leitet Frost die These ab, dass die Sexualisierung von Faschismus und Nationalsozialismus einen der bevorzugten Repräsentationsmodi von Täter_innenschaft darstellt, die ihre Wurzeln in der alliierten Propaganda des Ersten Weltkrieges hat und sich bis in die Gegenwart als diskursmächtige Form hält – vollkommen unabhängig von der politischen Ausrichtung der Texte. Ihre These übernehme ich als meine Ausgangsthese, um anhand der literarischen Texte die im Geständnisnarrativ artikulierte selbstreflexive Durchdringung dieses Phänomens zu untersuchen.

Zwei Wellen lassen sich dabei in der Geschichte der ästhetischen Erotisierung konstatieren: In den frühen 1970er-Jahren häuft sie sich v. a. im italienischen Film⁶, am Wechsel zum 21. Jahrhundert wird sie v. a. in der Bildenden Kunst wieder aktualisiert und kritisch reflektiert⁷. 2006 entfacht Jonathan Littells Roman *Die Wohlgesinnten*, in dem ein homosexueller ehemaliger SS-Offizier seine Zeugnisse der NS-Verbrechen mit seinem inzestuösen Begehren engführt, erneut eine Debatte für das literarische Feld, während Bernhard Schlinks Roman, der die Auseinandersetzung des Erzählers mit der KZ-Aufseherin Hanna als Verführungsgeschichte in einem Coming-of-Age-Plot inszeniert, wenig später sogar als Bestseller verfilmt wird. Beide Romane lassen sich der zweiten Welle zuordnen, während Hilsenraths und Tourniers Romane zwei Beispiele für die erste Welle darstellen. Wie die Lektüren zeigen werden, verfahren sie dabei in mancherlei Hinsicht radikaler als die beiden jüngeren Texte. Somit repräsentiert die Auswahl meines Korpus auch die Konjunkturen in der Geschichte der Erotisierung des Faschismus und kontextualisiert die Romane in ihren Zeitbezügen. Alle vier Romane jedoch – so meine zentrale These – reflektieren die Sexualisierung und ihre Funktion in der Wahl ihres geständnishaften Artikulationsmodus, in dem die zentralen Aspekte in der Auseinandersetzung mit NS-Täter_innenschaft – Schuld, Verantwortung, Norm und Devianz – *in der Form der Aussage selbst* thematisiert sind. Littells metafiktionale, Tourniers semiotische, Hilsenraths groteske oder Schlinks apologetische Interpretationen geben deshalb Aufschlüsse darüber, wie unterschiedlich

⁵ Frost, Laura: *Sex Drives. Fantasies of Fascism in Literary Modernism*. Ithaca: Cornell Univ. Press 2002

⁶ Vgl. Cavani, Wertmüller, Visconti; israelische ‚stalagim‘ Comics

⁷ Vgl. Arbeiten von Krystufek, Richter, Toporowicz, O'Reilly. Vgl. auch Filme wie Quentin Tarantinos „Inglourious Basterds“

literarische Texte auf ein von NS-Biopolitiken und Nachkriegsdiskursen entworfenes Repertoire sexualisierter Täter_innenbilder antworten.

Fragestellung

Von dieser These ausgehend zentriert sich meine Dissertation in der Lektüre der literarischen Texte auf drei Fragen: 1. Inwieweit formen die Romane die Faszination an NS-Täter_innenschaft mit und inwieweit gelingt es ihnen, die z.T. auch von wissenschaftlichen Zugängen auf vereinfachende Modelle zurückgeschnittene Sichtweisen auf NS-Täter_innenschaft produktiv zu problematisieren? 2. Welche Widersprüche, Fragen, Inkonsistenzen geben die Romane der Forschung auf? 3. Wie verändern die Romane somit den Erinnerungsdiskurs zu NS-Täter_innenschaft?

Ziele und Methodik

Um diese Fragen zu beantworten, kontrastiere ich die theoretischen Versuche, die Arbeiten aus den feministischen Holocauststudien, den Kultur- und Literaturwissenschaften ebenso wie aus den Geschichtswissenschaften und der Psychoanalyse zum Umgang mit NS-Täter_innenschaft versammeln (NS-Täter_innenfiguration, begriffliche Arbeit, Zugangsweisen), mit den literarisch inszenierten Geständnissen von NS-Täter_innen, die auf unterschiedliche Weise ebenfalls auf dieses Repertoire an Erklärungsmodellen und Bildern zurückgreifen, sie übernehmen, unterwandern oder weiterdenken. Dabei gehe ich in drei Schritten vor:

1. Täter_innenfigurationen in der Täter_innenforschung

Mein Fokus auf die Täter_innenschaft ergibt sich aus dem gegenwärtig erstarkten Interesse an der in den Literatur- und Kulturwissenschaften bisher (im Gegensatz zur historiografischen Forschung) eher marginalisierten Beschäftigung mit NS-Täter_innen und der erst zögerlich einsetzenden Diskussion über die Angemessenheit etablierter Begriffe und Theoreme der Holocaustforschung, mit denen NS-Täter_innenschaft konzipiert wird.

Die kontinuierliche Erweiterung in den Fragestellungen und Zugangsweisen innerhalb der Holocaustforschung skizziere ich in meinem Dissertationsprojekt anhand der für die gesamte Forschungsentwicklung bedeutsamen Interventionen feministischer Relektüren und vergeschlechtlichter Erinnerungsarbeit in Bezug auf die Bestimmung von NS-Täter_innenschaft. Dafür stelle ich den vier Lektüren einen *kommentierenden Forschungsbericht* voran (Kapitel 2: NS-Täter_innenschaft), in dem ich Arbeiten aus dem deutschsprachigen und dem angloamerikanischen

Raum zu NS-Täter_innenschaft und NS-Täter_innenliteratur miteinander in Bezug setze und in einen Dialog bringe. Dies stellt bis jetzt ein Forschungsdesiderat dar, auf das ich mit meiner Dissertation antworte. Damit versuche ich das Feld abzustecken, in dem sich die von mir vorgestellten Lektüren literarisch inszenierter sexualisierter Geständnisnarrative von NS-Täter_innen bewegen. Gleichzeitig gewichte und kommentiere ich die vorgefundenen Positionen in Hinblick auf ihre Aussagekraft für meine Fragestellung. Dabei gehe ich von meiner zweiten Grundthese aus, dass sich nämlich im wissenschaftlichen Sprechen über NS-Täter_innenschaft zwei diskursmächtige Figurationen herausgebildet haben, in denen jeweils die Sexualisierung von Täter_innen zentral wirkt: normative (sexuell repressive) Banalität und monströse (sexuell enthemmte) Devianz. Diesen beiden diskursdominanten Figurationen von Täter_innenschaft sind dabei heteronormative Vorstellungen eingelagert, die erst die Zuweisung von NS-Täter_innenschaft zu den Polen Norm oder Devianz in einem Norm-Devianz-Kontinuum ermöglichen. Die Funktion dieser Verschränkung lässt sich in zwei Richtungen argumentieren: Um eine heteronormative Norm zu begründen, wird ein deviantes, faschistisches Subjekt konstruiert, als dessen Gegenteil sich das heteronormative Selbst erst konstituieren kann. Hier steht also ein demokratisches Selbstverständnis zur Disposition, das den Faschismus als sein Gegenteil beständig über Vorstellungen von Devianz konstruieren muss, um sich selbst über Verwerfung und Abgrenzung zu setzen. Fokus dieser Interpretation ist die Frage, welchen Beitrag sexuelle Politiken ebenso wie Bilder des erotisierten Faschismus über das spezifische Feld der Sexualität hinaus für die Konstituierung des Selbstbildes demokratischer Gesellschaften leisten.

In die andere Richtung gedacht dienen heteronormative Denkfolien dazu, das Unerklärbare des Umstandes, was eine ganze Bevölkerung dazu veranlasst, als Täter_innen oder Mitläufer_innen wissentlich und willentlich an einem Massenmord zu partizipieren (das gilt für die deutsche und österreichische ebenso wie für die mit dem Nationalsozialismus fleißig kollaborierenden Gesellschaften), über Kategorien nachvollziehbar zu machen, die scheinbar naturgegebene oder historisch gewachsene Konstanten menschlichen Verhaltens anbieten und damit zumindest irgendein Erklärungsmuster liefern (z. B. die sexuell verschlingende, monströse Frau, die qua Natur für den Massenmord prädestiniert ist, wie es die Figuration der KZ-Aufseherin Ilse Koch als sadistische Weiblichkeit aufzeigt). Fokus ist hier eine Unsicherheit im Umgang mit NS-Täter_innenschaft aufgrund unzureichender theoretischer Durchdringung, die unbewältigte und oft nicht bewusst gemachte Scham- und Schuldabwehr in der transgenerationalen Übertragung und die schiere Dimension des industrialisierten Massenmords, dem mit vereinfachenden, Bedeutung stillstellenden und damit einen Abschluss in Aussicht stellenden Denkschablonen beigegeben werden soll.

2. Funktion der Literatur im Diskurs über NS-Täter_innen

Gerade die Literatur erweist sich als eines der Felder, in dem diese Schablonen entworfen werden und zur Anwendung kommen. Ebenso stellt die Literatur aber rhetorische und narrative Strategien zur Verfügung, vereinfachende Erklärungsmodelle, denen heteronormative Argumentationsmuster eingelagert sind, zu dekonstruieren, zu unterlaufen und als problematische Verkürzungen angreifbar zu machen. Dafür widme ich mich in einem zweiten Schritt eingehender dem Genre der Täter_innenliteratur, das die Auseinandersetzung mit Opfer- und Täter_innennarrativen, den rhetorischen Strategien und Fallen im Umgang mit Erwartungshaltungen von Seiten der Leser_innen ebenso wie den durch die Erfahrung des Holocaust aufgeworfenen grundsätzlichen Zweifel an der Repräsentationsleistung von Sprache, der Grenze jeder Literatur, durcharbeitet und darüber dem wissenschaftlichen Diskurs nachhaltig Denimpulse aufgibt bzw. allzu modellhafte Erklärungsversuche irritiert. Viele der literarischen Texte, die sich an der NS-Täter_innenschaft abarbeiten, führen mit genuin literarischen Mitteln die Frage nach der Bestimmung von NS-Täter_innenschaft in ihrer komplizierten Vielschichtigkeit vor, indem sie methodische Aspekte dafür einspannen: Stimme, Fokalisierung, Rezeptionserwartung – in der Auseinandersetzung mit dem NS-Massenmord werden sie zu den zentralen Scharnieren, an denen sich der Umgang der Texte mit den ethischen und politischen Implikationen ihrer Narrative ablesen lässt.

3. Literarisches Geständnis als Reflexionsmedium des Umgangs mit NS-Täter_innen

Ich argumentiere dabei, dass das literarisch fingierte Geständnis in der Gattung NS-Täter_innenliteratur einen literarischen Modus zur Verfügung stellt, in dem nicht nur die Täter_innenfigurationen verhandelt werden können, sondern auch die Erwartungshaltungen, die die Texte an die Lesenden adressieren. Das tangiert die viel größere Frage nach dem Umgang mit NS-Täter_innenschaft im Allgemeinen. Um das begrifflich fassbar zu machen, versammle und verdichte ich in einem kurzen Abriss (Kapitel 3: Geständnistheoretische Ansätze) einige in den Geisteswissenschaften formulierten *Aspekte des Geständnisses* zu einem heuristischen Modell, das das Geständnisablegen als Modus der Subjektkonstitution über die Adressierung an eine_n Adressat_in begreift, der einen Transgressionsakt inszeniert, sich als reine Verweisstruktur zu erkennen gibt und auf die Anerkennung durch den_die Adressat_in abzielt.

Denn das Geständnis findet nur im Moment des Gestehens in der Adressierung an eine Instanz statt. Strukturell ist es eine Antwort auf eine Frage, unabhängig davon, ob die Frage gestellt wurde oder nicht und ob eine Antwort möglich ist oder nicht. Im Geständnis konstituiert sich ein Subjekt, indem es über die Trope der ‚inneren Umkehr‘ einen Transgressionsakt offenbart. Dabei wird der Sex zum

kausalen Ursprung, über den alle Ereignisse begründet werden. Die Interpretation dieser Kausalität durch die Adressat_innen überführt das Geständnis in einen Wahrheitsdiskurs, in dem erst zwischen Norm und Devianz unterschieden werden kann.

Anhand von diesem aus den geisteswissenschaftlichen Überlegungen (von Susannah Radstone, Jacques Derrida, Michel Foucault, Paul de Man, Jo Gill u. a.) destillierten Geständnismodell untersuche ich in einem dritten Schritt in *vier narratologisch verfahrenen close readings* (Kapitel 4: Lektüren) die Geständnisstrategien und die durch sie erzeugten Täter_innenfigurationen innerhalb der literarischen Texte meines Korpus. Daran lässt sich abschließend auch eine These formulieren, was die Romane eigentlich tun, wenn sie Geständniszwang und Interpretation verwenden, um den Ort zu bestimmen, den sie dem Nazi in der Wissensordnung einer Post-Holocaust-Gesellschaft zuweisen.

In meinem Dissertationsprojekt geht es also nicht um eine bloße Bestandsaufnahme und Analyse von Geständnisstrategien innerhalb der Texte, sondern um die Frage, wie und zu welchem Zweck der Geständnismodus durch die Romane instrumentalisiert wird. Ebenso wichtig ist es zu fragen, wie sich die Handlungsfähigkeit des literarischen Geständnisses innerhalb der Diskurse zu NS-Täter_innenschaft bestimmen lässt. Gerade das lässt sich an der Sekundärliteratur der gewählten Romane nachzeichnen. Die Auswahl richtet sich dabei vor allem nach der Vehemenz der Positionen, die die Lektüren vertreten, da alle vier Romane bei ihrem Erscheinen polarisierende Haltungen hervorgerufen haben, die sich gut in Oppositionen gliedern lassen, was wiederum viel über die Rezeption und die Art und Weise aussagt, wie das Nachdenken über NS-Täter_innenschaft in literarischen und wissenschaftlichen Diskursen verhandelt wird. Das Geständnis *provoziert*, da es sich an jemanden adressiert, sich als Antwort auf eine Frage inszeniert und deshalb überhaupt erst auf die Frage hinweist, die es an keiner Stelle explizit benennt und die da lautet: Welche Form der Auseinandersetzung mit Täter_innenaussagen ist möglich, um das Wissen um den Holocaust zu erweitern, dabei aber nicht die Gewalt der Vernichtungsarbeit zu wiederholen und die Stimmen der Opfer zu beschämen?

Das ist es, so meine These, was das Geständnis gerade für die Auseinandersetzung mit den Massenmorden des Nationalsozialismus und dem schwierigen Verhältnis zur Täter_innenschaft in einem Land der Nachkommen der Täter_innen zu einer für die Literatur interessanten Sprechformation werden lässt, die einen Artikulationsraum anbietet, dessen Qualität auch darin liegt, dass er politisch offen ist: subversive, avantgardistische Haltungen lassen sich darin ebenso artikulieren wie revisionistisches Denken, manchmal sogar mit den exakt gleichen Tropen. Das rückt ein mündiges Lesen in den Fokus. Denn jedem literarischen ebenso wie wissenschaftlichen Versuch, den NS-Massenmord aus der Perspektive der Täter_innen zu erzählen, ist das Risiko eingeschrieben,

die Opferperspektive und -erfahrung zu vernachlässigen oder zu vernebeln und über die Perspektive der Täter_innen die Gewalt zu trivialisieren, zu legitimieren oder die Figuren der NS-Täter_innen freizusprechen, und damit auch das Risiko, durch diesen Fokus unintendiert dem Vorschub zu leisten, was als Faszination an einer faschistischen Ästhetik theoretisiert worden ist (Susan Sontag, Saul Friedländer). Darin liegt der wichtige Beitrag, den die Literaturwissenschaften innerhalb der Holocaustforschung leisten können: dies sorgfältig an den einzelnen Texten und rhetorischen Verfahren nachzuzeichnen und verständlich zu machen und darüber Werkzeuge zu entwickeln, die es ermöglichen, den eigenen Standpunkt klar zu benennen, um den Massenmord auch aus Täter_innenperspektive betrachten zu können, ohne die Opfer- und Überlebendenperspektive zu verletzen.

Unabhängig von ihren werkspezifischen Qualitäten, Schwächen und Eigenheiten, die ich in den Lektüren herausarbeite, wird über den Blick auf die Geständnisnarrative deutlich, was alle vier Romane als etwas Neues in den Diskurs über NS-Täter_innen einschreiben und was sie somit von anderen Texten in diesem Feld radikal unterscheidet: über die Entscheidung für den Geständnismodus, so das *Fazit meiner Lektüren* (Kapitel 5: Geständige Nazis), thematisieren die Romane metatextuell die zentrale Fragestellung jeder Auseinandersetzung mit NS-Täter_innen, welche Form der Täter_innenselbstaussage ethisch möglich ist, indem sie darüber nicht einfach nur reflektieren, sie für eine apologetische Argumentation einspannen oder sie einfach übergehen, sondern die Frage genuin literarisch in der Geständnisszene inszenieren. Sie entwickeln damit eine *spezifisch literarische Perspektive* auf die Frage nach der *persuasiven Kraft*, die der Faschismus erzeugte, indem sie den persuasiven Aspekt des Geständnismodus dafür instrumentalisieren. Dadurch tragen alle vier Romane zu einer Schärfung der Auseinandersetzung mit NS-Täter_innenschaft bei, da sie ihre Lesenden und Rezensent_innen über die Adressierung im Geständnismodus in eine Position zwingen, die zu einer expliziten Stellungnahme der Täter_innenfigur und dem Text gegenüber auffordert.

Zur Begriffsverwendung Holocaust

Für die vorliegende Arbeit habe ich mich nach langer Überlegung aus mehreren Gründen für die Bevorzugung des Begriffs Holocaust gegenüber von Shoah entschieden. Wie Dominick LaCapra griffig ausführt, verdeutlicht die Entscheidung nach der Benennung den eigenen Standpunkt, aus dem heraus über den Massenmord nachgedacht wird:

Für mich ist [...] die Frage der Einzigartigkeit problematisch. Und dieselben Probleme kommen auch bei der Namensgebung ins Spiel [...] – die Fragen nach der eigenen Verstrickung in die Forschung und der anhaltende Übertragungsprozess, der bei so ungeheuer signifikanten Ereignissen mit dem Namen anfängt. Wie soll man das Ereignis nennen? Einen Namen, der nicht konnotiert und völlig unschuldig

ist, gibt es nicht. Das Problem der eigenen Verstrickung, der eigenen Reaktion fängt in gewissem Sinn beim Namen an. Holocaust in Großbuchstaben oder klein geschrieben, Shoah, Völkermord der Nazis usw. – jeder dieser Namen hat sein semantisches Umfeld.⁸

Der Begriff *Holocaust* hat seinen Ursprung im Griechischen (*holokaustos* – vollständig verbrannt) und bezog sich in der Antike auf die religiöse Praxis der Verbrennung von Opfertieren. Von daher erklärt sich auch Martin Luthers Übersetzung als *Brandopfer*, die das Wort *Holocaust* im Deutschen ersetzte. Seit 1942 wird der Begriff im Englischen für die Vernichtung des europäischen Judentums verwendet und setzt sich nach 1945 in der angloamerikanischen Geschichtswissenschaft allmählich als Leitbegriff durch, zunächst noch kleingeschrieben als griechisches Lehnwort *holocaust*, ab den 1960er-Jahren dann als eigenständiger großgeschriebener Begriff *Holocaust*.⁹

Im deutschsprachigen Raum etabliert sich der Begriff erst durch die 1979 ausgestrahlte NBC Miniserie *Holocaust – Die Geschichte der Familie Weiß* und ersetzt von da an zunehmend bis dahin gebräuchliche Bezeichnungen wie „Judenverfolgung“, „Judenvernichtung“, „Judenmord“ oder „Mord an den europäischen Juden“ oder den aus dem NS-Jargon selbst unkommentiert übernommenen Begriff der „Endlösung“.

Der synonym zu Holocaust verwendete Begriff *Shoah* kommt aus dem Hebräischen und bedeutet Katastrophe, Unheil, Heimsuchung. Durch Claude Lanzmanns filmisches Zeugnisprojekt *Shoah* (1985) verbreitet er sich als Begriff in Westeuropa und ist vor allem im französischsprachigen Raum dominant. Ebenso wird er in einem jüdischen Kontext bevorzugt, da der Begriff *Holocaust* aufgrund seiner Etymologie mit religiösen Vorstellungen wie auch mit der Idee von Opferschaft assoziiert ist, die die Ermordeten auf eine Opferrolle fixiert. Gleichzeitig engt der Begriff *Shoah* den Blick auf die jüdischen Ermordeten ein und lässt andere Opfergruppen außer Acht, wohingegen der Begriff *Holocaust* dahingehend neutral ist.¹⁰

In Übernahme von LaCapras Hinweis, dass die Namensverwendung schon auf die eigene Verstrickung rückverweist, verwende ich in der vorliegenden Arbeit den Begriff *Holocaust* aus mehreren Gründen: einerseits setze ich mich mit viel Sekundärliteratur aus dem angloamerikanischen Sprachraum auseinander, in der der Begriff *Holocaust* verwendet wird, an dessen Forschungstradition meine Arbeit anknüpft. Andererseits ist die Referenz auf alle verfolgten Gruppen deshalb wichtig, weil die Romane zwar vor allem auf die jüdischen Opfer referieren, in ihrer Auseinandersetzung mit der Täter_innenschaft allerdings das gesamte Vernichtungsprojekt des NS-Systems betrachten, dem neben den Jüd_innen auch Romnija und Roma, Homosexuelle, Kommunist_innen, Kriegsgefangene,

⁸ Interview mit Dominick LaCapra. In: Bankier, David (Hg.): Fragen zum Holocaust. Interviews mit prominenten Forschern und Denkern. Göttingen: Wallstein 2006, hier S. 200

⁹ Vgl. Petrie, Jon: The secular Word Holocaust: Scholarly myths, history, and 20th century meanings. In: Journal of Genocide Research, 2:1 (2000), S. 31-63

¹⁰ Vgl.: Tal, Uriel: Excurses on the Term Shoah. In: Shoah 4 (1970), S. 10f

Widerstandskämpfer_innen, Zeug_innen Jehovas, psychisch Kranke, Menschen mit Behinderung, Kriminelle und Zwangsarbeiter_innen ausgesetzt waren. *Holocaust* erscheint mir deswegen begrifflich angemessener.

Einschränkend muss gesagt werden, dass die problematischen Implikationen von *Holocaust* gerade in der Auseinandersetzung mit der Täter_innenschaft zu thematisieren sind, da in der Assoziation des Brandopfers die Schuld und Verantwortung der Täter_innen gelöscht wird und darüber, wie Giorgio Agamben in *Was von Auschwitz bleibt* bemerkt, eine christlich geprägte Vorstellung einer grund- und täterlosen Tat in den Raum gestellt wird¹¹, was die Grundfrage nach der Verantwortlichkeit in der Täter_innenschaft weiter perpetuiert. Ein weiteres Argument für die Verwendung aber liegt für mich darin, dass der Begriff Holocaust nicht nur auf das Ereignis selbst verweist, sondern auch auf seine Rezeption und damit auf die Untrennbarkeit des Ereignisses von der Repräsentation, worauf James Young aufmerksam macht: „As one of the first hermeneutical moves regarding an event, its naming frames and remembers events [and] determines particular knowledge of events [...]. Every [...] name thus molds events in the image of its culture’s particular understanding.“¹² Allein schon die Übernahme des Begriffs im deutschsprachigen Raum aufgrund des Titels einer Fernsehserie macht auf diesen Umstand aufmerksam, gerade in einer Gesellschaft der Nachkommen der Täter_innen. Auch das soll in der Verwendung des Begriffs in meiner Arbeit im Hintergrund mitschwingen, die sich als kulturwissenschaftlich informierter literaturwissenschaftlicher Beitrag versteht.

¹¹ Vgl. Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge* (Homo sacer III). Frankfurt/M: Suhrkamp 2003, S. 27ff

¹² Young, James: *Writing and Rewriting the Holocaust*. Bloomington: Indiana University Press 1990, S. 87–88

2 NS-Täter_innenschaft

2.1 NS-Täter_innenschaft in der Forschung

Meine Vorstellung vom Holocaust war wie ein gerahmtes Bild an der Wand, das von seiner Umgebung sauber getrennt ist und mit dem Rest des Mobiliars nichts zu tun hat. [...] Nach der Lektüre von Janinas Buch [das Überlebendenzeugnis seiner Frau über das Warschauer Ghetto, U.K.] wurde mir bewußt, wie gering mein Wissen war – oder besser, wie wenig ich nachgedacht hatte. [...] Der Holocaust besaß seinen eigenen Code, den es zu entschlüsseln galt. [...] Ich begann mich dafür zu interessieren, was Historiker, Sozialwissenschaftler und Psychologen über den Holocaust herausgefunden hatten. [...] Die Analyse der von den Historikern zusammengetragenen Fakten ließ nur eine Schlußfolgerung zu: Der Holocaust war kein Bild an der Wand, sondern ein Fenster, durch das Dinge sichtbar wurden, die normalerweise unentdeckt bleiben. Und was zum Vorschein kam, geht nicht nur die Urheber, die Opfer und die Zeugen des Verbrechens etwas an, sondern ist von größter Bedeutung für alle, die heute leben und auch in Zukunft leben wollen. Der Blick durch dieses Fenster verstörte mich zutiefst, aber je bedrückter ich wurde, desto mehr wuchs in mir die Überzeugung, daß es äußerst gefährlich ist, diesen Blick nicht zu tun.¹³

Zygmunt Bauman entwickelt in seiner soziologischen Studie *Dialektik der Ordnung. Die Moderne und der Holocaust* die sehr einprägsame Metapher des Fensters, mit der er die Bedeutung der Erfahrung des Holocaust für jede Auseinandersetzung mit der Moderne und mit unserer Gegenwart bildlich verdichtet. Im Gegensatz zu dem Versuch, den Holocaust wie ein Bild an der Wand zu beschreiben und ihn damit als Ereignis unter vielen zu verobjektivieren, verschiebt Bauman in der Metapher des Fensters die Bedeutung des Holocaust vom Objekt hin zur Rahmung jedes Nachdenkens über die Erfahrung des 20. Jahrhunderts und seiner Folgen für die Gegenwart und die Zukunft.

Gleichzeitig erinnert diese Passage aus Baumans Standardwerk der Holocaustforschung auf die bis in die 1990er-Jahre weitestgehende Abwesenheit der Auseinandersetzung mit der Erfahrung des Holocaust in der Soziologie. Die Beschäftigung wurde an die Geschichtswissenschaften, später dann an die sich als eigene Disziplin herausbildende Holocaustforschung verwiesen. Gleiches gilt für viele weitere Disziplinen, darunter auch für die Literatur- und Kulturwissenschaften, die sich erst zögerlich ihrer Verantwortung und ihrer Möglichkeiten, Einsichten beizusteuern, bewusst wurden. Bezeichnend in der Passage von Bauman ist ebenso, dass es gerade ein literarischer Zeugnistext ist, der sich in seiner intellektuellen Biografie als ausschlaggebend für den Beginn des systematischen Durchdenkens der Bedeutung des Holocaust für die Funktionsweisen der Moderne herausstellt. Nicht zuletzt verweist das auf die Wichtigkeit, die literarischen Texten ebenso wie deren Lektüren in

¹³ Bauman, Zygmunt: *Dialektik der Ordnung. Die Moderne und der Holocaust*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1992, S. 7ff

wissenschaftlichen Beiträgen zukommt, die Erfahrung, die der Holocaust jedem Denken nach 1945 epistemologisch aufgibt, zu tradieren, zu reflektieren und in der jeweiligen Gegenwart zu kontextualisieren, gerade da dies nicht mehr von Zeitzeug_innen selbst geleistet werden kann.

Die kontinuierliche Erweiterung in den Fragestellungen und Zugangsweisen innerhalb der Forschung möchte ich anhand der für die gesamte Forschungsentwicklung bedeutsamen Interventionen feministischer Relektüren und vergeschlechtlicher Erinnerungsarbeit in Bezug auf die Bestimmung von NS-Täter_innenschaft näher skizzieren. Der Fokus auf die Täter_innenschaft ergibt sich aus einem gegenwärtig erstarkten Interesse an der in den Literatur- und Kulturwissenschaften bisher (im Gegensatz zur historiografischen Forschung) eher marginalisierten Beschäftigung mit NS-Täter_innen und der erst zögerlich einsetzenden Diskussion über die Angemessenheit etablierter Begriffe und Theoreme der Holocaustforschung, mit denen NS-Täter_innenschaft konzipiert wird.

In einem zweiten Schritt konzentriere ich mich eingehender auf das literarische Genre der Täter_innenliteratur, das die Auseinandersetzung mit Opfer- und Täter_innennarrativen sowie den rhetorischen Strategien und Fallen im Umgang mit Erwartungshaltungen von Seiten der Leser_innen für das Feld der Literatur aufgreift. Ebenso arbeitet dieses Genre den durch die Erfahrung des Holocaust aufgeworfenen grundsätzlichen Zweifel an der Repräsentationsleistung von Sprache, der Grenze jeder Literatur, durch und gibt darüber dem wissenschaftlichen Diskurs nachhaltig Denkipulse auf bzw. irritiert allzu modellhafte Erklärungsversuche. Mit einem kleinen Abriss zum Monströsen widme ich mich abschließend literaturwissenschaftlich reformuliert der Frage, welche Funktion der Aufrufung des Monströsen in Täter_innenzuschreibungen zwischen Norm und Devianz zukommt, die für die wissenschaftliche ebenso wie für die literarische Auseinandersetzung seit 1945 diskursprägend ist. Damit versuche ich das Feld abzustecken, in dem sich die von mir vorgestellten Lektüren literarisch inszenierter sexualisierter Geständnisnarrative von NS-Täter_innen bewegen.

2.1.1 Zugänge feministisch orientierter Literatur- und Kulturwissenschaften

Der Holocaust als Fokus literaturwissenschaftlicher Forschung

In der Einleitung des 2016 von ihnen herausgegebenen Sammelbandes *Persistent Legacy: The Holocaust and German Studies*¹⁴ zeichnen Jennifer M. Kapczynski und Erin McGlothlin, zwei der umtriebigen Akteurinnen in der aktuellen, literatur- und kulturwissenschaftlich informierten Auseinandersetzung mit NS-Täter_innenschaft im angloamerikanischen Raum, die Entwicklung nach, die sich in der nordamerikanischen Germanistik vollzogen hat, den Holocaust, der bis in die 1980er-

¹⁴ Kapczynski, Jennifer und Erin McGlothlin (Hg.): *Persistent Legacy. The Holocaust and German Studies*. Rochester, New York: Camden House 2016

Jahre kaum als Gegenstand vorkam, als wichtigen Bezugspunkt in die germanistische Lehr- und Forschungspraxis einzubeziehen. Sie markieren den 1978 vom österreichisch-jüdischen Germanisten Alfred Hoelzel publizierten Artikel „The Germanist and the Holocaust“¹⁵ als einen jener Momente, der diese Entwicklung in Gang brachte. Hoelzel betont darin die Notwendigkeit, Holocaustforschung als fixen Bestandteil der Curricula an amerikanischen Universitäten einzuführen, und die besondere Rolle, die die Germanistik als Vermittlerin deutschsprachiger Literatur und Kultur dabei übernehmen kann. Hoelzels Artikel reagiert damit auch auf Bewegungen im kulturellen Kontext seiner Zeit. Angestoßen durch die Miniserie *Holocaust* drängt sich der Holocaust in den späten 1970er- und frühen 1980er-Jahren in das amerikanische Mainstreambewusstsein, die Holocaust Studies etablieren sich als Disziplin. Zunächst vor allem in historiografischer Forschung präsent, hält die Auseinandersetzung mit dem Holocaust auch in den Philologien Einzug. Wichtige Forschungstexte entstehen in diesem Kontext und führen den Begriff *Holocaust Literature* ein, der sich in dieser ersten Phase ausschließlich auf fiktionale Werke bezieht und erst später auf autobiografische und nicht literarische Zeugnisse ausgeweitet wird.¹⁶ Kapczynski und McGlothlin konstatieren für diese erste Phase, dass die literaturwissenschaftliche Forschung zunächst von Forschungsarbeiten geprägt ist, die sich auf die Exilliteratur (hier v.a. Werke exilierter deutsch-jüdischer Autor_innen)¹⁷ und auf das Vermächtnis des Holocaust in der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur¹⁸ konzentrieren, bevor mit den 1990er-Jahren dann ein Boom einsetzt, der sich v. a. den Erfahrungen jüdischer Überlebender widmet.¹⁹

Vergleicht man die Entwicklung in den Philologien mit den Geschichtswissenschaften, so lassen sich wissenschaftsgeschichtlich zwei gegenläufige Bewegungen in der Schwerpunktsetzung in Bezug auf

¹⁵ Hoelzel, Alfred: The Germanist and the Holocaust. In: Die Unterrichtspraxis 11, no. 2 (1978), S. 52-59

¹⁶ Vgl. Langer, Lawrence: *The Holocaust and the Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press 1975.; DeKoven Ezrahi, Sidra: *By Words Alone: The Holocaust in Literature*. Chicago: University of Chicago Press 1980; Rosenfeld, Alvin H.: *A Double Dying: Reflections on Holocaust Literature*. Bloomington: Indiana Univ. Press 1980.

¹⁷ Vgl.: Alfred Hoelzel: *Exil und innere Emigration* (1972) und *Exil und innere Emigration II* (1973)

¹⁸ Vgl. Bosmajian, Hamida: *Metaphors of Evil: Contemporary German Literature and the Shadow of Nazism*. Iowa City: Univ. of Iowa Press 1979

¹⁹ Vgl. Langer, Lawrence: *Holocaust Testimonies. The Ruins of Memory*. New Haven: Yale University Press 1991. Stenberg, Peter: *Journey to Oblivion: The End of the East European Yiddish and German Worlds in the Mirror of Literature*. Toronto: University of Toronto Press 1991; Martin, Elaine (Hg.): *Gender, Patriarchy, and Fascism in the Third Reich: The Response of Women Writers*. Detroit: Wayne State University Press 1994. Gilman, Sander L. und Karen Remmler (Hg.): *Reemerging Jewish Culture in Germany: Life and Literature since 1989*. New York: New York University Press 1994; Huyssen, Andreas: *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge 1995.; Gilman, Sander L.: *Jews in Today's German Culture*. Bloomington: Indiana University Press 1995; Y. Bodemann, Michal (Hg.): *Jews, Germans, Memory: Reconstruction of Jewish Life in Germany*. Ann Arbor: University of Michigan Press 1996; Conter, Claude (Hg.): *Literatur und Holocaust*. Bamberg: Fußnoten zur Literatur 1996; Braese, Stephan: *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Frankfurt /M.: Campus 1998; Gilman, Sander L. und Jack Zipes (Hg.): *Yale Companion to Jewish Writing and Thought in German Culture, 1096-1996*. New Haven, CT: Yale University Press 1997; Lorenz, Dagmar C.G.: *Keepers of the Motherland: German Texts by Jewish Women Writers*. Lincoln: University of Nebraska Press 1997; Schlant, Ernestine: *The Language of Silence: West German Literature and the Holocaust*. New York: Routledge 1999; Fox, Thomas C.: *Stated Memory: East Germany and the Holocaust*. Rochester, NY: Camden House 1999.

die verwendeten Dokumente, Narrative und interpretatorischen Rahmen feststellen²⁰: Lange Zeit legte die Geschichtswissenschaft ihren Fokus auf die Erforschung der Organisation und Durchführung des Massenmordes, da die Quellen vor allem von den Täter_innen als historischen Akteur_innen stammten und Quellen der Opfer zunächst schwerer zugänglich waren. Damit waren geschichtswissenschaftliche Fragestellungen, Narrative und Rahmungen nach 1945 bis weit in die 1980er-Jahre vor allem von Täter_innenzeugnissen geprägt. Prominentestes Beispiel dafür ist sicherlich Raul Hilbergs 1961 veröffentlichtes dreibändiges Standardwerk *Die Vernichtung der europäischen Juden*, für das Hilberg die Akten der Täter_innen akribisch auswertete und Aussagen jüdischer Zeitzeug_innen nur am Rande einarbeitete.²¹

Erst nach und nach stellten historiografische Untersuchungen kollektive Zeugnisse und Erfahrungen der Opfer ins Zentrum ihrer Studien.²² Je mehr in der Auseinandersetzung mit dem Holocaust die Figur des passiven Opfers in den Fokus rückte und sich eine Wende vom heroischen, von Erinnerungsdiskursen von Widerstandskämpfer_innen geprägten Opfergedächtnis zum traumatischen Opfergedächtnis vollzog, desto intensiver wurde die Beschäftigung mit Überlebendenzeugnissen. Die Literatur- und Kulturwissenschaften stiegen erst zu diesem Zeitpunkt in die Diskussion ein, weshalb das Primat ihrer Forschung bei der Analyse von Überlebendenzeugnissen liegt, während die Auseinandersetzung mit der Täter_innenschaft bis weit ins erste Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts ein Desiderat darstellt. Ihre begrifflichen Debatten sind daher von Opferzeugnissen geprägt, die sich nur bedingt auf die Täter_innennarrative übertragen lassen, wie Erin McGlothlin konstatiert: „Scholars of literature and culture [...] have until recently attended almost exclusively to the voices of the survivors (and, to a much lesser extent, to the narratives of the murdered victims) and remained all but insensible to narratives of perpetration, whether fictional or historical.“²³

Michael Ostheimer spricht in seiner Studie zur transgenerationellen Auseinandersetzung mit den NS-Verbrechen im gegenwärtigen Familienroman in Übernahme einer Formulierung von Jan Assmann deshalb von einer signifikanten „Gedächtnisasymmetrie“²⁴, die erst durch die gegenwärtige Konjunktur der Täter_innenforschung und -literatur langsam aufgeweicht wird. Ostheimer begründet die Asymmetrie für den deutschsprachigen Kontext mit den langfristigen Spätfolgen der mit dem Nationalsozialismus verbundenen traumatischen Geschichtserfahrungen, die bis in die dritte

²⁰ McGlothlin, Erin: The Voice of the Perpetrator, the Voices of the Survivors. In: McGlothlin/Kapczynski: Persistent Legacy (2016), S. 33 – 56

²¹ Vgl. Hilberg, Raul: Die Vernichtung der europäischen Juden. Bd. 3. München: Fischer 1999⁹

²² Vgl. Arbeiten von Mark Roseman, Jeffrey C. Blutinger, Christopher Browning, Saul Friedländer

²³ McGlothlin, S. 34

²⁴ Ostheimer, Michael: Ungebetene Hinterlassenschaften. Zur literarischen Imagination über das familiäre Nachleben des Nationalsozialismus. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013, S. 20

Generation hinein wirken. Er bestimmt die zeitliche Distanz, die mit dem Ende der Zeitzeug_innenschaft eine radikale Veränderung im Diskursfeld zeitigt, als ein Moment, an dem gerade auch literarische Zeugnisse die fehlende Erinnerungsarbeit aufnehmen können: „Dies geschieht zumal dadurch, dass eminent belastende Ereignisse, wie sie in Kriegszeiten zuhauf vorkommen, bei den Nachkommen zu Objekten werden, die erhebliche imaginative, nicht zuletzt literarische Energiepotentiale freizusetzen in der Lage sind.“²⁵

Für Erin McGlothlin begründet sich die Asymmetrie in der Gedächtnisarbeit auch an einer gewissen disziplinären Unsicherheit, NS-Täter_innenschaft zu konzeptualisieren und auszuleuchten. In ihrer eigenen Auseinandersetzung mit den Bedingungen, unter denen NS-Täter_innenschaft theoretisierbar gemacht werden kann, die sie in einer Lektüre von Bernhard Schlinks Roman darlegt²⁶, argumentiert McGlothlin sehr pointiert für die Unabdingbarkeit, sich in den Literaturwissenschaften mit Täter_innenschaft auseinanderzusetzen. Voraussetzung für diese Auseinandersetzung, so McGlothlin, stellt aber eine kritische Herangehensweise dar, um nicht in die Falle einer Überidentifikation mit den Opfern zu tappen bzw. Täter_innenschaft in eine mythische, abstrakte Dimension zu verschieben, die mit Begriffen wie Verantwortung oder Verstehbarkeit nicht mehr fassbar gemacht werden kann:

Though we may wish to disregard the perpetrators because we believe that they have, in a sense, forfeited the right to our attention, they continue to exist in the text and must therefore be accounted for. Moreover, it is important to remember that, save for a few exceptions – such as Ruth Klüger or Elie Wiesel – we as critics belong to neither the world of the perpetrators nor that of the victims and survivors. [...] Finally, just as the suffering of the victims was all too real and existed not in some mythical, otherworldly universe but as an event involving real bodies in real time and space, the perpetrators were real figures as well. If we leave the representations of their thoughts and motives unexamined, we construct them as abstract, mythical figures whose actions cannot be accounted for (even and particularly if their thoughts and actions remain, in their extremity, essentially incomprehensible to us).

Dieselbe Argumentationslinie findet sich auch in der Einleitung des von Jenni Adams und Sue Vice 2013 herausgegebenen Sammelbandes *Representing Perpetrators in Holocaust Literature and Film*²⁷. Auch hier konstatieren die beiden Autor_innen eine gewisse Unsicherheit bei der Auseinandersetzung mit NS-Täter_innenschaft bzw. eine tendenzielle Ablehnung dieser Auseinandersetzung in literaturwissenschaftlichen Zugängen. Die Gründe für diese Ablehnung sehen sie in zwei Momenten: erstens in dem damit einhergehenden Risiko, die Opferperspektive und -

²⁵ Ostheimer, S. 21

²⁶ McGlothlin, Erin: Theorizing the Perpetrator in Bernhard Schlink's *The Reader* and Martin Amis's *Time's Arrow*. In: Spargo, Clifton und Robert Ehrenreich: *After Representation? The Holocaust, Literature, and Culture*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 2009, S. 214-235, hier S. 234

²⁷ Adams, Jenny und Sue Vice (Hg.): *Representing Perpetrators in Holocaust Literature and Film*. London: Vallentine Mitchell 2013

erfahrung zu vernachlässigen oder zu vernebeln und über die Perspektive der Täter_innen die Gewalt zu legitimieren oder die Figuren der Täter_innen freizusprechen (das Argument, das McGlothlin in ihrem Aufsatz stark macht); zweitens in dem Risiko, durch den Fokus auf die Täter_innenschaft unintendiert auch dem Vorschub zu leisten, was als Faszination an einer faschistischen Ästhetik u.a. durch Susan Sontag oder auch Saul Friedländer theoretisiert worden ist. Stets zu hinterfragen also bleibt die Intention des Blicks auf die NS-Verbrechen auf Seiten der Autor_innen wie der Leser_innen.

In diesem Spannungsfeld bewegt sich die Auseinandersetzung mit NS-Täter_innenschaft, und die Trennlinie zwischen einem Blick, der sich der Faszination überlässt, und einem Blick, der sich der kritischen Aufarbeitung verpflichtet, ist begrifflich nicht klar zu bestimmen. Adams und Vice tasten sich an dieser Grauzone mit drei Fragen entlang: An welchem Punkt geht ein zunächst selbstkritisches Interesse in sensationslüsterne Faszination über? An welchem Punkt kippt der Versuch einer kritischen Analyse von Täter_innenschaft in eine unkritische Identifikation mit den Figuren und damit verbunden in eine Rechtfertigung ihrer Handlungen oder in eine, wie Adams und Vice es formulieren, „quasifaschistische“ Idealisierung von Kitsch und Tod? Und an welcher Stelle ist nach der Verantwortung zu suchen, um sicherzustellen, dass die Auseinandersetzung mit Täter_innen-Perspektiven nicht in die sensationalistische Falle tappt?

Begriffsbildung

Die unsichere und ablehnende Haltung im Umgang mit NS-Täter_innenschaft zeigt sich auch in der offenen Frage nach der Angemessenheit und dem kritischen Potential der verwendeten Begriffe und theoretischen Einfassungen, mit denen ihr begegnet wird, wie Adams und Vice weiter ausführen:

While the perpetrator's unavailability to comprehension has been to a certain extent counteracted in recent years by an increasing examination in such fields as historiography, psychology and moral philosophy, aporia remain, calling into question the adequacy of existing concepts and terms.²⁸

Adams und Vice reißen diesen Komplex kurz an der Problematisierung des Begriffs des Bösen an, der gerade in der angloamerikanisch geprägten Forschung (weniger in der deutschsprachigen) beinahe inflationär gebraucht wird und auf das Aporetische verweist, das im Zugang zu völkermörderischer Schuld immer mitverhandelt wird. Der Begriff hat seine Wurzeln in Hannah Arendts Diktum der Banalität des Bösen, und viele Studien setzen sich in der Nachfolge Arendts zum Ziel, über psychologisch-historiografische Analysen dieses Böse zu demystifizieren und über die konkrete Beschreibung der historischen Bedingungen, die Menschen zu Täter_innen und Mitläufer_innen bei Genoziden werden lassen, die in diesem Begriff mitschwingende radikale Alterität aufzuheben.

²⁸ Adams, Vice, S. 3

Gleichzeitig liegt aber in der bloßen Verwendung des Begriffs des Bösen eine gewisse unkritische Übernahme seiner universalisierenden und okkulten Dimensionen. Adams und Vice sprechen sich nicht dafür aus, Begriffe wie das Böse aufzugeben. Stattdessen streichen sie heraus, dass sich gerade darin die Aporien ablesen lassen, was sich als akzeptables Sprechen über NS-Täter_innenschaft bestimmen lässt.

Dieselbe Unsicherheit findet sich in Debatten darüber, inwieweit Begriffe wie Trauma oder das von Marianne Hirsch geprägte, die Holocaust Studies maßgeblich beeinflussende Konzept der Posterinnerung auf Schuldkontexte der Täter_innen und ihrer Nachkommen übertragbar sind, da sie ja aus Erfahrungen der Opfer extrapoliert worden sind. Adams und Vice plädieren dafür, gerade auch deshalb in Leküren literarischer NS-Täter_innenzeugnisse den Fokus auf die Bandbreite der Funktionen zu richten, die diese Repräsentationen erfüllen können, und darüber die zentralen Problemstellungen in der Auseinandersetzung mit NS-Täter_innenschaft näher auszuleuchten bzw. neue Fragestellungen zu entwickeln. Wirft man einen Blick auf das Inhaltsverzeichnis des von ihnen herausgegebenen Sammelbands, so lassen sich die zentralen Problemstellungen kompakt benennen: Gewalt und Kompliz_innenschaft, Ästhetik und Form, Repräsentation und Gattung, Politik und Kontextualisierung. Zentrale Fragen literatur- und kulturwissenschaftlicher Forschung zu NS-Täter_innenschaft kreisen daher um Debatten über Verstehen und Assimilierbarkeit, Begriffen von Nation, Posterinnerung und die sich kreuzenden Kontexte von historischer Gewalt, Geschlecht, Voyeurismus und Blick, ohne diese grundsätzliche Unsicherheit oder das, was Adams und Vice als „sense of unease“ begrifflich fassen, aufzuheben.

Dominante Opposition: Opfer- vs. Täter_innennarrative

Neben der kritischen Auseinandersetzung mit der Angemessenheit etablierter Begriffe und theoretischer Vorannahmen, die Adams und Vice als zentrale Aufgabe für die gegenwärtige und zukünftige literatur- und kulturwissenschaftliche Beschäftigung mit NS-Täter_innenschaft einfordern, lenkt Erin McGlothlin in ihrem Aufsatz ihren Fokus auf eine zweite, das Feld grundierende Vorannahme, die einer kritischen Revision unterzogen werden sollte. McGlothlin verweist darauf, dass die meisten Forschungsarbeiten die beiden dominanten Subjektpositionen (Opfer – Täter_in) isoliert voneinander betrachten und das größere Feld aller anderen mit ihnen verbundenen Figuren (Mitläufer_innen, Helfer_innen, Opfer-Kollaborateur_innen usw.) nicht in den Blick nehmen. Erst in jüngsten Arbeiten werden diese aufgearbeitet.²⁹ Historisch und funktional betrachtet, so wendet McGlothlin ein, sind die beiden Subjektpositionen Täter_in / Opfer grundsätzlich getrennt

²⁹ Vgl. z. B. für den deutschsprachigen kulturwissenschaftlichen Diskurs: Lethen, Helmuth: Die Staatsräte. Elite im Dritten Reich: Gründgens, Furtwängler, Sauerbruch, Schmitt. Rowohlt 2018

voneinander, da sie sich radikal ausschließen und unterschiedliche Zeugnisse produzieren. McGlothlin aber interessiert sich für neue Fragestellungen, die diese radikale Opposition aufweichen:

How can we theorize narratives of these two subject positions that can be considered adjacent or contiguous rather than strictly divergent and disparate? [...] Can the voices of the victims and survivors and those of the perpetrators – and I mean „voice“ here to refer both literally to the vocal instrument of testimony and metaphorically to narrative perspective and narrative agency (although not without awareness that the two categories operate in vastly different ways) – coexist in the same conceptual space, or are they so dissonant as to make impossible, whether ethically or practically, any attempt to position them together?³⁰

Wie also lassen sich die Überschneidungen und Ähnlichkeiten in Opfer- und Täter_innennarrativen theoretisieren, ohne ihre radikale Andersheit dabei gleichzeitig aufzulösen? Können narrative Perspektivierungen durch Opfer und Täter_innen in einem gemeinsamen Raum theoretisiert werden oder ist es unmöglich, sie nebeneinander zu positionieren?

Um sich dieser Frage zu nähern, analysiert McGlothlin zwei Stimmenperformances von Opfern und Tätern, die dasselbe Lied (das Treblinkalied) in zwei unterschiedlichen Dokumentarfilmen³¹ performen, und versucht nachzuzeichnen, an welchem Punkt es kulturellen Repräsentationen gelingen kann, die beiden Stimmen nebeneinander zu zeigen oder sie zu imaginieren, und an welchen Punkten dieser Versuch ethisch und praktisch fehlgehen muss. Die Konsequenz, die sie aus dieser Analyse zieht, behält die radikale Opposition der Sprechpositionen grundsätzlich bei. Unhintergebar bleibt, aus welcher Position Zeugnis abgelegt wird, da es die Position ist, die die Aussage des Zeugnisses rahmt und damit die Effekte ihrer Signifikation bestimmt. Was das Nebeneinanderstellen von Opfer- und Täter_innennarrativen aber leisten kann, so McGlothlin, ist eine gegenseitige Schärfung eingeschriebener Bedeutungen, die erst in der Parallelsetzung hörbar werden, ebenso wie Berührungspunkte, in denen Überschneidungen lesbar werden, die die Bedeutungsproduktion der Zeugnisse erweitern. Gewährleistet freilich muss bleiben, dass die beiden Narrative nicht in eine Übereinstimmung gezwungen werden, sondern dass ihre radikale Alterität zueinander durch die Parallelsetzung herausgestrichen wird:

The „Treblinkalied“ not only produces a radically different effect that depends above all on the subject position of the person singing it, but it also signifies profoundly discrepant experiences in the men's respective testimonies. Without question, it can be instructive to consider the narratives of the perpetrators alongside those of the survivors, for the exercise of bringing them into proximity with one another can reveal previously undiscovered moments of significance, muted but meaningful undertones, and contiguous points of contact. However [...] such juxtaposition also invariably exposes the phenomenological gulf that separates the two orders of testimony and highlights not their similarity but their mutual alterity and incommensurability.³²

³⁰ McGlothlin: *Voice of the Perpetrator, Voices of the Victims*, S. 35

³¹ Claude Lanzmanns *Shoa* (1985) und Tzipi Baiders *Just the Two of Us* (2011)

³² McGlothlin, *Voice of the Perpetrators*, S. 47

Die Auseinandersetzung um die Aufweichung der Opposition Opfer-Täter_in zeigt sich auch an gegenwärtigen Debatten um eine grundsätzliche Ablehnung bzw. Beibehaltung der Begriffe Opfer und Täter_in. Gerade Arbeiten aus der deutschsprachigen feministischen Holocaustforschung haben gezeigt, dass an diese Begrifflichkeiten auch Vorstellungen von Geschlecht gebunden sind, die sich der heterosexuellen Matrix unreflektiert verpflichten und darüber eine kritische Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus erschweren.³³ So weisen Margit Reiter³⁴ oder auch Iris Wachsmuth³⁵ in ihren transgenerationalen Studien nach, wie beispielsweise die Rolle der Mutter über die Zuschreibung von weiblicher Passivität als unpolitisch markiert wird, wodurch die (Mit-) Täter_innenschaft von Ehefrauen und Müttern gerade in Familienerzählungen ausgeblendet wird, während Schuld generalisierend mit Männlichkeit assoziiert ist, da sie Handlungsfähigkeit voraussetzt.

Gegen die bis in die 1980er-Jahre prägende Auffassung von Frauen als Opfer im NS-Kontext gibt es im letzten Jahrzehnt vermehrt historische Studien, die die Partizipation von Frauen am Nationalsozialismus jenseits einer strikten Dichotomie von Täter_innen und Opfern in den Blick nehmen. Damit knüpfen sie auch an die Kritik an der „Feminisierung des Faschismus“ an, die Kathrin Hoffmann-Curtius und Irit Rogoff bereits Ende der 1980er-Jahre für die nachträgliche Selbstviktimisierung in westdeutschen Erinnerungsdiskursen formulierten.³⁶ Die Arbeiten konzentrieren sich auf die Partizipation von Frauen in der Wehrmacht³⁷ oder in der Ostkolonisierung³⁸, die Aktivitäten in NS-Frauenorganisationen³⁹ und auf die Geschlechtergeschichte in Bezug auf den Nationalsozialismus.⁴⁰

³³ Vgl. Lanwerd, Susanne und Irene Stohr: Frauen- und Geschlechterforschung zum Nationalsozialismus seit den 1970er Jahren. In: Gehmacher, Johanna und Gabriela Hauch (Hg.): Frauen- und Geschlechtergeschichte des Nationalsozialismus. Fragestellungen, Perspektiven, neue Forschungen. Innsbruck: Studienverlag 2007, S. 22-68.

³⁴ Reiter, Margit: Die Generation danach. Der Nationalsozialismus im Familiengedächtnis. Innsbruck: Studien Verlag 2006

³⁵ Wachsmuth, Iris: NS-Vergangenheit in Ost und West. Tradierung und Sozialisation. Berlin: Metropo 2008; Vgl. Koonz, Claudia: Mütter im Vaterland. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994

³⁶ Vgl. Hoffmann-Curtius, Kathrin: Feminisierung des Faschismus. In: Keller, Claudia und LiteraturWERKstatt Berlin (Hg.): Die Nacht hat zwölf Stunden, dann kommt schon der Tag. Antifaschismus: Geschichte und Neubewertung. Berlin: Aufbau Verlag 1996, S. 45 – 69; Rogoff, Irit: Von Ruinen zu Trümmern. Die Feminisierung von Faschismus in deutschen historischen Museen. In: Baumgart, Silvia (Hg.): Denkräume zwischen Kunst und Wissenschaft. Hamburg/ Berlin: Reimer Verlag 1993, S. 258 – 285.

³⁷ Vgl. Maubach, Franka: Die Stellung halten. Kriegserfahrungen und Lebensgeschichten von Wehrmachthelferinnen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009

³⁸ Vgl. Harvey, Elizabeth: „Der Osten braucht dich!“ Frauen und nationalsozialistische Germanisierungspolitik. Hamburg: Hamburger Edition 2010

³⁹ Livi, Massimiliano: Gertrud Scholtz-Klink. Die Reichsfrauenführerin. Politische Handlungsräume und Identitätsprobleme der Frauen im Nationalsozialismus am Beispiel der „Führerin aller Frauen“. Münster: Lit Verlag 2005

⁴⁰ Wiener Dokumentationsstelle Frauenforschung (Korotin, Ilse und Barbara Serloth) (Hg.): Gebrochene Kontinuitäten? Zur Rolle und Bedeutung des Geschlechterverhältnisses in der Entwicklung des Nationalsozialismus. Innsbruck: Studien Verlag 2000

Elke Frietsch und Christa Herkommer rollen die komplizierte Geschichte der feministischen Interpretation der Rolle von Frauen im Nationalsozialismus in der Einleitung des von ihnen herausgegebenen Sammelbandes *Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, „Rasse“ und Sexualität im „Dritten Reich“ und nach 1945*⁴¹ auf und teilen sie in fünf Phasen ein, mit der kritischen Einschränkung, dass jede Einteilung zwangsläufig ausschließend und verallgemeinernd verfährt. Als Grundtendenz in der Entwicklung aber lässt sich eine Verschiebung ausmachen, so Frietsch und Herkommer, die die theoretische Verengung von Arbeiten aus den 1970er- und 1980er-Jahren auf deutsche, nicht verfolgte Frauen kritisiert und zunehmend Konzeptionen erarbeitet, die Geschlecht als Konstruktionen von Feminität und Maskulinität als Basis der NS-Herrschaft annehmen. Fokussiert feministische Holocaustforschung Anfang der 1980er noch auf den Ausschluss von Frauen aus staatlichen Machtpositionen und der rassistischen und antisemitischen Arbeitsmarktpolitik, so unterliegt dieser Auffassung die Prämisse vom Nationalsozialismus als extremer Erscheinungsform des Patriarchats: alle, auch nicht verfolgte Frauen, werden als Opfer gesetzt und Frauen, mit Ausnahme von aktiven Widerstandskämpferinnen, in eine passive Opferrolle festgeschrieben. Frietsch und Herkommer führen das auf eine frauenpolitische Funktionalisierung der Erinnerungsarbeit zurück:

Hinter dieser Feststellung eines generellen Opferstatus von Frauen im Nationalsozialismus und der damit verbundenen Konstruktion eines weitgehend homogenen Gesamtsubjekts ‚Frau‘ stand vor allem die politische Strategie, Gemeinsamkeiten zwischen Frauen, eine gemeinsame und positive ‚weibliche Identität‘ herzustellen, um darüber schließlich auch ein solidarisches Vorgehen gegen unterdrückende Strukturen in der Gegenwart ermöglichen zu können.⁴²

Mit Mitte der 1980er-Jahre konstatieren sie aufgrund der Verschiebung vom Gleichheitsfeminismus hin zum Differenzfeminismus auch die Aufweichung der allgemeinen Opferthese hin zur Vorstellung einer spezifisch weiblichen Form von Mittäter_innenschaft, die weniger die Beteiligung am Genozid, sondern das Mittragen des nationalsozialistischen Systems von Müttern, Ehefrauen und Hausfrauen thematisiert. Auch dieser Perspektive unterliegt ein grundsätzliches Festhalten an einer Zweigeschlechtlichkeit und an einem Gesamtsubjekt ‚Frau‘.

Mit Anfang der 1990er-Jahre und der queerfeministischen Kritik an heteronormativen Entwürfen von Geschlecht werden binär konstruierte Begriffe wie Mann/Frau oder Opfer/Täter_in als analytische Kategorien für die Auseinandersetzung mit totalitärer Herrschaft abgelehnt. Dagegen kommen vermehrt differenzierte Bilder der Rollen von Frauen und Männern im Nationalsozialismus in den Blick, die neue Fragen nach den jeweiligen Handlungsspielräumen und konkreten Lebenssituationen in den Fokus rücken: „Konsens schien, dass Frauen, abhängig von ihrer politischen Einstellung,

⁴¹ Frietsch, Elke und Christina Herkommer (Hg.): *Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, „Rasse“ und Sexualität im „Dritten Reich“ und nach 1945*. Bielefeldt: transcript 2009, Einleitung S. 9-48

⁴² Frietsch, Herkommer, S. 28

ethnischen Zugehörigkeit und gesellschaftlichen Position zur Zeit des Nationalsozialismus Opfer, Täterinnen, Zuschauerinnen, Mitläuferinnen oder Widerstandskämpferinnen hatten sein können.“⁴³

An den Versuch allgemeiner feministischer Theoriebildung anschließend, die Zweigeschlechtlichkeit zu dekonstruieren, finden sich ab Ende der 1990er-Jahre viele Untersuchungen zu Frauen als KZ-Aufseherinnen sowie zu NS-Geschlechter- und Sexualitätsentwürfen und deren Weiterwirken in den postnazistischen Geschlechterbildern. Gerade die Auseinandersetzung mit den KZ-Aufseherinnen wirft Fragen auf, die bis in die gegenwärtigen Debatten um Sexualisierungen hineinreichen:

Sie zeigen, dass Verbrechen im Nationalsozialismus, die von Frauen begangen wurden, zumeist mit ‚devianter Weiblichkeit‘ erklärt und in diesem Zusammenhang häufig sexualisiert werden. [...] Die Anwendung von Gewalt wurde und wird bei Frauen als abweichendes Verhalten betrachtet und damit nicht nur pathologisiert, sondern oft zugleich auch dämonisiert. Das führt dazu, dass der ‚Normalmensch‘ von der Verantwortung entlastet wird.⁴⁴

In den gegenwärtigen Diskursen wird als gegeben vorausgesetzt, dass sich nicht verfolgte deutsche Frauen in verschiedensten Bereichen des NS-Herrschaftssystems beteiligten oder davon profitierten, ebenso wie zunehmend Männlichkeitskonstruktionen befragt werden. In der Einleitung des von ihnen herausgegebenen Sammelbands *Scham und Schuld* nehmen Maja Figg, Konstanze Hanitsch und Nadine Teuber auf die Tatsache Bezug, dass die Frage nach der Adäquatheit der Begriffe Opfer/Täter_in vor dem Hintergrund vergeschlechtlichter Codierungen immer noch eine der kontrovers diskutierten offenen Fragen für feministische Zugänge darstellt, plädieren aber für eine Haltung, die sich zum Ziel setzt, Repräsentationen des Holocaust zwar auf ihre Geschlechternormen hin zu dekonstruieren, die Begriffe selbst dabei aber nicht aufzugeben:

Das Verdienst der feministischen Forschung ist es, eindrücklich darauf hinzuweisen, dass den Begriffen ‚Opfer‘ und ‚Täter‘ eine geschlechtliche Codierung eigen ist, die wirkmächtige Einschreibungen produziert, die die Auseinandersetzungen mit der Shoah prägen. Gleichwohl kann vor dem Hintergrund der Erfahrung der Shoah nicht auf diese Begriffe verzichtet werden. Im gesellschaftlichen Diskurs ist, verstärkt nach 1989, eine politisch motivierte Verwässerung dieser Begriffe zu beobachten, in der Täter- und Opferkategorien verschwimmen. In der dominanten Erinnerungspolitik drohen gleichsam alle zu Opfern zu werden und der Zweite Weltkrieg erscheint als vom Nationalsozialismus bereinigt (Grünberg 2009).⁴⁵

⁴³ Frietsch, Herkommer, S. 30

⁴⁴ Frietsch, Herkommer, S. 32

⁴⁵ Figge, Maja und Konstanze Hanitsch u.a. (Hg.): *Scham und Schuld. Geschlechter(sub)texte der Shoah*. Bielefeld: transcript 2010, S. 7

Transgenerationalität, Transnationalität, Transmedialität

Hat sich der Holocaust als Forschungsgegenstand in der Germanistik ab den 2000er-Jahren zwar etabliert⁴⁶ (zumindest in der angloamerikanischen, für die deutschsprachige Germanistik stellt die Auseinandersetzung mit dem Holocaust weiterhin eine Nischenbeschäftigung dar), so weisen Jennifer Kapczynski und Erin McGlothlin in ihrer Einleitung darauf hin, dass es nach wie vor zwischen der Holocaustforschung und germanistischen Zugängen zu wenig Austausch und Dialogbereitschaft gibt:

Scholars working in Holocaust Studies are inclined to concentrate on broad, overarching questions about modes of witnessing, the limits of narrative representation, and the aesthetic figuration of trauma, and to downplay national or linguistic origin, aspects that are pressing for Germanists. [...] At the same time, the field grants too little attention to the rich body of German-language works by survivors as well as contemporary German-Jewish writers, since it tends to identify German exclusively as a language of perpetration (an association also linked to a long-time reluctance within the study of Holocaust literature to consider the figure of the perpetrator). [...] Germanists have often failed to situate German-language works within the larger and decisively transnational and multilingual trajectory of Holocaust representation. As a result, the field has participated in an unfortunate tendency to lay claim to the Holocaust as a uniquely German matter.⁴⁷

Als Konsequenz konstatieren Kapczynski und McGlothlin eine Leerstelle in der Vermittlung und Kontextualisierung der jeweiligen Forschungsanliegen und -horizonte und plädieren für mehr Zusammenarbeit, gerade da der Holocaust in seinen transgenerationalen, transnationalen und transmedialen Dimensionen inter- und transdisziplinäre Zugänge erfordert.

So beschäftigen sich gegenwärtige Forschungsarbeiten wie etwa Marianne Hirschs Arbeiten zur Posterinnerung, Harald Welzers sozialpsychologische Studien zum Vermächtnis von NS-Täter_innenschaft oder Michael Ostheimers Studie zum Familienroman mit der Transgenerationalität von Erinnerung⁴⁸. Ebenso kommen verstärkt transnationale und transhistorische Bewegungen der Holocaust-Erinnerungsarbeit in einem globalen Kontext von Massenmorden und Genoziden in den Blick.⁴⁹ So fassen etwa Daniel Levy und Natan Sznaider mit der *Kosmopolitisierung* der Holocausterinnerung begrifflich eine Entwicklung in der globalisierten Erinnerungsarbeit, die nicht zu einer global einheitlichen Interpretation des Holocaust führt, sondern die Bedeutung des Holocaust je nach lokalem Kontext herausarbeitet.⁵⁰ Evelyn Annuß wiederum erinnert aus der Perspektive feministischer Theaterwissenschaft am Beispiel gegenwärtiger performativer Widerstandsaktionen gegen die EU-Praxis der gewalttätigen Fernhaltung von Staatenlosen und Geflüchteten an die

⁴⁶ Vgl. diskursprägende Kompendien: Alan Rosen (Hg.): *Literature of the Holocaust* (2013); Norbert Otto Eke / Hartmut Steinecke (Hg.): *Shoah in der deutschsprachigen Literatur* (2006)

⁴⁷ Kapczynski, McGlothlin, *Persistent Legacy*, S. 4

⁴⁸ Vgl. Hirsch, Marianne: *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press 2012; Ostheimer 2013.

⁴⁹ Vgl. Rosenfeld, Alvin H.: *Das Ende des Holocaust*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2015

⁵⁰ Vgl.: Levy, Daniel und Natan Sznaider: *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*. Frankfurt: Suhrkamp 2001

Notwendigkeit, die Auseinandersetzung mit dem Holocaust an gegenwärtige Mechanismen der Bildung vermeintlicher ‚Volkskörper‘ und den Ausschluss von Personengruppen rückzubinden, und mahnt darüber einen aktiven, engagierten Gegenwartsbezug von NS-Forschung ein.⁵¹ Hinzu kommt eine Erweiterung medialer Formen, da die Erinnerungsarbeit sich nicht mehr ausschließlich auf literarische bzw. schriftliche Zeugnisse beschränkt.

Mit Blick auf die aktuellen Strömungen im Feld der Holocaust-Erinnerungsarbeit fasst Dan Stone in seinem Essay *Making Memory Work, or: Gedächtnis macht frei* zusammen: „What the current spate of works on German memory indicates, then, is that an attempt is being made not to master the past, but to broaden the scope and meaning of collective memory.“⁵² Auch Kapczynski und McGlothlin argumentieren, dass sich an den veränderten Fokusbildungen in den Forschungsinteressen die zukünftigen Stoßrichtungen und Grenzen bzw. Entgrenzungen des Feldes nachzeichnen lassen, in der sich das verstärkte literaturwissenschaftliche Interesse an Repräsentationen von Täter_innen-Narrativen kontextualisieren lässt:

These three areas of transformation [= Transgenerationalität, Transnationalität, Transmedialität, UK] push cultural analysis of the Holocaust to new intellectual terrain, challenging its dominant focus on accounts by historical victims and survivors and expanding the field to consider hitherto underexplored figures such as that of the bystander and the perpetrator. [...] By the same token, these novel avenues of inquiry challenge scholars of German studies to think beyond narrow national and disciplinary parameters, balancing an awareness of Germany's historical responsibility for genocide

⁵¹ Annuß, Evelyn: Propaganda und Gedenken. In: Feministische Studien 2/15, S.246-257, hier S. 254; In Abgrenzung zu Mainstreamformaten wie ZDF history Dokumentationen, die sich gegenwärtig vor allem über Narrative mit dem Holocaust auseinandersetzen, bei denen größtmögliche Nähe zu ermordeten Ikonen des deutschen Widerstands als Identifikationsangebot erzeugt werden soll, analysiert Annuß u.a. Interventionen der Aktivist_innen des *Zentrums für politische Schönheit*, die sich mit dem Erinnerungsdiskurs kritisch auseinandersetzen, indem sie die historischen Ereignisse in Bezug zu aktuell stattfindenden Ausschlusspolitiken in Beziehung setzen. So interpretiert Annuß die Aktion der Aktivist_innen, die Gedenkkreuze am Berliner Reichstagsufer für die Mauerfalltoten kurz vor dem 25. Jahrestag des Mauerfalls mit der Begründung abzumontieren, die Kreuze seien solidarisch zu den zukünftigen Mauertoten jenseits der EU-Außengrenzen und im Mittelmeer weitergezogen, als eine interventionistische, performative Störung des Erinnerungsdiskurses, die auf das aktuelle, europäische, kontrollgesellschaftliche Sterbenlassen von Geflüchteten verweist. Dabei gehe es nicht um eine Gleichsetzung der gegenwärtigen Gewaltakte mit den historischen Ereignissen, wie Annuß weiter ausführt: „Vielmehr zielt die Mauerfallaktion mit Arendt gelesen darauf, zum Nachdenken über historische Relationen und die territorialen Voraussetzungen unserer politischen Ordnung zu provozieren und der derzeitigen Schlepperpropaganda durch die Schengenstaaten die Erinnerung auch an jene Namenlosen entgegenzusetzen, die vor dem NS-Regime geflüchtet sind. Im Zitat ohne Anführungszeichen ruft die Aktion so durch die Referenz auf die Mauertoten hindurch entsprechend nicht ausschließlich Arendts Plädoyer für die Politizität der Reflexion ins Gedächtnis, sondern verweist in uneingrenzbarer Übertragung etwa auf deren Lagergenossin in Gurs: Lisa Fittko, die nach ihrer eigenen Flucht für das Emergency Rescue Committee hunderte von Refugees über die Pyrenäen vor dem NS-Regime in Sicherheit geschleppt hat. Anstatt heroische Frauengestalten als Identifikationsfiguren wie Germany's next topmodel zu inszenieren und dem Publikum vorzumachen, man sei echt ganz nah dran an unseren ehemals Besten, fordert der Mauerfall dazu heraus, das politische Denken und Handeln von Leuten wie Arendt und Fittko in der Auseinandersetzung mit gegenwärtiger Abschottungspolitik ins Spiel zu bringen und sich gegen deren Effekte zu wenden.“

⁵² Stone, Dan: Making memory work, or Gedächtnis macht frei. In: Patterns of Prejudice, Vol. 37:1 (2003), S. 87-98, hier S.

with an attention to the reality that the Holocaust was a pan-European event that unfolded across multiple cultural boundaries and in many different languages.⁵³

Feministische Prämissen und vergeschlechtlichte Erinnerungsarbeit

In einem 2015 geführten Interview mit Ayşe Gül Altınay und Andrea Pető zur Notwendigkeit der Verschränkung der Genozidforschung mit Ansätzen aus der Holocaustforschung⁵⁴ unterstreicht Marianne Hirsch die Wichtigkeit feministischer Zugänge für das gesamte Feld. Von Beginn war die Holocaustforschung, so Hirsch, von zwei parallel verlaufenden Zugriffen geprägt: neben positivistischen, beschreibenden Zugängen, die es sich zum Ziel machten, in einer Art Beweisführung Fakten und Daten über die Verbrechen zusammenzutragen und zu dokumentieren, setzten sich interdisziplinäre Zugänge mit grundlegenden Fragen der Repräsentation, der Möglichkeit von Zeug_innenschaft und mit den Brüchen und Verschiebungen auseinander, die die Erfahrung des Holocaust den Epistemologien des Westens eingeschrieben hat. Werden diese beiden Stränge in der gegenwärtigen Forschungslandschaft weitgehend als komplementär verstanden, so standen sie lange Zeit in Konkurrenz zueinander, wofür gerade der Umgang mit feministischer Theoriebildung bezeichnend war. Bis in die 1980er-Jahre wurde Geschlecht als Analysekategorie ausgeblendet, wie die Debatte aufzeigt, die Joan Ringelheim⁵⁵ mit ihrer umstrittenen These auslöste, dass sich die Lagererfahrung von jüdischen Frauen von jenen der textlich kanonisierten Erfahrung männlicher Häftlinge unterscheide.

Neben der Erweiterung kanonischer Narrative um Zeugnisse der Erfahrung von Frauen legen feministische Zugänge in der Holocaustforschung ihr Augenmerk seither auf die Effekte, die die Auslassung weiblicher Perspektiven für die Erzählung des Holocaust nach sich zieht⁵⁶, und analysieren den Genozid als ein vergeschlechtlichtes System der Verfolgung und Vernichtung, das die Erfahrung der Opfer wie auch der Täter_innen strukturiert. Ebenso werden vergeschlechtlichende Differenzkonstruktionen für das Funktionieren der NS-Herrschaft als konstitutiv angesehen. Feministische Zugänge sind bis heute nicht unumstritten, wie Hirsch ausführt, werden aber interessanterweise vor allem in der Auseinandersetzung mit Täter_innenschaft eher akzeptiert als in der Beschäftigung mit den Opferperspektiven, wie das umfassende Korpus an neueren Arbeiten zu Geschlecht und weiblicher Täter_innenschaft nahe legt:

⁵³ Kapczynski, McGlothlin, *Persistent Legacy*, S. 6

⁵⁴ Altınay, Ayşe Gül und Andrea Pető: Gender, memory, and connective genocide scholarship: A conversation with Marianne Hirsch. In: *European Journal of Women's Studies* 2015, Vol. 22 (4), S. 386-396

⁵⁵ Vgl. Ringelheim, Joan: The Split between Gender and the Holocaust. In: Dalia Ofer, Leonore J. Weitzman (Hg.): *Women in the Holocaust*. New Haven: Yale Univ. Press 1998, S. 340-350

⁵⁶ Vgl. Hirsch, Marianne und Leo Spitzer: *Gendered Translations: Claude Lanzmann's Shoah*. In: Cooke, Miriam und Angela Woollacott (Hg.): *Gendering War Talk*. Princeton: Princeton Univ. Press 1993, S. 3-19

There's a tremendous kind of hesitation in the scholarship on genocide to highlight gender because such a totalizing form of annihilation makes it very difficult to make differentiations among victims. And yet, once you raise the question of gender, your very terms of analysis are sharpened, certain structures of perpetration, of experience, memory, and transmission come into sharper focus. [...] Feminist methodologies become especially relevant and perhaps more easily accepted when dealing with perpetrators. I'm thinking of the important work on Nazis, the gender of militarism, as well as Nazi psychology and family, and on women perpetrators more generally. In recent genocide scholars' conferences I have attended, sessions on gender have proliferated and many of them have been on perpetrators.⁵⁷

Darüber hinaus treten gerade auch im deutschsprachigen Raum inzwischen intersektionale Studien hervor, die die Verschränkungen von vergeschlechtlichenden und rassifizierenden Diskursen in den Blick nehmen.⁵⁸ Ayşe Altınay ergänzt diesen Befund mit der These, dass sich trotz der gegenwärtigen Fülle an feministischer Literatur eine auffällige Nichteinbeziehung dieses gerade entstehenden Korpus in der gegenwärtigen Konferenz- und Zeitschriftenlandschaft abbildet, die diese Texte weitgehend ignoriert.

When Andrea and I reviewed the memory and genocide studies journals and readers for our edited book *Gendered Wars, Gendered Memories: Feminist Conversations on War, Genocide and Political Violence*, we were quite surprised to see that gender continues to be either totally missing or seriously marginalized. In most readers, there's at most one token article on gender, if that, and the rest of the reader is completely blind to gender and feminist theory, let alone queer theory. And it's not that there is no literature, it's really that the growing literature is not taken seriously by those who are compiling the readers, editing the journals, and organizing the major conferences.⁵⁹

Auch Marianne Hirsch weist darauf hin, dass die Bündelung feministischer Ansätze sowie die Fokusbildung auf die Wirkweisen vergeschlechtlichter Erinnerungsarbeit innerhalb einzelner Erinnerungsnetzwerke in Europa eine Leerstelle darstellen, worauf zum Beispiel das weitgehende Fehlen queerfeministischer Zugänge in den Holocaust Studies verweist, wie auch die Tatsache, dass sich feministische Zugänge in verschiedenen Erinnerungskulturen eine unterschiedliche Legitimität erkämpft haben. So gibt es in der deutschsprachigen Holocaustforschung einen etablierten Fokus auf weibliche Täterinnenschaft, während z. B. die Bedeutung weiblicher Widerstandskämpferinnen im Warschauer Ghettoaufstand vollkommen unaufgearbeitet ist. Für Hirsch ist die Frage nach der Vernetzung deshalb, analog zur Forderung von Kapczynski und McGothlin für die Holocauststudien, eine der zentralen Anliegen gegenwärtiger feministischer und interdisziplinärer Forschung zu Genoziden:

Can we mobilize the memory of painful pasts in the interests of a more progressive future? This seems to me to be a fundamentally feminist question. And the transnational connections we are making are also part of a practice of solidarity and mutual responsibility, a way to combat the competitive aspects of memory, and the nationalist inflections we are seeing.⁶⁰

⁵⁷ Altınay, Pettő, S. 388f

⁵⁸ Vgl. *Feministische Studien* (2/2015), Einleitung: Nationalsozialismus und Geschlecht.: Räume – Selbstzeugnisse, Erinnerung. Vgl. auch: Foerschler, Silke und Rebekka Habermas u.a. (Hg.): *Verorten – Verhandeln – Verkörpern. Interdisziplinäre Analysen zu Raum und Geschlecht*. Bielefeld 2014.

⁵⁹ Altınay, Pettő, S. 391

⁶⁰ Altınay, Pettő, S. 393

Für Hirsch ist damit auch eine Verschiebung in der inhaltlichen Fragestellung verbunden. Gegen nationalistisch instrumentalisierte Geschichtsschreibung setzt sie ein Konzept flüchtiger, mobiler, aktivistischer Erinnerungspraktiken, die ihren Fokus auf Formen von Widerstand, Solidarität und Zusammenarbeit legen:

We need to go back to the past to study instances of resistance, solidarity, and collaboration, outside official structures of commemoration. That is my hope for the future of memory and genocide studies, not just more attention to women and gender, but a shift in attention and methodology.⁶¹

2.1.2 Dominante Täter_innen-Figurationen: die Banalität des Bösen und das Monster

Trotz der großen Bewegungen im Feld der feministischen Holocaustforschung und den literatur- und kulturwissenschaftlichen Akzentverschiebungen, so meine Grundthese, halten sich im wissenschaftlichen ebenso wie im literarischen Diskurs zu NS-Täter_innen hartnäckig zwei Figurationen von Täter_innenschaft, die das Nachdenken über NS-Täter_innenschaft scheinbar ungebrochen bestimmen: in der von Hannah Arendts Eichmann-Studie⁶² oder Raul Hilbergs Standardwerk⁶³ zur Shoah geprägten Auffassung dominiert die Idee des banalen, unmündigen, *bürokratischen Täters* als „ordinary man“⁶⁴, dessen Überentsprechung mit normativen Bedingungen gesellschaftlicher Subjekthaftigkeit Fragen nach dem Bedrohlichen und Problematischen von Norm und Normativität aufwirft. Denn es waren in ihrer überwiegenden Mehrheit nicht Sadist_innen, Triebtäter_innen oder fanatische Antisemit_innen, so die These, die den Charakter von Verfolgung und Massenmord bestimmten, sondern Menschen, die unter anderen Umständen ein unauffälliges bürgerliches Leben geführt hätten.

Demgegenüber steht der_die Nazitäter_in als Figuration von *monströser Devianz*, die durch Transgression gekennzeichnet und in erster Linie sexuell konnotiert ist. Beide Figurationen sind nicht klar voneinander abzugrenzen, sie verschwimmen assoziativ wie auch in analytischen Zugriffen und stellen somit nur die beiden äußeren Pole eines Kontinuums dar, in dem NS-Täter_innenschaft begrifflich fassbar gemacht werden soll. Sie weisen darauf hin, dass das vorherrschende Denken über NS-Täter_innenschaft epistemologisch von einer Grundkonstante durchzogen ist, ohne die sich keine

⁶¹ Altinay, Pettő, S. 396

⁶² Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. München: Piper 1964

⁶³ Hilberg, Raul: Täter, Opfer, Zuschauer: die Vernichtung der Juden 1933-1945. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2003⁴

⁶⁴ Vgl. Browning, Christopher: Ordinary Men. Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland. New York: Harper Collins 1992; Welzer, Harald: Täter. Wie aus ganz normalen Menschen Massenmörder werden. Frankfurt / M.: Fischer 2005

Diskussion in diesem Feld denken lässt: die Opposition von Norm und Devianz, wie auch immer ‚Norm‘ und ‚Devianz‘ dann im jeweiligen Kontext auch konzipiert sein mögen und welchem Pol auch immer NS-Täter_innen dann in der jeweiligen Interpretation zugeschlagen werden.

Normative Banalität

In ihrer vieldiskutierten Studie *Eichmann in Jerusalem*, die aus ihrer regen Korrespondentinnentätigkeit beim 1961 stattfindenden Eichmannprozess hervorgegangen ist, entwirft Hannah Arendt die Figur des subalternen Bürokraten, mit der sie zu beschreiben versucht, warum der Massenmord kaum kollektiven Widerstand, Befehlsverweigerung oder Infragestellung auf Seiten der Täter_innen und Mitläufer_innen hervorrief. Adolf Eichmann, einer der Hauptverantwortlichen der Organisation des Genozids an der jüdischen Bevölkerung Mitteleuropas, erweist sich dabei als prototypischer Vertreter einer Mentalität, die von einer unmündigen Empathie- und Kritiklosigkeit gekennzeichnet ist, die für Arendt die unabdingbare Voraussetzung darstellt, dass ein Massenmord dieser Größenordnung überhaupt durchführbar war. Arendt wendet sich dabei vehement gegen die Argumentationslogik der israelischen Anklage, Eichmann als perversen Sadisten darzustellen, die sie nicht nur verfahrenslogisch für schlicht falsch befindet (die Verurteilung eines sadistischen Einzeltäters verzerrt die Tatsache, dass der industrialisierte Massenmord ein gesellschaftlich akzeptierter, kollektiv durchgeführter Massenmord war), sondern die ihrer Prozesserfahrung nach auch der narrativen und rhetorischen Machart von Eichmanns Geständnissen und Rechtfertigungslogiken widerspricht.

Den ganzen Prozeß hindurch suchte Eichmann – meist ohne Erfolg – zu erklären, in welchem Sinne er schuldig sei, wenn er im Sinne der Anklage nicht schuldig war. Die Anklage unterstellte nicht nur, daß es sich um „vorsätzliche“ Verbrechen handelte – dies bestritt er nicht –, sondern auch, daß er aus niedrigen Motiven und in voller Kenntnis der verbrecherischen Natur seiner Taten gehandelt habe. Beides leugnete er auf das Entschiedenste. Was die niedrigen Motive betraf, so war er sich ganz sicher, daß er nicht „seinem inneren Schweinehund“ gefolgt war; und er besann sich ganz genau darauf, daß ihm nur eins ein schlechtes Gewissen bereitet hätte: wenn er den Befehlen nicht nachgekommen wäre und Millionen von Männern, Frauen und Kindern nicht mit unermüdlichem Eifer und peinlichster Sorgfalt in den Tod transportiert hätte. Mit diesen Versicherungen sich abzufinden war nicht ganz einfach. Immerhin war ein halbes Dutzend Psychiater zu dem Ergebnis gekommen, er sei „normal“ – „normaler jedenfalls, als ich es bin, nachdem ich ihn untersucht habe“, soll einer von ihnen gesagt haben; ein anderer fand, daß Eichmanns ganzer psychologischer Habitus, seine Einstellung zu Frau und Kindern, Mutter und Vater, zu Geschwistern und Freunden, „nicht nur normal, sondern höchst vorbildlich“ sei.⁶⁵

Diese vordergründige ‚Normalität‘ versucht Arendt anhand der Eichmanns Handlungen zugrunde liegenden und sich in seinen Geständnissen sprachlich abbildenden Denkmustern nachzuzeichnen, die vor allem, so ihre diskursprägende These, von einer radikalen Unfähigkeit zu eigenständigem

⁶⁵ Arendt, S. 98f

Ausdruck geprägt sind. Arendt dekonstruiert dabei gleichzeitig die Vorstellung von Normalität, die den psychiatrischen Befunden unhinterfragt eingelagert ist:

In Eichmanns Mund wirkt das Grauenhafte oft nicht einmal mehr makaber, sondern ausgesprochen komisch. Komisch ist auch Eichmanns heldenhafter Kampf mit der deutschen Sprache, in dem er regelmäßig unterlag [...] Komisch sind auch die endlosen Sätze, die niemand verstehen kann, weil sie ohne Syntax Redensart auf Redensart häufen.⁶⁶

[Eichmann] entschuldigt sich: „Amtsprache ist meine einzige Sprache“. Doch die Amtssprache war eben gerade deshalb seine Sprache geworden, weil er von Haus aus unfähig war, einen einzigen Satz zu sagen, der kein Klischee war. (Waren es die Klischees, die die Psychiater so „normal“ und „vorbildlich“ fanden?)⁶⁷

Aus dieser sprachlichen Beschränktheit leitet Arendt ihr berühmt gewordenes Diktum der Banalität des Bösen ab, mit dem sie die von Eichmann vorgeführte Unfähigkeit zu Empathie und des sich daraus ergebenden Mangels an Kritikfähigkeit und Vorstellungsvermögen als Voraussetzung massenmörderischen Handelns begrifflich fasst:

Je länger man ihm zuhörte, desto klarer wurde einem, daß diese Unfähigkeit, sich auszudrücken, aufs engste mit einer Unfähigkeit zu denken verknüpft war. Das heißt hier, er war nicht imstande, vom Gesichtspunkt eines anderen Menschen sich irgendetwas vorzustellen. Verständigung mit Eichmann war unmöglich, nicht weil er log, sondern weil ihn der denkbar zuverlässigste Schutzwall gegen die Worte und gegen die Gegenwart anderer, und daher gegen die Wirklichkeit selbst umgab: absoluter Mangel an Vorstellungskraft.⁶⁸

Mit zynischer Bitterkeit hält Hannah Arendt fest:

Trotz der Bemühungen des Staatsanwaltes konnte jeder sehen, daß dieser Mann kein „Ungeheuer“ war, aber es war in der Tat sehr schwierig, sich des Verdachts zu erwehren, daß man es mit einem Hanswurst zu tun hatte. Und da dieser Verdacht das ganze Unternehmen ad absurdum geführt hätte und auch schwer auszuhalten gewesen wäre angesichts der Leiden, die Eichmann und seinesgleichen Millionen von Menschen zugeführt hatten, sind selbst seine tollsten Clownerien kaum zur Kenntnis genommen und fast niemals berichtet worden.⁶⁹

Repressive Devianz

Dreißig Jahre davor setzt sich Wilhelm Reich in seinen Studien zur *Massenpsychologie des Faschismus*⁷⁰ mit den entwicklungspsychologischen Determinanten auseinander, die jenen von Hannah Arendt beschriebenen zu eigenständigem Denken unfähigen, sich rebellisch unterwerfenden autoritären Charakter formen. Sein 1933 veröffentlichtes sexualökonomisches Dreistufenmodell

⁶⁶ Arendt, S. 124f

⁶⁷ Arendt, S. 125

⁶⁸ Arendt, S. 126

⁶⁹ Arendt, S. 132

⁷⁰ Reich, Wilhelm: Die Massenpsychologie des Faschismus. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1986 [1933]

biopsychischer Entwicklung, in dem er die sexuelle Charakterentwicklung mit politischen Haltungen und Organisationsformen engführt und der zweiten, von perversen, sadistischen und antisozialen Triebimpulsen charakterisierten Ebene die politische Entsprechung im Faschismus zuweist, ist jenes Modell, das die Verschränkung von NS-Täter_innenschaft mit Vorstellungen sexueller Repression nachhaltig prägt, indem es den psychoanalytischen Referenzrahmen für die These eines sexuell repressiven Nazismus zur Verfügung stellt:

Der Faschismus wurde zur Zeit der ersten Niederschrift dieses Buches [1933, U.K.] allgemein als eine „politische Partei“ betrachtet, die wie andere „soziale Gruppierungen“ eine „politische Idee“ organisiert vertrat. [...] Im Gegensatz dazu hatten mich meine ärztlichen Erfahrungen mit Menschen vieler Schichten, Rassen, Nationen, Glaubensbekenntnissen etc. gelehrt, daß „Faschismus“ nur der politisch organisierte Ausdruck der durchschnittlichen menschlichen Charakterstruktur ist, eine Struktur, die weder an bestimmte Rassen oder Nationen noch an bestimmte Parteien gebunden ist, die allgemein und international ist. In diesem charakterlichen Sinn ist „Faschismus“ die emotionelle Grundhaltung des autoritär unterdrückten Menschen der maschinellen Zivilisation und ihrer mechanistisch-mystischen Lebensauffassung. [...] Der Faschismus ist in seiner reinen Form die Summe aller irrationalen Reaktionen des durchschnittlichen menschlichen Charakters. [...] Die Rasseideologie ist ein echt biopathischer Charakterausdruck des orgastisch impotenten Menschen. [Kursivsetzung im Original, UK]⁷¹

Psychoanalytisch geprägte Arbeiten zur NS-Täter_innenforschung haben sich in der Tradition von Wilhelm Reichs Thesen auf die Beschreibung der Genese und der Wirkmechanismen des autoritären Charakters konzentriert, in dem diese beiden scheinbar sich ausschließenden Charakterisierungen (normative Banalität – deviante Monstrosität) in ein kausal erklärbares Verhältnis treten. Untersuchungen von Erich Fromm, T.W. Adorno oder Otto Fenichel versuchen, über die Bestimmung von innerpsychisch wirksam gewordenen Begehrens- und Abwehrstrukturen zu erklären, welche mentalen Prozesse der Anpassung und gleichzeitigen Rebellion zur Grundlage einer nazistischen Massenbewegung werden konnten, die das staatliche Morden erst ermöglichte.⁷²

Vor allem die von Reich stark gemachte These des sexuell Repressiven als ein Erklärungsmuster für die sadistische Abwehrorganisation und daraus resultierender industrialisierter Gewalt wurde im Zuge der 68er-Bewegung zu einem dominanten Narrativ über NS-Täter_innen und hält sich als ein Stereotyp bis in gegenwärtige Diskussionen. Prominentestes Beispiel für diesen Diskurs ist sicherlich Klaus Theweleits literaturwissenschaftliche Arbeit *Männerphantasien*⁷³, in der Theweleit in Lektüren von faschistischer Freikorpsliteratur der 1920er-Jahre die darin artikulierten sexualisierten

⁷¹ Reich, S. 13 f

⁷² Vgl.: Adorno, Theodor W. und Else Frenkel-Brunswik u.a. (Hg.): The Authoritarian Personality. Studies in Prejudice Series. New York 1950 [T.W. Adorno: Qualitative Studies of Ideology: Types and Syndromes, S. 744-786]; dt. Erstausgabe 1969; Fenichel, Otto: The collected papers of Otto Fenichel. New York 1954. [Kap. 25: Elements of a Psychoanalytic Theory of Anti-Semitism, S. 335-348]; Fromm, Erich: Escape from Freedom. London 1942 [Kap.: Psychology of Nazism, S. 178-206]

⁷³ Theweleit, Klaus: Männerphantasien. Bd. 2: Männerkörper. Zur Psychoanalyse des weißen Terrors. Frankfurt/M. 1978/1979; Eine ähnliche Argumentationslogik findet sich auch in seinem aktuellen Essay: Das Lachen der Täter. Breivik u.a. Psychogramm der Tötungslust. St. Pölten 2015

Männlichkeits- und Gewaltfantasien extrapoliert und damit einen ersten Entwurf einer Geschlechts- und Körpergeschichte des Faschismus/Nationalsozialismus vorlegte.

Monströse Devianz

Die Kehrseite (unentschieden zwischen komplementär und entgegengesetzt) zu der von psychoanalytischen Arbeiten favorisierten These des repressiven Nazis ist jene des übersexualisierten Nazis. Dieser widmen sich v. a. im letzten Jahrzehnt erschienene Studien aus den angloamerikanischen, feministisch orientierten Geschichtswissenschaften und der Holocaustforschung. Referenztext in diesem Feld ist Susan Sontags 1975 publizierter Essay „Fascinating Fascism“⁷⁴, der anhand von Leni Riefenstahls Oeuvre die Rhetorik einer (post)faschistischen Ästhetik als eine bestimmte Art von sadomasochistisch sexualisierter Ästhetik in der populären Nachkriegskultur bestimmt.

Susan Sontags einflussreicher Essay wirft die zentrale Frage auf, welche Funktion der Faszination an sexualisierter faschistischer Ästhetik in der Gegenwart ihres Essays, den 1970er-Jahren, zukommt. Ihr Text unternimmt eine Lektüre von zwei Fotobänden: Leni Riefenstahls Fotobuchbestseller *Die Nuba* (1973) und eine Sammlung an Fotografien von SS-Devotionalien, herausgegeben von Jack Pia (1974). Aus einer kritischen Lektüre dieser beiden Bücher, die sie als symptomatisch für das verstärkte Interesse setzt, entwickelt sie ihre Grundthese, dass die faschistische Ästhetik immer um die beiden Figuren von Unterwerfung und Beherrschung kreist und einer orgiastischen Logik der (sexualisierten) Überschreitung folgt, der der Tod eingeschrieben ist:

Fascist aesthetics [...] flow from (and justify) a preoccupation with situations of control, submissive behavior, extravagant effort, and the endurance of pain; they endorse two seemingly opposite states, egomania and servitude. The relations of domination and enslavement take the form of a characteristic pageantry: the massing of groups of people; the turning of people into things; the multiplication or replication of things; and the grouping of people/things around an all-powerful, hypnotic leader-figure or force. The fascist dramaturgy centers on the orgiastic transactions between mighty forces and their puppets, uniformly garbed and shown in ever swelling numbers. Its choreography alternates between ceaseless motion and a congealed, static, „virile“ posing. Fascist art glorifies surrender, it exalts mindlessness, it glamorizes death.⁷⁵

Hintergrund dieser faschistischen Ästhetik ist für Sontag der Kunstbegriff des NS-Regimes sowie, damit verbunden, dessen politisches Selbstverständnis. In ihrer Beschreibung von Faschismus als einer Form von „[...] politics [that] appropriated the rhetoric of art“⁷⁶ hallt Benjamins Konzeption der Ästhetisierung des Politischen im Faschismus wider, wie er sie im Nachwort seines Textes *Das*

⁷⁴ Sontag, Susan: Fascinating Fascism. New York Review of Books, February 6, 1975. Publiziert in: Under the Sign of Saturn. New York 1980

⁷⁵ Sontag, S. 9

⁷⁶ Sontag, S. 9

Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit umreißt. Wie Benjamin entwirft Sontag ihren Faschismusbegriff durch den Vergleich kommunistischer und faschistischer Ästhetiken und Politiken. Für Benjamin liegt die grundlegende Differenz beider darin, dass der Kommunismus die Kunst politisiert, während der Faschismus die Politik ästhetisiert:

Die Menschheit, die einst bei Homer ein Schauobjekt für die Olympischen Götter war, ist es nun für sich selbst geworden. Ihre Selbstentfremdung hat jenen Grad erreicht, der sie ihre eigene Vernichtung als ästhetischen Genuß ersten Ranges erleben läßt. So steht es um die Ästhetisierung der Politik, welche der Faschismus betreibt. Der Kommunismus antwortet ihm mit der Politisierung der Kunst.⁷⁷

Sontags Essay verschiebt diese Diskussion auf die Spezifiken der jeweiligen Kunstauffassung: Er bestimmt kommunistische Kunst als asexuell aufgrund ihres Anspruches, eine utopische Moralität zu entwerfen. Faschistische Kunst hingegen begreift er als sexuell und idealisierend, da sie eine utopische Ästhetik verfolgt, die sich nur über eine ideale Erotik der sexuellen Beherrschung denken lässt: „An utopian aesthetics (physical perfection; identity as a biological given) implies an ideal eroticism: sexuality converted into the magnetism of leaders and the joy of followers.“⁷⁸ Sexualisierung und Rassisierung verschränken sich hier in einer biologisierten Vorstellung des idealen Körpers, der zum Zentrum eines sexuellen sadomasochistischen Unterwerfungsfantasma gemacht wird. Hier entspricht Sontags Argumentation wieder Benjamins Entwurf, da beide die Repressionshypothese für die Untermauerung ihres Arguments voraussetzen: Spricht Benjamin von einer „Vergewaltigung der Massen“ im Führerkult, die sich in eine „Vergewaltigung der Apparatur“ übersetzt, die die Ästhetisierung des Politischen in Gang bringt und antreibt, so erklärt Sontags Text diesen Moment als eine Verwandlung von sexueller Energie in ein kollektives Begehren für den Führer, das sich im Massenkult ausdrückt: „The erotic (that is, women) is always present as a temptation, with the most admirable response being a heroic repression of the sexual impulse.“⁷⁹

Figurationen von erotisierten Nazis, Tropen einer Erotik des Verbotenen, die anhaltende Fetischisierung faschistischer Symbole und Uniformen – diese rhetorischen Strategien, die literarisch, künstlerisch und auch theoretisch durchgearbeitet werden, bieten verschiedenste Positionierungen in dem politisch hoch aufgeladenen Feld von Faschismus und Sex an, die unentschieden zwischen den beiden Polen Normativität und Transgression oszillieren. Andrea Slane⁸⁰ geht der Bedeutung von Figurationen von sexualisierten Nazis in US-amerikanischen popkulturellen Arbeiten und ihrem Verhältnis zu Diskursen von (sich als antifaschistisch legitimierender) Demokratie nach. Laura Frost⁸¹

⁷⁷ Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Studienbibliothek 2015⁴, S. 43

⁷⁸ Sontag, S. 9

⁷⁹ Sontag, S. 9

⁸⁰ Slane, Andrea: *Sexualized Nazis and Contemporary Popular Political Culture*. In: dies.: *A not so Foreign Affair. Fascism, Sexuality, and the Cultural Rhetoric of American Democracy*. Durham/London 2001, S. 248-286

⁸¹ Frost, Laura: *Sex Drives: Fantasies of Fascism in Literary Modernism*. Ithaca: Cornell Univ. Press 2002

untersucht die Prägungen dieser Vorstellungen in präfaschistischen Fantasien der literarischen Moderne, indem sie eine Erotik des Verbotenen sowie fetischistische und sadomasochistische Fantasien als zentrale Momente dieser rhetorischen Figuren festmacht, die sowohl von protofaschistischen, faschistischen wie auch antifaschistischen Haltungen beansprucht werden können. Marcus Stiglegger⁸² widmet sich ausgehend von Susan Sontags These der Stereotypisierung des Holocaust im exploitativen Sadiconazistafilm der 1970er-Jahre, der das Verhältnis von Täter_innen und Opfern sadomasochistisch verklärt und darüber die Entpolitisierung und Enthistorisierung einer Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus befördert. Judith Jack Halberstam⁸³ greift auf Theweleits Männerfantasien zurück und fächert die Ambivalenzen homosexueller Zuschreibungen in ihrer ganzen Bandbreite von homophober Instrumentalisierung bis hin zu überidentifizierender, verdeckender Heroisierung homosexueller Widerstandsnarrative auf. Dagmar Herzog⁸⁴ gelingt es in ihrer beeindruckenden historiografischen Arbeit *Sex after Fascism* herauszuarbeiten, wie NS-Politiken Sexualität als arisches, heterosexuelles männliches Privileg umschreiben und so zum zentralen Parameter machen, aus dem sich Zwangsabtreibung, Zwangssterilisation und Massenmord als Techniken, ‚unwertes‘ Leben zu verhindern, argumentativ folgerichtig erst ableiten lassen, und wie diese Neufassung von Sexualität auf Körper- und Sexualitätskonzeptionen bis in die Gegenwart fortwirken. Die dieser Konstruktion zugrunde liegende Ambivalenz einer Diffamierung der konstruierten jüdischen ‚Rasse‘ als sexuell deviant hat Sander Gilman⁸⁵ herausgearbeitet, ebenso wie die Parallelen in den Konstruktionsprozessen von Rasse, Geschlecht und (Hetero- wie Homo-) Sexualität. Christina von Braun⁸⁶ erweitert diese Überlegungen auf die von der nationalsozialistischen Ideologie so obsessiv verfolgte Idee der ‚Rassenreinheit‘, in dem selbst das christliche Konzept der Reinheit sexualisiert wird. Für den deutschsprachigen Raum denken Elke Frietsch und Christine Herkommer in ihrem Sammelband *Nationalsozialismus und Geschlecht. Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, „Rasse“ und Sexualität im Dritten Reich und nach 1945*⁸⁷ die Verbindungen von Sexualität, Rasse, medialer/künstlerischer Inszenierung und ihre politischen Implikationen für eine gegenwärtige zentraleuropäische Positionierung weiter. Die sich ebenso in Geschlechter- und Sexualitätsvorstellungen manifestierenden Schuld- und Schamkomplexe in der transgenerationellen Auseinandersetzung mit dem Erbe der NS-Verbrechen

⁸² Stiglegger, Marcus: *Sadiconazista. Faschismus und Sexualität im Film*. St. Augustin: Gardez! Verlag 1999

⁸³ Halberstam, Judith Jack: „The Killer in me is the Killer in you“: Homosexuality and Fascism. In: *The Queer Art of Failure*. Durham/London 2011, S.147-172

⁸⁴ Herzog, Dagmar: *Sex after Fascism. Memory and Morality in Twentieth-Century Germany*. Princeton: Princeton Univ. Press 2005

⁸⁵ Gilman, Sander L.: *Difference and Pathology. Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*. Ithaca: Cornell Univ. Press 1985

⁸⁶ Vgl. A.G. Gender-Killer (Hg.): *Antisemitismus und Geschlecht. Von „maskulinisierten Jüdinnen“, „effeminierten Juden“ und anderen Geschlechterbildern*. Münster: Unrast Verlag 2005

⁸⁷ Frietsch, Herkommer 2009

thematisiert der von Maja Frigge, Konstanze Hanitzsch und Nadine Teuber herausgegebene Sammelband *Scham und Schuld. Geschlechter(sub)texte der Shoah*.⁸⁸

2.1.3 NS-Täter_innenschaft und Sexualitätsdiskurse

NS-Sexualitätsentwürfe

Prägend für die gegenwärtige Auseinandersetzung mit Geschlechts- und Sexualitätsentwürfen im Nationalsozialismus und deren Nachwirken in postfaschistischen Repräsentationen ist Dagmar Herzogs 2005 veröffentlichte diskursanalytische historiografische Studie *Sex after Fascism*⁸⁹ und ihre breit rezipierte Ausgangsthese, dass den sexualpolitischen Kämpfen des 20. Jahrhunderts und den ihnen inhärenten Vorstellungen von Sexualität in der kollektiven Erinnerung die Funktion einer Scham- und Schuldabwehr der NS-Vergangenheit zukommt: „Sexual politics functioned as a main locus for recurrent reconstructions of the memory and meanings of Nazism.“⁹⁰ Ausgangspunkt dieser Hinsicht ist ihre These, dass gerade die nationalsozialistischen Sexualpolitiken das Zentrum der NS-Vernichtungslogik darstellen. In klarer Abgrenzung von dem bis in die 1990er-Jahre vorherrschenden Verständnis der Sexualitätskonzeptionen des Dritten Reichs als reaktionären Rückfall hinter die Freizügigkeit der Weimarer Republik und die angeblich repressive Ausrichtung des Nationalsozialismus liest Herzog den deutschen Faschismus als riesiges Reproduktionsunternehmen, das einer doppelten Bewegung folgt: Über die rassistische Umschreibung progressiver Sexualitätsvorstellungen der Zwischenkriegszeit etablieren NS-Sexualitätsentwürfe Anreize zur Reproduktion von heterosexuellem, arischem Leben (durch Propaganda, Beschränkung der Abtreibung, finanzieller Unterstützung von Alleinerziehenden und biopolitischen Maßnahmen wie dem Projekt Lebensborn) und verhindern gleichzeitig die Reproduktion von als nicht arisch markiertem Leben durch Zwangssterilisation, Abtreibung und Mord (Shoah, Porajmos, Verfolgung und Ermordung von Homosexuellen und Menschen mit Behinderung, eugenische Maßnahmen und Massensterilisation).

Nationalsozialistische Sexualitätsentwürfe folgen damit einer doppelten Logik: Über die Mobilisierung von antisemitischen, rassistischen und eugenischen Ressentiments instrumentalisieren sie sexuelle Affekte von Anziehung und Verbot, Angst und Befriedigung sowie Sehnsucht und

⁸⁸ Figge, Hanitzsch, 2010

⁸⁹ Herzog, Dagmar: *Sex after Fascism. Memory and Morality in Twentieth-Century Germany*. Princeton: Princeton Univ. Press 2005

⁹⁰ Herzog, S. 1

Zugehörigkeit zur Machterhaltung und Durchsetzung ihrer Ideologie. Sie verfolgen eine antiprude, lustfreundliche Politik für als arisch geltende Subjekte, während allen als nicht arisch markierten Subjekten über die Zuschreibung von sexueller Devianz das Recht auf Leben abgesprochen wird. „The legitimation of terror and the invitation to pleasure operated in tandem“⁹¹, fasst Dagmar Herzog zusammen. Auf diese Weise reformulieren NS-Biopolitiken, wer mit wem Sex haben kann und welche Geschlechts- und Subjektentwürfe darüber Intelligibilität enthalten, was im Kontext des nationalsozialistischen Massenmordens immer die Gewährung oder den Entzug des Rechts auf Leben bedeutet.

NS-Sexualitätsentwürfe übernehmen dabei progressive Normen aus der Weimarer Zeit, geben sich antiprude und wenden sich gegen christliche Vorstellungen von Sexualität und Ehe. Die Liberalisierung der heterosexuellen Sexualmoral wird durch den Kriegszustand, die damit verbundene Arbeitsmobilisation von Frauen und die Bevölkerungsmobilität verstärkt.

There can be no doubt that in its thorough racialization of sex and in its heightened homophobia, the Third Reich's sexual politics represented a definitive and violent backlash against the progressivism and tolerance possible in Weimar. Yet for much of the populace Nazism brought with it not only a redefinition but also a perpetuation, expansion, and intensification of preexisting liberalizing trends.⁹²

Gleichzeitig übernehmen die NS-Sexualitätsmodelle die patriarchalen, misogynen Geschlechterbilder christlicher Prägung und unterstellen die Sexualität durch die rassistische Umdeutung dem Ziel der völkischen Reproduktion. Fokus ist die Fortpflanzung des Volkes, die über die individuelle Lust gestellt wird. Die Reproduktion wird dem rassistischen Grundkonsens Rechnung tragend als Pflicht zur Vermehrung der arischen Rasse von der privaten Ehe abgekoppelt und zu einer öffentlichen Angelegenheit, wie biopolitische Projekte wie die Lebensborn-Initiative oder Ansätze zur rechtlichen Gleichstellung von unehelichen Kindern belegen.⁹³ Herzog unterstreicht, dass der Nationalsozialismus also in einem Spannungsfeld mächtig wird, das von Beginn an von Liberalisierungs- und Beschränkungstendenzen charakterisiert ist. Mit Rückgriff auf Herbert Marcuses Begriff der „repressiven Entsublimierung“⁹⁴ fasst Dagmar Herzog die regulierenden Aspekte der vorgeblich emanzipatorischen sexualpolitischen Vorschriften des NS-Regimes. NS-Rassismus und der Wille, das Sexualleben zu organisieren und sexuelle Anreize als soziale Manipulation einzusetzen, sind unauflöslich miteinander verschränkt, denn sexuelle Liberalität ist im Nationalsozialismus immer beides: als jüdisch diffamiert und als arisches Privileg gefeiert.

⁹¹ Herzog, S. 18

⁹² Herzog, S. 15f

⁹³ Diesen Aspekt der NS-Herrschaft verhandelt Péter Nádas literarisch in seinem Monumentalroman *Parallelgeschichten* (ungar. 2005 / dt. 2012) im Erzählstrang um die NS-Rasseforscherin Baronin Karla von Thum zu Wolkenstein, die 1938 am Kaiser Wilhelm Institut für Anthropologie in Berlin Dahlem ihren eugenischen Forschungen nachgeht und sich dabei in ein sexuell aufgeladenes Verhältnis mit ihrem Chef von der Schuer verstrickt, der wiederum dem historischen Otmar Freiherr von Verschuer nachempfunden ist, einem Lehrer von Josef Mengele.

⁹⁴ zitiert nach Herzog, S. 18

Stefan Winter führt diesen ambivalenten Anreiz zur Lust in Anschluss an Dagmar Herzogs Untersuchungen an den nationalsozialistischen Geschlechterentwürfen in NS-Bildpolitiken vor: Antisemitisch verbrämt wendet sich das NS-Frauenbild gegen sexuell ablehnende ebenso wie gegen sexuell ausschweifende oder an Reproduktion uninteressierte (und damit Geschlechtergrenzen angreifende) Formen von Weiblichkeit. Die „Nonne“, die „Kokotte“ und die „vermännlichte Frau“ werden als paradigmatische negative Figuren aufgerufen, als deren Gegensatz sich das Ideal des deutschen Mädels beschreiben lässt. Propagiert wird das nackte, unberührbare, reine, naturverbundene Mädchen, das sich dem Blick entzieht und nicht in Kontakt zu den Betrachtenden tritt, den Blick weder aufnimmt noch zurückwirft. Verfolgt wird hingegen die Frau, die offensiv posiert und den Blick aktiv zurückwirft.

Analog dazu konstituiert sich das NS-Männerbild über die Verwerfung der Figuren des „Don Juan“, des „Priesters“ und des „Schwulen“: „Drei Grundfeindschaften – gegen die verkopfte Spaltung von Körper und Geist, gegen das lüsterne Begehren und gegen die Grenzverwischung – lassen sich aus diesen Bildern als das ihnen zugrundeliegende ideologische Muster herauslesen.“⁹⁵ Die positiven arischen Idealbilder sind durch Begriffe der Reinheit, der Klarheit und der Aufhebung der bürgerlichen Asymmetrie zwischen den Geschlechtern bestimmt:

Die überkommene hierarchische Komplementarität der Geschlechterentwürfe wurde von jeder (erotischen) Spannung bereinigt petrifiziert. Eine gesunde, ebenso prüderie- wie koketteriefeindliche Leiblichkeit im Einklang mit der Seele, die in der größeren des Volkes aufging, war das erstrebte Ideal für Männer wie für Frauen.⁹⁶

Mit Rückgriff auf Freuds Konzeption der Massenpsychologie als Aufgabe des individuellen Über-Ichs zugunsten eines kollektiven, völkischen Ich-Ideals und einer „nazistisch-paranoiden Struktur der Volkszelle“ jenseits von Geschlechterdualismus und individuellem Begehren argumentiert Winter:

Wir haben mit der völkisch-antisemitischen Weltanschauung ein Konfliktbewältigungsangebot vor uns, das das Dilemma des Eros, die dem menschlichen Dasein immanente mit dem bürgerlichen Geschlechterdualismus auf spezifische Weise den Körpern eingeschriebene und gesellschaftlich institutionalisierte Entfremdung von den Anderen, sowie das aus dieser Kluft entspringende Begehren vergessen lassen konnte.⁹⁷

Verschiebungen nach 1945

Für die unmittelbare Nachkriegszeit der 1950er-Jahre konstatieren Stefan Winter und Dagmar Herzog einen konservativen Rückfall, der sich nicht nur durch eine Anpassung an den dominanten,

⁹⁵ Winter, Sebastian: „Die Nazis, die war’n ja schlimmer wie die Juden!“ Sexualitätsentwürfe als Medium von Kontinuität und Bruch zwischen Volksgemeinschaft und postnazistischer Gesellschaft. In: Figge, Maja und Konstanze Hanitzsch u.a. (Hg.): Scham und Schuld. Geschlechter(sub)texte der Shoah. Bielefeld: transcript 2010, S. 273-299, hier S. 277

⁹⁶ Winter, S. 277

⁹⁷ Winter, S. 289

homophoben und frauenfeindlichen US-amerikanischen Konservatismus der Zeit erklärt, sondern der sich gerade als Versuch einer antifaschistischen Selbstsetzung verstehen lässt. Mit der Wiedererrichtung christlicher Sexualitätsentwürfe distanzieren sich Westdeutschland ebenso wie Österreich von ihrem nationalsozialistischen Erbe. Als spezifische Form der Schuld- und Schamabwehr wird der Nationalsozialismus feminisiert und pornografisiert, NS-Täter_innen als sexuell pervers und enthemmt dargestellt, um darüber ein kollektives antifaschistisches, demokratisches Selbstbild herzustellen.

Die Grausamkeiten des NS konnten abgeschoben werden auf die Exzesse dämonisierter und sexualisierter Einzeltäter/-innen. So wurde sich, statt über die völkischen Ideale, den Antisemitismus und die Morde zu sprechen, über die sexuelle Moral bzw. Unmoral des NS empört, mit der anständige Deutsche nichts gemein gehabt hatten.⁹⁸

Herzog verweist dabei auf die Menge an Diskursen, die in den 1950er- und 1960er-Jahren zu Sexualmoral und Familie publiziert worden sind. Analog zu Michel Foucaults in seiner *Geschichte der Sexualität Bd. 1* entwickelten These des ständigen Anreizes, den Sex zu diskursivieren, versteht auch Herzog die exzessive Diskursivierung als eine Normalisierungsstrategie: „As the writings on sex in the postwar period confirm, there was no particular silence. It was specifically through the talk, the incessant insistent chatter, not the silence, that memory was managed and Nazism normalized.“⁹⁹

Die 68er-Bewegung führt eine Umkehrung in diesen Diskurs ein. Im Kontext des Konservatismus der beiden Nachkriegsjahrzehnte und der Nachkriegsformel, dass sexuelle Aktivitäten mit Grausamkeit und Massenmord verbunden sind, wird sexuelle Repression und die, wie Wilhelm Reich es in seiner *Massenpsychologie des Faschismus* nennt, „orgastische Impotenz“ jetzt als Wurzel des Massenmords und als Triebfeder faschistischer Verhaltensweisen angesehen. Indem die 68er-Bewegung die Nachkriegsinterpretation unkritisch übernimmt und den Nationalsozialismus als sexfeindlich und familienpropagierend auffasst, verkennt sie, dass diese Interpretation eine Abwehrreaktion auf den Nationalsozialismus und seine Aufarbeitung der 1950er-Jahre ist. So bezeichnet Herzog die Studierendenbewegung, die sich selbst als antifaschistisch versteht und sexuelle Emanzipation als antifaschistisches Imperativ gegen die autoritäre Kernfamilie und ihre sadomasochistische Struktur als Keimzelle rassistischen Massenmordens in Stellung bringt, als „antipostfascist movement, a protest against the postfascist settlement in West Germany.“¹⁰⁰

Die Strategie der Schuldabwehr über die Herstellung eines antifaschistischen, weil sexuell normativen Selbst (sei es in der konservativen Ausformung, sei es in der sexuell emanzipatorischen Version der 68er-Bewegung) lässt sich in vielen postfaschistischen Repräsentationen des

⁹⁸ Winter, S. 283

⁹⁹ Herzog, S. 96f

¹⁰⁰ Herzog, S. 139

Nationalsozialismus bis in die Gegenwart nachzeichnen. Dagmar Herzog extrapoliert vier grundsätzliche Tendenzen, mit denen literarische wie filmische Repräsentationen den Nationalsozialismus als sexuell repressiv interpretieren, dieser Vorstellung gleichzeitig aber eine Unterstellung von sexueller Devianz einlagern.

So zeigt sie am Beispiel der italienischen Filme der 1960er- und 1970er-Jahre (Cavani, Visconti), wie der Faschismus historisch entkontextualisiert mit Vorstellungen von morbider Dekadenz und Sodomasochismus gleichgesetzt wird. Ähnliches lässt sich auch für eine Strömung innerhalb der feministischen Literatur konstatieren, die Fantasien einer Erotik entwirft, die weibliches Begehren mit einer masochistischen Beziehung zum Nazismus engführt, wofür zum Beispiel die Texte von Marguerite Duras oder Sylvia Plath einstehen.

Ausgehend von den Thesen der Frankfurter Schule (Adorno, Fromm) zur autoritären Charakterstruktur konstatiert Herzog eine Linie, die den Faschismus aufgrund der Betonung von Maskulinität, Männerbund und dem Verbot homosexueller Aktivität als repressiv homoerotische Bewegung fasst.

Mit Verweis auf die Kritik von Kathrin Hoffmann-Curtius und Irit Rogoff lässt sich drittens von einer Linie sprechen, die den Faschismus mit einer pervertierten Weiblichkeit assoziiert, wofür vor allem die Auseinandersetzung mit den KZ-Aufseherinnen (Ilse Koch, Irma Grese) als Figurationen des Bösen und die Setzung von Hitler als Verführer der verweiblichten Massen steht.

Als vierte Tendenz benennt Herzog die Umarbeitung faschistischer Gewalt in hardcore-pornografische Repräsentationen, die von einer Faszination am Bösen ausgeht und den NS-Massenmord in einen Referenzrahmen von Erotik und Grausamkeit einbettet. Für Herzog hat die Pornografisierung des Faschismus dabei einen doppelten Effekt: Einerseits versteht sie sie als trivialkulturelle Gegenbewegung zur wissenschaftlichen, positivistischen, auf Dokumentation ausgerichteten Beschäftigung mit den NS-Verbrechen. Die permanente Verschränkung von Pornografie und Nationalsozialismus in Literatur und Film „captures some truths about the Third Reich that are too frequently suppressed in scholarly writing about the era; it is as though these cultural phantasms serve as the repository of intuitive insights that apparently could not be integrated into academic scholarship.“¹⁰¹ Die Trivialisierung der NS-Schrecken durch die Verschiebung in sexualisierte Fantasmen versteht sie gleichzeitig aber auch als eine Vermeidungsstrategie, sich mit den historischen Kontexten und den Folgen der NS-Verbrechen konsequent auseinanderzusetzen. Alle vier Tendenzen liest Herzog nicht als Gegenentwürfe zur Repressionshypothese, sondern vielmehr als deren Erweiterung, Bestätigung und Variation.

¹⁰¹ Herzog, S. 14

Mit der Zäsur 1989, in deren Folge in den 1990er-Jahren auch eine weitverbreitete Auseinandersetzung mit dem Holocaust im deutschsprachigen Kontext einsetzt, die nicht mehr mit sexuellen Befreiungsbewegungen enggeführt wird, konstatiert Herzog eine dritte Verschiebung, in der in den Diskussionen um Sexualität der Referent ‚Nationalsozialismus‘ durch den Referenten ‚1968‘ ersetzt wird. Durch den scheinbaren Sieg kapitalistischer Vergesellschaftung als das System, das bestehen bleibt und in das das andere, ehemals realsozialistische System eingegliedert wird, wird die von den 68ern geprägte Kritik der Linken (das Fortbestehen von NS-Strukturen, Antisemitismus, Rassismus) relativiert. Die Rückbindung der sexuellen Befreiungsbewegungen der späten 1960er an die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus gerät in Vergessenheit, Holocaust-Erinnerung und sexuelle Kämpfe werden nun als zwei voneinander getrennte Sphären wahrgenommen:

The terms of the relationship between sexuality and memory changed. On the one hand, conflicts over sexual politics in the 1990s became split off from conflicts over the memory and meaning of the Third Reich [...]. On the other hand, debates about late twentieth-century Holocaust memory culture and about late twentieth-century sexuality – these two now largely independent areas of social and ideological conflict – both increasingly got worked out via retrospective references to 1968. In the process, what 1968 stood for underwent significant change.¹⁰²

Elizabeth Heinemann plädiert in ihrem Aufsatz „Gender, Sexuality, and Coming to Terms with the Nazi Past“¹⁰³ ausgehend von diesem Befund und mit Verweis auf die Fülle an sexualisierten Repräsentationen des Nationalsozialismus für einen genauen Blick auf die gegenwärtigen Verschränkungen vergeschlechtlichter, sexualisierter Vergangenheitsbewältigung mit den aktuellen politischen Problemen, da die Verbindungen nicht mehr wie in den vorherigen Jahrzehnten klar herausgestellt, sondern subtil verhandelt werden:

Just as coming to terms with Auschwitz in light of the Gulag required sober assessment of how the Cold War shaped West German politics and identity in the 1980s, so will coming to terms with the gendered and sexual history of Nazism require sober assessment of gender, sexuality, politics, and privilege on the contemporary stage.¹⁰⁴

Sebastian Winter konstatiert mit Blick auf die Täter_innengesellschaften ein Fortleben dieser etablierten, nun aber nicht mehr explizit ausgesprochenen Muster als Resultat intergenerationeller Übertragung auch für die zweite und dritte Generation. In Übernahme psychoanalytischer Denkfiguren argumentiert er, dass die nationalsozialistische Vorstellung einer erotischen, reinen Sexualität auch gegenwärtige Sexualitätsentwürfe mitbestimmt und dass diese Tatsache auf die Unabgeschlossenheit der Auseinandersetzung mit den NS-Verbrechen verweist. Mit dem psychoanalytischen Modell der Krypta (Brunner 2010/Lohl 2008) beschreibt Winter, wie die NS-

¹⁰² Herzog, S. 246

¹⁰³ Heineman, Elizabeth: Gender, Sexuality, and Coming to Terms with the Nazi Past. In: Central European History Vol. 38, Number 1 (2005), S. 41-74

¹⁰⁴ Heineman, S. 70

Sexualitätsvorstellungen in einem „abgekapselten Teil des psychischen Apparats“ die öffentliche Entnazifizierung unterlaufend überdauert haben und bis in die Gegenwart weiterwirken. Ausgelöst durch die Verweigerung des Trauerprozesses der Täter_innen und ihrer Nachkommen (Mitscherlichs sozialpsychologische These von der kollektiven Unfähigkeit zu trauern¹⁰⁵) und der Verleugnung des Verlustes (die nicht bearbeitete eigene Nazivergangenheit) überdauert das in der Wirklichkeit nun Verworfen psychisch weiter.

Die Belegung ‚des Nazis‘ mit Attributen, die in der nationalsozialistischen Weltanschauung ‚dem Juden‘ galten, erlaubt nicht nur weiterhin, sich der Auseinandersetzung mit der verlorenen Großartigkeit als ‚Herrenrasse‘ und den Taten der Vorfahren zu entziehen, sondern auch ein Festhalten an den nazistischen Idealen und Feindbildern.¹⁰⁶

Typische Argumentationsmuster dafür sind eine Oppositionsbildung zwischen der angeblich guten reinen Theorie des Nationalsozialismus bzw. der Frühzeit der Bewegung und deren Abgrenzung von der durch die NS-Verbrechen beschädigten Spätzeit. Völkische Ideale und Feindbilder prägten damit ungebrochen die deutsche Gesellschaft entgegen des offiziellen prowestlichen Kurses, so Winters These.

Mit Blick auf die seit Beginn des 21. Jahrhunderts europaweit erstarkenden Entwicklungen hin zu autoritären Vergesellschaftungsmodellen, aufstrebenden Rechtspopulismen und Angriffen von neofaschistischen Bewegungen auf demokratische Strukturen, Prinzipien und Institutionen, die gerade auch mit einer Rückkehr zu traditionellen Geschlechterbildern, einer Stärkung des Geschlechterdualismus und einer Bekämpfung sexueller, feministischer und queerer Befreiungsbewegungen einhergehen, lassen sich diese Befunde bestätigen. Gleichzeitig verweisen die erstarkenden Widerstandsbewegungen, die dieser Dynamik entgegentreten, darauf, dass die Bedeutungszuschreibung und die Durchsetzung von Normen gesellschaftlichen Ausverhandlungsprozessen unterliegen, die nicht in die eine oder andere Richtung abschließend entschieden werden können. Demzufolge verweist Dagmar Herzog auch auf die Wichtigkeit, die Gemachtheit von Interpretation und Repräsentation als kontinuierliche bedeutungsgenerierende Prozesse nicht aus dem Blick zu verlieren:

What the history of sexuality also shows us is the remarkable, indeed often determinative, significance of meaning-making processes. The point is not to prioritize interpretations or representations over that which we might variously – and always inadequately – refer to as „social conditions” or „lived reality”, but rather to register the mutual constitutiveness of interpretations and conditions, representations and reality.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Vgl. den einflussreichen Essayband von Alexander und Margarete Mitscherlich: Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens. München: R. Piper & Co. 1967

¹⁰⁶ Winter, S. 292

¹⁰⁷ Herzog, S. 260

2.2 NS-Täter_innen in der Literatur

2.2.1 Literarische Repräsentation von erotisiertem Faschismus

Die These teilend, dass der Faschismus mit seiner Geschichte von Brutalität und Gewalt auffällig stark mit Erotik und sexueller Devianz aufgeladen wird, widmet sich Laura Frost diesem Prozess der Bedeutungszuschreibung und -fixierung im literarischen Feld. „Why is fascism privileged as a particularly sexual ideology?“¹⁰⁸ fragt sie, analog zu Dagmar Herzogs historiografischen Befunden, in ihrer Studie *Sex Drives. Fantasies of Fascism in Literary Modernism* und untersucht, mit welchen Mitteln gerade literarische Texte den Faschismus als libidinöses Phänomen imaginieren. Mit Rückgriff auf diskursprägende Beispiele der antifaschistischen Moderne zeichnet sie nach, wie literarische Repräsentationen eines erotisierten Faschismus auf kulturelle Vorstellungen antworten und diese auch mitformen, und versucht, diskursive Muster zu identifizieren, mit denen wiederkehrende Tropen in diesem Feld Bedeutung konstituieren. Führt Dagmar Herzog das Phänomen, Sexualität als Frageperspektive in der Auseinandersetzung mit dem Faschismus zu privilegieren, auf das sexualisierte Politikverständnis durch die Nationalsozialist_innen selbst zurück, so sieht Laura Frost die Anfänge der Sexualisierung geschichtlich noch weiter zurückliegend in der alliierten Propaganda aus dem Ersten Weltkrieg, die den Faschismus als kulturell niedrig und sexuell deviant beschreibt, um ihre eigenen nationalistischen Diskurse zu stärken: „I will argue that eroticized fascism cannot be adequately explained as a generalized expression of sexual domination or fascist mesmerism but is rather a response to specific discussions about the enemy that can be traced back to World War I.“¹⁰⁹

Anette Dietrich und Konstanze Hanitzsch machen in ihrer Reflexion zu den Anfängen und Kontinuitäten pornografischer Darstellungen des Nationalsozialismus darauf aufmerksam, dass der von Frost argumentierte Ursprung dieser diskursiven Muster noch früher anzusetzen ist. Mit Verweis auf die Arbeiten von Susanne Zantop zur Genese deutscher Kolonialfantasien verorten sie die Entwicklung sexualisierter, vergeschlechtlichter und rassifizierter Abwertungs- und Selbstdefinitionsmuster in den europäischen Kolonialbestrebungen des 18. und 19. Jahrhunderts.¹¹⁰ Sie teilen jedoch die Annahme Frosts, dass das beständige Konstruieren einer devianten faschistischen Sexualität eine den Faschismus von Beginn an begleitende antifaschistische Tendenz darstellt, über die Vorstellungen sozialistischer oder demokratischer Selbstsetzungen transportiert werden.

¹⁰⁸ Frost, S. 5

¹⁰⁹ Frost, S. 6

¹¹⁰ Vgl. Dietrich, Anette und Konstanze Hanitzsch: Pornografie als Metapher des Nationalsozialismus? (Re-) Produktionen sexualisierter Deutungsmuster. In: Bruns, Claudia (Hg.): „Welchen der Steine du hebst.“ Filmische Erinnerungen an den Holocaust. Berlin: Bertz + Fischer 2012, S. 219-247, hier Fußnote 18, S. 229

Laura Frost fasst sie als dominanten Bestandteil kultureller Diskurse in der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und schlägt auch einen neuen Blick auf die literarische Moderne vor, in dem die Erotisierung des Faschismus als Teil modernismuskritischer Gegenbewegungen lesbar wird. Libidinöse Aufladungen faschistischer Bewegungen in den 1930er- und 1940er-Jahren sind für Frost

[...] part of the modernist assault on bourgeois values and on the faith in rationality and humanism, and they reflect a common fascination with violence and social transgression among writers and artists who lived through World War I. Eroticized fantasies of fascism are solipsistic and private – classic characteristics of modernism – but they are also intensely engaged with history and politics. Fictions of eroticized fascism appear both to conform to and to challenge the (now mostly discredited) claim that modernism evades or represses history.¹¹¹

Kern dieses Verhältnisses ist für Frost die ambivalente, nicht stillstellbare Beziehung zwischen Fantasie und Politik, die sexualisierte Metaphern über den Faschismus kennzeichnet, da die Erotisierung an keine eindeutige politische Haltung rückgebunden werden kann. Sie tritt in Texten der faschistischen Moderne (Frost verweist hier auf Ezra Pound, Wyndham Lewis, Louis-Ferdinand Céline, Ernst Jünger, F.T. Marinetti, Gabriele D'Annunzio, Pierre Drieu la Rochelle, Robert Brasillach) auf, die faschistische Gewalt über Vorstellungen sexualisierter Dominanz, militarisierter Männlichkeit und abgewerteter Weiblichkeit verherrlichen, ebenso wie in Texten der antifaschistischen Moderne (Aldous Huxley, Christopher Isherwood, D. H. Lawrence, George Bernard Shaw, George Orwell, Jean Genet, Jean-Paul Sartre, Isaac Babel, Alfred Döblin, Klaus Mann, Virginia Woolf, Georges Bataille, Marguerite Duras), die ganz ähnliche Tropen verwenden, um genau diese faschistischen Vorstellungen zu demaskieren und zu unterlaufen.

Frost bündelt diese Tropen in Rückgriff auf Susan Sontags Ausführungen zum Phänomen der Faszination Faschismus in drei Komplexe, die sich sowohl in faschistischen wie in antifaschistischen Repräsentationen finden lassen: Erotik des Verbotenen, Fetischismus, Sadomasochismus. Unter der Erotik des Verbotenen subsumiert sie die libidinöse Aufladung alliierter Feindbilder, wodurch die literarischen Texte die Sprache und Bilder des Verbots in erotische Szenarien verschieben, um so die in der Propaganda eingelagerten unbewussten Fantasien und ihre nicht intendierten Effekte sichtbar zu machen, die gerade im Akt des Lesens resignifiziert werden können. Diese erotisierten Bilder berühren Verbote rund um Nationalismus, Partisan_innenbewegungen, sexuelle Politiken und v. a. Verbote um Homosexualität, Sadomasochismus und Geschlechterstereotype. Unter Fetischisierung versteht sie die dokumentarische Detailbesessenheit, die literarische Texte für die Erotisierung einsetzen. Die Spannung zwischen der historiografischen Genauigkeit und ihrer libidinösen Funktionalisierung wird dabei in ihrer Widersprüchlichkeit nicht aufgelöst. Sadomasochistische Rahmungen schließlich bedienen Fantasien von Unterwerfung und Dominanz, in denen die faschistische Gewalt mit Vorstellungen von sexueller Lust und sexuellem Leiden enggeführt werden.

¹¹¹ Frost, S. 9

Allen drei Tropen attestiert Frost ein Fortwirken in den postfaschistischen Repräsentationen bis in die Gegenwart postmoderner Texte hinein. Sie ziehen metafiktional eine Reflexion ein, arbeiten diskursive Muster fetischisierter, sadomasochistischer und verbotener Erotik durch und perpetuieren darüber dieselben Tropen und Strategien, die in den literarischen Texten der 1930er- und 1940er-Jahre aufscheinen.

Funktionen libidinöser Überschreibungen

Für Laura Frost liegt die Funktion der Erotisierung in der Reflexion einer anhaltend komplizierten Verschränkung von faschistischen und demokratischen Impulsen, die gerade in literarischen Redeweisen durch den Zugriff auf das Imaginäre artikuliert werden kann:

The fact that sexuality and fantasy have been and are still drawn into the discussion to secure fascism's position as the epitome of barbarism – a position that hardly needs such bolstering – suggests that antifascist, democratic culture has substantial, unacknowledged libidinal investments in fascism that need to be explored.¹¹²

Auch wenn die Genese erotisierender Tropen und ihr Ursprung in der alliierten Propaganda des Ersten Weltkriegs kaum erinnert wird, wirken die Assoziationen ungebrochen weiter und verdecken mit ihrer Prämisse, deviante Sexualität als Wurzel faschistischer Gewalt zu setzen, die Tatsache, dass es sich um kompliziertere soziale und politische und vor allem auch sozioökonomische Verwerfungen handelt. Deutlich aber wird, dass die sozialen und politischen Bedeutungen von Sexualität zum Zweck politischer Regulierung auf eine Weise instrumentalisiert und manipuliert werden, die diesen Prozess verschleiert, und dass die gegenseitige Verschränkung von faschistischen und demokratischen Bestrebungen nicht aufhebbar ist:

As images of eroticized fascism continue to circulate in culture, they are reminders that the act of casting an abnormal or deviant fascist „id“ against a democratic „ego“, correct in its aims, pleasures, and objects, is an old arrangement that, though designed to separate fascism from democracy, necessarily implicates one in the other.¹¹³

Anette Dietrich und Andrea Nachtigall machen in einem Aufsatz zur Erotisierung des Faschismus im Film¹¹⁴ auf eine andere Funktion der Sexualisierung aufmerksam. Sie verstehen sie als eine weitere Spielart der Feminisierung des Faschismus, über die eine Abspaltung der öffentlichen Sphäre der Politik, des Krieges und des Genozids von einer weiblich konnotierten privaten Sphäre stattfindet, wodurch die als weiblich konnotierte Zivilbevölkerung ihrer Verantwortung enthoben und als Opfer imaginiert werden kann. Über die Verschiebung übergeordneter Machtverhältnisse auf eine private,

¹¹² Frost, S. 16

¹¹³ Frost, S. 159f

¹¹⁴ Dietrich, Anette und Andrea Nachtigall: Was Sie immer schon über Nazis wissen wollten. In: Frietsch, Herkommer 2009, S. 371-394

individuelle Ebene, so Dietrich und Nachtigall, lassen sich Fragen nach politischer (Mit)Verantwortung suspendieren und auf eine als weiblich vergeschlechtlichte und damit politischer Handlungsfähigkeit entzogene Position verschieben:

Strategien der Vergeschlechtlichung, Sexualisierung und Pornografisierung machen insofern ein Sicherheitsversprechen, als sie durch Anknüpfen an ein allgemein geteiltes Alltagswissen der Zweigeschlechtlichkeit die historischen Geschehnisse ordnen und die eigene Zugehörigkeit auf der Seite des Guten ermöglichen.¹¹⁵

Über die sexualisierte Metapher unschuldig-naiver Verführbarkeit vollzieht sich die Selbstviktimisierung der Täter_innengesellschaften über heteronormative Geschlechtervorstellungen, wie sie schon in der antifaschistischen Literatur der 1930er- und 1940er-Jahre als Motiv erarbeitet wurde.

Ähnlich argumentiert Silke Wenk in Übernahme von Ruth Klügers Kitsch-Begriff in ihrer queerfeministisch informierten Interpretation obszöner Überschreitungen in erotisierten filmischen Repräsentationen.¹¹⁶ Das Obszöne ermöglicht, so Wenk, ähnlich wie der Kitsch, eine Grenzziehung zwischen dem, was als deviant, und dem, was als normal gesetzt wird. Das Obszöne ist das, „(...), was als unerträglich gilt, was jenseits der Grenze des Erträglichen und damit des allgemein Sichtbaren platziert wird und dennoch stets gesehen werden will“¹¹⁷, so Wenk, und es schließt Sex, Sexualität und Gewalt mit ein: „[Ü]ber ‚Expositionen des Obszönen‘ werden, so meine These, Grenzen markiert, jenseits derer die historischen Verbrechen des Nationalsozialismus lokalisiert werden und gegenüber denen sich die Nachgeborenen zu positionieren suchen.“¹¹⁸ Gleichzeitig steckt darin immer der Reiz der Fantasie, was sich jenseits der Grenze noch zugetragen hat. Ähnlich zur Argumentation von Frost versteht auch Wenk die Fantasie als Werkzeug einer Selbstpositionierung, die gerade auf die politische Unschärfe und Nicht-Fixierbarkeit des Begriffs der Fantasie angewiesen ist. Die Grenzen wiederum definieren sich über heteronormative Geschlechterbilder, mit denen die Deutungsmuster des Nationalsozialismus strukturiert werden. So kritisiert Wenk an Dagmar Herzogs Ausführungen zur Interpretation der nationalsozialistischen Sexualitätsentwürfe in der unmittelbaren Nachkriegszeit, dass Herzog nicht herausarbeitet, wie die Kritik an der vermeintlichen Sexualfeindlichkeit gerade über Bilder weiblicher Körper artikuliert worden ist. „Die Unterstellung der ‚Sexualfeindlichkeit‘ ist im Diskurs der Sexualisierung zu verorten“¹¹⁹, so Wenk, worin gerade die Kontinuität zu anti- und

¹¹⁵ Dietrich, Nachtigall, S. 392

¹¹⁶ Wenk, Silke: Expositionen des Obszönen: zum Umgang mit dem Nationalsozialismus in der visuellen Kultur. In: Elke Frietsch: *Nationalsozialismus und Geschlecht. Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, ‚Rasse‘ und Sexualität im ‚Dritten Reich‘ und nach 1945*. Bielefeld: transcript 2009, S. 70-85

¹¹⁷ Wenk, S. 70

¹¹⁸ Wenk, S. 71

¹¹⁹ Wenk, S. 78

präfaschistischen Sexualisierungen des Faschismus fassbar wird, da der Diskurs der 1950er-Jahre an diese älteren Tendenzen der Beschreibung des Faschismus in erotisierten Metaphern von Geschlecht anknüpft.

Mit dieser Argumentation schlägt Silke Wenk eine Brücke zwischen den Arbeiten von Herzog und Frost und arbeitet das Ineinandergreifen der jeweiligen Thesen heraus. Sie zeichnet dieses Verhältnis an Bildern obszöner Weiblichkeit nach, über die im Feld des Visuellen die Grenzen des Obszönen verschoben werden, für das sie paradigmatisch das Bild der KZ-Aufseherin als Inbegriff pervertierter „Überschreitung sexueller wie geschlechtlicher Normen“ extrapoliert, dem die Funktion zukommt, die Nachkriegsgesellschaft über die Rückkehr zur heteronormativen Ordnung und der ins Obszöne abgeschobenen sexuellen wie faschistischen Devianz von Schuld- und Schamkomplexen zu entlasten: „Neben dem Bild unschuldiger, bloß verführter Weiblichkeit, über das Bestimmungen von Maskulinität reartikuliert und zu bestätigen versucht werden, kursiert das Bild der bedrohlichen Femme fatale, der sich hinzugeben tödlich sein kann.“¹²⁰ Wenk liest das Bild der KZ-Aufseherin mit Judith Butler als „Höllenfigur“, die bei Nichterfüllung heteronormativer Forderungen beständig zwei Drohungen ausgesetzt ist: entweder „der Abstieg in die weibliche Kastration und Verächtlichkeit [abjection]“ oder ein „monströser Aufstieg zum Phallizismus“, zur „phallischen Mutter“ und zum destruktiven Monster“¹²¹, wobei Wenk dem Bild der KZ-Aufseherin die Figuration der phallischen Mutter und damit des historisch fixierbaren Monsters zuweist. Für Wenk sind dabei die „Versuche der ‚Bewältigung‘ der Unmöglichkeit der heterosexuellen Normen und der Unmöglichkeit, die Geschichte als eine abgeschlossene hinter uns zu fassen“ miteinander verknüpft: sie wirken gleichzeitig. So kommt Wenk zu dem Schluss, dass es

[...] gerade die Überlagerungen einer doppelten Bedrohung des Status eines handlungsmächtigen Subjekts in der postfaschistischen Ordnung einerseits und der heteronormativen Matrix andererseits [sind], die die Expositionen des Obszönen vorantreiben und zugleich von ihm forciert werden.¹²²

Die Arbeiten von Herzog, Frost, Wenk, Dietrich und Nachtigall zeigen, wie in die beiden dominanten Figurationen von Täter_innenschaft (normative Banalität – monströse Devianz) heteronormative Vorstellungen eingelagert sind, die erst die Zuweisung von NS-Täter_innenschaft zu den Polen Norm oder Devianz in einem Norm-Devianz-Kontinuum ermöglichen. Gerade die Literatur erweist sich als ein Feld, in dem diese Schablonen entworfen werden und zur Anwendung kommen. Ebenso stellt die Literatur aber rhetorische und narrative Strategien zur Verfügung, vereinfachende Erklärungsmodelle, denen heteronormative Argumentationsmuster eingelagert sind, zu dekonstruieren, zu unterlaufen und als problematische Verkürzungen angreifbar zu machen.

¹²⁰ Wenk, S. 78

¹²¹ Wenk, S. 81

¹²² Wenk, S. 81

Das erweist sich gerade auch mit Blick auf jene Gattung, die inzwischen als Täter_innenfiktion gefasst wird, da viele der literarischen Texte, die sich an der NS-Täter_innenschaft abarbeiten, mit genuin literarischen Mitteln die Frage nach der Bestimmung von NS-Täter_innenschaft in ihrer komplizierten Vielschichtigkeit vorführen, indem sie methodische Aspekte dafür einspannen: Stimme, Fokalisierung, Rezeptionserwartung – in der Auseinandersetzung mit dem NS-Massenmord werden sie zu den zentralen Scharnieren, an denen sich der Umgang der Texte mit den ethischen und politischen Implikationen ihrer Narrative ablesen lässt.

2.2.2 NS-Täter_innenliteratur

Faschismus der Repräsentation

In ihrem philosophischen Essay „Beginnings of the Day: Fascism and representation“ formuliert Gillian Rose¹²³ die These, die literarische Auseinandersetzung mit NS-Täter_innen unterliege grundsätzlich einem Phänomen, das sie als „Faschismus der Repräsentation“ bezeichnet. Sie führt diese Idee pointiert zugespitzt am fiktiven Szenario eines Nazi-Bildungsfilms ein:

Let us make a film in which the representation of Fascism would engage with the fascism of representation. A film, shall we say, which follows the life story of a member of the SS in all its pathos, so that we emphasize with him, identify with his hopes and fears, disappointment and rages, so when it comes to killing, we put our fingers on the trigger with him, wanting him to get what he wants.

Repräsentation erzeugt immer die Möglichkeit der Identifikation, so Roses Grundannahme, und damit auch die Möglichkeit, sich mit NS-Täter_innen, ihren Handlungen und Motivationen zu identifizieren. Machen Texte und Filme, die aus der Täter_innenperspektive erzählen, nun qua ihrer Repräsentation ein Identifikationsangebot, so stellt das für Rose ethisch normativ formuliert eine Unmöglichkeit dar, da eine ungebrochene Identifikation, wie ihr fiktives Beispiel aufzeigen soll, eine Gleichsetzung mit den Wünschen und Motiven der NS-Täter_innen einfordert, die aufgrund der gesetzten radikalen Alterität von Täter_innenschaft und Nicht-Täter_innenschaft, oder anders gesprochen der Monstrosität der Täter_innen, unmöglich ist.

¹²³ Rose, Gillian: Beginnings of the Day: Fascism and Representation. In: dies.: Mourning Becomes the Law. Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 41–62, hier S. 50

Robert Eaglestone nimmt in seinem Essay „Avoiding Evil in Perpetrator Fiction“¹²⁴ auf Roses Diktum Bezug und hält ihr entgegen, dass allein die Tatsache, dass gerade im ersten Jahrzehnt der 2000er-Jahre eine ganze Reihe an literarischen Texten publiziert worden ist, die sich mit NS-Täter_innenschaft auseinandersetzen (Eaglestone spricht von einem Boom an Täter_innenliteratur) darauf verweist, dass das Paradigma der Unmöglichkeit empirisch nicht hält. Inzwischen lässt sich von einem Kanon von Texten sprechen, die ein ganzes Genre der NS-Täter_innenliteratur formieren, das sich von Mitte der 1940er-Jahre bis in die Gegenwart fortschreibt. Die Produktion von literarischen Täter_innenzeugnissen lässt sich grob in drei Phasen gliedern:

Erscheinen erste Texte wie Max Radin: *The Day of Reckoning* (1943), W.G. Beymer: *12.20 p.m.* (1944), Michael Young: *The Trial of Adolf Hitler* (1944), Abraham Moses Klein: *The Hitleriad* (1944), Jorge Louis Borges: *Deutsches Requiem* (1946) oder Curzio Malaparte: *Kaputt* (1946; dt.: *Kaputt* 2005) noch vor oder knapp nach Kriegsende, so gibt es zwischen 1946 und 1960 kaum Publikationen, die sich mit NS-Täter_innen auseinandersetzen.

Mit dem Eichmann-Prozess von 1961 lässt sich eine Trendwende feststellen, die eine zweite Welle an literarischen Texten hervorbringt. In der deutschsprachigen Literatur werden eine Reihe von Texten publiziert, die sich mit den transgenerationalen Folgen von NS-Täter_innenschaft aus der Perspektive der zweiten Generation auseinandersetzen und die später unter dem Begriff der „Väterliteratur“ gebündelt werden. Dazu zählen u. a. Bernward Vesper: *Die Reise* (1977), Sigfrid Gauch: *Vaterspuren* (1979), Ernst Alexander Rauter: *Brief an meine Erzieher* (1979), Ruth Rehmann: *Der Mann auf der Kanzel. Fragen an einen Vater* (1979) Christoph Meckel: *Suchbild: über meinen Vater* (1980), Brigitte Schwaiger: *Lange Abwesenheit* (1980). Mit neueren Texten wie Ulla Hahn: *Unscharfe Bilder* (2003), Uwe Timm: *Am Beispiel meines Bruders* (2003), Martin Pollack: *Der Tote im Bunker* (2004), Dagmar Leupold: *Nach den Kriegen* (2004), Ute Scheub: *Das falsche Leben* (2006) oder Jennifer Teege, Nikola Sellmeyer: *Mein Großvater hätte mich erschossen* (2014) finden sich Beispiele dafür auch in der gegenwärtigen Auseinandersetzung mit dem familialen Erbe der NS-Verbrechen. Diese Texte werden inzwischen als eigenes Genre der „Neuen Väterliteratur“ gefasst. Abseits des Genres der Väterliteratur erscheinen in der zweiten Welle der Täter_innenliteratur u. a. Michel Tournier: *Le roi des aulnes* (1970; dt.: *Der Erbkönig* 1972), Edgar Hilsenrath: *The Nazi & the Barber* (1971; dt. *Der Nazi & der Friseur* 1977), Christa Wolf: *Kindheitsmuster* (1976) sowie in der angloamerikanischen Literatur eine Reihe von Texten (v. a. aus den Bereichen Mystery und Sciencefiction), die Adolf Hitler als Figur zentral machen: Brian Aldiss: *Swastika!* (1970), Norman Spinrad: *The Iron Dream* (1972; dt. *Der stählerne Traum* 1981), Roland Puccetti: *Death of the Führer* (1972), Philippe van Rijn: *The Trial of*

¹²⁴ Eaglestone, Robert: Avoiding Evil in Perpetrator Fiction. In: Adams, Vice, Representing Perpetrators 2013, S. 13-26

Adolf Hitler (1978), Beryl Margret Bainbridge: *Young Adolf* (1978; dt.: *Jung-Adolf* 1979) und Richard Grayson: *With Hitler in New York* (1979).

Mit Beginn der 1980er-Jahre lässt sich eine dritte Welle konstatieren, die bis in die Gegenwart anhält. Darunter finden sich auch jene Texte, die das Genre maßgeblich prägen und die Fragen zu den theoretischen Rahmungen anleiten, die literaturwissenschaftliche Arbeiten für das Genre erarbeiten. Hierzu zählen David Grossmann: *Ayen 'erekh: ahava* (1986; dt.: *Stichwort Liebe* 1991), Bernhard Schlink: *Der Vorleser* (1995), David Albahari: *Gec i Meyer* (1998; dt.: *Götz und Meyer* 2003), Péter Nádas: *Párhuzamos történetek* (2005; dt.: *Parallelgeschichten* 2012), Jonathan Littell: *Les Bienveillants* (2006; dt.: *Die Wohlgesinnten* 2008), Daša Drndić: *Sonnenschein* (2007; dt.: *Sonnenschein* 2015), Laurent Binet: *HHhH* (2010; dt.: *HHhH* 2011), Lucía Puenzo: *Wakolda* (2011; dt.: *Wakolda* 2012), Timur Vermes: *Er ist wieder da* (2012), Jodi Picoult: *The Storyteller* (2013; dt.: *Bis ans Ende der Geschichte* 2016), Martin Amis: *Time's Arrow* (1991; dt.: *Pfeil der Zeit* 1993) und *Zone of Interest* (2014), Olivier Guez: *La disparition de Josef Mengele* (2017; dt.: *Das Verschwinden des Josef Mengele* 2018), Éric Vuillard: *L'Ordre du jour* (2017; dt.: *Die Tagesordnung* 2018).

Narrative der Abschweifung

In ihrer lesenswerten Studie zu den Motiven und Narrativen, die das Genre der Täter_innenliteratur konstituieren, gibt Joan Pettitt¹²⁵ anhand von in der angloamerikanischen Holocaustforschung viel besprochenen Texten dieses Genres einen Überblick über die literarische Auseinandersetzung mit NS-Täter_innen der letzten 70 Jahre. Im Fokus ihres Forschungsinteresses steht die Frage nach dem Verhältnis zu den Leser_innen, abgehandelt an den zentralen Motiven und Narrativen der Texte, die in weiterer Konsequenz so etwas wie eine Gattung der Täter_innenliteratur beschreibbar machen könnten. Pettitts Ausgangsthese ist, dass sich eine Verschiebung im Aussagemodus der Romane feststellen lässt: Dominiert zu Beginn die autodiegetische Erzählperspektive, so verschiebt sich die Erzählhaltung über die Jahrzehnte hin zu anderen Formen wie z. B. metafiktionale Literatur.

Als möglichen Grund für diesen Paradigmenwechsel konstatiert Pettitt in Übernahme einer These von Susan Rubin Suleiman die Problematisierung der Kategorie der Identifikation, die die Autorität der narrativen Stimme, hier also der Täterin oder des Täters, von den Leser_innen einfordert und die angesichts der Frage nach der Darstellbarkeit des Holocausts ein epistemologisches ebenso wie ein ethisches Problem aufwirft (das philosophische Problem also, das Rose in zugespitzter Form mit dem

¹²⁵ Pettitt, Joan: *Perpetrators in Holocaust Narrative. Encountering the Nazi Beast*. Hampshire: Palgrave Macmillan 2017

Begriff des ‚Faschismus der Repräsentation‘ einführt). Hinzu kommt die Schwierigkeit, dass über die Erzählperspektive den NS-Täter_innen diegetisch die Möglichkeit gegeben wird, sich für Erklärungen und Rechtfertigungen ihrer Teilnahme am Massenmord Raum zu nehmen, worin immer die Gefahr liegt, die Opfererfahrung abzuschwächen, zu negieren oder auch nur auszublenden und den NS-Massenmord zu trivialisieren oder zu legitimieren.

Die Grundsituation in der Leser_innenerwartung an Texte dieses Genres beschreibt Pettitt als gespalten: Einerseits bestimmen Leser_innen eine Grenze zwischen sich und den Täter_innen, indem sie die Täter_innenfiguren gemäß der vorherrschenden kulturellen Einschreibung als das Monströse konfigurieren. Gleichzeitig vollführen die Romane aber eine entgegengesetzte Bewegung, indem sie die Täter_innenfiguren als menschlich zeichnen und ihre Handlungen und Motivationen darüber nachvollziehbar machen. Auch Robert Eaglestone geht in seinem Essay von einer grundsätzlichen Erwartungshaltung an fiktionale Täter_innenzeugnisse aus, kausale Erklärungszusammenhänge auf die Frage anzubieten, warum sich jemand an Gewaltverbrechen dieses Ausmaßes beteiligt. In Bezug auf Täter_innenzeugnisse, so die These Eaglestones, ist diese Frage den Texten zwar immer eingeschrieben, kann aber nie beantwortet werden.

Yet, I argue in relation to perpetrator testimonies, this ‚why‘ is a question that is never and perhaps can never be answered. The reasons for this are complex: it may be because the very nature of the genre of a memoir or confession creates the expectation of an answer, as a whodunnit creates the expectation of mystery revealed: that is, they do not mean to even put the ‚why‘ but the form forces it.¹²⁶

Eaglestone argumentiert diese Annahme auf zwei Ebenen: Zunächst ist es inhärenter Bestandteil der Form des Geständnisses, einen Erwartungshorizont aufzubauen, der auf die Beantwortung einer Frage abzielt. Somit liegt die Erwartung, eine Antwort auf das „warum“ zu bekommen, genuin in der Form. Jemand gesteht, was im Umkehrschluss die Erwartung generiert, eine Antwort auf eine nie explizit gestellte Frage zu erhalten. Gleichzeitig ist aber eine intelligible Antwort auf diese Frage aufgrund der radikalen Andersheit der Argumentation, die NS-Täter_innen als Erklärungsmuster bemühen, unmöglich, da ihre Argumentation außerhalb der Logik der NS-Ideologie keinen kohärenten Sinnzusammenhang erzeugt oder, mit Hannah Arendt und ihrem Diktum der Banalität des Bösen argumentiert, da das von den sprechenden Täter_innen nicht einmal angestrengt wird. Täter_innenzeugnisse, so Eaglestones daran anschließende These, setzen sich mit dem „Warum“ nicht auseinander, sie umgehen die Frage und kreisen um diese intendierte Auslassung.

¹²⁶ Eaglestone, S. 15

Auch Joan Pettitt liest die rhetorischen Strategien, die das Genre Täter_innenliteratur anbietet, mit Robert Eaglestone als ein grundsätzliches abschweifendes Zurückschrecken vor der Auseinandersetzung mit dem Kern des Problems. Pettitt attestiert NS-Täter_innenliteratur eine binäre Struktur. Einerseits reproduzieren die Texte über die Selbstaussagen ihrer Figuren spezifische Elemente der NS-Rechtfertigungsrhetorik, problematisieren diese aber über die narrative und thematische Gestaltung in ihrer Form.

Whilst I remain suspicious that the dual structures described above can be reduced to relationships of cause and effect, it does appear that the perversion of the ‚human‘ aspects of the perpetrator is a common means of disrupting any empathetic relationship with the reader. [...] the literary spaces that give voice to these problems demonstrate, therefore, their own inability to overcome them. [...] The subplots of the narratives provide the reader with the means to overcome these philosophical dilemmas, ensuring that empathetic responses are continually negated.¹²⁷

In Pettitts Lektüre führen die Texte so ihr eigenes Scheitern am philosophischen Dilemma von gesellschaftlichem Kontext und der Frage nach der Verantwortung Einzelner vor. Sie stellen diese Frage mit literarischen Mitteln, indem sie sie über die Gegenläufigkeit von Selbstaussage und Narrativführung vorführen, kommen aber nicht über dieses Dilemma hinaus.

Selbst metafiktionale Texte, die die Gemachtheit des literarischen Textes, seiner Figuren und Formensprache ausstellen, unterliegen dieser doppelten Struktur. Metafiktion ist eine Möglichkeit, diese grundsätzliche Ungewissheit in das Narrativ selbst zu übertragen: der Spalt zwischen Ereignis und Bild ist dem Narrativ selbst eingeschrieben, metanarrative Kommentare reflektieren die Probleme des Schreib- und Erinnerungsprozesses explizit als integraler Teil der erzählten Geschichte. Indem Metafiktion auf die eigene Gemachtheit verweist, gelingt es ihr, die Rechtfertigungsdiskurse der Figuren in ihrem sozialen Kontext darzustellen und darüber auf die Gemachtheit der Verbrechen und der Diskurse als gesellschaftliche Prozesse zu verweisen, die die Frage nach der Verantwortung nicht auf eine individuelle Ebene reduziert. Gleichzeitig aber wird dadurch die Authentizität der Aussage in Frage gestellt und damit die Gültigkeit von Diskursen unterlaufen. Für Pettitt folgt also auch die Metafiktion der doppelten Bewegung, die sie für das Genre schon thematisch herausgearbeitet hat, die die Rechtfertigungsrhetorik gleichzeitig aufruft und abweist. Die Offenheit des Spiels der Signifikanten, die grundsätzliche Unmöglichkeit, Bedeutung stillzustellen, die jedem Text und jeder Repräsentation eingeschrieben ist, wird im Kontext der Frage nach der Darstellbarkeit des Holocaust über die zeichentheoretische Dimension hinaus bedeutsam.

Ähnlich wie die Zeugnisliteratur stellt daher auch die NS-Täter_innenliteratur einen Grenzfall des Literarischen und damit auch des Literaturwissenschaftlichen dar. Astrid Erll bringt das konzis auf den

¹²⁷ Pettitt, S. 30

Punkt, wenn sie mit Blick auf die literaturwissenschaftliche Gedächtnisforschung resümiert: „Die Erinnerung an traumatische historische Erfahrungen – wie Krieg, Vertreibung und Völkermord – hat sich als ein zentrales literaturwissenschaftliches Forschungsthema und als eine Art Prüfstein für die Frage nach den Möglichkeiten und Grenzen literarischer Vergangenheitsrepräsentation erwiesen.“¹²⁸

Stephan Braese zeichnet diese Grenzerfahrung des Literarischen anhand seines Verhältnisses zum juristischen Diskurs nach. Mit Bezug auf das zunächst in den USA entwickelte und dann auch im deutschsprachigen Raum aufgenommene *law and literature movement* innerhalb der Rechtswissenschaften verweist Braese auf die Bedeutung von Literatur für die Erhellung rechtshistorischer und rechtsphilosophischer Konfliktlagen, gerade auch in der Auseinandersetzung mit den NS-Massenmorden. Ausgehend von der Annahme, dass Literatur rechtsphilosophische Aporien durch ihre Redeweise einerseits veranschaulichen und stellvertretend durchstreiten kann, wie auch von der Tatsache, dass auch gesetzliche Bestimmungen grundsätzlich immer in Texten formuliert werden, die ihrerseits wieder, analog zu literarischen Texten, Interpretationsvorgänge nach sich ziehen, zeichnet Braese die Verwandtschaft beider Diskurse nach. Die Bedeutung literarischer Texte als Ergänzung, als Ersatz wie auch als Gegendiskurs zum juristischen Sprechen wird, so Braese, an jenem Punkt schlagend, an dem der Rechtsdiskurs seine Grenze erfährt, die Braese im „grundlegende[n] Dilemma allen Rechts“ verortet, in „seine[r] unaufhebbare[n] Differenz zur Gerechtigkeit“¹²⁹, das sich gerade durch die Erfahrung der NS-Massenmorde und den Versuch ihrer juristischen Verfolgung in den Nürnberger Prozessen (1945–48) und im Frankfurter Auschwitzprozess (1963–65) auf bis dahin nicht gekannte Weise als Aporie ausweist:

Mit der durch die Errichtung der Ludwigsburger Zentralstelle zur Aufklärung nationalsozialistischer Verbrechen 1958 eingeleiteten Wende in der westdeutschen Praxis der Strafverfolgung von NS-Verbrechen wurde immer offenkundiger, dass [...] das Hinterherhinken der Rechtsordnung hinter der Beschaffenheit der Verbrechen eine bis dahin nicht gekannte Größenordnung erreicht hatte. Dass der Sprache dagegen am gleichen Ort eine erneuerte, zugleich uralte Aufgabe zuwuchs: die des Zeugnisses, wurde unüberhörbar in den Zeugenaussagen der Überlebenden.¹³⁰

Auch Hannah Arendt widmet einen Großteil ihres Arguments in ihrer Studie zum Eichmann-Prozess von 1961 den Schwierigkeiten, die der Holocaust einer demokratischen Rechtssprechung ebenso wie jedem Denken über NS-Täter_innenschaft epistemologisch aufgibt. Beispielhaft dafür steht ihre Forderung, Eichmann für Verbrechen an der Menschheit anzuklagen im Gegensatz zu der vom israelischen Gericht erhobenen Anklage wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit, ebenso wie ihre Kritik an der zum Scheitern verurteilten Argumentationslinie der Staatsanwaltschaft, Eichmann

¹²⁸ Erll, Astrid: Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. In: dies. und Ansgar Nünning (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlagen und Anwendungsperspektiven. Berlin: De Gruyter 2005, S. 259-276

¹²⁹ Braese, Stephan: Juris-Diktionen. Eine Einführung. In: ders. (Hg.): Rechenschaften. Juristischer und literarischer Diskurs in der Auseinandersetzung mit den NS-Massenverbrechen. Göttingen: Wallstein 2004, S. 7-24, hier S. 12

¹³⁰ Braese, S. 15

konkrete, physische Morde nachzuweisen, statt seine bürokratische Täterschaft juridisch begrifflich zu fassen.

Mit Verweis auf die Aufforderung Fritz Bauers, Generalstaatsanwalt im Frankfurter Auschwitzprozess, die Literatur solle die Leerstellen des juristischen Diskurses durch das ihr genuine Ausdrucks- und Darstellungsvermögen, über Imaginäres Wirklichkeit lebendig zu machen, ausgleichen, präzisiert Stephan Braese die Erwartung an die Literatur als ihr grundsätzliches Vermögen, „[...] etwas ‚in einem höheren Sinn Richtiges‘ aussprechen zu können, das den Ansprüchen des juristischen Diskurses zwar formal nicht genügen mag, ihm gleichwohl „auf Grund eines geschärften Sensoriums“ charakteristisch überlegen ist, ein charakteristisches „mehr“ beizutragen vermag.“¹³¹ Dieses Mehr des literarischen Sprechens ereignet sich nach der Erfahrung des Holocaust und der damit einhergehenden grundlegenden Infragestellung der Repräsentationsleistung von Sprache, die um das Paradigma der Undarstellbarkeit von Auschwitz kreist, gerade auch in einer Sprechweise, die mit dem souveränen Sprechen juristischer Beweisführung und Argumentation bricht und darüber die epistemologische Verunsicherung des 20. Jahrhunderts artikuliert:

[...] ist das Verfahren erst einmal eröffnet, steht dem juristischen Diskurs nicht mehr offen, was literarischer Rede in der Moderne und noch stärker nach der Zäsur von 1945 geradezu als Ausweis eines authentischen Nahverhältnisses zur ‚Wahrheit‘ ihrer Zeit galt – das Stocken im Sprechen, Laute einer Verunsicherung bis auf den Grund, Vorzeichen dessen, was George Steiner als Versuchung zum Schweigen gekennzeichnet hat, gar die Option des Verstummens.¹³²

Damit gibt auch der literarische Diskurs seine Grenzen preis, die in der Artikulation des Schweigens, der Redeunterbrechung und -verweigerung ausgedrückt sind. Für Braese hält diese Bedeutung des literarischen Diskurses bis in die Gegenwart an. Nicht nur dass nach der faktischen Dokumentation und der gesellschaftlichen Durchsetzung durch die Gerichtsverfahren nun der Literatur, nicht mehr der Rechtssprechung, die Aufgabe der Überlieferung der Erfahrung des Holocaust und ihrer Konsequenzen zufällt, auch angesichts gegenwärtiger Genozide ist die Literatur ungebrochen an ihr diesen ihren Mehrwert verwiesen, sei es durch das Vergegenwärtigen von nicht ausgesprochenen Wahrheiten, sei es durch das Aufzeigen der Grenzen und Unmöglichkeiten von Sprechen und Mittelbarkeit aufgrund der Inkommensurabilität, die dem Holocaust selbst im Kontext genozidaler Gewalterfahrungen anhaftet.

¹³¹ Braese, S. 17; Braese übernimmt hier Formulierungen von: Müller-Dietz, Heinz: Die Krise der Dichter und der Juristen. Zur historischen Beziehung zwischen literarischem und juristischem Diskurs. In: Diskussion Deutsch 21 (1990), S. 243-263, S. 263.) und: Lüderrsen, Klaus: Produktive Spiegelungen – Recht in Literatur, Theater und Film. Baden-Baden 2002, S. 20

¹³² Braese, S. 19

2.2.3 Figurationen des Monströsen

Legen die zitierten aktuellen angloamerikanischen Zugänge (v. a. Rose, Eaglestone und Pettitt) in ihren Lektüren auf NS-Täter_innenliteratur das Augenmerk auf die ethischen Implikationen des Lesens und Schreibens von Massenmorden, so lässt sich über einen kleinen abschließenden Exkurs zur Frage der Monstrosität dieser sehr eng gefasste Zugriff nochmals problematisieren und erweitern. Operiert das Nachdenken über NS-Täter_innenschaft anhaltend mit Begriffen von Norm und Devianz, die dem Imperativ nach ethisch vertretbaren Repräsentationen und Lektüren eingelagert sind, so ist es lohnenswert zu fragen, was mit dem Monströsen aufgerufen wird und welche Funktion dieser Figuration gerade auch im Zusammenspiel mit Norm und Ordnung zukommt. Die historiografischen, diskursanalytischen und feministischen Beiträge zur Geschichte der Aufladung faschistischer Ideologie und Verbrechen mit sexueller Devianz und Monstrosität ergänzend lässt sich so literaturwissenschaftlich reformulieren, was diese Figurationen dem Nachdenken über den NS-Massenmord und der Aufgabe literarischer Texte zur Durcharbeitung und Überlieferung dieser Erfahrung aufgeben. Ebenso lässt sich daran näher bestimmen, wie die unausgesprochene, den Beiträgen eingelagerte Prämisse der Monstrosität den Effekt der von Erin McGlothlin konstatierten disziplinären Unsicherheit in der Auseinandersetzung mit NS-Täter_innenschaft hervorbringt, und wie sie über die Reformulierung des Monströsen als Zeichen einer Verschiebung als (intendierter) Bruch mit einer etablierten Wissensordnung beschreibbar wird.

Körpermonster, Sittenmonster, Subjektmonster

Rasmus Overthun versteht das Monster in Anschluss an Foucaults Überlegungen in *Die Anormalen*¹³³ als eine Figur der Anomalie, die durch kulturelle und künstlerische Praxen gegen die im jeweiligen historischen Kontext geltenden Regeln und Normen hervorgebracht wird. Er versucht in seinem Essay zu einer Ästhetik des Monströsen¹³⁴ skizzenhaft vier Faszinationstypen des Monsters zu entwerfen, die ein analytisches Rüstzeug darstellen, beschreibbar zu machen, unter welchen Bedingungen das Monströse, das sich begrifflichen Zugriffen als widerständig erweist, aufgerufen wird. So versteht er das „Körpermonster“, das „Sittenmonster“, das „Subjektmonster“ und „monströse An-Ordnungen“ als paradigmatische Spielarten der Moderne, Phänomene der Abweichung zu figurieren und zu thematisieren. Voraussetzung für alle vier Figurationen ist, dass das Monströse als Zeichen der Differenz für eine unauflösbare Ambivalenz steht, die eben nicht einfach das Gegenteil einer Norm

¹³³ Foucault, Michel: *Die Anormalen*. Vorlesungen am Collège de France (1974-1975). Frankfurt/M.: Suhrkamp 2007

¹³⁴ Overthun, Rasmus: *Das Monströse und das Normale. Konstellationen einer Ästhetik des Monströsen*. In: Geisenhanslüke, Achim und Georg Mein u.a. (Hg.): *Monströse Ordnungen: Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen*. Bielefeld: transcript 2009, S. 43-79

darstellt. An Vorstellungen von körperlicher Devianz gebunden, diese aber gleichzeitig auch überschreitend, dient der monströse Körper immer auch als Verweisfigur auf etwas anderes und changiert dadurch zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit: „Grundlegender noch sind Monster als ‚negative Wesen‘ durch ihr Verhältnis zu natürlichen und sozialen Ordnungssystemen, deren Kategorien und Normen sie subvertieren, zu beschreiben.“¹³⁵ Das Monströse entzieht sich somit einer begrifflichen Fassbarkeit, die ihm eine Identität zukommen lassen könnte. Als Figur der Abweichung kann lediglich beschreibbar gemacht werden, an welchem Moment sie auftritt und wie sie sich inszeniert. Overthun fasst dies als methodisches Problem jedes Nachdenkens über das Monströse zusammen:

Die Herausforderung wäre dabei, sich mit dem Monströsen methodisch einem Phänomen zu nähern, das sich als Paradigma anomaler Devianz scheinbar *per definitionem* den Ordnungen und Gesetzen entzieht, um *zwischen* den Gattungen, Arten und bestimmbar positiven Identitäten als Problem des Liminalen *par excellence* gegen jede Theoretisierung zu resistieren.¹³⁶

Mit Verweis auf Paul de Man versteht Overthun das Monströse damit grundlegend als ein Phänomen, das sich Begriffen und Theoremen gegenüber als widerständig erweist und somit die Grenzen von Theoriearbeit aufzeigt: „Das Monster stellt den Paradeffall einer „resistance to theory“ dar, von der Paul de Man im Hinblick auf die Widerständigkeit der Literatur gegenüber ihrer Theorie spricht.“¹³⁷

Overthuns dekonstruktive Beschreibung des Monsters, das in seiner traditionellen Erscheinungsform zunächst als Mischwesen zwischen Mensch und Tier auftritt und sich erst nach und nach in anderen Überschreitungsmomenten zeigt (als Figur des Wahnsinns ebenso wie als Figur der exzessiven Ordnung, der Leere des Subjekts und der Unmöglichkeit jeglicher Selbstaussage), bestimmt das Monströse als grundsätzliche Überschreitung von einfachen, binären Logiken. In dieser Hinsicht kann das Monster daher auch nicht als Gegenstück zur Norm gedacht werden. Das Monströse tritt erst da in Erscheinung, wo Ordnung herrscht, es steht aber in keinem klaren Verhältnis zu ihr, da es der Ordnung auf zwei verschiedene Weisen begegnet, als inhärenter Bestandteil wie als ihr konstitutives Anderes. Darin liegt für Overthun die Funktion des Monströsen:

Monströse Körper, Verhaltensformen, Subjektivationen und An-Ordnungen [...] sind daher immer auch Reflexionsmedien historischer Fiktionen der *conditio humana*, der herrschenden Normen und Normalitäten, von denen sie differieren. Auch darin liegt der Zeichencharakter des Monströsen begründet, dass es dasjenige, von dem es abweicht, aufzeigt und problematisiert.¹³⁸

¹³⁵ Overthun, S. 50

¹³⁶ Overthun, S. 45

¹³⁷ Overthun, S. 45, Fußnote 5

¹³⁸ Overthun, S. 52

Die erste Figuration des „Körpermonsters“ als „[...] deformierte, fragmentierte, geöffnete, zerstückelte und unkontrollierbar dysfunktionale Körper, d. h. [...] das gesamte Spektrum hässlicher, ekelhafter und grotesker Körper [...], sofern diese radikale Abweichungen von herrschenden Körpernormen sind“¹³⁹ versteht Overthun als Grundtypus aller von ihm beschriebenen ästhetischen Faszinationstypen des Monströsen. Da die Abweichung hier über die Physis sichtbar wird, dient es als Modell, das Monster als Phänomen der Differenz näher zu fassen.

Dem „Körpermonster“ folgt das „Sittenmonster“, das nun keine physischen Deformationen mehr aufweist, sondern als Prototyp monströser Kriminalität die Devianz nach innen verlagert, in das Unsichtbare der Motivation menschlicher Verhaltensweisen. Von Foucault als „Figur des Gesetzlosen“ konzipiert, stellt es Antwort und Antrieb dessen dar, was er in Folge als Disziplinar- und Normierungsmacht der Moderne theoretisiert, wobei Kannibalismus und Inzest die beiden Extremformen dieses Typs darstellen: „Die Verschlingung des Anderen, dessen Negation als Subjekt, und die Erfüllung des ödipalen Begehrens, gegen die Gesetzeskraft des sexuellen Verbots der kleinfamiliären bürgerlichen Gesellschaft, sind gleichsam die vielleicht maximalen Dementi der Sittlichkeitsprinzipien moderner Zivilisation.“¹⁴⁰ Overthun zeichnet das „Sittenmonster“ anhand einer kurzen Lektüre von de Sade nach, das darin, de Sades pornografischer Kombinationslogik entsprechend, als Bürokrat des Bösen auftritt, das die Zerstörung anderer Körper ökonomisch plant und mit denkerischem Kalkül ausführt. Die Assoziation mit Arendts Konzeption der Banalität des Bösen liegt nahe, da die Voraussetzung für das Verbrechen hier der bis an die Spitze getriebene, administrativ perfektionierte und zum Gesetz erhobene Gesetzesbruch darstellt, der reinem Selbstzweck unterworfen ist:

Die Verkehrung der Vernunft, die maßlose Überschreitung aller Grenzen und zugleich die irritierende Untrennbarkeit von Vernunft und Trieb sowie Gesetz und Gesetzesbruch machen Sades Sittenmonster zu perfekten Kriminellen und klassisch-modernen Repräsentanten des Monströsen. In ihren Überschreitungen werden dabei integrale Gebote und Verbote der aufgeklärt-zivilisierten Gesellschaft transparent und in ihren Paradoxien und Zweideutigkeiten kritisch thematisiert.¹⁴¹

Die dritte Figur in Overthuns Typologie stellt das „Subjektmonster“ dar. Es ist ästhetischer Ausdruck der Erfahrung des Subjekts, sich selbst nicht gewiss sein zu können, und lässt sich auch als Figuration der Erfahrung des Wahnsinns bestimmen. Paradigmatische Figur ist Kaspar Hauser, der seine Ich-Leere über das Zitieren und Aneignen von Sprache überdeckt, die vorgibt, über den Akt der Benennung und Selbstbenennung den Grund der Dinge und damit Sinnzusammenhänge offenzulegen. Overthun übernimmt hier Slavoj Žižeks Bestimmung des „Subjektmonsters“ als radikale Erfahrung moderner Subjektverunsicherung, „als formalen Automatismus der

¹³⁹ Overthun, S. 54

¹⁴⁰ Overthun, S. 60

¹⁴¹ Overthun, S. 63

phantasmatischen Ich-Imagination, der durch anonyme Prätexte „beschriftet“ wird und dessen Einschreibungen auch wieder „gelöscht“ werden können.“¹⁴²

Alle drei Formen – Körpermonster, Sittenmonster und Subjektmonster – sind, so Overthun, figurologisch konzipiert. Ihre ästhetischen und diskursiven Erscheinungsbedingungen verweisen auf bestimmte Ordnungen, die sie über monströse Abweichung ins Extrem steigern, unterlaufen, kenntlich machen und letztlich bestätigen.

Monstrosität und Verantwortung

Michael Niehaus setzt sich eingehender mit dem Sittenmonster auseinander und erweitert diese Figuration um jene eines verantwortlichen Monsters. An Foucaults Überlegungen zum Monster als Figur des anormalen Kriminellen anschließend beschäftigt er sich mit der Frage, inwieweit der Begriff der Verantwortung mit dem Monströsen zusammengedacht werden kann. Niehaus liest dabei Foucaults Konzeption des Sittenmonsters als einen Versuch, der sich Ende des 18. Jahrhunderts formierenden Kriminalpsychiatrie einen mythischen Ursprung zuzuschreiben und die Disziplin darüber zu diskreditieren, indem er ihr, so Niehaus, den „radikal unwissenschaftlichen Begriff des Monsters“¹⁴³ unterschiebt. An keiner Stelle ist im kriminalpsychiatrischen Diskurs explizit von Monstern die Rede, Kriminelle werden nicht als Monster bezeichnet, sehr wohl aber beruhen die logischen Prämissen der Kategorisierungen genuin auf der Möglichkeit des Monströsen, da ihnen ein unhintergebarer Widerspruch eingeschrieben ist: Die Verbrechen, mit denen sich die Kriminalpsychiatrie auseinandersetzt, und für die prominent der Fall der Kindsmörderin Henriette Cornier von 1826 steht, geschehen nicht aus dem Affekt heraus oder unüberlegt, sie können also nicht dem Wahnsinn zugeordnet werden. Als anormal bezeichnete Täter_innen können somit verantwortlich gemacht werden, da die Tat vorsätzlich und geplant ist.

Gleichzeitig liegt ihr aber kein nachvollziehbares Motiv zugrunde, sie erscheint also grundlos. Die daraus entstehende Ambivalenz ist unauflösbar: „Um bestrafen zu können, benötigt die Kriminaljustiz einen nachvollziehbaren Grund; um nicht strafen zu wollen, benötigt sie ein Wahngelbilde.“¹⁴⁴ Beides ist im Fall des Monströsen nicht gegeben. Mit der Denkfigur des Triebes, so die These Foucaults, versucht die Disziplin, diesen Widerspruch aufzulösen, die scheinbar grundlose Tat wird so in einem Triebleben begründet, das sich schon in den kleinsten Alltagshandlungen der Delinquentin ankündigt und folgerichtig in einer motivlosen Triebtat kulminiert. Niehaus fasst zusammen: „Die grundlegende Frage wird lediglich verschoben, da nun der Trieb selbst das

¹⁴² Overthun, S. 67

¹⁴³ Niehaus, Michael: Das verantwortliche Monster. In: Geisenhanslüke, Mein 2009, S. 80-101, hier S. 90

¹⁴⁴ Niehaus, S. 90

Unbegreifliche ist, das jener menschenfernen Welt zugehört, an der wir spätestens seit der Erfindung der Psychoanalyse alle teilhaben.“¹⁴⁵ Wenn nun der Trieb das Monster ist, so lässt er sich über das Verhalten des Sittenmonsters näher beschreiben, das Niehaus zusammenfassend mit sieben Eigenschaften belegt:

Das Monster hat – ganz gleich, in welcher Gestalt es uns entgegentritt – erstens nichts mit uns gemein; zweitens ist ihm die Sprache äußerlich; drittens ist es alleinstehend, ein Isolani; viertens fehlt ihm die Fähigkeit der Empathie; fünftens kann es mit der Unterscheidung zwischen Menschen und Monstern nichts anfangen; sechstens bedroht es uns durch seine Unersättlichkeit; und siebtens herrscht in seinem Inneren Leere.¹⁴⁶

Niehaus versteht den Begriff Monster als Platzhalter, da ja beim Sittenmonster, anders als beim Körpermonster, die Monstrosität nicht durch die Körperlichkeit sichtbar gemacht ist, sondern durch Verhaltensspuren erst hergeleitet werden muss. Um die Verwerfungen im Verhalten des Sittenmonsters kenntlich zu machen und darüber die Monstrosität zu erkennen, so die These von Niehaus, „muss man sich dem Monster, dem Ungeheuer über die Logik des sprachlichen Aktes nähern, der das Monster konstituiert.“¹⁴⁷ Niehaus liest dabei die Adressierung einer oder eines anderen als Monster als einen Sprechakt, der eine Differenz zwischen der sprechenden Akteurin und der als Monster Bezeichneten einzieht und darüber die Sprecherin als Nichtmonster konstituiert, nichts aber über die Monstrosität aussagt. Funktion dieses Sprechaktes ist also der Ausschluss: „Mit der Bezeichnung als Monster wird also lediglich etwas *abgesprochen*. Zwar mag das Monster sprechen können, aber es spricht eine andere – eine *falsche* oder *scheinhafte* Sprache. Ob das Verhaltensmonster stumm ist oder spricht, ist [...] zweitrangig [...]. Monster *signalisieren* nur.“¹⁴⁸

Aus dieser sprechakttheoretischen Überlegung heraus wird greifbar, welche Funktion dem Sprechen vom Monströsen im wissenschaftlichen Diskurs zukommt. Das Monströse erscheint als ein von nicht wissenschaftlichen Diskursen bereitgestellter Platzhalter, der für das eingesetzt werden kann, was der wissenschaftliche Diskurs ausschließen will. Darin offenbart sich nichts über das Monströse, sehr wohl aber etwas über die intendierten Machtinteressen derer, die sich über diese Ausschlussmechanismen selbst setzen. Niehaus unterstützt diese aus Foucaults Überlegungen extrapolierte These, versteht sie aber als nicht konsequent zu Ende gedacht:

Wenn Psychiatrie und Strafjustiz den anormalen Kriminellen auf den von anderen Diskursen gewissermaßen vorbereiteten Platz des Monsters stellen, so zeigt das für Foucault, dass der Formierung eines scheinbar wissenschaftlichen Diskurses in Wahrheit eine Ausschluss-Operation zugrunde liegt. Foucault geht von einem Willen der Machtmechanismen aus, den Verbrecher als ein Monster *auszuschließen* (und ihn nur von außen zu begutachten), ohne die umgekehrte Bewegung zu

¹⁴⁵ Niehaus, S. 93

¹⁴⁶ Niehaus, S. 87

¹⁴⁷ Niehaus, S. 83

¹⁴⁸ Niehaus, S. 84

berücksichtigen, in der die Machtmechanismen den monströsen Verbrecher in ein umfassendes Verstehen *einzuschließen* versuchen.¹⁴⁹

Anhand einer diskursanalytischen Lektüre des Falls der Giftmörderin Gesche Gottsched aus den 1820er-Jahren erarbeitet Niehaus ein Foucaults Überlegungen ergänzendes Paradigma der verantwortlichen Triebtäterin. Die wiederholten, Gottscheds Geständnis folgend motivlosen Giftmorde stellen den Parade Fall eines unsichtbaren Verbrechens dar, das auch die Täterin unsichtbar macht, da sie Auslöserin einer Ereigniskette ist, die letztlich zum Tod führt, sie aber nie direkt physisch am Morden beteiligt ist. Die Unsichtbarkeit ihrer Täterinnenschaft erlaubt ihr einen Platz in der Gemeinschaft, was es ihr in ihrem Selbstverständnis ermöglicht, darauf verweisen die Selbstaussagen, die eigene Täterinnenschaft nicht anzuerkennen. Die Falldarstellung, so weist Niehaus in seiner Lektüre nach, unterscheidet sich von jener der Kindsmörderin Henriette Cornier in ihrem Versuch, die Taten nachvollziehbar zu machen und die Täterin damit nicht auszuschließen, sondern als Teil der Gesellschaft lesbar zu machen:

Der französischen Kriminalpsychiatrie, die den Delinquenten gleichsam als anormales Monster *ausschließt*, setzt er [Gottfrieds Verteidiger Friedrich Leopold Voget], überspitzt formuliert, eine deutsche Kriminalpsychologie entgegen, die – aus einem christlichen Geist heraus – den monströsen Kriminellen in die Gemeinschaft der Menschen *einschließt*, indem sie seine *Lebensgeschichte* nachzeichnet. Die Aufgabe besteht also nicht darin, ein Monster zu porträtieren, sondern nachvollziehbar zu machen, wie ein Mensch auf den Platz des Monsters gerät.¹⁵⁰

Darin liegt für Niehaus der Angelpunkt des Versuchs, ein verantwortliches Monster zu denken. Indem die Fallbeschreibung die Lebensgeschichte nachvollzieht, beschreibt sie die Entwicklungen, an dem das Subjekt (in diesem Fall die Giftmörderin) wiederholt die Entscheidung trifft, dem, was hier als anormaler Trieb konstatiert wird, nachzugeben und die eigenen Handlungen davon leiten zu lassen:

Gesche Gottfried ist selbst dafür verantwortlich zu machen, dass sie an den Platz des Monsters gelangt ist. Sie befindet sich dort, weil der *Trieb an sich* in diesen Geschichten kein Monster ist, sondern etwas, wofür das Subjekt verantwortlich gemacht werden kann – etwas, dem man unterstellen kann, nicht unwiderstehlich zu sein.¹⁵¹

In Niehaus' Lektüre also wird die Frage nach der rechtlichen Zurechnungsfähigkeit in eine Frage der ethischen Verantwortlichkeit übertragen. Unabhängig von der juristischen Bestimmung kriminalpsychiatrischer Provenienz, ob die anormale Tat nun dem Wahnsinn zugeschlagen werden muss oder sich in etwas begründen lässt, auf das eine Bestrafung antworten kann, d. h. unabhängig vom Platz des Sittenmonsters, ist es möglich, die Täterin ethisch für ihre Taten verantwortlich zu machen, da das Subjekt, gedacht als entscheidungsmächtiges Individuum, die Verantwortung dafür trägt, sich in den Platz des Sittenmonsters zu begeben oder eben nicht. Der in der Figuration des

¹⁴⁹ Niehaus, S. 93

¹⁵⁰ Niehaus, S. 98

¹⁵¹ Niehaus, S. 99

Sittenmonsters mythisch überhöhte Trieb wird somit auf eine vom Subjekt durchaus beherrschbare Triebkraft zurückgestutzt. Das Sittenmonster bleibt eine durch das Subjekt aktualisierbare Position, keine unentrinnbare oder vorgegebene Identität.

Monströse Ästhetik

In eine ähnliche Richtung denkend, den Begriff der Verantwortung hingegen aussparend und stattdessen einen zeichentheoretisch informierten Zugang wählend, fragt Rasmus Overthun in seiner Monstertypologie in einem letzten Schritt nach dem monströsen Moment in der Ordnung selbst. Dieses fasst er im vierten Faszinationstyp der „monströsen An-Ordnungen“. Mit Verweis auf Jacques Derrida bezieht sich Overthun dabei zunächst auf die Monstrosität auf der Ebene des Zeichens:

Seiner Etymologie und seinem semiotischen Verweischarakter zu Folge ist das Monster ein Zeichen, und zwar ein potentiell „abseitiges Zeichen“, dessen Deutung unsicher ist. [...] besonders das Theorem einer rein „negativen“ Differentialität linguistischer Elemente, die Idee, dass es keine isolierbaren Bedeutungsidentitäten jenseits von Verhältnissen der Differenz und des Verweisens in der Sprache gibt, ist andererseits eine wichtige Voraussetzung für Derridas dekonstruktive Analytik des Zeichens. V. a. weist es auf genau das, was Derrida als potentielle Monstrosität des Zeichens diskutiert.¹⁵²

Dieselbe Logik appliziert Overthun auf der Ebene der Gattung. Stellen Einheit und Geschlossenheit bis in die Frühmoderne die Grundanforderungen an ästhetische Produktion, deren Nichteinhaltung mit Metaphern des Monströsen veranschaulicht wird, so bricht die Moderne mit dieser Kunstauffassung und macht gerade die Abweichung zum Imperativ ästhetischer Innovation. Overthun spricht von einer kunstgeschichtlichen Schwelle: „de[m] Übergang von *mimesis* und *imitatio* der vormodernen zu Innovation und Abweichung als Produktionsprinzipien der modernen Kunst. In gewisser Weise ist daher die moderne Kunst insgesamt potentiell monströs, wobei die Institutionalisierung des Abweichungspostulats auch eine Normalisierung des Monströsen bedeutet.“¹⁵³ Typisch moderne Verfahren der Subversion und Dekonstruktion von Einheit und Ganzheit versteht er als Ausdruck dieser ästhetischen Neuorientierung. In einem dritten Schritt überträgt er dieselbe Logik auf die Ebene des Mediums. Auch hier subvertiert das Medium selbst die medienvermittelte Erzeugung scheinbar unvermittelter Realität. Ausgehend von diesen drei Annahmen entwickelt Overthun abschließend in der Figuration monströser An-Ordnung eine monströse Ästhetik, die sich als Darstellungsbruch inszeniert:

Vor diesem Hintergrund [...] soll unter einer monströsen An-Ordnung eine ästhetische Darstellungsform verstanden werden, welche die semiologische Aufhebung in einem finalen Sinn, die gattungsästhetische Herstellung der Einheit eines Ganzen oder die mediale Simulation einer raumzeitlich stabilen Welt scheitern lässt. Ein solcher Darstellungsbruch bedeutet aber keinesfalls zwangsläufig die vollständige Vernichtung einer Darstellung, sondern lanciert die ästhetische Reflexion

¹⁵² Overthun, S. 68f

¹⁵³ Overthun, S. 69f

unhinterfragter Darstellungskonventionen, die erst in ihrer Überschreitung „gezeigt“ (*demonstriert*) werden können.¹⁵⁴

Anhand einer Lektüre von Jorge Luis Borges' *El idioma analítico de John Wilkins* (1952) führt Overthun diesen Darstellungsbruch und seine Implikationen näher aus. Als selbstreflexives Verfahren einer Parodie auf wissenschaftliche Texte führt Borges' literarisch fingierte Non-Sense-Enzyklopädie das Problem sprachlicher Selbstaussage aufgrund der Arbitrarität von Zeichen, Gattung und Medium vor. So demonstriert der Text und Overthuns Versuch einer Skizzierung einer monströsen Ästhetik „[...] nicht weniger als ein fundamentales Grundproblem der Semiotik und Philosophie des 20. Jahrhunderts: die Reflexion der diskursiven Möglichkeitsbedingungen des Gebrauchs von Sprache und sprachlichen Zeichen im unhintergehbaren Reflexionsmedium der Sprache und des Zeichens selbst.“¹⁵⁵ Somit setzt Overthun das Monströse als Bruch mit bestehenden Ordnungs- und Wissenslogiken und als jenes Moment, an dem Verschiebungen sichtbar werden.

Gerade der Literatur kommt dabei eine Schlüsselrolle zu, ist sie doch jenes Medium, das als sprachliches Experimentierfeld Formbrüche zur Schau stellt und selbstreflexiv (da sie nur mit den Mitteln der Sprache über Sprache sprechen kann) bedeutsam macht. Für die Gegenwart konstatiert er eine anhaltende Fortschreibung monströser Verschiebungen, die auf der modernen Grundkonstellation dieser vier Faszinationstypen aufbaut. Ungebrochen befeuern sie die Frage nach gesellschaftlichen Norm- und Devianzvorstellungen und dienen als Reflexionsfiguren einer, wie er es formuliert, *conditio humana*, die nicht nur durch die Erfahrung des Holocaust, sondern gegenwärtig auch durch technologische Erweiterungen von Machbarkeitsfantasien neu verhandelt wird.

In Zeiten der gentechnologischen Zeugung monströser Embryonen durch die Kreuzung von menschlichem Erbgut und tierischen Eizellen, der ästhetischen Aufrüstung des menschlichen Körpers durch die plastische Chirurgie sowie der Normalisierung von ehemals perversen sexuellen Praktiken und von Entwürfen hybrider „Identität“, finden signifikante Umbesetzungen des Monströsen statt. In hohem Maße wird das Normale flexibilisiert und das Verhältnis des Normalen und des Monströsen paradoxiert, wovon auch die Kunst betroffen ist. Kunst ist gleichsam ästhetisches Spielfeld der experimentellen Erprobung einer „flexiblen Monsterisierung“ von Körperkonzepten, sittlichen Handlungsformen und Subjektivierungstaktiken; genetische Misch-Züchtungen, *Cyborgs* und Pixelmenschen, normale Perverse und hybridkulturelle Subjekte sind ihre attraktivsten Faszinationstypen. Auch im Bereich der ästhetischen Darstellung sind Experimente mit der Form und den formalen Bedingungen von Ordnungsstrukturen längst selbstverständliches Repertoire. Wenngleich sich die „Matrix der Möglichkeiten“ (Rolf Parr) des Monströsen neu programmiert bzw. seit dem Anbeginn der Moderne komplizierter differenziert als hier dargestellt, scheinen bestimmte Grundkonstellationen der Ästhetik des Monströsen dennoch einen relativ stabilen ästhetischen Attraktions- und Differenzwert zu behalten und bilden v.a. den Hintergrund, vor dem ästhetische Umstellungen überhaupt erst wahrnehmbar und beschreibbar werden.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Overthun, S. 72

¹⁵⁵ Overthun, S. 75

¹⁵⁶ Overthun, S. 76

2.3 Zusammenfassung

Dominique Hipp weist in ihrer Lektüre von Jonathan Littells Roman *Die Wohlgesinnten* darauf hin, dass sich in den meisten sozialpsychologischen und historiografischen Arbeiten keine Klärungen des von ihnen verwendeten Begriffs von Normalität finden lassen. Der Begriff „normal“ tritt in Opposition zu einer Vorstellung des Pathologischen auf, das auch nicht näher erläutert wird. Dabei trägt diese Oppositionsbildung nichts zur Klärung bei, sondern verkompliziert die Beziehung zwischen den Begriffen weiter. Werden über die Pathologisierung der Täter_innen ihre Taten in eine Grauzone der monströsen Devianz verwiesen, die als Rechtfertigung und Schuldabwehr aufgerufen werden kann, so wird über das Normalitätsparadigma eine Pathologie der Normalität unterstellt:

Die ganz normalen Männer werden zu charakterlichen Leerstellen und erhalten gerade dadurch einen dämonischen und bedrohlichen Wesenszug. Wenn also die aktuelle Täterforschung durch das Normalitätsparadigma die Täter in der gesellschaftlichen Mitte verorten möchte und so verhindern will, dass es zu einer Distanzierung vom Rest der Gesellschaft kommt, muss dies misslingen. Die normalen Männer bleiben eine „paradoxe Devianzformel“.¹⁵⁷

Hipp plädiert deshalb für eine Verschiebung in der Fragestellung, weg von der Frage nach der Normalität oder Devianz der Personen hin zu jenen der Situationen. Für die Täter_innenforschung hat dies zur Konsequenz, die Handlungen von Täter_innen in den jeweiligen Situationen kontextualisiert zu untersuchen.

In eine ähnliche Richtung argumentiert der sozialwissenschaftliche Zugriff Jörg Baberowskis. „Alle historischen Erzählungen der Vergangenheit haben Gewalt als eine Abweichung von der Normalität beschrieben“¹⁵⁸, konstatiert Baberowski in seiner viel diskutierten Studie *Räume der Gewalt* und fährt fort: „Alle Erklärungen, die Kultur- und Sozialwissenschaftler für den Ausbruch von Gewalt vorgetragen haben, waren immer nur Variationen dieses einen Motivs, dessen Wirkungen sich aus dem Glauben an die Beherrschbarkeit und Machbarkeit der Verhältnisse erklären.“¹⁵⁹ Mit seinem Konzept wendet sich Baberowski gegen die dieser Sicht vorausgehende aufklärerische Prämisse, Gewalt könne durch fortschreitende zivilisatorische Prozesse vermindert und eingedämmt werden. Selbst in der These Zygmunt Baumanns, dass der NS-Massenmord keinen Bruch, sondern die konsequente Fortsetzung der modernen Vorstellung einer rationalen Gesellschaftsplanung darstellt, die die totalitäre Vernichtungsgewalt erst möglich macht, sieht Baberowski ein Fortwirken dieses Mythos des Zivilisationsprozesses.

¹⁵⁷ Hipp, Dominique (2018): Die Normalität der Täter? NS-Täter bei Littell, Amis und Jelinek. In: Bettina Bannasch, Hans-Joachim Hahn (Hg.): Darstellen, Vermitteln, Aneignen

Gegenwärtige Reflexionen des Holocaust. Wien: Vienna University Press 2018, S. 141-166, hier S. 144

¹⁵⁸ Baberowski, Jörg: Räume der Gewalt. In: Forensics Psychiatry Psychology Krimology 6 (2012), S. 149-157, hier S. 151

¹⁵⁹ Baberowski, S. 152

Es sind Täter und Opfer selbst, die den Kern der Gewalt verschleiern, weil sie für ihre Taten und ihr Leiden nur solche Gründe anführen, die es ihnen erlauben, ihr Handeln in die Verhaltenslogik einer befriedeten Gesellschaft einzuordnen. Denn wenn körperliche Auseinandersetzungen, Vergewaltigungen, Pogrome, Massaker und Kriege vorüber sind und das Töten wieder verboten ist, kann als Motiv nur noch vorgebracht werden, was Täter und Opfer nicht um den Verstand bringt und die Gewalt als eine vorübergehende Störung erscheinen lässt.¹⁶⁰

Nachträglich wird die Gewalt begründet, um sie so verstehbar zu machen, und in eine Logik der Abweichung eingebaut, um ihr in der Ordnung einer befriedeten Gesellschaft einen Platz geben zu können. So liest Baberowski die Rechtfertigungsakte von NS-Täter_innen, sei es Befehlsnotstand, Sachzwänge oder die Angst vor eigener Verfolgung, als Rationalisierungsversuche, den Exzess als Ausnahme von der Regel zu beschreiben und ihm nachträglich einen Sinn zuzuweisen. Daraus zieht Baberowski die These, dass es „Täter ohne Verantwortung“ nur deshalb gibt, „weil eine befriedete Gesellschaft verantwortliche Täter nicht ertragen kann.“¹⁶¹ Dagegen setzt Baberowski seine These der grundsätzlichen Möglichkeit der Gewalt als einer Grundkonstante menschlichen Verhaltens, die je nach gesellschaftlicher Situation gefördert oder erschwert werden kann. Er lenkt seinen Fokus weg von der Frage nach den Gründen, die Menschen zu Gewalttäter_innen werden lassen, hin zu den Dynamiken und Eigenlogiken von Gewaltverhältnissen, in denen Menschen gewalttätig aufeinander reagieren. Gewalt setzt sich gegen andere Handlungsoptionen erst durch, wenn die Umstände es erlauben. Die Grenzüberschreitung weg von einer befriedeten Gesellschaft hin zu einem kollektiven Zustand, der gewalttätiges Handeln als bessere Handlungsalternative ermöglicht, setzt einen Prozess in Gang, in dem sich ein Raum der Gewalt etabliert, der seine eigenen Handlungslogiken erzeugt:

Wenn also die Schleusen geöffnet und die Sicherungen entriegelt werden, weil entweder die Ordnung zusammengebrochen ist oder die Staatsgewalt beschlossen hat, ihr Gewaltmonopol dafür zu missbrauchen, grenzenlosen Terror auszuüben, kann sich der öffentliche Raum in einen Gewaltraum verwandeln. So gesehen muss eine Gewaltforschung, die ernst genommen werden will, nicht von Absichten, sondern von Handlungsdynamiken sprechen, die sich aus Situationen ergeben. Es geht also am Ende nicht darum, was Menschen wollen und meinen, sondern darum, was sie können und dürfen. Es geht um Situationen und ihre Menschen.¹⁶²

Darin ist die Ursache der Gewalt nicht suspendiert. Aber sie geht dem Raum nicht voraus, sondern wird in ihm erst durch die Eigendynamik der Gewalthandlungen erzeugt. Gewalt ist damit nicht der Ausdruck von Ideen, politischen Programmen oder individuellen Motiven und auch keine Ausnahmeerscheinung, sondern eine ständig aktualisierbare Handlungsoption. „Gewalt ist eine Erfahrung, die Ordnung stiftet, weil der Tod das Ende von allem bedeutet“, resümiert Baberowski am Ende. Der Gewalt als Störung wird ihr nur scheinbar konträres, zweites Gesicht gegeben, ihre ordnungsstiftende Funktion. Die Ambivalenz von Norm und Devianz wird darin weitergeschrieben.

¹⁶⁰ Baberowski, S. 152

¹⁶¹ Baberowski, S. 153

¹⁶² Baberowski, S. 155

Was Baberowskis These für kultur- und literaturwissenschaftliche Herangehensweisen wertvoll macht, ist die Verschiebung hin zur Frage nach den gesellschaftlichen Bedingungen, die Handlungsmöglichkeiten erzeugen, und damit zu einer Sichtweise, die die kollektive Dimension von Gewalthandlungen in den Mittelpunkt stellt. Sie erweitert den meist auf das Individuum beschränkten Fokus literarischer Texte und ihrer literaturwissenschaftlichen Lektüren, wie sie sich gerade auch an der Frage nach den „verantwortungslosen Täter_innen“ ablesen lässt, auf die gesellschaftliche Dimension, in der sich diese Frage überhaupt erst stellen lässt, weil sie die Bedingungen diktiert, die die Handlungs- und Subjektpositionen ermöglichen.

Auch Ulrike Jureit macht in ihrer Rezension von Baberowskis Text auf diesen Mehrwert aufmerksam, indem sie seine These als Anregung aufgreift, aus der Pattstellung vereinfachender anthropologischer oder geständnistheoretischer Prämissen auszusteigen und das Ineinanderwirken kollektiver und individueller Strukturebenen in der interdisziplinären Gewaltforschung theoretisch besser zu artikulieren:

Trotz aller weiterhin bestehenden Gegensätze herrscht mittlerweile doch ein gewisses Einvernehmen darüber, dass mit der Feststellung, Gewalt gehöre nun mal zur Grundausstattung des Menschen und mache ihn zu einem kulturell nicht oder zumindest nicht vollständig zu bändigendem Wesen, analytisch ebenso wenig gewonnen ist, wie mit der schlichten Behauptung, Gewalthandlungen seien anhand der Motive und Rechtfertigungen der Akteure hinreichend zu erklären. [...] Die Aufgabe besteht vielmehr darin, die Interdependenzen und Verklammerungen zwischen den unterschiedlichen, für Gewaltverhältnisse allerdings allesamt entscheidenden Struktur- und Handlungsebenen theoretisch wie empirisch in den Griff zu bekommen.¹⁶³

Gleichzeitig macht Jureit auch auf die theoretischen Gefahren aufmerksam, die in einer Überbetonung von Raum als quasi handelndem Akteur liegen, und erinnert an die notwendige Verbindung von raum- und kommunikationstheoretischen Konzepten in der gegenwärtigen Diskussion, um die Interdependenzen zwischen Kollektivem und Subjektivem nicht aus dem Blick zu verlieren:

Sowohl das gewalthafte Ordnen von Räumen wie auch die Analyse historisch gewachsener Raumbilder mit ihren gewaltgenerierenden Handlungsaufforderungen – um nur zwei Aspekte zu nennen – ermöglichen es, die für Gewaltdynamiken signifikanten Struktur- und Handlungsebenen zueinander in Beziehung zu setzen, ohne die Gewaltakteure und ihre sozialen wie auch gesellschaftlichen Handlungsbedingungen aus den Augen zu verlieren. Eine solche Herangehensweise sollte allerdings nicht mit der zu Recht umstrittenen Analyse von individuellen oder gar kollektiven Motiven verwechselt werden: Nicht um subjektive Motive und Einstellungen geht es, sondern um historische Sinn- und Wissenssysteme sowie um ihren Transfer in andere Gewaltkontexte.¹⁶⁴

¹⁶³ Jureit, Ulrike: J. Baberowski: Räume der Gewalt. Rezensiert für den Arbeitskreis Historische Friedens- und Konfliktforschung bei H-Soz-Kult. Veröffentlicht am 29.3.2016. Abgerufen unter <https://www.hsozkult.de/publicationreview/id/rezbuecher-25069> am 8.7.2018

¹⁶⁴ ebenda

Sexualisierte Deutungsmuster von NS-Täter_innen stellen eines dieser Sinnsysteme bereit, die sich hartnäckig bis in unsere Gegenwart halten, wenn es um die Auseinandersetzung mit den Verbrechen des Nationalsozialismus und ihren anhaltenden Folgen geht. Dabei bieten diese Deutungsmuster nicht nur Interpretationen von Wirklichkeit bzw. historischen Begebenheiten, sondern stellen auch Subjektbildungen der Rezipient_innen her, indem sie immer auch textimmanente Subjektivierungsangebote machen.

Julia Noah Munier stellt in ihrer filmwissenschaftlichen Untersuchung¹⁶⁵ dieser Deutungsmuster aus subjektivierungstheoretischer Perspektive die These auf, dass die gegenwärtige Konjunktur sexualisierter Deutungsmuster des Nationalsozialismus mit einer breit geteilten Ablehnung der Auseinandersetzung mit den NS-Verbrechen in Zusammenhang steht. Dabei bezieht sie sich auf die Ergebnisse einer Untersuchung der Bertelsmann Stiftung, der zufolge sich 81 Prozent der deutschen Bevölkerung dafür aussprechen, die Geschichte des NS-Massenmordes „hinter sich zu lassen“ bzw. 58 Prozent, einen „Schlussstrich“¹⁶⁶ zu ziehen:

Sexualisierte Deutungsmuster haben nicht nur exkulpativen Charakter, was insbesondere für die dritte und vierte Generation Nachgeborener der Täterinnen und Täter und ihre Perspektive auf die Großeltern und Urgroßeltern von Bedeutung sein könnte, sondern sie scheinen strukturelle oder sozio-historische Fragen nach dem Wie und Warum zu unterbinden und „komplexitätsreduzierend“ aufzulösen.¹⁶⁷

Munier versteht dabei sexualisierte Deutungsmuster des Nationalsozialismus als erinnerungskulturelle Praktiken, die bestimmte Rezipient_innenpositionen implizieren, somit Praktiken der Subjektivierung zur Verfügung stellen. Geht es bei den Nachgeborenen in Täter_innengesellschaften also nicht mehr um die Frage nach der eigenen Schuld, so argumentiert Munier weiter, so bedeutet die Konfrontation mit den NS-Verbrechen auch heute für viele eine extreme Bedrohung der eigenen Subjektposition. Dominierten im deutschen Diskurs der direkten Nachkriegszeit Deutungsmuster der Feminisierung des Nationalsozialismus und Figurationen des homosexualisierten Nazis, die ihren Ursprung in antifaschistischen Diskursen der Zwischenkriegszeit haben, so dienten diese Narrative der Herstellung eines heteronormativen, postnazistischen Selbstverständnisses. Mit der Verschiebung von 1968 werden diese beiden Deutungsmuster durch das Narrativ des sexuell repressiven Nazis abgelöst bzw. ergänzt. Neben der anhaltenden Tradierung dieser Narrative lässt sich für die Gegenwart auch eine in den späten 1960er -Jahren begonnene Kritik an sexuellen Deutungsmustern nachzeichnen. Figuren wie Littells Max Aue oder Hans Landa aus Quentin Tarantinos Film „Inglourious Basterds“, so Muniers These, verschieben die Frage durch

¹⁶⁵ Munier, Julia Noah: Sexualisierte Nazis. Erinnerungskulturelle Subjektivierungspraktiken in Deutungsmustern von Nationalsozialismus und italienischem Faschismus. Bielefeld: transcript 2017

¹⁶⁶ Hagemann, Steffen und Roby Nathanson: Deutschland und Israel heute. Verbindende Vergangenheit, trennende Gegenwart? Bertelsmann Stiftung 2015

¹⁶⁷ Munier, S. 340

die Metafiktionalität der Narration explizit in die Adressierung, indem sie das Subjektivierungsangebot für die Leser_innen und Betrachter_innen als Ort der kritischen Reflexion markieren und darüber – der Geständnislogik folgend – die Selbstprüfung mit ihren Fragen nach der Beschaffenheit der Intentionen, Motivationen, Fantasien und Entscheidungen auf die Leser_innen zurückwerfen:

Damit erscheint „Sexualität“ im Kontext der erinnerungskulturellen Praktiken der Bedeutungsproduktion als ein sehr beharrlicher und zugleich hoch flexibler, weil den sich verändernden moralischen Grenzen entsprechend anpassungsfähiger „Universalschlüssel“ (Michel Foucault), der ins erinnerungskulturelle Feld geführt wird, wenn es darum geht, Antworten auf die Frage zu finden, „wer wird sind“.¹⁶⁸

Das ist es, so meine These, was das Geständnis gerade für die Auseinandersetzung mit den Massenmorden des Nationalsozialismus und dem schwierigen Verhältnis zur Täter_innenschaft in einem Land der Nachkommen der Täter_innen zu einer für die Literatur interessanten Sprechformation werden lässt: Es bietet einen Artikulationsraum an, in dem die Subjektivierungsangebote über die Geständnislogik in der Adressierung explizit gemacht sind, und fordert die Leser_innen auf, sich dazu in Bezug zu setzen.

¹⁶⁸ Munier, S. 344

3 Geständnistheoretische Ansätze

Das Selbst ist etwas, worüber man schreibt, ein Thema oder Gegenstand des Schreibens. Dies ist durchaus kein moderner Sachverhalt, der in der Reformation oder in der Romantik hervorgetreten wäre; vielmehr handelt es sich um eine der ältesten Traditionen des Westens, und sie war bereits etabliert und tief verwurzelt, als Augustinus seine *Bekenntnisse* zu verfassen begann.

Michel Foucault, *Technologien des Selbst*¹⁶⁹

Geständniszwang

In seiner *Geschichte der Sexualität Bd. 1 Der Wille zum Wissen* beschreibt Foucault im Kapitel *Scientia sexualis* das Geständnis als exemplarische Form der Produktion von Wissen in der abendländischen Kultur. Zunächst Teil der im Frühmittelalter entwickelten christlichen Praxis der Beichte wird es im 19. Jahrhundert in Diskurse der Medizin, der Rechtsprechung, der Psychiatrie und der Pädagogik übernommen und entwickelt sich dadurch zu dem, was Foucault als das „Gebot unserer Zivilisation“ bezeichnet: „[...] sagen zu müssen, was man ist, was man getan hat, wessen man sich erinnert und was man vergessen hat, was man verbirgt und was sich verbirgt, woran man nicht denkt und was man nicht zu denken denkt.“¹⁷⁰ Diese Transformation ist im französischen Ausdruck von Geständnis, *aveu*, das sich vom lat. *advocare* herleitet, noch enthalten: Garantiert das Gestehen zunächst noch Stand, Identität und Wert, die dem Individuum von anderen beigemessen wird, entwickelt es sich zu einer Technik, Handlungen und Gedanken als eigene anzuerkennen. Aus einem Verweis auf Kollektive, in die sich das Individuum einschreibt, wird ein Verfahren, mit dem sich das Individuum über einen Diskurs als Subjekt etabliert.

Gestehen funktioniert in unterschiedlichsten Formen: Geständnis im juridischen Sinn, Verhör, Konsultation, autobiografischer Bericht, Brief, Beichte, Testament. Immer aber ist es ein Diskursritual, das in Beziehung gesetzt ist (Anwältin_Anwalt – Angeklagte_r; Lehrer_in – Schüler_in, Eltern – Kind) und sich an eine Instanz richtet. Diese Instanz nimmt verschiedene Haltungen zum Geständnis ein (richten, versöhnen, trösten, strafen, korrigieren). Gleichzeitig ist das Geständnis eine Form, mit der sich das Individuum auf sich selbst bezieht. In seinem Text *Technologien des Selbst* geht Foucault der Genealogie der dem Geständnis zugrunde liegenden prüfenden Selbsterforschung als Selbsttechnik von der Antike bis in die Gegenwart nach und gliedert diese in drei Typen:

[...] erstens die Selbstprüfung im Hinblick auf das Verhältnis von Gedanken und Realität (Descartes); zweitens die Selbsterforschung im Hinblick auf die Art und Weise, wie unsere Gedanken sich zu bestimmten Regeln verhalten (Seneca); drittens die Selbsterforschung im Hinblick auf das

¹⁶⁹ Foucault, Michel und Rux Martin u.a.(Hg.): *Technologien des Selbst*. Frankfurt/M.: S. Fischer 1993, S. 38

¹⁷⁰ Foucault Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1*. Frankfurt/M. 1999¹¹, S. 64

Wechselspiel zwischen dem verborgenen Gedanken und einer inneren Unreinheit. Genau hier setzt die christliche Hermeneutik des Selbst mit ihrer Entzifferung innerer Prozesse an. Sie unterstellt, daß da etwas in uns verborgen ist und daß wir in Selbsttäuschung befangen sind, die das Geheimnis schützt.¹⁷¹

Daraus entwickelt sich in der christlichen Praxis die Selbstenthüllung, wie sie dann in der Beichte institutionalisiert wird, in der man eine Wahrheit über sich selbst offenbart, indem man das Selbst enthüllt und gleichzeitig über die Enthüllung auf das Selbst verzichtet. Denn Selbstenthüllung ist nur möglich über den Selbstverzicht in der Unterwerfung, da sie in einer Gehorsamsbeziehung stattfindet, in der das Subjekt durch die erzwungene Verbalisierung seiner Gedanken einem anderen gegenüber auf den eigenen Willen und das eigene Selbst verzichtet.

Das Geständnis ist also von Machtverhältnissen durchzogen: das, was durch das Gestehen als Wahrheit hergestellt wird, ist nicht deswegen wahr, weil es durch eine Autorität verbürgt ist (wie in der Position des_der Lehrer_in), sondern durch die intime Bindung, die die, die gesteht, zu dem hat, was sie gesteht. Das hat auch Konsequenzen für die Position derjenigen, die spricht, und der Position derjenigen, die zuhört: da die Rede nicht von einer ausgeht, die als Autorität gesetzt wird oder sich als Autorität setzt, liegt die Herrschaft, in Foucaults Worten, bei dem, der zuhört und nicht als Wissender gilt, nicht bei dem, der spricht und das Wissen erzeugt.

Im Übergang zur Moderne und in der Übernahme der Selbsterforschung von der christlichen Beichte in eine von den Wissenschaften eingeforderte Technologie des Selbst muss dabei nicht mehr auf das Selbst verzichtet werden. Vielmehr dient die Selbsterforschung der Herausbildung eines neuen Selbst. Dabei stellt der Sex seit den Bußpraktiken die privilegierte Materie des Geständnisses dar. Es geht nicht allein um die Beschreibung sexueller Akte, sondern darum, im Sex und um den Sex herum „Gedanken zu rekonstruieren, die ihn verdoppelt haben, die Zwangsvorstellungen, die ihn begleiten, die Bilder, die Begehren, die Modulationen und die Qualität der Lust, denen er Raum gibt.“¹⁷²

Foucault benennt vier Techniken, die es möglich machten, die ältere, juristisch und religiös geprägten Formen des Geständnisrituals im 19. Jahrhundert in wissenschaftliche Diskurse zu integrieren, d. h. eine *scientia sexualis* zu etablieren (als westliches Gegenstück zu einer *ars erotica* in nicht westlichen Kulturen, die auf der Weitergabe sexuellen Wissens über ein Lehrer_in-Schüler_in-Verhältnis beruht). Vier von ihnen erscheinen mir auch bedeutend für die Lektüre der Romane: Als Kausalitätsprinzip (1) bezeichnet Foucault die Aufladung des Sexes mit einer Kausalmacht, also die Auffassung, dass jedes Ereignis im sexuellen Verhalten bestimmend sein kann für im weiteren Leben eintretende Krankheiten oder psychische Störungen (Schwindsucht, Schlaganfall, Degeneration der Rasse ...). Diese Kausalmacht arbeitet zum Teil im Verborgenen, es ist nie ganz klar, wie der Sex funktioniert:

¹⁷¹ Foucault, Technologien des Selbst, S. 59

¹⁷² Foucault, Geschichte der Sexualität, S. 67

das bezeichnet Foucault als Latenzprinzip (2): für das Subjekt bleibt sein Sex zu einem großen Teil illegibel und kann nur durch die Geständnisarbeit in der Beziehung zu einer reflektierenden Instanz langsam ans Licht kommen. Daraus ergibt sich die Interpretationsregel (3): Das Geständnis funktioniert nur als Dialog, bei dem der Zuhörer eine hermeneutische Funktion einnimmt: die Adressatin interpretiert und konstruiert durch die Decodierung und Interpretation einen Wahrheitsdiskurs. Die Funktion von Kausalisierung, Latenzprinzip und Interpretation schließlich besteht für Foucault in dem, was er den Medizinisierungsimperativ (4) nennt, was sich aber auch, denke ich, über das Feld der Medizin hinaus verallgemeinern lässt: Sex wird nicht mehr ausschließlich über Begriffe von Sünde, Verfehlung, Exzess, Überschreitung gefasst, sondern als Spiegel für Krankheiten (wie bei der Hysterie), und damit unter die Begriffe des Normalen und des Pathologischen gestellt, d. h. über Sex lässt sich Norm und Devianz herstellen.

Forschung zum Geständnis

Aufgrund seiner Einschreibung als juridisch und religiös institutionalisierte Sprechformation finden sich Untersuchungen zur Geschichte und zu den Formen und Wirkweisen des Geständnisses vor allem in rechtsvergleichenden¹⁷³, religionsgeschichtlichen¹⁷⁴ und religionssoziologischen¹⁷⁵ Arbeiten. Theorieleitende Überlegungen zu diskursiven Voraussetzungen und Effekten des Gestehens aus geisteswissenschaftlichen Perspektiven gibt es nur wenige. Eine sozialgeschichtliche Aufarbeitung deutscher Vernehmungs- und Geständniskultur und der Veränderung der Geständnisdiskurse im 20. Jahrhundert bietet der Sammelband *Sozialgeschichte des Geständnisses*¹⁷⁶.

Einen konzeptuell überzeugenderen Versuch der Reperspektivierung der Sprechformation Geständnis unter kulturwissenschaftlichen Fragestellungen stellt der Sammelband *Das Geständnis und seine Instanzen*¹⁷⁷ dar, der das Gestehen an drei Grundmodi des Verhältnisses zwischen Subjekt und Gesellschaft rückbindet: das Geständnis als Beglaubigungssystem, als Vergemeinschaftungsmodus sowie als Transgressionsakt, der Subjektkonstitution ermöglicht. Der

¹⁷³ Einen guten rechtsgeschichtlichen Überblick bietet: Fasching, Martina: Die historische und aktuelle Bedeutung des Geständnisses im Zivil- und Strafprozess. Diss. Univ. Wien 2013; Eine linguistische Untersuchung des juridischen Sprachgebrauchs findet sich in: Shuy, Roger W.: The language of confession, interrogation and deception. Thousand Oaks: Sage Publications 1998;

¹⁷⁴ Vgl. Link, Hans-Georg: Bekennen und Bekenntnis. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1998; Ein Zusammenlesen juridischer und religiöser Einschreibungen bietet: Thompson, A. Keith: Religious confession privilege and the common law. Leiden: Nijhoff Publishers 2011

¹⁷⁵ Vgl. die Überblicksstudien: Scheule, Rupert: Beichte und Selbstreflexion. Eine Sozialgeschichte katholischer Bußpraxis im 20. Jahrhundert. Frankfurt/M.: Campus-Verlag 2002; Hahn, Alois (Hg.): Selbstthematisierung und Selbstzeugnis. Bekenntnis und Geständnis. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987.

¹⁷⁶ Reichertz, Jo (Hg.): Sozialgeschichte des Geständnisses. Zum Wandel der Geständniskultur. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2007.

¹⁷⁷ Engberg-Perdersen, Anders und Michael Huffmaster u.a. (Hg.): Das Geständnis und seine Instanzen. Zur Bedeutungsverschiebung des Geständnisses im Prozess der Moderne. Wien/Berlin: Turia und Kant 2011

Band geht dabei von der These aus, dass das Geständnis ab der Moderne einer radikalen Bedeutungsverschiebung unterworfen wurde: Von seiner klaren Funktion als zunächst religiöses, dann juristisches (Disziplinar-)Instrument wandelt es sich zu einem allgegenwärtigen Sprechakt, in dem diese Wurzeln mitschwingen, der aber nicht mehr eindeutig verortet werden kann. Die in diesem Band aufgeworfenen Theoreme greifen auf Grundüberlegungen poststrukturalistischer Theoriebildung zurück, die sich um die zentrale Frage nach den Möglichkeitsbedingungen von Subjektformation in sprachlichen Strukturen gruppieren.

Als ein an den Körper gebundenes Konzept der sexuellen Codierung der Lust, das erst auf der Basis eines Selbstbezugs funktioniert, in dem der Körper zum Objekt einer Prüfung wird, die es dem Individuum erlaubt, seine je eigene Wahrheit auszusprechen, versucht Michel Foucault¹⁷⁸, das Geständnis als zentralen Modus des Sexualitätsdispositivs zu theoretisieren und als Relaisstation zwischen Sexualität, Subjektsetzung und Wissensproduktion neu zu denken, während es in Paul de Mans literaturtheoretischem Essay *Excuses (Confessions)*¹⁷⁹ als epistemologisch illegitime rhetorische Figur gesetzt wird, die jede Möglichkeit hermeneutischen (Selbst-)Verstehens radikal in Frage stellt. Geständnistexte werden damit zu jener Gattung, an der sich grundlegend das Funktionieren von Literatur als doppelte Bewegung (figurativ-defigurativ) bestimmen lässt.

In Jacques Derridas dekonstruktiver Blanchot-Lektüre *Bleibe*¹⁸⁰ wiederum wird das Geständnis im Horizont von Auschwitz ununterscheidbar ans Zeugnis verwiesen und zur Grenzerfahrung der Literatur gemacht, also zu einer Redeweise, die befragt, was Literatur überhaupt will, sein oder leisten kann.

Judith Butler schließlich knüpft an Foucaults Konzeption an und erweitert in ihrem Essay *Bodily Confessions*¹⁸¹ seine Überlegungen anhand von queerfeministischer Kritik auf psychoanalytische Analysesituationen. Sie zeichnet nach, wie intrinsisch der Körper in den Sprechakt des Gestehens eingebunden ist, als Objekt, über das erzählt wird, wie als Medium, das erzählt.

In literaturwissenschaftlichen Zugängen dominieren diskursanalytische Fallstudien¹⁸², Lektüren, die Bekenntnistexte auf ihre Nähe zu autobiografischen Schreibformen hin lesen¹⁸³, Untersuchungen zu

¹⁷⁸ Foucault, Michel: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Frankfurt/M. 1999¹¹

¹⁷⁹ de Man, Paul: Excuses (Confessions). In: Allegories of Reading. New Haven 1979, S. 278-301

¹⁸⁰ Derrida, Jacques: Bleibe. Maurice Blanchot. Wien/Berlin: Passagen 2011

¹⁸¹ Butler, Judith: Körperliche Geständnisse. In: dies.: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. Frankfurt/M. 2011, S. 261-280.

¹⁸² Vgl. Gallagher, Susan: Truth and reconciliation. The confessional mode in South African literature. Porthsmouth: Heinemann 2002; Yi, Hyŏn-sŏn: Geständniszwang und „Wahrheit des Charakters“ in der Literatur der DDR. Diskursanalytische Fallstudien. Stuttgart: M-&-P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung 2000; Levin, Susan: The romantic art of confession. Columbia: Camden House 1998; Fowler, Edward: The rhetoric of confession. „shishōsetsu“ in early twentieth-century Japanese fiction. Berkeley: Univ. of California Press 1988

¹⁸³ Vgl. Hermetet, Anne-Rachel (Hg.): Écriture autobiographiques. Entre confession et dissimulation. Rennes: Presses Univ. de Rennes 2010; Rosenberg, John R.: The circular pilgrimage. An anatomy of confessional autobiography in Spain. New

Subjektivität und Autor_innenschaft¹⁸⁴ sowie exemplarische Überlegungen zu Wirkweisen von Geschlecht und Sexualität in Rhetoriken des Gestehens¹⁸⁵. Den Versuch, die Geschichte der Diskurssemantik literarischen Gestehens über Einzellektüren hinausgehend nachzuzeichnen, unternimmt Ulrich Breuers gattungstheoretische Bündelung *Bekenntnisse*¹⁸⁶, in der er das Bekenntnis als poetologische Relevanzfigur gattungssemantisch und begriffsgeschichtlich nachzeichnet. Formen des Geständigen, so scheint es, bleiben trotz ihres beständigen Auftretens eine Randerscheinung in der Literaturtheorie.

Das Geständnis ist also eine schillernde, in mehreren Diskursen gleichzeitig auftretende, in der theoretischen Durchdringung seiner Mechanismen und Wirkweisen aber eher randständige Sprechformation. Es lässt sich, eben da es als Sprechakt, Prozess, Handlungen auftritt, begrifflich schwer fassen. Es bedingt, verhandelt, konstituiert die Beziehung zwischen den sprechenden Subjekten, der Sprache und den gesellschaftlichen Machtstrukturen, von der diese nicht zu trennen ist. Ebenso konstituiert es die Beziehung zwischen dem, was im Geständnis bekannt wird, der Form, in der das getan wird, wie dem Kontext, in dem dies stattfindet. Das Geständnis oszilliert zwischen dem Fantasma, einen Kern, ein Wesen, eine Wahrheit zu offenbaren, und dem ständigen Kaschieren jener Maschinerie an diskursiven Praktiken und Zwängen, die sein Stattfinden bedingen und überhaupt erst möglich machen. Denn das Geständnis als Redeweise sichert den autodiegetischen Erzählern in den Romanen zunächst eine souveräne Subjektivität und damit Sprechposition zu. Gleichzeitig liefert das Geständnis strukturell, d. h. in sich selbst, selbstreflexiv das Illusionäre seiner eigenen Fähigkeit, überhaupt etwas gestehen oder bezeugen zu können, mit, indem es sich als Aussprechen einer verortbaren Referenz inszeniert und seine eigene Zeichenhaftigkeit vergessen macht, als Redeereignis gleichzeitig aber permanent auf diese verweist. Es verhüllt ebenso wie es preisgibt.

York/ Wien: Lang 1994; Kahler, Erich: *The Inward Turn of Narrative*. Princeton, NJ: Princeton University Press 1973.; Gilmore, Leigh: *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*. Ithaca: Cornell University Press 1994; Porter, L.M.: *Autobiography Versus the Confessional Novel*. In: *Symposium* 30/2 (1976), S. 144–59.

¹⁸⁴ Vgl. Williams, David: *Confessional fictions. A portrait of the artist in the Canadian novel*. Toronto: Univ. of Toronto Press 1991; Foster, Dennis A.: *Confession and complicity in narrative*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 1987; Galle, Roland: *Geständnis und Subjektivität. Untersuchungen zum französischen Roman zwischen Klassik und Romantik*. München: Fink 1986; Hartle, Ann: *The modern self in Rousseau's Confessions. A reply to St. Augustine*. Notre Dame Indiana: Univ. of Notre Dame Univ. Press 1983; Gutman, Huck: *Rousseau's Confessions: A Technology of the Self*. In: Foucault, Michel und Rux Martin u.a. (Hg.): *Technologies of the Self*. London: Tavistock Publications 1988, S. 99–120.

¹⁸⁵ Vgl. Krondorfer, Björn: *Male Confessions. Intimate revelations and the religious imagination*. Stanford: Stanford Univ. Press 2010; Streit, Wolfgang: *Joyce/Foucault. Sexual Confessions*. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press 2004; Kok, Nathalie: *Confession et perversion. Une exploration psychanalytique du discours pervers dans la littérature française moderne*. Louvain: Peeters 2001; Buckton, Oliver S.: *Secret selves. Confession and same-sex desire in Victorian autobiography*. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press 1998; Stewart, Penni: „He Admits . . . But she Confesses“. *Women's Studies International Quarterly*, 3/1 (1980), S.105–14; Tambling, Jeremy: *Confession: Sexuality, Sin, the Subject*. Manchester and New York: Manchester University Press 1990.

¹⁸⁶ Breuer, Ulrich: *Bekenntnisse. Diskurs – Gattung – Werk*. Frankfurt/M.: Lang 2000

Mein Ziel ist es nicht, eine Gattungsbestimmung des Geständnisses vorzunehmen. Denkt man das Geständnis als einen sich stets im Verlauf befindlichen Prozess, so kann es nicht darum gehen, seine Bedeutung zu totalisieren, in einem Begriff abzuschließen und stillzustellen. Vielmehr fasse ich zunächst jene Momente, die im Gestehen wirken, über ihre Verwandtschaft mit dem Zeugnisablegen. Beide, Zeugnis und Geständnis, jedes in seiner Nische, geben einen spezifischen Modus im großen Feld von Sprache und ihrer Repräsentationsmacht vor, ein Feld, das wiederum an die noch größere Frage nach dem Verhältnis von Sprache und ihrem Wirklichkeitsbezug anschließt. Beide sind darin verortbare Sprechformationen mit einem benennbaren Versprechen und zumindest heuristisch festmachbaren Instanzen. Das Versprechen heißt Begrenzung (und darin Kontrollierbarkeit, Fassbarkeit, Abschließbarkeit). Geständnis und Zeugnis scheinen sämtliche Irritationen, die die Schrift auslöst, wegzusortieren, weil sie vorgeben, durch ihren Vollzug Wahrheit und Wirklichkeit, kohärenten Sinn und Wirklichkeitsbezüge herzustellen, die keine Unterbrechung, kein Sprung, keine Frissur durchziehen.

Gleichzeitig entzieht sich aber das, was gestanden oder bezeugt wird, innerhalb dieser Grenzen, weil Geständnis wie Zeugnis strukturell, d. h. in sich selbst, selbstreflexiv das Illusionäre ihrer eigenen Grenzen und ihrer eigenen Fähigkeit, überhaupt etwas gestehen oder bezeugen zu können, mitliefern. Das, was gestanden oder bezeugt wird, stellt sich erst im Akt des Gestehens und Bezeugens her. Darauf bestehen beide Formen, indem sie sich als Aussprechen einer Wahrheit einer verortbaren Referenz inszenieren und ihre eigene Zeichenhaftigkeit vergessen machen, als Sprechakte, Redeereignisse gleichzeitig aber permanent auf diese verweisen. Sie verhüllen ebenso wie sie preisgeben, sie versprechen sich.

Das lässt die eindimensionale Rede von Wahr- oder Falschheit dessen, was da gestanden oder bezeugt wird, hinter sich und rückt grundsätzlichere Fragen als für das Gestehen und Bezeugen bestimmend in den Blick: Fragen nach der Veränderbarkeit (derer, die sprechen, wie auch derer, die angesprochen werden) durch die Erfahrung des Bezeugens/Gestehens ebenso wie jene nach den (institutionellen) Kontexten und Techniken, durch die den Geständnis- und Zeugnisakten überhaupt erst Bedeutung zugewiesen wird. In Lektüren geständnis- und zeugnistheoretischer Texte gehe ich diesen beiden Sprechhandlungen – gestehen und bezeugen – nach, um ihre Bedingungen und Effekte näher zu skizzieren und eine konsistente Perspektive zu entwickeln, die meine literaturwissenschaftliche Lektüre der literarischen Geständnistexte zur NS-Täter_innenschaft leitet. Ich konzentriere mich dabei auf Jacques Derridas Überlegungen zum Zeugnishaften als Grenzerfahrung der Literatur, Susannah Radstones Ausführungen zur Instrumentalisierung der Geständnisform in literarischen Geständnistexten und Paul de Mans Interpretation literarischen Sprechens als ironischem Verfahren, das er in einer dekonstruktiven Lektüre eines Geständnisses

exemplifiziert, da sie theoretische Werkzeuge zur Verfügung stellen, das, was in den Romanen poetologisch und rhetorisch stattfindet, begrifflich fassbar zu machen und darüber zu beschreiben.

3.1.1 Das Zeugnis als Grenze der Literatur

Oppositionen: Geheimnis/Offenbarung, Augenblick/Dauer

Als „Geständnis eines geheim gebliebenen Geheimnisses“¹⁸⁷ fasst Jacques Derrida in seinem Text *Bleibe. Maurice Blanchot* jenen Moment im Zeugnisablegen, der die beiden fundamentalen Figuren, die er für das Bezeugen festmacht, zusammenbringt: Das *Geheimnis* und den *Augenblick*. Der Augenblick, dessen Spur Derrida hier aufnimmt, findet sich schon im Titel von Blanchots kurzer autobiografischer Erzählung *Instant de ma mort*, dessen Lektüre im Zentrum von Derridas Text steht. Blanchot beschreibt darin auf ein paar wenigen Seiten seinen eigenen Tod. Als junger Mann 1944 im von den Nazis besetzten Frankreich vor ein Erschießungskommando gestellt, entkommt er dem Ermordetwerden durch einen Zufall. Der Tod, der als Urteil schon eingetreten ist, vollzieht sich nicht. Er findet statt, während er nicht stattfindet.

„Je me souviens d’un jeune homme – un homme encore jeune – empêché de mourir par la mort même – et peut-être l’erreur de l’injustice“¹⁸⁸, so eröffnet der Erzähler seinen Bericht in Blanchots Erzählung. Vom Sterben durch den Tod selbst abgehalten (empêché de mourir par la mort même), eingefasst in eine Erinnerung (Je me souviens) an einen jungen Mann, dessen Subjektstatus (sein Verhältnis zum Erzähler und zur Autorfigur Blanchot) uneindeutig bleibt, kündigt die Erzählung an, textlich eine Unmöglichkeit zu vollziehen, die sich schon einmal als Unmöglichkeit vollzogen hat: das Geheimnis, den eigenen Tod zu überleben, preiszugeben und nicht preiszugeben, von diesem Moment an in der Gleichzeitigkeit eines schon eingetretenen und noch bevorstehenden Todes zu existieren, ausgesprochen als Urteil im letzten Satz der Erzählung: „Comme si la mort hors de lui ne pouvait désormais que se heurter à la mort en lui. „Je suis vivant. No, tu es mort.““¹⁸⁹ Derrida übernimmt diese Geste – den Versuch, das Unentscheidbare auszuhalten, eben nicht zu entscheiden – in seinen Text. Seine Lektüre von Blanchots Text als Inszenierung jenes Momentes, an dem sich die Literatur mit dem Tod konfrontiert, in einem Akt des Zeugnisablegens, tastet ab, wie die Signatur des

¹⁸⁷ Derrida, S. 30.

¹⁸⁸ Derrida, S. 2

¹⁸⁹ Derrida, S.8

Todes das Verhältnis zwischen Literatur und Zeugnis modifiziert, ohne dieses Verhältnis festschreiben zu wollen oder sich auf eine Seite zu schlagen.¹⁹⁰

Geheimnis und Augenblick bedingen einander, ebenso wie sie ihre Gegenteile in sich tragen, ohne sie abschütteln zu können, abschütteln zu wollen: Offenbarung und Dauer. An diesen beiden Gegensatzpaaren – Geheimnis/Offenbarung und Augenblick/Dauer – spannt sich Derridas Text über das Zeugnisablegen auf. Es ist ein Versuch, grundsätzlich über die Bedingungen eines Sprechens, das bezeugen will, nachzudenken. Ein Versuch, der gleichzeitig selbst nicht von seinem Augenblick loskommt, aufgefordert zu sein, das im Zeichen der Erfahrung des Nationalsozialismus und dem Holocaust zu tun, als Lektürebekenntnis eines anderen Textes, Blanchots Text, mehr noch, als Bekenntnis zu Blanchot. Denn Blanchot wurde zeitlebens Kollaboration mit dem französischen Faschismus vorgeworfen, ein Umstand, zu dem er sich selbst nie offen bekannte. Dieser Komplex durchzieht Derridas ganzen Text unausgesprochen. Er bleibt die lediglich verschleiert benannte Referenz. Nur an einer einzigen Stelle nimmt der Text explizit Bezug auf diesen Teil von Blanchots Biografie, den auch dessen autobiografische Erzählung ausspart. Bezeichnenderweise unternimmt er dies als *mise en scene*, in der ein Polizeikommissar, gedacht als jene Instanz, vor der sich Blanchot stellvertretend verantworten sollte, die politisch motivierte Funktionalisierung eines verflachenden Begriffs von Zeugnisablegen verkörpert, gegen die Derridas Text Stellung bezieht:

Der Literaturkritiker oder der Universitätsprofessor, der sich zu Blanchots politischem Ankläger machen würde, ohne zu beginnen, mit ihm so ungewöhnliche Dinge in der Verstrickung von Zeugnis und Fiktion zu lesen und zu denken, wäre im besten aller Fälle [...] in der Position jenes mit dem Arzt verbündeten Polizeikommissars – alle beide bereits innerhalb der Literatur in Szene gesetzt, deren Diagnose zu betreiben oder deren Be-/Verurteilung zu organisieren sie sich anmaßen. [...] sie werden in ihrer Instanz, ihrer Stellung, ihrem Recht, ihrem Status als genau diejenigen definiert, die auf einen einfältigen Begriff des Zeugnisses vertrauen und eine von gesundem Menschenverstand geprägte Erzählung dort fordern, wo der Wahnsinn für diese die Probe des Unmöglichen durchführt. [...] Weder lesen sie noch denken sie, was sie beurteilen und ihrer Diagnose unterziehen.¹⁹¹

Gerade in diesem rhetorischen Manöver, dem Ausspielen zweier Begriffe von Zeugnis anhand der Figuren des Professors und des Kommissars – Dialog gegen Geständnis/philosophische gegen juristische Epistemologie –, lässt sich die Heftigkeit von Derridas Bekenntnisses zu Blanchot, zu seinem Denken ablesen. Nicht indem er explizit benennt, sondern indem er rhetorisch vorführt, wofür er zeugt, markiert sich Derridas Text somit auch als politisches Bekenntnis. Ein Bekenntnis, das

¹⁹⁰ In der französischen Originalausgabe und in der deutschen Übersetzung steht Blanchot im Untertitel. Die englische Ausgabe besteht mit ihrem Untertitel *Fiction and Testimony* auf dieser Unterscheidung zwischen Fiktionalem und Zeugnishaften, die durch die Lektüre von Blanchots Text verunsichert wird, vgl. S. 23: „Wenn man die Kraftlinien, die die Semantik des Wortes „Passion“ durchziehen, ineinanderflieht, stößt man auf den Knoten aus wenigstens sieben Bahnen, die wir als perforierte Linien und in einem telegraphischen Rhythmus beschreiben müssen. Meine Hypothese ist die: Diese sieben Bahnen durchziehen den Text, an dessen Lektüre ich mich gleich zusammen mit Ihnen wagen möchte, *L’instant de ma mort*, den Maurice Blanchot vor wenigen Monaten veröffentlicht hat und von dem ich nicht weiß, ob er rein, eigentlich, strikt und streng dem Raum der Literatur angehört oder nicht, ob es eine Fiktion oder ein Zeugnis ist, und vor allem, in welchem Maße er all diese Teilungen in Frage stellt oder erzittern lässt.“

¹⁹¹ Derrida, S. 53.

nicht durch das, was es zu Protokoll gibt, sondern dadurch, dass es stattfindet, für einen anderen zeugt. Das Zeugnis wird lesbar als Akt, in dem sich das Sprechen, das Schreiben mit dem Tod konfrontiert, mit dem eigenen wie mit dem der anderen; hier, an dieser Stelle, indem es nicht preisgibt – wodurch es anfechtbar bleibt – aber Stellung bezieht.

Der in Blanchots Titel offen angekündigte Tod ist bei Derrida ins Bleiben verschoben, schwingt aber im französischen Titel noch mit. *Demeure* heißt der Text im Original, was im Deutschen in *Bleibe* übertragen ist, und sowohl *Demeure* als auch *Bleibe* lassen sich auf keine Eindeutigkeit herunterbrechen: das Bleiben wird als etwas lesbar, in dem Sterben und Nichtsterben (Bleiben), Dauer und Augenblick gleichzeitig und unentscheidbar enthalten sind, was Derrida als Wortspiel in diesem *demeure* entblättert:

[...] das Wort „Bleibe, bleiben“ kommt häufig wieder in dem Text [*Instant de ma mort*], der damit unübersetzbar bleibt (jemand, der sich hier befindet, hat die entsprechende Erfahrung gemacht), dort, wo die signifikante Form „demeure“ mit dem spielt, der stirbt (meurt), mit der „unempfundenen Erfahrung“ dessen, der stirbt, dort, wo beide sterben (meurent), nicht sterben oder bleiben (demeurent) oder ent-sterben (dé-meurent) in dem Moment, da sie sterben, aber auch mit dem, was verweilt oder aufrechterhält durch die Zeit hindurch in einer Bleibe [...]¹⁹²

Die Figur der Allusion, die Anspielung als strukturell notwendige Unentschiedenheit zwischen bleiben und sterben in diesem *Demeure*, als etwas, das verweist, aber nie ankommt, bildet die Grundfigur des ganzen Textes. Sie findet sich in allen Momenten wieder, die Derrida für das Zeugnisablegen schlagend macht, und treibt die Bedeutungsproduktion seines Textes wie auch, seinem Grundargument folgend, des Zeugnisablegens an. Derrida entfaltet die ambivalente Qualität, die diesem Bleiben als Ort des Zeugnisablegens, als einem Zustand zwischen Dauer und Augenblicklichkeit, zwischen Offenbarung und Geheimnis, eingeschrieben ist, indem er sie als eine Passion an den Grenzen der Literatur bestimmt.¹⁹³

Das ist zunächst überraschend, ist doch das Zeugnis zuallererst eine Form von Sprechen, die untrennbar mit den Forderungen der Rechtsprechung verbunden ist und daraus auch seine scheinbar eindeutigen Bedingungen und Merkmale bezieht, die Leidenschaft/Leiden (Passion) und Literarisches zwar mitschwingen lassen, von sich aber fernzuhalten versuchen. Denn traditionell ist das Zeugnis aufgrund seiner geschichtlichen Einschreibung ein im lateinisch-christlichen Erbe etablierter Sprechakt, der klaren Regeln, Erwartungen und Subjektformationen unterworfen ist. Im europäischen juristischen Diskurs ist es an den Imperativ gebunden, die Wahrheit preiszugeben. Es muss jeden Vorwurf des Fiktionalen/Literarischen, in dem immer das Lügen, das Täuschen und das

¹⁹² Derrida, S. 90f

¹⁹³ Auch in diesem Sinne versteht er den Untertitel – Zeugnis und Fiktion –, den das französische Original nicht als Untertitel führt, an dem der Text aber seinen Ausgang nimmt, als parodistisch: als einen Modus der Übersetzung, als Aneignung des anderen in das eigene, die nicht assimiliert, sondern den Spagat, die unauflösbare Spannung zwischen beiden, aufrechterhält. Eben das führt seine Blanchot-Lektüre vor.

Vorgeben mitschwingen, von sich weisen. Die juristische Konzeption des Zeugnisablegens, die das Zeugnis in eine Beweislogik einbindet und somit einem Regime der Wahrheitsfindung unterstellt, besteht auf einer strikten Trennung des Zeugnisses von der Literatur. Derrida stellt dieses Axiom auf den Kopf: Gerade die Möglichkeit der Lüge, des Fiktionalen ermöglicht überhaupt erst einen Akt des Zeugnisablegens:

[...] wenn das Zeugnis folglich zum Beweis, zur Information, zur Gewißheit oder zum Archiv geriete, würde es seine Funktion als Zeugnis verlieren. Um Zeugnis zu bleiben, muß es sich also heimsuchen lassen. Es muß sich also genau von dem parasitieren lassen, was es aus seinem Innersten ausschließt: der *Möglichkeit* zumindest der Literatur.¹⁹⁴

Es ist eben diese Grenze, das Zeugnis an der Grenze der Literatur, die den Akt des Zeugnisablegens mit dem Geheimnis und dem Augenblick zusammenbringt. Beide, Geheimnis und Augenblick, entziehen sich den Bedingungen, die das juristische Korsett epistemologisch vorgibt. Da das Zeugnis etwas ist, das nur durch den Akt des Bezeugens stattfinden kann, als etwas, das sich im Moment des Bezeugens vollzieht, taugt es nicht zum Beweis, wenn Beweis als etwas gedacht wird, das sich in einem identitären Verhältnis zu dem befindet, was es beweist, und als etwas, das mit sich selbst ident ist. Wäre das Zeugnis ein Beweis, wäre das, was es bezeugt, nicht mehr zu bezeugen. Etwas, das evident ist, kann nicht bezeugt werden, denn die Notwendigkeit, etwas zu bezeugen, ergibt sich daraus, dass das, was bezeugt wird, etwas ist, dessen Erfahrung die Person, die Zeugnis ablegt, allein gemacht hat. Eine Erfahrung, die erst dann zu einem Zeugnis wird, wenn sie für eine andere Person glaubhaft gemacht worden ist. Es ist diese Logik einer „Ordnung des Wunderbaren“, der Derrida das Zeugnis, ebenso wie die Literatur, unterstellt. Das Zeugnis ist somit in ein Glaubenssystem eingeschrieben und den Bedingungen des Fantasmatischen unterworfen: das, was nicht geschieht, geschieht. Zeugnis abzulegen heißt, von einer anderen Person zu verlangen, der eigenen, hier bezeugten Welt zu glauben, als wäre sie ein Wunder, als wäre sie etwas, das geheim ist, der anderen Person nicht bekannt.¹⁹⁵

Derrida schraubt diesen Gedanken noch eine Drehung weiter: Zeugnisablegen erschöpft sich nicht in der Offenlegung eines Geheimnisses. Vielmehr schließt das Bezeugen die Offenlegung aus, da Bezeugen heißt, auf das Geheimnis, das bezeugt wird, zu verweisen, nicht aber, es ins Licht zu zerren. In dem Moment, wo alles restlos offengelegt wird, würde das Zeugnis aufhören, Zeugnis zu sein, da es strukturell ohne Verweis auf etwas Geheimes nicht existieren kann.

¹⁹⁴ Derrida, S. 28

¹⁹⁵ S. 88: „(Ich sage mit Absicht „auf wunderbare Weise“, um anzudeuten, was zu entwickeln ich nicht die Zeit haben werde, daß nämlich jedes Zeugnis wesensmäßig vom Wunderbaren und vom Außergewöhnlichen zeugt, sobald es sich per definitionem auf den Glaubensakt jenseits jeden Beweises berufen muß. Wenn man Zeugnis ablegt, und ginge es dabei um das gewöhnlichste und „normalste“ Ereignis, verlangt man vom anderen, daß er uns auf's Wort glaubt, als ob es sich um ein Wunder handeln würde. Die Zeugnishaftigkeit, und da, wo sie ihre Bedingung mit der literarischen Fiktion teilt, gehört a priori zur Ordnung des Wunderbaren. Deshalb hat auch die Reflexion über das Zeugnis in der Geschichte stets die Beispiele von Wundern bevorzugt. Das Wunder ist der wesensmäßige Beistrich zwischen Zeugnis und Fiktion.)“

Ich kann Zeugnis ablegen im strengen Sinne dieses Wortes nur in dem Augenblick, da von dem, wovon ich Zeugnis ablege, niemand an meiner Statt Zeugnis ablegen kann. Das, wovon ich Zeugnis ablege, ist zunächst in dem Augenblick mein Geheimnis, es bleibt mir vorbehalten. Ich muß genau das, wovon ich Zeugnis ablege, geheimhalten können.¹⁹⁶

Das Zeugnis kann nie mit sich ident sein, weil es immer nur als sprachlicher Akt existiert, sich damit selbst enteignet. Ebenso wie Literatur ihre Bestimmung nicht aus sich selbst erfährt, sondern aus dem, von dem sie umgeben ist, das ihr ihre Funktion zuschreibt und auf das sie wiederum permanent verweist, so ist auch das Zeugnis nur denkbar als etwas, das außerhalb seiner selbst existiert, als Verweisstruktur. Zeugnisablegen heißt auf das Geheimnis verweisen, ohne es durchzudeklinieren. Um das Geheimnis herumzusprechen, ohne das Geheimnis in seinem Status des Geheimgehaltenen zu beschädigen.

In diesem Sinne liest Derrida Blanchots Text auch als eine Handlung, im Offenlegen des Geheimnisses das Geheimnis nicht preiszugeben und darin genau diese Bewegung sichtbar zu machen. Es wird getan, indem es nicht getan wird, als Geständnis, als Eingestehen. Und es wird nicht getan, indem es getan wird, als ein Anerkennen, dass Bezeugen zuallererst darin besteht, etwas nicht zu tun. Im Entfalten von Blanchots Zitat *„Zeugnis ablegend für das Fehlen einer Bezeugung“*¹⁹⁷, im Wiederaufnehmen dieser Phrase in seinem eigenen Text unterstreicht Derrida diese versteckte Implikation einer Handlung, die dem Geheimnis im Sinne von Geheimhalten eingeschrieben ist: Die Erfahrung des Geheimnisses wird jene der Verpflichtung, es zu verschonen. Indem jemand Zeugnis ablegt, verpflichtet sich diese Person, das Geheimnis nicht zu entblößen.

Zeugnis ablegen von einem Geheimnis, bezeugen, daß es Geheimnis gibt, doch ohne das Innerste des Geheimnisses zu enthüllen, wird eine kritische Möglichkeit sein, für die Blanchot zum Beispiel stets sehr aufmerksam gewesen sein wird, ebenso wie für die Möglichkeit, Zeugnis abzulegen vom Fehlen einer Bezeugung, wenn wir die Pflicht empfinden, gegenüber dem anderen zu bezeugen, daß die Bezeugung nicht möglich ist – und daß darin ein zu wahrendes Geheimnis liegt oder ein Geheimnis, das man noch nicht einmal nicht zu wahren vermag. Geständnis eines geheim gebliebenen Geheimnisses.¹⁹⁸

Ein anderer Aspekt, der bis dahin implizit mitgeschwungen ist, tritt an dieser Stelle in Derridas Text: die Notwendigkeit, das Zeugnis zu adressieren, um es überhaupt wirksam zu machen. Ein Geheimnis braucht mindestens zwei Zeuginnen, jemand muss jemandem anderen gegenüber bezeugen, dass das Geheimnis ein Geheimnis ist, bleiben kann. Ein Zeugnis wird vor einer anderen Person abgelegt, in einem Augenblick, in dem die andere Person hört, was bezeugt wird. Das Zeugnis vollzieht sich somit als sprachlicher Akt in dem Augenblick seines Vollzugs. Dieser Augenblick ist zunächst auf zwei Momente hin gedacht: Erstens der Augenblick dessen, an dem sich ereignet hat, was bezeugt wird –

¹⁹⁶ Derrida, S. 28f

¹⁹⁷ Blanchot, Maurice: *Le pas au dela*. Paris: Gallimard 1973, S. 107, hier S. 30

¹⁹⁸ Derrida, S. 29f

der Augenblick der Erfahrung also, die gemacht worden ist, die einzigartig ist, sodass sie bezeugt werden muss und überhaupt erst bezeugt werden kann.

Zweitens der Augenblick des Bezeugens, also der Moment, in dem gesprochen wird. Derridas Text konzentriert sich auf die Bedingungen, die jenem Augenblick eingeschrieben sind, in dem sich der Sprechakt vollzieht, und bestimmt sie als unentscheidbar verstrickt in ein weiteres, aporetisches Verhältnis: der Teilbarkeit und Unteilbarkeit dieses Augenblicks. Sowohl im juristischen Kontext als auch in der Verschiebung, die Derrida mit dem Begriff des Zeugnisses unternimmt, ist das Zeugnisablegen auf die Unteilbarkeit des Augenblicks angewiesen¹⁹⁹: Jemand legt Zeugnis ab als Person, durch die eigene körperliche Anwesenheit, durch die Stimme, in einem spezifischen Augenblick, vor eine_r Adressat_in. Anders wäre das Zeugnis nicht zuverlässig, anders würde es nicht geglaubt werden.

Gleichzeitig muss das Zeugnis wiederholbar sein können. Es muss morgen dasselbe bezeugt werden können, das heute bezeugt worden ist, anders wäre das Zeugnis nicht zuverlässig und glaubwürdig. Dem Zeugnis ist also die Notwendigkeit der Wiederholbarkeit eingeschrieben, im Sinne der Wiederholung als einer Tätigkeit, die noch einmal dasselbe tut: Das Zeugnis muss ein zweites Mal abgelegt werden können, um zu bezeugen, dass das, was bezeugt wird, nicht erfunden ist. Aus demselben Grund wird das Zeugnis aufgeschrieben, aufgezeichnet, aufgenommen, es wird wiederholbar gemacht. Die Wiederholung erschöpft sich aber nicht im Kopieren. Das Bezeugen als Sprechakt ist der *différance* ausgesetzt, die die Unteilbarkeit des Augenblicks sprengt. Das Zeugnis muss dauerhaft auf sein Geheimnis verweisen. Es muss sich immer wieder realisieren, um Zeugnis zu sein, und kann darin nicht mit sich selbst ident bleiben. Obwohl es auf diesem Identsein bestehen muss. Die Derridasche Denkfigur des Weder-noch schreibt sich auch seinem Zeugnisbegriff ein: Das Zeugnis braucht einen ungeteilten Augenblick, um sich als Sprechakt zu realisieren. Gleichzeitig muss der Augenblick teilbar bleiben, also ständig über sich selbst hinaus verweisen, um die Glaubwürdigkeit des Zeugnisses zu gewährleisten. Das Verhältnis zwischen dem ungeteilten und dem geteilten Augenblick bleibt unentschieden. Das Zeugnis muss beides mit der derselben Konsequenz leisten und den Widerspruch vergessen machen: Es tut so, als ob es sich in diesem Augenblick, auf diesen einen Augenblick hin angelegt, erschöpfen würde. Und es muss das jedes Mal tun. Genau darin charakterisiert sich seine zerrissene Augenblicklichkeit.

Diese Ambivalenz in der Augenblicklichkeit, die das Zeugnis als Zeit seines Sprechens voraussetzt, bindet Derrida ein weiteres Mal an den Tod zurück. An jenen Tod, der in Blanchots Erzählung als

¹⁹⁹ Das französische Wort Instance verweist auf diese doppelte Bedeutung, die in der deutschen Übersetzung nicht mitschwingt: Instance referiert einerseits auf die Instanz als juristische, administrative Autorität, als Ort der Urteilsverkündung; andererseits meint Instance die Augenblicklichkeit, ein Moment, an dem etwas unmittelbar bevorsteht, eine Frist, den Aufschub einer Sache, die zur Entscheidung ansteht oder noch in Schwebelage ist (*est en instance*).

etwas inszeniert wird, das gleichzeitig vergangen (als Urteil eingetreten) und zukünftig (als Ereignis noch nicht eingetreten) ist, und aus dieser Aporie heraus für den jungen Mann nur als ein „Ich bin gestorben“ erfahrbar wird, das keinen Sinn macht, das unerfahrbar bleibt, in einer Gegenwart, in der alle diese Zeiten durcheinandergeraten, gleichzeitig wirken, ohne dabei ihre sich ausschließenden Widersprüchlichkeiten aufzuheben. Denn sprachlogisch bleibt ein Satz wie „Ich bin gestorben“, wie ihn Blanchots Erzählung inszeniert, ambivalent, da er zugleich gegenwärtig und vergangen ist (bin gestorben als Satz im Perfekt oder als Satz in der Gegenwart mit adjektiviertem Partizip Perfekt). Blanchot kann nicht von seinem eigenen Tod Zeugnis ablegen, aber von seinem unmittelbaren Bevorstehen, als Frist und Aufschub des Ereignisses. Anders gewendet ist dem Zeugnis immer ein Überleben eingeschrieben:

Dies gehört zur Struktur des Zeugnishaften. Man legt nur da Zeugnis ab, wo man länger gelebt hat als das, was sich gerade ereignet hat. Man kann dafür so tragische oder pathetische Beispiele wie die Überlebenden der Todeslager heranziehen. Dennoch bleibt das, was das Zeugnis an das Überleben bindet, eine universale Struktur und deckt das ganze Feld der Erfahrung ab. [...] Dieses überlebende Wort (parole) muß ebenso beispielhaft unübersetzbar sein wie die Augenblicklichkeit/Instanz des Augenblicks, von dem aus es spricht, der Augenblick des Todes als unersetzbar, als „mein Tod“, bezüglich dessen niemand anderes als der Sterbende Zeugnis ablegen kann.²⁰⁰

In dieser Logik unterstellt Derrida seine Blanchot-Lektüre dem titelgebenden *Bleiben*. Das, was Blanchots Erzählung als unerfahrbare Erfahrung bezeugt, wird in seinem Text lesbar als ein Sprechen zwischen dem Bleiben und dem Sterben, zwischen dem Tod, der als Drohung schon eingetreten ist und sich als Ereignis noch nicht vollzogen hat, zwischen etwas zutiefst Persönlichem, Geheimem, Unteilbarem, das sich aber im Aussprechen an die Erfahrung einer anderen graduell anschließbar macht, ohne die Differenz zu glätten.

Diese Verschiebung des Zeugnisbegriffs – von einem beweisenden Sprechen hin zu einem Sprechen, das die Unentscheidbarkeit zweier sich ausschließender Zustände, Geheimnis/Offenlegung ebenso wie Augenblicklichkeit/Dauer ausverhandelt, um sich zum Sprechen zu bringen – diese Verschiebung impliziert das Gegeneinanderaufwiegen von Literatur und Recht, das Derrida seiner Rekonzeptualisierung des Zeugnisbegriffs voranstellt. Er tut dies, indem er die Markierungen, die das Recht der Literatur aufgedrückt hat und wogegen sich die Literatur fortwährend zur Wehr setzen muss, über den Begriff der Passion nachzeichnet; ein Begriff, den er in sieben Richtungen auffächert, als „Passionen der Literatur“²⁰¹, die auch, so seine Lektüre, Blanchots Text durchziehen. Ebenso, wie sich Passion als Leiden/Leidenschaft grundsätzlich ambivalent verhält, ist das Verhältnis dieser „Passionen der Literatur“ nicht frei von Ambivalenzen, die unklar lassen, in welchem Verhältnis Literatur und Passion zueinander stehen, wer wen bedingt und wer für wen entsteht:

²⁰⁰ Derrida, S. 49

²⁰¹ Derrida, S. 23

Man wird ebenso an Passionen denken, an so viele Leidenschaften für Literatur, hingegeben an die Literatur, wie an Leiden, die eine Literatur, die Literatur selbst, die Literatur allgemein im Singular, erdulden, erleiden, hinnehmen oder zurückweisen kann.²⁰²

Was beide verbindet, ist die Geschichtlichkeit ihrer Erfahrung (wiederum: ihr lateinisch-christliches Erbe), die sich in ihren Namen erhalten hat. Die Passion markiert dieses Erbe in der Literatur, das die Literatur auch an die Geschichte des Rechts bindet. Aus dieser Verfasstheit heraus, ihrer Latinität, die nicht nur die Verstrickung von Literatur und Recht (das der Literatur erst ihr Vorhandensein als Literatur zuweist, sie also legitimiert oder nicht legitimiert, Literatur zu sein), sondern auch das Kollidieren von Literatur mit dem, was das Recht an Denkräumen vorsieht, kenntlich macht, ist die Todesandrohung, die Grenze der Literatur²⁰³: das, was in der Literatur bleibt und nicht bleiben kann. Denn die Passion, so Derrida, impliziert eine Vorstellung von Schuldigsein als Strafbarkeit und als Zurechenbarkeit. Gleichzeitig verweist sie auf eine Vorstellung von Endlichkeit und Passivität diesem Recht gegenüber, die als eine Passivität im Sinne von Erleiden lesbar wird, die nicht den Gegensatz von Aktivität und Passivität ins Spiel bringt, sondern, viel grundlegender, das sprechende Ich radikal affiziert. Das Ich wird in seiner souveränen Subjektivität erschüttert, da ihm ein Leiden widerfährt, das durch Sprache oder ein wie auch immer geartetes Handeln nicht beherrschbar gemacht werden kann, das sich gleichzeitig aber durch Sprache und Handeln ausbreitet, erfahrbar wird.

Nachvollziehbar wird das in Blanchots Erzählung, wo die Erfahrung des Beinahesterbens das Ich des Textes zwischen den drei Instanzen gleiten lässt: der junge Mann, dem das untersagte Sterben widerfährt, der Erzähler, der davon berichtet, Blanchot, der diesen Text autobiografisch rückschauend verfasst; keiner von ihnen lässt sich als dieses alleinige Ich fassbar machen, alle drei werden, von Satz zu Satz verschiebend, von diesem Ereignis affiziert, alle drei wirken, den Satz von Satz zu Satz verschiebend, auf dieses Ereignis zurück.

Das Leiden ergänzend schwingt in der Passion zuletzt ein Konzept von romantischer Liebe, von Leidenschaft mit, das an eine Vorstellung von Geständnis gebunden ist, „[...] da, wo sie [die Erfahrung der Liebe] untrennbar geworden ist vom Geständniswunsch, vom bekennden Zeugnis und vom Zeugnis der Wahrhaftigkeit, vom Dem-andern-alles-sagen und Sich-mit-allem-identifizieren“²⁰⁴. Diesen Anspruch der absoluten Wahrhaftigkeit teilt sich das Zeugnis mit dem Martyrium als Zeichen, das die Mehrdeutigkeit seiner Zeichenhaftigkeit durch Verkörperlichung stillzustellen versucht. In ihrer Assoziation mit dem Martyrium verweist die Passion, die Zeugnis ablegt, darauf, dass es beim Zeugnisablegen nicht primär um den Inhalt geht, der bezeugt werden soll. Der Wahrheitsanspruch des Zeugnisablegens liegt nicht darin, Wahres oder auch nur

²⁰² Derrida, S. 14

²⁰³ Derrida führt das am Beispiel von Salman Rushdies literarischem Schaffen aus. Ebenso lesbar wird es an Blanchots Erzählung.

²⁰⁴ Derrida, S. 24

Wahrhaftiges auszusprechen, sondern es durch das Aussprechen zu vollziehen. So wie das Martyrium eine Handlung ist, die dadurch bedeutend wird, dass sie tut, was sie zeigt, d. h. dass sie ein Zeichen ist, das sich materialisiert und gleichzeitig in seiner Verweisstruktur bestehen bleibt, so ist auch das Zeugnis eine Handlung, die Wahrheit vollzieht, nicht über sie spricht. Dieser antiessentialistische Gestus ist es, den Derrida schließlich dem Verhältnis von Passion und Literatur als bestimmend zuweist. Die Passion der Literatur besteht gerade darin, keine Essenz, keine Bleibe zu haben, wenn Bleibe – verkürzend, aber auch – als etwas verstanden wird, das Essenz und Identität mit sich selbst in Aussicht stellt, für was für einen flüchtigen Moment auch immer:

Schließlich und vor allem konnotiert „Passion“ das Andauern einer unbestimmbaren und unentscheidbaren Grenze, da, wo etwas, irgendein X, zum Beispiel die Literatur, alles erleiden oder ertragen muß, *genau deshalb an allem leiden muß, weil sie nicht sie selbst ist*, weil sie kein Wesen, sondern bloß Funktionen hat.²⁰⁵

Das ist das, was Literatur bezeugt: etwas zu sein, das alles sagen darf, das von der Leidenschaft (in der Geständnislogik des Leidenschaftlichen) getrieben wird, alles zu sagen, alles sagen zu wollen, das daran leidet, alles sagen zu wollen, von einer Sprechposition, die strukturell prekär bleiben muss, weil ihr ihr Name, ihre Legitimität und ihr Status von etwas zugesprochen wird, das außerhalb ihrer selbst liegt. Darin liegt die wesentliche Bedingung ihrer Freiheit, alles sagen zu können, wie auch ihres Zwangs, sich preisgeben zu wollen. Vielleicht ist das Zeugnis deswegen so ein spannender Sprechakt, weil es diese fundamentale Bedingung des Literarischen aufgrund seines vehementen Versprechens, wahrhaftig und mit sich selbst ident zu sein, um eine weitere Drehung irritiert, also etwas, das ohnehin instabil ist, unablässig befragt, aufgrund seiner eigenen ambivalenten Position, die erst auf den zweiten Blick als solche erkennbar wird.

3.1.2 Die Literatur als Geständnisinstitution

Das Geständnis und seine Instanzen

Das Geständnis ist nicht auf ein autobiografisches Feld beschränkt. Es ist ein Modus, der sich durch verschiedenste kulturelle Diskurse zieht. Der von Anders Engberg-Pedersen, Michael Huffmaster, Eric Nordhausen und Vrääh Öhner 2011 herausgegebene Sammelband *Das Geständnis und seine Instanzen* geht den Bedingungen nach, in denen die Sprechformation des Geständnisses überhaupt erst wirksam werden kann. Anhand von vier Instanzen – Justiz, Polizei, Gemeinschaft, Subjekt – arbeitet er die Geschichte der äußeren Faktoren ab, in die das Geständnisablegen eingebettet ist,

²⁰⁵ Derrida, S. 25f

und legt seinen Fokus auf die institutionellen und medialen Techniken, die das Geständnis erst als bedeutsam konstituieren. Das Geständnis wird demnach als Beglaubigungssystem, als Vergemeinschaftungsmodus und als Transgressionsakt, der Subjektkonstitution ermöglicht, verhandelt. Es ist eingebettet in den Widerspruch, dass es den Anspruch hat, subjektkonstituierend zu sein (also eine autonome Konstituierung von Subjektivität leisten zu können) und andererseits die soziale Funktion zugeschrieben bekommt, die den Einzelne_n einem gesellschaftlichen Ort zuzuweisen. In der Moderne, so die Grundthese des Bandes, wird das Geständnis darüber hinaus einer radikalen Bedeutungsverschiebung unterworfen: Von seiner klaren Funktion als zunächst religiöses, dann juristisches (Disziplinar-)Instrument wandelt es sich zu einem allgegenwärtigen Sprechakt, in dem diese Wurzeln mitschwingen, der aber nicht mehr eindeutig fassbar gemacht werden kann:

[...] Die Spannung zwischen dem individuellen Bekenntnis und der Verpflichtung zum Geständnis durch juristische, religiöse, gemeinschaftliche und pädagogische Institutionen bildet ein zentrales Problem, das die gesamte Kulturgeschichte des Geständnisses durchzieht. [...] In dem Maß aber, in dem die Transparenz und Selbstverständlichkeit des Geständnisaktes von einem postsubjektphilosophischen Denken in Frage gestellt worden ist, hat sich die Bedeutung des Geständnisses historisch gewandelt. Das Versprechen eines kulturgeschichtlichen Innovationsvorsprungs, das sich einst mit ihm verband, hat sich zum Fluch einer unterkomplexen Sozialtechnik verkehrt.²⁰⁶

Mit Blick auf die Geschichte der Sprechformation Geständnis tritt zunächst seine Funktion als Beglaubigungssystem vom 13. Jahrhundert bis in die Neuzeit hervor. 1215 führte das Vierte Laterankonzil die Laienbeichte, die bis dahin einmal im Leben zu vollziehen war, als jährliche Pflicht ein. Hintergrund dieser Verschiebung war einerseits die Festigung der Machtposition der Priester und der katholischen Kirche, andererseits ihre Selbstdisziplinierung:

Da gemäß der zugrundegelegten Intentionalethik in Gedanken vollzogene Fehltritte ebenso schwer wogen wie tatsächliche Handlungen, die Pastormacht ferner das in hundert Facetten spielende Feld sexueller Begehrlichkeiten zum privilegierten Gegenstand ihrer Investigationen erhob, erwies sich die Beichte als wirksames Instrument der Lenkung und Intervention.²⁰⁷

Gleichzeitig wurde das Geständnis als neues Beglaubigungsverfahren im Strafsystem eingeführt. Diese Verschiebung des Geständnisses vom religiösen in den juristischen Bereich hatte nicht nur die Ablösung vom Gottesurteil (Inquisition), sondern auch einen veränderten Wahrheitsbegriff zur Folge: „Wahrheit tat sich nicht länger im Kampf zwischen den beiden Konfliktparteien durch göttlichen Eingriff kund, vielmehr erscheint sie nun im Inneren des Angeklagten selbst verborgen.“²⁰⁸

Mit Ende des 18. Jahrhunderts kam es durch die Abschaffung der Beweistheorie zur Einrichtung von Anklageprozessen, bei denen die Beweiswürdigung gesetzlich nicht mehr an ein Geständnis gebunden war. Dies hatte ab dem 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart reichend zwei wesentliche

²⁰⁶ Engberg-Pedersen, Huffmaster u.a., S. 17

²⁰⁷ Engberg-Pedersen, Huffmaster u.a., S. 10

²⁰⁸ Engberg-Pedersen, Huffmaster u.a., S. 11

Konsequenzen: Da das Geständnis nun nur als ein Beweismittel neben anderen gilt, entwickeln sich zahlreiche naturwissenschaftliche Disziplinen, um die Aufklärung von Straftaten durch nonverbale Verfahren zu stützen. Die Veränderung der Geltung des Geständnisaktes im Prozess selbst zieht auch eine Veränderung des Verhältnisses zwischen Angeklagtem_Angeklagter und Anklage nach sich:

[...] in jüngerer Zeit [bildet] zunehmend nicht mehr das Geständnis als solches den Gegenstand der juristischen Auseinandersetzung [...], sondern die Entscheidung darüber, welcher Performativitätsgrad einer Selbstkundgebung beizulegen ist. Ingo Zechner zeichnet diesen Punkt bezogen auf die prozessuale Aufarbeitung der NS-Kriegsverbrechen nach, zwischen dem Geständnis als bloß benennendem propositionalem Sprechakt und dem Schuldeingeständnis als illokutionärem Sprechakt, das heißt einer Sprachhandlung, unterscheidend. Wie wesentlich diese Differenzierung auch in zeitgenössischen Gerichtsverfahren ist, zeigt sich unter anderem daran, dass US-Gerichte die Frage, ob bei einer Selbstkundgabe eine reine Meinungsäußerung oder eine sprachliche Handlung vorliegt, die betreffende Aussage also als Bestandteil der Redefreiheit geschützt ist oder gegebenenfalls nach gesetzlicher Ahndung verlangt, mit ungleicher Waage entscheiden. Und zwar abhängig davon, ob es sich um rassistisch oder sexuell konnotierte Selbstaussagen (bzw. Invektiven) handelt oder nicht. Dies unterstreicht, in welchem Maße Selbstoffenbarungen Produkte gesellschaftlicher Praktiken sind: in ihrer Genese ebenso wie in der Bewertung von Status und Folgen der getroffenen Aussage in den Streitarenen der Jurisprudenz.²⁰⁹

Ende des 19. Jahrhunderts verliert das Geständnisparadigma außerdem durch den Wechsel vom Disziplinardispositiv zum Sicherheitsdispositiv an Gewicht, wie die Herausgeber in Rückgriff auf Foucault nachzeichnen. Gibt die Herrschaft im Disziplinardispositiv klar vor, was als verboten oder erlaubt gilt, und kontrolliert die Einhaltung dieser Ordnung bis in jede Kleinigkeit (für Foucault gibt das Kloster die Matrix dieser Disziplinarmacht vor), so wird im Sicherheitsdispositiv, das bis in unsere Gegenwart reicht, die permanente Kontrolle durch Selbstregulierung ersetzt.

Die pastorale Seelenführung, als deren Leitmedium das Geständnis diene, gerät damit als Lenkungsinstanz in eine tendenziell anachronistische Position. Freilich hat diese Entwicklung den moralischen Bonus des Geständnisaktes als Vergemeinschaftungsmodus, der eine Beziehung zwischen Ich und Du etabliert, nur zum Teil entkräftet. Eine Ursache hierfür könnte sein, dass alternative Versuche, auf andere emphatisch Bezug zu nehmen, sich als polymorph, schwer erfassbar, multikausal und oft unbewusst ablaufend (also der Verbalisierung gerade entzogen) erweisen, die Geständnisform dagegen hervorsticht durch die Klarheit der Objektbeziehung, die zugleich in ihrer notwendigen Bezogenheit auf einen anderen die Anerkennung einer sozialen, nicht-solipsistischen Ordnung suggeriert. [...] Die Hochschätzung des Geständnisses als eine Art moralische Minimalform interpersoneller Beziehungen lässt, anders gesagt, subtilere Formen, sich auf andere hin zu entwerfen, im Dunkeln. Aufschlussreicher als das Geständnis selbst sind deshalb neben den Prozeduren, die es erzeugen helfen, jene Techniken, die es medial und sozial verorten und, indem sie es damit in einen größeren Zusammenhang rücken, seine eigentliche Bedeutung erst erzeugen [...].²¹⁰

Zu den Techniken, die das Geständnis medial und sozial verorten und dadurch auch in einem gegenwärtigen Kontext halten, zählen die Herausgeber auch das literarische Durcharbeiten der Sprechformation des Gestehehens. Die Funktion der Literatur im Netz der juridischen, religiösen,

²⁰⁹ Engberg-Pedersen, Huffmaster u.a., S. 12

²¹⁰ Engberg-Pedersen, Huffmaster u.a., S. 15

gemeinschaftlichen und pädagogischen Institutionen, die alle den Geständniszwang hervorbringen und unterschiedlich kultivieren, bestimmen sie deshalb als eine weitere Institution (sic!) ebenso wie als Metainstitution: als Ort, an dem die Geständnispraxis kritisiert und parodiert werden kann, die der Eindeutigkeit, die das Geständnis fordert, die Unentrinnbarkeit von Ambivalenz als kontingente menschliche Erfahrung entgegensetzt oder auch als Ort symbolischer Überschreibungsversuche von durch die Geständnislogik erzwungener Identitätssetzungen. Denn in der Literatur werden die juridisch oder religiös etablierten Geständnisformen nicht nur wieder aufgenommen, sie werden auch kritisch durchgearbeitet, reflektiert, gespiegelt oder parodiert.

Im Feld Geständnis und Literatur geht es deshalb, so die These der Herausgeber, nicht um den Vergemeinschaftungsaspekt, sondern die Funktion von Bekenntnisablegen liegt hier in der Subjektkonstitution:

Wenn spätestens mit Augustinus und dann mit nachhaltiger Wirkung bei Montaigne und Rousseau die Literatur zum bevorzugten Medium persönlicher Bekenntnisse avancierte, war es dabei freilich nicht der Gemeinschaftsbezug, der im Mittelpunkt stand, vielmehr dienten die verschiedenen Formen literarischer Selbstzeugnisse vornehmlich als eine Art mind machine bei der Herausbildung und Selbstverständigung des modernen Subjekts.²¹¹

Denn, so das Argument, an den Texten von Rousseau, Montaigne und Augustinus lässt sich nachzeichnen, wie gerade der Moment der Überschreitung des Gesellschaftlichen jenen Transgressionsakt darstellt, der die Subjektsetzung erst ermöglicht. Das moderne Subjekt „[...] konstituiert sich weniger im Geständnis an sich, als in einem im Geständnis offenbar gemachten Transgressionsakt. Gerade die Handlung, durch die der Einzelne im Akt der Aneignung eines Fremden das Gesetz übertritt (statt sich ihm reuig zu unterwerfen), diene seiner Selbstbegründung.“²¹² Die Literatur wird somit als Ort bestimmt, an dem sich der Geständnisakt immer wieder reinszeniert. Sie visualisiert, bestätigt oder verstört die subjektkonstituierende Funktion des Geständnisses, der das Individuum innerhalb eines von Institutionen bestimmten Machtverhältnisses der Norm unterwirft.

Ihre Grundthese untermauernd, dass das Geständnis nichts offenbart, sondern erst institutionelle und mediale Techniken die Sprechformation Geständnis als bedeutsam konstituieren, und sich daher ein Geständnis nur durch das Verständnis seines Kontextes und seiner Praktiken erschließt, verweisen die Herausgeber zu Beginn ihres Textes auf ein kurzes Zitat von Ludwig Wittgenstein:

In einem Konvolut von Auszeichnungen, die 1967 unter dem Titel Zettel postum publiziert wurden, stellt Ludwig Wittgenstein ein scheinbar selbstverständliches Axiom auf den Kopf. Im Geständnis offenbart sich nicht der Wesenskern eines Menschen, vielmehr ist es selbst das Produkt äußerer Einflussgrößen: „denn ich muß ja dem Geständnis doch Glauben schenken. Das Geständnis ist ja auch etwas Äußeres.“²¹³

²¹¹ Engberg-Pedersen, Huffmaster u.a., S. 16

²¹² Engberg-Pedersen, Huffmaster u.a., S. 16

²¹³ Zettel Nr. 558, keine Literaturangabe; Engberg-Pedersen, Huffmaster u.a., S. 9

Wittgensteins Hinweis lässt sich hier auch mit Derridas Zeugnisbegriff zusammenlesen, da beide den Aspekt des Beglaubigens als Voraussetzung des Wirkens des Sprechaktes des Gestehens bzw. des Bezeugens zentral machen. Bei Wittgenstein muss die Person, die adressiert wird, dem Gehörten gerade aufgrund der äußeren Maschinerie Glauben schenken, die das Funktionieren dessen, was im Geständnis gesagt wird, erst garantiert. Eine Maschinerie, die schillert und erpresst, damit ihr Glauben geschenkt wird (Ich muß ja dem Geständnis doch Glauben schenken.) Bei Derrida ist es die Person, die bezeugt, die zunächst einen Glauben an das, was sie sagt, bei der Person, die sie anspricht, voraussetzt: Zeugnis ablegen folgt einer Logik des Fantasma: das, was nicht geschieht, geschieht. Indem Zeugnis abgelegt wird, wird von der adressierten Person verlangt, der bezeugten Welt zu glauben, als wäre sie ein Wunder. Wunder, Fantasma und Glauben sind hier verschnürt, nicht unbedingt gelesen als verführendes Versprechen, sondern zunächst ganz fundamental als etwas, das sich dem Erwartbaren/bisher Bekannten/schon Erlebten entzieht und etwas Einzigartiges, Singuläres aufweist, durch das seine Existenz erst gerechtfertigt und sein Sprechen erst ermöglicht wird. In diesem Sinne brauchen Geständnis und Zeugnis die Ambivalenz, zugleich singulär und exemplarisch zu sein, genuin für ihr Funktionieren.

Der Geständnisroman als Medium bürgerlicher Subjektkonstitution

Roland Galle untersucht in seiner Habilitationsschrift zum französischen Roman zwischen Klassik und Romantik²¹⁴ den subjektkonstituierenden Moment von Geständnis näher, wie sie die Institution der Literatur bei der Herausbildung des modernen Sujekts im 18. Jahrhundert hervorbringt. Anhand seiner Rousseaulektüre geht er der Frage nach, durch welche paradigmatischen und syntagmatischen Elemente, welchen Kontextbezug und funktionalen Zusammenhang das Geständnis eine sprachlich strukturierte Wirklichkeit ausbildet und so die bürgerliche Subjektivität am Beginn ihres Selbstverständnisses mitformt. Dabei geht Galle von folgender These aus:

Das aus der rituellen Einbindung abgelöste und in ästhetische Erfahrung transformierte Geständnis fungiert [...] gerade nicht als ein Code im angegebenen Sinne [hier gemeint: Codierung der Subjektivität durch die Sprechformation], sondern als ein individualisierender Akt, der dadurch Gestalt gewinnt, daß er gegen vorgegebene Sprachklischees eine neue intersubjektive Wirklichkeit gleichsam erschafft. Erst die Negation zitier- und nachahmbarer Wirklichkeitsmodelle bahnt der hier interessierenden Geständnisartikulation den Weg.²¹⁵

Dabei nimmt Galle Bezug auf die psychoanalytischen Arbeiten von Theodor Reik²¹⁶. In seinen Untersuchungen von Geständnissen von Straftätern aus den 1920er-Jahren weist dieser auf die

²¹⁴ Galle, Roman: Geständnis und Subjektivität. Untersuchungen zum französischen Roman zwischen Klassik und Romantik. München: Wilhelm Fink Verlag 1986

²¹⁵ Galle, S. 11

²¹⁶ Reik, Theodor: Geständniszwang und Strafbedürfnis. Leipzig/Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1925

transgressive Funktion des Geständnisses hin. In Anleihen an Freuds topologisches Modell bestimmt Reik eine für das Geständnis konstitutive Dynamik der doppelten Anerkennung: Einerseits werden die verbotenen Triebregungen, die gestanden werden, indem sie gestanden werden, anerkannt, gleichzeitig bekommen aber auch die verbietenden Instanzen einen signifikanten Platz. Das Resultat des Konflikts beider Kräfte ist eine aus dieser Dynamik entstehende Selbsterkenntnis. Über dieses Potential, so argumentiert Galle, kommt dem ästhetischen Geständnis die Möglichkeit der Subversion zu, einen über die reine Inkorporierung von Macht hinausgehenden Raum zu erschaffen, in dem Momente des Widerstands artikuliert werden können, die von der Macht nicht vorgesehen sind: „Diese Dialektik erst erhebt das Geständnis zu einer paradigmatischen Figur für die Genese von Subjektivität [...].“²¹⁷ Damit ist für Galle das literarische Geständnis jene Gattung, die die Hervorbringung von Subjektivität leistet.

Galle illustriert diese These mit einer detailreichen Rousseaulektüre am Roman der Neuzeit. Er geht dabei von der Prämisse aus, dass über die Geständnisconfiguration ein Modell in die Literatur aufgenommen wird, das die Genese und Ausdifferenzierung moderner bürgerlicher Subjektivität vorgibt. Über die Aussagen, Aussparungen, Adressierung und Intentionen gibt das Geständnis eine Mikrostruktur der Selbstkonstituierung vor, anhand derer Subjektivität im Roman herausgebildet und problematisiert werden kann. Während dies im 18. Jahrhundert noch gelingt, so die These Galles, stellt sich im 19. Jahrhundert eine Verschiebung ein: Nun wird das Selbst nicht mehr transparent gemacht, sondern vielmehr vorgeführt, wie sich das Selbst der kommunikativen Selbsterschließung zunehmend entzieht: „Das Geständnis wird, so könnte man pointiert sagen, tendenziell zum Substitut einer nicht mehr greifbaren Selbst-Problematisierung.“²¹⁸ Am Beispiel der Romane von Stendhal und Chateaubriand untersucht Galle das Scheitern des Geständnisses als quasi-monologische Selbstbeichte und als gestörte Kommunikation, über die die zunehmende Entfremdungserfahrung als Verlust einer intersubjektiv gelingenden Selbstfindung des bürgerlichen Subjekts von den Texten modelliert wird, wie sie dann für das 20. Jahrhundert diskursleitend wird.

Ironische Brechung

In seinen Essays zu den *Allegorien des Lesens* untersucht Paul de Man Figuren literarischer Erkenntnis, die sich zunächst als Figurationen objektiver Erkenntnis anbieten, bei genauerem Hinsehen aber als Textverfahren lesbar werden, die den Erkenntnisgehalt sprachlicher Aussagen systematisch bezweifeln. Es ist gerade das Geständnis, an dem er den Doppelcharakter literarischer

²¹⁷ Galle, S. 12

²¹⁸ Galle, S. 174

Texte über den Gegensatz von figurativem und rhetorischem (defigurativem) Sprechen nachzeichnet und darüber seine dekonstruktive Auffassung literarischen Sprechens theoretisch entfaltet. Dabei stellt er die These auf, dass die figurative Bedeutung über die Rhetorik eines Textes vermittelt wird, die diese, als rhetorische Strategie, unterwandert, da sie die Lesenden von der Bedeutung überzeugen muss. Somit hintertreibt der rhetorische (defigurative) Charakter den figurativen Charakter der Sprache, beide bleiben nebeneinander als bedeutungskonstitutiv stehen und lassen sich nicht in Übereinstimmung bringen. Die Ironie wird dabei zur Möglichkeit literarischen Sprechens, diesen Prozess selbstreflexiv zu begleiten, indem es an sich selbst ironisch demonstriert, wie figuratives Sprechen den Blick auf die Wirklichkeit verstellt, indem es erst durch das rhetorische Sprechen hervorgebracht und unterlaufen wird. Die Ironie wird somit zu jener rhetorischen Figur, die alle rhetorischen Figuren auflöst und am radikalsten die Möglichkeit eines Lesens verneint, das den Sinn einer rhetorischen Figur auf eine Bedeutung festlegen möchte, statt das Spiel der unendlichen Bedeutungszuschreibung vonstatten gehen zu lassen.

Die zugrundeliegende These, dass ein Text niemals das vollzieht, was er vorgibt zu vollziehen, führt De Man mit seiner Lektüre von Rousseaus *Bekenntnissen* (1764) vor, indem er nachzeichnet, dass der vorgebliche Geständnistext Rousseaus der Geständnislogik eines Bekenkens, das im Akt des Lesens nachvollzogen werden kann, nur bedingt folgt, da er defigurativ etwas anderes vollzieht, als er auf der figurativen Ebene behauptet. De Man bestimmt das Geständnis als eine epistemologische Verwendung von Sprache, die darauf abzielt, ethische Wertvorstellungen durch wertneutralisierte Vorstellungen von Wahr- und Falschheit zu ersetzen. Voraussetzung für diese Verschiebung ist, das Geständnis als Versuchung zur Lüge zu setzen. D. h. dem Geständnis ist eine verführerische Absicht inhärent, es überzeugt, lockt, verführt zu einer Lüge, die die Verschiebung vom ethischen Feld auf das scheinbar neutralere Feld von wahr-falsch erlaubt, auf dem es dann ungefährlich ist, auszusprechen, das Geständnis zu vollziehen, da der Schrecken dessen, was gestanden wird, dadurch, dass es als wahr anerkannt wird, entschärft wird. „Confessions occur in the name of an absolute truth which is said to exist ,for itself‘ [...] and of which particular truths are only derivative and secondary aspects.“²¹⁹ Indem sie als absolute Wahrheit figuriert wird, wird die Gewalt/Gewalttätigkeit der Handlung, die gestanden werden soll, neutralisiert.

Gestehen impliziert darüber hinaus ein ausgesprochenes Eingestehen der Schuld. Dieses Eingeständnis, das ein Sprechakt ist, aber hebelt das Gestehen selbst aus, indem es, während es sich vollzieht, die Notwendigkeit, überhaupt etwas zu gestehen, suspendiert. In dem Moment, in dem man sich durch das Eingestehen der Schuld freispricht, erübrigt sich das Gestehen. Der Wahrheitsbegriff, auf den das Gestehen angewiesen ist, verändert sich. Das wird erst durch die Folie

²¹⁹ De Man, S. 278

des Entschuldigens deutlich: „But it is not suffice to tell all. It is not enough to *confess*, one also has to *excuse*.“²²⁰ Schon im Titel *Excuses (Confessions)* ist diese Akzentverschiebung angelegt, mit der Paul de Man an den Geständnisbegriff herangeht: Gestehen wird als ein Akt des Entschuldigens markiert, die Begriffe Schuld und Scham damit zu den treibenden Kräfte der Bedeutungsproduktion. Das, was sich zunächst als eine Unvereinbarkeit/Diskrepanz zwischen dem Vergehen/dem Akt und dem Motiv, also das ihn begleitende Gefühl, darstellt, folgt nicht nur unterschiedlichen Wahrheitslogiken; eine, die auf etwas Außersprachliches referiert, die Tat, die grundsätzlich empirisch nachgewiesen werden kann; und eine, die nicht referentiell funktioniert, sondern auf einem Glaubenssystem basiert, sich in das Gefühl hineinzusetzen, das die Person dazu veranlasst hat, den Akt zu vollziehen.

Genau in dieser Unvereinbarkeit, in diesem Auseinanderklaffen von zwei verschiedenen Vorstellungen von Wahrheit ist das Entschuldigen erst möglich. Die Entschuldigung formuliert überhaupt erst eine Diskrepanz zwischen diesen beiden Wahrheitslogiken. Das unterscheidet die Entschuldigung vom Geständnis; denn das Geständnis behält sich de Man zufolge einen Rest an Faktizität, indem es die Referentialität an ein Ereignis nie ganz aufgibt, dem Ereignis nämlich, dass das, was gestanden wird, irgendwann einmal als (Sprech)Akt stattgefunden hat; während die Entschuldigung nicht auf diese Zeitlichkeit referiert, sondern als etwas, das nur in der Gegenwart denkbar ist, nur ein Ausdruck für ein inneres Gefühl sein kann, das nicht anders als durch Sprache bezeugt werden kann.

[...] even if we confess that we *said* something (as opposed to *did*), the verification of this verbal event, the decision about the truth or falsehood of its occurrence, is not verbal, but factual, the knowledge that the utterance actually took place. No such possibility of verification exists for the excuse, which is verbal in its utterance, in its effect and in its authority; its purpose is not to state but to convince itself an „inner process“ to which only words can bear witness.²²¹

Grundtrope dieses apologetischen Diskurses ist die Allegorie der Figur, die de Man als Grundzug aller tropologischen Figuren herauslöst: die Allegorie der Figur zielt auf Verstehen ab. Sie stellt Verstehen nicht in Frage, sondern zentriert ihr Funktionieren gerade auf die Möglichkeit des Verstehens:

Knowledge, morality, possession, exposure, affectivity (shame as the synthesis of pleasure and pain), and the performative excuse are all ultimately part of one system that is epistemologically as well as ethically grounded and therefore available as meaning, in the mode of understanding.²²²

Ein Text wird immer interpretiert, er ist nie frei von einem deuten wollenden Lesen, sonst könnte er gar nicht Text sein, als Text überhaupt existieren, denn er vollzieht sich erst im Akt des Lesens, so die dahinterliegende Prämisse, auf der de Man seine These des dekonstruktiven Lesens entfaltet. Lesen bedeutet das Interpretieren der rhetorischen Figuren eines Textes und den Abgleich mit dem, was

²²⁰ De Man, S. 279

²²¹ De Man, S. 281

²²² De Man, S. 287

der Text auf der figurativen Ebene herstellt. Jeden Versuch, den Sinn von rhetorischen Figuren auf eine Bedeutung festzulegen, versteht de Man als Fehllektüre, da sich die rhetorischen Figuren immer weiter auf andere rhetorische Figuren beziehen und der Prozess nicht stillzustellen ist. Der Mehrwert literarischen Sprechens liegt für de Man in eben dieser Qualität, die Wahrheit der Fiktion, der Lüge, des Scheins, d. h. ihrer rhetorischen Figuren herauszustellen, wie sie das Geständnis offenlegt, indem es die Lesenden von einer Lüge überzeugen will. Es geht daher nicht nur um die referentielle Qualität von Sprache, sondern immer auch um die performative: ein Text tut, was er sagt. Im Geständnis existiert die Erfahrung, die ent-schuldigt wird, als fiktionaler Diskurs und als erfahrenes Ereignis gleichzeitig und unentscheidbar als beides:

The indecision makes it possible to excuse the bleakest of crimes because, as a fiction, it escapes from the constraints of guilt and innocence. On the other hand, it makes it equally possible to accuse fiction-making which, in Hölderlin's words, is „the most innocent of all activities“, of being the most cruel. The knowledge or radical innocence also performs the harshest mutilations.²²³

Dabei geht die Schuld dem Sprechakt nicht voraus, wie ein Sprachverständnis annehmen würde, das von einer ungebrochenen Repäsentationsmacht von Sprache ausgeht. Am Beispiel des apologetischen Diskurses des Geständnisses führt de Man gerade die Verkehrung dieses Verhältnisses vor: nicht die Schuld (figurativ) bringt eine Entschuldigung (defigurativ) hervor, sondern der Sprechakt erzeugt das Gefühl:

Far from seeing language as an instrument in the service of a psychic energy, the possibility now arises that the entire construction of drives, substitutions, repressions, and representations is the aberrant, metaphorical correlative of the absolute randomness of language, prior to any figuration or meaning. It is no longer certain that language, as excuse, exists because of a prior guilt but just as possible that since language, as a machine, performs anyway, we have to produce guilt (and all its train of psychic consequences) in order to make the excuse meaningful. Excuses generate the very guilt they exonerate, though always in excess or by default.²²⁴

Die Schuld als figurative Bedeutung wird durch einen Überschuss der rhetorischen Figuren erst erzeugt, um den rhetorischen Figuren Bedeutung zuzuweisen und die Möglichkeit eines verstehenden Lesens zu suggerieren. Die Schuld als figurative und die Entschuldigung als defigurative Funktion des Geständnisses verweisen damit auf das Verhältnis von kognitiver und performativer Macht, mit der jeder Sprechakt ausgestattet ist. Es sind zwei Codes, die sich nicht zur Deckung bringen lassen: Die kognitive und performative begriffliche Fähigkeit der Sprache verschmelzen nicht miteinander, sondern vollziehen sich nebeneinander. Die Stelle, an der sich beide Systeme berühren bzw. überschneiden, wird als Anakoluth oder Parekbase lesbar: ein plötzliches Spürbar-, Lesbarwerden der Divergenz dieser beiden Rhetoriken. De Man bestimmt diesen Moment als Irritation im Text, die den zunächst auf reibungsloses Verstehen ausgerichteten Leseprozess ins

²²³ De Man, S. 293

²²⁴ De Man, S. 299

Stocken bringt und das Verstehen verunsichert. Disseminiert die Parekbase in den ganzen Text, d. h. ist sie nicht nur an einem bestimmten Moment im Text lokalisierbar, sondern affiziert sie jedes figurative Sprechen in einem Text, so lässt sie sich als permanente Parkebase der Allegorie (oder Figur) fassen. Das ist, was de Man unter Ironie versteht. Damit ist die Ironie nicht eine unter anderen Tropen, sondern ein systematisches Unterlaufen von Verstehen, eine Zurücknahme der auf lückenloses Verstehen abzielenden Allegorie aller tropologischen Muster. Damit wird die Ironie zum Grundantrieb literarischer Texte: sie schließt die rhetorischen Verfahren nicht ab, sondern treibt sie an, gerade in ihren Irrwegen, gerade da, wo sich die Tropen verlaufen, überschüssige Bedeutung produzieren und, das, was sie sagen, nicht eindeutig fassbar machen können.

3.1.3 Die Instrumentalisierung des literarischen Geständnisses

Susannah Radstone widmet sich in ihrer feministischen, psychoanalytisch informierten Studie zur Zeitlichkeit *The Sexual Politics of Time. Confession, Nostalgia, Memory*²²⁵ dem Geständnis als einer jener Redeweisen, die in westlichen Diskursen für das Denken von Zeit bestimmend sind. Radstone untersucht die Erfahrung von Zeitlichkeit und den Epochenbruch zwischen der westlichen Moderne und Postmoderne anhand der Geschlechterdifferenz und diskutiert sie anhand dreier dominanter kultureller Modi: Geständnis, Nostalgie, Erinnerung. Dabei argumentiert sie, dass das Geständnis bisher noch nicht in Hinblick auf seine Zeitlichkeit konsequent theoretisiert worden ist, während Erinnerung und Nostalgie als Modi gedacht werden, in denen Zeitlichkeit ein Kernkonzept darstellt. Legt Radstone ihren Fokus zwar auf die Gattung der Erinnerungsliteratur, so arbeitet sie das Geständnis als Abgrenzung ausgehend von Foucaults These durch, dass das Zeitalter des Geständnisses in der Postmoderne durch ein Zeitalter der Erinnerung und Nostalgie abgelöst worden ist: „Foucault’s account of the dawning of the age of confession in the seventeenth century aligned this discursive mode with the emergence of modernity (Foucault 1981), while nostalgia and memory have been associated routinely with postmodern culture.“²²⁶

Radstone wendet sich dabei gleichzeitig auch gegen das Argument, das Geständnis als ein dominantes Phänomen postmoderner Kultur zu setzen, wie es in dem von Anders Engberg-Pedersen,

²²⁵ Radstone, Susannah: *The Sexual Politics of Time. Confession, Nostalgia, Memory*. London/New York 2007

²²⁶ Radstone, S. 1

Michael Huffmaster, Eric Nordhausen und Vrääth Öhner herausgegebenen Band oder auch in Sara Ahmeds und Jackie Staceys Essay zu einer Kultur des Geständigen²²⁷ formuliert wird. Ansätze, so Radstone, die den Geständnismodus als ubiquitären und dominanten Modus postmoderner Kultur verstehen, gehen von einem verengten Begriff von Kultur und Zeitlichkeit aus. Sie übersehen, dass es komplexe und multiple Zeitlichkeiten gibt und produzieren mit der Behauptung des Ubiquitären eine Kategorie von Zeit, die so tut, als wäre sie einheitlich und kohärent. Für Radstone ist das Geständnis nur einer unter vielen kulturellen Imperativen, nicht der dominante Modus.

Ebenso vehement wendet sie sich gegen die Gleichsetzung von Autobiografie und Geständnisliteratur in literaturwissenschaftlichen Hinsichten, die die dem Geständnismodus spezifische erzwungene Adressierung durch eine Autorität außer Acht lassen:

[...] another of the confession's key defining features comes into view – its inextricable connections with modes of authority. Literary theory has placed little emphasis, however, on confession's relations with these discourses. Rather, literary theory has tended to assimilate the confession within the broader category of autobiography.²²⁸

Zwar lässt sich die Geschichte der Geständnisliteratur nicht von jener der Autobiografie und des realistischen Erzählens trennen. Ihre gemeinsamen Wurzeln liegen im 17. Jahrhundert am Übergang zu einer bürgerlichen, kapitalistischen, privatisierten Gesellschaft. Das in allen drei Formen auftauchende Autobiografische entwickelt sich im 18. Jahrhundert mit der gesellschaftlichen Verschiebung hin zum Individualismus zu einem dominanten kulturellen Modus, und Mitte des 19. Jahrhunderts wird der Geständnismodus in der autobiografischen Literatur dominant. Gleichzeitig haben aber Autobiografie und Geständnisliteratur je spezifische Narrationsmuster, die einer Gleichsetzung widersprechen. Denn was das Geständnis von der Autobiografie im Kern unterscheidet, so Radstone, ist seine narrative Ausrichtung auf die Konstruktion einer „inneren Umkehr“, die zunächst durch die äußeren Instanzen erzwungen wird (Absolution) und dann in der Geständnisliteratur internalisiert wiederkehrt:

The „inward turn“ then, signifies not simply an inward quest, but a search for the inner truth of the self. This „inward turn“ (Kahler 1973) identified by Axthelm is at the very heart of the modern confessional novel, registered a turning away from older confessional modes within which the confessant sought absolution and salvation from an outside power, and a turning towards a belief insalvation via introspection as an end in itself.²²⁹

Für das Geständnis arbeitet Radstone vier Merkmale heraus, die diese „innere Umkehr“ textlich in Szene setzen: erstens den Narrationsmodus der Selbsttransformation über die Spaltung von Erzählinstanz und Figur; zweitens die Trope von Ankommen/Werden; drittens den Fokus auf

²²⁷ Ahmed, Sara und Jackie Stacey: Testimonial Cultures: An Introduction. In: Testimonial Cultures, special issue, Cultural Values 5/1 (Jan. 2001), S. 1-6

²²⁸ Radstone, S. 27

²²⁹ Radstone, S. 35

Sexualität und Leiden; sowie schließlich viertens die Adressierung an eine externe oder interne Autorität.

Die Behauptung der Selbsttransformation, die sich als Suche nach der Wahrheit des inneren Selbst und der nun internalisierten Absolution inszeniert, vollzieht sich über die Spaltung zwischen Erzählinstanz und Figur, die gleichzeitig different und ident sind. Das Geständnis der Erzählinstanz betrifft die Handlungen, Gedanken und Gefühle der Figur, die zwar mit der Erzählinstanz ident ist, sich aber durch Zeit, Alter und Erfahrung von ihr unterscheidet. Das erzählende Ich und das erzählte Ich streben auseinander:

Commenting on St Augustine's Confessions Linda Anderson argues that the narrator's capacity to see into the future imbues him with a god-like „ability to read the formless or inconsequential events of his life in terms of their eventual meaning“ (Anderson 2001: 21). [...] Furthermore, since confession produces self-transformation, each confessional act both adds to and alters the view of the central protagonist offered to the reader.²³⁰

Mit der Spaltung von Erzählinstanz und Figur ist auch das zweite Merkmal verbunden, die Trope des Werdens.

The trope of „becomingness“ produces a central protagonist characterized as in process. At the heart of the diegetic movement of the confession is a subject on his way, a subject „becoming“, a subject characterized, indeed, by this forward movement towards becoming someone identical with yet markedly different from his/her former self.²³¹

Dadurch wird das Gestehen selbst, als Redeakt, zum Mittel der Selbsttransformation. Das Geständnis vollzieht im selben Moment das, was es beschreibt. Die Trope des Werdens affiziert nicht nur die Figur, sondern die diegetische Bewegung selbst, die sich über die Artikulation transformiert.

Das hat radikale Konsequenzen auf das Verhältnis von Erzählinstanz und Lesenden, wie Radstone psychoanalytisch argumentiert, da die Lesenden einer Adressierung unterworfen werden, die sie auf die Position der Analysierenden verweist, auf der sie unsicher zurückbleiben:

Though the confessions of the narrator invite the reader to adopt the relatively powerful position of trusted listener or analyst, implying that it is the reader as analyst who is responsible for the confessant's becomingness, an identification with the central protagonist threatens to unsettle readerly authority since at anyone moment the central protagonist is both recognized and misrecognized. The reader recognizes the character who bears the name of the central protagonist, yet misrecognizes because that character is never caught frozen outside the diegetic movement of „becomingness“.²³²

Für Radstone stellt die Trope des Werdens, die den Rahmen einer Adressierung vorgibt, indem sich die Spaltung auf die Lesenden überträgt, den Grund dar, warum das Geständnis gerade nicht an einer Verunsicherung kohärenter Subjektivität mitarbeiten kann. Denn das Werden ist auf die Illusion eines

²³⁰ Radstone, S. 36

²³¹ Radstone, S. 36f

²³² Radstone, S. 37

kohärenten Subjekts angewiesen, da das Festhalten am Prozess des Werdens ja eine mögliche erreichbare Fixierung von Subjektivität impliziert:

Though the confession's foregrounding of „becomingness“ might be thought to foreground the illusory nature of subjective coherence – a suggestion that might align confession with the avant-garde, the sheer conventionality of confessional „becomingness“ weakens any view of confession as working against the suppression of the unfixedity of subjectivity. The unfinished or incomplete self, the „self on the way“, is a commonplace, one might say, of contemporary confession.²³³

Damit versteht Radstone den Geständnismodus als eine Form, die den Raum der Selbstaussagen nicht auf subversive oder avantgardistische Bewegungen hin öffnet, die jeder Vorstellung von kohärenter Subjektivität durch das Starkmachen von Vorstellungen von Unabgeschlossenheit, Brüchen, Inkohärenzen und Veränderung entgegenreten und die Kohärenz als Illusion demaskieren. Vielmehr arbeitet das Geständnis an der Fixierung von Subjektivität und zeigt sich darin als konventionelle, reaktionäre Form.

Für den Fokus auf die Sexualität, dem dritten Merkmal des Geständnismodus, arbeitet Radstone keine poetologische Funktion heraus. Ausgehend von der Beobachtung, dass explizite sexuelle Geständnisse ab den 1950er-Jahren einen zentralen Platz einnehmen und keineswegs mehr Randerscheinungen der Geständnisliteratur darstellen, schreitet sie das Diskursfeld ab, in das die Fragen nach dem Verhältnis von Sexualität und Geständnis im größeren Kontext einer Geschichte der Sexualität eingebettet ist. Dabei zeichnet sie zwei Argumentationlinien nach: Versucht ein Strang nachzuweisen, dass die Geständnisliteratur jene Gattung darstellt, die den Tabubruch begangen und die Sexualität in die Literatur eingeführt hat, so sieht ein anderer Strang das Geständnis in den größeren Kontext einer Hinwendung der gesamten Literatur zu Innerlichkeit und Gefühl als Mittel bürgerlicher Selbstsetzung seit dem 18. Jahrhundert eingebettet, in dem Sexualität nur eine Erweiterung darstellt. Radstone teilt diese Auffassung, merkt aber kritisch an, dass es noch an Untersuchungen fehlt, die die Funktionen dieser Hervorhebung des Sexuellen für die Geständnisliteratur ebenso wie für ihren kulturellen Kontext herausarbeiten. Nach wie vor stellt diese Frage ein Desiderat dar.

Ebenso wenig widmet sich Radstone der Funktion des Leidens, das mit der Trope des Werdens verbunden ist und in vielen Texten motivisch nachgewiesen werden kann. Nur ganz grob fasst sie den Schmerzensbegriff als psychische Desintegration und Form der selbstzerfleischenden Selbstbefragung, die den Kampf der verschiedenen (auch auf die Erzählinstanzen aufgespaltenen) psychischen Instanzen und die innere Zerrissenheit auf dem Weg der Selbsttransformation begleitet.

Den vierten Aspekt des Geständnismodus, die Adressierung an eine äußere bzw. innere Autorität, argumentiert Radstone mit Rückgriff auf poststrukturalistische und psychoanalytische Thesen. Wie

²³³ Radstone, S. 38

Foucault gezeigt hat, kommt es in der Geschichte des Geständnisses in der Moderne zu einer Verschiebung: von der Adressierung an eine äußere Autorität (kirchlicher Vertreter) und Absolution hin zum Selbst als internalisierte Autorität. Unter dem Einfluss der Lacanschen Psychoanalyse lässt sich ab den 1980ern eine weitere Verschiebung konstatieren. Nun wird die Adressierung an eine innere Autorität als unmöglich aufgefasst, da aufgrund der Illusion der Kohärenz des Selbst dieses als Autorität, als Zeuge oder als Instanz des Geständnisablegens oder Geständnisanhörens gar nicht auftreten kann. An die Stelle der inneren Autorität treten Diskontinuität und Bruch als bedeutsame Tropen, die auf diese Infragestellung verweisen, bei Radstone psychoanalytisch als unbewusstes Ich gefasst.

On this account, the authority of a witnessing „I“ is bracketed in favour of an acknowledgement of an unconscious that will evade the witnessing of the conscious „I“. The authority of confession can be argued to rest on the truth-status of its confessional claims, claims that are put in question by psychoanalytic and post-structuralist perspectives.²³⁴

Die Autorität des Geständnisses liegt nicht mehr in Subjekten oder Instanzen, sondern nur noch in seiner Form. Diese Verschiebung weg von sprechenden oder adressierten Subjekten hin zum Geständnistext selbst, der als einziges noch den Wahrheitsanspruch verbürgen kann, markiert zum einen die Illusion der Autorität geständnishafter Wahrheit als rhetorischen Effekt der Gattung. Andererseits treibt sie die Frage an, wie das Verhältnis zwischen der anhaltenden Faszination am Geständnis und seinem Begehren nach einer autorisierten Wahrheit, das das Geständnis wie die Trope des Werdens diegetisch in Bewegung hält, analysiert werden kann. Eine der zentralen Fragen also bleibt, wie der Geständnismodus instrumentalisiert wird.

Ebenso wichtig aber ist es zu fragen, was der Geständnismodus instrumentalisiert und wie sich die Handlungsfähigkeit des literarischen Geständnisses innerhalb von kulturellen Diskursen bestimmen lässt. Für die Literaturwissenschaften konstatiert Radstone zwei gegenläufige Stränge: einen liberalen, humanistischen, der das literarische Geständnis als Spiegel von universellen menschlichen Wahrheiten versteht, die im literarischen, sprechenden Subjekt, seinem Selbst bedeutsam werden, d. h. die durch das literarische Selbst und seiner Bedeutungszuschreibung reflektiert werden, als eine individualisierte Version des kulturellen und sozialen Zeitgeistes. Dieses Modell geht von der Prämisse aus, dass dem Geständnis als kohärenter Selbstaussage eine heilende Funktion zukommt (für die Erzählinstanz ebenso wie für die Lesenden), in der die Brüche, die Diskontinuitäten und das Leiden im Selbst und der erlebten Welt durch das kohärente Erzählen geheilt werden können (im Gegensatz zu an Foucault orientierten Ansätzen, die das Geständnis als Motor erpresster

²³⁴ Radstone, S. 39

Individualisierung verstehen.)²³⁵ Auf der anderen Seite konstatiert Radstone einen marxistischen, psychoanalytischen und poststrukturalistischen Strang, der das Geständnis autonom als in einem kulturellen Diskurs handelnden Akteur denkt, der die Subjektivitäten seiner Leser_innen beeinflusst. Radstone selbst verortet sich mit ihrem psychoanalytischen, feministischen Zugriff auf dieser Seite.

In Rückgriff auf Foucault arbeitet Radstone zwei weitere konstitutive Merkmale des Geständnisses heraus, die jenseits der literaturwissenschaftlichen Frage, mit welchen Tropen und Rhetoriken im Geständnis Bedeutung hergestellt wird, auf einen Grundgestus der Sprechformation Geständnis aufmerksam machen: die Ambivalenz des Geständnisses in der Herstellung von Subjektivität und seine Wahrheitszuschreibung in der Adressierung (nicht in der Artikulation). Im Gegensatz zu literaturwissenschaftlichen Modellen, die das Geständnis als einen Modus literarischer Autobiografie begreifen, versteht Foucault das literarische Geständnis als eine Erweiterung des pastoralen Diskurses und damit als eine Ausweitung der im Geständnis wirksamen Mechanismen auf das Feld der Literatur. Jenseits der Frage nach Repräsentation oder Herstellung von Bedeutung, die die literarischen Modelle diskutieren, lässt sich mit Foucault deshalb die Ambivalenz des Geständnisses herausarbeiten, die sich darin äußert, dass durch den Akt des literarischen Gestehens die Subjektivität gleichzeitig hergestellt und aufgelöst wird. Erst diese Ambivalenz macht das Geständnis zu einem Werkzeug im kulturellen und gesellschaftlichen Diskurs, das sowohl machterhaltend als auch subversiv wirken kann. Diese Einsicht verschiebt Radstones zunächst narratologisch herausgearbeitete These, das Geständnis verfare aufgrund seiner Trope des Werdens subjektfixierend und zeige sich damit als reaktionäre Form, hin zu einer Argumentation, die das Geständnis in der Ambivalenz offen hält und damit das Handlungspotenzial der Sprechformation nicht auf eine bestimmte Wirkweise reduziert.

For Foucault, it is the simultaneous fixing and unfixing of subjectivity found in the discourse of the confessing subject which is central to the efficient operation of power by individualization. This power is exercised upon an unfixed subject who can be made subject to individual truth. The confession's simultaneous fixing and unfixing of subjectivity constitutes the „agonism“ which, for Foucault, lies at the heart of the operation of pastoral power while also constituting the means for its subversion. Whether couched in terms of „freedom“/„constraint“ or „fixity“/„unfixity“, what emerges, then, is the radically ambiguous nature of confession.²³⁶

Die Ambivalenz in der Herstellung von Subjektivität ergibt sich daraus, dass das Geständnis genuin auf die Adressierung an eine äußere Instanz angewiesen ist. Ein Geständnis, das von niemandem entgegengenommen wird, ist kein Geständnis. Damit wird die Bedeutungsfixierung auf die Position der Lesenden bzw. Zuhörenden ausgelagert.

²³⁵ vgl. Babka Anna und Ursula Knoll: Geschlecht erzählen. Zur Rhetorik der Unterbrechung in Herculine Barbins autobiografischen Aufzeichnung. In: Babka Anna und Marlen Bidwell-Steiner u.a.: Narrative im Bruch. Theoretische Positionen und Anwendungen. Göttingen: V&R unipress 2016, S. 195-222

²³⁶ Radstone, S. 43f

Though Foucault's pastoral power is exercised through confessional acts, that power resides in the listener: „the one who listens and says nothing . . . the one who questions“ (Foucault 1981: 62). For Foucault, it is the listener who produces the confession's „truth“: the listener „was the master of truth. His was a hermeneutic function. With regard to the confession, his power was to constitute a discourse of truth on the basis of its decipherment“ (Foucault 1981: 67). The confessor/listener produces the truth of the confessant: a truth that individualizes and locates the subject within networks of power.²³⁷

Was all diese unterschiedlichen Ansätze verbindet, so Radstone, ist, dass sie das literarische Geständnis instrumentalisieren. Versteht es Foucault als erweiterte Form pastoraler Machtausübung mit dem Ziel einer erzwungenen Individualisierung, so konzipieren liberale, humanistische Ansätze das Geständnis als Einlösung der dem Individualismus der Moderne aufoktroyierten Suche nach einer Wahrheit im Selbst als Wahrheitsfindung im literarischen Selbst. In poststrukturalistischen Ansätzen wiederum erscheint das Geständnis als Grenztext bzw. Geständnisliteratur als Grenzgattung jeder Möglichkeit realistischen Erzählens (oder, wie bei Derrida, jedes literarischen Erzählens), das die Möglichkeit einer kohärenten Subjektivität in Frage stellt oder sogar verneint. Damit steht das Geständnis für ein ganzes Kontinuum sich widersprechender Funktionen ein, das nicht nur zwischen den Polen Fixierung/Verflüssigung von Subjektivität pendelt. Das Geständnis, so scheint es, ist eine Redeweise, die sich ohne ein Angewiesensein auf soziale Autorität und auf (erzwungene) Individualisierungsprozesse nicht denken lässt.

Geständnis- und Zeugniskulturen

„Confessional writing is poietic, not mimetic“ lautet auch die These von Jo Gill zur Geständnisliteratur: „[...] confession takes place in a context of power, and prohibition, and surveillance. It is generated and sustained not by the troubled subject/confessant, but by the discursive relationship between speaker and reader (confessant and confessor) [...]“.²³⁸ Literarische Geständnisse konstituieren dabei nicht nur Formen von Selbst und Wahrheit, indem sie über die Adressierung Subjektivierungsangebote herstellen, sondern generieren auch den Kontext mit, in dem sie rezipiert werden. Jo Gill verweist auf die gestiegene Popularität von Geständnistexten nach dem Zweiten Weltkrieg in den westlichen Gesellschaften. Mit Theodor Reiks einflussreicher psychoanalytischer Monographie *Geständniszwang und Strafbedürfnis* (1971) lässt sich dieser Anstieg als Reaktion auf die steigende Unüberschaubarkeit politischer Verhältnisse und der damit verbundenen Angst erklären. Im Kontext der USA verweist Gill dabei auf den Vietnamkrieg, die wirtschaftliche Stagnation und den ökologischen Raubbau, im europäischen Kontext auf die

²³⁷ Radstone, S. 44

²³⁸ Gill, Jo (Hg.): *Modern Confessional Writing. New Critical Essays*. London/N.Y.: Routledge 2006, S. 4

Blocksituation des Kalten Krieges, den zunehmenden Rechtsruck und die Erfahrung von terroristischen Anschlägen.

Deborah Nelson wiederum versteht den Rückgriff auf Geständnistexte als eine Folge der identitätspolitischen Kämpfe der zweiten Frauenbewegung im größeren Kontext der im ausgehenden 20. Jahrhundert verstärkten Infragestellung der Grenze von öffentlich und privat.²³⁹ Geteilt wird diese These auch von anderen feministischen Literaturwissenschaftlerinnen wie Sara Ahmed und Jackie Stacey, die die Aufweichung dieser Grenze gerade auch durch das Fernsehformat geständiger Talk-Shows oder dem Popularitätsgewinn des Genres der Stand-up-Comedy bestätigt sehen, die sie sowohl als Produzent als auch als Effekt einer gegenwärtigen Kultur des Geständnishaften verstehen. So konstatieren Ahmed und Stacey für die mediale Kultur des späten 20./frühen 21. Jahrhunderts entgegen Radstones These des Nebeneinanders verschiedener Redeweisen einen Imperativ zum Geständnis, den sie als *Zeugniskulturen* (im Plural) bezeichnen. Dabei verweisen sie neben den Talkshowformaten oder öffentlichen Promibekennnissen der Mainstreamkultur auch auf die Ubiquität von Überlebendenzeugnissen von Vergewaltigungs- oder Missbrauchsfällen, rassistischen oder homophoben Übergriffen oder historischen Ereignissen wie dem Holocaust oder postkolonialer Gewalt:

[Die Zeugniskulturen] consider ways in which speaking out about injustice, trauma, pain and grief have become crucial aspects of contemporary life which have transformed notions of what it means to be a subject, what it means to speak, and how we can understand the formation of communities and collectives.²⁴⁰

Der Plural ist bezeichnend, da nicht von einer einheitlichen Zeugniskultur ausgegangen werden kann, die ein bestimmtes Schema vorgibt. Die Zeugnisse entwickeln eine jeweils ihnen spezifische Adressierung, die bestimmte Formen des Zeugnisablegens und darüber Zeugniskulturen generieren. Dabei weisen sie auf die intrinsische Verschränkung des Zeugnisablegens und Gestehens mit politischen Implikationen hin, wie sich gerade an feministischen Zeugniskulturen illustrieren lässt: Sind Missbrauchszeugnisse wichtige Momente in widerständigen Politiken der Sichtbarmachung gegen Ideologien von Privatheit und Häuslichkeit, die Gewalt gegen Frauen verschleiern, so befördern Autobiografie, Geständnis und Zeugnis ebenso neoliberale und reaktionäre Ideen von Individualisierung und radikalindividualisierter Subjektsetzung, die auch Kategorien von Effizienz und Optimierung unterstehen. Ahmed und Stacey verweisen dabei auf die Kritik von Lauren Berlant und Kathryn Robson, die auf das Narrativ der heilende Selbsttransformation aufmerksam machen, das Konzeptionen des Geständnisses und Zeugnisses eingelagert ist und das den Schreib- und Leseprozess als Heilung figuriert:

²³⁹ Nelson, Deborah: Pursuing Privacy in Cold War America. New York: Columbia University Press 2002, S.22

²⁴⁰ Ahmed, Stacey, S. 2

Such agendas become especially clear in the context of contemporary therapeutic cultures where the subject is asked not only to become the author of her/his own life story, but is also constituted as the site of healing or of overcoming trauma.²⁴¹

Mit den Arbeiten von Susannah Radstone hingegen argumentieren sie für einen kritischen Blick auf jene Momente in den Zeugniskulturen, die die Identifikation mit Täter_innen als strukturelle Unmöglichkeit darstellen und darüber eine Vorstellung eines unschuldigen Zeugnisses generieren, in dem Gewalt und Aggression auf das andere ausgelagert wird und das für eine transformative, progressive Politik eintritt, die als uneingeschränkt gut assoziiert wird. Damit weisen sie darauf hin, dass Zeugniskulturen keine bestimmte Politik oder Ethik vertreten, sondern diese ihrem Aussagekontext und -modus entsprechend herstellen. Zeugnisse reflektieren keine bereits existierenden Wahrheiten oder Politiken, sondern stellen die Bedingungen ihrer Produktion und Rezeption erst her, indem sie über das Zeugnisablegen bestimmte Subjektivierungsangebote ebenso wie bestimmte Kollektivierungsmöglichkeiten anbieten oder verweigern. Aus dieser bedeutungsgenerierenden Funktion, die Zeugnissen inhärent ist, schlussfolgern Ahmed und Stacey die anhaltende Popularität des Zeugnisablegens, die sie im Begriff der Zeugniskulturen veranschaulichen: „One of the aspects of testimony's continued appeal may be precisely that its ethical and political implications cannot be witnessed until after it has been spoken, and has assumed a force and indeed a life of its own.“²⁴²

Die These der Ubiquität von Geständnis und Zeugnis als medial erzwungene Subjektivierungspraxis verfolgt auch Hannelore Bubitz in ihrer medientheoretisch angelegten Monographie *Im Beichtstuhl der Medien*²⁴³. Darin analysiert sie die Praktiken, mit denen sich Subjekte in medial inszenierten Bekenntnisritualen in der Gegenwart des 21. Jahrhunderts im Netz konstituieren. Sie geht dabei von der These aus, dass sich in der medialen Präsenz die Opposition von privat-öffentlich verkehrt (Privates wird über die Privatisierung des Öffentlichen öffentlich). Ebenso wird das Subjekt entgrenzt: Es ist die „Masse der Vielen“²⁴⁴, die über das mediale Geständnis über die rhetorische Figur der Prosopopöie ein Gesicht bekommt und sich darüber als individualisiertes Subjekt in Bezug auf den gesellschaftlichen Kontext als Steigerungsform von Individualität konstituiert: „Öffentlich-medial inszenierter Beichtdrang und Bekenntniszwang ermöglichen dem Subjekt, sich selbst in Bezug auf soziale Normen und Normalitätsspektren wie auch in Bezug auf extreme Abweichungen zu formen.“²⁴⁵ Die Geständnisliteratur wird dabei als ein Medium lesbar, das diesen Prozess reflektiert.

²⁴¹ Ahmed, Stacey, S. 4

²⁴² Ahmed, Stacey, S. 5

²⁴³ Bubitz, Hannelore: *Im Beichtstuhl der Medien. Die Produktion des Selbst im öffentlichen Bekenntnis*. Bielefeld: transcript 2010

²⁴⁴ Bubitz, S. 10

²⁴⁵ Bubitz, S. 13

So wird in Geständnistexten nach 1950 das geständige Ich als eine Instanz lesbar, die fluider, instabiler und komplexer auftritt als die Redeinstanz in konventionellen Geständnistexten. Fragmentierung, Auflösung oder auch Auslöschung eines mit sich selbst identen, autoritativen Ich sind die bestimmenden Merkmale der Texte. Nicht-Preisgabe, Verhüllung und Erfindung sind ebenso wichtige Momente im Gesteigen wie das Entblättern eines authentischen Selbst. Hintergrund dieser Selbstsetzung ist ein von Foucault übernommenes Verständnis des Geständnishaften als einer Technologie der Selbstsetzung, die in einem Machtverhältnis stattfindet und nur über seine Adressierung verstanden werden kann. Dabei erscheint das Geständnis als eine Form, die keine ihr vorgelagerte Wahrheit repräsentiert, sondern diese herstellt. Jo Gill streicht heraus, dass es gerade die Textkompetenz mit der Gattung des Geständnisses ist, die moderne Geständnistexte teilen. Die Texte kennen die Konventionen und Erwartungen der Form des Geständnisses und gehen damit selbstreflexiv, sei es ironisch, kritisch oder persiflierend, um, dies oft auch noch selbstreferentiell zur Schau stellend. Darin liegt ihr erkenntniskritisches Potential.

3.2 Zusammenfassung

Was also sind die Aspekte des Geständnishaften, die sich in den Romanen nachzeichnen lassen?
Welche Funktion kommt dem Geständnishaften in den Romanen zu?

1. Geständnis als Verweisstruktur

Das Geständnis bestimmt sich zunächst als Verweisstruktur, in denen die Oppositionen von Geheimnis/Offenbarung und Augenblick/Dauer zentral wirken (Derrida). Auf sie verweist der Text permanent, über die Grundfigur der Allusion, der Anspielung. So bedeutet ein Zeugnis oder Geständnis abzulegen gerade nicht die Offenlegung eines Geheimnisses. Das Zeugnis verweist auf das Geheimnis, spielt darauf an, gibt es aber nicht preis, da das Zeugnis auf die Anspielung angewiesen ist, um zu funktionieren. Würde es das Geheimnis offenlegen, gäbe es nichts mehr zu bezeugen. Das Zeugnis realisiert sich in einem Augenblick des Zeugnisablegens in der Adressierung an eine andere Instanz. Als Sprechakt ist es auf den Augenblick seiner Realisierung angewiesen. Gleichzeitig muss es wiederholbar sein, da es sonst seine Gültigkeit als Zeugnis verlieren würde. Damit sind Nicht-Preisgabe, Verhüllung und Erfindung ebenso wichtige Momente im Gesteigen wie das Entblättern einer (vorgegebenen) Authentizität.

2. Geständnis als Antwort

Das Geständnis lässt sich aber nicht mit dem Zeugnis gleichsetzen. Es hat immer eine dialogische Struktur, da es strukturell auf eine Frage antwortet. Damit baut es einen Erwartungshorizont auf, der auf die Beantwortung einer Frage abzielt, ganz unabhängig davon, ob die Frage gestellt worden ist oder nicht und ob eine Antwort möglich ist oder nicht (Eaglestone). Das unterscheidet das Geständnis radikal vom Zeugnis, das monologisch ist. Ebenso setzt das Geständnis immer eine Täter_innenrolle voraus, während das Zeugnis verschiedene Subjektivierungsangebote machen kann, die beispielsweise auch das Täter_innenzeugnis miteinschließt. Literarische Geständnisse konstituieren darüber hinaus auch ihren eigenen Kontext mit, indem sie über die Adressierung Subjektivierungsangebote zur Verfügung stellen und darüber ihre eigene Rezeption steuern.

3. Geständnis als Subjektkonstitution

Im Geständnis konstituiert sich ein Subjekt, indem es einen Transgressionsakt offenbart. Dabei legt das Geständnis nicht eine bereits stattgefundene Transgression offen, sondern stellt sie gerade über seinen Vollzug als Sprechakt erst her. Damit wird die Trope der „inneren Umkehr“ zur zentralen Figur des literarischen Geständnisbegriffs, die vier Aspekte umfasst (Radstone): Erzählt wird eine Selbsttransformation über die Spaltung von Erzählinstanz und Figur; im Mittelpunkt steht die Trope von Ankommen/Werden. Thematisch konzentriert sich die Erzählung auf die Sexualität und das Leiden; sie ist an eine externe oder interne Autorität adressiert, um zu funktionieren. Da es diese Autoritäten nicht mehr gesichert gibt, tritt der Text selbst als verbürgende Autorität auf. Die Autorität geständnishafter Wahrheit ist demnach ein rhetorischer Effekt der Gattung.

4. Geständnis als Wahrheitsfindung über den Sex

Der Sex bestimmt sich als kausaler Ursprung der vom Geständnis betriebenen Wissensproduktion, über den alle Ereignisse begründet werden können (Kausalitätsprinzip). Dabei bleibt er verdeckt und für das Subjekt illegibel (Latenzprinzip) und muss von den Adressat_innen des Geständnisses interpretiert werden (Interpretationsregel). Durch die Decodierung überführen diese den Sex in einen Wahrheitsdiskurs. Darüber werden Vorstellung von Norm und Devianz hergestellt (Foucault).

5. Geständnis als doppelte Anerkennung

Indem das Geständnis Verbotenes zur Sprache bringt, vollzieht es eine gedoppelte Bewegung: Einerseits wird das, was zunächst verborgen war, ausgesprochen, enthüllt und in der Rede erst

hergestellt (die poetische Funktion des Geständnisses, die nicht mimetisch nachahmt, sondern erzeugt). Andererseits werden durch das Gestehen sowohl das Verbot als auch die verbietende Instanz bestätigt. Die doppelte Anerkennung ermöglicht aber auch Raum für Widerstand, da in der Dynamik der Opposition dieser beiden Pole der Konflikt ungelöst bleibt, was psychoanalytisch gefasst zur Selbsterkenntnis führen kann (Reik), ästhetisch gefasst zu Subversion, metafiktionaler Selbstreflexion, Persiflage und ironischer Brechung mit der Gattungskonvention (Erwartungshorizont, Authentizitätsdogma, Subjektivierungsangebot) (Galle, de Man, Gill).

6. Geständnis als ironische Brechung

Die wertneutralisierte Vorstellung von Wahr- und Falschheit, die das Geständnis über seine Adressierung herstellt (Verführung zur Lüge), ersetzt ethische Wertvorstellungen und entschärft damit die Gewalttätigkeit des Aktes, der gestanden wird, durch die Anerkennung als Wahrheit in einem Spiel der Anspielungen und der Lüge, die das Geständnis betreibt (de Man). Im Gestehen wirkt auch ein Akt des Entschuldigens, der die Begriffe Schuld und Scham zu den treibenden Kräften der Wahrheitsproduktion macht. Damit markiert das Geständnis, dass ihm zwei Wahrheitslogiken eingeschrieben sind, die nebeneinander stehen und sich nicht decken: als Referenz auf einen (Sprech)Akt, der stattgefunden hat, bezieht sich das Geständnis auf etwas Außersprachliches, das empirisch nachgewiesen werden kann (faktisches Ereignis). Als Referenz auf ein Gefühl, eine Intention, eine Motivation bezieht sich die Entschuldigung auf etwas, das ein Glaubenssystem offenbart, nicht aber als Handlung festzumachen ist (sprachimmanentes Ereignis). Dabei werden Schuld und Scham als figurative Bedeutungen durch einen Überschuss der rhetorischen Figuren des Entschuldigens erst erzeugt, um den rhetorischen Figuren Bedeutung zuzuweisen und die Möglichkeit eines verstehenden Lesens zu suggerieren. Schuld und Scham als figurative und Entschuldigung als defigurative (rhetorische) Funktion des Geständnisses verweisen damit ganz grundlegend auf das Verhältnis der kognitiven und performativen Fähigkeit jedes Sprechakts. Sie wirken nebeneinander und lassen sich nicht in Übereinstimmung bringen. Im Text wird das als Irritation an einem Moment lesbar, an dem sich beide Fähigkeiten überschneiden, aber keine Kohärenz mehr erzeugen. Die Unterbrechung der rhetorischen Bewegung, in der sich die Erwartung, die die Figur aufbaut, nicht erfüllt, sondern die Figur „aus der Rolle fällt“ (Parekbase), bringt den Leseprozess ins Stocken und markiert eine Leerstelle im kohärenten Verstehen. Betreibt der Text das systematisch, wird diese Irritation als Ironie lesbar. Durch diese Fähigkeit können literarische Geständnistexte die juridisch und religiös vorgeformte Geständnispraxis kritisieren oder parodieren, indem sie der Eindeutigkeit, die das Geständnis rhetorisch verspricht und über seinen Wahrheits- und Selbsttransformationsbegriff in Szene setzt, die Kontingenz und Ambivalenz menschlicher

Erfahrung entgegensetzen oder die fixen Identitäten, die das Geständnis herzustellen vorgibt, unterlaufen oder überschreiben.

4 Lektüren

4.1 Textkorpus und Methodik

Textkorpus

Mein Textkorpus umfasst vier Romane aus der deutsch- und französischsprachigen Literatur: Edgar Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur* (1971), Michel Tourniers *Der Erlkönig* (1970/dt. 1972), Bernhard Schlinks *Der Vorleser* (1995) und Jonathan Littells *Die Wohlgesinnten* (2006/dt. 2008).

Obwohl die Romane unterschiedliche Poetiken und Rhetoriken verfolgen, teilen sie fundamentale Grundannahmen: Alle vier Romane sind fiktional und verschränken aus Täter_innensicht die Erfahrung der NS-Verbrechen mit Fantasien von sexuellem Begehren, in der Stimme eines autodiegetischen, männlich markierten Erzählers, der als Figur und Interpret dieses ambivalente Unterfangen textlich vollzieht. Die Fokalisierung ist auf den Protagonisten beschränkt, die Tätersicht also ist es, aus der die nationalsozialistischen Verbrechen betrachtet werden.

In Hilsenraths Roman berichtet Max Schulz, jetzt Itzig Finkelstein, von seiner Metamorphose vom SS-Massenmörder zum jüdischen Überlebenden und Irgun-Kämpfer als einer Selbstkonstruktion, deren ungesicherter, aber „rein arischer“ Ursprung sich als Begehren im Text fortschreibt und den Erzähler einer permanenten Parekbase unterwirft, die sich in der Inszenierung eines Geständnisses als *mise en scene* am Ende des Textes nur als Scheitern selbst aufheben kann. Seine Geständnisgroteske beschreibt die Selbsttransformation als eine Abfolge sexualisierter Überschreitungen, die Täter_innen- und Opfernarrative gleichermaßen verzerrt inkorporiert, indem es ein Tätergeständnis als Überlebendenzeugnis inszeniert.

Tourniers Erzähler und Protagonist Abel Tiffauges hingegen etabliert mit seinem Geständnis ein Zeichensystem, das die von der weiteren Erzählung nachgereichten Ereignisse – seine Verführung durch den Nationalsozialismus – einer kohärenten, seiner sexuellen Fantasie (des Kindertragens) geschuldeten Schicksalshaftigkeit unterstellt, die sich in Zeichen vorausdeutet und in Zeichen nachträglich versichert, als Folgerichtigkeit in einem Zirkel semiotischer Ersetzungen (Oger-Christophorus-Erlkönig), der nicht von seiner Grundannahme loskommt, dass sich der Nationalsozialismus leicht in die Kette sexueller Persionen einfügen lässt. So schildert Michel Tourniers Roman die Entwicklung des französischen Kriegsgefangenen Abel Tiffauges zum Leiter einer ostpreußischen Napola als Initiation in ein faschistisches Ogertum, das die erotische, polymorph sexuell codierte Sphäre der Phorie, wie sie der titelgebende Erlkönig aufruft, mit der politischen Sphäre der Verführung zur faschistischen Vernichtung zusammenführt.

Max Aue wiederum, Erzähler und Protagonist in Littells Roman, gesteht seine Verbrechen als junger, homosexueller SS-Offizier in expliziter Verschränkung mit seinen Inzestfantasien von seiner Zwillingsschwester Una. Wie in Tourniers Roman ist das Zwillingsmotiv eines der Elemente, die die Narration strukturieren und den Protagonisten metaphorisch als tragischen Helden fassen, indem sie ihn in eine mythische Dimension verweisen (hier die im Titel aufgerufenen Erinnyen, bei Tournier der Subjektivierungszirkel von Oger-heiliger Christophorus-Erlkönig), die die dokumentarische Besessenheit seiner Selbstaussage als weiteres fetischisiertes Narrativ innerhalb eines sexualisierten NS-Diskurses demaskieren.

In Schlinks Roman schließlich entwickelt der Erzähler und Protagonist Michael Berg ein apologetisches Narrativ für die Generation der Nachkommen, indem er die NS-Verbrechen in eine Logik der sexuellen Initiation einspannt, die er als junger Mann mit der ehemaligen KZ-Aufseherin Hanna Schmitz erlebt, deren Analphabetismus er in Analogiesetzung mit seiner sexuellen Unerfahrenheit zu einem ambivalenten Modell von verantwortungsloser Täter_innenschaft ausgestaltet.

Methodik

Stimme, Fokalisierung, Adressierung – in der Auseinandersetzung mit dem NS-Massenmord sind sie die zentralen Scharniere, an denen sich der Umgang der Texte mit den ethischen und politischen Implikationen ihrer Narrative ablesen lässt, die von bestehenden Täter_innenfigurationen präfiguriert sind und durch die Umarbeitung in den jeweiligen Romanen wieder in den Diskurs zurückwirken. Das Geständnis spaltet die Erzählinstanz: autodiegetischer Erzähler und Protagonist repräsentieren dasselbe Ich, allerdings zu unterschiedlichen Zeitpunkten, durch die Nachträglichkeit der Erzählung. Der Erzähler setzt sich als späteres Ich, das auf das frühere Ich zurückblickt.

Mieke Bal verweist in ihrem Grundlagentext zur Narratologie auf den Bezug zur Produktion narrativer Wahrheit, die in der Bestimmung des Erzählers liegt: während ein extradiegetischer Erzähler nicht auf sich selbst als Erzählinstanz und Figur des Textes referiert, untersteht der intradiegetische bzw. autodiegetische Erzähler einer Logik des Autobiografischen als Wahrheitsproduktion, die Konsequenzen für die narrative Rhetorik von Wahrheit hat. Der Erzählung des autodiegetischen Erzählers wird mehr Wahrheitsgehalt zugestanden. Dasselbe gilt für die Fokalisierungsinstanz. Während die Erzählinstanz an die Frage nach der Zuverlässigkeit und dem Wahrheitsanspruch gekoppelt ist, ist die Figur durch vier Merkmale charakterisiert: „Repetition, accumulation, relations to other characters, and transformations are four different principles which work together to

construct the image of a character.“²⁴⁶ Figuren sind durch Attribute limitiert, die ihnen zugeschrieben werden. Sie erzeugen Erwartungen, die sich erfüllen oder vom Text unterlaufen werden können. Der Text wiederholt diese Attribute als eine Akkumulation von Eigenschaften, die sich zu einer Figur manifestieren. Die Beziehung, die die Figur zu anderen Figuren, vor allem aber auch zu sich selbst in anderen, früheren Phasen eingeht, gestaltet sich vor allem über Ähnlichkeits- und Kontrastbeziehungen. Die Fähigkeit zur Veränderung schließlich kann durch die klare Bestimmung der Figureneigenschaften und dieser Beziehungen bestimmt werden. Das Wissen über die Figur, das sich in diesen vier Aspekten generiert, wird im Text entweder explizit gegeben, wie es in der Selbstanalyse der Figur im Geständnis, im Tagebuch oder in autobiografischen Formen der Fall ist. Ebenso können andere Figuren oder die Erzählinstanz explizit Auskunft erteilen. Das Wissen kann aber auch deduktiv von den Handlungen der Figur als implizite Information abgeleitet werden. Dabei werden die Referenzrahmen der Lesenden bedeutungsbestimmend: „The reader’s frame of reference becomes a crucial element in picking up such qualifications. A deserte is, say qualified as a pacifist or a coward. A revoultionary who participates in a wild party qualifies as an epicurean or a hypocrite.“²⁴⁷ Während die expliziten Informationen aufschlussreicher sind, müssen sie nicht unbedingt zuverlässig sein. Hingegen können indirekte Informationen zwar unterschiedlich interpretiert werden, dienen aber auch dazu, Leerstellen, Widersprüche und Lügen aufzudecken.

Um diese vier Aspekte einer Figur zu analysieren, schlägt Bal eine dialektische Bewegung zwischen Vorannahme und Verifikation vor, die eine These zur Figur formuliert und den Text dann zurücksprechen lässt. Die Bestimmung, welche Eigenschaften einer Figur relevant und welche sekundär sind, unterstützt eine Analyse anhand semantischer Achsen, die Gegensatzpaare nominieren, mithilfe derer die Figur bestimmten Polen zugeschlagen werden kann. Dieses Verfahren reflektiert, wie Lesende Figuren semantisch kategorisieren, verweist auf die ideologischen Positionen der Lesenden und legt ebenso die ideologischen Standpunkte des Textes offen.

Diese äußert sich vor allem auch in der Fokalisierung des Textes, die nach den beiden zentralen Fragen, wessen Stimme spricht und worauf sie antwortet, den dritten zentralen Aspekt ausmacht, anhand dessen die Ideologie eines Textes festgemacht werden kann: „[...] focalization is already interpretation, a subjectivized content. What we see is before our mind’s eye, it has already been interpreted.“²⁴⁸ Vor diesem Hintergrund ist gerade die Unterscheidung zwischen ausgesprochenen und nicht-ausgesprochenen Sätzen zwischen den einzelnen Figuren wichtig, da dies über die Teilbarkeit der Information entscheidet. Unausgesprochenes – Gedanken, innere Monologe, Meinungen – kann von den anderen Figuren im Text nicht erfahren werden. Darin liegt ein Schlüssel

²⁴⁶ Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Second Edition. Univ. of Toronto Press 1997, S. 126

²⁴⁷ Bal, S. 130

²⁴⁸ Bal, S. 163

für die Manipulation der Lesenden durch die Fokalisierung: „If [unspeaken] thoughts are placed in between the sections of dialogue, readers do not often realize how much less the other character knows than they do. An analysis of the perceptibility of the focalized objects supplies insight into these object's relationships.“²⁴⁹

Neben diesen Kategorien von Stimme, Fokalisierung, Figur und erzählerischer Zuverlässigkeit macht Susan Lanser in Erweiterung von Bal kulturwissenschaftlicher Neuorientierung narratologischer Analyseinstrumente sexuelle Kategorien für das Wirken von Narrativen bedeutsam: „I want here to argue [...] that sex constitutes a necessary and important element of a formal – i. e., structural and descriptive – poetics of narrative: like such elements of narration as level and order, sex may be codified according to conventional rules.“²⁵⁰ Die Frage nach den geschlechtlichen Codes in bestimmten Narrativen stellt die Trennung von Text und Kontext und von Grammatik und Kultur in Frage, ebenso wie sie die Idee einer Stabilität geschlechtlicher und narratologischer Kategorien in Zweifel zieht. Auch wenn das Geschlecht im Text nicht offen markiert wird, gibt es Regeln, die es Lesenden erlauben, durch Gender-Codes auf das Geschlecht der Erzählinstanz zu schließen. Diese Regeln variieren kulturell und können auch von Individuen überschritten werden. Für Lanser gibt es explizite Marker wie Anrede, Pronomen und Flexionsendungen, die auf die Geschlechtlichkeit von Protagonist_innen und Erzählinstanz verweisen, ebenso wie Anspielungsgesten der Texte, die über den Verweis auf kulturelle Markierungen, konventionalisierte Codes und metonymische Referenzen auf Körper, Verhaltensweisen und Kleidung Geschlechtlichkeit zuweisen.

Ebenso bestimmt sich die Sexualität über die Objektwahl, die der Text nahelegt. Dabei verweist Lanser auf die heteronormative Rahmung, die diesen Verweisstrukturen zugrunde liegen: „[...] narrators and characters are presumed heterosexual in ways similar to the heterosexual presumptions that operate in the dominant societies from which these narratives come or in which they are read.“²⁵¹ Was vor allem auf die Rezeption der Figuren zutrifft, gestaltet sich bei der Erzählinstanz ambivalenter. Das Geschlecht der Erzählinstanz kann leichter unklar bleiben als das der Figuren, da sie über den Figuren steht, von daher keine Zuschreibungen erhalten kann und somit eine unmarkierte Position einnehmen kann, die den Figuren nicht möglich ist. Hier öffnen sich für narratologische Lektüren spannende Felder, da darüber das normative bzw. transgressive Potential von Texten herausdestilliert werden kann: „Texts, like bodies, perform sex, gender, and sexuality, and it is in the interplay of these categories – the ways in which they converge and diverge in normative and transgressive ways – that may yield the most interesting material for narratology.“

²⁴⁹ Bal, S. 154

²⁵⁰ Lanser, Susan: Sexing narratology: toward a gendered poetics of narrative voice. In: Bal, Mieke (Hg.): Narrative Theory. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Vol. III: Political Narratology. London/N.Y.: Routledge 2004, S. 123-139, hier S. 124

²⁵¹ Lanser, S. 127

Gerade an den sexuellen Überschreitungen, die allen Protagonisten/Erzählern in den vier Romanen vom Text zugewiesen wird, und den Interpretationen, die sich in den Lektüren der Texte dazu finden, lässt sich das nachzeichnen.

Ich argumentiere, dass die Sexualisierung der Erzählerfiguren in den Romanen also keiner attributiven Logik folgt, sondern zentral im poetologischen Verfahren aller vier Texte wirkt. Um das begrifflich zu fassen, möchte ich die Romane als Geständnisnarrative lesbar machen. Diese Verschiebung leitet die Frage, wie die Texte in ihrem rhetorischen Zugriff Interpretationen des Massenmords und seiner Verantwortlichen über Sexualisierungen herstellen, die epistemologisch mit heteronormativen Denkmustern operieren und die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus so einer Logik der sexualisierten Wahrheitsproduktion unterstellen – diese Ordnung reetablierend ebenso wie gegen sie anschreibend. Ich gehe dabei von der Hypothese aus, dass es kein Zufall ist, dass die Romane gerade im Modus des Gestehens erzählen: Im Geständnis ist die Verschränkung von Begehren und Vergehen in der Form selbst konstitutiv gemacht. Bedeutender aber ist, dass das Geständnis die Rhetorizität von Sprache als aporetisches Verhältnis von Bedeutungsproduktion und Wirklichkeitsreferenz radikaler als andere Genres vorführt und problematisiert.

Fluchtpunkt meiner Lektüren stellt daher die Frage dar, wie Literatur an der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus partizipiert und die Figur des Geständnishaften als poetologisch reflexive Strategie dieser Auseinandersetzung einsetzt. Alle vier Romane suggerieren als Geständnisnarrative einen unversehrten Zugriff auf eine Wirklichkeit außerhalb des fiktionalen Raums, unterlaufen dieses aber in ihrer Poetizität (Groteske bei Hilsenrath, mythécriture bei Tournier, monströse Verstörung in der Adressierung bei Littell, verzerrend apologetischer Diskurs bei Schlink). In vier narratologisch verfahrenen *close readings* analysiere ich mit Blick auf Erzählinstanz, Figur, Fokalisierung und Adressierung die Geständnisstrategien und die durch sie erzeugten Täter_innenfigurationen innerhalb der literarischen Texte meines Korpus. Dabei leitet mich die Frage, welche Täter_innenfigurationen und -narrative die Romane entwickeln, welche literarischen Geständnisstrategien sie dafür übernehmen und welchem Zweck sie diese unterstellen. Dabei geht es nicht nur um eine bloße Bestandsaufnahme und Analyse von Geständnisstrategien innerhalb der Texte, sondern um die Frage, wie und zu welchem Zweck der Geständnismodus durch die Romane instrumentalisiert wird.

Ebenso wichtig ist es zu fragen, wie sich die Handlungsfähigkeit des literarischen Geständnisses innerhalb eines literaturwissenschaftlichen Diskurses zu NS-Täter_innenschaft bestimmen lässt. Das möchte ich an ausgewählten Texten der Sekundärliteratur der Romane nachzeichnen, die pointiert Positionen innerhalb des Diskurses zur NS-Täter_innenschaft vertreten, wie etwa Saul Friedländers

Verdikt von Tourniers Roman als einem Text, der die Gewalt des Nationalsozialismus über die sexualisierte Ästhetisierung unintendiert wiederholt und damit bestätigt. Eine Kritik, die sich auch in Lektüren von Littells Roman drei Jahrzehnte später wiederfinden lässt, ebenso wie die Entgegnungen auf diese Art der Kritik, die gerade über die der scheinbaren Eindeutigkeit des Geständnisses zuwiderlaufenden Signifikationsprozesse, die die Texte in ihren rhetorischen Verfahren anwenden, also über die Form der Romane begründend dargelegt wird.

4.2 Edgar Hilsenrath: Der Nazi & der Friseur

4.2.1 Lektüre

Aufbau und Struktur

1971 legt Edgar Hilsenrath mit *Der Nazi & der Friseur* einen Roman vor, der die Frage, wie die Literatur mit der Geschichte der Opfer und Täter_innen des Nationalsozialismus umgeht, als Groteske durchspielt – und sie damit schon in der Wahl der Gattung an das Körperliche und Sexuelle rückbindet. Denn das Geständnis des Ich-Erzählers und „Massenmörders Max Schulz, später dann Itzig Finkelstein“, der nach einer Karriere als SS-Mann die Identität seines besten Freundes Itzig Finkelstein annimmt, den er selbst in einem Lager in Polen ermordet hat, der nach Palästina auswandert und dort als jüdischer Friseur und Haganah-Kämpfer am Aufbau des israelischen Staates mitarbeitet, bis er als „Itzig Finkelstein, früher der Massenmörder Max Schulz“ im „Wald der 6 Millionen“ stirbt bzw. seinen Tod imaginiert, erzählt nicht nur über die Ambiguität der Konstruktion dieses Schulz/Finkelstein, später dann Finkelstein/Schulz, sondern inszeniert dies gerade über den Körper, in dem sich sexuelle und rassistische Einschreibungen verdichten. Schon in den ersten Sätzen des Romans ist dieses Verhältnis angelegt:

Ich bin Max Schulz, unehelicher, wenn auch rein arischer Sohn der Minna Schulz [...]. An meiner rein arischen Herkunft ist nicht zu zweifeln, da der Stammbaum meiner Mutter, also der Minna Schulz, zwar nicht bis zur Schlacht im Teutoburger Wald, aber immerhin bis zu Friedrich dem Großen verfolgt werden kann. Wer mein Vater war, kann ich nicht mit Bestimmtheit sagen [...]. Ich habe die Stammbäume meiner fünf Väter sorgfältig prüfen lassen, und ich versichere Ihnen, daß die arische Herkunft der fünf einwandfrei festgestellt wurde.²⁵²

Hintergrund dieser umständlichen Herleitung des „arischen“ Ursprungs, so stellt sich im Verlauf der Erzählung heraus, ist der Umstand, dass es nicht Max Schulz ist, der blond und blauäugig dem nationalsozialistischen Rassismus entspricht, sondern sein Freund, Itzig Finkelstein, dessen Identität Max annehmen wird, um sich von seiner Karriere als SS-Mann reinzuwaschen, was ihm widerspruchslos gelingt, weil sein Aussehen dem rassistischen Stereotyp des Jüdischen entspricht:

Mein Freund Itzig war blond und blauäugig, hatte eine gerade Nase, feingeschwungene Lippen und gute Zähne. Ich dagegen, Max Schulz, unehelicher, wenn auch rein arischer Sohn der Minna Schulz, hatte schwarze Haare, Froschaugen, eine Hakennase, wulstige Lippen und schlechte Zähne. Daß wir beide oft verwechselt wurden, werden Sie sich ja leicht vorstellen können.²⁵³

Schon hier ist in der Adressierung angelegt, dass der rassistisierte Referenzrahmen von den Lesenden geteilt wird, sie also widerspruchslos die antisemitischen Stereotype kennen und teilen.

²⁵² Hilsenrath, S. 7.

²⁵³ Hilsenrath, S. 31f

Nach dem Krieg tauscht Schulz/Finkelstein seine SS-Tätowierung durch eine KZ-Nummer aus und lässt sich beschneiden, um die Identität von Itzig ganz anzunehmen, und raubt ihm darüber posthum nach der eigenhändigen Auslöschung seiner Existenz auch die Identität – das ist das Skandalon dieses Romans, der damit radikaler verfährt als Littells vier Jahrzehnte später erschienene Erzählung des Massenmords aus Sicht des SS-Offiziers Max Aue. Der Identitätswechsel stellt Max Schulz einzige selbst getroffene Entscheidung dar, die nicht unmittelbar durch eine der anderen Figuren angestoßen, erzwungen oder legitimiert wird:

Max Schulz! Wenn es je ein zweites Leben für dich gibt, dann solltest Du als Jude leben. Und schließlich... wir haben den Krieg verloren. Und die Juden haben ihn gewonnen. Und ich, Max Schulz war immer ein Idealist. Aber ein besonderer Idealist. Einer, der sich das Mäntelchen nach dem Wind hängt. Weil er weiß, dass es sich leichter an der Seite der Sieger lebt, als an der Seite der Verlierer. [...] Und die Juden haben den Krieg gewonnen.²⁵⁴

Hilsenraths Roman gliedert sich in sechs Bücher. Das erste Buch umfasst die Zeit von 1907 bis 1941 und damit die Kindheit und Jugend von Max Schulz und seinem Freund Itzig Finkelstein. Es endet mit dem ersten Geständnis von Max über seine Beteiligung an der Ermordung von zwanzigtausend Jüd_innen im fiktiven Konzentrationslager Laubwalde:

In Laubwalde waren 20 000 Juden. Wir haben sie alle umgebracht. 20 000! [...] Wissen Sie, wie man eine Null durchstreicht? Oder vier Nullen? Oder fünf Nullen? Können Sie sich vorstellen, wie man Nullen annulliert? Und zuletzt auch die Zahl 2 ... obwohl das gar keine Null ist? Wissen Sie, wie das gemacht wird? Ich weiß das, da ich ja damals sozusagen „mitbeteiligt“ war, obwohl ich mich heute nicht mehr genau erinnern kann, wieviele Gefangene ich damals erschossen, erschlagen oder erhängt habe. Trotzdem war das eine friedliche Zeit in Laubwalde, wenn man bedenkt, daß andere an der Front waren und ihren Kopf hinhalten mußten.²⁵⁵

Das zweite Buch spielt nach dem Krieg und erzählt in Rückblenden die Jahre 1943–45, in denen Max Schulz im polnischen Wald bei einer alten Frau, Veronja, in Kriegsgefangenschaft gerät, die ihn zu Zwangsarbeit verpflichtet und sexuell ausbeutet. Bei Kriegsende gelingt Max die Flucht samt einem Sack voller geraubter Goldzähne von ermordeten Jüd_innen. Die Übernahme der Identität seines Freundes Itzig durch die Verwandlung seiner Tätowierung in eine KZ-Nummer und die Beschneidung wird im dritten Buch (1946/47) erzählt.

Nun, ich bin jetzt Itzig Finkelstein. Ausgerechnet ... Itzig Finkelstein! Das ist wahr! Und ich kann es nicht mehr ändern. Und ich sage Ihnen vertraulich ... dem Itzig geht's gut: ITZIG FINKELSTEIN ist zu Geld gekommen! ITZIG FINKELSTEIN hat die Goldzähne verkauft... alle Zähne! Ja. Der Itzig. Der hat das Geld gut investiert: ITZIG FINKELSTEIN ist Schwarzhändler geworden und handelt mit allem möglichen, von schwarzen Zigaretten angefangen ... bis zu schwarzen Jungfrauen. Unter uns... die schwarzen Jungfrauen sind weiß. ITZIG FINKELSTEIN lebt wie ein Herr, ja... wie ein „Herr von Welt“. ITZIG FINKELSTEIN hat sich verändert. Sein Schädel ist glattrasiert. Er trägt einen Spitzbart und eine Brille. Er

²⁵⁴ Hilsenrath, S. 181f

²⁵⁵ Hilsenrath, S. 79

sieht Lenin ähnlich, obwohl das nicht ganz stimmt. Übrigens: hat Lenin eine Brille getragen ... und hat er Froschaugen gehabt? [...] ITZIG FINKELSTEIN lebt intensiv.²⁵⁶

Das vierte Buch hebt sich formal ab, es ist als Briefroman verfasst. In an den ermordeten Itzig Finkelstein gerichteten Briefen berichtet Max Schulz von seiner Emigration auf der Exitus, der satirisch verfremdeten Version des jüdischen Flüchtlingsschiffes Exodus, 1947 nach Israel. Das Buch beginnt mit der Frage nach dem Mord an Itzig Finkelstein:

Wer hat Itzig Finkelstein erschossen? Den echten Itzig Finkelstein? Damals ... in Laubwalde ... am 7. September 1942? [...] Lieber Itzig. Du weißt nicht, wer dich erschossen hat. Damals in Laubwalde. Du hast „Ihn“ ja nicht gesehen. Weil „Er“ dich überrascht hat. Weil „Er“ nicht wollte, daß du es siehst. Und weil „Er“ hinter dir stand. Zwei Schritte hinter dir. [...] Weißt du, wer der Mörder ist? Dein Mörder? Und der Mörder deines Vaters? Und der Mörder deiner Mutter? Soll ich dir das Geheimnis verraten?²⁵⁷

Die Briefe an Itzig enden mit Schulz/Finkelsteins Ankunft in Palästina, die in einer Überblendung einer Auferstehungsfantasie mit dem Bild von Max Schulz als SS-Mann die Geburt von Finkelstein/Schulz verdichtet vollenden:

Es ist soweit! Itzig Finkelstein! Mensch! Junge! Reiß die toten Augen auf! Heute Nacht werden wir landen! [...] Die Auferstehung der Toten? Oder die Auferstehung des jüdischen Volkes? [...] Das ist unser letzter Tag im Exil. Oder sagen wir: Das war die letzte Nacht. Kannst du mich sehen ... Itzig Finkelstein? Ich stehe an der Reling mit umgehängter Maschinenpistole...²⁵⁸

Die letzten beiden Bücher (1947–1968) berichten von Max' Aufstieg zum Haganah-Kämpfer, seiner Ehe mit Mira Schmulevitch, einer KZ-Überlebenden, der Übernahme des gemeinsamen Frisiersalons und seinem Leben als geachtetes Mitglied der jüdischen Gemeinde. Der Roman endet mit Max' nicht öffentlichem Geständnis vor einem ehemaligen Richter, bei dem er sich selbst trotz Schuldeingeständnis für die Ermordung von zehntausenden Menschen freispricht, da sich für diese Tat kein Schuldspruch formulieren lässt. Sein Schuldeingeständnis wird dadurch möglich, dass Itzig/Max zufällig aus der Zeitung erfährt, dass Max Schulz 1947 in Polen gestorben sei. Da er nun also strafrechtlich nicht mehr belangt werden kann, wendet sich Itzig/Max an den Amtsrichter Wolfgang Richter, um sich in einer fiktiven Gerichtsverhandlung zu verantworten, ohne Konsequenzen befürchten zu müssen, da es angesichts des Holocaust keine Autorität mehr gibt, die einen gerechten Urteilsspruch leisten kann oder auch nur will, was der Erzähler Itzig/Max ganz freimütig offen legt:

Die meisten Massenmörder leben auf freiem Fuß. Manche im Ausland. Die meisten wieder in der alten Heimat [...]. Es geht ihnen gut, den Massenmördern! Die sind Friseure. Oder was anderes [...]. Viele machen wieder Politik, sitzen in der Regierung. Haben Rang und Ansehen. Und Familie. [...] Das ist die

²⁵⁶ Hilsenrath, S. 186f

²⁵⁷ Hilsenrath, S. 243

²⁵⁸ Hilsenrath, S. 294f

volle Wahrheit! Sie leben auf freiem Fuß und machen sich über Gott und die Welt lustig. Und auch über das Wort „Gerechtigkeit“!²⁵⁹

Der Prozess zwischen den beiden Männern endet folgerichtig auch mit einem Freispruch für den Massenmörder Max Schulz. Der Roman endet damit, dass Finkelstein/Schulz einen dreifachen Herzinfarkt erleidet oder imaginiert, das lässt der Text offen.

Und ich sehe das offene Fenster. Und ich kann auch den Wind sehen. [...] Und es kommt mir vor, als käme der Wind aus dem Wald der 6 Millionen. Der Wind! Und der Wind packt die weißen Gardinen vor meinem Fenster. Und schüttelt sie. Und allmählich werden sie dunkler [...] haken sich los, werden zu Flügeln [...]. Und die Flügel packen mich, krallen sich fest an meinen ausgestreckten Armen. Und der Wind erhebt sich, trägt meine Flügel, und auch mich. Irgendwohin. Dorthin!²⁶⁰

Der Wind aus dem Wald der sechs Millionen Toten westlich von Jerusalem trägt Itzig/Max fort, in den Wald der sechs Millionen Toten zurück. Bevor Itzig/Max fortgetragen wird, erscheint ihm nochmals der Amtsgerichtsrat Wolfgang, der die Verurteilung wieder aufnimmt, die in dem Prozess, den die beiden miteinander führten, aufgrund der Übermüdung des Richters und der Unmöglichkeit eines gerechten Urteils in einem Freispruch endete. Der Freispruch hebt sich nicht auf, Itzig/Max muss aber zumindest ein Stück der Todesangst seiner Opfer durchleben, bevor er sterben kann:

„Ich konnte dich hier nicht verurteilen, Max. Nicht hier auf Erden. Aber ich hab mir was ausgedacht.“
„Und was hast du dir ausgedacht, Wolfgang?“
„Was ganz Originelles!“
„Und was ist das?“
„Ich überantworte dich einem anderen Gericht.“
„Das ist nichts Originelles.“
„Ich hab dich dem lieben Gott überantwortet, Max.“
„Den gibt’s vielleicht nicht...“
„Ich hab’s ja gewußt.“
„Was... gewußt?“
„Daß du Angst kriegst, Max. [...] Zuallerletzt, da stirbt ein Kerl wie du ... mit ,ihrer‘ Angst.“
„Wessen Angst?“
„Mit der Angst deiner Opfer, bevor sie starben.“
„Soll das die gerechte Strafe sein?“
„Nein.“²⁶¹

In der englischen Ausgabe wiederholt sich die Geständnisszene ein weiteres Mal vor Gott, eine groteske Schleife, in der auch Gottes Autorität eine Absage erteilt wird, in der deutschen Ausgabe ist diese Passage nicht mitaufgenommen. Hier bleibt offen, was Itzig/Max im Wald der sechs Millionen widerfahren wird.

²⁵⁹ Hilsenrath, S. 315

²⁶⁰ Hilsenrath, S. 465

²⁶¹ Hilsenrath, S. 464f

Unzuverlässiger Erzähler

In allen sechs Büchern tritt Max/Itzig als unzuverlässiger Erzähler seiner eigenen Lebensgeschichte auf. Nicht nur seine SS-Karriere diskreditiert den Erzähler, ebenso die wiederholte Behauptung, er habe einen „Dachschaden“ unterläuft die Zuverlässigkeit seiner Rede. Sebastian Meixner verortet die Unzuverlässigkeit dieses Erzählers in der Verschränkung der ethischen mit der epistemologischen Dimension im Fall Schulz/Finkelstein:

Die „200 000“ Juden, die im fiktiven Vernichtungslager „Laubwalde“ den Tod finden, werden so in einem typografischen Euphemismus zu „20 0000“ Opfern. Gleichzeitig markiert der Erzähler explizit die Grenzen seines eigenen Wissens, was ihn gleichwohl nicht davon abhält, diese Grenzen ständig zu überschreiten. Der Identitätswechsel dieses unzuverlässigen Erzählers wird dabei stufenweise markiert und mündet in einer Identitätsverwirrung: Aus „Itzig Finkelstein, damals noch Max Schulz“, wird über „Max Schulz, später Itzig Finkelstein“, schließlich „Max Schulz oder Itzig Finkelstein“.²⁶²

Der den Roman strukturierende Identitätswechsel wird über die leitmotivisch eingesetzten Spiegelmetaphern reflektiert, immer wieder taucht der Spiegel auf, sei es als zersprungener Handspiegel der Mutter, sei es als zentraler Gegenstand im Friseursalon, wobei der Spiegel keine Identität herstellen kann, sondern Mörder und Opfer zugleich darstellt und eine Außensicht auf den unzuverlässigen Ich-Erzähler anbietet, die dieser wie folgt kommentiert:

Und sah, was ich sah! Verschiedene Gesichter zwischen den vielen Sprüngen im Spiegelglas: das Gesicht eines Friseurs ... das Gesicht eines studierten Herrn ... das Gesicht eines Halbidioten ... das Gesicht eines Dichters ... das Gesicht eines Perversen ... das Gesicht eines Normalen ... das Gesicht eines Ariers ... das Gesicht eines Juden ... das Gesicht eines Fußballspielers ... [...] und eines davon ... ein ganz bestimmtes ... eines, das sich bewegte, wegtanzen wollte ... aus den Reihen tanzen ... den Gesichterreihen ... als ob es nicht dazugehörte ... das ...das eine: das Gesicht eines Mörders!²⁶³

Meixner versteht diesen grotesken Prozess der verzerrten Spiegelung als das wesentliche Strukturmerkmal des Romans, der den NS-Massenmord nicht nur aus der Täterperspektive erzählt, sondern dies durch die groteske Verzerrung und Übersteigerung auf eine Weise tut, „[...]“, die den diskursiven Normen der 1970er-Jahre zuwiderläuft: Wuchernde Skatologie und Obszönität werden mit einer Komik der Herabsetzung kombiniert, die den Tabubruch kalkuliert.“²⁶⁴

²⁶² Meixner, Sebastian: Edgar Hilsenrath: Der Nazi und der Friseur. In: Benz, Wolfgang (Hg.): Handbuch des Antisemitismus: Judenfeindschaft in Geschichte und Gegenwart Bd. 8: Nachträge und Register. Berlin, Boston: De Gruyter 2015, 254-256, hier S. 255

²⁶³ Hilsenrath, S. 41

²⁶⁴ Meixner, S. 256

1967/68 schreibt Edgar Hilsenrath seinen Roman für den Verlag Doubleday & Company²⁶⁵, erst in München, dann in New York, da er in Deutschland für das Buch keinen Verlag findet. Obwohl für den amerikanischen Verlag konzipiert, verfasst Hilsenrath das Werk auf Deutsch. Es wird von Andrew White für die Erstausgabe ins Englische übersetzt. Erst 1977 veröffentlicht der Literarische Verlag Helmut Braun mit Sitz in Köln den Roman erstmalig in deutscher Sprache. Patricia Vahsen führt in ihrer sehr umfangreichen rezeptionsgeschichtlichen Studie, in der sie die Rezensionen in Feuilleton und Literaturwissenschaft zu den Werken Edgar Hilsenraths versammelt und darüber den Blick auf die Produktions- und Rezeptionsmechanismen der Texte schärft, die Absage des Fischer Verlags als Beispiel für die ablehnende Haltung im deutschsprachigen Raum an:

Was Doubleday an diesem Buch gereizt haben mag, was es wirklich an Attraktion oder Effekt oder Sprengkraft enthält, können wir nicht erkennen. Ganz naiv sei festgestellt, dass alle es zunächst mit einigem Widerwillen oder doch Vorbehalt gelesen haben, die weitere Lektüre sie dann zwar auch nicht ganz beruhigt oder befriedigt, aber eben doch streckenweise gefesselt hat. So weit, so gut. Unsere Bedenken: der Autor hat zuviel getan. Dass er nicht eindeutig sein will, dass Handlung, Text, Ton, Temperament und Sinn changieren, sei respektiert: er schwankt zwischen Kishon, Grass und Frisch. Oder zwischen Parodie, Beschwörung des Grauens, derber Sittenschilderung und -kritik und, so meinen wir, stilistischer Unentschlossenheit, einer Unentschlossenheit, die sich leider auch auf die Fabel selbst bezieht. [...] Das Drastische wird auf die Dauer weniger schockierend als ermüdend, ebenso das Satirische oder Parodistische. Uns störte ganz einfach zu viel Überdrehtes und zu viel Leerlauf. [...] Halten Sie uns nicht für prüde und nicht für ängstlich.²⁶⁶

Für Andreas Graf gründen die Vorbehalte der deutschen Verlage, weder Hilsenraths Roman *Nacht* noch den Roman *Der Nazi & der Friseur* in Deutschland zu veröffentlichen, auf der Erzählperspektive und der damit verbundenen Angst, dass die Satire als Antisemitismus falsch aufgefasst werden könne: „Die eigentliche Herausforderung dieses Textes besteht in der Kombination von beidem: radikale Täterperspektive bei Annahme einer Opferidentität.“²⁶⁷ Zentral dafür macht Graf, dass der Roman keine Einleitung und keine Rahmung für den Monolog anbietet, der den Lesenden dabei hilft, die unzuverlässige Erzählinstanz klar zu verorten und die Konstruktion des Geständnisses zu durchschauen: „Keine Herausgeberfiktion, kein Manuskriptfund, keinerlei editorisches Drumherum [...] erklärt dem Leser den Anlaß oder die näheren Umstände dieser doch ebenso sensationellen wie prekären Lebensbeichte.“²⁶⁸ Erin McGlothlin wiederum vermutet, dass die Absage vor allem auch darin begründet sei, dass der Roman nicht nur über die Wahl der Groteske gegen damalige Diskursnormen verstoßen habe, sondern vor allem gegen die mehrheitlich geteilte Auffassung, dass

²⁶⁵ 1971 erscheint der Roman dort auf Englisch unter dem Titel *The Nazi & The Barber*. Auf Deutsch wird er erst 1977 im Verlag Helmut Braun publiziert. Weitere Verlagsstationen des Romans sind in der Editorischen Notiz in der Gesamtausgabe von 2004 aufgelistet. Siehe Hilsenrath, S. 478.

²⁶⁶ Fischer Verlag an Dagmar Henne, Agentin Edgar Hilsenraths in Deutschland, 3.9.1969; zitiert nach: Patricia Vahsen, S. 49

²⁶⁷ Graf, Andreas: Mörderisches Ich. Zur Pathologie der Erzählperspektive in *Der Nazi & der Friseur*. In: Kraft, Thomas (Hg.): Edgar Hilsenrath. Das Unerzählbare erzählen. München/Zürich: Piper 1996, S. 135-149

²⁶⁸ Graf, S. 138

Edgar Hilsenrath als jüdischer Autor und Holocaustüberlebender einen deutschen NS-Täter nicht porträtieren könne bzw. dürfe. Sie verweist dafür auf einen Brief des Verlegers Helmut Braun, der den Roman 1977 schließlich gegen den deutschen Mainstream verlegt:

[M]an [war] sich nun einig, daß eine Aufarbeitung der Shoah in Form einer bitterbösen, pechschwarzen Satire — noch dazu ausschließlich aus der Täterperspektive geschrieben — völlig unangemessen und deshalb unzulässig sei. Auf den Punkt gebracht: Die in Verlagen sitzenden „Büchermacher“ beanspruchten, dem Opfer vorzuschreiben, wie die Shoah literarisch darzustellen sei, beziehungsweise festzulegen, wo die Grenzen für eine solche Darstellung lägen.²⁶⁹

Patricia Vahsen kontrastiert die vom Fischer Verlag in seiner Absage geäußerte Kritik mit den Besprechungen im amerikanischen Feuilleton, die den Roman als Pikaro-Roman auffassen und weder an der sprachlichen Gestaltung noch an der Form Anstoß nehmen. Hier spielt die Erzählperspektive keine bedeutende Rolle. Vahsen zufolge konzentriert sich die Debatte vor allem auf das Ende des Romans, das in zwei Richtungen interpretiert wird:

Auf die Interpretation des Endes, das in der amerikanischen Ausgabe zwei Seiten länger war als in der deutschen – Hilsenrath hatte die letzten zwei Seiten für die deutsche Ausgabe gestrichen, da er es als mögliche Entschuldigung für Max Schulz ansah, Gott die Sache in die Schuhe zu schieben –, legten die Rezensenten viel Wert. Die Interpretationen verliefen kontrovers. Die einen sahen darin eine philosophische Lektion über die Frage nach Schuld und Sühne, aus der sie die Folgerung zogen: „Es kann kein Urteil gefällt werden – auch nicht beim höchsten Richter, vor dessen himmlischen Thron sich der selbst Anklagende die Urfrage stellt: Wo warst du, als es geschah?“. Die anderen betrachteten dagegen diesen Ausgang als „philosophical, although not necessarily satisfying.“²⁷⁰

Im Zentrum der englischsprachigen Rezensionen steht die Satire, die als gelungenes Textverfahren aufgefasst wird und keine Fragen nach der Angemessenheit aufwirft, wie das in weiterer Folge in den deutschsprachigen Rezensionen debattiert wird. Erst 1977 wird der Text also schließlich auf Deutsch veröffentlicht, nachdem er sich als Erfolg herausstellt und sogar in französischer und italienischer Übersetzung erscheint.²⁷¹

²⁶⁹ Braun, Helmut: Entstehungs- und Publikationsgeschichte des Romans *Der Nazi und der Friseur*. In: ders. (Hg.): *Verliebt in die deutsche Sprache: Die Odyssee des Edgar Hilsenrath*. Berlin: Dittrich Verlag, 2005, S. 41–49, hier S. 47. Zitiert nach: Erin McGlothlin: „Narrative Transgression in Edgar Hilsenrath’s *Der Nazi und der Friseur* and the Rhetoric of the Sacred in Holocaust Discourse.“ *The German Quarterly* 80.2 (Spring 2007), S. 220–239, hier S. 235

²⁷⁰ Vahsen, S. 50

²⁷¹ 1973 erscheint der Roman bei Mondadori in Italien, 1974 bei Fayard und Club français du livre in Frankreich, 1975 bei W.H. Allen in England. Weder west- noch ostdeutsche Verlage zeigten sich interessiert, bis 1977 bei Helmut Braun, einem Kleinverlag, 10 000 Exemplare erscheinen. Vgl. Editorische Notiz. In: Hilsenrath, S. 478

Briefroman

Der Roman lässt sich als Versuch der kritischen Einschreibung in einen westdeutschen Aufarbeitungsdiskurs lesen, dessen Metapher des „unfassbar Bösen“ jedes Sprechen über NS-Täter_innenschaft rahmt. Über die Konstruktion des „Bösen“, das dem Deutschen passiert sei, wird versucht, das andere Deutsche, das nicht von diesem Bösen affiziert wurde, als das Eigentliche, das Echte herauszuarbeiten. Dieser Diskurs ermöglicht, dass NS-Täter_innen in die Normalität des gesellschaftlichen Alltags der 1960er-Jahre integriert sind und für ihre Verbrechen nicht zur Verantwortung gezogen werden. Hilsenraths Roman wendet sich damit auch gegen die anhaltende, unhinterfragte philosemitische Stereotypisierung und befragt die Begriffe von Norm, echtem Eigenen und Körper: Was wird in der Rede des Max Schulz als Normalität gesetzt, wer setzt das und an wen richtet sich das? Wie vollzieht sich die Überkreuzung Schulz/Finkelstein vor der Behauptung „rassischer“ Reinheit? Welche Körperinszenierungen entwirft der Text, wenn doch Körper von einer abstrahierten Form des Bösen absorbiert wurden?

Gerade auf der formalen Ebene werden diese Fragen greifbar: In früheren Fassungen ist der Text als Briefroman konzipiert, was sich in der Endfassung noch in Buch vier erhalten hat, in dem Schulz/Finkelstein seine Überfahrt nach Palästina in Briefen an Itzig schildert. Die Briefe in den Vorfassungen richten sich hauptsächlich an Max' Mutter und einen Präsidenten, in dem sich Simon Wiesenthal erkennen lässt. Max bezichtigt sich darin selbst als SS-Mörder. Der Roman beginnt mit einem Geständnis, das sich, vor dem zeitlichen Hintergrund der Frankfurter Auschwitzprozesse, zunächst auch an einen Staatsanwalt richtet. Er wird in der Eröffnungsszene direkt adressiert.²⁷² In die veröffentlichte Fassung sind aber weder die Briefromanform noch die Anrede an den Staatsanwalt aufgenommen, ebenso wenig wie alle Elemente, die explizit auf die Briefform verweisen und somit das Du des Textes an eine_n Adressat_in rückbinden, mit Ausnahme des vierten Kapitels, das sich an Itzig Finkelstein richtet. Durch die Streichung veruneindet sich die Anrede des Textes, die nun von der konkreten Figur (Simon Wiesenthal, die Mutter, der Staatsanwalt, Itzig Finkelstein) zu einer wie auch immer gedachten Leseinstanz übergeht. Welche Bedeutung kommt dieser Veruneindeutigung zu bzw., genauer gefragt, welche Konsequenzen hat das für das Lesen des Romans?

Für Jens Birkmeyer besteht die Funktion der Streichung darin, „daß diese sämtliche Dimensionen überschreitende und damit inkommensurable Schuld des Protagonisten diesem sukzessive klar wird

²⁷² „*Sehr geehrter Herr Staatsanwalt*, ich bin Max Schulz, unehelicher, wenn auch rein arischer Sohn der Minna Schulz. [...] An der rein arischen Herkunft meiner Wenigkeit ist nicht zu zweifeln, *sehr geehrter Herr Staatsanwalt*, da der Stammbaum meiner Mutter [...] bis zu Friedrich dem Großen verfolgt werden kann.“ Siehe: Birkmeyer, Jens: Die Infamie der Schuld. Vom Briefroman zur Tätergroteske: Edgar Hilsenraths „Der Nazi & der Friseur“. In: Braun 2005, S. 51-68, hier S. 60.

und als maximale ethische Zumutung auf den Leser übergeht.“²⁷³ Er setzt somit die Leseinstanz mit Max Schulz analog und versteht diese Analogie als Versuch des Romans, die Frage nach der moralischen bzw. ethischen Dimension von Schuld aus einer Täter_innenperspektive aufzuwerfen. Birkmeyer liest Schulz' Erzählung als Machtdiskurs, der versucht, die „Grenzen des Sagbaren zu übertreten“, um das Unsagbarste zu sagen. Die Mittel des Textes sind folgerichtig Übertreibung, Possen, Pornografien und Skurrilitäten²⁷⁴, um, so Birkmeyer, ein „Narrativ der moralischen Folgenlosigkeit der Schuld“²⁷⁵ herzustellen und damit genau diese im westdeutschen Diskurs zu entlarven. An seine Lesart anschließend wirft Birkmeyer die Frage auf, ob der Roman vielleicht „deshalb so grotesk [sei], weil er das Groteske der Normalität des Unnormalen, das Perverse des vermeintlich Unperversen erzählen will, das sich genau dann einstellt, wenn die Normalität als das kaschierte Grauensvolle enttarnt wird.“²⁷⁶ Offen aber bleibt, welche Begriffe von Normalität und Perversion Birkmeyers Lektüre hier setzt und welche Begriffe von Normalität und Perversion der Roman inszeniert.

Adressierung

Die Du- oder Sie-Erzählung, in der sich die Dialogstruktur der Figurenebene in einer Dialogstruktur des Erzählaktes doppelt, trägt immer ein Moment der Ambiguität in sich. Eine Ambiguität, die, wie Erika Greber²⁷⁷ in ihren narratologischen Überlegungen zur (auch vergeschlechtlichten) Struktur des Du eines Textes in Anlehnung an Bachtin ausführt, sich daraus erklärt, dass

[...] das Du-[oder Sie-]Pronomen [...] ja per definitionem nicht die eigene, sondern die Sicht eines anderen [markiert]. Das heißt, im Du-Erzählen ist grundsätzlich ein zweistimmiger Diskurs der Interferenz konstruiert – unhintergebar Heteroglossie. Genau das ist ja der springende Punkt der Du-Narration: dass hier eine irgendwie nicht dingfest zu machende Erzählinstanz spricht.²⁷⁸

Die Interferenz macht die Bestimmung des erzählten Dus und des erzählenden Ichs uneindeutig. In Hilsenraths Roman gilt das für das Ich gleich im doppelten Maße: Der Ich-Erzähler Max Schulz ist ein auktorialer Ich-Erzähler, der sich selbst zum Gegenstand seines Erzählens macht. Er ist eine in sich selbst gespaltene Erzählinstanz: die erzählende und die erzählte verschränken sich miteinander, und diese Spaltung oder Doppelung wird in der Konstruktion von Schulz/Finkelstein zu Finkelstein/Schulz ein weiteres Mal wiederholt. Für Jens Birkmeyer berührt gerade dieses Oszillieren des Max Schulz

²⁷³ Birkmeyer, S. 59.

²⁷⁴ Birkmeyer, S. 56.

²⁷⁵ Birkmeyer, S. 65.

²⁷⁶ Birkmeyer, S. 57.

²⁷⁷ Greber, Erika: Wer erzählt die Du-Erzählung? Latenter Erzähler und implizites gendering (am Beispiel einer Kurzgeschichte von Tschechow). In: Nieberle Sigrid und Elisabeth Strowick (Hg.): Narration und Geschlecht. Texte – Medien – Episteme. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2006, S. 45-72.

²⁷⁸ Greber, S. 60.

zwischen auktorialem Erzählen und Ich-Erzählen die ethische Dimension des Komplexes Schuld und Sühne, er führt aber nicht weiter aus, was unter dieser „ethischen Dimension“ zu verstehen wäre.

Eine andere Lesart ergibt sich aus dem Umstand, dass die Interferenz, so Erika Greber, „eine metatextuelle Reflexion über das Erzählen selber“²⁷⁹ innerhalb des Textes ermöglicht. Veruneindet der Roman also durch die Interferenz das Du und das Ich im Monolog des Max Schulz, seinem Geständnis, arbeitet er selbstreferentiell und befragt die Gattung des Geständnisses und dessen Funktionieren angesichts der Erfahrung des Holocaust. Deutlicher wird dieses Verfahren in der zentralen Szene des Romans, in der sich der Erzähler Max Schulz einem von ihm selbst initiierten Verhör durch den ehemaligen Richter Wolfgang Richter unterzieht, der das Geständnis von Schulz, dem jüdischen Friseur und Haganah-Kämpfer Itzig Finkelstein, nur als Spiel versteht. Nachdem Schulz seine Verbrechen aufgezählt und geschildert hat, kommt es zwischen den beiden Männern zur Frage nach dem gerechten Urteil:

„Wieviel hast du eigenhändig umgebracht, Max?“
„Genau weiß ich's nicht, Wolfgang. Ich hab sie nicht gezählt.“
„Ungefähr, Max?“
„Ungefähr 10 000. Es könnten aber auch mehr gewesen sein. Oder auch weniger. Nur, um eine runde Ziffer zu nennen: 10 000!“ [...]
„Dann lautet mein Urteil: 10 000 mal aufhängen!“
„Hör mal zu, Wolfgang. Du willst mich doch nicht etwa 10 000 mal aufhängen lassen?“
„Doch, Max!“
„Das geht aber nicht, Wolfgang. Ich habe nur einen Nacken!“²⁸⁰

Es ist der Körper mit seinem Nacken, der in diesem Dialog als Hindernis vorgeschoben wird, der eine als adäquat erachtete Strafe verunmöglicht. Wenig später kommt die „Gerichtsverhandlung“ doch zu einem Ende:

Versuchen Sie, uns zu sehen! Zwei ratlose Männer. Sie haben ein Spiel gespielt. Sie sind müde. Besonders der Richter. Er ist eingenickt. Und er wacht wieder auf. Er blickt mich an. Er sagt: „Max Schulz. Es gibt keine Lösung. Das ist ein schäbiges Spiel.“ Ich sage: „Ein Urteil muss gefällt werden.“ Und der Richter sagt: „Ich bin müde. Mir fällt jetzt nichts ein. Und das ist ein schäbiges Spiel. Und ich bin ein alter Mann.“ Ich frage: „Soll ich das Urteil fällen?“ Und der Richter nickt, sagt: „Ich bin müde. Was ist das Urteil?“ Ich sage: „Freispruch!“ Und der müde alte Mann nickt... sagt: „Freispruch!“²⁸¹

Wieder ist es der Körper, der mit seiner Müdigkeit einen Freispruch begünstigt und über den sich eine Strafe verhindern lässt. Und es ist die Sicht des Richters, den Prozess als Spiel zu verstehen, die vom Erzähler Schulz übernommen und an das Sie herangetragen wird, das den Text liest. Wenn aber in der Anrede des „Versuchen Sie, uns zu sehen“, die den Dialog mit dem Richter doppelt, immer die

²⁷⁹ Greber, S. 59.

²⁸⁰ Hilsenrath, S. 454f

²⁸¹ Hilsenrath, S. 457

„Sicht eines anderen“ mitschwingt, wie Greber es formuliert, konstruiert demnach die lakonische Erzählung des Erzählers gerade im Subjekt des Lesens seine Sicht? Eine Sicht, die die Verbrechen somit auch trivialisiert und herunterspielt und so, wie der Richter, mit Max Schulz zur Einsicht des Freispruchs gelangt?

Elisabeth Strowick denkt in ihrem Text *Sprechende Körper* performanztheoretisch über den Akt des Lesens nach. Sie entwirft anhand eines Freud-Witzes ein Modell von Lesen als „triangulärem Performativ“, um das Moment der Fehllektüre als Ereignis, das die Intention des sprechenden Subjekts unterläuft und gleichzeitig Räume der Resignifikation öffnet, als literaturtheoretische Kategorie fassbarer zu machen. Strowick zufolge liegt es gerade an der „strukturelle[n] Alterität des (Fehl-)Aktes des Lesens [...], dass dieser sich wiederholt und damit zugleich Möglichkeiten subversiver Relektüren eröffnet.“²⁸² Strowicks „trianguläres Performativ“ versucht, das Verhältnis von Lesen und Text in einer Dreiecksformation zu denken, in der die jeweiligen Enden des Dreiecks als unterschiedliche Positionen eingenommen werden können. Dieses Dreieck an die „Gerichtsszene“ in Hilsenraths Roman angelegt, ergibt zwei mögliche Lesarten: In einer ersten Lektüre befindet sich an einem Ende Max Schulz als auktorialer Ich-Erzähler seiner Geständnisse, am anderen Ende der Richter, dem ein Urteil in den Mund gelegt wird. Am dritten Ende ist das Objekt der Aggression, der in der Ermordung Itzigs figurierte Holocaust mit Schulz’ bloß in irgendeiner Zahl abstrahierten Opfern. Wenn sich in der zweiten Position, der des Richters, die Position des Subjekts des Lesens doppelt, in Analogsetzung der Dialogstrukturen, hieße das für diese Position eine Kompliz_innenschaft mit Max Schulz, mit seiner Denkkordnung des Tötens und dessen selbstreferentieller Logik des Trivialisierens. So gedacht würde der Akt des Lesens, in dem sich Text und lesendes Subjekt nachträglich konstruieren, das Wissensregime und Denken von NS-Täter_innen, hier SS-Männern, wiederholen und festigen: in der Wiederholung jede Differenz feststellen.

Eine zweite Lesart ergibt sich durch den Umstand, dass die Urteilssprechung aber zunächst durch das Einschlafen des Richters unterbrochen wird. Der Körper, hier nicht als Metapher gedacht, sondern „als strukturelles Moment von Handlung, das den Akt des Lesens zu einem Fehlakt verschiebt“²⁸³, so Strowick, unterläuft aber die eben skizzierte Lesart und macht die Lektüre zu einer in sich differenten Wiederholung dessen, was Max Schulz sagt. Der schlafende Körper des Richters ist dann als das Moment zu setzen, das das Lesen zu einem Fehlakt verschiebt, nämlich zu einem, der Schulz’ Geständnis, das sich keiner Konsequenz unterwirft, nicht folgt. Die Konsequenzlosigkeit der Schuld bleibt darin zwar enthalten, Max Schulz entwirft für sich einen Freispruch, der unwidersprochen

²⁸² Strowick, S. 121f

²⁸³ Strowick, S. 14

bleibt. Die hegemoniale Selbstgerechtigkeit, Selbstgerechtigkeit auch im wortwörtlichen Sinn, des Max Schulz liest sich dann aber als „in sich differenter Akt der Wiederholung“ eines Geständnisperformativs, das scheitert, hier scheitern muss. So lässt sich mit Strowick die Inszenierung von Schulz' Geständnis als „Figur der Kreuzung“ lesen bzw. als „Signifikant der ‚Unreinheit‘“²⁸⁴, die nicht nur die Figur des arischen Massenmörders Schulz, als Erzählinstanz und als Ich des Textes, sondern auch die Gattung Geständnis unterläuft – gerade, wenn Gattung als etwas verstanden wird, in dem die Begriffe Genealogie und Geschlecht untrennbar mitschwingen.

Sexualisierte Körper

Zurück zum Beginn des Textes, in dem genau diese Verschränkung von Genealogie, Geschlecht und Ursprung inszeniert wird: Auch hier ist der Monolog von Max/Itzig von einem „Signifikanten der ‚Unreinheit‘“ unterlaufen. Denn wo die lange Erklärung des Vaterschaftsverhältnisses die Frage nach der biologischen Abstammung (und im totalitären Kontext des Nationalsozialismus heißt das eine Frage nach dem Recht auf Leben) aufwirft, verlagert der Text diese von Beginn an auf das Ausstellen jeder Nazi-Terminologie: Der Ursprung des Max Schulz wird als Folge unkontrollierter Sexarbeit figuriert, ist aber als „rassenrein“ gesichert. Gerade über diese Verschränkung von Sex und der Behauptung einer „Reinrassigkeit“ werden Max Schulz/Itzig Finkelstein als Erzähler, seine potentiellen Erzeuger_innen und damit das Personal des Romans, kleinbürgerliche deutsche Täter_innen und Mitläufer_innen, konstruiert.

Es ist der Körper – kein vordiskursiver Körper, sondern das Verhältnis von Körper und Sprache als Handlungsmoment, wie es in den Körperinszenierungen, die der Text entwirft, ausgedrückt ist – über den hier das erzeugt wird, was immer als das Groteske bei Hilsenrath bezeichnet wird. Das Groteske aber ergibt sich aus der Differenz zu einer Norm, die in der Erzählung konstruiert wird, und deren Überschreitung. Erst in dieser Differenz entsteht ein Raum, in dem sich die Kritik und die Subversion des Grotesken entfalten können. In Hilsenraths Roman ist es das Sexuelle, das, wie Heribert Hoven²⁸⁵ in seiner Lektüre des Textes ausführt, die Binnenordnung dieser „Norm“ vorgibt: Die fünf mutmaßlichen Väter des Ich-Erzählers haben in einer genau festgesetzten Hierarchie Sex mit der Mutter Minna Schulz, einem „sozialdarwinistischen“ Recht des Stärkeren folgend. Gleichzeitig ist aber gerade der Schwächliche, der Hausdiener, derjenige, dessen „arischer“ Stammbaum als unerschütterlicher Beweis für die „Reinrassigkeit“ zitiert wird und der sich bis ins Mittelalter

²⁸⁴ Strowick, S. 19

²⁸⁵ Hoven, Heribert: Die Ästhetik des Geschlechtsverkehrs oder Anmerkungen zum Thema: Sexualität im Werk Edgar Hilsenraths. In: Kraft, Thomas (Hg.): Edgar Hilsenrath. Das Unerzählbare erzählen. München 1996, S. 191- 201

zurückverfolgen lässt, bis zu einem „Knappen des ruhmreichen Ritters Siegismund von der Weide“²⁸⁶ nämlich, der als Träger des Schlüssels des Keuschheitsgürtels von Siegismund Frau ausgewiesen wird. Auch hier wieder ein sexualisierter Einschub, der bezeichnend ist, kommt doch die Metapher des Schlüssels wenig später an der Stelle wieder, an der das Baby Max Schulz von seinem nunmehrigen Stiefvater Slavitzki, SA-Mann der ersten Stunde, vergewaltigt wird und währenddessen den Schlüssel „knarren und knirschen“²⁸⁷ hört. Nach der Schilderung der Vergewaltigung kommentiert der Erzähler Max/Itzig das Ereignis. Den hypothetischen Einwand der Adressat_innen, sein Bericht sei unzuverlässig, da man sich an frühkindliche Erfahrungen nicht in dieser Detailliertheit erinnern könne, nimmt der Erzähler vorweg, indem er sozialdarwinistisch argumentiert die ideologische Lehre vorführt, die er aus diesem Ereignis zieht und die das Ordnungssystem aller weiteren erzählten Ereignisse vorgibt:

Ich weiß, was Sie sagen: „Max Schulz spinnt! Ein Alptraum! Nichts weiter!“ Aber warum behaupten Sie das? Hat der liebe Gott nicht die Unschuld erfunden, damit sie zertreten wird ... hier auf Erden? Und werden die Schwachen und Wehrlosen nicht von den Starken überrumpelt, niedergeknüppelt, vergewaltigt, verhöhnt, in den Arsch gefickt? Zu gewissen Zeiten sogar einfach beseitigt? Ist es nicht so? Und wenn es so ist ... warum behaupten Sie dann, daß Max Schulz spinnt?²⁸⁸

Der Erzähler legitimiert damit die erlebte Erfahrung, deren Zeugnis anscheinend, so zeigt es der inszenierte, den Adressat_innen in den Mund gelegte Widerspruch an, nicht für sich stehen kann, sondern erst ideologisch begründet werden muss, um überhaupt Gültigkeit zu erlangen. Gleichzeitig legitimiert er auch seine Unzuverlässigkeit als Erzähler, liegt doch in diesem Ereignis auch die Begründung für seinen „Dachschaden“, den der Roman den ganzen Text über wiederkehrend seinem Erzähler attestiert und damit eine Interpretation der Mutter von Max Schulz unwidersprochen übernimmt:

[Slavitzki:] „Weißt du, Minna, ich glaube, bei dem Jungen ist 'ne Schraube locker.“
Meine Mutter sagte: „Weißt du, Anton. Beim ersten Mal ist es passiert.“
„Wie meinst du das?“ sagte mein Stiefvater.
„Dein Schwanz war ganz einfach zu groß“, sagte meine Mutter, „und zu lang. Der stieß an seinen Hirnkasten an. Oder an sein Dach. Und was entstand: ein Dachschaden!“
„Ein Dachschaden“, sagte Slavitzki.
„Ja, Anton“, sagte meine Mutter ernst. „Ein Dachschaden.“²⁸⁹

Das Recht des Stärkeren wird zur fundamentalen Argumentationsstrategie des Erzählers Max/Itzig, gerade da, wo der Sex die Ordnung durcheinanderbringt und durch die Ordnung der „Rasse“ ersetzt werden muss: Kurz nach Kriegsende beginnt Schulz, nun seit Kurzem der Schwarzhändler Itzig Finkelstein, eine Affäre mit der „arischen“ Gräfin von Hohenhausen: Die Gräfin hat hohe sexuelle

²⁸⁶ Hilsenrath, S. 7

²⁸⁷ Hilsenrath, S. 23

²⁸⁸ Hilsenrath, S. 23f

²⁸⁹ Hilsenrath, S. 28f

Ansprüche, Finkelstein/Schulz muss sich einer mehrwöchigen Schulung durch deren Butler unterziehen. Als es endlich zum Sex kommt, beschreibt der Ich-Erzähler Max/Itzig seine Reaktion auf ein plötzliches Blackout, das ihn alles, was er gelernt hat, vergessen lässt, und das damit verbundene Gefühl der Demütigung so:

Wollen Sie wissen, ob der jüdische Schwarzhändler Itzig Finkelstein oder der frühere arische Massenmörder Max Schulz die erste Nacht der großen Prüfung mit der schönen adeligen Frau Kriemhild Gräfin von Hohenhausen bestand? Wissen Sie, was ein Versager ist? Haben Sie Psychologie studiert? Ich vergaß im Augenblick der „Großen Prüfung“ alles, was ich gelernt hatte, lag angstschlotternd, mit aufgerissenen Froschaugen in ihren Armen, [...] sah mich durchstrahlt, durchleuchtet, durchschaut, verhöhnt, gedemütigt, kastriert. – Nur einmal ... im Laufe jener ersten Nacht ... raffte ich mich auf, kriegte eine Wut, wollte mich rächen, stieß einen fürchterlichen Fluch aus, warf mich auf die Gräfin und nahm sie im Sturmangriff, der drei Sekunden dauerte [...] Und wissen Sie, was die Gräfin zu mir sagte? „Herr Finkelstein“, sagte sie, „Sie sind ein Barbar“. „Ich bin Jude“, sagte ich. „Kein Barbar.“ „Um so schlimmer“, sagte die Gräfin. [...] Es ist klar: Die Gräfin ist eine Antisemitin! In der letzten Zeit hat sie die Maske ganz fallen lassen.²⁹⁰

Heribert Hoven weist darauf hin, dass der Erzähler hier „der Sprache des Aggressors“²⁹¹ verhaftet bleibt, der Sprache von Hitlers *Mein Kampf*, und sich jedes Sprechen Schulz' über Sexualität generell nur im „Sturmangriff“ artikulieren kann. Hoven ist einer der wenigen, der in der Sekundärliteratur auf Figurationen des Sexuellen eingeht. Hovens Text fasst Sexualität dabei grundsätzlich als „die anarchisch-vitale Seite des Humanen“²⁹², die die NS-Diktatur mit ihrer Rassenlehre bekämpft und verstümmelt habe. Von daher denkt er Hilsenrath und dessen Roman als „Menschenfreund, als Aufklärer“²⁹³, der durch die nackte Darstellung seiner Figuren als triebhaft und egoistisch eine Hoffnung auf eine Welt gebe, die aus der Erfahrung des Massenmords gelernt hat:

Gerade weil sich die NS-Diktatur in Deutschland unter anderem auch dadurch etablierte, daß sie einen nebulösen Idealismus mit der Unterdrückung des Sexualtriebes verknüpfte („denn in einer verbastardisierenden und vernegerten Welt wären auch alle Begriffe einer idealisierten Zukunft unseres Menschentums für immer verloren“, so Hitler in *Mein Kampf*) zeigt sich Hilsenrath als entschiedener Antiidealist. In der Satire findet er eine bewährte Kampfgefährtin, welche bereits seit alters her vor allem in der anstößigen Verbindung von Komik und Sexualität an den Fundamenten festgefügtter Machtverhältnisse rüttelt.²⁹⁴

Hoven zufolge konstruiert der Roman Figuren, die, nach der Entwertung aller Werte, auf ihre nackte Existenz zurückgeworfen seien und darin aber auch die Hoffnung auf eine bessere Welt repräsentierten. Diese Aufladung des Sexuellen mit einem Anspruch auf Befreiung und einen ethischen Gehalt durchzieht Hovens Lektüre. Im Subtext lassen sich Ansätze der NS-

²⁹⁰ Hilsenrath, S. 212f

²⁹¹ Hoven, S. 193

²⁹² Hoven, S. 192

²⁹³ Hoven, S. 191

²⁹⁴ Hoven, S. 192f

Repressionshypothese, wie sie die westdeutschen 68er formulierten, mitlesen. Hoven steht mit dieser Interpretation nicht alleine. Ein Strang in den deutschsprachigen Besprechungen unterstellt die Sexualität einem Kausalzusammenhang und macht sie zu einem Bestandteil der Selbstvergewisserung nach einem irreparabel beschädigten Leben, als Indiz des Überlebens nach dem Holocaust.²⁹⁵ Damit nimmt die Sexualisierung des Textes die Funktion der Suche nach Vitalität und der Bewältigung des Holocaust ein.

Dieser Argumentationslogik entgegenstehend lässt sich ein Strang an Besprechungen herauslesen, der die Sexualisierung als Pornografisierung auffasst und dem Roman darüber jeglichen literarischen Wert abspricht. Patricia Vahse arbeitet dies in ihrer sehr detaillierten Rezeptionsgeschichte des Romans heraus. Auffallend an Vahses Aufarbeitung ist, dass Vahse bei der Auseinandersetzung mit der Frage der Pornografisierung ihren neutralen Ton, der die feuilletonistischen Positionen versammelt, kontextualisiert und kommentiert, für einen Moment aufgibt und sich an dieser Stelle in die Diskussion einmischt, indem sie klar Stellung bezieht:

Es stellt sich jedoch die Frage, was diese Rezensenten mit dem Begriff Pornografie meinten und ob sie damit eine adäquate Begrifflichkeit für den Roman [...] gewählt hatten. Da Pornografie per definitionem die „Darstellung geschlechtlicher Vorgänge unter einseitiger Betonung des genitalen Bereichs und unter Ausklammerung der psychischen und partnerschaftlichen Gesichtspunkte der Sexualität“ [Duden] ist und zudem „die Intention der sexuellen Reizwirkung“ im Vordergrund der Darstellung steht, muss dieser Begriff zur Beurteilung von Hilsenraths Entwurf zurückgewiesen werden, da die psychische Konstitution und Konstellation der Beziehung zwischen Max und Veronja zum Beispiel von besonderer Bedeutung ist. Zudem geht von der Darstellung keine „sexuelle Reizwirkung“ aus, sie wirkt lediglich abstoßend. Das Pornografie-Verdikt deutet somit vielmehr darauf hin, dass die Rezensenten, die es gegen Hilsenrath ins Feld führten, Konventionen und moralische Normen durch die Art und Weise der Darstellung verletzt sahen. Das Urteil, das Dargestellte sei pervers, obszön und pornografisch, lag somit nahe.²⁹⁶

Ebenso aber verstellt die Aufladung des Sexuellen als vitalisierendes, antifaschistisches Moment das Verständnis dessen, was im Roman passiert. Den Nationalsozialismus als sexuell repressives Regime zu setzen, wie es Heribert Hoven in der Annahme einer Befreiung der Sexualität als antifaschistisches Versprechen argumentiert, verkennet nicht nur die Funktion der antisemitischen und rassistischen NS-Sexual- und Biopolitik als ideologisches Zentrum des Massenmords. Diese Lesart sperrt sich auch gegen den Roman selbst. Denn was bedeutet es, folgende Szene des Romans als anarchische Befreiung durch das Sexuelle zu verstehen?

²⁹⁵ Vgl. Vahse S. 141f

²⁹⁶ Vahse, S. 131

Max Schulz heiratet Mira Schmulevitch, eine von zwei Überlebenden eines Massakers, das 1941 „im ukrainischen Städtchen Wapnjarka-Podolsk“ an den jüdischen Bewohner_innen verübt wurde, vielleicht auch durch Schulz' Truppen selbst, der Text lässt dies offen. Mira wird danach in ein Konzentrationslager deportiert (der Name wird nicht genannt), überlebt und emigriert nach Israel, wo sie im Friseursalon ihres Onkels auf Schulz, jetzt der jüdische Friseur Finkelstein, trifft. Mira, die „stumme Freßmaschine“, wie der Erzähler Max/Itzig sie nennt, und wodurch in Mira auch die Körperlichkeit der Mutter eingelagert ist – es gibt nur einen Buchstaben Differenz zwischen der Mutter Minna Schulz und der stummen Mira Schmulevitch – Mira spricht nicht mehr. Stattdessen isst sie ununterbrochen, alles, was sie finden kann, sie setzt unbegrenzte Nahrungsaufnahme gegen die Erinnerung. Gleich in der ersten Begegnung zwischen Mira und dem Friseur Finkelstein/Schulz ist das von Bedeutung, wie der Erzähler Max/Itzig berichtet:

Seit Mira in mein Leben hineinstieg ... mit all dem Fett und all den stummen Schreien ... onaniere ich Tag und Nacht. Kann kaum auf den Füßen stehen. Mache das tagsüber auf der Toilette des Friseursalons Schmuuel Schmulevitch, nachts im einsamen Bett. Sehen Sie, Mira verkörpert irgendetwas für mich, was ich zu kennen glaube und doch nicht recht begreife. Wenn ich an sie denke, dann kriege ich Lust, zuzustoßen, zu zertrümmern, aufzufressen, mir einzuverleiben, verliere dabei guten Samen ... und nachdem ich den Samen verloren hab, da möchte ich alles wieder ausspucken, zusammenflicken, streicheln, versöhnen ... aber nicht loslassen, als müßte ich es festhalten, um es wieder zu fressen ...²⁹⁷

Claudia Öhlschläger und Birgit Wiens versuchen in ihrem Band *Körper-Gedächtnis- Schrift*²⁹⁸ Konzepte der „Geschichte des Körpers“ und seiner sexuellen Markierung wie auch des kulturellen Gedächtnisses neu zu formulieren, d. h. eine performanztheoretische Auffassung von Körper als Effekt sich wiederholender, diskursiver Akte mit Diskursen der Gedächtnistheorie zu verschalten. Öhlschläger/Wiens weisen dabei darauf hin, dass der weibliche Körper als „privilegierte Matrix“²⁹⁹ der Einschreibung des kulturell Verdrängten fungiert. Auf die Szene aus Hilsenraths Roman angelegt ist das kulturell Verdrängte demnach die Erfahrung des Verbrechen, die für Mira nur in Form von gesteigerter, jede Grenze überschreitender Essensaufnahme artikulierbar ist. Das Körperfett als Überschreitung der alltäglichen Norm des Friseursalons stellt für sie ihren Umgang mit ihrem Überleben dar. Gleichzeitig ist es der sexuelle Trigger für Schulz, in dem auch der „fette Arsch“ der Mutter widerhallt, d. h. das Erzählte ist auch hier, über den Körper der weiblichen Figur, die als Lustobjekt des Erzählers inszeniert ist, in der Überschneidung von Körperfett/Schweigen/ermordete Menschen/Onanieren sexuell gerahmt. Max Schulz braucht Mira gleichsam als konstitutives Außen

²⁹⁷ Hilsenrath, S. 381

²⁹⁸ Öhlschläger Claudia und Birgit Wiens (Hg.): *Körper – Gedächtnis – Schrift*. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Berlin: Schmidt 1997

²⁹⁹ Öhlschläger, Wiens, S. 17

seiner neu angenommenen Identität als jüdischer Friseur und zionistischer Kämpfer. Dennoch bewegt er sich in der Bedeutungsstruktur, die der Text von Anfang an konstruiert, denn als Mira einwilligt, Finkelstein/Schulz 1947 in Beth David zu heiraten, ist die erste Reaktion des Erzählers Schulz die Frage danach, was wohl die Mutter und der Stiefvater Slavitzki von dieser Heirat gehalten hätten:

[...] Slavitzki würde sicher sagen: „Mit 40, da sieht nicht jeder Arsch gleich aus. Da wird man wählerisch.“ Und meine Mutter würde sagen: „Das stimmt, Anton.“ Und Slavitzki würde sagen: „Das muß ein guter Arsch sein.“ Und meine Mutter würde sagen: „Ein Judenarsch! Und obendrein fetter als meiner! Das reizt meinen Max.“³⁰⁰

Der „fette Judenarsch“ der Mira Schmulevitch fügt sich reibungslos in die Denkordnung der Mutter und Slavitzkis. Darin liegt keine anarchische Befreiung durch das Sexuelle. Das Ganze bekommt noch eine problematische Wende, wenn Schulz' Beziehung zu Mira, wie es Andreas Graf in seiner Lektüre des Romans vorschlägt, als Teil der Konstruktion Schulz/Finkelstein zu Finkelstein/Schulz als Schulz' innere Buße gelesen wird. Graf stellt dabei die These auf, dass Max Schulz' Geständnis, d. h. die Niederschrift des Romans, die einzige Art ist, in der „Buße allein noch möglich ist“³⁰¹, da der Text die einzig materiell greifbare Buße darstellt, in der den Opfern zwar nicht das Leben, aber die Erinnerung und damit ihre Würde zurückgegeben werde. In seiner Auseinandersetzung mit Mira begreife Max Schulz erstmals, so Graf, „daß seine aus einer dumpfen Rachsucht gespeiste Zerstörungslust Ausdruck eines tiefen Zärtlichkeitsbedürfnisses ist. [...] Er erlebt die Liebe, muß aber einsehen, daß die Vergangenheit nicht revidierbar ist.“³⁰² Für Graf ist die Geburt des gemeinsamen, behinderten Kindes und dessen früher Tod der Beleg für die Unentrinnbarkeit der Erinnerung. Graf zitiert die Stelle, an dem der Erzähler Schulz zum ersten Mal an Mira zu denken beginnt, spart in seinem Zitat aber bezeichnenderweise die Onanie aus und überhöht die Szene zu einem romantischen Versuch des reuigen Neubeginns. Grafts Lektüre bleibt somit Schulz' Denkmuster unwidersprochen verhaftet, das Mira funktional als Möglichkeit besetzt, sich durch die Zeugung eines Kindes (eines jüdischen Kindes, der matrilinearen Logik folgend, noch dazu eines jüdischen Kindes einer KZ-Überlebenden) von den eigenen Verbrechen reinzuwaschen. Seine Lektüre fällt hinter die groteske Überschreitung des Textes zurück. Denn die Erzählbewegung von Schulz/Finkelstein ist eine Nachahmung, die das „Original“ – das Original der romantischen Liebe, des Ursprungs, eines nicht vom Holocaust gerahmten Selbstverständnisses – parodiert und dessen Autorität unterläuft, was schon an der Eröffnungsszene des Romans aufgezeigt und in der Auseinandersetzung mit Mira noch einmal durchgespielt wird. Sie ist offen für mimetische Subversion. Das zeigt sich auch an der Doppelung der

³⁰⁰ Hilsenrath, S. 384f

³⁰¹ Graf, S. 147

³⁰² Graf, S. 145

Geburtsannonce, die Itzig/Max in der Zeitung anlässlich der Geburt seines Sohnes veröffentlichen will:

Ich, Itzig Finkelstein, Friseur, Besitzer des eingeführten Friseursalons „Der Herr von Welt“, ehemaliges Mitglied der Schwarzgruppe, Haganahsoldat, Sergeant der Israelarmee, Veteran vom Jahre 48, erster jüdischer Soldat, der an der Spitze seiner Leute am 30. Dezember 1948 den Suezkanal erreichte, Präsident des Tierschutzvereins von Beth David, Präsident der örtlichen Antiwiedergutmachungsliga, Erfinder des berühmten Haarwuchsmittels „Samson V 2“, erlaube mir, die Geburt meines Sohnes und Nachfolgers Judas oder Jehuda Finkelstein bekanntzugeben.³⁰³

In Aufbau und Funktion gleicht dieser Text jener Annonce am Beginn des Romans, in der der Vater des Itzig Finkelstein, Freund von Max Schulz und noch nicht dessen Doppelgänger, die Geburt eben dieses Itzig ankündigt:

Ich, Chaim Finkelstein, Friseur, Besitzer des eingeführten Friseursalons „Der Herr von Welt“, Ecke Goethe- und Schillerstraße, Wieshalle, Vorstand im „Jüdischen Kegelklub“, stellvertretender Generalsekretär der „Jüdischen Kultusgemeinde“, Mitglied des „Deutschen Tierschutzvereins“, des Vereins der „Pflanzenfreunde“, der Liga „Liebe deinen Nächsten“ und der „Wieshaller Friseurinnung“, Verfasser der Broschüre „Haarschnitt ohne Treppen“, ... erlaube mir, die Geburt meines Sohnes und Nachfolgers „Itzig Finkelstein“ bekanntzugeben.³⁰⁴

Itzig/Max hat die Position des Chaim Finkelstein eingenommen, der Friseursalon trägt denselben Namen, die Details aus dem deutschen Städtchen Wieshalle sind durch das israelische Städtchen Beth David ersetzt, der assimilierte Ostjude Chaim ist nun der assimilierte Exilant Itzig, die Logik aber bleibt unangetastet. Auch hier ist die Ursprungserzählung grotesk verdoppelt, die scheinbar gleiche Wiederholung blendet die Verschiebungen und den Massenmord aus, die sich in der Zeitspanne, die zwischen diesen beiden Annoncen liegt, zugetragen haben, indem sie die beiden Itzigs in eins setzt, den Bruch Schulz/Finkelstein, Finkelstein/Schulz unsichtbar macht und die Tätergeschichte von Max Schulz zu einer Überlebendengeschichte des Itzig Finkelstein umschreibt. Bezeichnet Graf im Titel seiner Besprechung des Romans die Erzählperspektive als pathologisch, so ist dem Aufsatz schon im Titel sein moralischer Subtext unverhüllt eingeschrieben, der sich dann auch durch die pathetische Buße-Argumentation bestätigt. Was genau mit der angekündigten Pathologie gemeint ist, erschließt sich nicht, da der Aufsatz den Begriff nicht weiter erwähnt. Damit bleibt Grafs Lektüre Schulz' Rhetorik ganz und gar verfangen. Es gelingt ihr nicht, sich zu diesem unzuverlässigen Erzähler in Distanz zu bringen und den Fokus darauf zu lenken, was der Roman in seiner rhetorischen Verfasstheit betreibt.

³⁰³ Hilsenrath, S. 295

³⁰⁴ Hilsenrath, S. 8

Denn das Scheitern des Geständnisses des Max Schulz, als das der ganze Text gelesen werden kann, und für das die „Gerichtsszene“ exemplarisch steht, legt Fragen nach der „Norm“ und dem Körper offen – und an diesem Punkt geht der Roman über seine konkrete kritische Einschreibung in den westdeutschen Erinnerungsdiskurs der 1960er-Jahre hinaus. Er sensibilisiert dafür, wie in Körper Vorstellungen des Sexuellen, die mit einem ethischen Anspruch aufgeladen sind, eingelagert werden. Er fragt nach den Bedeutungen, die über den Körper angeeignet oder verworfen werden, gerade auch über die Achse Geschlecht ausgetragen. Er gibt zu denken auf, wo sich Normen im Lesen des Textes weiterschreiben und in welches Leseverhältnis sich ein lesendes Subjekt verstrickt. Die Überschreitung, die Hilsenraths Roman begeht, zeigt sich gerade auch an der Zeichnung der weiblichen Figuren. Max' Mutter arbeitet als Sexarbeiterin, seine Frau Mira ist adipös, Veronja, die alte Frau, von der er im polnischen Wald sexuell ausgebeutet wird, erinnert an eine Hexe in Grimms Märchen, seine Geliebte Frau Holle, auch hier eine Märchenreferenz, hat ein Holzbein und ist sexuell hochaktiv – all diesen Frauenfiguren ist eine sexuell aufgeladene, als nicht normativ definierte Körperlichkeit zugeschrieben, zu der es den Erzähler Max/Itzig hinzieht. Die Übersteigerung der körperlichen und sexuellen Merkmale an den Frauenkörpern illustriert den grotesken Grundgestus des ganzen Romans. Die Stereotypisierung des Weiblichen als sexuell und körperlich aber wird darin nicht subvertiert, ganz im Gegenteil: Die groteske Übertreibung affiziert das, was sie übersteigert, die Frau bleibt sexuell gefährlich, verschlingend, mütterlich und Natur.

Groteske Überschreitung

Robert Lawson konzentriert sich in seiner Lektüre des Romans auf diese groteske Übersteigerung, die der Text vorführt. Er liest den Roman mit Michail Bachtins Konzept der Karnevalisierung als eine karnevaleske Narration der Weltverkehrung: das Innen wird nach außen gestülpt, das Oben nach unten gezerzt, das Unten in die Höhe erhoben. Hilsenraths Roman bemüht dafür eine Vielzahl an Bildern grotesker Verkehrung wie beispielsweise die Umkehrung antisemitischer Stereotype oder auch das Vorführen des Scheiterns der Verfolgung der Täter_innen, die sich gegen die Leseerwartung richten: „Hilsenrath's postwar landscape, where the perpetrators remain free and the victims suffer, reverses all our expectations.“³⁰⁵ Damit ist die Brechung der Lesererwartung für Lawson eine der wichtigen Funktionen der grotesken Verkehrsstrategie. Das Groteske bedient sich dabei einer sehr ausgeprägten Binarität in den Bildern, mit denen Figuren und Handlungen belegt werden: Der pädophile Stiefvater Slavitzki wird als dürr geschildert, während Schulz/Finkelsteins Frau Mira als fettleibig dargestellt wird, Veronja als sehr alte Frau im Gegensatz zum sehr jungen Max Schulz etc.,

³⁰⁵ Lawson, Robert: Carnivalism in Postwar Austrian- and German-Jewish Literature – Edgar Hilsenrath, Irene Dische, and Doron Rabinovici. In: seminar 43:1 (2007), S. 37-48, hier S. 38

alle Figuren unterwerfen sich einer klaren sozialen Hierarchie, die durch die Pole stark-schwach, wie an der Vergewaltigungsszene ausgeführt, strukturiert ist. Mit Bachtin versteht Lawson die Verkehrung vor allem aber als eine Strategie der Kritik an Autorität bzw. letztlich der Verneinung und Außerkraftsetzung von Autorität und allem, was als höherstehend oder heilig konstruiert wird. Gerade die Groteske mit der ihr eingeschriebenen Körperlichkeit betreibt das einer Logik der Körperachse folgend. Als „hoch“ erscheint plötzlich alles, was den unteren Extremitäten zugeordnet werden kann (Ausscheidung, Geburt, Kopulation), als „niedrig“ das, was sonst Kopf und Brust vorbehalten ist (Denken, Fühlen, Wollen). Vor diesem Hintergrund liest Lawson die Sexualisierung der Figuren als eine der zentralen grotesken Verkehrsstrategien:

To enhance the reversal of stereotypes Hilsenrath employs the carnival grotesque to associate the Nazis and their supporters with characteristics or activities associated with the lower body, such as sexual deformity or promiscuity, masturbation, and passing wind.³⁰⁶

Für Lawson steht Hilsenraths Text somit in einer langen Tradition jüdischen Erzählens, das sich subversiver Komik bedient, ebenso wie in einer Verbundenheit mit anderen Texten österreichisch-/deutsch-jüdischer Autor_innen der Nachkriegszeit wie Doron Rabinovici oder Esther Dische, die Strategien der komischen Verfremdung in ihren Texten über den Holocaust anwenden. Die Funktion dieser Karnevalisierung, so Lawson, liegt nicht darin, Lachen zu provozieren, sondern darüber eine Erzählstrategie zu entwickeln, die das Grauen des Holocaust und der ihm folgenden Nichtaufarbeitung im Gegensatz zu Strategien, die von der Undarstellbarkeit ausgehen, darstellen und reflektieren kann.

Ähnlich argumentiert Erin McGlothlin in ihrer Lektüre des Romans, ohne sich auf das Karnevaleske oder die konkrete Ausprägung des Grotesken im Roman zu beziehen. Sie legt ihren Fokus auf die narrative Überschreitung, die der Roman inszeniert, um daran zwei dominante Diskursstränge innerhalb des Holocaustdiskurses aufzuzeigen: einen Strang, den sie als prohibitiv bezeichnet und der versucht, den Holocaust mit der Trope des Undarstellbaren einem Bilderverbot zu unterlegen, und einem Strang, der diesem Versuch entgegengesetzt die Grenzen des Verbots durch Überschreitung in Frage stellt. McGlothlin unterscheidet dabei in ihrer Lektüre zwischen den Überschreitungen, die die Figur Max Schulz begeht, und jenen des Erzählers Max/Itzig. Die Figur Schulz, so McGlothlin, ist durch eine ganze Reihe an Überschreitungen bestimmt – seine Mordtaten, sein Gelingen, sich jeder juristischen Verfolgung zu entziehen, seine Übernahme der Identität eines Juden, Holocaustüberlebenden und Kämpfers für den Aufbau des Staates Israel. Im Gegensatz dazu besteht die Überschreitung des Erzählers Max/Itzig in einer einzigen Überschreitung: dem Diebstahl der Stimme des Opfers durch den Täter. Dadurch, so McGlothlins These, irritiert der Erzähler Max/Itzig

³⁰⁶ Lawson, S. 44

ein zentrales Moment in der Holocaustliteratur: die Frage nach der Authentizität im Diskurs der Holocaustautobiografie und den Pakt, den diese mit den Lesenden eingeht.

In short, in *Der Nazi und der Friseur*, Hilsenrath creates a story of the Holocaust and its aftermath that is unbelievably, almost unbearably ugly. With its outrageous transgressions, the novel thus violates almost every agreed-upon precept about how stories about the Holocaust should be told and raises a number of questions.³⁰⁷

McGlothlins Grundthese lautet, dass sich der Roman mithilfe der narrativen Überschreitung einer in der Holocaustforschung ebenso wie in der künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust dominanten Rhetorik widersetzt:

Hilsenrath's novel employs what I term „narrative transgression“ in an effort to both circumvent and protest a particular rhetoric that, in the last several decades, has increasingly come to dominate critical discourse about the Holocaust and its representational limits.

Gemeint ist die Trope der Undarstellbarkeit des Holocaust, die den Holocaust als ein Ereignis versteht, das jenseits von menschlicher Verstehbarkeit und Vorstellungskraft liegt und sich deshalb dem Sagbaren entzieht. McGlothlin zieht die Arbeiten von Elie Wiesel als prominentestes Beispiel dieser Auffassung heran. Wiesel argumentiert, dass die Mittel der Literatur nicht ausreichen, die extreme Gewalt des Holocaust zu repräsentieren und dass sich dieses Ereignis jeder Art von Narrativierung, mit Ausnahme des Zeug_innenberichts der Opfer, entziehe. Die epistemologische Grenze zwischen dem Holocaust und der Nach-Holocaust-Welt ebenso wie die fehlende Erfahrung, den Holocaust eben nicht durchlitten zu haben, verunmöglichen einen literarischen Zugriff auf diese Erfahrung von Nicht-Zeug_innen. McGlothlin zeichnet die religiösen Prämissen nach, die Wiesels Diktum einer sakralen Einzigartigkeit des Holocaust in seiner Undarstellbarkeit, entsprechend des Darstellungsverbots Gottes in der jüdischen Tradition, eingelagert sind, und verfolgt die Spuren dieses Diskurses auch bei anderen diskursprägenden Stimmen wie Adorno und Lanzmann in deren Konzeption des Holocaust als der säkularen Entsprechung eines negativen Gegenstücks zum Göttlichen, in Form eines unrepräsentierbaren, radikal transzendenten Anderen, das nach wie vor einem Bilderverbot unterliegt. Es ist dieses Fortwirken des Bilderverbots, das Fragen der Überschreitung überhaupt erst aufwirft, so die Schlussfolgerung, die sich aus McGlothlins Lektüre ziehen lässt. McGlothlin liest demnach die narrative Überschreitung in der Erzählhaltung als eine Kritik Hilsenraths an der Sakralisierung des Holocaust, die über die Trope der Undarstellbarkeit den Täter_innen ermöglicht, sich ihrer Verantwortung zu entziehen: „In his role as Itzig, Max speaks the

³⁰⁷ McGlothlin, S. 225

sacred, but both his actions and his narration betray these utterances as a cynical performance of the type of rhetoric he knows the world wants (and even expects) to hear.“³⁰⁸

In Übernahme von Foucaults Konzeption eines dialektischen Verhältnisses zwischen Überschreitung und Verbot versteht McGlothlin Hilsenraths Überschreitungen nicht als einen isolierten Akt der Rebellion, sondern als einen wiederholenden Prozess unter vielen, die Grenzen des Diskurses zu befragen, zu kritisieren und zu verschieben. Sie argumentiert dies auch mit der Form des Romans selbst. Die Ambivalenz des dialektischen Verhältnisses zwischen Undarstellbarkeit und Überschreitung spiegelt sich für McGlothlin in der Mischung aus grotesken, märchenhaften und realistischen Elementen, die die Narration kennzeichnen. Darüber gelingt es dem Roman, die Dialektik ein Stück weit zu subvertieren und die Interaktion zwischen Repräsentation des Holocaust und dem sie bestimmenden Diskurs offenzulegen. Der Roman verwendet und verändert die Spannungen, die der Holocaustdiskurs mit seiner Dichotomisierung in sakral und blasphemisch der Narrativierung der Ereignisse vorschreibt, indem er nicht nur auf der Ebene der Figuren, sondern auch auf der Ebene des Erzählers und der Narrative eine Vielzahl an Überschreitungen inszeniert und diese auch grotesk antimimetisch durch Wiederholung oder Übertreibung übersteigert.

Paradoxerweise gelingt es dem Roman gerade mit den Mitteln der Übertreibung und der Übersteigerung, die Mythologisierung des Holocaust zu subvertieren und ihn als historisch und sozial situiert verstehbar zu machen, so McGlothlins zentrale These:

By arousing these feelings of disgust and unease, however, the novel prohibits us from slipping into paralyzing awe and silence, the response encouraged by the conception of the Holocaust as sacred. Precisely because Hilsenrath's text evokes such human feelings from its readers, it helps them to relate to the Holocaust in a much more human way. In this way, *Der Nazi und der Friseur* drags the Holocaust out of the transcendent and the sacred and into the realm of the historically human.³⁰⁹

Michalinos Zembylas folgt Erin McGlothlin in dieser Argumentation und skizziert in seinem Aufsatz, der seinen Fokus auf die Vermittlung des Holocaust in der Bildungsarbeit legt, wie sich die von Hilsenraths Roman angebotene Transgression des Darstellungsgebots des Holocaust für die Vermittlungsarbeit weiterdenken lässt. Die Unterbrechung normativer Konstruktionen des Holocaust als undarstellbar, heilig und demnach ahistorisch ermöglicht eine kritische Interpretation von Opfer- und Täter_innenkategorien: „Acknowledging and critically examining the multiplicity of characters such as Max Schulz, educators and students are enabled to demythologize the perpetrators and demystify the notion of eternal victims who have alibis to become future perpetrators.“³¹⁰ Über das

³⁰⁸ McGlothlin, S. 229

³⁰⁹ McGlothlin, S. 235f

³¹⁰ Zembylas, Michalinos: Holocaust Laughter und Edgar Hilsenrath's *The Nazi and the Barber*: Towards a Critical Pedagogy of Laughter and Humour in Holocaust Education. In: *Stud Philos Educ* 37(2018), S.301–313, hier S. 311;

Lachen als Effekt der Transgression, so Zembylas' These, stellt der Roman eine körperliche, affektive Erfahrung zur Verfügung, die es ermöglicht, diese Identitätskategorien zu dekonstruieren. Die Einschreibung ins Körperliche, die die Groteske narrativ betreibt, setzt sich in dieser Lektüre in die Körper der Lesenden fort und wird zu einem Effekt des Akts des Lesens. Zembylas Argumentation folgt damit, ähnlich wie McGlothlins These, dem humanistischen Imperativ an die Lesenden, über die körperliche Erfahrung des Ekels bzw. des Lachens sich selbst kritisch mit den Konsequenzen der Erfahrung des Holocaust in Bezug zu setzen, statt sich in starre Zuweisungen und Kategoriebildungen zu flüchten. Zembylas Argumentation spiegelt auch die aktuelle Frage nach dem Umgang mit Opfer- und Täter_innenbildern wider, die in seinem Text nicht weiter thematisiert wird, sich aber in der Zuschreibung der Fluidität herauslesen lässt:

Reading satiric novels such as *The Nazi and the Barber* caution students and educators to pay attention to discourses about otherness and monolithic identity categories that are prevalent in contemporary society [...] and [to] move beyond serious and sacred representations to critically examine their affective embodiments emerging from Holocaust laughter and humor and how these might relate to their understandings of the fluid categories of victims and perpetrators.³¹¹

Damit affiziert die Überschreitung von Hilsenraths Groteske nicht nur die Normen des Holocaust-Diskurses im Sinne der Frage nach der Darstellbarkeit und der Zuweisung des Ereignisses in der geschichtlichen Erfahrung, sondern gerade auch an der Frage danach, welche Subjektivierungsangebote diese Erfahrung zur Verfügung stellt und welche Effekte das auf die Auseinandersetzung nach sich zieht.

Verena Hutter übernimmt in ihrer Lektüre des Romans die These von Erin McGlothlin, dass die Überschreitungen den Diskurs der Sakralisierung angreifen und ins Lächerliche ziehen. Ihre Lektüre konzentriert sich auf die körperlichen Transgressionen, die der Roman vollzieht und die die Dekonstruktion der theologischen Aufladung des Holocaust unterstützen. Wie die meisten anderen Interpret_innen liest auch Hutter Hilsenraths Roman als subversive Einschreibung in den Holocaustdiskurs und als eine wichtige literarische Stimme in diesem Feld. Entgegen McGlothlins und Zembylas' Schlussfolgerung aber liegt für Hutter der Effekt dieser Transgressionen und der Verkörperlichung nicht in einer kathartischen Reaktion der Lesenden. In ihrem Verständnis zielt der Roman nicht auf eine befreiende Subversion, sondern bleibt in seinem Grundgestus pessimistisch: Der Hass und die Lüge bleiben in der komplizierten Konstruktion des Schulz/Finkelstein erhalten, 1945 markiert gerade keine Zäsur mit der Gewalt des Nationalsozialismus, sondern ein Fortleben derselben Logiken unter anderen Vorzeichen. Der Roman, so Hutter, stellt den deutschen

Nachkriegsphilosemitismus als Weiterführung des Antisemitismus und der Schuldabwehr aus: „All there is, is a chain of victimization, a tale of victims who turn into victimizers when given half a chance.“³¹² Es ist somit eine negative Subversion, die Hilsenraths Roman dem Imperativ des „Nie wieder“ entgegenhält.

Hutter konzentriert sich auf die körperlichen Transgressionen in Hilsenraths Roman, die für sie gerade darin liegen, dass die Körper die Grenze zwischen metaphorischer und buchstäblicher Bedeutung veruneindeutigen und darüber die Gültigkeit beider in Frage stellen:

In *The Nazi and the Barber*, bodies constantly transgress the line between metaphorical and literal meanings, and in doing so they question the validity and truth of both. Thus, the body and writing on the body can be read as subtexts of the novel, but also as constitutive elements of the genre „satire“ which they define and subvert at the same time.³¹³

Hutter folgt dabei der Prämisse, dass das Politische am Körper erfahren und ausgetragen wird. So erzählt sich auch die Biografie von Max Schulz als eine Geschichte von Machtkämpfen, Männlichkeitsfantasien, Sex und Gewalt, was Hutter an der politischen Erweckungsszene illustriert, die Max dazu bringt, der SS beizutreten. Ein körperliches Ereignis, das Max/Itzig folgendermaßen schildert:

Während des letzten Teils der großen Rede [von Adolf Hitler, Anmerkung U.K.] spürte ich heftiges Jucken. Mein Hintern! dachte ich. Warum juckt der so? Und dann wurde das Jucken stärker, immer stärker, wurde zum brennenden Schmerz. Ich sah den gelben und den schwarzen Stock, sah auch das Glied Slavitzkis, war ein Teil davon, grinste höhnisch, war ein Wahrzeichen meiner Ohnmacht. Pausenlos hämmerten die Worte des Führers in meinem Schädel. [...] Und ich sagte zu mir: Max Schulz. Du wirst den Hintern nicht mehr hinhalten. Höchste Zeit, daß du mal selber den Stock in die Hand nimmst, den gelben und den schwarzen.³¹⁴

Zweites Beispiel ist für Hutter die Wiedergeburt Schulz' zu Itzig Finkelstein. Diesem Ereignis geht seine Flucht aus dem fiktiven Lager Laubwalde voraus, bei der er aufgrund eines starken Durchfalls nicht den Partisan_innen in die Hände fällt. Hutter versteht den Durchfall als Reinigung und Metapher für das Sterben der alten Identität, die der Annahme der neuen Identität als Itzig Finkelstein vorausgeht, freilich grotesk überhöht und verfremdet (Fäkalien). Drittes Beispiel sind die Beschneidung, die Tätowierung der fiktiven KZ-Nummer und die Entfernung seiner SS-Tätowierung, die ihm ein ehemaliger SS-Kollege aus der Achselhöhle schießt, sodass eine Narbe zurückbleibt. Für Hutter vollzieht sich der Identitätswechsel also als zutiefst gewalttätiger körperlicher Prozess. Hierin liegt für sie die Aufweichung der metaphorischen und buchstäblichen Grenzen, denn „Max's tattoos

³¹² Hutter, Verena: Identity Politics and the Jewish Body in Edgar Hilsenrath's *The Nazi and the Barber*. In: Leo Baeck Institute Year Book, Vol. 58 (2013), S. 233-245, hier S. 244

³¹³ Hutter, S. 235

³¹⁴ Hilsenrath, S. 57f

are the literal results of the inscription of Foucauldian power systems on a body.“³¹⁵ Das ist ein Verständnis von Machtstrukturen, das dem genealogischen Prinzip, das Max Schulz über seine umständliche Abstammungsherleitung ins Feld führt, diametral entgegensteht: „His identity therefore is constantly revised and rewritten on his body, and yet the traces of older inscriptions of power persist.“³¹⁶ Hutter argumentiert, dass der Identitätswechsel die Spuren der alten Identität nicht verheimlichen kann, sie bleiben dem Körper von Max/Itzig eingeschrieben und unterwandern seine Performance als Itzig Finkelstein. Der Identitätswechsel bleibt somit fragmentarisch. Dies zeigt sich für Hutter auch in der ambivalenten, konflikthaften Beziehung, die Max Schulz' Körper und Geist miteinander eingehen und die sich nicht in eine vereinte, neue Identität bringen lassen:

In Max Schulz, body and mind are not only polar opposites but engaged in a fierce battle. Material reality, the culture Max lives in, and his bodily reality –his body, his tattoos, his physical presence –are caught in a dialectical struggle with his conscious awareness of his past as a mass murderer and identity thief. Once he is tattooed, Max's body becomes the site of a violent master-slave clash. The tattooed number that symbolizes Itzig's past, Max's activities as Zionist freedom fighter, and his enthusiastic speeches about the development of the new Jewish state, turn Max Schulz into Itzig Finkelstein in everyone's mind but his own.³¹⁷

Folgerichtig interpretiert Hutter auch seine drei Herzinfarkte am Ende Romans als eine Reaktion auf das Scheitern seines Geständnisses, sich vor dem Amtsrichter Wolfgang Richter als Max Schulz zu erkennen zu geben. Mit Andreas Graf liest Hutter das Herz als Metapher für Mut und Empathie, und die Herzinfarkte signalisieren Max Schulz' Mangel an diesen beiden Eigenschaften: „Die drei Herzinfarkte, die er erlebt, sind Versagen jenes Organs, das nicht nur nach deutscher Märchentradition Mut und Mitgefühl trägt.“ Max/Itzig wird von seinem Körper als mut- und empathielos verraten, der Körper behält in diesem Kampf die Oberhand, was aber von den anderen Figuren im Text nicht anerkannt wird. Sie nehmen ihm den Identitätswechsel ab.

Hutter liest den Roman als Satire, die keinen kathartischen Gestus verfolgt, sondern zutiefst pessimistisch bleibt: die Brutalität und Stumpfheit der NS-Gewalt setzt sich auch nach 1945 fort, selbst Israel wird als kriegischer Staat beschrieben, in dem es jemandem wie Max Schulz leicht gemacht wird, einen Neubeginn als zionistischer Freiheitskämpfer zu versuchen, da sich seine faschistische Ideologie des Stärkeren unverändert weiterschreibt:

Max Schulz is the polar opposite of an ideal human being or what one refers to as a „mensch“ in Yiddish. Whenever he tries to convince his reader that he is a victim, his body betrays him while confirming his victimization at the same time: he was after all beaten and raped by his father. But instead of a traditional „innocence lost“ narrative in which the victim turns out to be a perpetrator, from the beginning of the novel, Hilsenrath cynically presents the reader with the ugliest side of humanity. Even in the early days of his childhood, Max slowly torments rats to death. From the moment he is born, there is not a glimmer of empathy or dignity in Max Schulz. Both Schiller's and

³¹⁵ Hutter, S. 239

³¹⁶ Hutter, S. 239

³¹⁷ Hutter, S. 241

Tucholsky's definition of satire assumes an ideal, a world toward which we strive teleologically (in Schiller's understanding) and actively (in Tucholsky's satirical battle cries for more political awareness). Such satire has an implicit didactic function which is completely absent in Hilsenrath's novel. The only people who act with kindness, and who fiercely believe in Enlightenment values, the Finkelstein family, are brutally killed off, and even the new Jewish state enacts a guerrilla war against anything that even remotely resembles Arabic influence.³¹⁸

Wie für Andreas Graf ist auch für Verena Hutter die Geburt des behinderten Sohnes der Beweis für die Monstrosität des Max Schulz. Ebenso wie Graf setzt sie in ihrer Interpretation Behinderung mit Monstrosität gleich, indem sie argumentiert, dass das behinderte Kind die Verkörperung von Max Schulz' innerer Monstrosität und seiner daraus resultierenden Unfähigkeit zur Reproduktion darstellt:

Once more, the novel underscores Max Schulze's utter monstrosity through a physical process: he cannot procreate. He and his wife Mira have a son, who dies after a day because he is fatally deformed. [...] Here, his child, who is a monster on the outside, beholds with his „Froschaugen“ the true, inner monstrosity of Max. The monstrous, yet innocent child cannot survive in a world filled with lies, hate, and murder.³¹⁹

Abgesehen davon, dass die Gleichsetzung von Behinderung mit Monstrosität kritisch zu befragen ist, lässt sich somit im Subtext ihrer Interpretation entschlüsseln, wie auch hier der NS-Täter mit der Figuration des Monsters in eins gesetzt und somit überhöht wird. Liest sich ihre Interpretation zunächst als Weiterführung und Stärkung von McGlothlins Argument, so wird daran deutlich, dass die Überführung ins Monströse argumentativ verunmöglicht, den Roman als Versuch zu verstehen, den Holocaust mit den Mitteln der Groteske als sozial und historisch verortet verstehbar zu machen. Ganz im Gegenteil entzieht sich die Figur des Max/Itzig hier in der Figuration des Monströsen und stärkt damit ex negativo den Aspekt der Sakralisierung als ein Mittel der Distanznahme. Die körperlichen Transgressionen stellen ein Mittel zur Entlarvung dar, verdichten sich aber im Fortschreiten der Erzählung zu einer transzendenten Monstrosität, die weniger entlarvt als vielmehr überhöht. Liest Hutter Hilsenraths Roman als Absage an die satirische Tradition, mittels Übertreibung ein erstrebenswertes Ideal herauszustellen, so verkörpert der monströse Körper in seiner materiellen Realität die Bankrotterklärung humanistischer Ziele der Aufklärung im Zeichen des Holocaust, ohne ein Ideal übrig zu lassen. Was bleibt, ist die andauernde Gegenwart des nationalsozialistischen Monströsen, die keinen kathartischen Moment zulässt.

³¹⁸ Hutter, S. 243

³¹⁹ Hutter, S. 243f

4.2.2 Zusammenfassung: Die überschreitende Geständnislogik

Auffallend ist, dass abgesehen von den ablehnenden Haltungen der deutschen Verlage, die den Roman nicht veröffentlichen wollten, der Text in den meisten Besprechungen als eine gelingende Satire gelesen wird, die die deutsche Nachkriegshaltung der eigenen Täter_innenschaft gegenüber als verdrängend und philosemitisch entlarvt. Der Roman gilt als subversiv und für seinen Entstehungskontext als radikal. Seine satirische Kritik wird als wichtiger Beitrag im Holocaustdiskurs verstanden, gegen die Sakralisierung des Holocaust als etwas Unsagbarem anzuschreiben, indem er mit den Mitteln der Groteske – Verzerrung, Übertreibung, körperliche Obszönität, Sexualisierung – Stereotype, Leseerwartungen und Rechtfertigungsstrategien der deutschen Nachkriegszeit dekonstruiert und sich darüber lustig macht.

Sebastian Meixner bestimmt den Prozess der verzerrten Spiegelung als das wesentliche Strukturmerkmal des Romans. Über die Spiegelmetapher, die Mörder und Opfer zugleich darstellt, wird die Unzuverlässigkeit des Erzählers Max/Itzig kenntlich gemacht und damit die rhetorischen Strategien davongekommener Täter_innen freigelegt, die die diskursiven Normen der 1960er und 1970er-Jahre mitbestimmen. Der Roman wendet sich damit auch zugleich gegen die anhaltende philosemitische Stereotypisierung, die die antisemitische Rassifizierung unhinterfragt übernimmt und damit Versatzstücke der NS-Ideologie unwidersprochen weiterträgt. Das zeigt sich auch in der Annahme des Erzählers, dass sein rassisierter Referenzrahmen von den Lesenden geteilt wird, indem er in der Adressierung die Bestätigung antisemitischer Stereotype voraussetzt.

Jens Birkmeyer versteht den Roman in diesem Sinne auch als einen Versuch, in der Porträtierung eines verantwortungslosen Täters ein Narrativ der Folgenlosigkeit der Schuld zu entwickeln, das diesen Diskurs als NS-Kontinuität demaskiert.

Robert Lawson liest den Roman als karnevaleske Narration der Weltverkehrung, die mit den Mitteln subversiver Komik Hierarchien und Machtverhältnisse umdreht und dadurch kritisch für einen Moment außer Kraft setzt. Ziel dieser grotesken Verkehrsstrategie ist das Entlarven einer Leseerwartung, die die Täter_innen bestraft und die Opfer gesühnt wissen will, als naive Illusion angesichts der geschichtlichen Erfahrung der Konsequenzlosigkeit der Schuld.

Erin McGlothlin versteht den Roman ebenfalls als narrative Überschreitung der Rhetorik der Undarstellbarkeit und Sakralisierung des Holocaust, die die Grenzen dieses Diskurses kritisch befragt und verschiebt. Er subvertiert die Mythologisierung des Holocaust durch Verzerrung und Übertreibung und macht ihn darüber als historisch und sozial situiert verstehbar. So stellt der Roman über das Lachen eine körperliche, affektive Leseerfahrung als Subjektivierungsangebot zu Verfügung,

die die groteske Subversion in die Körper der Lesenden fortschreibt, und befähigt sie darüber zu einer kritischen Selbstsetzung in Bezug zu den Erwartungen des Holocaustdiskurses.

Für Verena Hutter hingegen liegt in dieser Überschreitung kein befreiendes Potential. Sie versteht die körperlichen Überschreitungen als Teil einer monströsen Ästhetik, die gerade das Fortleben des NS-Wissensregimes bis in die Gegenwart belegt und eben keine Unterbrechung ermöglicht.

In Übernahme von Susannah Radstones Konzeption literarischer Geständnisse lässt sich Hilsenraths Roman als Geständnisnarrativ lesen, da er die Trope der „inneren Umkehr“ in sein Zentrum setzt. Erzählt wird eine Selbsttransformation über die Spaltung von Erzählinstanz und Figur; im Mittelpunkt steht die Trope von Ankommen/Werden. Thematisch konzentriert sich die Erzählung auf Sexualität und Leiden; sie ist an eine externe oder interne Autorität adressiert, um zu funktionieren. Da es diese Autoritäten nicht mehr gesichert gibt, tritt der Text selbst als verbürgende Autorität auf. Die Autorität geständnishafter Wahrheit ist demnach ein rhetorischer Effekt der Gattung. Da der Roman eben diese Figur der Selbsttransformation mit der politischen Diskussion um die Verantwortlichkeit von NS-Täter_innen in Bezug setzt und sich somit als politischer Kommentar zu verstehen gibt, lese ich den Roman als Geständnisgroteske, deren subversives Potential nicht nur in der grotesken Überschreitungslogik, sondern auch in der Spaltung der Stimme ebenso wie in der Verundeutigung der Adressierung wirkt und der Lektüre Fragen aufgibt. Der Ich-Erzähler Max/Itzig ist ein auktorialer, gespaltener Erzähler, da er sich selbst zum Gegenstand seines Erzählens macht. Diese Spaltung wird im Identitätswechsel Schulz/Finkelstein, den die Figur vollzieht, nochmals wiederholt. In seiner Genese als Briefroman ist dem Roman eine wechselnde Adressierung eingeschrieben, die schließlich mit wenigen Ausnahmen auf die Lesenden übergegangen ist, immer aber mit dem rassistischen Referenzrahmen belegt, den Max/Itzig als geteilt voraussetzt. Über die Spaltung veruneindet der Roman sowohl Stimme und Adressierung von Max/Itzigs Geständnis und ermöglicht damit eine metatextuelle Reflexion über sein eigenes Erzählen. Somit verfährt er selbstreferentiell und befragt das Geständnis und sein Funktionieren angesichts der Erfahrung des Holocaust.

Die Figur Max Schulz, jetzt Itzig Finkelstein, ist darüber hinaus durch eine ganze Reihe an Überschreitungen bestimmt – er mordet als KZ-Aufseher, es gelingt ihm, sich jeder juristischen Verfolgung zu entziehen, er übernimmt die Identität seines besten Freundes Itzig Finkelstein, den er umgebracht hat, macht sich zum Holocaustüberlebenden und Kämpfer für den Aufbau des Staates Israel und folgt dabei übersexualisierten Frauenfiguren, angefangen bei seiner Mutter, die als Sexarbeiterin seinen „arischen“ Ursprung verbürgt. Potenziert wird das durch die Überschreitung, die der Erzähler Max/ Itzig begeht: den Diebstahl der Stimme des Opfers durch den Täter. Dadurch irritiert der Erzähler Max/Itzig ein zentrales Moment in der Holocaustliteratur: die Frage nach der Authentizität im Diskurs des Zeugnisablegens. Denn durch die Spaltung und die Überschreitung

generiert Hilsenrath ein Tätergeständnis, das sich als Überlebendenzeugnis inszeniert – die radikalste Überschreitung, die sich im Holocaustdiskurs denken lässt. Das hat auch Konsequenzen für die Adressierung, da die Lesenden auf eine Position verwiesen werden, in der sie das Spiel durchschauen, ihm aber nichts entgegensetzen haben, da diese Position vom Geständnis/Zeugnis des Erzählers kontrolliert wird:

Sie glauben wahrscheinlich, daß ich mich über Sie lustig mache? Oder Sie glauben es nicht, und Sie werden sich sagen: „Max Schulz spinnt! [...] Was will Max Schulz? Was will er mir einreden? Wem will er die Schuld in die Schuhe schieben? Seiner Mutter? Den Juden? Oder dem lieben Gott? [...] Unsinn! Sowas gibt es nicht! Ein Alptraum! Nichts weiter!“ Aber ich will Ihnen nur meine Geschichte erzählen [...] obwohl ich Ihnen nicht alles erzähle, sozusagen: nur das Wichtigste, oder das, was ich, Itzig Finkelstein, damals noch Max Schulz, für ganz besonders wichtig halte.

Wie das als *mise en scène* in den Text eingeführte Geständnis von Max/Itzig vor dem Amtsrichter Wolfgang Richter am Ende des Romans performativ vollzieht, ist es gerade der Körper, der in der Groteske nicht nur als Metapher, sondern als strukturelles Moment der Handlung bedeutsam wird, da er den Akt des Lesens zu einem Fehlakt verschiebt und so das Geständnis zu einem produktiven Scheitern bringt. Während Max/Itzig für sich ein Urteil fällt und sich freispricht, schläft der Adressat seines Geständnisses, der Amtsrichter Wolfgang Richter, und unterläuft somit das Gelingen des Geständnisaktes, das auf die Adressierung angewiesen ist. Der schlafende Körper des Richters folgt Max/Itzigs Geständnis, das sich keiner Konsequenz unterwirft, nicht. Die Konsequenzlosigkeit von Max/Itzigs Schuld bleibt darin zwar erhalten, die hegemoniale Selbstgerechtigkeit (sein Freispruch) liest sich aber als Unterbrechung der Wiederholung der mörderischen Denkkordnung des Max Schulz, da sein Geständnis scheitert, weil es die Bedeutung seines Sprechaktes eben nicht stillstellen und beherrschen kann (die Adressierung geht fehlt). Dieses Scheitern unterbricht damit auch die Kompliz_innenschaft der Lesenden mit dem Massenmörder Max Schulz, die in der Position des Richters, die ihnen in der Adressierung des Textes zugewiesen wird, die Lektüre zu einer in sich differenten Wiederholung dessen machen, was Max/Itzig sagt. Neben der Verzerrung und Überschreitung liegt in diesem Fehlgehen das Wirken der Groteske als subversive Kritik, sozusagen ihr aufklärerisches Potential.

Das Scheitern des Geständnisses, als das der Roman als Ganzes gelesen werden kann und für das die Gerichtsszene exemplarisch steht, legt Fragen nach der Norm und dem Körper offen. Die Stereotypisierung des Weiblichen als sexuell und körperlich wird in der grotesken Übertreibung affimiert, ebenso wie die Aufladung der Täterfigur des Max/Itzig mit sexueller Entgrenzung. Die vorgestellten Interpretationen des Romans sensibilisieren dafür, wie in Körper Vorstellungen des Sexuellen, die mit einem ethischen Anspruch aufgeladen sind, eingelagert werden, wie es sich beispielsweise an der Analogiesetzung von Behinderung mit Monstrosität oder der Annahme einer

anarchischen Subversion in der sexuellen Entgrenzung der Protagonist_innen nachzeichnen lässt. Max/Itzig – onanierender, ausscheidender, geständiger, grotesker, ejakulierender, gespaltener, transgressiver Täterkörper – irritiert. Dieser Uneindeutigkeit erzeugende, verstörende Effekt ist auch heute, ein halbes Jahrhundert nach der Entstehung des Romans, von anhaltender Aktualität und Relevanz, da er sich gegen abschließende, glättende Interpretationen sperrt.

4.2 Michel Tournier: Der Erlkönig

4.2.1 Lektüre

Michel Tourniers Roman *Der Erlkönig*³²⁰ erzählt die Geschichte von Abel Tiffauges, einem Autowerkstattbesitzer an der Place de la Porte-des-Ternes in Neuilly/Paris, der während des Zweiten Weltkrieges aufgrund eines Kindermisbrauchvorwurfes in deutsche Kriegsgefangenschaft gerät, nach Ostpreußen verschleppt wird und dort an einer Napola (Nationalpolitische Erziehungsanstalt) Karriere macht, indem er die Betreuung der Schüler übernimmt, die zur Elite des NS-Staates herangezogen werden sollen. Durch das mehrfach codierte semiotische Spiel, dem Tiffauges seine Lebensgeschichte unterstellt und in das auch Symbole der NS-Ideologie ungebrochen eingearbeitet sind, versteht Tiffauges seine Komplizenschaft mit dem NS-Regime, die ihn vom Zwangsarbeiter zum Handlanger und Täter macht, als Verwirklichung einer Zeichenlogik, die seinem Leben vorausbestimmt ist – sein Schicksal macht ihn zum Täteropfer. Als sich 1945 die Rote Armee der Napola nähert, erfährt Tiffauges durch das jüdische Kind und Auschwitzüberlebenden Éphraïm von der Existenz der Konzentrationslager und der Kehrseite des nationalsozialistischen Wahns. Éphraïm auf seinen Schultern ins Moor tragend, rettet und tötet er sich und das Kind. Dabei wird das System der sexuellen Phorie (das Kindertragen) zum bedeutungstiftenden Zentrum des Romans. Tiffauges interessiert sich in einer sexuell codierten Form von androgyner Mütterlichkeit für Kinder, indem er sie fotografiert und in seinen Armen oder auf seinen Schultern trägt. Mit den Figurationen von Oger, heiligem Christophorus und Erlkönig, in denen sich Tiffauges als zum Faschismus verführter und gleichzeitig verführender/rettender/verschlingender Kindsträger versubjektiviert, schichten sich die phorischen Leitmotive des Romans übereinander und eröffnen darüber ein ambivalentes Spiel der Bedeutungszuschreibung im Feld von Literatur und Politik, das nicht abzuschließen ist.

Sekundärliteratur

Drei Jahre nach seinem Roman *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, den er 1967 herausbringt, veröffentlicht Michel Tournier 1970 seinen zweiten Roman *Le Roi des Aulnes* (dt. *Der Erlkönig*, 1972), den er in Teilen noch während der Arbeit an seinem ersten Roman verfasst hat und der gleich nach Erscheinen mit dem Prix Goncourt ausgezeichnet wird. Tournier ist von da an als französischer Erfolgsautor etabliert. Die Sekundärliteratur ist demnach sehr umfangreich, sowohl im

³²⁰ Tournier, Michel: *Der Erlkönig*. Deutsch von Hellmut Waller. Mit einem Nachwort von Joachim Meinert. Berlin / Weimar: Aufbau Verlag 1989 (Ausgabe für die Deutsche Demokratische Republik mit Genehmigung des Hoffmann und Campe Verlags Hamburg (1972)); französische Originalausgabe: *Le roi des aulnes*. Paris: Éditions Gallimard 1970

französischsprachigen Raum wie auch international. Tourniers Roman ist ein bis in die Gegenwart vielgelesener Text, der für eine große Anzahl an Einzeluntersuchungen herangezogen wird. Das erklärt sich neben der Bekanntheit des Autors auch durch die interpretatorische Offenheit des Romans, der eine Vielzahl von ganz unterschiedlichen, sich ausschließenden Lesarten zulässt, ja sogar antreibt. Denn die Verschränkung der polymorph sexuell codierten Sphäre der Phorie (Erkönigsmotiv) mit der politischen Sphäre der Verführung zum faschistischen Massenmord, durch die der Roman den Erkönigmythos als Erzählung faschistischer Verführung nach der Erfahrung des Holocaust überschreibt, ist es, die unaufhörlich Fragen nach Norm und Devianz antreibt und immer neue Lektüren hervorbringt, die den Roman in seinem parodistischen Spiel mit der Bedeutungsproduktion nie abschließend auf eine Interpretation festlegen können. Sei es der Vorwurf, die faschistische Gewalt zu wiederholen, sei es die Verteidigung, durch seinen dekonstruktiven Gestus verfare der Roman gerade antifaschistisch – vereindeutigende Lektüren greifen zu kurz. Vielmehr ist der Roman in seiner Architektur, in seiner Figurenzeichnung, in den angewandten Rhetoriken und dem selbstreflexiven Gestus ein komplexes Gebilde, das immer neue Lesarten herausfordert.

Einen guten Überblick über die feuilletonistischen und wissenschaftlichen Rezensionen zu Tourniers Werk in der internationalen Literaturkritik geben der rezeptionsgeschichtliche Überblick von Manfred S. Fischer (1977), die Werksübersicht von Eva Winisch (1997) und Cornelia Klettkes beeindruckende poststrukturalistische Analyse des Romans (neu aufgelegt 2012).³²¹ Grob lassen sich vier Strömungen der Schwerpunktsetzung unterscheiden: zum einen legen Interpretationen ihren Fokus auf die Frage nach dem *Verhältnis der zeitgeschichtlichen Bezüge zur Mythenbildung*, die der Roman betreibt, und setzen sich mit der Darstellung der historischen Wirklichkeit und den daraus erwachsenden politisch ideologischen Aspekten auseinander (in Auswahl: Léautey 1981, Meinert 1989, Woodhull 1987, Wisman 1989, Platten 1993, Geppert 2009, Rasson 2018)³²². Eva Winisch verweist darauf, dass besonders in der deutschsprachigen feuilletonistischen Rezeption die zeitgeschichtlichen Bezüge des Romans in Verbindung mit der Mythisierung direkt nach Erscheinen auf Kritik gestoßen sind (Bökenkamp 1970, Hag 1972, Reinisch 1973)³²³. Ganz klar negativ urteilen

³²¹ Fischer, Manfred S.: Probleme internationaler Literaturrezeption. „Le Roi des Aulnes“ im deutsch-französischen Kontext. Bonn 1977; Winisch, Eva: Michel Tournier. Untersuchungen zum Gesamtwerk. Bonn: Romanistischer Verlag 1997.

³²² Léautey, Didier: Hitlerdeutschland, Kollaboration und Résistance als Thema des französischen Gegenwartromans. Diss: Münster 1981; Woodhull, Winifred: Fascist Bonding and Euphoria in Michel Tournier's *The Ogre*. In: *New German Critique*, No. 42 (1987), S. 79-112; Meinert, Joachim: Nachwort. In: Tournier, Michel: *Der Erkönig*. Berlin, Weimar: Aufbau Verlag 1989, S. 403-438; Wisman, Josette: *Idéologie chrétienne et idéologie nazie. Une lecture herméneutique du 'Roi des Aulnes' de Tournier*. In: *Romanic Review* 80 (1989), S. 591 – 606; Platten, David: *The 'Geist' in the machine. Nazism in Tournier's 'Le Roi des Aulnes'*. In: *Romanic Review* 84 (1993), S. 181- 194; Geppert, Hans Vilmar: *Das Spiel der Zeichen gegen die Geschichte. Tourniers Le Roi des Aulnes/Der Erkönig (1970). Ders.: Der Historische Roman: Geschichte umerzählt – von Walter Scott bis zur Gegenwart*. Tübingen: Francke 2009, S. 356-369; Rasson, Luc: *De Tiffauges à Aue*. In: Dambre, Marc (Hg.): *Mémoires occupées*. Paris: Presse Sorbonne Nouvelle 2017, S. 119-128

³²³ Bökenkamp, Werner: *Erkönigs Irrungen und Wirrungen. Zu den diesjährigen Literaturpreisen in Frankreich*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 285 (9.12.1970), S. 32; Hag, Volker: *Drittes Reich – ein böses Märchen?* In: *Frankfurter*

Jean Améry (1973) und Saul Friedländer (1982), wiederaufgenommen auch in einer Lektüre von Anne-Marie Gauthier-Lebersorger (2001)³²⁴. Sie werfen dem Text vor, Krieg und Nationalsozialismus über eine Ästhetisierung der Gewalt aufzuwerten und unterstellen dem Autor Tournier damit eine Komplizenschaft mit dem Nationalsozialismus. Autoren wie Meinert oder Woodhull hingegen lesen Tourniers subversives Textverfahren als antifaschistische Geste und verteidigen den Roman explizit gegen diesen Vorwurf der „Faszination am Faschismus“.

Ein zweiter Fokus stellen religionskritische Lektüren dar, die Tourniers Roman aufgrund seiner biblischen Intertexte und religiösen Bezüge *als spirituelle Transformation und Erneuerung christlicher Elemente* verstehen (in Auswahl: Petit 1991, Milne 1994)³²⁵.

Eine dritte Schwerpunktsetzung ergibt sich durch die Perspektive auf die *Perversion der Figur Abel Tiffauges*. Psychoanalytisch ebenso wie feministisch informierte Lesarten setzen sich mit dem Begriff der Perversion, die Tiffauges durch sein Ogertum, seine sexuelle Perversion der Phorie und dem Erbkönigsmotiv zugeschrieben sind, auseinander und analysieren die dem Roman eingelagerten Geschlechtsvorstellungen und sexuellen Normvorstellungen gerade auch mit Blick auf die eingeschriebenen NS-Ideologeme (in Auswahl: Worton 1982, Bouloumié 1985, Pérennou 1990, Roitel 1995, Wilson 1996, Gronhovd 2004, Fabijancic 2004, 2007)³²⁶.

Eine vierte Schwerpunktsetzung schließlich bezieht sich auf die *Mythologie*, die das Tourniersche Romangefüge betreibt, und seine formale Konstruktion, von einer strukturalistisch geprägten Beschäftigung mit Mythenforschung in der Prägung von Lévi-Strauss und einer Rückkehr zum Narrativen bis hin zu poststrukturalistisch informierten Lektüren, die den Roman als *mythécriture* verstehen und das ihm eigene semiotische Konstrukt als literarische Umsetzung des Derridaschen

Rundschau (28.10.1972), Wochenendbeilage S. XII; Reinisch, Leonhard: Erbkönig und Christophorus. Kritische Reflexionen über den Roman Tourniers. In: Neue Rundschau 84 (1973), S. 169-171

³²⁴ Améry, Jean: Ästhetizismus der Barbarei. Über Tourniers Roman ‚Der Erbkönig‘. In: Merkur 27 (1973), S. 73-79; Friedländer, Saul: Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus. München: Carl Hanser Verlag 1984; Gauthier-Lebersorger, Anne-Marie: Entre dérision et célébration. Les modes de représentation du nazisme dans Le Roi des Aulnes de Tournier. In: Glaudes, Pierre und Helmut Meter (Hg.): L'Expérience des limites dans les récits des guerres (1914-1945). Genf: Sklatkine 2001, S. 175-186

³²⁵ Petit, Susan: Michel Tournier's Metaphysical Fictions. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 1991; Milne, Lorna: L'évangile selon Michel. La Trinité initiatique dans l'œuvre de Tournier. Amsterdam: Rodopi 1994

³²⁶ Worton, Michael J.: Myth-reference in ‚Le Roi des Aulnes‘. In: Stanford French Review 6 (1982), S. 299-310; Bouloumié, Arlette: Michel Tournier: une quête de l'androgynie. Diss.: Universität Paris IV 1985. Pérennou, François: Michel Tournier. Mythes, fantasme et perversions. Diss.: Université de Brest 1990; Roitel, Fabienne: Le Baroque érotique chez Michel Tournier. In: Études littéraires, 28 (1) Les paradigmes du plaisir et ses avatars Volume 28, numéro 1 (1995), S. 61-66; Wilson, Emma: Sexuality and the Reading Encounter. Identity and Desire in Proust, Duras, Tournier, and Cixous. Oxford: Clarendon Press 1996; Gronhovd, Anne-Marie: Du côté de la sexualité. Proust, Yourcenar, Tournier. Montréal: XYZ 2004; Fabijancić, Ursula: Male Maternity in Michel Tournier's Le Roi des Aulnes. In: French Forum, Volume 29, Number 2 (2004), S. 69-90 (Univ. of Pennsylvania Press); Fabijancić, Ursula: Michel Tournier's sexual utopia revisited: androgyny and sublimation. In: Neophilologus (2007), Springer Science+Business Media B.V., S. 387-406

différance-Konzeptes lesen (in Auswahl: Koster, 1986, Bouloumié 1988, Ferrigan 1997, Panek 2010, Söderlind 2010, Klettke 2012, Meretoja 2014, van der Toorn 2018)³²⁷.

Für den deutschsprachigen Raum bieten die Monographien der beiden Romanistinnen Eva Winisch und Cornelia Klettke die umfassendsten Darstellungen zu Tourniers Text. In meiner Lektüre beziehe ich mich auf sie wie auch auf jene Texte der Sekundärliteratur, die die Fragen nach dem Sexuellen mit der Frage nach dem zeitgeschichtlichen Referenzsystem, das der Roman etabliert, zusammenlesen und mit der Poetik des Romans verbinden (Friedländer, Meinert, Fabijancic, Woodhull), da sie für die Frage nach dem subversiven Potential des Geständnishaften Aufschluss geben können.

Mit Blick auf die Fülle der in ihrem Interpretationsschemata sehr disparaten Sekundärliteratur summiert Klettke: „Das Grundproblem der Tournier-Kritik ist das Thema der Sinnsuche im Zusammenhang mit der Frage nach der Textbotschaft. Die ständige Vereitelung der Sinnfindung lässt die Kritiker zwischen Freiheit und Zwang diametral in alle Richtungen ausschweifen.“³²⁸ Gerade an der Interpretation der Figur und des Romanendes werden die Widersprüche in der Forschung deutlich, argumentiert Klettke, da hier besonders viele Interpretationsklischees aufzufinden seien. So wird die Figur Tiffauges ebenso als ganz banaler Täter gelesen wie auch, Tiffauges' Selbstaussage folgend, als Auserwählter. Schon hier zeigt sich, wie in den Interpretationen auf die Bandbreite des Kontinuums an NS-Täter_innenfiguration zurückgegriffen wird. Klettke synthetisiert die sich zunächst widersprechenden Rezensionen zu zwei Strängen, die sich spiegelbildlich zueinander verhalten, und spricht von einem affirmativen (Gläubige) und einem subversiven (Zweifler) Strang, die Tourniers *écriture* in ihrer Doppelcodierung (elitär-populär) widerspiegelt:

Die Tournierschen Texte [...] präsentieren sich auf der Seite der „affirmativen“ Kritik als sinnstiftend, mit geschlossener Struktur und eindeutig positivem Ende. Der Initiationsweg des Helden wird verstanden als ein Weg der Läuterung, an dessen Ende der Sieg über das Böse steht, die Erlösung und die Erlangung des Heils. [...] Die „affirmative“ Sichtweise wird durch eine kleinere Zahl von Kritikern in Zweifel gezogen, die Tourniers Werk aus einer ironischen Distanz betrachten, indem sie bei der Lektüre eine Inversion vornehmen. Diese „Spiegelung“ des intakten Gebäudes der „Affirmation“ reflektiert das Bild seitenverkehrt und differentiell, dergestalt dass eine Zersprengung der „Ordnung“ erfolgt. Dadurch wird mit einem Mal die subversive Dimension der *mythécriture* sichtbar. Die differentielle Wiederholung entfesselt das „monstre“, wodurch das Unheimliche in der *écriture* freigesetzt wird [...].³²⁹

³²⁷ Koster, Serge: Michel Tournier. Paris: Henri Veyrier 1986; Bouloumié, Arlette: Michel Tournier. Le roman mythologique. Suivi de questions à Michel Tournier. Paris: Corti 1988; Ferrigan, Marc: Writing between the lines. Michel Tournier and the end(s) of interpretation. Diss.: Univ. Oxford 1997; Barchi Panek, Melissa: The Postmodern Treatment of Myth in the Writings of Michel Tournier. Diss: Catholic University of America, Washington D.C. 2010; Söderlind, Sylvia: From Le roi des aulnes to Sweetness. The Allegory of St. Christopher. In: Symposium 64:1 (2010), S. 33-47; Alessandrelli, S.: Michel Tournier: De l'ironie à l'humour, du roman au texte bref. Modernité de Michel Tournier. Rennes: Presses universitaires de Rennes (Coll. Interférences) 2013, S. 39-53; Meretoja, Hanna: The Narrative Turn in Fiction and Theory: The Crisis and Return of Storytelling from Robbe-Grillet to Tournier. Palgrave Studies in Modern European Literature. New York: Palgrave Macmillan 2014; van der Toorn, Nicolas: Sémiotique et onomastique dans Le Roi des Aulnes de Michel Tournier. Neophilologus, Springer Verlag (4.10.2018)

³²⁸ Klettke, S. 22

³²⁹ Klettke, S. 26f

Statt Geschlossenheit der Struktur, Kohärenz und Eindeutigkeit kreisen die zweiflerischen Interpretationen um offene Strukturen und Ambivalenz, gerade auch, was das Romanende betrifft. Klettke verortet ihre eigene Arbeit in diesem zweiten Strang. Sie versteht Tourniers *écriture* im Sinne von Derridas *différance*-Konzept als freies Spiel von Bedeutungen, das den Interpretationsprozess antreibt und nicht zu einem Abschluss aufruft.

Struktur und Aufbau

Die Vielzahl einander widersprechender Interpretationen überrascht zunächst, heben sich Tourniers in den 1970ern und 1980ern publizierte Romane doch von ihrem zeitgenössischen Kontext ab, der vom *Nouveau Roman* und avantgardistischen Formexperimenten geprägt ist, die größere Anforderungen an das Leseverstehen stellen, als das Tourniers Texte auf den ersten Blick tun, da sie formal traditionell verfahren, indem sie auf tradierte Erzählprinzipien zurückgreifen, die Klarheit und Kohärenz vorgeben. Es wäre demnach auch zu erwarten, dass der Spielraum der Lesarten durch die tradierte Form klar umrissen, eng und vorgegeben ist. So konstatiert etwa Eva Winisch, dass der Roman, wie alle Romane Tourniers, aufgrund dieser formalen Durchschaubarkeit gut zu entschlüsseln ist:

Thematische Zyklen mit Oppositionen und Inversionen bewegen sich wie eine Spirale mit vielfältigen Windungen und Verschnörkelungen um die gerade Linie herum, die der einfache, erzählerische Handlungsablauf zieht. Hat man den Bauplan einmal erkannt, so erscheinen die Romane formal deutlich durchkonstruiert und gut lesbar.³³⁰

Es gibt eine lineare Handlung, die von Anfang bis zum Ende erzählt wird; der Fokus liegt auf einem zentralen Protagonisten, aus dessen Perspektive auch fokalisiert wird; im Erzählverlauf gibt es keine Sprünge und Auslassungen, alles fügt sich oberflächlich ineinander und erzeugt den Eindruck von Ganzheit und Glätte (das Geständnisideal). Die Romanfigur ist als Individuum gezeichnet und entspricht formal dem Bild des klassischen Helden; die Dramaturgie entspricht jener, wie sie in Entwicklungsromanen als Initiationserfahrung vorgeformt ist: Bruch – Suche – Lösung; das Ziel ist ein Zustand der Ungespaltenheit (Vereinigung mit dem Kosmos, androgynes Ideal, Wiederherstellung der Zeicheneinheit, Stillstand der *différance*). Der semiotischen Geständnislogik, die Tiffauges entwirft, entsprechend, ist der Bedeutungsprozess einem totalen System unterstellt, im dem alle Elemente mittels Opposition, Inversion oder zyklischen Strukturen miteinander verbunden sind. Der Aufbau lässt sich klar und schematisch wiedergeben:

³³⁰ Winisch, S. 125

Kapitel I. Die sinistren Aufzeichnungen des Abel Tiffauges etabliert über das Geständnis die strukturgebende Zeichenlogik als Vorausdeutung und nachträgliche Beweisführung und verweist mit der Explikation des Abel/Kainmythos schon auf das Ende des Romans.

Ab *Kapitel II. Die Tauben aus dem Elsaß* wird das semiotische Modell in der erzählten Wirklichkeit umgesetzt. Tiffauges findet sich als Brieftaubenzüchter bei einer Fernmeldeeinheit im Elsaß wieder. Metonymisch wird hier in der das Kapitel beschließenden Ermordung seiner drei Lieblingstauben die Ermordung der drei Napolaschüler Haro, Hano und Lothar vorweggenommen. Tiffauges bekommt die Möglichkeit zur Flucht, er schlägt diese Möglichkeit aus. Als Kriegsgefangener wird er nach Deutschland gebracht.

Kapitel III Hyperborea schildert Tiffauges' Einsatz als Zwangsarbeiter im Lager Moorhof. Er findet eine verlassene Waldhütte am Ende eines außer Betrieb gesetzten Entwässerungsgrabens. Die Waldhütte „Kanada“ als konkrete Verwirklichung des mythischen Hyperborea wird zu einem Ort der Freiheit in der Kriegsgefangenschaft. „Kanada“ verweist dabei auf den Roman, den Tiffauges im Internat liest, der seine Vorstellung von Freiheit über eine in Kanada spielende Abenteuergeschichte präfiguriert, wie ebenso, der Zeichenlogik der Inversion zum Bösen folgend, auf das Effektenlager in Auschwitz. Tiffauges kann unbehelligt als Fallensteller in der Waldhütte seine Zeit verbringen, bis er vom Oberforstmeister entdeckt wird, der ihn später als Gehilfe in sein Jagdrevier auf der Rominter Heide mitnehmen wird, wo er mit Hermann Göring auf Treibjagd gehen soll, unweit von Hitlers Hauptquartier Wolfsschanze entfernt. Hier deutet sich wiederum das Romanende an. Denn der Fund einer Moorleiche, die unweit des Gefangenenlagers zufällig ausgegraben wird, ist die zentrale Stelle in diesem Kapitel. Der Moorleiche weist der archäologische Leiter Professor Keil den titelgebenden Namen Erbkönig zu.

Kapitel IV. Der Oger von Rominten schildert in den Jagdszenen mit Hermann Göring Tiffauges' Initiation in das faschistische Ogertum, die in einer auf das Gemetzel von Stalingrad verweisenden Hasentreibjagd ihren Höhepunkt findet. Aufgrund der Kriegsänderung durch Stalingrad und der Abberufung des Personals in Rominten in den Kriegseinsatz soll Tiffauges ins Stammlager Moorhof rücküberstellt werden, es gelingt ihm aber, sich an die Napola Kaltenborn abkommandieren zu lassen.

Im *Kapitel V. Der Oger von Kaltenborn* steigt Tiffauges schließlich selbst zum faschistischen Oger auf.

Kapitel VI. Astrophoros erzählt den Untergang der Napola und Tiffauges' Flucht mit Éphraïm als seine Verwandlung in den Astrophoros.

Im ersten und fünften Kapitel wird ausschließlich bzw. überwiegend in der ersten Person erzählt, im zweiten, dritten und vierten Kapitel in der dritten Person. Eine Sonderstellung hat das letzte Kapitel: Hier sind erste und dritte Person alternierend vertreten, das Geständnis wird gegen die Erzählung eines allwissenden Erzählers ausgespielt, da es Tiffauges erlaubt, zu den Ereignissen in Distanz zu treten, was in den vom Erzähler erzählten Passagen nicht der Fall ist, in denen Tiffauges dem Lauf der Ereignisse einfach unterworfen wird. Unabhängig von der Stimme bleibt die Fokalisierung über den gesamten Roman hinweg bei Abel Tiffauges. Das Geständnis aus Kapitel eins und sechs stellt eine Klammer dar. Im Kaltenbornkapitel gibt es schließlich noch einen Einschub von Stefan Raufeisen, dem Anstaltsleiter der Napola. Scheinbar ohne jeden Anlass ist dem Text ein Binnengeständnis des Aleis eingeführt, in dem er davon berichtet, wie er sich von der Bewegung der Wandervögel kommend schließlich sehr früh der NS-Bewegung anschließt und die Begeisterung für die nazistische Jugendkultur als Anstaltsleiter auf Kaltenborn weiterführt.

Leitmotive durchziehen den Roman in vertikaler Richtung und strukturieren den Signifikationsprozess, während sich die Handlung horizontal über die Kapitel erstreckt und diese Motive wiederholt, variiert, steigert und auf neue Sinnbezirke ausdehnt. Das zentrale Leitmotiv ist die Phorie, die in Variationen der Rettung, des Raubs, der Verführung und der Vernichtung (verletzter Lehrling in der Autowerkstatt, Tauben, Napola, Éphraïm) durchgespielt wird. Das Schlusskapitel, die Rettung/Vernichtung des jüdischen Kindes, stellt den Höhe- und Kulminationspunkt dieses Prozesses dar. Mit dem Leitmotiv der Phorie eng verknüpft ist das der Jagd, die sich ebenfalls steigert, von der Fotojagd auf die Kinder über die Brieftauben und ihre Schlachtung, Görings Hasentreibjagd, dem Kinderraub in der Napola und der schlussendlichen Vernichtung, in deren assoziativen Weiterschreibung auch die Schlacht von Stalingrad und der Holocaust enthalten sind. Ebenso stehen in der Architektur des Textes zu Beginn und am Ende jeweils zwei in sich geschlossene Räume, in denen das von Tiffauges entwickelte Zeichensystem seinen Ursprung hat und zur Vollendung gebracht wird: das Internat Heiliger Christophorus, das Tiffauges in seiner Kindheit besucht, und die Napola Kaltenborn, in der er seine Bestimmung findet. Beide Institutionen sind geprägt durch ein demütigendes Strafsystem, eine klare Hierarchie, die erotische Aufladung aller Handlungen und eine sadistische Gemeinschaft als Ausdruck faschistoider/faschistischer Gesellschaftsform. Der Roman bietet eine Entwicklungsgeschichte in bestimmten Etappen an, die horizontal gelesen werden kann, die sich allerdings durch Vorausdeutungen, Rückblenden und Wiederholungen als gigantisches Decodierungsunterfangen vollzieht, das sich vertikal lesen lässt. In dieser Gleichzeitigkeit von synchronem und diachronem Lesen liegt der intellektuelle Reiz des semiotischen Spiels, das der Text mit den Lesenden betreibt. Erst in der diachronen Lesart erschließt sich die mythische Dimension des Textes, da die Elemente in der Wiederholung zueinander in Bezug gesetzt werden müssen, um ihre Deutung zu entfalten.

Cornelia Klettke und Eva Winisch arbeiten für den Roman die spezifische Wiederholungsstruktur der *Spirale* heraus: „[Dieses Modell] veranschaulicht das für den Tournierschen Text charakteristische kunstvolle System von Fortschreiten und Wiederkehren bei gleichzeitiger Steigerung und Vervollkommnung.“³³¹ Über die Koppelung des Fortschreitens mit der Steigerung lässt sich die vertikale Ebene gut an die horizontale Ebene der Initiationserzählung rückbinden. Für Joachim Meinert lässt sich die Handlung des Romans auf einen knappen Satz reduzieren, versteht man die miteinander verschränkten Stränge als jeweils parallel geführte Erzählungen, die grundsätzlich auch nebeneinander bestehen könnten:

Der *Erlkönig* lässt sich somit, jeweils *durchgehend*, lesen als: Roman vom ungewöhnlichen Schicksal eines französischen Kriegsgefangenen in Deutschland; Roman eines Oger, der zugleich ein Christophorus sein möchte und beides wird; Roman eines sexuell Unreifen, der seine Libido in einer ihm eigenen Perversion, der „Phorie“, befriedigt; Roman eines seiner Natur entfremdeten Menschen, der aus der Gesellschaft aussteigt, um seine Naturhaftigkeit zurückzugewinnen, und doch der Gesellschaft nicht entinnen kann; Roman eines Nomaden, den die Seßhaften zur Strecke bringen; Roman eines Verführten, der selber die Verführerrolle übernimmt ...³³²

Eva Winisch unterstreicht die Bedeutung der Initiation als strukturgebendes, die Handlung vorantreibendes Element. Ihre Kurzfassung des Romans, und das heißt jedes Romans von Tournier, da sie in ihrer Monographie das Gesamtwerk von Tournier in den Blick nimmt, lautet deshalb auch ganz lakonisch:

Der Protagonist des Romans erlebt einen mehr oder minder heftigen Bruch mit dem bisherigen Leben, zieht aus und begibt sich auf eine zunächst nur sehr diffuse Suche, erlebt zahlreiche Begegnungen, die ihm neue Erkenntnisse vermitteln, und erreicht am Ende eine höhere Bewußtseinsstufe, einen Zustand von Absolutheit, ein wiedergewonnenes Paradies, selbst wenn dies mit physischer Verstümmelung (Paul Surin) oder gar Tod (Abel Tiffauges, Gilles de Rais) einhergeht.³³³

Das klingt unschuldiger als das, was im Roman tatsächlich passiert. Denn diese von Winisch auch als gebändigt oder manieristisch bezeichnete Form steht in deutlichem Widerspruch zum Inhalt, der durch Überschreitung gekennzeichnet ist: sexuelle Perversion, Vernichtung, Skatologie, Nekrophilie, etc., „[d]ie Klassizität des Romans wird pervertiert durch den Inhalt.“³³⁴

In seiner Form folgt der Roman damit auch dem klassischen Geständnisnarrativ, das der Roman, wie ich in meiner Lektüre ausführen werde, als weitere Folie verwendet, auf der die Spaltung zwischen der oberflächlichen (denotativen) Bedeutungsschicht, die ungebrochenes Verstehen suggeriert (die klare Handlung, die proleptischen und analeptischen Selbstvergewisserungen, die reibungslose Zeichenlogik) und der dieser entgegenlaufenden dekonstruierenden Geste des Romans

³³¹ Klettke, S. 96

³³² Meinert, S. 410

³³³ Winisch, S. 126

³³⁴ Winisch, S. 125

(ÜberCodierung, Mehrfachstrukturierung, unabschließbare Bedeutungssubstitution, Ironie) inszeniert und darüber die Erzählfigur als Subjekt der Aussage und Fokalisator und mit ihr die Frage nach der persuasiven Kraft des Nationalsozialismus ins Zentrum des Rätsels rückt.

Tourniers Erbkönig als Geständnisroman

Fast ein Drittel des Romans umfassen Abel Tiffauges' *Sinistre Aufzeichnungen* vom 3.1.1938 bis zum 4.9.1939, mit denen der Roman beginnt. In diesem Geständnis in Tagebuchform legt Tiffauges die Elemente seiner phorischen Semiotik offen, indem hier die Spur für jedes Motiv gelegt wird, die der Roman in weiterer Folge ausbreitet und zueinander in Bezug setzt. Tiffauges' wahnhafte Überzeugung ist simpel: „Alles ist Zeichen. Doch bedarf es eines hervorbrechenden Lichts oder Schreis, um unser trübes Auge, unsere Taubheit zu durchstoßen.“³³⁵ Diese These in jedem kleinsten Detail umsetzend und damit Ursprung, Verlauf und Einlösung der magischen Zeichenwirklichkeit nachvollziehend, erzählt Abel Tiffauges in Rückblenden von seiner Kindheit und Jugend im Internat St. Christophorus und von seiner Gegenwart als Automechaniker in Paris, bevor der Kriegsausbruch sein Geständnis jäh unterbricht. Am Ende des Romans, mit Blick auf den Untergang, nimmt Tiffauges die Aufzeichnungen wieder auf. Hier ist schon das Strukturprinzip des Romans angelegt: in seinem Geständnis werden alle bedeutungstragenden Themen des Romans programmatisch entworfen, die sich dann in der Erzählung der anschließenden Kapitel entfalten und konsequent zu Ende geführt werden. Erst im Schlussteil wird ersichtlich, wie die vorangegangenen Erzählsegmente zu interpretieren sind, da alles aufeinander aufbaut und sich das Geschehene als Indiz und Vorgriff erweist. Das ist die Geständnislogik, die Abel Tiffauges am Beginn seiner Tagebucheinträge etabliert und die der Roman auf seinen knapp 400 Seiten durchdekliniert:

3. Januar 1938. Du bist ein Oger, sagte Rachel manchmal zu mir. Ein Oger? Also ein Monstrum, das Menschen frisst, ein elbisches Ungeheuer, der Nacht der Zeiten entstieg? Ja – ich glaube an meine elbische Natur, das heißt an diese geheime Beziehung, durch die meine eigene Lebensgeschichte im tiefsten Grunde verquickt ist mit dem Lauf der Welt und ihn in ihre Richtung zu lenken vermag.³³⁶

Ich lese diese Zeilen nochmals. Ich heiße Abel Tiffauges, betreibe eine Autowerkstätte an der Place de la Porte-des-Ternes und bin nicht verrückt. Und doch muß, was ich soeben geschrieben habe, völlig als mein Ernst betrachtet werden. Und dann? Dann wird die Zukunft hauptsächlich dazu dienen müssen, die *Ernsthaftigkeit* der vorstehenden Zeilen zu demonstrieren oder genauer: zu illustrieren.³³⁷

Sein Geständnis verschränkt die drei zeitlichen Ebenen (die Vergangenheit im Internat, die Gegenwart bis zur Verhaftung wegen vermeintlicher Vergewaltigung eines Mädchens und die

³³⁵ Tournier, S. 11

³³⁶ Tournier, S. 9

³³⁷ Tournier, S. 10

Zukunft in der Napola) und stellt sie in einen kausalen Zusammenhang, indem es diese Logik vorausdeutender Zeichen etabliert und durch nachträgliche Ereignisse bestätigt. Das System der Phorie ist es, das das Verhältnis der referentiellen Wirklichkeit (NS-System) mit den mythisierenden Elementen des Romans ausgestaltet und der Geständnislogik entsprechend einem zunächst glättenden, Brüche und Lücken ausmerzenden Sinn unterstellt, der sich freilich auch als Teil des Spiels erweist und nur auf der Ebene der Handlung schlüssig aufgeht.

Der Roman erzählt die Selbsttransformation des Abel Tiffauges, im Mittelpunkt steht die Trope von Ankommen/Werden. Sexuelle ÜberCodierung und Leiden ziehen sich leitmotivisch durch die Erzählung. Die Erzählinstanz ist gespalten. Die gattungskennzeichnende Spaltung in Erzähler/Figur, die zwar auf dasselbe Ich verweisen, nicht aber ident sind, ist durch die zeitliche Gleichzeitigkeit des Tagebuchs nicht gegeben, wird aber durch die Überschreibung durch die Schrift seines toten Freundes Nestors hergestellt, über die Monstrosität von Tiffauges, die die Erzählinstanz zu Tiffauges/Nestor verdoppelt. Die Adressierung bleibt unklar und wird nicht exemplifiziert, lässt sich aber in der ironischen Umkehrung, die der Roman betreibt, als intrinsisches Moment von Tiffauges' Sprechakt bestimmen.

Die Zeichen, das Entziffern der Zeichen ... [...] Was sollte ihre Entschlüsselung ans Licht bringen? Wenn ich auf diese Frage antworten könnte – mein ganzes Leben würde sich ändern, und nicht nur mein Leben, sondern (ich getraue mich's nur zu schreiben im sicheren Wissen, daß nie jemand diese Zeilen liest) – sondern sogar der Verlauf der Geschichte.³³⁸

Als Auslöser des Geständnisses bestimmt Tiffauges zwei Momente: die Trennung von seiner Geliebten Rachel und einen Arbeitsunfall, durch den er seine rechte Hand verletzt, eine Zeit lang nicht arbeitsfähig ist und beginnt, mit der linken Hand zu schreiben. Die Form des Tagebuchs suggeriert eine Zeitgleichheit mit den Ereignissen. Die Bedeutungszuweisung und Interpretation findet nicht nachträglich statt, wie es sonst im Geständnis der Fall ist, sondern noch während die Ereignisse passieren, ja sogar noch bevor sie stattgefunden haben, über die Logik der Vorausdeutung und nachträglichen Beweisführung. Damit ist die lineare zeitliche Ordnung auf der Handlungsebene neben eine permanente, mythische Gleichzeitigkeit der Motive und Bedeutungen gestellt, und beide erweisen sich als gültig. Dieses in der zeitlichen Struktur des Romans angelegte Denken im Dualismus ist ein konstitutives Merkmal des Romans, der in jeglichen Aspekten Dualismen herstellt, sie unterläuft, verwirft und bestehen lässt.

³³⁸ Tournier, S. 29

Der Links-Rechts-Dualismus, der schon im Titel der *Sinistren Aufzeichnungen* anklingt, bestimmt auch die Ausrichtung des Geständnisses als einer sinistren Schrift, die, von seiner lateinischen Etymologie als „links“, „unheimlich“ und auch „Unheil verkündend“ zu lesen ist, wie Tiffauges als Leseanweisung mitgibt. Von dieser Gesellschaft sozialisierten Erwachsenen ist dieses in der Etymologie bewahrte Wissen nicht mehr zugänglich, Kinder vor dem Schuleintritt, so Tiffauges, haben noch ein Gespür für diesen Unterschied zwischen links und rechts, da sie oft die linke Hand zur Begrüßung reichen:

In ihrer Unschuld wissen sie, daß die rechte Hand von den widerlichsten Berührungen besudelt ist, daß sie tagtäglich in die Hand von Mördern, Priestern, Polizisten und Mächtigen schlüpft, wie eine Hure ins Bett der Reichen, während die linke, sinistre, obskure, totgeschwiegene im Schatten bleibt, wie eine Vestalin, die sich rein erhält für ausschließlich schwesterliche Umarmungen. [...] In Zukunft will ich Kindern unter sieben Jahren stets die linke Hand reichen.³³⁹

Die linke Hand ist dabei nicht nur uneindeutig als linkisch, rein, obskur, sinister und unschuldig aufgeladen, in ihr ist auch ein weiteres konstitutives Moment des Romans ganz körperlich angelegt: die Gespaltenheit der Erzählinstanz und damit jener Instanz, die Geständnis ablegt. Denn Tiffauges beansprucht nicht die alleinige Autorschaft. Auch sie ist, wie alles in diesem Roman, mehrfach codiert. Es gibt mindestens zwei Instanzen, die hier Geständnis ablegen: Tiffauges und sein Internatskollege Nestor sind es, die die Aufzeichnungen schreiben, da sie, über den frühen Tod von Nestor hinaus, in der linken Hand von Tiffauges körperlich miteinander verbunden sind (und damit eine Art Körpermonster formieren):

Sofern ich übrigens einen unwiderlegbaren Beweis dafür brauchte, daß Nestors Vermächtnis mir zugefallen war, so würde es ausreichen zuzusehen, wie meine Hand über das Papier eilt, wie meine linke Hand die flüssigen Schriftzüge dieser sinistren Aufzeichnungen hinwirft. Denn diese Hand hat Nestor lange in der seinen gehalten; in seiner großen, gewichtigen, ein wenig feuchten Hand hat er meine schwache Faust, dieses kleine, knochige, durchscheinende Ei, bebrütet, das sich dieser warmen Umhüllung überließ, ohne zu wissen, mit welchen Energien es sich da belud. Nestors ganze Kraft, sein ganzer überlegener, analytischer Geist floß über in diese Hand, aus der Tag für Tag diese *sinistren Aufzeichnungen* hervorgehen, die solcherart unser gemeinsames Werk sind.³⁴⁰

Mit Nestor, dem Sohn des Hausmeisters, verbindet Tiffauges seine Zeit im Internat St. Christophorus, die durch eine repressive, erotisch aufgeladene und latent faschistoide Atmosphäre gekennzeichnet ist. Nestor hat aufgrund seiner Herkunft einen privilegierten Status im hierarchisierten Schulsystem und schützt Tiffauges, der wegen seiner körperlichen Unterlegenheit sadistischen Angriffen durch seine Mitschüler ausgesetzt ist. Von Nestor, dem gefräßigen, gutmütigen Oger, übernimmt Tiffauges das phorische System, entwickelt es fortan weiter und macht es, als Nestors Vermächtnis, zur bedeutungsgebenden Grundlage seiner Lebensgeschichte wie auch der Zeitgeschichte. Der Dualismus von links und rechts durchzieht auch die Selbstsetzung von Tiffauges als Figur ebenso wie sein Geständnis, wobei sich das Linke, Sinistre durchsetzt:

³³⁹ Tournier, S. 38

³⁴⁰ Tournier, S. 38f

Ich verfüge demnach über zwei Schriften, eine richtige, liebenswürdige, gesellige, umgängliche; sie spiegelt die Persönlichkeit wider, die ich in den Augen der Gesellschaft bin. Und eine andere, *sinistre*, die von all den *linkischen* Zügen des Genies entstellt, die voller Zacken und Krakeln, mit einem Wort: von Nestors Geist erfüllt ist.³⁴¹

Seine *Sinistren Aufzeichnungen* werden abrupt beendet, als er beginnt, das Mädchen Martine fotografierend zu verfolgen, nachdem er sich bis dahin ausschließlich auf Jungen konzentriert hat. Martine ist es, die ihn am 3. Juli 1939 als Vergewaltiger beschuldigen wird, woraufhin Tiffauges festgenommen wird. Die Polizei durchsucht seine Werkstatt und sammelt die Fotos der Kinder als Beweisstücke. Das Tagebuch hingegen wird nicht als Beweis herangezogen, es bleibt in Zetteln verstreut in der Werkstatt zurück. Durch die Mobilisierung wegen des bevorstehenden Krieges wird Tiffauges noch vor seinem Prozess überraschend freigelassen und als Soldat nach Deutschland abkommandiert. Tiffauges setzt den Kriegsausbruch, der Logik der Phorie folgend, als Zeichen seines Auserwähltseins und der Vorbestimmung seines Schicksals, analog zum Brand im Internat, bei dem Nestor ums Leben gekommen ist, um ihn, wie Tiffauges in seiner Opfer/Auserwählter-Logik argumentiert, vor der Bestrafung zu retten. Das ist es, was sein Geständnis in Form der *Sinistren Aufzeichnungen* bezeugt, was aber weder von der Polizei noch den anderen Einberufenen gelesen wird:

Die Einberufenen scheinen nicht einmal recht zu wissen, wofür sie kämpfen sollen. Wie könnten sie's auch wissen? Ich allein, Abel Tiffauges, genannt Portenfant, ich, mikrogenitomorph und letzter Sproß vom Stamme der phorischen Riesen, ich allein weiß es, und das mit Grund ... Die Polizisten haben hier alles durcheinandergewühlt, und das ist gut. Sie haben alle Fotos und alle Tonbandaufnahmen mitgenommen, aber ich habe meine *sinistren Aufzeichnungen*, auf dem Boden verstreut, wiedergefunden. Analphabeten wie sie schreckten wohl zurück vor diesen Blättern, die eine durch ihre „linkische Art“ schwer leserliche Schrift tragen. Und doch hätten sie aus ihnen alles erfahren können...³⁴²

Im nationalsozialistischen Deutschland findet Tiffauges die Materialisierung der *sinistren Aspekte* schließlich als in die Wirklichkeit übersetzte Zeichen bestätigt. Als er in der Napola Kaltenborn seine *Sinistren Aufzeichnungen* wieder aufnimmt, nachdem er sie aufgrund seiner Inhaftierung, Verschleppung und Zwangsarbeit unterbrochen hat, resümiert er über seinen Alltag in der Napola:

Solang ich in Frankreich lebte, war ich so unduldsam, so schnell zornentbrannt, wettete und fluchte ich ständig. Ich frage mich manchmal, weshalb ich so geduldig und fügsam bin, seit ich deutschen Boden unter den Füßen habe. Der Grund ist, daß ich mich andauernd einer von Zeichen erfüllten Wirklichkeit gegenübersehe, die fast immer klar und eindeutig ist, oder, wenn sie schwer lesbar wird, sich tiefer auftut und an Reichtum gewinnt, was sie an Deutlichkeit verliert.³⁴³

³⁴¹ Tournier, S. 39

³⁴² Tournier, S. 147

³⁴³ Tournier, S. 288

Die Zacken und Krakeln entsprechen der Anreicherung von Sinn durch Verdichtung der Zeichen, die sich wenig später Tiffauges' Geständnislogik zufolge in der nationalsozialistischen Totalität zu einer Wirklichkeit verfestigen und körperlich werden.

Monstrosität

Die sinistren Züge materialisieren sich auch in den anderen Attributen, mit denen Tiffauges als Erzählinstanz und Figur ausgestattet ist: seiner Monstrosität als Oger, heiliger Christophorus und Erbkönig und seiner damit in Bezug gesetzten sexuellen Perversion des Kindertragens, dem phorischen System, das durch die Verführung zum Nationalsozialismus zu seiner vollen Wirkmächtigkeit gelangt. Damit wird ein literarisch inszeniertes Signifikationsmodell in Gang gesetzt, das sämtliche diskursmächtigen Figurationen im Feld erotisierter NS-Täter_innenschaft aufruft und in das von Tiffauges' Geständnislogik etablierte semiotische Spiel mitaufnimmt. Seine Monstrosität etabliert Tiffauges' Geständnis gleich im ersten Satz, mit dem der Roman beginnt, als Zuschreibung durch Rachel, seiner Ex-Geliebten, die ihn als menschenfressenden Oger bezeichnet. Tiffauges übernimmt diese Adressierung und figuriert sich fortan selbst als Monster. In der Assoziation des elbischen Ungeheuers ist dabei schon der Bedeutungstransfer auf einen weiteren Sinnbezirk, das Erbkönigmotiv, angelegt. Damit figuriert er sich gleichzeitig auch als ein mythisches Wesen und stellt damit den mythischen Referenzrahmen her, der einen Gegensatz zur konkreten, historischen Erfahrung aufmacht, was die Grundopposition des Romans darstellt. Rachels Anrufung als Monster als subjektkonstituierend übernehmend, dekliniert Tiffauges seiner phorischen Obsession entsprechend die Implikationen des Monströsen als Zeichen durch. Er beginnt mit den etymologischen Einschreibungen, die er, seine wenig später entwickelte Logik einer androgynen Utopie vorwegnehmend, zu einem Gattungsbegriff des Monströsen ausgestaltet, der er sich zuordnet, indem er heteronormative Fortpflanzungsvorstellungen zitiert und verkehrt:

Zunächst – was ist denn ein *Monstrum*? Die Etymologie hält eine etwas schockierende Überraschung bereit: Monstrum kommt von *monstrare*, zeigen. Ein Monstrum ist das, worauf man zeigt – mit dem Finger, bei Volksfesten und so weiter. Je monströser demnach ein Wesen ist, desto mehr muß es zur Schau gestellt werden. Eine haarsträubende Vorstellung für mich, der ich nur im Dunkeln leben kann und überzeugt bin, daß die vielen, die meinesgleichen scheinen, mich nur infolge eines Mißverständnisses am Leben lassen: weil sie mich nicht kennen. Um kein Monstrum zu sein, muß man seinesgleichen eben wirklich gleichen, der Gattung entsprechen, nach dem Bild seiner Vorfahren geschaffen sein, oder aber eine Nachkommenschaft haben, die dann das erste Glied einer neuen Gattung aus einem macht. Denn die Monstren, die Ungeheuer, pflanzen sich nicht fort. Die Kälber mit sechs Beinen sind nicht lebensfähig. Das Maultier und der Maulesel sind von vornherein unfruchtbar, als wollte die Natur ein Experiment, das sie als unvernünftig ansieht, schleunigst abbrechen. Und damit komme ich wieder zurück auf mein ewiges Dasein: es nimmt für mich die Stelle der Vorfahren

und zugleich der Nachkommenschaft ein. Alt wie die Welt, unsterblich wie sie, kann ich ja nur einen Putativvater, eine Putativmutter und allenfalls Adoptivkinder haben.³⁴⁴

Abel Tiffauges' Monstrosität ist wie alles in diesem Roman mehrfach codiert und lässt sich mit der Typologie, die Rasmus Overthum diskursanalytisch als die vier Faszinationstypen des Monsters entwickelt, näher beschreiben. Tatsächlich entspricht sie jeder der von Overthum nominierten drei figurlogischen Figurationen: Körpermonster, Sittenmonster und Subjektmonster. Über die Figuration des Ogers wird Tiffauges zum *Körpermonster*, was sich im Geständnis auch körperlich umsetzt. Tiffauges berichtet davon, wie er aufgrund einer Ernährungsumstellung auf Rohkost und Milch, mit der er zunächst seinen menschenfresserischen Hunger nach Kindern kompensiert, an Körpermasse und -gewicht zulegt, sodass er schließlich die Autos in seiner Werkstatt auf einer Seite hochheben kann. Auch wird er von Anfang an als sehr kurzsichtig bezeichnet, was sich am Ende des Romans durch den Verlust seiner Brille zur Blindheit steigert. Dr. Blättchen, der SS-Rasseforscher, mit dem er in Kaltenborn zusammenarbeitet, streicht das heraus, indem er seinen Nachnamen eindeutscht, ihn „Herr von Tiefauge“, später dann auch „Herr von Triefauge“ nennt und ihm damit im rassistischen, ablistischen NS-Diskurs eine Position der Unreinheit und Unterlegenheit zuweist.

Im Deutschen ist die Figur des Ogers recht unbekannt, die mit dem Begriff im Französischen bezeichnete Riesenfigur, die schlecht sieht und Menschen verschlingt, aber nicht. Im deutschen Volksmärchen entspricht dem Oger der Menschen- oder Kinderfresser. Durch Umkehrung der Vorzeichen ist der Oger mit dem heiligen Christophorus, dem Christus tragenden Riesen, verbunden, ebenso doppelt sich darin die antike Figur des Atlas, des Weltenträgers. Éphraïm schließlich, das jüdische Kind, das Tiffauges am Romanende rettet/verschlingt, referiert auf ihn als Pferd Israels und als Béhémoth – das Meeresungeheuer, das von Gott mit einem Schwert versehen wurde. Das wiederum bindet die Figur Tiffauges nicht nur an den faschistischen Wahn der Schwertbrüderschaft auf Kaltenborn zurück, sondern etabliert auch die Vorstellung der monströsen Zwischenstellung zwischen Mensch und Tier, indem Tiffauges mit dem Pferd in eins gesetzt wird. Eine Analogie, die sich auch in der Beziehung zwischen Tiffauges und seinem Pferd Blaubart wiederfindet, die in der phorischen Fantasie utopischer Verschmelzung die Fusion von Reiter und Tier inszeniert, bei der nicht mehr zwischen zwei Entitäten – einer menschlichen und einer tierischen – unterschieden werden kann. Und schließlich ist in der sinistren linken Hand Nestors Körperlichkeit wie eine Prothese aufgehoben, die Tiffauges zum gespaltenen Erzähler figuriert.

Zum *Sittenmonster* macht ihn schon sein Nachname – Tiffauges – der ihn mit dem Kindsmörder Gilles de Rais assoziiert, auch das in einem französischsprachigen Kontext besser verfügbar als in einem deutschsprachigen. Dieser soll Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts auf seiner Burg Tiffauges in

³⁴⁴ Tournier, S. 10

satanischen Ritualen Hunderte von Kindern ermordet haben. Tournier greift auf diese Figur später nochmals in seiner 1983 erschienenen Erzählung *Gilles et Jeanne* zurück, wo er die Perversion des Gilles de Rais als Folge einer Traumatisierung durch den Feuertod seiner Kampfgefährtin Jeanne d'Arc erzählt. Eine weitere Facette seiner Sittenmonstrosität ist seine Spiegelung im deutschen Mörder Weidmann, dessen Prozess er in der Zeitung verfolgt und in den *Sinistren Aufzeichnungen* protokolliert. Auch hier bindet sich Tiffauges' Monstrosität an eine konkret historische Spur. Weidmann und Tiffauges ähneln sich nicht nur äußerlich, sie sind auch am selben Tag geboren, und am Tag der Hinrichtung Weidmanns, die historisch verbrieft die letzte öffentliche Hinrichtung in Frankreich gewesen war, die Tiffauges persönlich mitverfolgt, manifestiert sich diese Ähnlichkeit auch in der erzählten Wirklichkeit, da sie von seiner Nachbarin, Madame Eugénie, bestätigt wird, die im Anblick der Guillotiniierung Weidmanns ausruft: „Nein doch, das sind ja Sie, Monsieur Tiffauges, das sind Sie selber, wie Sie dastehen!“³⁴⁵. Joachim Meinert verweist in seinem Nachwort zum Roman darauf, dass der Verweis des Nachnamens eine historisch kontextualisierte Spur enthält, während Tiffauges' Vorname, auch dieser belegt, eine mythologische Überfrachtung mit sich bringt: „Vor diesem aus der Historie genommenen Familiennamen eines *Mörders* der mythische Vorname eines *Gemordeten*: Abel, nach der biblischen Überlieferung erstes Opfer eines Mordes in der Menschheitsgeschichte.“³⁴⁶

Tiffauges diskutiert die Implikationen dieses Namens für sein Leben als Reflexion über seine eigene, im rassistischen Ursprungswahn des Nationalsozialismus uneindeutige Herkunft, die den Code zum Verlauf seines Lebens und seines Lebensendes schon in sich trägt, und worin sich die dritte Figuration des *Subjektmonsters* nachzeichnen lässt. Als Erfahrung der Ich-Leere, die über das Zitieren und Aneignen von Sprache überdeckt wird, indem sie vorgibt, über den Akt der Benennung und Selbstbenennung Sinnzusammenhänge und Ursprungsvorstellungen offenzulegen, ist das Subjektmonster ästhetischer Ausdruck einer Subjektivität, die sich selbst nicht mehr gewiss sein kann. Sie ist also Ausdruck der Erfahrung einer Differenz, die kein identitäres Zentrum aufweist. Wenig weiß Tiffauges über seine Eltern. Die Logik der Anspielung legt ein Romaerbe nahe, der Text aber legt sich nicht fest, sondern entzündet ein Spiel der Bedeutungsverschiebung, in dem die Möglichkeit, dass Tiffauges Mutter Romni war, assoziativ mit dem Dualismus von Selbsthaftigkeit und Nomadentum in Verbindung gebracht wird, was sich in seinem Vornamen Abel bündelt, da dieser die biblische Erzählung von Abel und Kain aufruft, die wiederum diese Motive als Ursprungserzählung von Mord und Gewalt präfiguriert und damit eine Referenzfolie für den nationalsozialistischen Massenmord darstellt, der als konkret historischer Ausdruck einer den Roman begründenden Dualität von Gewalt und Nicht-Gewalt dient:

³⁴⁵ Tournier, S. 136

³⁴⁶ Meinert, Joachim: Nachwort. In: Tournier, S. 412

18. Februar 1938. Jedesmal, wenn ich in einem mir übergebenen Wagen ans Armaturenbrett geschraubt ein St.-Christophorus-Medaillon vorfinde, denke ich an meine Schule in Beauvais zurück und ich staune über eine jener Konstanten, die sich durch mein ganzes Dasein hinziehen. Manche sind zufällig und fast lächerlich. Diese aber ist grundlegend. Die St.-Christophorus-Schule, Nestor, dann dieses Handwerk des Automechanikers, das mich wiederum unter das Patronat des christustragenden Riesen stellt ... Es gibt noch mehr solcher Konstanten. Den schwärzlich-gelben Teint und das strähnige schwarze Haar habe ich von meiner Mutter; sie hatte Ähnlichkeit mit einer Zigeunerin. Ich habe nie die Neugierde besessen, nach der Herkunft ihrer Familie zu forschen – mein Leben ist von Vorbedeutungen gerade bedrängt genug –, doch wäre ich nicht überrascht, wenn in ihrer Familie Zigeunerwagen und Gaul vorkämen. So ist es auch mit dem Vornamen Abel, der mir zufällig schien bis zu dem Tag, als mir die Zeilen der Bibel unter die Augen kamen, die Kunde geben von dem ersten Mord in der Menschheitsgeschichte. Abel war Hirt, kein Ackerbauer. Hirte, das heißt Nomade; Ackerbauer, das heißt seßhaft. Der Streit zwischen Abel und Kain setzt sich fort von Geschlecht zu Geschlecht bis auf unsere Tage, als atavistischer Gegensatz zwischen Nomaden und Seßhaften oder richtiger als erbitterte Verfolgung, der die Nomaden von seiten der Seßhaften ausgesetzt sind. Und dieser Haß ist nicht erloschen – weit entfernt davon: er tritt wieder zutage in der infamen und diffamierenden Reglementierung, der die Zigeuner unterworfen werden – man behandelt sie wie flüchtige Verbrecher –, und er ist am Eingang der Ortschaften angeschlagen in Gestalt von Schildern: „Aufenthalt für Landfahrer verboten.“³⁴⁷

Nach dem Mord an seinem Bruder Abel wird Kain von Gott bestraft. Er soll fortan auch nomadisch leben, die größte Strafe für den seßhaften Kain. Er wird verflucht, sein Ackerbau, seine Stadtgründungen, all seine Bemühungen werden verdammt und Kain somit zum Flüchtling:

Kain freilich ist verflucht, und sein Fluch, ebenso wie sein Haß auf Abel, dauert fort von Geschlecht zu Geschlecht. [...] Und ich behaupte, daß diese Verfluchung der Ackerbauern – die gegenüber ihren Brüdern, den Nomaden, immer noch gleich hartherzig sind – sich auch in unseren Tagen noch als wirksam erweist. Die, die mit dem Hintern am Boden klebten, müssen ihr Bündel schnüren und davonziehen, weil die Erde sie nicht mehr ernährt. Zu Tausenden irren sie von einem Landstrich zum anderen – als man im vorigen Jahrhundert eine gewisse Seßhaftigkeit zu einer der Voraussetzungen des Wahlrechts machte, wußte man recht wohl, daß man damit eine erhebliche Menge fluktuierender Menschen, die entwurzelt sind und darum schon aus Prinzip die falsche Gesinnung haben, aus der Wählerschaft ausstieß –, dann setzen sie sich in den Städten fest und bilden dort das Proletariat der großen Industriezentren.

Und ich, scheinbar ein Mensch mit der richtigen Gesinnung, ein Pseudo-Seßhafter, untergetaucht unter den Eingesessenen, ich muckse mich zwar nicht, aber ich repariere und warte das Automobil, dieses Landfahrzeug schlechthin. Und ich wappne mich mit Geduld, denn ich weiß, der Tag wird kommen, da der Himmel, der Verbrechen der Seßhaften überdrüssig, Feuer auf ihre Häupter wird regnen lassen. Dann werden sie gleich Kain wie Spreu auf die Straßen geworfen werden, sie werden Hals über Kopf von ihren verfluchten Städten und von der Erde fliehen, die ihnen die Nahrung weigern wird. Ich jedoch, Abel, als einziger lächelnd und beglückt, ich werde meine großen Flügel entfalten, die ich unter meinen Mechanikerklamotten verborgen hielt, werde ihre verfinsterten Schädel mit Füßen stoßen und auffliegen zu den Sternen.³⁴⁸

Tiffauges' Erzählung von der ziellosen Flucht der Nachkommen Kains auf den Straßen und seinem Flug zu den Sternen ist ein zentrales Indiz für das Ziel seiner eigenen Entwicklung. Der Schluss des Romans ist darin schon vorweggenommen, freilich so rätselhaft, dass die Bedeutung dieser Passage erst deutlich wird, wenn man den Roman fertig gelesen hat.

³⁴⁷ Tournier, S. 39f

³⁴⁸ Tournier, S. 40f

Joachim Meinert liest Tiffauges' Monstrosität in seinem Nachwort zur DDR-Ausgabe des Romans als faschistisches Ogertum, das gerade bei Lesenden, die mit der deutschsprachigen Literatur vertraut sind, Assoziationen mit den Deutungen der Brüder Mann hervorrufen, die schon in den 1930er und 1940er-Jahren in Rundfunkansprachen und in ihren Texten mit einem Bildrepertoire von Ungeheuern, Unholden, Drachen und Bestien auf die Nationalsozialist_innen referierten und damit die faschistische Monstrosität mitfigurierten. Meinert interpretiert Tiffauges als psychologisch nachvollziehbare Figur, an der der Roman seine These der Verführung zum Faschismus exemplifiziert. Die Monstrosität entfaltet sich durch die Verwerfungen, die der deutsche Nationalsozialismus im historischen Kontext ermöglicht. Sie ist eine mögliche Aktualisierung bürgerlicher Herrschaft, wenn diese ihre zivilisatorischen Korrekturen verabschiedet und sich der Irrationalität überlässt:

Tournier geht es im Erbkönig nicht vorrangig um diese sozialen Wurzeln des Faschismus, sondern um die Genese des faschistischen Ungeistes in einem verblendeten Individuum. Diese aber führt er konsequent innerhalb eines sozialen Beziehungsfeldes vor. Nur dem Romanhelden selbst mag die „Umkehrung zum Bösen“ als eine unvermeidlich-schicksalhafte Fügung erscheinen. Dem aufmerksamen Leser des Romans geht auf, daß sich dies „Schicksal“ sozial und psychologisch konkret aus den erlittenen Frustrationen, Verkümmern und Deformationen des Helden in der Gesellschaft, dem Fehlen aller ethisch-kulturellen Korrekturen, seiner Empfänglichkeit für irrationale Verführungen herleitet. Kein fataler Durchbruch des „Bösen im Menschen“ also, sondern genau beschriebene „günstige“ Umstände lassen den Asozialen Tiffauges zeitweise zum Barbaren verkommen. Mit der Wahl des Romanhelden und seiner sozialen Charakterisierung aber ist auf die bürgerliche Gesellschaft überhaupt, spezifisch deutsche Verhältnisse einbegreifend und überschreitend, verwiesen. Die universelle Tragweite und damit auch Wiederholbarkeit des Phänomens Faschismus haben Schriftsteller in der Nachkriegsperiode immer wieder warnend hervorgehoben.³⁴⁹

Ganz anders argumentiert Cornelia Klettke in ihrer vom Derridaschen Konzept der *différance* geleiteten Analyse des Romans. Sie versteht die Figur des Abel Tiffauges nicht als psychologisierte Figur, sondern als Knotenpunkt verschiedener intertextueller Zuschreibungen bzw. als Resultat der Überschichtung intertextueller Bilder (Christophorus, Oger, Erbkönig etc.):

[...] der als alltäglicher Jedermann, Perverser und zugleich Märchenmonster mehrfachcodiert ist und auf Grund der Differentialität der *écriture* eine komplexe Hybridform darstellt, auf die eine Vielzahl von heterogenen Modellen und Lesarten aufgepfropft werden kann. Die Figur erscheint monströs in ihrer manieristisch wirkenden grotesk-ironischen Überzeichnung. Sie evoziert aber auch und vor allem in ihrer ‚archaisch‘ anmutenden Monumentalität das Bild eines kolossartigen Roboters, dessen hypothetische Konzeption abzielt auf die Repräsentation eines einzigen universalen, von der Idee der Phorie geleiteten, semantisch polyvalenten bzw. unendlich interpretierbaren menschlichen Archetyps.³⁵⁰

Wie der Mythos der Phorie ist auch die Figur Abel Tiffauges mehrfach codiert und mehrfach strukturiert. Es gibt weder eine endgültige Interpretation der Phorie noch der Figur Tiffauges, die

³⁴⁹ Meinert, S. 437

³⁵⁰ Klettke, S. 369

zwischen Roboter, Monster und Archetyp hin- und hergleitet. Die Funktion der Monstrosität bestimmt Klettke als dekonstruktiven Gestus des Romans, die Kategorie der Normalität zu unterlaufen, indem er ein Spektakel der Devianz inszeniert, wobei sie vor allem die sexuellen Aspekte der Monstrosität herausstreicht und über die Bezugnahmen auf den faschistischen Kontext hinausgehend die Kritik am die westliche Moderne grundierenden Phallogozentrismus herausstellt, die der Roman am Fallbeispiel Nationalsozialismus durchexerziert:

Ein sozialkritischer Aspekt wird deutlich in der Wahl einer zwielichtigen, von der Gesellschaft geächteten Figur als Erzählinstanz in den *Écrits sinistres*. In ihrer Monstrosität stellt die Figur sowohl soziologisch als psychologisch und anthropologisch eine Dekonstruktion der „Normalität“ dar, die sich auch auf die Sexualität richtet: Die Figur ist nicht erwachsen und nicht „männlich“ (mikrogenitomorph). Die Dekonstruktion des Logozentrismus erscheint hier gepaart mit der des Phallogozentrismus; eine Komplizität, die Derrida als „Phallogozentrismus“ bezeichnet.³⁵¹

Mit Overthums Monstertypologie lässt sich Tiffauges in seiner monströsen DreifachCodierung als Zeichen der Differenz verstehen, das das Monströse nicht einfach als Gegenteil einer Norm darstellt, sondern sich als eine Figur der Abweichung erweist: als Verweisfigur auf etwas anderes, die das Verhältnis zu den Kategorien und Normen etablierter Ordnungssysteme subvertiert, indem sie zwischen den von der Norm aufgestellten Ordnungen, Gattungen und positiven Identitäten hin- und herwandert. Ihrer phorischen Zeichenlogik folgend, wird die Figur damit letztlich auch zum Zeichen, das entgegen der Geständnislogik ihrer Selbstaussage den Sinn nicht vereindeutigt, sondern als mehrdeutig auflädt.

Welche Funktion kommt dieser Übercodierung zu, diesem ständigen Übergehen von einem Bild ins andere, das die Bedeutung verschiebt, aber Ähnliches behauptet? Die Refigurationen kommen zu keinem Ende (nur auf der Plotebene, nicht im Signifikationsprozess), sondern gleiten von einer zur nächsten; das ist Verdichtung, die zugleich aber nichts verdichtet, wenn sich Verdichtung als etwas verstehen lässt, das Sinn konkretisiert, entfaltet, freilegt. In Tiffauges' Geständnis verdichten sich die Bedeutungen additiv, sie breiten sich aus, wuchern über den Text, als Zeichenwucherungen, die nur dem Erzähler und Tiffauges scheinbar als Versicherung dienen können, eine totalitäre Ordnung der Schicksalshaftigkeit zu stützen, die eines Tages, am Ende des Romans, eine kohärente, sinnstiftende Signifikantenkette abgeben werden, in der sich Prolepsen und Analepsen nachträglich zu einem Sinn synthetisieren lassen. Das Geständnis, das sich im ersten Kapitel als Behauptung ausgebreitet hat, vollzieht sich in den anschließenden Kapiteln als Reales: es findet statt, nicht als sprachlicher Akt, sondern in der Imagination des Romans als Leben von Tiffauges; es bewahrheitet sich nachträglich, indem tatsächlich nur Ereignisse eintreten, die das, was das Geständnis konstruiert, stützen. Die Bilder hypostasieren, schieben dem Gedanken also gegenständliche Realität unter, gleichzeitig aber

³⁵¹ Klettke, S. 373

verhindert dieser Prozess die Hypostase der Wörter, sie setzen sich nicht fest, zeigen sich nicht: es gibt nichts, was sich unten ansammelt, keinen Bodensatz, der sich aus diesem Spiel destilliert. Das bleibt die monströse Leerstelle.

Ist das Tagebuch nur für den persönlichen Gebrauch bestimmt, so ist die Entzifferung der Zeichen, die Tiffauges' Geständnis programmatisch bestimmt und die sich im Weltenbrand des historischen Kontextes, mit dem seine Biografie verstrickt ist, materialisieren wird, das, was das Geständnis schließlich einlöst. Als Geständnis adressiert es sich an eine externe oder interne Autorität, um zu funktionieren. In dem Wissen, dass es diese Autoritäten nicht gibt und dass das Geheimnis auch nicht offenbart werden wird, tritt der Text selbst als verbürgende Autorität auf. Die Autorität geständnishafter Wahrheit ist demnach nicht nur ein rhetorischer Effekt der Gattung, sondern wird in eine weitere Ebene transponiert. Durch seinen Vollzug als geständnishafter Sprechakt materialisiert der Text schließlich die Zeichen seiner semiotischen Logik folgend. Das Geständnis stellt nicht nur dar in einer permanenten Verweisstruktur, es materialisiert die Zeichen und setzt sich durch den Vollzug seinem eigenen Zirkelschluss folgend als letzte, unumstößliche Autorität, die das geheime Wirken der Zeichen bezeugt. Damit hat sich die in den Sinistren Aufzeichnungen entwickelte Tiffauges'sche These der Zeichenlogik als gültig erwiesen.

Faszination am Faschismus

Als unkritische Übernahme dieses Geständnisversprechens lässt sich Saul Friedländers vernichtende Interpretation des Textes verstehen. In seinem einflussreichen, diskursprägenden Essay *Kitsch und Tod*³⁵², in dem er den Begriff der „Faszination des Nazismus“ entwickelt, zieht Friedländer Tourniers Roman als einen jener Akteure im literarischen Diskurs heran, die er für eine Tendenz verantwortlich macht, die das Grauen ästhetisiert, erotisch auflädt und darüber auch unintendiert eine Nostalgie des Faschismus entwirft, die den Faschismus entpolitisiert und verharmlost. Friedländer wendet sich in seinem Essay zunächst gegen marxistische und liberale Interpretationen, die den Nazismus als rein ökonomischen und politischen Prozess analysieren. Für ihn sind diese beiden Ebenen zwar wichtig, tragen aber nichts zu der Frage bei, warum der Nazismus zur Zeit seines Wirkens ebenso wie im Nachleben in der Gegenwart (hier die frühen 1980er-Jahre) eine Anziehung entwickelt, die eine so große Anzahl an Menschen überzeugt. Von daher setzt er sich mit der psychischen Dimension des Nazismus auseinander, die, im Gegensatz zur ökonomischen und politischen, die an den historischen Kontext gebunden sind, auch in der Gegenwart weiterwirkt und die sich im Wesentlichen in Bildern und Fantasmen zeigt, die in der Literatur, im Film und in der Kunst artikuliert werden. Er bezeichnet

³⁵² Friedländer, Saul: *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*. München: Carl Hanser Verlag 1984

das als „Faszination des Nazismus“, die während des Dritten Reiches gleichermaßen wie in der Gegenwart wirksam wird. Diese Faszination am Faschismus äußert sich für ihn in dem, was die literarischen und filmischen Werke unidentifiziert durch ihre verborgene Form zum Ausdruck bringen:

Elemente, die ein direkter Zugriff bisher nicht zu fassen bekam, werden durch ihren Widerschein in der Nachgestaltung erkennbar, das heißt *nicht so sehr durch das, was der Nachgestaltende ausdrücken wollte, als vielmehr durch das, was ungewollt und ohne sein Zutun zum Ausdruck kommt.*³⁵³

Für Friedländer entspringt die Faszination am Faschismus dem imaginären Überschuss von Literatur und Kunst. Sie steht der in Interviews geäußerten Autor_innenintention meist diametral entgegen. Gegen die Sprachlosigkeit und das Problem, das die Undarstellbarkeit des Holocaust aufwirft, die die Zeugnisliteratur formuliert und an der sie sich abarbeitet, versucht der Diskurs der Faszination des Faschismus durch die Übernahme der von NS-Diskursen präfigurierten Ästhetiken und der NS-Sprache, Verbrechen und NS-Täter_innenschaft darzustellen und durchzuarbeiten, ohne sich dieser Wiederholung bewusst zu sein. Friedländer bestimmt die Faszination des Nazismus als dreigliedrig: Der Text löst über den Widerspruch von Kitsch und Tod einen ästhetischen Reiz aus. Dieser Reiz nährt ein Verlangen, das die Gewalt erotisiert. Über den Exorzismus schließlich wird mit sprachlichen Mitteln die Distanz zur Wirklichkeit dieser Gewalt und der Verbrechen aufrechterhalten und eine Normalität behauptet, die scheinbare Ordnung in die diffuse Gewalt einführt. Der Effekt ist für Friedländer eine Neutralisierung der Gewalt des Nazismus und die Umlenkung der Aufmerksamkeit weg von einer Analyse der Wirkweisen nazistischer Gewalt hin zu einer sensationslüsternen, oberflächlichen Abfolge von erotisierten Gewaltbildern, die trotz Verstörung faszinieren.

Charakteristisch für die Faszination am Faschismus ist, dass sie Kitsch und Tod in Verbindung bringt und darüber einen Reiz erzeugt, der überrascht und das Verlangen an der Erotisierung auslöst. Dieser „Kitsch des Todes“³⁵⁴ verbindet zwei eigentlich unvereinbare Elemente: den Aufruf zur Anteilnahme (Harmonie) mit der Einsamkeit und dem Entsetzen des Sterbens. Es zeigt sich charakteristisch am Thema des Helden, der sterben muss. Friedländer illustriert diese These an der Sommersonnwendfeier, die Tiffauges' Schüler, jung, rein und todgeweiht, in der Napola von Kaltenborn vor ihrer Opferung feiern, ein Ritual, das pseudoromantisch und archaisch wirkt und darüber die antimoderne Haltung des Nazismus vermittelt:

Das Thema der Reinheit tritt leitmotivisch immer wieder hervor, vermittelt durch eine ganze Reihe einschlägiger Symbole: von der extremen Jugend der „Jungmannen“, die das Bild des „Massakers an Unschuldigen“ beschwört, über das Feuer, [...], den Orden, im dem „alles reiner war“, bis zu den blauen Augen und dem Lächeln des Kameraden. Es ist geradezu ein Schlüsselthema, Träger der Sentimentalität einer weitgestreuten Erbauungsliteratur. [...] Zugleich verweist es auf die unterschwellig mitklingende Thematik einer bestimmten Art von Religiosität und Antimodernismus.

³⁵³ Friedländer, S. 15

³⁵⁴ Friedländer, S. 22

[...] So verbindet der Mythos vom Helden kraft seiner ethischen und ästhetischen Überfrachtung die Heldenfigur mit der weitgefächerten und suggestiven Imagerie der christlichen Tradition, die den zitierten Evokationen ihre Kraft verleiht.³⁵⁵

Die nazistische Vorstellung vom Tod als Offenbarung und Kommunion, die bei den Lesenden Faszination und Ekstase auslöst und in denen christliche Jenseitsvorstellungen mitschwingen, liest Friedländer auch in der Szene im Erbkönig, die die Aufspießung der drei Kinder Hajo, Haro und Lothar beschreibt. Er versteht sie als Kardinalszene für den Diskurs der Faszination am Faschismus:

Hier werden Kitsch und Entsetzen erzeugt durch eine Häufung von Schreckens- und Todesbildern, durchsetzt mit Symbolen einer Pseudospiritualität: die Schwerter, die Nacht, die drei Aufgespießten, das Blut auf dem makellos weißen Schnee, die weit ins Leere starrenden Augen, die erloschenen Sterne, das kindliche Golgatha vor einem schwarzen Himmel usw. Wir sind im innersten Zentrum der ästhetischen Dimension des neuen Diskurses über den Nazismus, hier ist die Essenz jenes eigentümlichen Reizes, der uns erschauern läßt: symbolische Überfrachtung, barock inszeniertes Arrangement und Evokation einer Atmosphäre voller Mysterien, Mythen und Religiosität als Hülle um eine Vision des Todes, die als Offenbarung verkündet wird, als „Apokalypse“ im ursprünglichen Sinne des Wortes, *aber als eine Offenbarung, die zu nichts führt*, die nichts offenbart außer Finsternis und Entsetzen ... Es sei denn, sie wäre die Offenbarung einer geheimen Kraft, die den Menschen zu einer unabwendbaren Selbst- und Weltvernichtung hinführt.³⁵⁶

Friedländer liest Tiffauges als archetypische, nicht als psychologisch durchgearbeitete Figur. Ebenso sind alle anderen Figuren in diesem Roman für ihn nur klischeehaft dargestellt. Friedländer versteht Tourniers Roman deshalb als ein Beispiel für den Effekt der Faszination am Faschismus, eine Distanz zu den Verbrechen des Nazismus herzustellen und die Wirklichkeit somit ein Stück weit zu leugnen. Der Roman übernimmt seiner Interpretation nach die beiden nazistischen Strategien, einerseits Gewalt über eine vorgebliche Schicksalshaftigkeit zu rechtfertigen, andererseits auf die These vom unzurechnungsfähigen Verbrecher zurückzugreifen:

Einerseits ist, wie Michel Tournier erklärt, die ganze Kette der nazistischen Verbrechen nur die Manifestation verborgener Kräfte; und das Buch verspricht die Zeichen zu dechiffrieren, die etwas von diesen geheimnisvollen Impulsen andeuten könnten – etwas, das das Verbrechen geradewegs jenseits der condition humaine ansiedeln würde. Sobald wir mit einer offensichtlich kriminellen Person konfrontiert werden, wird sie durch Betonung ihrer speziellen Charakterzüge isoliert und eher in dem Bereich des Dämonischen als in dem des Menschlichen angesiedelt.³⁵⁷ (89)

In diesem Exorzismus sieht Friedländer die Gefahr für ein neues Aufleben des Faschismus. Sind die ökonomischen und politischen Rahmenbedingungen anders als in den 1930er-Jahren, so stellt die imaginäre, psychische Dimension ein Weiterleben der nazistischen Inhalte zur Verfügung, die nicht vom historischen Kontext abhängig sind. Der Diskurs bleibt in sich widersprüchlich: einerseits setzt der Kitsch Täter_innen als banale, unmündige Menschen, die die etablierte Ordnung verteidigen,

³⁵⁵ Friedländer, S. 28

³⁵⁶ Friedländer, S. 39

³⁵⁷ Friedländer, S. 89

andererseits drängt er mit seinem mythischen Element in die Vernichtung und den Tod. In dieser unabschließbaren Ambivalenz liegt für Friedländer einer der Gründe, warum sich die Faszination am Faschismus bis in die Gegenwart halten kann, weil darin die Ambivalenz des Menschen zur Moderne ausgedrückt ist, die unaufgelöst bleibt.

Winifred Woodhull widerspricht Friedländers Interpretation in seiner psychoanalytisch informierten Lektüre des Romans.³⁵⁸ Auch er bestimmt Tourniers Roman als einen für seinen Entstehungskontext typischen Versuch, die psychischen, erotischen und ästhetischen Prozesse zu analysieren, die den Aufstieg des Faschismus und die Faszination am Faschismus begleiteten. Aus einer explizit linken Perspektive versteht Woodhull den Roman mit seinem Fokus auf das außergewöhnliche Leben des Abel Tiffauges, der sich vom Nationalsozialismus verführen lässt, als eine gelungene Reflexion über das komplexe Ineinandergreifen von symbolischen, affektiven und erotischen Elementen, die der Faschismus für sich mobilisieren und in autoritären Institutionen durchsetzen konnte:

Tournier's novel suggests that if fascist cultural institutions such as education, science, religion, art and political propaganda successfully bound subjects to an oppressive regime, it is because they expressed and partially satisfied needs and desires repressed by capitalist society and dismissed by the political left as irrelevant to the struggle for social transformation.³⁵⁹

Woodhull geht dabei in seiner Interpretation des Textes von der Repressionshypothese der 68er-Bewegung aus, die er in seinem Text nicht expliziert, die aber seiner Argumentationslogik zugrunde gelegt ist, wenn er Tiffauges als Figur darstellt, die die Entfremdung und sexuelle Repression der vorfaschistischen Gegenwart beklagt und sich folgerichtig von der libidinösen Entfesselung des Faschismus in einem sadistischen Fantasma der Dominanz und des Todes mitreißen lässt. Woodhull gibt Friedländer insofern Recht, als er die Geste der genannten Filme und Romane ebenso als ambivalent bestimmt und konstatiert, dass sie eine zu problematisierende Faszination am Faschismus herstellen. Er kritisiert Friedländer aber in seiner Argumentation, die einem simplifizierenden Schema folgend die Form in Opposition zum Inhalt ebenso wie die Kunst in Opposition zur Wirklichkeit setzt. Friedländer, so die Kritik Woodhulls, geht dabei von einem die strukturalistische und poststrukturalistische Einsicht in das Funktionieren von Zeichensystemen ignorierenden Sprachverständnis aus, das behauptet, dass Sprache eine ungebrochene Abbildungsfunktion der Wirklichkeit leisten könne:

³⁵⁸ Woodhull, Winifred: Fascist Bonding and Euphoria in Michel Tournier's *The Ogre*. In: *New German Critique*, No. 42 (1987), S. 79-112

³⁵⁹ Woodhull, S. 83

This belief motivates the contrast he draws between the „formidable verisimilitude“ of literary whose function is to criticize capitalism or Stalinism on the one hand, and on the other, characters such as Tournier's ogre, Abel Tiffauges, who are said to be „archetypal figures, not real men“. ³⁶⁰

Friedländer ignoriert deshalb, dass Tourniers Roman faschistische Lust nicht einfach repräsentiert, sondern gleichzeitig immer auch dekonstruiert, indem er den Prozess und seine Gemachtheit als Signifikationsprozess der Codierung und Recodierung ausstellt. Woodhull dagegen zeigt in seiner Lektüre des Romans, welche Aspekte der Text nominiert, die der Nationalsozialismus so erfolgreich ausbeuten konnte, indem er auf die interpretativen Akte verweist, die für die Erzeugung einer faschistischen Persönlichkeit relevant werden. Woodhull konzentriert sich dabei zunächst auf Abel Tiffauges als einer sich in Omnipotenz- und Impotenzfantasien selbst setzenden Figur:

A narcissist without clear boundaries between himself and the world, Abel frequently entertains fantasies of both omnipotence and impotence. He imagines himself a monster, an ogre who will one day engulf the world, yet who must for the time being efface himself almost completely in order to conceal his terrible force and avoid being annihilated. ³⁶¹

Diesem Interpretationsschema folgend, das Tiffauges als Figur einer Logik der Unterwerfung/Dominanz unterstellt, die er selbst nachträglich über das semiotische Modell als Erfüllung seiner Vorbestimmtheit (vom anonymen, unterdrückten Opfer zum Beherrscher) überhöht, liest Woodhull Tiffauges' jeweilige Stationen auf seinem Weg der Initiation (Internat, Kriegsgefangener, Napola) als wiederholende Bestätigung dieses Schemas:

Far from presenting these forces as mere instances of mystification, *The Ogre* explores their grounding in the construction of subjectivity, disclosing the psychic and libidinal processes through which a French anarchist comes to identify with, and participate in a fascist regime that works against his economic and political interests– and this despite his conscious awareness of the hypocrisy, irrationality, and brutality of Nazi policies. ³⁶²

In seinen *Sinistren Aufzeichnungen* verfasst Tiffauges eine *Constitutio sinistra*, in der er politische Macht und die französischen politischen Institutionen rundheraus verwirft:

1. Die Heiligkeit ist das Werk des einzelnen Menschen, der allein und ohne weltliche Macht ist. 2. Umgekehrt entstammt politische Macht ganz und gar dem Mammon. Die, welche sie ausüben, nehmen die ganze Verderbtheit der Gesellschaft und aller Verbrechen auf sich, die täglich in ihrem Namen begangen werden. [...] Darum ist das Leben eines Menschen, der irgendwie geartete Macht ausübt, weniger wert als das einer Küchenschabe oder einer Filzlaus. Die parlamentarische Immunität muß eine Umkehrung zum Guten erfahren: aus ihr muß das Recht eines jeden Bürgers werden, auf jeden Politiker, der vor seinem Gewehrlauf auftaucht, beim Betreffen ohne Jagdschein zu schießen.

³⁶⁰ Woodhull, S. 81f

³⁶¹ Woodhull, S.81

³⁶² Woodhull, S. 83

Jeder politische Mord ist ein Werk moralischer Gesundheitspflege, und die Heilige Jungfrau und die Engel des Paradieses lächeln darob vor Glückseligkeit.³⁶³

Woodhull liest ihn deswegen als Anarchisten, der die politische Verfasstheit ablehnt und in seinem Gegenentwurf der Verfassung zur Gewalt aufruft. Aus diesem Figurenverständnis heraus bestimmt er Tiffauges' Bekehrung zum Nationalsozialisten auch nicht als eine politisch motivierte oder seinen materiellen Interessen dienende Entscheidung. Vielmehr sieht er sie in logischer Konsequenz des Dominanz-/Unterwerfungsszenarios als intrinsische Motivation der Figur:

As he journeys eastward, Abel's despair over the asphyxiating mediocrity of his situation in France gradually gives way to fervent belief that he is approaching the apocalyptic moment when his subjugation will end and his dominion over the earth will begin.³⁶⁴

Was Woodhull in seiner Lektüre nicht in Rechnung stellt, ist die Ironie, die der Narration des Romans unterliegt. So sind auch die politischen Äußerungen Tiffauges nicht ohne den ironischen Unterton verstehbar, den der Roman als beständigen Kommentar mitliefert. Stellvertretend dafür sei die Passage genannt, an der Tiffauges als aufmerksamer politischer Zeitgenosse seine Lektüre des *Völkischen Beobachters* in seinem Tagebuch vermerkt:

4. April 1938. Der Völkische Beobachter, das offizielle Organ der deutschen Regierungspartei, gibt das Motto aus: Lieber Kanonen als Butter. Das ist in gewöhnlichster Form der Ausdruck der großen Umkehrung zum Bösen, die überall im Gange ist.

Nur wenige Zeilen später mokiert sich Tiffauges über diese neue gesellschaftliche Entwicklung gerade am Beispiel seines Lieblingsobjekts, dem phorischen Vehikel schlechthin:

Es ist recht bezeichnend für unsere Zeit, daß der Fortschritt von nun an in verkehrter Richtung läuft. Noch vor wenigen Jahren hätte das Erscheinen holzbetriebener Autos auf dem Markt bloßes Gelächter hervorgerufen. Demnächst wird man uns als der Technik letzten Schrei einen Motor vorführen, der zum Betrieb ausschließlich Heu braucht. Und am Ende wird man mit Begeisterung das Pferdefuhrwerk entdecken.³⁶⁵

Auch Susan Petit weist darauf hin, dass in der übergenaue, detailreichen Darstellung der Nazifiguren wie Dr. Blättchen und Reichsjägermeister Göring der satirische Gestus des Romans zu finden ist. Statt eine Idealisierung der NS-Ideologie zu betreiben, werden die Figuren durch diese Art manieristischen Realismus in ihrer Lächerlichkeit bloßgestellt. Ebenso verweist Eva Winisch auf die Strategie des Romans, über Details Analogien aufzubauen, die die Figuren überblenden, in Bezug zueinander setzen und parodistisch ausstellen. In der Trias des koprologischen, pädophilen, faschistischen Ogertums (Göring – Hitler – Tiffauges) wird diese Struktur deutlich:

³⁶³ Tournier, S. 86f

³⁶⁴ Woodhull, S. 84f

³⁶⁵ Tournier, S. 75

Was Abel Tiffauges *strukturell* mit den Nazis gemeinsam hat, ist die Selbstmythisierung als Auserwählter. Der gesamte NS-Führerkult taucht dabei als Entsprechung zu Abels Ogritudo auf. So etwa wird Hitler als „ogre de Rastenburg“ bezeichnet, am Vorabend seines Geburtstages wird eine „Lieferung chair fraîche“ für ihn vorbereitet (Jungen und Mädchen, die in den jeweiligen NS-Organisationen eingegliedert werden), während Tiffauges, der die Ansammlung beobachtet, Menschenfleisch wittert, und schließlich geschieht das Attentat des 20. Juli 1944 parallel zu einem Anschlag auf Tiffauges.³⁶⁶

Entgegen Woodhulls Interpretation der Figur des Abel Tiffauges als politisch denkenden Anarchisten liest Eva Winisch Tiffauges als eine für das gesamte literarische Werk Tourniers typische Außenseitergestalt, die trotz der politischen Stellungnahmen, die sie in seiner Gegenverfassung deklariert, keine politischen Überzeugungen verfolgt, sondern sich, gemäß der Figuration eines Wutbürgers, negativ abwehrend verhält. Für sie ist Tiffauges damit ein prototypischer Mitläufer:

Er ist eine unpolitische Gestalt, deren Angriffe auf die Gesellschaft persönlicher Frustration entspringen, nicht aber einem geschlossenen Denksystem. Seine Kritik an der Gesellschaft ist nicht konstruktiv, aber auch nicht direkt destruktiv, sie ist negierend. Er stellt sich außerhalb. Abel Tiffauges entspricht dem „anarchiste de droite“, wie Sartre ihn als typischen Vertreter des Collaborateur definiert: schlecht in die Gesellschaft integriert, ohne positive Erwartungen an sie, von einem dumpfen Heilsglauben geleitet [...].³⁶⁷

Ähnlich figuriert auch Joachim Meinert in seiner Lektüre Tiffauges als gesellschaftlichen Außenseiter, der alles ablehnt und politisch aufgrund seiner Sozialisierung im militärischen Drill nur eine Alternative in einer rückwärtsgewandten, die Vergangenheit verklärende und Woodhulls Unterwerfungs-/Dominanzthese entsprechender Herrschaft der Eliten denken kann:

Verachtung für die – tatsächlich mit unheilbaren Geburtsfehlern behaftete – bürgerliche Demokratie schlägt um in regressives Denken: eine Gesellschaft von „Auserwählten“, von „Herrenmenschen“ wird hier insgeheim herbeigesehnt, die die „natürliche Ungleichheit“ befestigt. Tiffauges soll bekommen, wonach er verlangt. So zeigt sich hier, über den psychologisch sexuellen Ansatz von Tiffauges' Ogritudo hinaus, auch die negative gesellschaftliche Erfahrung des Außenseiters Tiffauges als Hintergrund für seine spätere Dienstbarkeit gegenüber dem Faschismus.³⁶⁸

Meinert liest Tiffauges als im psychiatrischen Sinne auffällige Figur, die dem Unterwerfungs-/Dominanzszenario und seiner Außenseiterposition entsprechend von einem Wahn des Auserlesenseins besessen ist, die im faschistischen Größenwahn eine Entsprechung findet: „Die hier artikulierte maßlose Hybris des Weltlenkenwollens mag schon – wenn auch nicht zwangsläufig – an jenen anderen ‚Fall‘ aus jüngster Geschichte denken lassen, in dem sich einer zum Weltlenker berufen fühlte: Adolf Hitler.“³⁶⁹

³⁶⁶ Winisch, S. 123f

³⁶⁷ Winisch, S. 176

³⁶⁸ Meinert, S. 426

³⁶⁹ Meinert, S. 406

Alle vier Lektüren lesen Tiffauges hingegen übereinstimmend nicht als einen Faschisten oder den Roman als ein Erklärungsmodell für den Faschismus. Tiffauges' Wahn, so die These Meinerts, die auch in den anderen Texten wiederhallt, findet jedoch Resonanz in den irrationalen faschistischen Denkmustern: „[...] erst der Bruch mit der Normalität, der Kriegsbeginn, erlaubt ihm den stufenweisen Ausstieg aus der entfremdenden bürgerlichen Sozialität, die Wiedergewinnung seiner Naturhaftigkeit, die aber mangels aller ethischen Korrektive in eine verhängnisvolle Verwilderung umschlägt.“³⁷⁰

Ganz klar gegen Friedländers These der Wiederholung setzt Cornelia Klettke ihre Interpretation des Textes, die Tourniers Roman als eine in der poststrukturalistischen Ironie verorteten *mythécriture* bestimmt: „Tiffauges imitiert schließlich die Nazis; aber diese Imitation wird zur Parodie.“³⁷¹ Klettke legt in ihrer Monographie den Versuch vor, die Struktur des Textes konsequent zu beschreiben, indem sie eine systematische Analyse des Romans vorführt, die die Phorie in ihren Mittelpunkt stellt. Basis ihrer Untersuchung ist eine semiotisch-strukturalistisch geschulte Textanalyse, die die Pluralität der Diskurse zum Mythos in Tourniers Roman aufdeckt und sie als Merkmal seiner poststrukturalistischen *écriture*-Konzeption versteht. Über die Analyse der Einheiten des epistemologischen Systems versucht Klettke, den dem Roman zugrunde liegenden Code zu extrapolieren mit dem Ziel, die Tourniersche *écriture* als innovatives Textverfahren herauszustellen. Wichtig im semiotischen Spiel des Romans ist sein ironischer Grundgestus als ein Mittel der beständigen Dekonstruktion. Die Ironie, so Klettkes These, wird seltener im Text expliziert als vor allem im Hintergrund, in der Architektur des Textes angewandt, indem unvermittelt grelle Szenen präsentiert werden, in denen Grauen und Komik so verschmolzen sind, dass sie bei den Lesenden Lachen provozieren. So formuliert Klettke die These, dass „die im Text angelegten Strategien der Ironie die Fixierung politischer Standpunkte [konterkarieren] und den Leser auf Distanz [halten].“³⁷² Darüber wird die Initiation Tiffauges' in das Heilige (Heiliger Christophorus) grotesk deformiert. In diesem Punkt lassen sich Analogien zu Hilsenraths grotesker Deformation ziehen. Wie Max Schulz wird auch Abel Tiffauges durch die zum Teil auch widersprüchliche Übercodierung gleichzeitig überhöht und in der Nachvollziehbarkeit der Ereignisse bzw. der Wertigkeit ihrer Sinnstiftungskraft abgewertet, wodurch der Text eine kritische Distanz zu den Lesenden herstellt: „Als offenes Spiel verstanden, lässt [der Roman] auch im Hinblick auf die historisch-politische Dimension divergierende Lesarten als vorstellbar erscheinen, von denen keine absolut widerlegbar ist.“³⁷³

³⁷⁰ Meinert, S. 417

³⁷¹ Klettke, S. 236

³⁷² Klettke, S. 41

³⁷³ Klettke, S. 42

Klettke zeichnet ihre These der parodistischen Imitation am vierten Kapitel nach, die Tiffauges' Lehrzeit bei Hermann Göring, dem Oger von Rominten, erzählt. Sie bestimmt die Handlungskette dieses Kapitels als Zucht – Jagd – Vernichtung – Mahl und bezeichnet sie als „Sequenz der Vernichtung“³⁷⁴, die Tiffauges in der Kontrastierung zu Hermann Göring als Figur bestimmt. Wird Göring als Hauptakteur der Vernichtung gesetzt, so ist Tiffauges eine Helferrolle zugewiesen, da er bei der Jagd nicht nur adjustiert, sondern auch für die Zucht und Fütterung der Hirsche verantwortlich ist. Tiffauges kommt somit die Rolle des ambivalenten Ogers zu – er tötet und umsorgt. In der Logik des Systems der Phorie bestimmt Klettke demnach Göring als eine antithetische Figur zu Tiffauges, indem er als *Antiträger* in Erscheinung tritt:

Göring verkörpert den Typ des Antiträgers in hervorstechender Weise. Bei dem von ihm angezettelten „Blutbad“ in der Schlucht [...], das bereits die Vision der von Éphraïm beschriebenen Gaskammern des KZ Auschwitz präfiguriert, handelt es sich um eine Szene, die die Figuren der Anti- und Paraphorie ins Monströse steigert: Göring zielt wahllos auf die eingekesselten und ihm dadurch wehrlos ausgelieferten Tiere. Die Reaktionen der Tiere sind: fallen, auf bereits „Gefallene“ treten [...], auf andere fallen und diese dabei mit zu Fall bringen. Göring versetzt dieses Schauspiel des Sterbens in die ekstatische Erregung der *euphorie cadente*.³⁷⁵

Die das Kapitel beschließende Hasentreibjagd schließlich liest Klettke als eine groteske Parodie auf den Kessel von Stalingrad:

Göring lässt sich hier in triumphierender Pose [...] inmitten des Panoramas der zwölfhundert hingestreckten Hasen, das die Assoziation an ein Schlachtfeld von gefallenem Soldaten weckt, für die Presse photographieren. Es handelt sich um eine ironisch-sarkastische Imitation des Ausgangs der Kesselschlachten um Stalingrad mit der Kapitulation der deutschen 6. Armee unter dem Generalfeldmarschall Paulus. In der verharmlosenden Gleichsetzung der Menschen mit den Hasen liegt eine bewusste Provokation, mit der die hier erfolgende Reduktion des Menschen auf den Körper sichtbar gemacht wird. Der Vergleich ist in seiner Ungeheuerlichkeit unerträglich, wirkt aber zugleich grotesk. Das Lachen fungiert als Entladungsmechanismus und ist Beispiel für den *rire blanc* angesichts der Nichtigkeit des Seins.³⁷⁶

Das Thema von Zucht und Jagd, das zunächst im Kapitel mit den Brieftauben auftaucht, dann in der Treibjagd mit Göring mit der nationalsozialistischen Gewalt enggeführt wird, wird ein drittes Mal im fünften und sechsten Kapitel wiederholt (Der Oger von Kaltenborn/Astrophoros), den beiden Schlusskapiteln in der Napola. Der Leitgedanke der Verführung, so die These Klettkes, auch bezogen auf den Nationalsozialismus, erfährt im Roman eine „phorische“ Codierung:

Im pseudo-referentiellen „phorischen“ Zeichensystem des *Roi des Aulnes* wird das Nazi-Regime zum Ergebnis der Herrschaft der Zeichen schlechthin stilisiert. [...] Der Fahnenkult der Nazis [...], in dessen Mittelpunkt die sogenannte „Blutfahne“ steht [...], wird in der visionären Verlängerung durch die

³⁷⁴ Klettke, S. 237

³⁷⁵ Klettke, S. 238

³⁷⁶ Klettke, S. 238f

Perspektive des Romans zum „Zeichenkult“ schlechthin und durch diese Überspitzung in seiner monströsen „Essenz“ entlarvt.³⁷⁷

Der Roman betreibt die Übersteigerung dieser Idee bis in seine Umkehrung hinein, wie das Romanende vorführt. Damit lassen sich zusammenfassend drei Strategien bestimmen, mit denen der Text den Nationalsozialismus parodistisch dekonstruiert: einerseits sind Figuren wie der Rasseforscher Blättchen oder der Schulleiter Raufeisen sehr karikaturistisch gezeichnet. Zweitens werden Figuren parodistisch nachgeahmt, wie der Rasseforscher Blättchen durch Tiffauges, der ihn nach seiner Abberufung ersetzt. Indem Tiffauges in dieselbe Handlungsposition gesetzt wird, erfährt die nationalsozialistische Aufladung drittens nochmals eine parodistische Verschiebung, indem der Oger Tiffauges die NS-Rassekriterien seiner Fresslust gemäß umdeutet und damit die Züchtungsidee ins Absurde überhöht, wie es davor auch schon die Wiederholung des Zuchtmotivs und der Rekurrenz der Folge Jagd – Zucht (Tauben – Hirsche – Kinder) angedeutet haben.

Klettke verweist hier bei aller Kritik an der die dekonstruktiven Verfahren des Romans ignorierenden Lektüre von Friedländer, die sie an dieser Stelle an Jean Améry adressiert, der dieselbe Argumentationslinie vertritt, auch auf eine Ambivalenz, die selbst die dekonstruierende Parodie nicht restlos auflösen kann. In einer Fußnote gibt sie Friedländers und Amérys Einwand mit Einschränkung Recht, indem sie argumentiert, dass durch den jedes Element betreffenden dekonstruierenden Gestus des Romans auch die Vorstellung der Apokalypse, die der nationalsozialistische Zeichenwahn in Gang setzt, dekonstruiert wird. Damit entsteht eine ethische Unschärfe, die sich im Verfahren der *mythécriture* nicht aufheben lässt und die bestehen bleibt. Für Klettke allerdings stellt das nicht genug Anlass für eine ethisch argumentierende Kritik am Roman dar. Sie wendet dies vielmehr zur Bestätigung ihrer eigenen Interpretation des Romans als *mythécriture* und gliedert die Kritik damit nachträglich dem Resignifikationsspiel ein, das der Roman betreibt:

[Es] ist jedoch zu bedenken, dass sich wie alle anderen metaphysischen Inhalte auch die Vorstellung der Apokalypse [...] im Roman im post-metaphysischen Horizont selbst dekonstruiert. Mit seinem Vorwurf des Fehlens des moralischen Aspektes und seiner Applikation des Nietzsche-Ausspruchs, „daß das Leben nur als ästhetisches Phänomen gerechtfertigt sei“, auf den *Roi des Aulnes* hat Améry, von einer höheren Warte aus gesehen, durchaus das richtige Gespür für die Einschätzung der *mythécriture* Tourniers bewiesen.³⁷⁸

³⁷⁷ Klettke, S. 269

³⁷⁸ Klettke, S. 271, Fußnote 24

Perversion

Die unterschiedlichen Lesarten erklären sich auch aus der Tatsache, dass Tourniers Roman durch das Überschreiben des Erbkönig-Mythos als Erzählung faschistischer Verführung den Erbkönig zu einer Figuration verdichtet, die die erotische, polymorph sexuell codierte Sphäre der Phorie mit der politischen Sphäre der Verführung zur faschistischen Vernichtung zusammenführt. Die sexuelle Codierung der Phorie und der Figur des Abel Tiffauges geben dabei Anlass zu einer Vielzahl an unterschiedlichen Interpretationen, die vor allem auch einiges über die den Lektüren eingelagerten Vorstellungen von Norm und Devianz verrät. Ebenso wie der Mythos der Phorie ist dabei auch die Figur des Abel Tiffauges mehrfach codiert. Es gibt weder eine endgültige Interpretation der Phorie noch der Figur Tiffauges. Was die Lektüren allerdings verbindet, ist, dass sie allesamt die Phorie als ein Modell der Perversion auffassen und in der Figur Abel Tiffauges eine Erzählinstanz erkennen, die als deviant gezeichnet ist. Das äußert sich, je nach Lesart, in ihrer Mehrfachcodierung als mikrogenitomorph, pseudo-androgyn, polymorph-sexuell, kinderfressend sowie in Tiffauges' männlicher Mutterschaft zwischen sadistischer Aneignung und erotisch aufgeladener, altruistischer Pflege von Schwächeren, als die die Phorie lesbar wird.

Im Roman wird das Konzept der Phorie im Zusammenhang mit sexuell codierter Euphorie zum ersten Mal im Kontext eines Unfalls in der Autowerkstatt erwähnt, bei dem der junge Lehrling Jeannot von einem abgebrochenen Flügel eines Ventilators am Kopf verletzt wird und ohnmächtig zu Boden geht. Tiffauges hebt ihn auf und trägt ihn hinaus:

6. Oktober 1938. Das erste Wort, das unter meiner Feder zutage tritt, ist scheinbar banal und leer, erweist sich jedoch als Schlüssel zu verborgenem Reichtum: die Euphorie. Ja, wirklich: eine Art Euphorie hüllte mich von Kopf bis Fuß ein, als ich Jeannots leblosen Körper in meinen Armen hielt. Ich sage: von Kopf bis Fuß, denn zum Unterschied von der gewöhnlichen Sinnenlust, die eng und obszön an eine bestimmte Stelle gebunden ist, kam jene Flut von Glückseligkeit, die ich meine, ganz und gar über mich, sie durchströmte mich bis in meine tiefsten Schichten, bis in die Finger- und Zehenspitzen. Es war nicht etwa ein ausgelassener, begrenzter Freudenkitzel; es war eine einhellige, Fröhlichkeit meines ganzen Wesens. Und damit komme ich zwangsläufig auf meine Bibelmeditationen zurück, auf den uralten Adam vor dem Sündenfall, wie er das Weib und zugleich das Kind trägt, ständig – besitzend und besessen – im Bann einer erotischen Trance, neben der unsere gewöhnliche Liebe nur ein blasser Schemen ist. Wäre es möglich, daß ich kraft meiner übermenschlichen Berufung unter gewissen Umständen zu der Ekstase des großen androgynen Ahnherrn gelangen konnte? [...] Da ist einmal das *eu*, das die Vorstellung von etwas Gutem, von Glück, von ruhiger, ausgeglichener Freude beinhaltet. Und dazu kommt dann *phorie*, was von [griechisch] tragen abgeleitet ist. Euphorisch ist derjenige, der sich selber mit Freude trägt, dem es gutgeht. Noch wörtlicher müßte man einfach sagen: der mit Freude *trägt*.³⁷⁹

Dieser zunächst zufällige Vorfall wird für Tiffauges zum Schlüsselerlebnis. Von da an entwickelt er sein phorisches Programm konsequent und steigert es vom Fotografieren und Tragen einzelner

³⁷⁹ Tournier, S. 93f

Kinder bis zum organisierten Raub auf der Napola und der Verschlingung von Éphraïm. „Important as it is, the plot is just a framework supporting an ideational structure which is Tournier’s subject matter“³⁸⁰ konstatiert Susan Petit in ihrer Lektüre des Romans, die zwar auf die Ironie im Roman verweist, ihn selbst aber aus einer religionskritischen Perspektive ironiefrei als Ausdruck eines Skeptizismus und eines Festhaltens an Logik und Glauben liest. Petits Lektüren legen ihren Fokus auf die religiösen Themen des Werks. Von daher liest Petit die Phorie auch als einen moralisch ambivalenten Akt, der die Sexualität mit der Religion verbindet. Sie versteht die Szene mit Pelsenaire, dem Jungen, der Tiffauges im Internat quält, dem Tiffauges das blutige Knie leckt und schließlich als Liebes- und Unterwerfungsbeweis seine Initialen AT tätowiert, als einen Moment, der diese Überblendung deutlich macht: AT, das zunächst für à toi steht, dann als die Initialen von Abel Tiffauges lesbar wird, verweist in seiner lautlichen Qualität im Französischen auch auf athée, den Atheisten. Gleichzeitig verfolgt Tiffauges in seiner Zeichenlogik einen Glauben, der sich auch aus einer Vielzahl an christlichen Intertexten speist. Jedes Mal, wenn er mit seinem Pferd einen Jungen an die Napola entführt, stellt sich diese Superphorie ein: das Pferd Barbebleu trägt Tiffauges, der den Jungen trägt, wie der heilige Christophorus das Christuskind. Petit liest Tiffauges nicht als Pädophilen, sondern attestiert ihm einen Hang zu passiver Homosexualität, da er den sexuellen Akt, einer analen Natur entsprechend, wie sie konstatiert, in der Verschiebung des Tragens vollzieht, nicht in einer genitalen Form. Sie interpretiert das Romanende als Erfüllung der phorischen Verschmelzung von Religion und Sexualität, indem Tiffauges mit Éphraïm auf den Schultern zu Nestors Christusbild verschmilzt, in ihrer Lesart als in sich differente Einheit von Körper und Geist:

Sexually, to carry is to be the submissive partner, and Tiffauges’s anal nature implies his tendency towards passive homosexuality, for even with the adolescents, he is never interested in pederasty. [...] Finally, because of the allusion to the Nestorian heresy and because of Nestor’s belief that alpha and omega are separate, when Tiffauges finally does serve Éphraïm by carrying him, together they become the image of the Nestorian Christ, soul and body – or boy and man – joined but not completely united.³⁸¹

Eva Winisch hingegen liest die Perversion im Kontext des Grundkonflikts der Figur, die zwischen der Bewahrung der eigenen Integrität und der Verschmelzung mit dem Anderen aufgerieben wird. Als narzisstische Figur, die die anderen Figuren im Roman nur als Spiegelfiguren der eigenen Selbstbezogenheit wahrnimmt, was durch die ausschließliche Fokalisierung auf Tiffauges herausgestellt wird, die keine andere Perspektivierung der Ereignisse und ihrer Interpretation zulässt, versteht Winisch Tiffauges als einen im Tournierschen Werk wiederkehrenden Typus, der die heteronormative Ordnung ablehnt und durch die Aneignung einer sexuellen Devianz sein Außenseitertum bestätigt: „Die (männlichen) Protagonisten haben die Tendenz, sich von

³⁸⁰ Petit, S. xiv

³⁸¹ Petit, S. 42

gesellschaftlich vorgeprägten Rollenmustern abzugrenzen. Heterosexuelle Beziehungen erscheinen deshalb problematisch, weil [...] es vor allem Gleichheit ist, die im Anderen gesucht wird [...].“³⁸² Das Ideal der Androgynie und das erotisierte Zwillingsmotiv werden demnach zur sexuellen Utopie, die eine Gleichheit in Aussicht stellt, wohingegen alle anderen Figuren nur der narzisstischen Selbstspiegelung dienen.

In der Logik des Spiegels erscheinen folgerichtig auch die Frauenfiguren als durch den männlichen Blick stereotypisierte Figurationen, nicht als komplexe, eigenständige Figuren. Sie müssen als das Andere abgewehrt werden. Winisch konstatiert dabei drei wiederkehrende Typen, die aus der männlichen Sicht entweder gefürchtet oder idealisiert werden: „Spinnenweibchen [als Synonym für die kastrierende, sexuell verschlingende Frau], Übermütter, geschlechtsneutrale Wesen [...]“.“³⁸³ Alle drei Typen finden sich auch im Erbkönig wieder: Da ist Rachel als die bedrohliche Instanz, die Tiffauges aufgrund seines Mikrogenitomorphismus zum Oger erklärt und ihm wegen seiner Erektionsstörungen attestiert, ein schlechter Liebhaber zu sein. Da ist die Übermutter Netta, die sich in der Napola aufopfernd um die Schüler kümmert und ihre eigenen Söhne für die NS-Idee auf dem Schlachtfeld opfert, ohne die Sinnhaftigkeit dessen anzuzweifeln, und schließlich Martine, das junge, geschlechtsneutrale Wesen, das Tiffauges anzeigt. Als Ablehnungsgeste tradiert heteronormativer Subjektivierungsmuster bestimmt Winisch Tiffauges' phorische Perversion deshalb auch als narrative Innovation und dekonstruktive Geste, durch die der Roman seine Übernahme tradiert Erzähl- und Darstellungsformen subvertiert:

[...] während im traditionellen Roman alles um die heterosexuelle Vereinigung kreist (Held und Geliebte, Intrigen, Hindernisse, Ehebruch, Verrat usw.), ist dieses Schema in Tourniers Werk bei gleichzeitiger Beibehaltung der traditionellen Form überwunden. Damit wird die Ideologie, auf der das alte Schema beruht, unterminiert; perverse Praktiken führen dazu, daß der Romanheld sich zwangsläufig von der gesellschaftskonformen Sexualität und Identität entfernt, um neue Wege zu beschreiten.³⁸⁴

Auch Cornelia Klettke interpretiert die Devianz von Tiffauges als Teil des dekonstruktiven Verfahrens des Romans. Die Phorie täuscht ein identitätsstiftendes Prinzip vor, enthüllt sich aber, rückblickend vom Romanende gedacht, als differentiell, ja, sie setzt das Spiel der Differenzen überhaupt erst in Gang. Der Tiffauges zugeschriebenen Perversion kommt dabei die Funktion eines Katalysators zu, der über die parodistische Übertreibung und Übercodierung als normal etablierte Denk- und Verhaltensklischees irritiert und zerstört. Die Formen werden zu leeren Hülzen, in die etwas Neues einfließen kann.

³⁸² Winisch, S. 186

³⁸³ Winisch, S. 195

³⁸⁴ Winisch, S. 205

Winifred Woodhull weist wie Eva Winisch auf die auffällige Abwesenheit von Frauenfiguren in Tourniers Roman hin. Obwohl der Roman patriarchale Weiblichkeitsbilder durch das Zitat und die Überzeichnung dekonstruiert, präsentiert er eine Welt, in der Weiblichkeit kaum einen Platz bekommt. Reproduziert der Roman dadurch die Marginalisierung, die er vordergründig angreift? Bis zu einem gewissen Grad ja, argumentiert Woodhull, wendet aber gleichzeitig ein, dass der Text patriarchale Geschlechtercodierungen archaischer Erfahrungen dekonstruiert, ohne Frauen mit der kulturellen Konstruktion von Weiblichkeit als das Unterworfene zu identifizieren, indem er Frauen ausblendet und sich auf die homoerotischen Bindungen zwischen Männern konzentriert. Damit referiert der Roman gleichzeitig auch auf die den NS-Diskurs als ein dominantes Narrativ bestimmende Vorstellung des Faschismus als homoerotisches Abenteuer. Woodhull liest das faschistische Ogertum als symbolische Aufladung faschistischer Bindung, die, da Bindung in der patriarchalen Vorstellung als weiblich oder mütterlich codiert ist, nur als männliche Fantasie der Unterwerfung und Auslöschung des Anderen realisiert werden kann, wie die libidinöse Aufladung von Tiffauges' Ogertum in Bezug auf die ihm unterlegenen Kinder vorführt:

The ambiguity of Abel's relation to the boys he desires – as abductor and protector – constitutes a central problem, I shall argue, in the psychosexual dynamics of fascism. [...] In the novel, the ogre functions as a figure for fascist bonding. Abel's mode of relating boys – as an ogre – involves an experience of merging culturally coded „feminine“ or „maternal“, and as such links fascism to male fantasies of subjective dissolution that are played out in a displaced yet violent manner through the annihilation of others.³⁸⁵

Das begehrende Subjekt eignet sich das begehrte Objekt über Auslöschung an, indem es das Objekt inkorporiert/verschlingt. Dieses Bild ist intrinsisch mit Mutterschaft assoziiert und legt dadurch den mütterlichen Charakter von Tiffauges' Leidenschaft des Kindertragens offen, da in der patriarchalen Kultur die Mutter auf die Position verwiesen ist, die Bedürfnisse des Kindes zu befriedigen. Ebenso liest Woodhull Tiffauges' phorische Perversion mit Freuds Konzept der Libidoentwicklung als Regression auf die erste, orale Phase, die im Kannibalismus und der männlichen Homosexualität ihre Entsprechung finde:

This mode of bonding, Freud claims, lies at the basis of male homosexuality, because instead of taking the father as a model for the ego-ideal, the boy regressively identifies with his mother at the level of the ego. It also unites the members of a group, all of whom share the same structural relation to the leader. It is therefore of central importance for understanding the nature of Abel's affective and erotic ties to the boys who, he imagines, will one day be totally in his power.³⁸⁶

Damit legt Woodhull die These nahe, faschistische Bindung als homosexuelle Bindung lesbar zu machen und mit Freuds Untermauerung als oral regressive Perversion zu verstehen, die sich einer

³⁸⁵ Woodhull, S. 100f

³⁸⁶ Woodhull, S. 101

männlich codierten Unterwerfungslogik unterstellt. Er wendet sich damit explizit gegen Reichs Repressionsthese in der *Massenpsychologie des Faschismus*, die die genitale und darüber zwangsweise ausschließlich heterosexuelle Organisation der Sexualität zu ihrer Prämisse macht, deren Unterdrückung durch den strengen Vater dann zur sadistischen Kompensation im Führerkult führt (in dem die unterdrückte Sexualität in ehrvolle Pflichtausübung, Krieg und Gewalt sublimiert wird). Woodhull aber spricht sich gegen diese beiden Ansätze aus und führt einen dritten Ansatz ins Feld. Er fasst das Ogermotiv bei Tournier als Symbol der polymorph perversen Sexualität und ihrer Aufladung von Partialobjekten in der präödipalen Phase auf, wie sie Melanie Klein theoretisiert:

The figure of the ogre, whether it appears in the guise of a man or a woman, is, among other things, a frightening projection of the infant's own desire to swallow the mother. Though in most instances, normal infants eventually develop fairly clear ego boundaries and begin relating to others as well-defined objects, regression to earlier modes of bonding, such as identification in Freud's sense, does occur. Regression of this sort tends to be frightening because it involves the loss of a secure sense of self. Nancy Chodorow³⁸⁷ has argued that boys who take their father or a father figure as a model acquire and preserve their sense of autonomy by rejecting, more emphatically than girls, the mode of bonding that characterized their earlier relation to their mother. Because of the social power invested in them as masculine beings, regression to this earlier mode of relationship indeed constitutes a threat. It is this threat to male identity as it has been socially constructed that motivates the association of identification with femininity; the gender-coding of the merging experience allows men to enjoy regressive identification without feeling immediately implicated as men. As Tournier's novel suggests, this psychosexual dynamic may acquire a violent character in social configurations such as fascism.³⁸⁸

Auch Joachim Meinert versteht Tiffauges' Phorie, allerdings in Anlehnung an Freuds sexuelles Stufenmodell, als Figur, die in der Figuration des Ogers auf der ersten prägenitalen Stufe, der oral-verschlingenden stehen geblieben ist. Auch die zweite prägenitale Stufe, die anale Phase, gewinnt im Roman Bedeutung, da Tiffauges einerseits von Nestor die Anziehung zu allem Fäkalen übernimmt, andererseits im Kapitel *Der Oger von Rominten* mit Hermann Göring, ebenfalls sexuell regrediert dargestellt, sich der Koprophilie hingibt, dem Lustgewinn bei der Exkrementenabführung, in Görings Fall seine Leidenschaft für das Untersuchen von Hirschfäkalien. Tiffauges nur als Päderasten zu lesen, hält Meinert für eine Verengung, da er im Text, analog zum Status des Kindes, mehrfach codiert als polymorph pervers dargestellt wird: Vampirismus (die Szene mit Pelsenaires Knie), Anthropophagie (seine Deutung der Eucharistie), Koprophilie (die Hirsche in Rominten und feierliche Exkrementenschau mit Nestor), Fetischismus (seine Vorliebe für Schuhe), Pädophilie (das Fotografieren der Kinder), Nekrophilie (die Arnim-Episode), Bestialismus (sein Pferd Blaubart) – all diese Perversionen treffen auf Tiffauges an verschiedenen Stellen im Roman zu. Tiffauges sucht

³⁸⁷ Chodorow, Nancy: *The Reproduction of Mothering*. Berkeley: Univ. of California Univ. Press 1978

³⁸⁸ Woodhull, S. 103

demnach nach einer nicht genitalen Form von Erotik, die ihm seinem Ideal, dem hermaphroditischen Ur-Adam, ähnlich macht.

Für Woodhull, ebenso wie für Meinert, repräsentiert der Oger damit ein drittes Modell zwischen genitaler Fixierung auf den Phallus und prägenitaler, mütterlich verschlingender Identifikation, das die Opposition männlich/weiblich unterwandert, indem es die als männlich und weiblich codierten Positionen von der Zuweisung an „Männer“ oder „Frauen“ entbindet. So kann sich Tiffauges als „männliche“ Figur im Kindertragen eine Mutterschaft aneignen. Woodhull liest in diesem Sinne Tiffauges, der den Jungen Lothar auf Kaltenborn in seinem Mantel hält, als Mutter, die ein Kind empfängt, und parallel dazu Tiffauges ebenso als unterwürfiges Kind, das in einem feminisierten Jungenkörper von seinem Mitschüler Pelsenaire gezwungen wird, dessen Knie mit seinen Lippen (Ausdruck der weiblichen Genitalien) zu lecken. Das Ereignis wird als mütterlich codiert, gleichzeitig wird die Ausbeutung dieser Erfahrung durch eine als männlich codierte Aneignung zur Absicherung ihrer psychischen Integrität vorgeführt (Pelsenaires Sadismus). Beides bündelt sich unauflösbar ambivalent in der Figur Tiffauges. Mittels der Vorstellung, dass das begehrte Andere in der Phorie ein Junge ist statt einer Frau, ebenso wie über Tiffauges' Mütterlichkeit, dekonstruiert der Roman die patriarchal geprägte Vorstellung einer natürlichen Entsprechung der weiblichen Codierung archaischer, psychosexueller Erfahrungen als „weiblich“ mit Frauen. Das eine hat mit dem anderen nichts zu tun.

Die Auflösung der Opposition männlich/weiblich bleibt darin aber nur partiell erfüllt, was Woodhull an der Dyade zwischen Tiffauges und Nestor illustriert. Zunächst ist deren Beziehung dadurch gekennzeichnet, dass Nestor den schützenden mütterlichen Part übernimmt. Gleichzeitig liest Woodhull diese Beziehung auch als Vater-Sohn-Beziehung, bei der Tiffauges auf eine weibliche Sohn-Position verwiesen ist, die die Saat Nestors zum Blühen bringen soll, was sich in seinem Geständnis und der sich materialisierenden Zeichenlogik dann ja auch einstellt. Diese beiden Bilder überschreibend findet sich die phorische Szene, als sie das Spiel gewinnen, bei dem sich Nestor auf allen vieren von Tiffauges auf seinem Rücken leiten lässt. Weder die genitale Fixierung auf den Phallus noch das prägenitale mütterliche Inkorporationsfantasma setzen sich hier als bedeutungsentscheidende Folie durch, sondern schwingen als Lektürefolien einer dritten Möglichkeit mit, die die geschlechtliche Opposition unterwandert, nicht aber zu Fall bringt.

The Ogre shows a mode of bonding that is neither a genital relation centered on the phallus, nor a pre-genital „maternal“ relation organized by incorporative identification that ends in the annihilation of the loved one. Instead, Tournier articulates a disseminated libidinal economy that inverts and

displaces the masculine-feminine opposition which has traditionally subtended social relations at all levels in our culture.³⁸⁹

Gleichzeitig aber führt der Roman auch vor, wie psychosexuelle Erfahrungen, die durch das kapitalistische Patriarchat geformt sind, mit den faschistischen Sexualpolitiken kongruent gehen. Tiffauges' Fantasien von Omnipotenz, die er durch sein semiotisches Spiel der sich manifestierenden Vorausdeutungen bestätigt sieht, sind, so zeigt der Roman, integraler Bestandteil faschistischer Ideologie und Praxis. Auch die Ausführungen des SS-Rasseforschers Dr. Blättchen weisen in diese Richtung, indem sie diese Unterwerfungsfantasien mit dem nazistischen Blutkult der Fertilisierung der Erde durch das eigene Blut in Analogie setzen. Woodhull liest dies, auch hier wieder entgegen Friedländers Diktum, als zeitgeschichtlichen Kommentar des Romans. Der Text führt vor, wie präfaschistische und faschistische Männlichkeitsfantasien in der Ästhetisierung der Gewalt wirken, und dekonstruiert diese Vorstellung gleichzeitig über die Zuspitzung im faschistischen Ogertum ebenso wie über die Veruneindeutigung im androgynen Ogertum von Tiffauges. Demnach interpretiert Woodhull Tourniers Text uneingeschränkt emphatisch als subversive, befreiende Antwort, die die Literatur den gesellschaftlichen Bedingungen und der faschistischen Gefahr durch ihre poetische Überschreitung entgegensetzen kann:

Tournier's writing thus disrupts the social and sexual relations that bind us by articulating an oppositional economy of expenditure without reserve. And though nothing in the text suggests that poetic language alone can suffice to forestall the annihilation of one group of human beings by another, the key terms „euphoric“, „phoric“, „child bearer“, „carried“ and „carried away“ point to the power of metaphoric language to transform the subjective and social experience of both men and women, and to affirm life and interdependence over domination and death.³⁹⁰

Ursula Fabijancic schließlich versteht in ihrer Lektüre³⁹¹ Tourniers sexuelle Programmatik ebenfalls als klare Absage der Heterosexualität wie der mit ihr einhergehenden Restriktionen und als utopistischen Entwurf einer befreiten Welt. Tourniers Gegenentwurf setzt sich aus zwei nur auf den ersten Blick widersprüchlichen Elementen zusammen: der Vorstellung sexueller Autarkie in Form der mütterlichen Androgynie (Uradam) und der Transzendierung von Sexualität durch Sublimierung, die den Körper hinter sich lässt (Astrophoros). In Ablehnung eines Denkens in Oppositionen, das Fabijancic gerade auch mit Tourniers *écriture* begründet, die sich auf die Grauzonen zwischen den Oppositionen konzentriert, indem sie das binäre Spiel ins Leere laufen lässt, arbeitet sie die Überlappungen und Konvergenzen dieser beiden Konzepte (Androgynie und Sublimierung) heraus. In Tiffauges' Konzeption des Uradam verschwimmen zwei Lesarten der Geschlechterordnung: zum

³⁸⁹ Woodhull, S. 110

³⁹⁰ Woodhull, S. 112

³⁹¹ Fabijancic, Ursula: Male Maternity in Tournier's *Le Roi des Aulnes*. In: *French Forum*, Volume 29, Number 2 (2004), University of Pennsylvania Press, S. 69-90

einen gibt es das Bild der harmonischen Koexistenz und Gleichzeitigkeit des Männlichen und Weiblichen, zum anderen die völlige Abwesenheit von Geschlecht überhaupt. Adam hat demnach zwei Geschlechter und keines. Der Uradam wird androgyn dargestellt (er ist Mann, Frau und Kind in einem, vor der Spaltung), Tiffauges ist durch seinen Mikrogenitomorphismus als beinahe androgyn gekennzeichnet: Das Geschlecht von Adam ebenso wie jenes von Tiffauges ist ambivalent. Lassen sie sich zwar dem männlichen Spektrum zuordnen, verkörpern sie gleichzeitig wenig Maskulinität. Die Geschlechterverwirrung der männlichen Mutterschaft der Figur Abel Tiffauges ist ein Versuch, die Androgynität des Uradam wiederherzustellen, die durch den Sündenfall und der daraus resultierenden rigiden Geschlechtertrennung verworfen worden ist. Tiffauges selbst konstatiert in seiner Rekonstruktion des Mythos des Uradam als androgyne Ursprungserzählung einen Übersetzungsfehler in der Genesis, den er für die Katastrophe der Geschlechtertrennung verantwortlich macht. In der Formulierung „und schuf *sie* einen Mann und ein Weib“³⁹², die einen Plural angibt, wo der Mensch als Singular bezeichnet werden müsste, erkennt Tiffauges das androgyne Wesen des Uradam. Die nachträgliche Schöpfung der Frau aus der Seite Adams beraubt Adam, so Tiffauges' These, seiner Gebärfähigkeit, die ihm vor dem Sündenfall eine paradiesische Existenz ermöglichte, da er die Frau und das Kind in sich trug:

Man entrinnt nicht der mehr oder weniger bewußten Faszination, wie sie von dem alten Adam ausgeht, der, mit seinem ganzen Fortpflanzungsrüstzeug behangen, im Liegen lebt, vielleicht unfähig zu gehen, jedenfalls unfähig zu arbeiten, stets im Bann eines unerhört vollkommenen Liebesrausches, in ein und demselben Taumel besitzend und besessen, es sei denn – aber wer weiß das! – während solcher Zeiträume, in denen er von sich selbst schwanger ist.³⁹³

Im Sinne von Tiffauges' Mutterschaft interpretiert Fabijancic auch die körperliche Transformation, die Tiffauges im Verlauf der Handlung durchläuft. Das, was meistens als seine Monstrosität beschrieben ist, die ogerhafte Körperlichkeit, sein körperliches Anwachsen, liest Fabijancic als Analogie zur Vergrößerung des Körpers während einer Schwangerschaft. In der Taubenaufzucht und später dann in der Napola auf Kaltenborn lebt Tiffauges seinen mütterlichen Hang aus, Schwächere zu pflegen und sich um sie zu kümmern. Dabei bleibt Tiffauges' Mutterschaft immer Ambivalenz eingeschrieben, ist sie nicht nur erotisch aufgeladen, sondern auch von Gewalt durchtränkt. Somit betreibt der Roman ebenso eine Demystifizierung von Mutterschaft, indem er ihre Ambivalenz als Beziehung, die in einem Machtverhältnis stattfindet, ausstellt: „Mother and child, not unlike master and slave, act out the dialectics of all human relationships based on inequality.“³⁹⁴ Am Höhepunkt der Erzählung seiner Mutterschaft, als Tiffauges zum Oger von Kaltenborn aufsteigt, schlägt sich dieses Verhältnis materiell in der gezielten Tötung der Kinder nieder:

³⁹² Tournier, S. 23

³⁹³ Tournier, S. 24f

³⁹⁴ Fabijancic, *Male Maternity*, S. 74.

He is a mother/ogre: a devouring nurturer, a loving kidnapper, a tender predator. His obsession is such that it takes him a long time to become aware of the dreadful irony of his newly assigned duty: to scour the area for more children to replace those who have been killed in the war.³⁹⁵

Dies verweist auch auf den erotischen Moment in Tourniers Konzeption der Mutterschaft, eine kannibalistische, verschlingende Erotik, die sich im Oger und seinem Hunger repräsentiert: „The hunger of the ogre is the love of a mother for her child.“³⁹⁶ Sie drückt sich für Fabijancic beispielhaft daran aus, dass Tiffauges als Oger die Kinder am Geruch ihrer Haare auseinander halten kann und als Objekt seines Begehrens ihre Haare abrasiert, sammelt und in einen Polster einnähen lässt – auch dieses Detail bei näherer Betrachtung ein grauenhaft ironischer Verweis auf die Wiederverwertung von Haaren von KZ-Opfern für die Filz- und Garnherstellung als verschlingende, sadistische Praxis. Sie bestätigt sich auch in den Motiven der Jagd, dem Fotografieren oder der Kusszene, in der der junge Tiffauges die Kniewunde seines Unterdrückers Pelsenaire mit seinen Lippen verschließt: „Seen from this angle, *la phorie*, considered as a channel of erotic desire, is predatory and potentially sadistic.“³⁹⁷

Gleichzeitig bestimmt Fabijancic Tiffauges aufgrund seiner polymorph perversen Ausrichtung sexuell auch als Kind, das sich gesellschaftlich präfigurierten Vorstellungen von Sexualität entziehen konnte und assoziiert ihn von daher mit einer Art von erotischer Unschuld. Erst über die Perversion der Phorie besetzt Tiffauges die Position der tragenden Mutter, er ist somit Mutter und Kind gleichzeitig. Die Sättigung seines erotisch vernichtenden Hungers am Ende des Romans ermöglicht schließlich die Wende hin zur Unterwerfung unter das Kind. Fabijancic liest die totale Desintegration des Körpers von Arnim, der von einer Mine zerfetzt wird und der die Phorie bis an ihr Ende bringt, da sich dieser Körper nicht tragen lässt, sondern stattdessen Tiffauges mit Blut überströmt, als jenen Moment, der die Handlung zum Kippen bringt und Tiffauges den Übergang von der Phallophorie in die das letzte Kapitel betitelnde Astrophorie ermöglicht. Sie folgt damit ungebrochen beiden Lesarten, die Tiffauges selbst in seinen *Sinistren Aufzeichnungen* dem Ereignis in Vorausdeutung und dann nochmals nachträglich zuschreibt: Vorausdeutend berichtet Tiffauges einige Wochen zuvor von einem Alptraum, der ihn überkommt, während er die Nacht mit den vierhundert Knaben im Schlafsaal von Kaltenborn verbringt. In seinem Traum sieht er die Kinder am Schlachtfeld hingemetzelt:

Nach dem fröhlichen Gewühl des Abends hat mich dieses Schauspiel von Schlacht und Tod grausam an einen Trick meines Schicksals erinnert, der immer als Drohung da ist und der *Umkehrung zum Bösen* heißt. Die Hinweise, die mir der Kommandant in Fülle zuteil werden ließ, waren stets nur indirekt und sinnbildlich. Die Lehre des heutigen Abends ist von erschreckender Deutlichkeit. All die reinen Ideen, die ich enthüllt zu grellem Glühen gebracht habe, können morgen, ja heute noch ihr

³⁹⁵ Fabijancic, *Male Maternity*, S. 74f

³⁹⁶ Fabijancic, *Male Maternity*, S. 76

³⁹⁷ Fabijancic, *Male Maternity*, S. 80

Vorzeichen ändern und in einem Feuer brennen, das desto höllischer ist, je strahlender ich sie verherrlicht hatte.³⁹⁸

Die unmittelbare Deutung in der Nacherzählung figuriert das Ereignis zur Bluttaufe, die Tiffauges als Beweis seines Erbkönigtums heranzieht, indem er Arnims Blut als Königszeichen des Purpurmantels metaphorisiert: „Ein Purpurmantel ist als untragbare Last auf meine Schultern gefallen und bezeugte mein Erbkönigtum. Und dieser Mantel war Arnim aus Schwaben.“³⁹⁹ Erscheint Tiffauges die kopflose Leiche von Hellmut zunächst schwer, so ist die Schwere des körperlich in Blut diffundierten Arnims als schicksalsschwerer Mantel beinahe unerträglich, und der Körper des Sternkindes Éphraïm, der zunächst als federleicht geschildert wird, wird sich als Gewicht entpuppen, das beide, Tiffauges und das Kind, ins Moor drücken wird. Hier wird das zweite Moment manifest, das die sexuelle Utopie kennzeichnet: Sublimierung des Sexuellen durch Entkörperlichung. Tiffauges geht ganz in der Fürsorge für Éphraïm auf, er unterwirft sich dem Kind in Form von Selbstaufopferung, die sich in beider Tod materialisiert: „Man and child, the blessed couple, are eternally united and will lie together undisturbed in the maternal embrace of the earth.“⁴⁰⁰

Fabijancic interpretiert dieses Bild als Sieg über ein Verständnis von Männlichkeit, das sich nur über Unterwerfung und Herrschaft denken lässt. Tiffauges' Mutterschaft ermöglicht ihm eine alternative Männlichkeit, die andere Handlungsoptionen eröffnet, indem sie Liebe vom Besitzwunsch entkoppelt. Damit zeichnet sie ein uneingeschränkt positives Bild der Figur des Abel Tiffauges, das in der Lektüre die Ambivalenzen, die ihr strukturell eingeschrieben sind, glättet und auf einen Pol des Dualismus hin verschiebt. Tiffauges, der Außenseiter, der von der Gesellschaft zum Monster gemacht wird, ist für Fabijancic zwar nicht Abbild einer Norm. Durch die ironische Selbstdistanz hebt sich Tiffauges von der Norm ab, der er in all seinen Perversionen nicht entspricht. In Verkehrung der Oppositionen aber macht Fabijancic die Gesellschaft zum Monster, die Tiffauges' alternative Mutterschaft nur in der gewalttätigen Form des Kriegszustandes einen gesellschaftlichen Platz gewährt, ihr in Friedenszeiten aber eine monströse Anomalie zuspricht, die sie von sich fernhalten will. Demnach ist ihre Lesart des Romanendes die der glücklichen Konservierung im Tod; Tiffauges gelingt es, Adam zu werden: Tiffauges und Éphraïm sind als Moorleichen im androgynen Uradam unzertrennlich vereint: „The androgynous cocoon, doubly encased now in the earth, becomes absolutely impregnable to the outside world and protected from fissuring — for eternity.“⁴⁰¹ Für Fabijancic verkörpert diese Vorstellung trotz ihrer ambivalenten Einschreibung der suizidalen Gewalt

³⁹⁸ Tournier, S. 361f

³⁹⁹ Tournier, S. 378

⁴⁰⁰ Fabijancic, *Male Maternity*, S. 85

⁴⁰¹ Fabijancic, Ursula: Michel Tournier's sexual utopia revisited: androgyny and sublimation. In: *Neophilologus* (2007), Springer Science+Business Media B.V., S.387–406, hier S. 396

als Bedingung der Realisierung eine positive Utopie, die die Lebendigkeit des Lebens feiert und gegen die Erstarrung durch repressive gesellschaftliche Vorstellungen ankämpft. Jenseits sozialer Kontrolle durch Normierung verspricht der androgyne Körper ein freies Spiel des Begehrens, das dem der *différance* vergleichbar ist als ein unendlicher Prozess des erotischen Lustgewinns. Damit können auch die Bedeutungen von Begriffen wie normal, pervers, unschuldig, schuldig ebenso wie Monster (wie es Fabijancic in ihrem Urteil macht) der Inversion zugeführt werden, die sie letztlich, durch die potentiell unendliche Codierungsarbeit, bedeutungslos macht. Gleichzeitig kann Tourniers Utopie der Androgynität ihre inneren Ambivalenzen nicht aussöhnen, sie bleibt von daher auch problematisch. Das Eingehen ins Moor mit Éphraim ist eine Sublimierungserfahrung, die die Unschuld der erotischen Beziehung erhalten und dadurch das androgyne Ideal beschützen soll. In der Logik des Astrophoros ist diese Geste nicht durch den Tod begrenzt, sondern potenziert sich in der mythisch-kosmischen Folie, die der Roman mitliefert, in eine potentiell unendliche kosmische Erotik:

Und je tiefer seine Füße in die wasserglucksende Moorerde einsanken, desto mehr fühlte er, daß das Kind, das doch so schmal, fast durchsichtig war, auf ihm lastete wie ein Bleigewicht. [...] Als er ein letztes Mal zu Ephraim aufblickte, sah er nichts als einen sechszackigen, goldenen Stern, der langsam im schwarzen Himmel kreiste.⁴⁰²

Das ist eine Geste, die die letzte Opposition (irdisch/kosmisch) aufgibt und Konsequenz der Auflösung aller Binarismen ist. Die kosmische Erotik und das androgyne Ideal schließen sich vordergründig aus. Androgyne Erotik setzt den Körper als sexuell autarken Körper, der die gesellschaftlich zugeschriebenen Differenzen zwischen Geschlechtern oder die Unterscheidung erwachsen/Kind überwinden kann, indem er sich nicht von ihnen abhängig macht. Für Fabijancic hingegen sind es Ergänzungen, indem sie lediglich zwei Aspekte derselben sexuellen Unabhängigkeit darstellen. Beide setzen den Körper als Ursprung und Medium der Erotik. Polymorph fließt die sexuelle Energie durch den ganzen Körper oder in den Kosmos. Was sie verbindet, ist ihre Nichtangewiesenheit auf etwas außer sich. Dabei bleiben die Paradoxien, die dieser Utopie eingelagert sind, unauflösbar, wie Fabijancic nachzeichnet: die in ihr ausgedrückte sexuelle Freiheit unterdrückt Männlichkeit, verurteilt Heterosexualität und löscht das Weibliche aus. Es gibt vor, Binaritäten aufzulösen, und errichtet gleichzeitig neue wie zwischen Heterosexualität und Perversion oder Unschuld und Reinheit. Es gaukelt vor der Unausweichlichkeit des Todes Unsterblichkeit vor.

⁴⁰² Tournier, S. 402

4.3.2 Zusammenfassung: Geständnisimitat als ironischer Kommentar

Mit Paul de Mans Gedanken zur Geständnislogik und der Möglichkeit zur Subversion, die im Auseinanderklaffen von figurativer und defigurativer Ebene eines Textes angelegt ist, lese ich Tourniers Roman als Geständnisimitat, das sein eigenes Imitieren als ironischen Kommentar zum Diskurs des sexualisierten Nazis ausstellt, indem es die Grundthese der Verführung zum Faschismus mit der Annahme der Monstrosität von NS-Täter_innen einem Zeichenbegriff unterwirft, der vorgibt, dass das Zeichen Wirklichkeit unmittelbar stiften kann, und dies gleichzeitig als ironisches Verfahren kennzeichnet. Zunächst ist dabei die figurative von der defigurativen Ebene zu unterscheiden. Figurativ vollzieht der Roman seine geständnishafte Zeichensubstitution, die vor allem das Subjekt der Aussage – Tiffauges – einer identitären Ersetzungslogik unterwirft, in der verschiedene Identitäten übereinandergeschichtet werden, ohne sich abzulösen: von der Autowerkstatt geht Tiffauges' Initiationsreise in den Faschismus über das Arbeitslager und das Jagdhaus in Rominten bis nach Kaltenborn, um dort Herrscher über die Napola zu werden. Vertikal verketteten sich die Motive seiner Subjektivierung, auf der figurativen Ebene vollzieht der Text zunächst einen Substitutionszirkel: Oger – Christophorus – Erbkönig ebenso wie Kriegsgefangener – Napolaleiter.

Seine Kriegsgefangenschaft im nationalsozialistischen Deutschland ermöglicht Tiffauges die vollkommene Zeichenumwandlung in der Umkehrung zum Guten/Bösen. Sind den moralischen Koordinaten gut/böse im Bauplan zunächst klar Christophorus und Oger zugewiesen, so verschwimmt die Opposition im Erbkönig, der beides in sich trägt. In allen drei Figuren werden Aspekte der Phorie als der tragenden, ambivalenten Denkfigur im Roman akzentuiert: eine nicht genitale Form von Erotik, Mutterschaft und Androgynität als Alternativen zu toxischer Männlichkeit und sexuelle Utopie ebenso wie die Unterwerfung, Inbesitznahme und Tötung des Anderen. Tiffauges bleibt amphibisch, assimilierter Kriegsgefangener *und* Herr über Kaltenborn. Indem er als Erbkönig sich und das Kind verschlingt, ist der Pendelprozess Oger-Christophorus zunächst einmal im Tod (Selbstmord und Mord) stillgestellt. Die Selbstopferung aber bleibt ambivalent: Er rettet *und* tötet das jüdische Kind und vollzieht darüber die Kaltenborn-Nazi-Ideologie weiter, unter anderen Vorzeichen.

Auf der defigurativen Ebene etabliert Tiffauges in seinen geständnishaften *Sinistren Aufzeichnungen* ein Zeichensystem, dessen Epistemologie er biografisch begründet: Bekenntnisse aus der Jugend, Nestor als zweite Erzählinstanz, die phorische Erweckung. Das Geständnis verspricht eine eindeutige Schicksalshaftigkeit, die sich in Zeichen vorausdeutet und in Zeichen nachträglich versichert. Es mündet in ein Finale der Ambivalenz, die die etablierte Denkstruktur der Umkehrung (ins Gute/ins Böse) aushebelt, weil sie beides zugleich ist, sie aber zugleich stärkt, weil Ambivalenz ja nicht

auskommt ohne die Zweipoligkeit, also beide Pole rückwirkend konstruiert. Die Zeichen erfüllen sich in ihrer Doppeldeutigkeit und bestätigen somit figurativ ihre Referenzmacht, ihre Potenz, Wirklichkeit nicht nur sein, sondern stiften zu können. Gleichzeitig lösen sie sich im selben Moment auf der Plotebene mit dem Tod, der Selbstauflösung des Zeichenträgers auf.

Ab dem zweiten Kapitel nimmt dem Erzähler Tiffauges ein heterodiegetischer Erzähler das Heft aus der Hand. Der Erzähler unterbricht das Geständnis, dieses wiederum unterbricht den Erzähler im Schlusskapitel. Beide aber argumentieren auf dieselbe Weise, legitimieren sich gegenseitig. Die Unterbrechung verweist von daher auf einen anderen Moment der Unterbrechung, in dem zwei unvereinbare Diskurse aufeinanderprallen. Denn warum betreibt der Roman den ganzen Aufwand der semiotischen Zirkelwanderung als vorgegebene reibungslose Identifizierung/In-eins-Setzung von Zeichen und Körper, der Märtyrerlogik, die Tiffauges' Semiose behauptet (die unendliche Substitution, die permanente Mehrfachsetzung jedes Motivs: Tauben – Kinder /Oger – Christophorus – Erbkönig/Uradam – Mutter)? Würde ein Zeichen Körper sein oder als Körper sich vollziehen, bräuchte es keine Verführung und Überzeugungsarbeit, die im Tiffauges'schen Schema auch geschlechtlich codiert als sexuelle Potenz lesbar wird, als ein sich permanent im Möglichen gehaltener, sich nicht vollziehender, nicht erschöpfender Akt.

Ebenso fehlt Tiffauges' Geständnis der Aspekt des Entschuldigens. Tiffauges gesteht keine Schuld, er bekennt nicht als Entschuldigung. Er legitimiert in einem Zeichenprozess, das, was sich ereignet, als zwingend folgerichtigen Vollzug eines Zeichenprozesses. Das Irrationale wird als Zeichenvollzug nachvollziehbar gemacht – nicht unbedingt als rational, aber als zwingend, als notwendig und in diesem System systemlogisch, schlüssig, sinngenerierend. Das führt die Kraft der Semiose vor. Und stellt sie gleichzeitig aus, als etwas, das der Text betreibt, über vierhundert Seiten in Variationen wiederholend herstellt, und von dem der Text selbst angetrieben wird, von Kapitel zu Kapitel sich weiter hochschraubend, bis zu dem Unfall mit dem Selbstmord. Der ist konsequent, aber trotzdem Hypostase, der in erster Linie die Erzählung daran hindert, sich auf achthundert Seiten breit zu machen, denn potentiell ließe sich der Roman in unendlich viele weitere Substitutionsketten fortführen. Da jedes Zeichen arbiträr ist, ist letztendlich auch die Verschiebung vom Oger/Christophorus zum Erbkönig arbiträr, und jede dieser Figurationen lässt sich nur in ihrer Negation zur anderen bestimmen, nie aber festmachen. Die Ambivalenz der Erbkönigfigur am Ende als das, worin die Erzählung mündet, bricht nicht mit der Zeichenlogik des Narrativs. Sie hat sich einfach festgelaufen.

Dass der Nationalsozialismus verführt und dass er sich leicht in die Reihe der sexuellen Persionen einfügen lässt, bleibt die Grundthese des Romans, hinter den Variationen. Der Nationalsozialismus wird zum Oger, wie er sich im Roman im kleinen Ogervasallen Göring, dem Reichsjägermeister,

repräsentiert. Darin bestätigt sich vordergründig auch eine Faszination am Faschismus, da sich das semiotische Spiel, das Tiffauges zunächst als sprachliches Spiel betreibt, in nationalsozialistischen Strukturen verkörpern lässt, also vom Zeichen zum Körper wird, der selbst wiederum Zeichen ist (Riefenstahl-Ästhetik). Was davor vielleicht eigentümlich verschoben im Verborgenen stattfinden konnte, ohne großen Schaden anzurichten (schließlich fotografiert Tiffauges die Kinder nur, er vergewaltigt sie nicht), wird erst in einer nationalsozialistischen Struktur desaströs, weil es sich körperlich umsetzen und entfalten kann: Kaltenborn als Ogerzuchtstätte, in der sich die Semiose als Massenmord/Massenaufopferung vollzieht, indem die Zeichen sich ident in Körper übertragen, die hingemetzelt wieder in Zeichen eingehen, das vorhergehende Zeichen also nochmals bestätigen.

In seiner ironischen Brechung aber stellt der Roman die traditionelle Form des Geständnisses mit seiner Zeichen- und Erkenntnisgläubigkeit als Formimitat aus, das ins Leere geht. Ebenso wenig wie die überall wuchernden Oger, die durch den Substitutionszirkel das Bild mehr verstellen, als etwas über die Bedingungen des Nationalsozialismus auszusagen, erklärt das Imitat der geständnishaften Aufzeichnungen die Figur Tiffauges. Sie bleibt Aussageinstanz und Diskursknotenpunkt, nicht psychologisierte, historisch kontextualisierte Figur. Damit wird der Roman als ironischer Kommentar (im Sinne von distanzierend) zu einer Rede von der Monstrosität der Nazis lesbar. Auch sie ist ein Versatzstück, das der Roman als Intertext in seine überwuchernde Zeichenproduktion übernimmt und seinem Narrativ der Zeichenkohärenz unterwirft. Weder das Geständnis noch die im Schlusskapitel durchdeklinierte Apokalypse lösen ihr Versprechen nach Erkenntnis oder Offenlegung eines Geheimnisses ein. Tiffauges hat am Ende nichts gefunden, nur den von der Form vorgegebenen Weg vollzogen. Selbstreflexiv begleitet der Text diesen Prozess, indem er an sich selbst ironisch demonstriert, wie sein figuratives Sprechen (die geständnishafte Zeichensubstitution) den Blick auf die Wirklichkeit verstellt. Mit dem Romanende bricht das phorische System zusammen, das Kind Éphraïm wird zum Zeichen selbst (ein goldener Stern), das sich weder zeigt noch materialisiert. Damit geht kein Erkenntnisprozess auf die Lesenden über, vielmehr wird das semiotische Spiel ein weiteres Mal befeuert, indem das Zeichen Stern nun potentiell neue Signifikationsketten in Gang setzt. Der Oger Tiffauges hat sich am Ende als Erbkönig selbst gerichtet, was den Zeichenträger erlegt, nicht aber den Zeichenprozess. Der will weiterhin eines: überzeugen. Darin bleibt die Ambivalenz der mörderischen Monstrosität und der sexuellen Utopie der kosmischen Überschreitung unentschieden.

Über das Geständnisnarrativ, so meine These, gelingt es dem Roman, diesen Prozess selbstreflexiv in den Text einzuschreiben. Denn indem Tiffauges' Geständnis die Spaltung zwischen dem figurativen, wirklichkeitsstiftenden Substitutionszirkel und der ihr entgegenlaufenden defigurativen ironischen Übercodierung exzessiv inszeniert, betont er die persuasive Macht des Rhetorischen. Die These, dass der Nationalsozialismus verführt, bleibt darin ungebrochen. Tiffauges' Geständnis will bis zum Ende

überzeugen, ebenso wie der figurative Substitutionszirkel zu keinem Stillstand kommt. Gleichzeitig aber hinterlässt diese Bewegung eine mörderische Wirklichkeit, das arbeitet der Text drastisch heraus. Ob Tiffauges nun als Körpermonster, Sittenmonster oder Subjektmonster gelesen wird – der Roman bietet alle drei Optionen an – auch sie sind in der Poetik des Textes Verweisfiguren auf die monströse Leerstelle, die die nationalsozialistische Erfahrung des industrialisierten Massenmords nach sich gezogen hat. Tiffauges ist Körper-, Sitten- und Subjektmonster in einem und erweist sich dabei als dreifach codierte Figur der Abweichung. Tiffauges stellt dabei nicht das Andere einer Norm dar, sondern subvertiert die Norm, indem er als Verweisfigur zwischen den von der Norm aufgestellten Ordnungen, Gattungen und Identitäten hin- und herwandert. NS-Täter_innen als Monster zu figurieren, das führt der Roman somit vor, greift zu kurz, um sich der Komplexität und dem Ausmaß der Vernichtung zu nähern – die Figurationen können lediglich heuristisch in einem Prozess eingesetzt werden, der sich ununterbrochen fortschreibt, und der, das zeigt die ironische (im Sinne von Distanz nehmende) Geste auf, einer Rhetorik der Überzeugung folgt und damit keinen neutralen, unschuldigen Zeichenprozess darstellt.

4.4 Jonathan Littell: Die Wohlgesinnten

4.4.1 Lektüre

[...] der jüdische Autor Jonathan Littell hat getan, was in der Tat noch niemand gewagt hat und was die Interpreten in Frankreich und Deutschland verblüfft und herausfordert. Er spielt 1400 Seiten lang SS-Obersturmbannführer. Er beschreibt den NS-Täter nicht – das haben schon viele getan –, er erkundet, wie sich NS-Täterschaft von innen anfühlt.⁴⁰³

So beschreibt Iris Radisch den kalkulierten Tabubruch von Jonathan Littells 2006 veröffentlichten Roman *Les Bienveillantes* (dt. *Die Wohlgesinnten*, übersetzt von Hainer Kober, 2008 erschienen) in der radikalen Darstellung der Innensicht eines NS-Täters. Folgerichtig beginnt die Erzählung auch mit einem Geständnis des Erzählers und Protagonisten Dr. Max Aue, das den Lesenden gleich auf den ersten Seiten ein knappes Selbstporträt dieses SS-Obersturmbannführers an die Hand gibt, das von diesem dann auf den nächsten 1400 Seiten in jedem Detail ausgestaltet werden wird:

In Wirklichkeit, ich bekenne es, ohne rot zu werden, wäre ich lieber eine Frau gewesen. Nicht unbedingt eine Frau, die in dieser Welt lebt und handelt, eine Ehefrau, eine Mutter; nein, eine nackte Frau, die auf dem Rücken liegt, die Beine spreizt, vom Gewicht eines Mannes erdrückt wird, sich an ihn klammert, von ihm durchbohrt wird, in ihm zerfließt und sich in den grenzenlosen Ozean verwandelt, in dem er ertrinkt, eine Lust ohne Ende und ohne Anfang. Es sollte nicht sein. Stattdessen wurde ich Jurist, Mitarbeiter des Sicherheitsdienstes, SS-Offizier, schließlich Direktor einer Spitzenfabrik. Das ist traurig, lässt sich aber nicht ändern.⁴⁰⁴

Hier wird die formale Komposition des Romans schon knapp zusammengefasst angekündigt: Denn das Geständnisepos des Max Aue ist ein Historienroman – die traurige Geschichte des SS-Intellektuellen und Mitarbeiters des Sicherheitsdienstes – der seinen dokumentarisch obsessiven Zeugenbericht des NS-Massenmordens mit einer mythenhaft überhöhten, sexualisierten Familienerzählung verschränkt, die sich an der Orestie orientiert. In ihr werden Aues Homosexualität, seine inzestuöse Verbindung zu seiner Schwester Una und schließlich der Matrizid, an den er sich nicht erinnern kann, als Figurencharakterisierung aufgerufen, die das dokumentarisch verbürgte Zeugnis durch sexuelle Fantasmen, pseudoethische, von NS-Ideologemen durchsetzte Reflexionen und eine grotesk wirkende Verfolgungsgeschichte durch zwei französische Polizeibeamte (Erinnyen) unterbricht.

Im Historienroman tritt der Erzähler Max Aue zunächst als idealer, omnipräsenter Zeuge auf, der an jedem der zentralen Ereignisse des Holocaust partizipiert und darüber seine historische These zum Zweiten Weltkrieg herausarbeitet: dass der Krieg gegen die Sowjetunion und das NS-

⁴⁰³ Iris Radisch am 14.8.2008 in der *Zeit*

⁴⁰⁴ Littell, Jonathan: *Die Wohlgesinnten*. Aus dem Französischen von Hainer Kober. Berlin: Berlin Verlag 2008, S. 37

Vernichtungsprogramm an Jüd_innen, Roma_Romnja und Kriegsgefangenen einander bedingen und nicht als Einzelereignisse isoliert voneinander betrachtet werden können. Als Mitglied des Sicherheitsdienstes (SD) wird Max Aue in der Ukraine im Einsatzkommando 4a eingesetzt und nimmt neben zahlreichen Erschießungskommandos auch am Massaker von Babyn Jar teil. Er erlebt den Kessel von Stalingrad in den letzten Tagen vor der Eroberung durch die Rote Armee und wird schwer verletzt. Nach seiner Genesung ist er damit beauftragt, Strategien zu entwickeln, das Arbeitspotential der Häftlinge in den polnischen Konzentrationslagern, darunter Auschwitz, besser auszuschöpfen und die Mortalitätsrate zu senken und tritt dafür eine Inspektionsreise durch die polnischen Vernichtungs- und Konzentrationslager an. Er trifft auf Nazigrößen wie Adolf Eichmann, Heinrich Himmler und Albert Speer und eine Vielzahl an historisch verbürgten NS-Tätern der unteren Chargen. Als Zeuge nimmt er an der Deportation der ungarischen Jüd_innen 1944 teil, ebenso an den Todesmärschen von Auschwitz im Jänner 1945. Schließlich erlebt er die Kapitulation und den Fall von Berlin im Mai 1945 und kann sich unerkannt nach Frankreich absetzen, wo er eine neue Existenz als Spitzenfabrikant aufnimmt.

Die historische Erzählung ist durch eine Familien- und Mythen Erzählung überschrieben, die sich an der Orestie orientiert, in den Titel gebenden Erinnyen angekündigt wird und über den letzten Satz des Romans als unabschließbarer Intertext bestätigt wird: „Die Wohlgesinnten hatten meine Spur wieder aufgenommen.“⁴⁰⁵. So erscheint Max Aue gleichzeitig auch als Orest, der seine Mutter und seinen Stiefvater tötet, sich an die Morde aber nicht erinnern kann und sie auch nicht bereut. Seine Schwester Una, mit der ihn ein inzestuöses Verhältnis verbindet, wird als Elektra lesbar, die in der Inzestvorstellung von symbiotischer Einheit eine Hälfte seiner selbst darstellt. Thomas Hauser, Aues SD-Kollege und Freund, erscheint als Pylades, der am Ende für seine Freundschaft nicht belohnt, sondern von Max Aue ermordet wird. Als comichaft verzerrte Erinnyen schließlich fungieren die beiden Detektive Clemens und Weser, die Aue über den gesamten Roman hinweg verfolgen.

Die Verschränkung des dokumentarischen Historienromans, in dem der Erzähler Aue schrittweise von einer Normalität in die Anomalität geführt wird, mit der mythologischen und psychoanalytischen Dimension der Familien- und Mythen Erzählung macht den Roman besonders und ist auch das, was in den Lektüren so widersprüchlich diskutiert wird. Wie in Tourniers *Erkönig* lassen sich die verschiedenen Erzählstränge, die miteinander verschnitten werden, einzeln herausgreifen und zusammenfassen: eine Erzählung von den zu Beginn vom Erzähler Max Aue adressierten „Menschenbrüdern“, die durch die Erfahrung des NS-Massenmords getrennt und zusammengeführt werden. Eine Erzählung einer transgressiven, inzestuösen Liebe zwischen Bruder und Schwester. Die Geschichte eines Genozids, die in eine Familientragödie und eine Pseudodetektivgeschichte

⁴⁰⁵ Littell, S. 1359

umgeschrieben wird. Die Geschichte einer verkehrten Initiation, die in die Auflösung durch Gewalt führt. All das ließe sich behaupten, am Roman durchdeklinieren und auch in Widerspruch zueinander setzen.

Der Holocaust wird dabei nur am Rand, gebrochen durch den Blick des Täters, erzählt, was auf das im Holocaust-Diskurs etablierte Unmöglichkeitsparadigma verweist, das Leiden der Opfer direkt literarisch darzustellen. Demnach hält sich der Roman trotz seiner obsessiven Detailgenauigkeit in der Beschreibung der Tötungsmaschinerie an das Darstellungsverbot, das die Holocaust-Literatur bestimmt, und nimmt eine im Grunde unmögliche Zwischenposition ein, wie Jonas Grethlein in seiner Lektüre des Romans ausführt:

Diese Hypersemantisierung macht aus der Not, dem Unerzählbaren eine narrative Gestalt und dem Sinnlosen ein *emplotment* geben zu müssen, eine Tugend. Die Abundanz an *emplotments* schränkt die Geltung der einzelnen Plots ein, die, für sich genommen, dem Darzustellenden nicht angemessen wären. Das Bild der Shoah wird gleichsam durch eine Vielzahl von Linsen gebrochen, die nacheinander aufgesetzt werden. Wo kein ungebrochenes Bild möglich ist, ermöglicht der Blick auf den gleichen Gegenstand durch verschiedene Linsen nicht nur eine bessere Vorstellung von diesem als die Verwendung nur einer Linse, sondern macht den Beobachter auch darauf aufmerksam, dass sein Bild nur gebrochen ist. *Les Bienveillantes*, so könnte man sagen, stellen zugleich die Shoah und ihre Nichtdarstellbarkeit dar.⁴⁰⁶

Gleichzeitig aber haben die verschiedenen Handlungsstränge nicht dieselbe Wichtigkeit in der Erzählung. Der Orestmythos ist die dominante Erzählung, während andere Elemente nur als Motive an vereinzelt Stellen auftauchen, wie die Referenzen auf intertextuelle Bedeutungsfolien wie Goethes Faust, die Bibel, Flaubert oder Platon verdeutlichen, wobei sich hier auch die Frage stellt, inwieweit diese Bedeutung generieren und nicht nur ein Zitat des belesenen SS-Intellektuellen Aue darstellen, der sich darüber als im abendländischen Literaturkanon bewandert inszeniert und seinem Geständnis Bedeutung zuschreibt, um die semantische Leere zu kaschieren. Was dem Roman über diese Konstruktion jedoch unbestritten gelingt, ist seine Zuordnung zur Gattung der historiografischen Metafiktion, die dokumentarische Verfahren aus der Historiografie übernimmt, sie mit fiktionaler Autoreferentialität verbindet und damit eine kritische Durcharbeitung historischer Diskurse ermöglicht. So konstatiert Grethlein:

Littells Roman wird [...] durch die narrative HyperCodierung und die Form der *mise en abyme* metahistorisch. Dadurch kann er die Erfahrungshaftigkeit historischen Geschehens wiedergeben, die bei sich auf die Erinnerung konzentrierenden Darstellungen leicht verloren geht, und zugleich die eigene narrative Codierung markieren, welche „dokumentarische“ und „realistische“ historische Romane zu kaschieren versuchen.⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ Grethlein, Jonas: Littells Orestie: Mythos, Macht und Moral in *Les Bienveillantes*. Freiburg: Rombach 2009, S. 60

⁴⁰⁷ Grethlein, S. 72f

Der Roman besteht aus sieben Kapiteln: *Toccata*, *Allemande I und II*, *Courante*, *Sarabande*, *Menuet (en rondeau)*, *Air*, *Gigue*. Abgesehen von *Toccata* und *Air* sind die Kapiteltitel allesamt Bezeichnungen von Grundtänzen der barocken Solo-Suite, angelehnt an Bachs *Suites allemandes* BWV 828, und verstehen sich als Hinweis auf den Erzählrhythmus. Die dominante Stimme in diesem Roman ist die von Max Aue, der seine Sicht auf die Ereignisse von der ersten bis zur letzten Seite schildert. Unterbrochen wird der monologische Bericht nur an wenigen Stellen von Figuren wie Ohlendorf, Mandelbrod, Voss oder seiner Schwester Una.

Kapitel 1, *Toccata* (Bezeichnung für ein Instrumentalstück mit meist freier musikalischer Struktur, im Charakter einer ausgeschriebenen Improvisation), ist Aues Vorrede, die er seinem detailreichen Bericht des Massenmordes voranstellt. Der nun gealterte Max Aue, Spitzenfabrikant in Nordfrankreich, legt darin seine Schreibintention dar und erklärt seine Adressierung an die „Menschenbrüder“ als Versuch, sich selbst als „ganz gewöhnlichen Menschen“ zu setzen. Kapitel 2, *Allemande I und II* (zweiteiliger Schreittanz), dokumentiert die ethnischen Säuberungen durch die Einsatzgruppen in der Ukraine und der Sowjetunion von Juni 1941 bis zum Februar 1943. Kapitel 3, *Courante* (Gesellschaftstanz im Dreiertakt), erzählt von Aues Erfahrungen in Stalingrad. Kapitel 4, *Sarabande* (langsamer Tanz im Dreiertakt) schildert die französische Kollaboration, die Max im Frühjahr 1943 in Paris erlebt. Kapitel 5, *Menuet (en rondeau)* (Gesellschaftstanz im Dreivierteltakt), dokumentiert Aues Inspektionsreisen durch die Vernichtungslager im Dritten Reich und im besetzten Polen (Mauthausen, Auschwitz, Treblinka, Sobibor) bis zu den Todesmärschen in Auschwitz im Jänner 1945. Kapitel 6, *Air* (einfaches Instrumentalstück meist in zweiteiliger Liedform), schildert Aues sexuelle Fantasmagorien im Wochenendhaus seines Schwagers, Unas Ehemann Üxküll, in Schlesien. Kapitel 7 schließlich, *Gigue* (lebhafter zweiteiliger Tanz), erzählt von Aues Rückkehr in das zerbombte Berlin, wo er seinen Freund Thomas und die beiden Detektive ermordet und einer grotesken Überzeichnung seiner sozialdarwinistischen Ideologie entsprechend alleine mit entlaufenen Zootieren (Elefant, Flusspferd, Strauß) im Berliner Tiergarten übrig bleibt.

Im Anhang der deutschen Ausgabe finden sich ein Glossar, das Begriffe und Kürzel der nationalsozialistischen Verwaltungsterminologie erklärt, sowie eine Übersicht der Konkordanz der Dienstgrade zwischen SS, Wehrmacht und Polizei. Dem Roman ist eine Widmung vorangestellt: Für die Toten. Die Widmung unterscheidet nicht zwischen Ermordeten und Täter_innen, sondern richtet sich an ein unbestimmtes Kollektiv von Toten. Schon durch die Kapitelstrukturierung und Titelgebung sind das erste Kapitel (Vorrede) und das Kapitel *Air* (sexuelles Fantasma) von den anderen Kapiteln abgesetzt. Sie heben sich auch stilistisch von den dokumentarisch gehaltenen Kapiteln ab. *Toccata* erscheint demnach als Geständnis des Erzählers und „normalen“ Täters Max Aue, während *Air* die Rückseite seiner Figur als „deviantem Monster“ durch die sexuelle Fantasmagorie darstellt, die sein

mimetisch dokumentarisches Erzählen unterbricht. In diesen beiden Kapiteln liegt die poetologische Aussage des Romans, die ich im Folgenden anhand der Fragen, ob es sich nun um ein Zeugnis oder ein Geständnis handelt, beschreiben möchte, da sich daran die Grundaussage des Romans herausarbeiten lässt. Als Figurenimitat, so meine These, verweist die Erzählfigur Max Aue darauf, dass sein Bericht in seinem sexualisierten Substitutionszirkel (Mythos, Inzest, Matrizid, Genozid) die eigene Leere kaschiert, indem es Bedeutung imitiert. Über das Täterzeugnis, das dem visuellen Narrativ des Kriegsberichterstatters als Kameraauge folgt, gerät ihm das Geständnis zum Geständnisimitat, da es zwar Kohärenz und Reue simuliert, die zentrale Frage nach der Schuld aber in die Adressierung an die Lesenden auslagert und damit von sich abweist. Ebenso setzt es sich nicht in einen Dialog zu den Lesenden, der Alterität anerkennt, sondern unterwirft sie seiner monologischen Rede. Damit imitiert der Roman nicht nur selbstrechtfertigende autobiografische Geständnisse historischer Täter_innen, sondern führt mit literarischen Mitteln vor, dass ein Täter_innengeständnis, das seine Verantwortung ernst nimmt, aufgrund des Ausmaßes des Massenmordes unmöglich ist, ein Zeugnis aber nicht reicht, weil es für die Täter_innenposition nicht angemessen ist, und dieser Konflikt an die Lesenden adressiert bleibt.

Rezeption

Das Konglomerat an diskursiven und literarischen Versatzstücken, das sich in der Form (Historien-, Familien-, Mythenroman), in den applizierten Diskursen (NS-Ideologeme, sexuelle Fantasmen, detaillierte Beschreibung der Gewalt und der Grausamkeit) wie auch in der Erzählfigur zeigt (Normalitätsparadigma der NS-Täter_innenfiguration als „ganz gewöhnlicher Mensch“ in Verbindung mit einer transgressiven Charakterisierung als homosexuell, inzestuös und muttermörderisch), bescherte dem Roman viel Aufmerksamkeit, die sich an der Vielzahl an Rezensionen zeigt, die sich mit dem Roman auseinandersetzen. Dabei ist die Geschichte seiner Rezeption lang, noch nicht zu Ende und von Extremen geprägt: von hymnischem Lob bis zum totalen Verriss reicht die Palette der Lektüren. Die, die den Roman loben, verstehen ihn als transgressive Literatur in der Tradition von Genet, Bataille und Blanchot, dem es gelingt, die Verbrechen des Nationalsozialismus eindringlicher vorzuführen, als es historiografischen Texten gelingt, da der Erzähler seine genaue dokumentarische Recherche, in die Zeugenberichte ebenso eingearbeitet sind wie Dokumente aus sowjetischen Archiven, mit Einblicken in seine Psychopathologie verschränkt (darunter Jorge Semprún, Klaus Theweleit, Julia Kristeva). Für andere stellt der Roman eine revisionistische Zumutung dar, die auch noch schlecht geschrieben ist (vgl. für den deutschsprachigen Raum v. a. den Verriss von Iris Radisch). In ihrer Besprechung bringt Susan Rubin Suleiman die Fragen, die die Lektüre dieses Romans den Lesenden aufgibt, pointiert auf den Punkt:

The question is, what do we make of this? Is Maximilien Aue a Nazi out of some third-rate Hollywood film, mouthing the usual rationalizations and justifications („You too could have done what I did“), while Littell uses him to indulge in sensationalist descriptions of horror? [...] Or is Littell doing something really new and important here, something that deserves careful consideration and discussion?⁴⁰⁸

Wirft man einen Blick auf die Besprechungen und Rezensionen im englisch-, französisch- und deutschsprachigen Raum, so ist diese Unsicherheit in Bezug auf die Bewertung des Textes und der eigenen Lektüreerfahrung der bestimmende Zug in den meisten Besprechungen. An irgendeiner Stelle im Text sehen sich die meisten Rezensent_innen dazu veranlasst, für die eine oder andere Sichtweise einzutreten und Stellung zu beziehen, d. h. eine klare Wertung auszusprechen.

Die Vielzahl an Texten lässt sich jedoch nicht nur nach einer Bewertung des Romans ordnen, sondern auch nach den Lektüreschwerpunkten, die die Interpretationen vorschlagen. Dabei lassen sich unabhängig vom deutsch-, französisch- oder englischsprachigen Kontext bzw. feuilletonistischen oder akademischen Besprechungen fünf Stränge extrapolieren. So stehen erstens Fragen nach dem Verhältnis von Literatur und Historiographie im Interesse der Rezensent_innen (Altwegg 2008, Cazenave 2010, Razinsky 2012, Meretoja 2016, Roth 2017)⁴⁰⁹. Diese sind zweitens verbunden mit Formfragen, die sich näher mit dem Umgang mit dem Mythos, der Gattung des Familienromans sowie der vom Roman sehr bewusst eingesetzten Intertextualität und den jeweiligen Intertexten auseinandersetzen (Link 2008, Grethlein 2009, 2010, 2012, Baßler 2010)⁴¹⁰. Die Mehrzahl der Rezensionen beschäftigt sich drittens mit der Erzählperspektive und der Adressierung des Romans, die Fragen nach der Identifikation der Lesenden mit dem NS-Täter, den darin enthaltenen ethischen Implikationen und den Konsequenzen für das Genre der Zeugnisliteratur ebenso wie für das Genre der NS-Täter_innenliteratur verhandeln (Suleiman 2009, Hutton 2010, Razinsky 2010, Adams 2010, Barjonet 2012, Coquio 2012, von Koppenfels 2012, Janßen 2012, Rasson 2012, Lamy-Rested 2014,

⁴⁰⁸ Suleiman, Susan: When the Perpetrator becomes a Reliable Witness of the Holocaust: On Jonathan Littell's *Les Bienveillants*. In: *New German Critique* 106 (2009), S. 1-20; hier S. 5

⁴⁰⁹ vgl. Altwegg, Juerg: Jonathan Littell, *Die Wohlgesinnten*: Marginalien. Berlin: Berlin Verlag 2008; Cazenave, Jennifer: A history of images or an image of history? Jonathan Littell's *The Kindly Ones*. In: *Memory Studies*, Vol.3(2) (2010), S.110-122; Razinsky, Liran: The Similarity of Perpetrators. In: Barjonet Aurélie und Liran Razinsky (Hg.): *Writing the Holocaust Today. Critical Perspectives on Jonathan Littell's The Kindly Ones*. Amsterdam: Rodopi 2012, S. 47 – 60; Meretoja, Hanna: Fiction, History, and the Possible. Jonathan Littell's *Les Bienveillantes*. In: *Orbis Litterarum* 71:5 (2016), John Wiley & Sons Ltd. 2015, S. 371-404; Roth, Zoe: War of Images or Images of War? Visualizing History in Jonathan Littell's *The Kindly Ones*. In: *Journal of Modern Literature*, Vol.41(1) (2017), S.81-99

⁴¹⁰ vgl. Link, Jürgen: Wiederkehr des Realismus – aber welches. Mit besonderem Bezug auf Jonathan Littell. In: *KultuRRevolution* 54 (2008), S. 6-21.; Grethlein, Jonas: Littells *Orestie*: Mythos, Macht und Moral in *Les Bienveillantes*. Freiburg: Rombach 2009; Grethlein, Jonas: S.S. Officers as Tragic Heroes? Jonathan Littell's *Les Bienveillantes* and the Narrative Representation of the Shoah. In: *Style* Vol. 44 Issue 4 (2010), S. 566-585; Grethlein, Jonas: Myth, Morals, and Metafiction in Jonathan Littell's *Les Bienveillantes*. In: *PMLA: Publications of the Modern Language Association of America*, Vol. 127(1) (2012), S.77-93; Baßler, Moritz: Der Familienroman im Nicht-Familienroman. Beobachtungen an Jonathan Littells „*Die Wohlgesinnten*“ und Dietmar Daths „*Waffenwetter*“. In: Costagli, Simone und Matteo Galli: *Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext*. München 2010, S. 219 -230

Hipp 2018)⁴¹¹. Ein weiterer Schwerpunkt stellt viertens die Auseinandersetzung mit der narrativen Transgression und der Sexualisierung dar. Das betrifft die Frage nach pornografischer Zurichtung oder subversivem Potential des Textes ebenso wie Untersuchungen zur narrativen Funktion der Homosexualität und des Inzestmotivs (Lacoste 2010, Imbaud 2010, Roussel 2010, Levél 2010, Hartwig 2012, Nivat 2012, Kuon 2012, Sandberg 2014).⁴¹² Aufgrund der Vielfalt der Lektüren gibt es fünftens schließlich eine Reihe an Texten, die sich mit der Rezeption der Rezeption auseinandersetzen (Laurent 2010, Theweleit 2010, Golsan 2010, Buck 2011, Asholt 2012, Sexl 2014, Gries 2017)⁴¹³ und neben dem Roman auch seine Lektüre für die kulturelle Einschreibung in den NS-Erinnerungsdiskurs bedeutsam machen. Neben diesen fünf Strängen lassen sich auch noch Einzeluntersuchungen zu bestimmten Fragestellungen ausmachen, die sich nicht zu einem Lektürefokus verdichten, sondern ergänzende Sichtweisen anbieten: So geht es neben linguistischen Zugängen zum Umgang mit den vielen Germanismen gerade in der französischsprachigen Originalversion des Textes (von Koppenfels 2010, Aslanov 2012)⁴¹⁴ auch um den Vergleich von Literatur und juridischem Diskurs (Lüderssen

⁴¹¹ vgl. Suleiman 2009; Hutton, Margret-Anne: Jonathan Littell's *Les Bienveillantes*: Ethics, Aesthetics and the Subject of Judgement. In: *Modern & Contemporary France* Vol. 18 (2010), Routledge, S. 1–15; Razinsky, Liran: Not the Witness We Wished For: Testimony in Jonathan Littell's *The Kindly Ones*. In: *Modern Language Quarterly* 71 (2010), S. 175–196; Jenni Adams: Reading (as) Violence in Jonathan Littell's *The Kindly Ones*. In: Adams, Vice 2010, S. 25–46; Barjonet, Aurélie: Manufacturing Memories: Textual and Mnemonic Weaving in *The Kindly Ones*. In: Barjonet, Aurélie und Liran Razinsky (Hg.): *Writing the Holocaust Today. Critical Perspectives on Jonathan Littell's The Kindly Ones*. Amsterdam: Rodopi 2012, S. 111–130; Coquio, Cathrine: „Oh my human brothers, let me tell you how it happened.“ (Who is the Perpetrator Talking to?) In: Barjonet, Razinsky 2012, S. 75–96; von Koppenfels, Martin: The infamous „I“: Notes on Littell and Céline. In: Barjonet, Razinsky 2012, S. 133–152; Janßen, Sandra: The Perpetrator as a Totalitarian Subject. Allegiance and Guilt in *The Kindly Ones*. In: Barjonet, Razinsky 2012, S. 165–183; Rasson, Luc: How Nazis Undermine their Own Point of View. Irony and Reliability in *The Kindly Ones*. In: Barjonet, Razinsky 2012, S. 97–110; Lamy-Rested, Élise: Parole vraie, parole vide: des „Bienveillantes“ aux exécuteurs. Paris: Classiques Garniers 2014; Hipp, Dominique: Die Normalität der Täter? NS-Täter bei Littell, Amis und Jelinek. In: Bannasch Bettina und Hans-Joachim Hahn (Hg.): *Darstellen, Vermitteln, Aneignen. Gegenwärtige Reflexionen des Holocaust*. Wien: Vienna University Press 2018, S. 141–166

⁴¹² vgl. Lacoste, Charlotte: *Séductions du bourreau*. Paris: Presses Universitaires de France, 2010; Imbaud, Patrice: À propos des *Bienveillantes*. Variations autour de la perversion. In: Clément, Murielle Lucie (Hg.): *Les Bienveillantes de Jonathan Littell: Études réunies par Murielle Lucie Clément*. Open Book Publishers 2010, S. 185–196; Roussel, Stéphane: L'homosexualité dans *Les Bienveillantes*: crise de l'identité, crise de l'Histoire. In: Clément 2010, S. 155–170; Levél, Éric: Maximilien Aue: une homosexualité de rigueur? In: Clément 2010, S. 141–154; Hartwig, Ina: Das Geheimfach ist offen: über Literatur. Frankfurt/M.: S. Fischer 2012; Nivat, Georges: Adelphe Incest in Musil, Nabokov and Littell. In: Barjonet, Razinsky 2012, S. 19–32; Kuon, Peter: From „Kitsch“ to „Splatter“. The Aesthetics of Violence in *The Kindly Ones*. In: Barjonet, Razinsky 2012, S. 33–46; Sandberg, Eric: „This Incomprehensible Thing“: Jonathan Littell's *The Kindly Ones* and the Aesthetics of Excess. In: *The Cambridge Quarterly*, Volume 43, Issue 3 (2014), S. 231–255

⁴¹³ Laurent, Thierry: La réception des *Bienveillantes* dans les milieux intellectuels français en 2006. In: Clément 2010, S. 11–18; Theweleit, Klaus: On the German Reaction to Jonathan Littell's *Les Bienveillantes*. In: *New German Critique* 106, Vol. 36, No. 1 (2009), S. 21–44; Golsan, Richard J.: The American Reception of Max Aue. In: *SubStance*, Issue 121, 39, no.1 (2010), S. 174–83; Buck, Sabine: Literatur als moralfreier Raum? Zur zeitgenössischen Wertungspraxis deutschsprachiger Literaturkritik. Paderborn: mentis Verlag 2011; Asholt, Wolfgang: A German Reading of the German Reception of *The Kindly Ones*. In: Barjonet, Razinsky 2012, S. 221–238; Sexl, Martin: Von Auschwitz nach Srebrenica und zurück. Jonathan Littell und Peter Handke. In: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Vol. 84(1) (2014), S.273–292; Gries, Britta: Der Holocaust in deutschsprachigen publizistischen Diskursen: eine sprachwissenschaftliche Analyse am Beispiel der Diskussion um den Roman „Die Wohlgesinnten“ von Jonathan Littell. Frankfurt/M., Wien: Peter Lang 2017

⁴¹⁴ von Koppenfels, Martin: Kommissbrot: Jonathan Littell's Glossary. In: *MLN*, Vol. 125, No. 4 French Issue: Flaubert (2010), The Johns Hopkins University Press, S. 927–940; Aslanov, Cyril: Visibility and Iconicity of the German Language in *The Kindly Ones*. In: Barjonet, Razinsky, 2012, S. 61–72

2001)⁴¹⁵ wie auch um eine genozidvergleichende Perspektive (Sanyal 2010)⁴¹⁶, die den Referenzen nachgeht, die der Roman zu anderen Genoziden wie den Kolonialverbrechen oder dem Vietnamkrieg zieht.

Wolfgang Asholt setzt sich in seiner Rezeption der Rezeption speziell mit der deutschsprachigen Aufnahme des Romans auseinander, die im Gegensatz zu französisch- oder englischsprachigen Lektüren deutlich kritisch ausgefallen ist. Sowohl von Seiten der Literaturkritik wie auch von Seiten der zeitgeschichtlichen Forschung wurden Ästhetik und Ethik des Romans trotz der positiven Aufnahme in Frankreich und der großen medialen Aufmerksamkeit für den Roman noch vor seinem Erscheinen vor allem negativ aufgenommen. So sicherte sich der Berlinverlag die Rechte an dem Buch, das von Hainer Kober ins Deutsche übersetzt wurde. Ein Vorabdruck der ersten 120 Seiten erschien in der *FAZ*, die später, nach der Erstveröffentlichung der deutschen Ausgabe, auch einen Reading-Room für eine öffentliche Diskussion des Romans einrichtete, ebenso wie einen Marginalienband mitherausgab (Altwegg 2008). Darüber hinaus formulierten Hubert Spiegel, Lorenz Jäger und Patrick Bahners vom 4. bis 22. Februar 2008 jeweils eine „Frage des Tages“ zu Littells Roman online im Reading Room der *FAZ*. Sie lassen sich als Leitfragen der wissenschaftlichen und feuilletonistischen Rezension des Romans im deutschsprachigen Raum bestimmen:

Ein Holocaust-Roman unter vielen oder etwas ganz Neues? Wie historisch ist Max Aue? War eine solche Figur im Dritten Reich möglich? Fakten und Fiktionen – Ist der Roman der Geschichtsschreibung überlegen? Wie ist der ungeheure Erfolg des Romans in Frankreich zu erklären? Warum wird der Nationalsozialismus in der Kunst so oft sexualisiert?

Asholt konstatiert zwei Aspekte, die für die deutschsprachige Rezeption ausschlaggebend wurden: Zunächst wurde der Roman, obwohl ein literarisches Werk, von deutschsprachigen Historiker_innen vor allem auf seine historiografische Richtigkeit hin überprüft (Jörg Baberowski, Anselm Doering-Manteuffel, Ulrich Herbert). Neben dem Mangel an Kenntnis des *state of the art* des historiografischen Wissens attestieren ihre Lektüren dem Roman ethische Unzulänglichkeit. Die Ablehnung des Romans durch Herbert liest Asholt stellvertretend für diesen Strang vor allem als Selbstverständigungskampf innerhalb der Zeitgeschichte selbst:

It seems telling that Littell refers to Claude Lanzmann and Raul Hilberg, or to Daniel Goldhagen and the sociologist Klaus Theweleit (whose appreciation Herbert apparently disapproves), but not to certain German historical works that, at least implicitly, Herbert seems to claim to be a privileged representative (*Alleinvertretungsanspruch*).⁴¹⁷

⁴¹⁵ Lüdderssen, Klaus: Das Furchtbare erkennen – Über Jonathan Littells *Die Wohlgesinnten*. In: *Jahrbuch der Juristischen Zeitgeschichte*, Vol.12 (2011), S. 353 – 356

⁴¹⁶ Debarati, Sanyal: Reading Nazi Memory in Jonathan Littell's *Les Bienveillantes*. In: *L'Esprit Créateur* 50, no.4 (2010), S. 47–66.

⁴¹⁷ Asholt, S. 224

Nach den Zeithistoriker_innen meldete sich die Literaturkritik zu Wort, die dem Roman fast einhellig über den Vorwurf der Pornografie und des Kitsches seine literarische Qualität abspricht, ja sogar in Frage stellt, überhaupt Literatur zu sein. Während französische Rezensionen den Roman aufgrund seiner transgressiven Kraft, nicht aufgrund seiner formalen Mittel, in einem Atemzug mit Blanchot, Bataille, Beckett und Genet nennen, wozu auch Littell selbst durch Interviewaussagen beigetragen hat, setzen ihn deutschsprachige Lektüren eher in Bezug zu Primo Levi, Robert Merle oder Edgar Hilsenrath und argumentieren, dass er mit diesen Vorbildern nicht mithalten kann.

Stellvertretend dafür lässt sich Iris Radischs eindeutig negative Rezension in der *Zeit* anführen, die Littells Debütroman als „literarisch mittelmäßig bis dürftig“ verwirft. Dabei ist für Radisch nicht die Erzählperspektive als kalkulierter Tabubruch oder die Figur des Max Aue als Diskursknotenpunkt das Skandalon am Roman. Vielmehr wirft sie ihm vor, Geschichtsrevisionismus zu betreiben: „[Die Literatur] hat große Freiheiten gegenüber der Geschichte. Das Problem dieses Romans liegt einzig darin, dass Max Aue mitsamt seinem Geisteszustand 1400 Seiten lang den Nachlass des Nationalsozialismus poliert.“ Gegen die von Littell in Interviews artikulierte Intention des Romans, die Motive von NS-Täter_innen zu erkunden und darüber die Intentionen der NS-Verbrechen erklärbar zu machen, und französischen Rezensionen, die dem Roman attestieren, die Mörder_innen über die Prosopopöie als Menschen darzustellen, argumentiert Radisch, dass dem Roman das eben nicht gelingt:

[Der Roman] habe aus den Unmenschen Menschen gemacht, den Mördern ein Gesicht und eine Familiengeschichte gegeben, der europäischen Literatur die große Erzählung des 20. Jahrhunderts geliefert und so weiter. Diese Lesart ist von Jorge Semprún über Pierre Nora bis zum Literaturteil in *Le Monde* die dominierende. In dieser Lesart ist alles Misslungene des Romans – die Kolportage, der Kitsch, die Pornografie, das NS-Geschwätz – nichts als ein notwendiger Baustein zum Gelingen des Ganzen.

Sie liest den Roman nicht als einen Text, der zur Klärung von NS-Täter_innenschaft etwas beitragen kann oder gegen die Mystifizierung anarbeitet, sondern im Gegenteil als einen Text, der die „verstörende Arbeit am nationalsozialistischen Mythos“ weiter betreibt, da die Figur Max Aue als Vertreter eines modernen, intellektuellen Nationalsozialismus über das Scheitern des historischen Projekts Drittes Reich hinweg die NS-Idee in bildungsbürgerlicher Überschreibung als gehobenen Nationalsozialismus propagiert. Max Aue figuriert in ihrer Lesart zum Gegenteil des dumpfen Bürokraten, den Adolf Eichmann in Hannah Arendts Interpretation repräsentiert: Er ist ein rebellischer und gleichzeitig strebsamer Intellektueller, „eine Bestie aus dem Oberseminar“, dessen Verbrechen durch die intertextuellen Bezüge zur Orestie literaturgeschichtlich geadelt werden: „Veredelt wird der Edelnazi auch noch durch das intertextuelle Spiel des Romans mit der Orestie des Aischylos, das noch viele Doktorarbeiten alimentieren wird. [...] all das sind hochkulturelle Köder, nach denen die Interpreten schnappen wie der Fisch nach dem Wurm an der Angel.“ Damit, so

Radisch, überschreibt der Roman die NS-Verbrechen einer Logik des Mythos, der die Figur Aue einem mythologischen Narrativ der Schicksalhaftigkeit unterwirft, die die Frage nach der Verantwortung von Täter_innenschaft suspendiert. Wie Orest wird er passiv in den Strudel der Verbrechen hineingezogen, der die eigene Handlungsmacht und ihre Konsequenzen als nachrangig modelliert. Die Verantwortlichkeit wird nur noch als körperliches Symptom einer Widerständigkeit repräsentiert, die auf die Leerstelle hinweist, sich jedoch nicht mehr artikulieren kann: „Sein persönliches Gewissen hat Dr. Aue ganz und gar seinen Verdauungsorganen überantwortet, über deren beklagenswerten Zustand man in analerotischer Ausführlichkeit laufend informiert wird.“ Darüber, so das Argument von Radisch, erklärt der Roman den Täter Max Aue für unschuldig. Unterstützt wird diese These durch den dokumentarischen Gestus des Textes, der sich unter einer strukturalistischen Prämisse vor allem auf die Strukturen des Systems Nationalsozialismus konzentriert und damit die Frage nach der individuellen Verantwortung ausklammert. Diesen Widerspruch zwischen der Erzählperspektive als Innenschau und dem Erzählgestus als Systemüberblick kann der Roman nicht überzeugend auflösen, so das Argument von Radisch. Resultat ist nicht nur ein literarisch wenig überzeugender Text, sondern, und das ist ihr Hauptargument, ein Roman, der den Nationalsozialismus verharmlost, indem er Legenden bildend verfäht und NS-Täter_innenschaft als Held_innenerzählung politisch entschuldigt. Auch in seiner Sprache unterläuft der Roman nicht, was er in seiner formalen Anlage betreibt. Radisch weist darauf hin, dass der Roman auch im französischsprachigen Original mit vielen deutschen Begriffen durchsetzt ist, die Littell dem dokumentarischen Gestus geschuldet ungebrochen aus dem militärischen Nazijargon übernimmt. Parallel dazu attestiert Radisch dem Text aufgrund des dokumentarischen Imitats einer einfachen Syntax, die durch ein kitschiges Vokabular des Erotischen und des Horrors ergänzt wird, das sich in Hülsen erschöpft, Faszination am Faschismus zu betreiben. Radisch setzt damit eine Opposition zwischen dokumentarischem und literarischem Stil ein, die nicht die Möglichkeit in Betracht zieht, das Dokumentarische als rhetorische Strategie des literarischen Spiels aufzufassen. Vielmehr zieht sie daraus eine klare Absage an den Roman: „Warum sollen wir dieses Buch eines schlecht schreibenden, von sexuellen Perversionen gebeutelten, einer elitären Rasseideologie und einem antiken Schicksalsglauben ergebenen gebildeten Idioten um Himmels willen lesen?“

Klaus Theweleit wendet sich mit Verve gegen die Rezension von Iris Radisch in der *Zeit*. Seine explizit positive Kritik des Romans stellt im deutschsprachigen Raum eine Ausnahme dar. Wolfgang Asholt stellt in den Raum, dass Theweleit nicht ganz unvoreingenommen positiv rezensiert, da sich Littell in seinem Essay *Le Sec et l'Humide*, den er kurz nach dem Roman publiziert (und der auch ein Nachwort von Theweleit enthält), in Bezug auf Theweleits Arbeiten mit dem belgischen Faschisten Léon Degrelle auseinandersetzt. Dieselbe These legt auch Dominique Hipp in ihrer Lektüre des Romans nahe, wenn sie beiläufig kommentiert, dass sich „Littells Roman [...] wie eine literarisch-poetische

Ausformulierung von Theweileits Männerfantasien [liest].“⁴¹⁸ Ungeachtet dessen bestimmt auch Theweileit die Sprache des Romans als Kitsch, plädiert aber gerade für die Notwendigkeit des sprachlichen Kitsches aus der Erzählperspektive des SS-Offiziers. Denn als Offenlegung des NS-Diskurses und NS-Duktus imitiert der Ton des Romans auch formal die NS-Rhetorik als elitär-vulgäres, affektiv unfähiges Sammelsurium an Sätzen, die nichts weiter als Hülsen darstellen:

[...] this conglomerate of language that Littell produces—and that should and must cause the reader great pain — gets to the heart of the matter: the noxious functioning of the German SS-intelligentsia as a self-proclaimed cultural elite murdering in cold blood, their claimed role as a vanguard in the creation of the New Man, an elite whose Nazi designs for utopia would compete with the most primitive cyberfantasies of the worst science fiction, the cold bureaucracy — in other words, alcoholism, the vulgar, the sexualized dreams of violence that aim at dissolving the body: all of this finds its expression in the almost unbearable language of Littell's book.⁴¹⁹

Dabei erschöpft sich die Sprache nicht in der Reproduktion eines SS-Idioms, sondern synthetisiert sich Theweileit zufolge aus drei unterschiedlichen Zugängen: der dokumentarischen Auflistung der NS-Verbrechen, einer Beschreibung der psychologischen Strukturen eines NS-Täters als affektiver Kälte (wie Theweileit in seinem Buch *Männerfantasien* anhand der Freikorpsliteratur herausgearbeitet hat) und der Kompensation dieser affektiven Leere in den erotischen Fantasien und als emotional masturbatorischer Überschuss, der die Empathielosigkeit den Opfern gegenüber nochmals unterstreicht. Für Theweileit liegt die Zumutung an den Akt des Lesens deshalb nicht im Kitsch der Sprache, sondern in der Länge des Romans sowie der ausladenden Handlung und ihres universalistischen Anspruchs, die NS-Verbrechen in ihrer Gesamtheit zu erzählen. Er bestimmt das Verhältnis, das Lesende mit dem Roman eingehen, als eine Beziehung, in der sich der Text verletzend und übergriffig verhält: „This book can injure its reader not because its writing is so poor but because it is so probing and forceful. It occupies the reader who allows himself or herself to take it on.“⁴²⁰ Unabhängig von der Beurteilung der literarischen Qualität also steht für Theweileit außer Frage, dass die schiere Masse und die dokumentarische Erarbeitung überzeugen und das Buch zu einer lesenswerten Lektüre machen.

Stellen Radichs und Theweileits Rezensionen die beiden extremen Pole in der deutschsprachigen Rezeption dar, so äußern sich die meisten Rezensionen dem Roman gegenüber ambivalent. Auch meine Lektüre des Romans lässt sich dieser ambivalenten Position zuordnen. Was die Sprache, Architektur und Figurenzeichnung betrifft, kann Littells Roman mit Hilsenraths und Tourniers Romanen in seinen literarischen Verfahren nicht annähernd mithalten, was das Lesen des Romans zu

⁴¹⁸ Hipp, S. 153

⁴¹⁹ Theweileit, Klaus: On the German Reaction to Jonathan Littell's *Les bienveillantes*. In: *New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies (NGC)*, 106 (2009), S. 21-34, hier S. 23

⁴²⁰ Theweileit, S. 24

einem zähen Unterfangen macht. Gleichzeitig wirft der Text aber, wie Theweleit konstatiert, aufgrund seines Umfangs und der Zumutung, die der Akt des Lesens für die Lesenden bedeutet, herausfordernde Fragen auf, die das Lesen von NS-Täter_innenliteratur betreffen und nicht eindeutig beantwortet werden können. Dieses Spannungsverhältnis stellt der Roman durch seine übergriffige, maßlose Beziehung zwischen Erzähler und intendierten Lesenden performativ zur Schau und gibt damit literaturwissenschaftlichen ebenso wie historiografischen Zugängen zu denken auf. Eine vorgefertigte, schematische Täter_innenfiguration wie jene, die das Normalitätsparadigma vorgibt, unterläuft der Roman damit ebenso wie Vorstellungen des Transgressiven, das der NS-Täter_innenliteratur als subversives Potential zugeschrieben wird, oder ethischen Fragestellungen wie der nach der Identifikation durch die Lesenden, nicht unbedingt intendiert, sondern vor allem durch sein literarisches Scheitern. Und ein interessantes Scheitern ist auch keine Selbstverständlichkeit.

Gerade die Frage nach der Identifikation wird dabei für den kulturellen Diskurs über NS-Täter_innenschaft bestimmend, wie sich an der deutschsprachigen Rezeption nachzeichnen lässt. Denn der häufigste Vorwurf an den Roman ist die Kombination der Erzählperspektive, die als autobiografischer Bericht eines SS-Mörders Lesende zur Identifikation einlädt, mit der mythologischen Grunderzählung von Fatum und Schicksalsergebenheit, wie sie der Titel und der Familienroman aufrufen. Konsequenz dieser Verschränkung ist, so der Tenor der meisten deutschsprachigen Rezensionen, eine Freisprechung der Deutschen von Schuld, indem Aue als verantwortungsloser Täter figuriert wird. Asholt macht darauf aufmerksam, dass diese Sichtweise Aues eigene Täterfiguration unkritisch wiederholt, ohne zu hinterfragen, ob der Erzähler den antiken Mythos wirklich als Selbstrechtfertigungsstrategie instrumentalisiert oder ob es nicht auch noch andere Lesarten geben könnte, die Aues Leseanweisungen nicht unwidersprochen folgen. So liest Asholt die Mythen-erzählung nicht als Interpretationsfolie des Holocaust, sondern primär als narrative Struktur des Romans, die den Mythos als Bedeutungssystem dekonstruiert. Dabei dient der Mythos nicht als allegorisches Erklärungsmuster, sondern stellt als Erzählsystem ohne Schuld und Gerechtigkeit seine eigene Unzulänglichkeit aus: „[...] the Erinys function less as an ‚enoblement‘ of The Kindly Ones and more like a structure of homology illustrating the insufficiencies of the mythical dimension of the novel and the kitsch that represents the readoption of the Greek tragedy in the costumes of the Nazi era.“⁴²¹ Asholt interpretiert deshalb die durchgängige Ablehnung in der deutschsprachigen Rezeption als eine kollektiv geteilte Schwierigkeit, mit der eigenen Täter_innenvergangenheit angemessen umzugehen. Durch die Geständnislogik, so seine These, wird dem Erzähler Max Aue zumindest eine partielle Katharsis zugestanden, während die Schuld durch die

⁴²¹ Asholt, S.231

Identifikation (egal ob positiv oder negativ) mit der Erzählinstanz im Prozess des Lesens zwangsläufig auf die Lesenden übertragen wird:

The first-person narrator in Céline, as in Littell, makes a confession with no reserves installing a doubling between the auto and the hetero-appreciation allowing – at least partially – a catharsis of the novelistic self but, at the same time, renders the reader guilty. This change in perspective (and in responsibility) is linked to the view of the first-person narrator: the author exonerates himself of the responsibility of what the narrator recounts. Simultaneously, this perspective forces the reader to an obsessional appropriation and repetition that one should normally refuse. Even if this procedure ends in a negative identification of the type „I am not like this novelistic self“, the reader has discovered a dimension of one's own person normally suppressed. As far as German readers are concerned – and for this hypothesis the German critique provides an astonishing confirmation – this conflict-ridden and painful relation-identification is a confrontation with one's own past, not so much individually, but as a collective memory. This collective memory manifests itself as collective responsibility. But the detailed and the quasi-objective view Littell forwards by recording everything, and even the monstrous cruelties of the novelistic self, fascinate to such a degree that they have to be rejected and repressed all the more.⁴²²

Unabhängig davon, ob man Asholts nicht weiter belegten Repressionsbefund der kulturellen kollektiven Befangenheit in Bezug auf NS-Täter_innenschaft im deutschsprachigen Raum teilt oder nicht, ist es wert, die These zu überprüfen, der zufolge die Geständnislogik dem Erzähler partielle Katharsis durch Schuldverschiebung in der Adressierung ermöglicht. Was ist das für eine partielle Katharsis, die sich der Erzähler durch den Geständnismodus zugesteht, und wie überträgt er die Frage der Schuld durch die Adressierung an die Lesenden?

Geständnis/Zeugnis

Aue beginnt sein Geständnis mit der expliziten Adressierung seines Textes an ein Kollektiv von „Menschenbrüdern“: „Ihr Menschenbrüder, lasst mich euch erzählen, wie es gewesen ist.“ Der Appellation folgt im nächsten Satz ein fingierter Einwand der so Adressierten: „Wir sind nicht deine Brüder, werdet ihr antworten, und wir wollen es gar nicht wissen.“ Ein Einwand, den der Erzähler nicht direkt entkräftet, sondern unbeantwortet lässt, indem er mit seinem Geständnismodus weiterfährt: „Gewiss die Geschichte ist düster, aber auch erbaulich, sie ist eine wahrhaft moralische Erzählung, glaubt mir.“⁴²³ In Abgrenzung zu dem autobiografischen Bekenntnis *Im Angesichts des Galgen* von Hans Frank, Generalgouverneur von Polen, das Frank im Nürnberger Justizgefängnis verfasste, auf das sich Aue als Intertext bezieht und das er als selbstmitleidigen, scheinheiligen Bericht abtut, verspricht er seinen Leser_innen einen reuelosen, schonungslos dokumentarischen Bericht: „Ich kann euch versichern, dass sie [die Aufzeichnungen] zumindest frei von jeglicher Reue

⁴²² Asholt, S. 232

⁴²³ Littell, S. 9

sein werden. Ich bereue nichts: Ich habe meine Arbeit getan, mehr nicht.“⁴²⁴ Gleichzeitig durchzieht den Bericht von Anfang an ein jammeriger Ton, Aue berichtet unentwegt von seinen Verstopfungen, die den Durchfall während der NS-Zeit abgelöst haben und seine obsessive Skatologie rechtfertigen. So steht die Klage über die Verstopfung auch selbstrechtfertigend als Klage eines SS-Täters, durch den rhetorischen Trick der Verneinung noch deutlicher, als das explizit selbstgefällige Geständnis von Frank: „Ich habe doch wirklich das Recht, ein bisschen zu klagen. Und wenn ihr das nicht aushaltet, tötet ihr gut daran, die Lektüre schleunigst abubrechen. Ich bin nicht Hans Frank, ich hasse Getue.“⁴²⁵

Über den Schreibanlass gibt Aue explizit Auskunft: Als Zeitvertreib betreibt er das Geständnis, und er schreibt es vorgeblich für sich selbst: „Glaubt nicht, ich wollte euch von irgendetwas überzeugen, wovon es auch sei; was ihr denkt, ist schließlich eure Sache. Wenn ich mich nach all diesen Jahren entschlossen habe, sie niederzuschreiben, dann nur, um mir selber Klarheit zu verschaffen, nicht euch.“⁴²⁶ Reue lässt Aues Geständnis nicht erkennen, interessanterweise aber verweist er an einer kurzen Stelle auf seine Scham, die im Text sonst nur als unartikulierte, psychosomatische Symptom von chronischem Durchfall und Erbrechen auftaucht: „Ich bin aus dem Krieg wie ausgeleert zurückgekehrt, nur Bitterkeit und Scham waren geblieben, wie Sand, der zwischen den Zähnen knirscht.“⁴²⁷ Ebenso gibt er zu Beginn ein klares Schuldeingeständnis, das er, der Logik seines Geständnisses folgend, sofort verallgemeinert und dadurch relativiert:

Ich bin schuldig, ihr seid es nicht, wie schön für euch. Trotzdem könntet ihr euch sagen, dass ihr das, was ich getan habe, genauso hätten tun können. Vielleicht mit weniger Eifer, dafür möglicherweise auch mit weniger Verzweiflung, jedenfalls aber auf die eine oder andere Art. Die moderne Geschichte hat, denke ich, hinreichend bewiesen, dass jeder Mensch, oder fast jeder, unter gewissen Voraussetzungen das tut, was man ihm sagt; und, verzeiht mir, die Wahrscheinlichkeit ist gering, dass ihr die Ausnahme seid – so wenig wie ich.⁴²⁸

Schuld und Scham werden von Aue hier als figurative Bedeutungen in der Adressierung erzeugt, um den rhetorischen Figuren Bedeutung zuzuweisen und die Möglichkeit eines verstehenden Lesens zu suggerieren. Indem der Text Aue in ein Schamnarrativ stellt, markiert er, dass es Aues Geständnis um das Bild seines idealen Selbst geht, nicht wie bei der Schuld um den anderen oder einen Handlungs- oder Beziehungskontext. Es ist diese rhetorische Verschiebung, die die Schuld von Aue weghält und durch die Adressierung auf die Lesenden überträgt. Dabei etabliert Aues Geständnis ein ganz klares Verhältnis zwischen Erzähler und impliziten Adressat_innen: Wie schon im Einschub im ersten Satz durchgeführt diszipliniert Aue seine impliziten Adressat_innen über ihnen zugeschriebene Einwände

⁴²⁴ Littell, S. 11

⁴²⁵ Littell, S. 11

⁴²⁶ Littell, S. 9

⁴²⁷ Littell, S. 22

⁴²⁸ Littell, S. 33f

und Fragen, auf die Aue dann kontert, um seine Sicht überzeugend darzulegen. Der inszenierte Widerspruch bleibt dabei nur ein Imitat von Dialogizität:

Ich ahne, was ihr denkt: Was für ein schlechter, bössartiger Mensch, sagt ihr euch, kurzum ein in jeder Beziehung übler Typ, der lieber im Gefängnis schmoren sollte, als uns hier – halb unbelehrbarer Faschist, halb reuiger Sünder – seine unausgegorene Philosophie aufzutischen. Was den Faschismus anbelangt, wollen wir doch nicht alles durcheinanderbringen, und was meine strafrechtliche Verantwortung angeht, solltet ihr vorschnelle Urteile vermeiden, ich habe meine Geschichte noch nicht erzählt; zur Frage meiner moralischen Verantwortung schließlich gestattet mir einige Überlegungen. Die politischen Philosophen haben oft dargelegt, dass in Kriegszeiten der Bürger, zumindest wenn er männlichen Geschlechts ist, eines seiner elementarsten Rechte verliert, das auf Leben, und zwar seit der Französischen Revolution und der Einführung der Wehrpflicht, dieses mittlerweile universell oder nahezu universell anerkannten Prinzips. Allerdings haben sie nur selten darauf verwiesen, dass der Bürger gleichzeitig ein weiteres Recht verliert, das vielleicht ebenso elementar und für ihn vielleicht noch existenzieller ist, insoweit es sein Selbstbild als zivilisierter Mensch betrifft: das Recht, nicht zu töten. Niemand fragt nach eurer Meinung.⁴²⁹

Über die Gleichsetzung aller in einer kollektiven Vorstellung von Menschenbrüdern, die, je nach historischem Kontext, zu Gewalt und Massenmord aktiviert werden kann, konstituiert sich Aue als „ganz gewöhnlicher Mensch“ im Sinne von Arendts und Brownings Normalitätsparadigma. Aues Rahmung von NS-Täter_innenschaft als Konsequenz eines historischen Augenblicks stellt sich dabei als offenkundige Selbstrechtfertigungsstrategie heraus, die Aue mit viel Aufwand bemüht. Erst die Situation des Krieges und des Hitlerismus macht ihn wie die meisten anderen ihr unterworfenen Menschen zu einem Mitläufer und Täter:

Ohne die Höß, Eichmanns, Goglidzes, Wyschinskis, aber auch ohne die Weichensteller, die Betonfabrikanten und die Buchhalter in den Ministerien wäre ein Stalin oder ein Hitler nur einer jener von Hass und ohnmächtigen Gewaltfantasien aufgeblähten Säcke gewesen. Die Feststellung, dass die meisten leitenden Angestellten der Vernichtungsindustrie weder sadistisch noch verrückt waren, ist mittlerweile ein Gemeinplatz. Die Sadisten, Psychopathen hat es natürlich, wie in jedem Krieg, gegeben, und sie haben unbeschreibliche Gräueltaten begangen, das ist wahr. [...] Fragt die französischen Generale, sie hatten ihre liebe Not mit ihren Alkoholikern, ihren Vergewaltigern und Offiziersmördern in Algerien. Doch das ist nicht das Problem. Verrückte gibt es immer und überall. [...] Die wirkliche Gefahr – vor allem in unsicheren Zeiten – sind die gewöhnlichen Menschen, aus denen der Staat besteht. Die wirkliche Gefahr für den Menschen bin ich, seid ihr. Wenn ihr davon nicht überzeugt seid, braucht ihr nicht weiterzulesen. Ihr werdet nichts verstehen und euch nur ärgern, nutzlos für euch – wie für mich.⁴³⁰

Die Einzelnen können daher nicht für ihre Taten verantwortlich gemacht werden, sie sind Teil eines Systems, so seine These, die Aue dann durch seinen obsessiv dokumentarischen Bericht jeder Einzelheit der Funktionsweisen, Befehlsketten und Arbeitsteilungsprozesse der NS-Mordmaschinerie in den weiteren Kapiteln exemplifizieren wird.

⁴²⁹ Littell, S. 29

⁴³⁰ Littell, S. 35

Während seiner Zeit bei der Einsatzgruppe 4a in der Ukraine entwickelt Aue anhand seiner beobachtenden Teilnahme bei den Massenexekutionen eine Typologie der Täter der Einsatzgruppen als Sadisten, Bürokraten und Pragmatikern, der er sich selbst nicht zuordnet. Stattdessen stilisiert er sich selbst über die Metapher des Kameraauges zum unbeteiligten Zeugen:

Ich konnte bei meinen Kameraden jetzt der Wesensart nach drei Gruppen unterscheiden. Da waren zunächst diejenigen, denen das Töten, selbst wenn sie es zu verbergen trachteten, eine Wollust bereitete; [...] sie waren Kriminelle, denen der Krieg gestattete, ihr wahres Ich zu entdecken. Dann gab es diejenigen, die das Ganze anwiderte, die aber, ihren Widerwillen überwindend, aus Pflichtgefühl töteten, aus Ordnungsliebe. Schließlich gab es noch diejenigen, welche die Juden als Tiere ansahen und sie töteten, wie ein Metzger eine Kuh schlachtet, eine vergnügliche oder schwierige Arbeit, je nach Laune oder Naturell. [...] Ich rechnete mich keinem dieser drei Typen zu, aber viel mehr wusste ich eigentlich nicht; [...] Hier wie bei so vielen anderen Dingen meines Lebens war ich neugierig, bestrebt herauszufinden, wie sich das alles auf mich auswirkte. Unablässig beobachtete ich mich: als wäre eine Filmkamera über mir angebracht und ich wäre gleichzeitig diese Kamera, der Mensch, der filmte, und der Mensch, der den Film anschließend auswertete.⁴³¹

Dominique Hipp verweist in ihrer Lektüre auf die Emotionslosigkeit, mit der Aue die Massenexekutionen schildert, in der er kein Mitgefühl mit den Opfern zeigt, sondern die NS-ideologische Notwendigkeit des Schutzes des deutschen Volkes durch die Vernichtung der Jüd_innen bestätigt sieht und die Massenmorde darüber auch rechtfertigt. Aue teilt NS-Ideologeme, erweist sich gleichzeitig aber auch als Kritiker, der diese in seinem Redeschwall beständig rationalisiert, in Frage stellt oder bestätigt. Dies unterläuft sein vorgeblich neutrales Zeugnis und stellt ihn entgegen seiner Stilisierung als Zeuge als Täter aus, wodurch sein Zeugnis zu einem Geständnis wird. Durch die Sexualisierung der Figur aber, so Hipp, wird ihr eine Pathologie unterstellt, die das Normalitätsparadigma durchbricht: „So deckt sich die Darstellung des Täters Max Aue weitgehend mit der Darstellung von Täterschaft, wenn es um eine pathologisierende Darstellung geht. Die Figur Aue ist nicht die eines gewöhnlichen Deutschen.“⁴³² In ihrer Argumentation wird Aue aufgrund seiner Sexualisierung als homosexueller, inzestuöser SS-Offizier als deviant figuriert. Damit unterstellt Hipp ihm eine Pathologisierung aufgrund sexueller Devianz und zementiert damit die Vorstellung von Homosexualität und Inzest als pathologischen Formen von Sexualität, statt auch dies kritisch zu hinterfragen.

So weist Susan Suleiman in ihrer Lektüre des Romans darauf hin, dass die Sexualisierung der Erzählfigur Aue als Konsequenz für die Aussage des Romans, geht man davon aus, dass Aue überhaupt als repräsentative Figur nationalsozialistischer Intellektueller gelesen werden kann, grundsätzlich widersprüchliche Antworten nach sich zieht:

⁴³¹ Littell, S. 153f

⁴³² Hipp, S. 154

Is Littell suggesting that all, or at least many, intellectuals who joined the SS had some grave family dysfunction to explain their behavior? Or is Aue's small but crucial critical distance from the system he describes due, at least in part, to his sexual oddity, so that his absence of „straight“ Nazi fanaticism is mirrored by a similarly „nonstraight“ sexuality? But even if that is the case, doesn't the very extremeness of Aue's family story take away from his authority as a witness to the Holocaust?⁴³³

Interessanter als die Bestimmung Aues als normativer oder pathologisierter Täter ist der Blick auf die Rhetorik seines Geständnisses, in der seiner Homosexualität und dem durch sie vermittelten Inzest eine narrative Funktion zukommt, die über die Figurencharakterisierung hinausgeht. Referiert sie zwar auf den homosexuellen Nazi als einer der Figurationen im kollektiven Erinnern (Visconti, Passolini) und verweist sie damit auf die Figuration des devianten Nazis/Monsters, die den Erzähler als Außenseiter figuriert, die der Vorstellung des „ganz gewöhnlichen Menschen“ widerspricht, so ist sie im Roman als Figurencharakterisierung eher marginal. Ihre Bedeutung erhält sie vor allem in ihrer narrativen Funktion als Motor der Erzählung. Dies wird in zwei miteinander verbundenen Funktionen deutlich: einerseits grundiert und unterstützt sie die Erzählung des Inzests, da das homosexuelle Begehren als Fantasie Aues dargestellt wird, sich über den passiven Part in die Position seiner Schwester Una zu setzen und sich so fantasmatisch in einer inzestuösen Vorstellung mit ihr zu vereinen (freilich über eine Vorstellung von Weiblichkeit, die sich nur als Passivität denken lässt, wie sie über den passiven Part im Analsex argumentiert wird). So betrachtet sich Aue während des Geschlechtsverkehrs mit einem Strichjungen im Spiegel und sieht im Spiegelbild seine Schwester, die sich dann in die Mutter wandelt: „Zwischen diese beiden Gesichter und ihre vollkommene Verschmelzung schob sich ein anderes Gesicht, glatt, durchscheinend wie eine hauchdünne Glasplatte, das abweisende ruhige Gesicht unserer Mutter, unendlich fein, aber doch undurchsichtig, dichter als die dickste Mauer.“⁴³⁴ Darüber konstituiert er sich selbst als Subjekt in einer passiven Ersatzweiblichkeit (sei es die Schwester, die er begehrt, sei es die Mutter, die er umbringt), die sich in sexueller Lust entgrenzt und auflöst (in einem Bataillschen Verständnis von erotischer Transgression als Selbstauflösung) und somit der Täterschaft entgeht.

Andererseits bringt die Homosexualität auf der Handlungsebene die Erzählung überhaupt erst in Gang: Aue berichtet kurz von seiner Verhaftung 1937 aufgrund seines Cruisings in Berlin Tiergarten, die seine Begegnung mit Thomas Hauser zur Folge hat, der ihn für den SD rekrutiert, um die Affäre zu vertuschen. Damit wird die Homosexualität, versteckt in einem Nebenstrang erzählt, zu dem, was den weiteren Verlauf der Ereignisse überhaupt erst bedingt, da Aue so erst in die Position gesetzt wird, aus der er berichten kann. Somit wird in Aues Vorrede die Homosexualität zum Motor des Geständnisses gemacht. In der Logik, seine Homosexualität als Substitut seiner gescheiterten Subjektsetzung als Frau zu figurieren, wie das kurze, eingangs erwähnte Selbstporträt nahelegt, in

⁴³³ Suleiman, S. 18

⁴³⁴ Littell, S. 474

dem er sein mörderisches Leben als Unfall der Tatsache des falschen Geschlechts inszeniert, stellt sein Geständnis den Gestus her, eine Wahrheit zu bekennen und zu offenbaren, wie sie die Erzählung dann als dokumentarische Enthüllung der NS-Massenmorde und der damit verbundenen Intentionen und Reaktionen auf Täter_innenseite als Zeugnis durchdekliniert. Die Erkenntnis, die sowohl in der dokumentarischen Enthüllung als auch im Substitutionszirkel (Homosexualität – Inzest – Matrizid – Genozid) vorgeführt wird, gibt der Erzähler Aue im ersten Kapitel schon vor: die Gleichsetzung mit den von seinem Geständnis imaginierten Lesenden als Menschengeschlecht, das abhängig vom gesellschaftlichen Kontext unabhängig von der persönlichen Disposition jederzeit zum Massenmord aktiviert werden kann.

Damit unterstützt die homosexuelle Erzählung aber Aues Selbstrechtfertigungsmythos der Schicksalshaftigkeit, wie sie der intertextuelle Verweis auf die Orestie herstellt, und der auf jeder Ebene durchdekliniert wird: Die Homosexualität geschieht ihm wie die NS-Täterschaft, der Muttermord und der Inzest. Das figuriert sich im Bild der erotischen Auflösung in der Weiblichkeit als passive Ursprungserzählung seiner Subjektwerdung. Für Stéphane Roussel ist die Konsequenz dieser narrativen Funktionalisierung der Homosexualität, dass sie Aue zum Opfer stilisiert: „À travers la relation homosexuelle, le narrateur se fait victime.“⁴³⁵ Roussel verweist dabei gleichzeitig auch auf die potentiell subversive Kraft, die Aues Selbstfiguration in einer sich selbst transgredierenden Weiblichkeit als imaginäre Flucht aus einer Situation, die von als männlich assoziiertem Krieg, Nationalsozialismus, ja der Geschichte schlechthin bestimmt ist, inhärent ist:

On peut tout aussi bien voir dans le désir homosexuel un désir inconscient du narrateur d'échapper à sa vie, à son rôle dans l'Histoire, à la guerre et en définitive à son „moi“ entier, car être une femme, en plus d'atteindre sa soeur, la rangeant peut-être même à un rôle de prétexte, signifierait aussi pour lui échapper à cette guerre, à cette atrocité, mettre un terme à ce devoir, avant tout masculin, qui l'accable en somme et qui le tue.⁴³⁶

Über die Funktionalisierung in der Vorrede aber bleibt die Funktion der Homosexualität im Interpretationsrahmen, den das Geständnis vorgibt: in der Illusion, dass sich alle Elemente wie bei einem Puzzle zu einem Bedeutungsganzen fügen könnten. Sie arbeitet damit dem kohärenzstiftenden Geständnisnarrativ zu, über das sich Aue letztlich als Opfer seiner Zeit hinstellt, indem er sich als verantwortungslosen Täter versubjektiviert, und kann ihr subversives Potential nicht entfalten. Von einer Schuldentlastung durch die Feminisierung des Täters ist somit nicht zu sprechen, denn statt in das erwartbare Schuld-narrativ stellt der Text den SS-Obersturmbannführer in ein Schamnarrativ, in dem er über die Männer idealisierende Vorstellung von Homosexualität sein eigenes, ideales, männliches Selbst verhandelt.

⁴³⁵ Roussel, S. 164

⁴³⁶ Roussel, S. 167f

Das wird an der Szene deutlich, an der Aue, unterwegs mit den Einsatzgruppen, seinen Kameraden Willi Partenau verführt, indem er seitenweise eine Argumentation bemüht, die den Widerspruch zwischen Homosexualität und der homophoben NS-Ideologie glättet, indem er Partenau Platos *Das Gastmahl* zu lesen gibt, das christliche Verbot als jüdischen Aberglauben dekonstruiert, das Röhm-Attentat nicht als homophobe Aktion, sondern als parteiinterne, politische Tötungsaktion interpretiert und in Konsequenz daraus Homosexualität, figuriert als höhere Form von Männlichkeit im Gegensatz zu einer effeminierten Vorstellung von Homosexualität, als richtig verstandenen Faschismus überhöht: „Von einem wirklich nationalsozialistischen Standpunkt könnte man die brüderliche Liebe ganz im Gegenteil als das wahre Bindemittel einer kriegerischen und schöpferischen Volksgemeinschaft betrachten.“⁴³⁷ Die Homosexualität ist hier narrativ als Katalysator im geständnishaften Offenbarungsspiel eingesetzt, dessen Zentrum eine faschistische homophile Männlichkeit darstellt, die zum Ursprung der völkischen Gemeinschaft als idealem Selbst stilisiert wird. Damit treibt sie das Geständnis an.

Veruneindeutigt hingegen bleibt die Frage, ob Aue nun als unzuverlässiger oder als zuverlässiger Erzähler zu interpretieren ist, denn in der wiederholten, expliziten Leseanweisung in der Adressierung zeigt sich nicht nur Aues bestimmender Gestus, sondern auch eine Unsicherheit, worauf die ständige Wiederholung verweist. Aue beschließt seine Vorrede folgerichtig auch mit der neuerlichen Wiederholung dieser These: „Ich lebe, ich tue, was mir möglich ist, so geht es jedem, ich bin ein Mensch wie jeder andere, ich bin ein Mensch wie ihr. Hört mal, wenn ich es euch doch sage: Ich bin wie ihr!“⁴³⁸ Der Text behauptet, nicht überzeugen zu wollen, verfolgt aber in seiner wiederholenden, repetitiven, damit auch einschläfernden Rhetorik genau diese suggestive, überzeugende Strategie. Der wiederholte aggressiv appellative Charakter unterläuft die Glaubwürdigkeit von Aues Behauptungen und subvertiert den Erzähler damit von Anfang an als unzuverlässig.

Ethische Implikationen: zuverlässiger/unzuverlässiger Erzähler

Die Unzuverlässigkeit bzw. Zuverlässigkeit des Erzählers ist eine der Fragen, die am widersprüchlichsten diskutiert wird und die der Roman offen hält. Sie betrifft nicht nur die Uneindeutigkeit des Berichts als Geständnis oder Zeugnis, die den Erzähler Aue unterschiedlich figuriert (ein geständiger SS-Offizier impliziert politisch und ethisch etwas anderes als ein SS-Offizier, der als Kameraauge Zeugnis ablegt) und der daraus resultierenden Konsequenz auf die Identifikation

⁴³⁷ Littell, S. 280

⁴³⁸ Littell, S. 39

der Lesenden. Ebenso stellt sich die ganz grundlegende Frage, ob man den Erzähler Aue als psychologische Figur ernst nimmt und als solche analysiert oder ihn vielmehr entgegen den vordergründig realistischen Gestus des Romans als Fokalisator, Sprechinstanz und Diskursknotenpunkt auffasst, auf den figurologische Aspekte nicht zutreffen, da ihm eine metatextuelle Funktion zukommt. Die Entscheidung darüber bestimmt wiederum die Interpretation der ethischen Aussage des Romans. Sie gibt den Rahmen vor, in dem diese Frage überhaupt erst bedeutsam werden kann.

Zuverlässiger Täterzeuge

Rubin Suleiman liest Max Aue in ihrer Lektüre des Romans⁴³⁹ als einen verlässlichen Zeugen der NS-Verbrechen: Als intellektueller SS-Offizier, der als Augenzeuge detailliert von den Verbrechen berichtet, mit der NS-Ideologie vertraut und auch mit historischer Reflexionsfähigkeit ausgestattet ist, erscheint die Figur des Max Aue als eine Erzählfigur, über die es dem Roman gelingt, der historiografischen Schilderung von Faktenwissen auch eine ethische Haltung einzuschreiben. Damit nimmt Suleiman die Erzählfigur Max Aue im Gegensatz zu anderen Rezensent_innen zunächst als Figur ernst, die mit gewissen Charakteristiken ausgestattet ist, die es erlauben, sie als Subjekt, nicht nur als Organisator von Erzählperspektiven kritisch zu analysieren, d. h. Fragen nach Verlässlichkeit der Aussage, Motivation, Intention und Nachvollziehbarkeit von Handlungen überhaupt erst zu stellen. Dabei zeichnet Suleiman Aues Beschreibungen als „disguised retrospection“ bzw. als anachronistische Narration nach: Seine detaillierten Beschreibungen, seine ständigen Verweise auf Fotografien, die er macht bzw. durch seine Narration substituiert, verschränkt mit seinen Kommentaren und historischer Hintergrundinformation, die über das beschriebene Ereignis hinausweisen und es im größeren Kontext der NS-Vernichtungsmaschinerie kontextualisieren, weisen seine Erzählweise als retrospektiv aus. Es ist der alte Aue, der seine Memoiren, angereichert mit jeder Menge Wissen aus seinen historiografischen Lektüren, niederschreibt, der nicht ident ist mit dem jungen Aue, der als Figur mitten in das Ereignis platziert ist. Über die Spaltung/Doppelung der Figur stellt der Roman die zeitliche und kognitive Distanz her, die die Redeweise Aues erst ermöglicht.

Dieses literarische Verfahren bewertet Suleiman als eine gelungene Leistung des Romans. Über diese Konstruktion gelingt es Littell, so Suleiman, Aue als zuverlässigen historischen Zeugen zu setzen. Der Status von Aue als Erzählfigur ist also eigentlich paradox: Über die Doppelung ist Aue gleichzeitig der

⁴³⁹ Suleiman, Susan Rubin: When the perpetrator becomes a reliable witness of the Holocaust: on Jonathan Littell's *Les bienveillantes*. In: *New German Critique*, 36.1 (2009), S. 1–19

beschriebenen Szene zugehörig und von ihr zeitlich getrennt, was ihm seine Erzählposition (das Kommentieren und emotionslose Beschreiben) erst ermöglicht. Das macht ihn in Suleimans Interpretation zum Täter-Zeugen. Durch diesen erzählerischen Trick gelingt es dem Roman auch, das vordergründig realistische Narrativ in ein metahistorisches Erzählen zu überführen, das es erst erlaubt, über die detaillierte Schilderung der Verbrechen hinaus Fragen nach den ethischen Konsequenzen der Ereignisse, also auch Fragen nach Schuld und Verantwortung zu formulieren. Diesem rhetorischen Verfahren des Täter-Zeugen-Erzählens attestiert Suleiman den Mehrwert des literarischen Erzählens im Gegensatz zum historiografischen Erzählen. Das ist genau das, was Literatur leisten kann. Den Widerspruch mit den Erinnerungsausfällen Aues, was den Matrizid in Antibes betrifft oder den Hinweis auf seine erzählerische Unzuverlässigkeit, wie er sich schon in der Rhetorik der Vorrede ankündigt, glättet Suleiman durch zwei Argumente: Einerseits, so Suleimans These, würde ein totales, lückenloses Erinnern die Figur monströs machen, was ihren Status als zuverlässigen Zeugen folgerichtig wieder zerstören würde. Zumindest in einer innertextlichen Logik lässt sich somit der Erinnerungsausfall als plausibel erklären, da er die Figur zu einer Figur macht (also menschlich), deren Intentionen nachvollzogen werden können:

For if he continued to function in the full knowledge of what he had done, he would have to be truly monstrous, and that in turn would destroy his status (however problematic it may appear even now to some readers) as a historical and moral witness. By having Aue — at least the conscious, narrating Aue — remain dissociated from his act to the very end, Littell can preserve him as a reliable witness to the Holocaust, even while his memory hole about the family murder demonstrates the human ability to block out unbearable actions.⁴⁴⁰

Zum anderen schlägt Suleiman vor, die Verbindung zwischen der historiografischen Erzählung Aues und seiner mythologisch überfrachteten Familiengeschichte in keinen kausalen Zusammenhang zu bringen, sondern eine metaphorische Verbindung anzunehmen, die eben diesen Versuch unterläuft: Gerade die Unvereinbarkeit der beiden Stränge weist darauf hin, dass eine realistische Leseerwartung ins Leere läuft. Über den Metatext der griechischen Tragödie werden Schuld und Verantwortung als zentrale Kategorien in den Roman getragen. Die Erzählfigur Aue lehnt entsprechend des tradierten Täternarrativs eine Auseinandersetzung mit Schuld und Verantwortung ab. Über die Struktur des Textes aber werden Schuld und Verantwortung in das Narrativ miteingeschrieben, es ist also das, was die Rede Aues unterläuft und von ihr nicht gelöscht werden kann. Die Intention der Figur ist dabei irrelevant, da Intention keine Kategorie mehr ist, die für die Frage nach Schuld und Verantwortung entscheidend ist, da Schuld und Verantwortung durch Handlungen bestimmt werden, nicht durch ihnen zugrundeliegende Intentionen:

⁴⁴⁰ Suleiman, S. 17f

[...] it does not matter whether the one who commits a crime intended it, or remembers it, or even knew what he or she was doing. Oedipus murdered his father and married his mother, in full ignorance — yet he is judged guilty, by himself as well as others. The family plot in *Les bienveillantes* is there, perhaps, to remind us that it is the action that defines guilt in crimes against humanity, not the intention behind it: all those who participated in the Nazi system of extermination were guilty of the crimes it committed, independently of intention, and even of memory.⁴⁴¹

Im Gegensatz zu Iris Radisch, die Littells Wahl der Erzählperspektive bei gleichzeitiger Sexualisierung der Erzählinstanz als kalkulierten im Sinne von effektheischenden Tabubruch bestimmt, liest Suleiman diese Konstruktion daher als innovative Neuheit in der Holocaustliteratur: „[T]his combination of participant status with historical reliability, and with what I call moral witnessing, which Aue possesses, is a new phenomenon in fiction.“⁴⁴²

Unzuverlässiges Tätermonster als Gattungsmerkmal der NS-Täter_innenliteratur

Erin McGlothlin übernimmt Suleimans Diktum der Innovation, indem sie Littells Roman auch als transgressives Narrativ lesbar macht, das erst durch die zeitliche Distanz zum Holocaust möglich geworden ist, und widmet sich in ihrer Lektüre des Romans der Frage, was das für die Identifikation bedeutet, der die Lesenden unterworfen werden. Dabei bestimmt McGlothlin die Identifikation durch die Lesenden als Übernahme der Fokalisierung durch den Erzähler-Protagonisten, die andere Perspektiven außer Acht lässt, als Übernahme seiner Interpretation der Ereignisse, als emotionale Identifikation mit seinen Gedanken und Gefühlen und ihre Zustimmung zu den ethischen Haltungen und den Rechtfertigungen seines Verhaltens:

Reader identification is a complex issue that can refer to a number of distinct but related phenomena, including the reader's readiness to view the events of the narrative through the eyes of the narrator-protagonist and to exclude alternate points of view, her belief in the narrator's version of the events (an identification that is then related to issues of narrative reliability), the degree of her emotional identification with the narrator's thoughts, feelings and interpretations of the events, and her alignment with the narrator's moral and ethical worldview and his justifications for his own behaviour.⁴⁴³

McGlothlin liest *Die Wohlgesinnten* mit Edgar Hilsenraths Roman zusammen und untersucht die narrativen Strategien, mit denen die Texte eine Identifikation mit dem Erzähler herstellen. Dabei weist sie auf einen Widerspruch hin: Während beide Romane eine psychologisch plausible Repräsentation der Täterfiguren herstellen, die die Lesenden zur Identifikation einlädt, verfolgen sie auf der anderen Seite Strategien, die diese Identifikation erschweren oder unterbinden. Sie

⁴⁴¹ Suleiman, S. 20

⁴⁴² Suleiman, S. 21

⁴⁴³ McGlothlin, S. 175, Fußnote 1

verunsichern somit ihr eigenes Unterfangen zu überzeugen. McGlothlin bezeichnet diese Technik der wechselnden Verhinderung und Ermöglichung von Identifikation als „Filterstrategien“⁴⁴⁴, mit denen die Romane den Prozess der Identifikation manipulieren.

Ähnlich argumentiert Barbara Beßlich für die Texte der NS-Täter_innenliteratur, wenn sie darauf hinweist, dass unzuverlässige Erzählinstanzen ein Mittel der Textorganisation darstellen, das selbstreflexiv an die Wichtigkeit der Frage, wer aus welcher Position heraus spricht, erinnert, um den Erinnerungsdiskurs offen zu halten: „Das unzuverlässige Erzählen in diesen Texten über den Nationalsozialismus und seine Folgen präsentiert Projektionen auf die Vergangenheit und führt zugleich performativ die Unerreichbarkeit einer objektiven und verbindlichen Fixierung der Vergangenheit vor.“⁴⁴⁵

Für Littells Roman konstatiert McGlothlin zwei Filterstrategien: Einerseits ist es der Umfang Romans, der mit seinen 1400 Seiten (auf Deutsch), den Wiederholungen und der ermüdenden, obsessiven Detailgenauigkeit die Leseaufmerksamkeit beansprucht. Zum anderen ist es das Konglomerat aus unterschiedlichen Narrativen, das der Roman verwendet, der dokumentarische Bericht, Aues ethische Reflexionen, seine Träume, sexuellen Fantasien und Halluzinationen, die sich mitunter auch widersprechen und die Unzuverlässigkeit des Erzählers dokumentieren. Damit macht McGlothlin entgegen Suleimans die Widersprüche glättende Behauptung der Zuverlässigkeit auf die Transformation aufmerksam, der Aue Sicht unterworfen wird: Vom dokumentarisch zuverlässigen Zeugen im ersten Teil des Romans entwickelt sich Aue hin zu einem halluzinatorischen, Wirklichkeit uminterpretierenden Zeugen im zweiten Teil. In der Verschiebung repräsentiert sich für McGlothlin die Filterfunktion, die sie für den dokumentarischen Bericht einnimmt. Der Roman beginnt mit einer Abwesenheit von Filterstrategien (das Versprechen des Geständnisses zu Beginn des Textes) und akkumuliert über den Verlauf der Erzählung immer mehr Filter über die verschiedenen Narrationen und dem Bruch mit der Zuverlässigkeit des Erzählers Aue. Wie Max Schulz zwischen den Täter- und Opfernarrativen wechselt, so bewegt sich Max Aue zwischen den verschiedenen diskursiven Ebenen seiner Narration. Beiden schreibt die Narration somit eine Form der Devianz ein, ebenso wie eine unauflösliche Uneindeutigkeit. Diese fasst auch McGlothlin als narrative Monstrosität:

As the novel constructs it, however, Aue's monstrousness is not a quality that inheres in his identity or behaviour as a Holocaust perpetrator (conduct that is, in the context of *The Kindly Ones*, one of the less shocking experiences in Aue's history); rather, it emerges over the course of the novel in his increasingly aberrant narrative function.⁴⁴⁶

⁴⁴⁴ vgl. McGlothlin, S. 162

⁴⁴⁵ Beßlich, Barbara (Hg.): Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2006, S. 39

⁴⁴⁶ McGlothlin, S. 174

Das hat auch Konsequenzen für die Täterfiguration. Der Roman legt über Aues erzählerische Transgression in eine narrative Monstrosität auch die Monsterfiguration für seine Täter_innenschaft nahe, so die These McGlothlins. Die Funktion dieser Strategie, die Nachvollziehbarkeit der Figur zugunsten einer Dehnung ins Monströse aufzugeben, liegt für McGlothlin darin, dass der Roman Filterstrategien anwenden muss, um eine direkte Identifikation der Lesenden mit der Ethik des Täters Max Aue zu unterbinden. Das, so die Grundthese McGlothlins, ist dabei kein Spezifikum von Littells oder Hilsenraths Romanen, sondern ein gattungskonstitutives Merkmal aller autodiegetischen Narrationen, die sich mit NS-Täter_innenschaft auseinandersetzen:

By utilizing narrative devices that serve to suppress, conceal or camouflage their characters' violent consciousness, these texts effectively impede the kinds of identification initially promised by the intimate rendering of the perpetrators' subjective thoughts. As I argue, the complex operations of revelation and occlusion made possible through filtering techniques allow the texts to involve the reader in carefully controlled exercises in identification. In this way, they enable the reader to engage in complex negotiations with the history of the Holocaust without allowing her to fully and uncritically identify with the perpetrator and his actions and emotions.⁴⁴⁷

Ähnlich wie die Geständnislogik der Offenbarung und des Verhüllens dienen die Filterstrategien dazu, das gewalttätige Bewusstsein der Erzähler_innen und Figuren aufzudecken und zu unterdrücken, Identifikation also partiell zu ermöglichen und zu verunmöglichen und darüber zu kontrollieren. So verhindern die fiktionalen Texte eine unkritische Identifikation mit den Täter_innen.

Jenni Adams argumentiert, dass der Roman damit die in der Gattung Holocaustliteratur etablierte Identifikation mit den Opfern und deren ethisch sicheren Opfertums unterbricht und die Lesenden über die Adressierung (die Menschenbrüder als potentielles Täter_innenkollektiv) in Kompliz_innenschaft zum Tätererzähler setzt. Grundthese ihres Essays ist dabei, dass der Moment der Irritation und des Schocks, den die Lektüre aufgrund der detaillierten Darstellung von Gewalt auslöst, auch einen kathartischen Effekt haben kann, der es Lesenden erlaubt, über die Reflexion ihrer eigenen Motivationen, den Holocaust literarisch zu konsumieren, eine ethische Haltung einzunehmen und zu stärken. Denn über die Analogiesetzung in der Adressierung gelingt es dem Roman, die Identifikation der Lesenden mit den Opfern zu unterbrechen, die in der Gattung Holocaustliteratur, so die These, festgefahren ist und den Lesenden eine Position ermöglicht, in der sie sich über die Aneignung von Opfernarrativen keiner ethischen Selbstbefragung unterziehen müssen, da sie automatisch auf der als ethisch richtig empfundenen Seite stehen.⁴⁴⁸

Ähnlich argumentiert auch Birgit Dahlke in ihrer sehr spannenden Lektüre des Romans, dessen poetologische Strategie sie mit Mieke Bal's Konzept visueller Narrativität als pornografisierend liest. Über eine pornografisierende Perspektive als Technik maximaler Sichtbarmachung zeigt der Roman,

⁴⁴⁷ McGlothlin, S. 175

⁴⁴⁸ vgl. Adams, Jenni: Reading (as) Violence in Jonathan Littell's *The Kindly Ones*. In: Adams, Vice 2013, S 27-50

so Dahlkes These, dass das Erzählen des NS-Massenmords fast zwangsläufig in die Falle eines voyeuristischen Konsumierens tappt:

Littell unterbindet unsere Flucht in die Identifikation mit den Opfern und er verhandelt implizit das Paradoxon von (medien-)technisch hergestellter Distanz, die in Distanzlosigkeit umschlägt. So wie in der vom Täter ausgehenden Anrede „Ihr Menschenbrüder“ die Lesenden als solche, vom Massenmörder nicht durch eine ordnende Grenze getrennt konstituiert werden, so unterläuft Littells pornografisierende Adressierung auch die beruhigende Scheidung zwischen (schuldigem) Autor und (unschuldigen) Lesenden. Littell geht nicht auf Ursachensuche in der Vergangenheit, sondern er geht von der Gegenwärtigkeit des „Traumatischen“ aus. Entgegen dem Anschein dient etwa das Inzest-Motiv hier nicht dem (psychoanalytischen) Aufspüren einer „Urszene“, sondern ist eher Instrument intertextueller Kritik an als unzureichend bewerteten Wissenskulturen⁴⁴⁹

Dahlkes Bewertung von Littells poetologischer Strategie für den Holocaust-Diskurs ist also positiv: In ihrer Lektüre ist pornografisch kein Verdikt, um den Roman als schlecht oder gewaltverherrlichend zu deklassieren, sondern eine Strategie der Verstörung, die sich oberflächlich dem pornografischen Versprechen der Wahrheitsfindung bedient, um es zu subvertieren, und damit sichtbar zu machen, dass dieser Anspruch gerade bei den NS-Massenmorden die Gewalt nochmals wiederholt. Die Funktion dieser Wiederholung beurteilt sie als kritische Intervention in einen Holocaustdiskurs, in dem es sich viele in einer Identifikation mit den Opfern gemütlich machen. Damit tritt der Text als monströse Figur der Verstörung auf, der das Lesen zu einem Vorgang macht, der Erkenntnis auslösen soll, wobei unklar bleibt, welche Erkenntnis das sein soll.

Ebenso liest Jenni Adams den Roman nicht nur als Kritik an einer Identifikation mit den Opfern, sondern ganz grundsätzlich als Infragestellung von Identifikation. Sie illustriert das am Motiv des Inzests als narzisstische Verschmelzung mit dem anderen, über das die Identifikation im Roman radikal problematisiert wird. Dabei geht sie von einem Begriff der Identifikation aus, der eine Lust der Aneignung und Assimilation als narzisstische Auslöschung von Alterität stark macht:

While identification may of course involve an extension of my sympathies to other subject positions and experiences as I conceive them (this last being an important qualification), 'taking the other as oneself' arguably carries a strongly narcissistic dimension in which alterity is read as a reflection (and implicitly, a reaffirmation) of one's own ego. This, I would suggest, is the 'pleasure' of identification.⁴⁵⁰

In der inzestuösen Beziehung zu seiner Zwillingschwester Una wird dieses präödpale, narzisstische Begehren nach Einheit modelliert. Sind in der präpubertären Phase Max' und Unas Körper noch ununterscheidbar eins, so werden sie nun über die komplizierte Herleitung in der Spiegelmetapher aufeinander verwiesen. Durch die Pubertät wird eine Differenz eingezogen, die im Weiteren nur noch fantasmatisch in Max Aues Fantasien im Kapitel *Air* und über die imaginierte Identifikation mit seiner Schwester während des Analsexes mit seinen Liebhabern überbrückbar ist. Adams liest die in diesen

⁴⁴⁹ Dahlke, Birgit: Nuda Veritas? Zum Effekt des Pornografischen in Jonathan Littells Roman „Die Wohlgesinnten.“ In: Figge, Hanitzsch 2010, S. 301-318, hier S. 314

⁴⁵⁰ Adams, S. 32

Figuren aufgerufene pathologische und narzisstische Beziehung zu Alterität, die Alterität letztlich auslöscht, als Metapher für den Nazismus selbst: „In the figuration of Nazism as overwriting Jewishness with problematic aspects of the self that may then be denied or expelled through genocide, Aue’s personal narcissism assumes a broader symbolic significance.“⁴⁵¹ Adams charakterisiert die Unzuverlässigkeit des Erzählers als über den Verlauf der Erzählung zunehmend aufgrund der psychischen Belastung durch die Massaker und durch die Kopfwunde, die er sich in Stalingrad zuzieht. Über die Erzählung des Inzests und den unklaren Matrizid wird sie zusätzlich herausgestellt, da der Text Lücken offenlässt, wie z. B. ob Aue den Muttermord nun tatsächlich begangen hat oder nicht oder ob Una im Haus in Pommern doch anwesend ist, während Aue seine masturbatorischen Fantasmen durchlebt. Adams liest die Unzuverlässigkeit nicht als Bestätigung der Pathologisierung der Figur als monströsen Nazi, sondern stellt sie als entscheidendes Movens für die Lesenden dar, sich nicht passiv von der von Aue vorgegebenen Geständnislogik leiten zu lassen, sondern ein kritisches Lesen einzugehen, das versucht, zu den ethischen Provokationen des Textes Stellung zu beziehen. Dies zieht nicht unbedingt ein ethisches Lesen nach sich, sondern verlangt vielmehr nach einer Verantwortung zu einer ethischen Antwort, die eingelöst werden kann oder nicht. Für Adams liegt die Verantwortung, die der Roman an die Lesenden überträgt, den eigenen Akt des Lesens und der damit einhergehenden Kompliz_innenschaft mit dem Tätererzähler zu reflektieren. Die Entscheidung darüber liegt bei den Lesenden. Damit spricht sich Adams auch gegen Positionen wie jene von Lanzmann oder Friedländer aus, provokativ eine Logik der Verführung zu unterstellen, die Lesenden abspricht, diese Entscheidung für sich treffen zu können. Darin manifestiert sich für sie eine Ethik der Begegnung im Akt des Lesens, deren Ausgang nicht vorbestimmt ist, als spezifische Ethik, die Littells Roman anbietet: „Novels like *The Kindly Ones*, then, install an ethics of encounter whose disturbing and unsettling nature is itself the locus of their ,ethics‘“⁴⁵²

⁴⁵¹ Adams, S. 33

⁴⁵² Adams, S. 42

4.4.2 Zusammenfassung: Geständnisimitat als Unmöglichkeit des Tätergeständnisses

In Fortführung seiner Tätertypologie und seiner Selbstsetzung als ganz gewöhnlicher Täter über die Adressierung an ein Menschenbrüdergesschlecht resümiert Max Aue nach den Massenerschießungen der Einsatzgruppe 4a in der Ukraine und dem Massaker von Babyn Jar:

Wenn die schrecklichen Massaker im Osten eines bewiesen, dann paradoxerweise die schreckliche, unabänderliche Solidarität der Menschen untereinander. Mochten unsere Männer noch so brutalisiert und abgestumpft sein, keiner von ihnen konnte eine jüdische Frau töten, ohne an seine Frau, seine Schwester oder seine Mutter zu denken, ein jüdisches Kind töten, ohne die eigenen Kinder vor sich im Massengrab zu sehen. Ihre Reaktionen, ihre Gewalttätigkeit, ihr Alkoholismus, ihre Nervenzusammenbrüche, ihre Selbstmorde, meine eigene Traurigkeit – das alles bewies, dass es den Anderen gibt, dass es ihn als Anderen, als Menschen gibt und dass kein Wille, keine Ideologie, kein noch so großes Maß an Dummheit und Alkohol dieses Band zerreißen kann – dieses überdehnte, aber unzerstörbare Band. Das ist eine Tatsache und nicht bloßes Meinen.⁴⁵³

Max Aues suggestive Interpretation der NS-Gewalt als eine verstümmelte Anerkennung von Alterität lässt sich als Beleg der parodistischen Außerkraftsetzung jeder ethischen Überlegung durch den von NS-Schwulst durchsetzten Diskurs des Erzählers lesen. Ebenso aber fungiert sie als metadiegetischer Kommentar des Romans zu dem von ihm etablierten Verhältnis zum Anderen des Täters, mit dem die Lesenden konfrontiert werden, denn im Verhältnis zur Alterität bestimmt sich gerade auch die Haltung zum erzählenden SS-Täter selbst. Das lässt sich an Max Aues sexualisierten Gewaltfantasien im Kapitel *Air* veranschaulichen, in denen Jüd_innen und Frauen als das Andere gesetzt werden. Über diese Analogiesetzung verschränkt der Roman die historisch-dokumentarische Narration mit der persönlich-sexuellen Narration, das Kapitel *Air* wird somit zum Zentrum des Textes, aus dem heraus die anderen Teile erst lesbar werden. Verständlich wird dies am Ende des Kapitels *Air*, als Max Aue in seinen Halluzinationen sexuelle Fantasien von seiner Schwester Una mit Bildern der erhängten Frauen von Kharkov überblendet und in der Spiegelung seine Schwester als Mensch überhaupt erst anerkennt:

Auf allen vieren beschnüffelte die Gestalt wie ein gieriges kleines Tier mein schlaffes Glied, hob das Bein, um ihre Vulva zu zeigen, wick aber meinen Händen aus, als ich nach ihr griff. Es dauerte ihr zu lange, bis ich eine neue Erektion bekam, und sie würgte mich mit einem der Gürtel; [...] Ich fasste ihren Hals [...] und drückte mit beiden Daumen zu [...] ich begann zu heulen [...], nicht aus Abscheu, nicht weil diese weibliche Gestalt, die nie die meine Schwester bleiben wollte, auf mich gepisst hatte, deswegen nicht: Als ich sie unter meinen würgenden Händen kommen und pissen sah, sah ich die erhängten Frauen von Charkow, die sich, während sie erstickten, über den Passanten entleerten, ich hatte das junge Mädchen vor mir gesehen, das wir an einem Wintertag im Park hinter Schewtschenkos Standbild erhängt hatten [...]. [...] Ich wachte in Unas Bett auf. Ich war immer noch nackt, aber mein Körper war sauber und meine Beine frei.⁴⁵⁴

⁴⁵³ Littell, S. 210f

⁴⁵⁴ Littell, S. 1271f

Für den Erzähler Aue jedoch liegt in dieser Anerkennung keine Erkenntnis oder ein kathartischer Effekt, sondern sie führt zu einem Zusammenbruch, der jedes weitere Verstehen verweigert und die Erzählung einfach abbricht:

[...] sie war eine junge Frau, die einmal ein kleines Mädchen gewesen war, [...] ein Mädchen, das in gewisser Weise wie meine Schwester war, vielleicht jemandes anderes Schwester, wie ich jemandes Bruder war, für solche Grausamkeit gibt es keinen Namen, gleich, wie die objektive Notwendigkeit gewesen sein mochte, sie zerstörte alles, wer so etwas tun konnte, ein junges Mädchen wie dieses aufhängen, der konnte alles tun, da gab es keinerlei Gewähr mehr, meine Schwester konnte heute fröhlich in eine Toilette pissen und morgen, sich entleerend, am Ende eines Stricks verröcheln, das hatte nicht den geringsten Sinn, und deshalb weinte ich, ich verstand nichts mehr, und ich wollte allein sein, um nichts mehr zu verstehen.⁴⁵⁵

Keine Reue, kein Schuldgefühl wird darin lesbar, sondern nur die nüchterne Erkenntnis, dass das Morden grundlos stattzufinden hat und jedes Verstehen als sinnloses Unterfangen unterläuft. „The undifferentiated plural of the „human brothers“ is replaced by the random singular of „someone’s brother“⁴⁵⁶ kommentiert Catherine Coquio in ihrer Lektüre lakonisch und macht deutlich, dass die nihilistische Inzesterzählung, wie sie im Kapitel *Air* auf den Höhepunkt getrieben wird, die Aussage des gesamten Romans grundiert, die den Nationalsozialismus als riesiges Selbstzerstörungsunternehmen fasst, das nicht nur Begehren und das Leben bestimmter Gruppen auslöscht, sondern auch sich selbst. Die Adressierung an die Menschenbrüder wird darin als grausame Parodie lesbar, die die nihilistische Gewalt des Nationalsozialismus als irreversibles Ereignis markiert:

Retrospectively, the literary irony of the „human brothers“ sounds as off-key as ever, like a clumsy denegation, a false mastery, a form of rhetorical bricolage produced by a fragmented spirit. This plural is the opposite of the truth discovered by Aue at Una’s, that of the chain of somebody’s brothers and sisters which turns the „objective necessity“ of genocide into „nameless cruelty“ and „human fraternity“ into a joke. Or rather, it is a parody.⁴⁵⁷

Dabei kommt dem Inzest als Reflexionsfigur des Erzählens die Funktion zu, metatextuell einen Hinweis auf die poetologische Aussage des Romans zu geben: Das sexuelle Fantasma im Kapitel *Air* ersetzt das Schuldgefühl und zeigt so auf, wie Aues Schuldeingeständnis in seiner Vorrede rhetorisch die Selbstrechtfertigung unterstützt, gleichzeitig aber gelogen ist. Schuld und Reue bleiben in dieser Narration abwesend, sie treten nur in ihrer Negation als Geständniseffekte von Kohärenz und Überzeugung in den Text. Die Anrede „Ihr Menschenbrüder“ verkommt dabei zur parodistischen Adressierung, die den Ton des Romans als Kitsch ausstellt und unklar lässt, wer adressiert wird, dies auch unklar lassen kann, weil es für den Geständniseffekt vollkommen unerheblich ist.

⁴⁵⁵ Littell, S. 1272

⁴⁵⁶ Coquio, S. 89

⁴⁵⁷ Coquio, S. 90f

Liest man den Roman als historiografische Metafiktion (Grethlein) und damit als Text, der über seine permanente sprachliche Hypercodierung – die Verwendung des Mythos, der Intertexte (in den Motiven ebenso wie in den permanenten Verweisen auf den abendländischen Literaturkanon und den Kanon historiografischer Werke zum Holocaust) – darauf aufmerksam macht, dass sowohl die historiografischen als auch die fiktionalen Darstellungen sprachliche Konstrukte sind, so bringt der Roman der Geständnislogik folgend zum Ausdruck, dass Vergangenheit nur in Form von sprachlichen Diskursen zugänglich ist. Der Roman erreicht diesen Grad der Selbstreflexion, indem er seine eigenen Textstrategien ausstellt, im Gegensatz zu historischen Romanen, die aufgrund ihres Realismusanspruches ihre Gemachtheit zu kaschieren versuchen. Unter diesem Aspekt, und angesichts der Geständnisgeste des Romans, alles zu erzählen, darf das Zitieren der langen Geschichte der Erotisierung des Nazis nicht fehlen. Aues apokalyptische Fantasie von Una, überlagert mit den ermordeten jüdischen Frauen, mit ihrer doppelten Einschreibung von erotisiert und tödlich, lesen sich so als ein Zitat des Nazi-Kitsch-Stereotyps des sexualisierten Nazis als Teil einer permanenten Hypercodierung. Der Roman ist damit ein sich selbst vollziehendes Zitat eines Diskurses des sexualisierten Nazis, das das Zitieren als Zitieren markiert.

Die verwendeten Intertexte bieten unterschiedliche Bedeutungsfolien an, auf denen das Erzählte gelesen werden kann. Aber ebenso, wie sich Max Aues Mythos des Inzest vom griechischen Mythos unterscheidet, also zuallererst die Differenz bestimmend wird, fixieren die Intertexte nicht die Bedeutung des Erzählten. Sie verweisen auf ihre eigene Funktion als Verweis (also das Zitat des Naziklischees, nicht das Nazi-Klischee) und halten das Spiel der Bedeutungsproduktion damit offen. Unbesprochen bleibt trotzdem, dass das Zitat (auch wenn nur textlich, durch Text vermittelt) auf ein gesellschaftliches Konstrukt von Nazitäter_innenschaft und Sexualität abzielt, das beide Kategorien auch noch miteinander verschneidet. Das befreit nicht von der Frage, auf was denn das Zitat dann eigentlich referiert und in welche von theoretischem Denken vorformatierten Grundannahmen es eingebettet ist. Das Referenzsystem von Grethleins oder Suleimans Lektüren richtet sich nach einem Muster aus, dem eine klare Opposition von Norm – Devianz eingeschrieben ist. Indem Grethlein den metafikionalen Anspruch des Romans von historischen Romanen abgrenzt, die ihre Konstruktion verschleiern, was ja heißt, dass sie das Erzählte als nicht markiert, als normal erscheinen lassen, setzt er sein Argument gezielt gegen Normalisierungsstrategien. Genau der Begriff der „Norm“ stellt die Folie dar, auf der sein Argument (stellvertretend für viele andere Rezensionen, die so argumentieren) zuallererst überhaupt greift:

Vor allem verhindern aber der Muttermord und die pathologische Sexualität des Helden, dass eine vom Erzähler verschwiegen, das andere sehr drastisch dargestellt, dass sich in *Les Bienveillantes* eine falsche Harmonie etablieren kann. Die mythische Dimension des Muttermordes und die ungeheuerliche Transgression des Inzestes erschweren, dass sich einstellt, was Friedländer für

gefährlicher als Revisionismus hält, nämlich eine Normalisierung und Neutralisierung der Nazi-Verbrechen.⁴⁵⁸

Die Verunmöglichung von Normalisierung geschieht auf zwei Achsen: Inhaltlich wird der Nazi über eine als pathologisch formatierte Sexualität als das Außergewöhnliche figuriert. Auf der formalen Ebene, bedeutender, ist es vor allem die selbstreflexive Geste der Narration, die eine Normalisierung unterläuft: Das ständige Verweisen hält die Differenz offen als das, was Aues Forderung in seiner Vorrede, ich bin wie ihr, über die Narration unterläuft. Eingeschränkter passiert das bei Suleiman über das Argument, seine sexuelle Devianz erlaube Aue überhaupt erst seine Sprechposition und bei Golsans Interpretation, Aues fehlende Selbstreflexion mache diese Position zu einer unveränderbaren, normierenden Konstante. Warum ist das wichtig? Mein Eindruck ist, dass all diese Lektüren unausgesprochen von Foucaults Sexualitätspositiv aus gedacht sind, für die die Frage nach Norm und Devianz entscheidend ist. Das Sexualitätsdispositiv⁴⁵⁹, wie es Foucault erarbeitet hat, bezeichnet die Schnittstelle von Diskursen und Praktiken, die Sexualität überhaupt erst über eine Geständnislogik, also den Zwang zur Selbstinterpretation, produzieren, als Katalog jeder Abweichung von Heteronormativität, wobei sich Foucault auf die Diskurse konzentriert, nicht auf die Praktiken. Entscheidende Funktion des Sexualitätsdispositivs ist die *Korrektur*. Sein Ziel ist ein idealer Gesellschaftskörper, aus dem unnatürliche, perverse Körper und Sexualitäten herausgehalten werden müssen. Das lässt sich auch in der Sprache ablesen, die für das Sprechen über den Sex erarbeitet und institutionell verankert wurde, so die grundlegende These von Foucault: Das Sprechen über den Sex hat zugenommen, gleichzeitig wird er aber nicht benannt und in eine neutralisierte Sprache verpackt, die jeden Überschuss, also alles, was die Norm potentiell gefährdet, verhindern will. Auf den Roman lässt sich diese These nur bedingt anwenden. Weder ist das Vokabular gereinigt, noch lässt sich für Aues Sprechen eine Intention der Korrektur behaupten.

Sinnvoller erscheint mir, noch einmal auf den Begriff des Pornografischen zurückzugreifen: In ihrer Dissertation *Der Wille zur Lust* arbeitet sich Svenja Flaßpöhler über den Begriff der Erregung an dieser Unterscheidung ab: sowohl Pornografie als auch Sexualitätsdispositiv sind performative, medial vermittelte Sprechakte; was sie aber trennt, ist sowohl ihr Realitäts- als auch ihr Subjektbezug: Das Pornografische ist realitätsüberschreitend und nicht subjektkonstitutiv. Der Sexualitätsdiskurs hingegen ist realitätsstiftend und subjektkonstitutiv, so Flaßpöhlers Hauptargument. Während „pornographische Darstellungen [...] den Rezipientenkörper zwar erregen, aber nicht konstituieren,

⁴⁵⁸ Grethlein, S. 65

⁴⁵⁹ Der Sex (hier gedacht als Geschlecht, nicht als Sexakt) (eine ebenso schwammige und schwierige Unterscheidung wie in Max Aues Vorrede und meinen Überlegungen dazu) hat im Sexualitätsdispositiv 3 Funktionen: er soll Geschlecht als vordiskursiv und natürlich etablieren, um eine Kohärenz zwischen Geschlecht, Gender und Begehren herzustellen. Er soll dadurch Heteronormativität als logische Konsequenz biologischer Notwendigkeiten herstellen und, drittens, als Körperideal zum Ausgangspunkt der Selbsterkenntnis werden (die Idee der Wahrheit des Sexes, die durch das Geständnis enthüllt werden kann). Die Wahrheit des Sexes meint demnach eine ideale Norm einer kohärenten, heterosexuell ausgerichteten Geschlechtsidentität, die nur über ihre Abweichungen verstehbar wird.

[verhält es sich] beim Sexualitätsdiskurs [...] genau umgekehrt: Er konstituiert die Körper, soll sie aber nach Möglichkeit nicht stimulieren.“⁴⁶⁰ Mit Barbara Vinken und Judith Butler argumentiert Flaßpöhler dafür, Pornografie als Fiktion von Geschlechternormen zu verstehen, in denen es zuallerst um Fantasmen geht. Pornografie lässt sich dann, im Gegensatz zum realitätsbehauptenden Sexualitätsdispositiv, als Parodie von sexuellen Normen verstehen, die die Unwirklichkeit von Sex und Geschlecht ausstellt, indem sie beides als etwas Konstruiertes sichtbar macht, nicht aber gesellschaftlich normierend wirkt.

Mit ähnlicher Intention, aber grundsätzlich anderen Schwerpunkten argumentiert Susan Sontag 1967 in ihrem Essay *Die pornographische Phantasie*.⁴⁶¹ Gegen die Haltung, Pornografie ausschließlich unter moralischen und normierenden Kriterien zu denken, setzt Sontag ihren Ansatz, nach der Ästhetik und Bedeutungsproduktion ausgewählter pornografischer Literatur zu fragen. Sontag weist die klassische Frage nach dem Verhältnis zwischen Text und vermeintlich abgebildeter Realität als naiv zurück. Sie fragt nach der Beschaffenheit des Bewusstseins, durch das Welt im Text geschildert wird (Bewusstsein bei Sontag meint hier also Erzählperspektive/Fokalisierung/Stimme). Sontag leitet daraus ihr Konzept des Pornografischen ab: Pornografische Kunst ist das Bewusstsein eines sexuellen Wahns. Im Gegensatz zu Flaßpöhler versteht Sontag das Ziel der Pornografie nicht in der sexuellen Erregung der Lesenden (als reflexartige, behavioristische Antwort auf eine als deterministisch angenommene, eindeutige Textintention). Im Gegenteil: Im Zusammenlesen von Barthes und Batailles Entwürfen des Pornografischen argumentiert Sontag dafür, Pornografie als Kunstform zu verstehen, die auf die Desorientierung der Lesenden, auf ihre psychische Verwirrung abzielt. Eine sexualisierte Erzählperspektive übersetzt sich nicht durch ihre Neutralisierung durch bewusstes Denken (das wäre Sublimierung) in Text, sondern indem es alles, was im Text geschieht, in seine eigene Logik des Sexuellen übersetzt und dadurch eine neue Sprache schafft (eine Idee, die Sontag von Barthes Sade-Lektüren übernimmt). Diese permanente Umdeutung aller Elemente auf das erotische Zentrum ist für Sontag die grundlegende Struktur der pornografischen Fantasie.

Eben das vollzieht Aues Sprechen im Kapitel *Air*: Es übersetzt alles, auch den mimetischen, historiografischen Diskurs in eine neue Logik des Erotischen und schafft dadurch einen totalitären Raum des erotischen Codes, in dem nichts enthüllt oder hinzugefügt, sondern das, was bereits bekannt ist, intensiviert wird. Der Logik des erotischen Codes folgend, versteht Sontag das Pornografische als absolute Fantasie, die Sexualität als Extremsituation inszeniert, in der es immer um grausame Unbedingtheit geht. Die Sexualisierung steht hier für ein Moment der

⁴⁶⁰ Flaßpöhler, Svenja: Der Wille zur Lust. Pornografie und das moderne Subjekt. Frankfurt/M.: Campus-Verlag 2007, S. 61

⁴⁶¹ Sontag, Susan: Die pornografische Phantasie [1967]. In: dies.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Fischer Verlag 1995 (Sontag 1962-1967); S. 48-90

Ekstase/Entgrenzung/Überschreitung: eine Möglichkeit, an die Grenzen des eigenen Bewusstseins zu kommen, sie zu überwinden, eine Idee, die Sontag von Bataille übernimmt, und in die immer die Selbstauslöschung, der Tod eingeschrieben sind: „Wenn die pornografische Phantasie konsequent ist, das heißt, wenn sie allein auf den Genuß der Übertretung ausgerichtet ist und nicht auf den bloßen Genuß als solchen, dann ist der Tod das einzig mögliche Ende ihrer Odyssee.“⁴⁶² Darin liegt das sprachüberschreitende Potential der pornografischen Fantasie, wie sie Max Aues sexuelles Geständnis im Kapitel *Air* bereithält. Für Sontag geht es pornografischer Literatur demnach immer um die Erzählung der Entgrenzung des Ichs vom Ich, die auf Selbstauslöschung abzielt (in der Ekstase, im Exzess, in der Hingabe) und dadurch eine symbolische Ersatzübertretung inszeniert. Die Sexualisierung hat hier nicht nur die Funktion des Ausstellens, was die Idee der Parodie suggeriert. Konsequent zu Ende gedacht ist das Ausstellen der Versuch, die Grenzen dessen, was ausgestellt wird, zu überschreiten.

Wenn ich *Air* als Zentrum des Geständnisses und als pornografisch lese – pornografisch im Verständnis von Sontag (mit Barthes und Bataille, und Bataille ist ein Referenztext von Littell) als sprach- und subjektüberschreitend, das sich mit Flaßpöhlers Konzipierung deckt als realitätsüberschreitend, nicht subjektkonstitutiv –dann ist *Air* die Stelle im Text, die über den Text hinausweisen kann, als Bedeutungsprotokoll, das den Gesamttext sprengt: Das pornografische Sprechen Aues parodiert sexuelle Normen, indem es die Unwirklichkeit von Sex und Geschlecht ausstellt, nicht aber gesellschaftlich normierend wirkt, und stellt, im gleichen Atemzug, eine Parodie von Täter_innenschaft dar. Nicht im Sinn von Zitat des Zitats, sondern als eine Bewegung, die auf ihre eigene Auslöschung abzielt. Der Roman stellt sich damit selbst einen Allmachtsanspruch (im Sinn von die ganze Geschichte des Holocaust und des Zweiten Weltkriegs zu erzählen, aus der Sicht des Täters, einem Täter, der gottgleich sein muss, weil er auch noch für eine Figuration von Täterschaft herhalten muss), einen Allmachtsanspruch also, den er nie einhalten kann, an dem er von vornherein scheitern muss. Aber wie scheitert er daran? Er scheitert über eine Parodie bzw. besser er begegnet dem Scheitern mit einem vorausseilenden Exzess: Über das Pornografische inszeniert er seine Selbstauslöschung, schreibt dem Dokumentarischen die Selbstauslöschung ein. Eine Selbstauslöschung, die im Roman zwar nie dem Erzähler Aue widerfährt – es sind alle anderen, die ermordet werden, er bleibt als einziger am Ende des Textes übrig – eine Selbstauslöschung, die aber durch den Text vollzogen wird, indem der Roman als Ereignis eine symbolische Ersatz-Übertretung der Zitate darstellt, die er so akribisch inszeniert.

Welche Normen der Roman dadurch, ob intentional oder nicht, kritisch ausstellt, indem er sie überschreitet, wird an den Rezensionen zum Text deutlich, in denen sich die Stereotype des

⁴⁶² Sontag, S. 76

Diskurses ablesen lassen. Die Bedeutung des Romans liegt in seiner Kritik an der Reflexhaftigkeit der Reaktionen, die er auslöst. An deren Vorhersehbarkeit. Vielleicht ist der Kurzschluss an der scheinbaren Pattstellung der Kritiken, dass dieses Buch in seinem Realitätsbezug viel zu ernst genommen wird, weil es eine Schwere behauptet, durch seine Referenz auf den Holocaust (allein schon thematisch, dann noch aufgrund der Täterperspektive und aufgrund des Exzesses in jede Richtung, seinem obsessiven dokumentarischen und pornografischen Gestus). Ich würde dagegen halten: Indem er alles in eine Logik des Pornografischen übersetzt, erzeugt der Text mit seinen sexualisierenden Narrativen einen Mythos von schicksalhafter Täter_innenschaft und „arischer“ Ursprungserzählung als Zitat eines Diskurses des sexualisierten Nazis und inszeniert dieses Zitieren gleichzeitig als Ersatz-Übertretung. Über weite Passagen recht schlecht geschrieben, wie ich finde, in seiner Komposition und in seinem bloßen Vorhandensein aber ziemlich beeindruckend.

Aue ist damit nicht bloß Zeuge der Verbrechen, die er beschreibt und kommentiert. In der komplizierten Konstruktion der doppelten Narration (historisch-dokumentarisch/persönlich-sexuell) mit den Erzählfolien von mythologisch überschriebenem Historien- und Familienroman und der Vorrede des ersten Kapitels, über die Spaltung der Erzählfigur in den älteren Aue, der resümierend aufzeichnet, während der jüngere Aue die Massenmorde durchlebt, legt Aue als Täter kein Zeugnis ab, sondern ein Geständnis. Er konstruiert sein Subjekt, indem er einen Transgressionsakt offenbart, den er über den Vollzug des Sprechaktes herstellt. Die Trope der „inneren Umkehr“ allerdings wird in Aues Geständnis parodiert, denn trotz der langen Kette der Ereignisse und scheinbaren Transformationen hin zur halluzinatorischen Selbstauflösung verändert sich die Erzählfigur nicht. Auch kein Erkenntnisgewinn oder kathartischer Moment sind auszumachen, vielmehr erscheint Aues „innere Umkehr“ als die Feststellung des Zirkelschlusses des Normalitätsparadigmas als paradoxe Devianzformel, die Aue performativ vollzieht: Als „ganz normaler Mann“ repräsentiert er eine Leerstelle, die aufgrund der Leere einen monströsen Zug erhält. Die Leere wird über den Orestmythos gefüllt, ebenso wie durch das Märchen vom Inzest und der Homosexualität, das als Motor für die Erzählung fungiert, bleibt aber gerade durch die aufwendige Füllung umso leerer bzw. als Leerstelle auffällig. Gerade die Eigenschaftslosigkeit von Aue ist es, die ihn als Figur diffundieren lässt. Daraus erklärt sich seine Funktion als Diskursknotenpunkt. Damit erscheint er nicht mehr als psychologisch nachvollziehbare Figur, sondern als Subjekt der Aussage, als Kreuzungspunkt von NS-Diskursen und Ideologemen, die teils mimetisch, teils ironisiert wiedergegeben werden, ebenso wie als gottgleiches Kameraauge, das die wichtigsten Ereignisse des unübersichtlichen Massenmordes akribisch dokumentiert. Der Geständnistext selbst wird hier also in Max Aue zur Sprechinstanz, die gar nicht mehr auf eine psychologisch nachvollziehbare Erzählfigur angewiesen ist. Es ist ein Geständnis als omnipräsentes, gottgleiches Kameraauge, das hier von den Verbrechen eines in

ganzes Täter_innenkollektiv repräsentierenden Täters berichtet, und so tut, als würde es gestehen, um die Schuld von sich wegzuhalten.

Dem entspricht auf sprachlicher Ebene der realistische Stil des Romans, sein mimetischer Gestus, der sich gegen jedes literarisch experimentelle Verfahren ausspricht und die historischen Ereignisse in jedem Detail zitiert. Denn so korrespondiert die Sprache in ihrer vorgeblichen Gewöhnlichkeit mit dem Subjekt der Aussage, dem Erzähler Max Aue, wie er in seiner Vorrede Arendts und Brownings Täterfiguration des „ordinary man“ für sich reklamiert. Moritz Baßler verweist in seiner Lektüre auf diese „Poetik des Vorstellens“⁴⁶³, die den Lesenden eine plastische Vorstellung ermöglichen soll, die Ereignisse mimetisch nachzuvollziehen und nicht in Zahlen zu abstrahieren, wie es auch der Erzähler Aue selbst in seiner Vorrede mit den statistischen Spielen der Opferzahlen ankündigt und vorführt:

Das ergibt für die gesamte Dauer des genannten Zeitraums im Durchschnitt einen deutschen Toten alle 40,8 Sekunden, einen jüdischen Toten alle 24 Sekunden, einen bolschewistischen Toten (die sowjetischen Juden eingerechnet) alle 6,12 Sekunden, insgesamt im Mittel einen Toten alle 4,6 Sekunden. Nun seid ihr in der Lage, euch anhand dieser Zahlen in konkreter Fantasie zu üben. Nehmt beispielsweise eine Uhr in die Hand und fangt an zu zählen.⁴⁶⁴

Der realistische Historienroman Littells erscheint so als literarischer Realismus und als Modell normativer Diskursivität, das über das Geständnis und seinen quasi-autobiografischen Gestus einen Effekt des Realen produziert, der durch das Dokumentarische nicht nur verbürgt auftritt, sondern dessen Wirklichkeit überhaupt erst durch die Diskurse der historiografischen Forschung und der NS-Dokumente hergestellt wird. Dabei ersetzt die wertneutralisierte Vorstellung von Wahr- und Falschheit, die das Geständnis über seine Adressierung herstellt (Verführung zur Lüge), ethische Wertvorstellungen und entschärft damit die Gewalttätigkeit des Aktes, der gestanden wird, durch die Anerkennung als Wahrheit in einem Spiel der Anspielungen und der Lüge, die das Geständnis betreibt. Das scheinbar verobjektivierte, verifizierbare oder falsifizierbare Zeugnis bietet sich dafür an. Indem Aue sich selbst als Zeuge figuriert, stellen sich die Fragen nach Schuld und Reue für ihn nicht mehr. Das Geständnis diffundiert also über weite Strecken der Narration in den Zeugnisbericht, es stilisiert sich selbst als Zeugnis.

Die Gedoppeltheit von Zeugnis und Geständnis wird in der Schlusszene des Kapitels *Air* figurativ fassbar: Nachdem Aue aus seinen Halluzinationen erwacht, geht er in den schneebedeckten Garten des Hauses hinaus, beugt sich über die Brüstung der Terrasse und entdeckt eine halb nackte Frauenleiche. Mit der gewohnt obsessiv pornografischen Detailgenauigkeit schildert Aue:

⁴⁶³ Baßler 2010, S. 223

⁴⁶⁴ Littell, S. 27

Es verschlug mir den Atem: Diese Leiche im Schnee war das Spiegelbild des toten Mädchens in Charkow. Und da wusste ich, dass die Leiche dieser jungen Frau, dass ihr verrenkter Hals, ihr vorspringendes Kinn, ihre vereisten und angenagten Brüste nicht, wie ich geglaubt hatte, die blinde Spiegelung eines einzigen Bildes war, sondern zweier Bilder, die zugleich vereint und getrennt waren, das eine aufrecht auf der Terrasse stehend und das andere unten im Schnee liegend. Ihr denkt jetzt sicherlich: Na endlich ist diese Geschichte zu Ende. Nicht doch, sie geht noch weiter.⁴⁶⁵

Die Sexualisierung ist damit nicht nur im Inhalt, sie ist strukturell. Denn der Körper der nackten Frau als Objekt der Wahrheit, in einer Etymologie der nackten Wahrheit, die sich der Allegorie des nackten Weiblichen bedient, wird hier zum Antrieb der Erzählung figuriert, die nicht zum Stillstand kommt. Strukturell treibt diese Allegorie den Text, wie das andere Geheimnis, die Homosexualität, als enthüllendes Geständnis an.

Dass es kein Zeugnis sein kann, sondern einer Logik des Geständigen unterworfen, zeichnet sich nicht nur in der strukturellen Sexualisierung ab: Im Täter und Opfer gleichmachenden Blick des Geständnisses, das wahllos von den Tätern zu den Opfern gleitet, emotionslos und ohne Reue von den Massenmorden berichtet, jedes Detail der Tötungsvorgänge aufnimmt und keinem Urteil unterzieht, darüber Nähe und Distanzlosigkeit zu den Massenmorden simuliert und den Lesenden in der Adressierung die Schuld zuschiebt, während es ein selbstmitleidiges Schamnarrativ verhandelt, will nicht nur einfach Zeugnis sein: „Hier spricht niemand, der sich als Zeuge rechtfertigt, sondern jemand, der in affektiver Kälte eine Erfahrung mitteilt. Genau diesen Gestus findet man in den Autobiografien der realen Täter Rudolf Höß und Adolf Eichmann“⁴⁶⁶ konstatiert Birgit Dahlke.

Dem Roman gelingt es, diesen Gestus literarisch zu imitieren, indem er, zwar schlecht geschrieben, dafür aber durch seinen Umfang, der obsessiven Detailgenauigkeit und der sexuellen Mehrfachcodierung, die die Erzählung antreibt und nicht zu Ende bringt, die leere, affektlose Selbstrechtfertigungstirade von NS-Täter_innen performativ in Szene setzt. Dabei verdrängt der Text als Text sogar seine Figur, sie ist omnipräsente Blick- und Sprechinstanz, aber als Figur nicht fassbar. Als Figurenimitat verweist die Erzählfigur Aue darauf, wie der Roman in seinen Substitutionszirkel die Leere kaschiert, indem es Bedeutung imitiert (Mythos, Inzest). Dabei gerät ihm das Geständnis zum Geständnisimitat, da es sowohl Kohärenz als auch Reue simuliert, die zentrale Frage nach der Schuld in der Adressierung an die Lesenden auslagert und sich in einem selbstbespiegelnden Schamnarrativ verläuft. Damit bestätigt der Roman performativ die Unmöglichkeit des Geständnisablegens angesichts des NS-Massenmordes, da die Erzählform den Verbrechen nicht beikommen kann: Während Aues Geständnis zu einem Geständnisimitat verkommt, das nur noch parodistisch auf das Grauen verweist, bleibt sein Täterzeugnis in seiner Funktion des dokumentarisch verbürgten Berichts

⁴⁶⁵ Littell, S. 1274

⁴⁶⁶ Dahlke, S. 311

funktional produktiv. Das erweckt den Eindruck eines Täterzeugens. Stellt das Zeugnis die Grenze der Literatur dar, so erweist sich das Täter_innengeständnis angesichts des Ausmaßes des Massenmordes als unmögliche Form. Was möglich ist, ist ein Imitat, das auf diese Unmöglichkeit verweist. Maximilian Aue selbst wird nie verurteilt. Ihm bleibt die endlose Verfolgung durch die Erinnyen.

4.5 Bernhard Schlink: Der Vorleser

4.5.1 Lektüre

Ist in der Epistemologie eines Textes das Wissen enthalten und in seinem Begehren die Frage nach der Sexualität, so lässt sich über die Poetik eines Textes der Anschluss an größere Diskurse nachzeichnen. Schlinks Coming-of-Age-Roman⁴⁶⁷, der die sexuelle Initiation seines Erzählers und Protagonisten Michael Berg mit einer historiografisch-juridischen Initiation in die Auseinandersetzung mit NS-Täter_innenschaft der Elterngeneration verschränkt und aus der Sicht Michaels erzählt, repräsentiert dabei einen apologetischen Zugriff der zweiten Generation der Nachgeborenen auf das NS-Erbe ihrer Elterngeneration, der als richtige Interpretation dieses Erbes gesetzt wird.

Michael Berg, Protagonist und Erzähler des Romans, lernt als 15-Jähriger Hanna Schmitz kennen, eine 36-jährige Straßenbahnschaffnerin. Sie beginnen eine Beziehung, die geprägt ist von ihrem gemeinsamen Ritual Körperreinigung – Sex – Vorlesen. Jahre später trifft Michael, inzwischen Jusstudent, Hanna zufällig bei einem Prozess gegen ehemalige KZ-Aufseherinnen wieder. Hanna ist eine der Angeklagten. Neben ihrer Funktion als Aufseherin, bei der sie u. a. junge Frauen gezwungen haben soll, ihr vorzulesen, bevor sie sie nach Auschwitz überstellte, wird ihr vorgeworfen, bei einem Todesmarsch daran beteiligt gewesen zu sein, die verbliebenen Häftlinge in einer brennenden Kirche eingesperrt und somit direkt ermordet zu haben. Hanna wird zu einer lebenslangen Haftstrafe verurteilt. Während des Prozesses entdeckt Michael Hannas Analphabetismus, der im Text als zentrale Motivierung von Hannas Biografie eingeführt ist, im Prozessgeschehen selbst aber nicht öffentlich gemacht wird. Wieder vergehen Jahre, Michael nimmt das Vorlesen wieder auf, indem er Kassetten bespricht und Hanna ins Gefängnis schickt. Kurz vor ihrer Entlassung begeht Hanna Selbstmord. Am Schluss des Romans bekennt der Erzähler Michael den Anspruch auf die Richtigkeit seiner Interpretation der NS-Täterin und ihrer Geschichte als Kommentar zum Schreibenanlass, der ihn dazu veranlasst hat, die Geschichte, die ihn mit Hanna über beider Leben hinweg verbindet, aufzuschreiben:

Den Vorsatz, Hannas und meine Geschichte zu schreiben, habe ich bald nach ihrem Tod gefaßt. Seitdem hat sich unsere Geschichte in meinem Kopf viele Male geschrieben, immer wieder ein bißchen anders, immer wieder mit neuen Bildern, Handlungs- und Gedankenketten. So gibt es neben der Version, die ich geschrieben habe, viele andere. Die Gewähr dafür, daß die geschriebene die richtige ist, liegt darin, daß ich sie geschrieben und die anderen Versionen nicht geschrieben habe. Die geschriebene Version wollte geschrieben werden, die vielen anderen wollten es nicht.⁴⁶⁸

⁴⁶⁷ Schlink, Bernhard: Der Vorleser. Zürich: Diogenes Verlag 1997

⁴⁶⁸ Schlink, S. 206

Michael erscheint im Text dabei intradiegetisch als Figur, extradiegetisch als Erzähler seiner Erlebnisse und als ausschließlicher Fokalisator des gesamten Textes: Seine Sicht ist totalitär und folgt einem Wahrheitsanspruch, wie der Erzähler am Ende offenlegt. Die Poetik des Textes lässt sich dabei mit Mieke Bal's visueller Narrativität als visuelle Poetik beschreiben, die mithilfe eines fotografischen Auges operiert. Michaels Fokalisierung ist eine Argumentation über Bildlichkeit eingeschrieben, mit der er Hanna studiert, da aufgrund der Beziehungsdynamik zwischen den beiden weder Gespräche noch Text als Erklärungen herangezogen werden können. Über den von Michaels Fokalisierung etablierten Blick kann die Beziehung zwischen dem Erzähler/Protagonisten Michael und dem Blickobjekt Hanna näher bezeichnet und darüber herausgearbeitet werden, welche Figuration von NS-Täter_innenschaft der Roman aufruft, selbst konstituiert und welche Konsequenzen auf die Beziehung das nach sich zieht.

Epistemologisch führt der Roman ein Streben nach Wissen über den Holocaust und seine Täter_innen vor, die den Erzähler und Protagonisten Michael dazu veranlasst, nicht nur die Frankfurter Auschwitz-Prozesse zu besuchen und sich juristisch darauf zu spezialisieren, sondern Hanna regelrecht zu studieren – die Frau und NS-Täterin, die in doppelter Hinsicht anders ist. Diese ontologische Andersheit analysiert Michael über Momentaufnahmen, die mittels seines Blickregimes eingefangen werden: Schnappschüsse aus drei Perioden eines Lebens, die das Objekt der Studie – Hanna – nicht erklären und Wissen verdichten, sondern letztendlich den Blick auf den Erzähler Michael zurückwerfen. Hat Michael am Ende in seinem Kopf voneinander getrennte, kein schlüssiges Bild ergebende Porträtserien, so bleibt Hanna darin bis zum Schluss rätselhaft, während Michael als Figur, Stimme, Fokalisator und selbsternannter Vertreter der zweiten Generation der Täter_innennachkommen mit seinen Schuldgefühlen, seiner Scham und seinen Selbstzweifeln durchgearbeitet ist. Während Hanna sich diesem Blick wiederholt entzieht, sich nicht auf ein Bild fixieren lässt und durch ihren Selbstmord den flüchtenden Entzug, der eine Bedeutungsfeststellung verweigert, noch verstärkt, und damit als Figur und Täter_innenrepräsentantin schemenhaft bleibt, arbeitet sich die Beziehung zwischen Michael zu diesem ontologisch Anderen deutlich heraus. Worum es also geht, ist nicht in erster Linie Hanna, sondern Michael und seine Täter_innenprojektionen, in seinem Versuch, von diesem Anderen wegzukommen.

Das Blickregime des Erzählers Michael Berg

Der Roman besteht aus drei Teilen. Teil eins (17 Kapitel) schildert die Affäre zwischen Michael und Hanna Anfang der fünfziger Jahre. Teil zwei (17 Kapitel) fokussiert auf ihr Wiedersehen bei den

Prozessen, die nicht datiert werden, aber an die Frankfurter Auschwitz-Prozesse 1963 – 1965 erinnern, bei denen Hanna auf der Anklagebank sitzt, während Michael als Jusstudent daran teilnimmt. Der letzte Teil (12 Kapitel) schildert ihre Beziehung ab 1967/68, die sie über das Vorlesen von Kassetten und Briefen miteinander führen, während Hanna ihre lebenslängliche Haftstrafe absitzt. Es endet mit Hannas Selbstmord und Michaels Vermächtnis.

Im Komplexitätsgrad der sprachlichen Ausführung imitiert der Erzähler Michael dabei den Reflexionsstand seines jüngeren Ichs, der Figur Michael, je nach Lebensabschnitt. Ist der erste Teil in kurze Kapitel unterteilt, die sich einfacher Hauptsätze bedienen, in denen auf die Handlung konzentriert erzählt wird, die einer Bewegung von drinnen (Wohnung) nach draußen (Welt) folgen, die Michaels Krankheit und Rekonvaleszenz ebenso wie der Vertiefung der heimlichen Beziehung entsprechen, so kennzeichnen den zweiten Teil mehrgradige Nebensätze, die auf Michaels gestiegenen Bildungsgrad verweisen. Die Dramaturgie von Teil zwei folgt dabei der Gerichtsverhandlung von der Eröffnung bis zur Urteilsverkündung, worin sich auch Michaels Verstehensprozess doppelt, indem er zunächst von Hannas Vergangenheit erfährt und sich im Laufe des Verfahrens ein eigenes Urteil bildet. Den dritten Teil kennzeichnen Reflexionen des inzwischen erwachsenen Erzählers Michael sowie Zeitsprünge, die die Ereignisse in den Jahrzehnten nach der Urteilsverkündung schildern. Das Erzählte wird dabei über den Plot und die Fokalisierung sexualisiert.

In der autodiegetischen Erzählung kommt Hanna ganz selten zu Wort. Alles, was sich über sie erfahren lässt, ist durch den Blick und die Interpretation des Erzählers gefiltert. Dieses Blickregime wird gleich auf den ersten Seiten des Romans etabliert und zieht sich durch die ganze Narration. Signifikant dafür ist der Blick des Erzählers auf Hannas Körper, der Interpretationsvarianten durchspielt, aber keiner Veränderung unterworfen wird: Der fünfzehnjährige Michael lernt die sechsenddreißigjährige Hanna in einem Moment der eigenen Scham und Schwäche kennen. Von der Gelbsucht befallen und sich übergebend trifft er sie zufällig auf der Straße. Sie weiß, was zu tun ist, putzt das Erbrochene weg, bringt ihn nach Hause und spricht dabei nur zwei Sätze: „Nimm den anderen [Eimer]“ und „Jungchen“. Der allererste Satz, mit dem Hanna vom Erzähler Michael eingeführt wird, deutet dabei schon auf ihre spätere Figurencharakterisierung als grausame Täterin hin: „Die Frau, die sich meiner annahm, tat es fast grob.“⁴⁶⁹ Nach seiner Genesung besucht Michael Hanna in ihrer Wohnung, um sich zu bedanken. Dabei beschreibt der Erzähler Hannas Wohnung mit einem Blick, der sich vom Äußeren ihrer Wohnung über die Unterwäsche, die sie bügelt, bis zu ihrem Körper nähert:

Ich erinnere mich [...] nicht mehr, was wir in der Küche geredet haben. Frau Schmitz bügelte; [...] Sie bügelte auch ihre Unterwäsche, und ich wollte nicht hinschauen, konnte aber auch nicht wegschauen.

⁴⁶⁹ Schlink, S. 6

Sie trug eine ärmellose Kittelschürze, blau mit kleinen, blassen, roten Blüten. Sie hatte ihr schulterlanges, aschblondes Haar im Nacken mit einer Spange gefaßt. Ihre nackten Arme waren blaß. Die Handgriffe, mit denen sie das Bügeleisen aufnahm, führte und absetzte und dann die Wäschestücke zusammen- und weglegte, waren langsam und konzentriert, und ebenso langsam und konzentriert bewegte sie sich, bückte sich und richtete sich auf. Über ihr damaliges Gesicht haben sich in meiner Erinnerung ihre späteren Gesichter gelegt. Wenn ich sie vor meine Augen rufe, wie sie damals war, dann stellt sie sich ohne Gesicht ein. Ich muß es rekonstruieren. Hohe Stirn, hohe Backenknochen, blaßblaue Augen, volle, ohne Einbuchtung gleichmäßig geschwungene Lippen, kräftiges Kinn. Ein großflächiges, herbes, frauliches Gesicht. Ich weiß, dass ich es schön fand. Aber ich sehe seine Schönheit nicht vor mir.⁴⁷⁰

Der Erzähler kann keine Angaben über den Inhalt ihres Gesprächs machen, und auch der Zoom auf den Körper deckt nichts auf. Hanna erscheint als Bewegung ohne Gesicht. Dieselbe Blickbewegung wiederholt sich im darauffolgenden vierten Kapitel, dieses Mal schon als sexualisierter Schlüssellochblick, da Michael Hanna durch die Tür vom Vorzimmer in die Küche heimlich beobachtet, während sie sich umzieht:

Ich wartete im Flur. Sie zog sich in der Küche um. Die Tür stand einen Spalt auf. Sie zog die Kittelschürze aus und stand im hellgrünen Unterkleid. Über der Lehne des Stuhls hingen zwei Strümpfe. Sie nahm einen und raffte ihn mit wechselnd greifenden Händen zu einer Rolle. Sie balancierte auf einem Bein, stützte auf dessen Knie die Ferse des anderen Beins, beugte sich vor, führte den gerollten Strumpf über die Fußspitze, setzte die Fußspitze auf den Stuhl, streifte den Strumpf über Wade, Knie und Schenkel, neigte sich zur Seite und befestigte den Strumpf an den Strumpfbändern. Sie richtete sich auf, nahm den Fuß vom Stuhl und griff nach dem anderen Strumpf. Ich konnte die Augen nicht von ihr lassen. Von ihrem Nacken und von ihren Schultern, von ihren Brüsten, die das Unterkleid mehr umhüllte als verbarg, von ihrem Po, an dem das Unterkleid spannte, als sie den Fuß auf das Knie stützte und auf den Stuhl setzte, von ihrem Bein, zuerst nackt und blaß und dann im Strumpf seidig schimmernd.⁴⁷¹

Von einem Objekt (Strumpf) gleitet der Blick hin zu ihrem Körper. Dieses Mal aber wirft Hanna seinen Blick zurück, wobei Michael ihre Antwort nicht interpretieren kann und ihr als „verwundert, fragend, wissend, tadelnd“⁴⁷² mehrere Interpretationen zuweist. Nicht ihre Gestalt findet Michael anziehend, sondern ihre Haltung und ihre Bewegungen faszinieren ihn. Aus seinen Beschreibungen von Hanna als „schwerfällig“, „in das Innere ihres Körpers zurückgezogen“, „die äußere Welt vergessen[d]“ wird deutlich, dass Hanna Körper ist:

Ich erinnere mich, daß ihr Körper, ihre Haltungen und Bewegungen manchmal schwerfällig wirkten. Nicht daß sie so schwer gewesen wäre. Vielmehr schien sie sich in das Innere ihres Körpers zurückgezogen, diesen sich selbst und seinem eigenen, von keinem Befehl des Kopfes gestörten ruhigen Rhythmus überlassen und die äußere Welt vergessen zu haben. Dieselbe Weltvergessenheit lag in den Haltungen und Bewegungen, mit denen sie die Strümpfe anzog. Aber hier war sie nicht schwerfällig, sondern fließend, anmutig, verführerisch – Verführung, die nicht Busen und Po und Bein ist, sondern die Einladung, im Inneren des Körpers die Welt zu vergessen.⁴⁷³

⁴⁷⁰ Schlink, S. 13f

⁴⁷¹ Schlink, S. 15

⁴⁷² Schlink, S. 16

⁴⁷³ Schlink, S. 17f

Das Angebot der Verführung liegt folgerichtig auch darin, in diesen Körper, der Hanna ist, einzutreten und die Welt hinter sich zu lassen. Hanna ist damit körperliche Gegenwart, die enthistorisiert erscheint: Der Erzähler Michael hat kaum Wissen über die Figur, ihre Vergangenheit und Geschichte, als Körper ist sie Augenblick, der sich vollzieht: „Sie – ich sollte anfangen, sie Hanna zu nennen – wie ich auch damals anfang, sie Hanna zu nennen – sie freilich lebte nicht aus einem Versprechen, sondern aus der Situation, und nur aus ihr.“⁴⁷⁴ Über die Opposition schwerfällig – fließend verortet der Erzähler Hanna in einer „von keinem Befehl des Kopfes gestörten“ Selbstvergessenheit, die ihm zu einer Weltvergessenheit gerinnt. Hanna ist Körper, weil in das Innere ihres Körpers zurückgezogen, jeder rationalen Kontrolle entzogen, sich der Welt verweigernd.

Im zweiten Teil des Romans doppelt sich diese Struktur: Während des Prozesses gibt es keinen direkten Kontakt zwischen Hanna und dem Erzähler. Michael beobachtet Hanna von hinten. Wieder ist es Hannas Körper, der im Blick des Erzählers gelesen werden muss, um aus der Körperhaltung Hannas Einstellung zum Prozess, d. h. ihre Welthaltung zu interpretieren. Hier aber wird der Erzähler Michael zum Fokalisator im Sinne von Mieke Bal's Konzept der Fokalisierung, das nicht deckungsgleich mit der Erzählperspektive ist. Fokalisierung im Bal'schen Sinn bedeutet eine Textstrategie, die es ermöglicht, die Sicht einer anderen Figur, einer anderen vom Text entworfenen Subjektivität in die dominante Erzählperspektive einzuschreiben:

Ich *las* (Hervorhebung U.K.) ihren Kopf, ihren Nacken, ihre Schultern. Wenn es um sie ging, hielt sie den Kopf besonders hoch. Wenn sie sich ungerecht behandelt, verleumdet, angegriffen fühlte und um eine Erwiderung rang, rollte sie die Schultern nach vorne, und der Nacken schwellte, ließ die Muskelstränge stärker heraus- und hervortreten. Die Erwiderungen mißlangen regelmäßig, und regelmäßig sanken die Schultern herab. Sie zuckte nie mit den Schultern, schüttelte auch nie den Kopf. Sie war zu angespannt, als daß sie sich die Leichtigkeit eines Schulterzuckens oder Kopfschüttelns erlaubt hätte [...] Sie saß wie gefroren. So sitzen mußte weh tun.⁴⁷⁵

In der Schilderung von Hannas Anspannung artikuliert sich ihr Unwohlsein mit der Situation des Prozesses, der sie ausgeliefert ist, und eine gewisse Art von Widerstand, der sich nur in einem zur Handlungsunfähigkeit verurteilendem Einfrieren artikuliert. Der Erzähler aber belegt Hannas Verhalten mit einer Wertung: Er beschreibt Hannas Reaktionen und Argumentationsstrategien als für sie nachteilig aufgrund ihrer Inkompetenz, die rhetorischen Regeln einer Gerichtsverhandlung zu verstehen oder auszuführen. Dabei ist auch der Blick des Erzählers selbst nicht einheitlich. In der Stimme wird die Differenz zwischen zwei Erzählern deutlich: dem jüngeren und dem älteren Michael Berg. Während die Affäre selbst ausschließlich aus der Deutungsperspektive des fünfzehnjährigen Michael erzählt wird, durchzieht die Schilderung des Erzählers Michael in den ersten Kapiteln und den Prozesskapiteln die Spaltung der Erzählinstanz: Der erwachsene Erzähler kommentiert durch

⁴⁷⁴ Schlink, S. 39f

⁴⁷⁵ Schlink, S. 95f

Reflexionen und Interpretationen des Verhalten der Figur Michael nachträglich und stellt somit eine Distanz zwischen den beiden Ichs her. So zweifelt die Figur Michael vor seinem zweiten Besuch bei Hanna, ob die Entscheidung, Hanna wiederzusehen, richtig sein würde: „Hinzugehen mochte gefährlich sein. [...] Gefährlicher war, nicht hinzugehen; ich lief Gefahr, von meinen Phantasien nicht loszukommen. Also tat ich das Richtige, wenn ich hinging. Sie würde sich normal verhalten, ich würde mich normal verhalten, und alles würde wieder normal sein.“⁴⁷⁶ Michael entscheidet sich für einen zweiten Besuch, was vom Erzähler gleich darauf herablassend kommentiert wird: „So habe ich damals vernünftelt ...“⁴⁷⁷ Dadurch wird für die Lesenden eine kritische Distanz zum Erzähler erschwert, lädt der Erzähler doch durch seine selbstreflektierende Selbstkritik zur Identifikation ein. So verhindert der Erzähler rhetorisch Kritik oder Urteile durch die Lesenden, da er sie beflissentlich vorwegnimmt, gleichwertig neben die Aussagen des jungen Michael stellt, somit unentschieden im Raum stehen lässt und in der Spaltung der Erzählinstanz die Figur Michael zum Objekt sympathetischer Identifikation konstituiert, um die Opfernarration zu unterstützen.

In weiterer Folge beginnt eine leidenschaftliche Beziehung zwischen Hanna und Michael, die Michael allerdings vor seinem Umfeld, den bildungsbürgerlichen Eltern und den Schulkolleg_innen geheim hält und dies zunehmend als Verrat an Hanna erlebt: „Dann habe ich begonnen, sie zu verraten. [...] Ich habe verschwiegen, was ich hätte offenbaren müssen.“⁴⁷⁸ Während seine Freund_innen aufgrund seiner Krankheit keinen Verdacht schöpfen, stellt sich bei Michael ein immer größeres Schamgefühl ein. Als Hanna unerwartet im Schwimmbad vorbeikommt, in dem Michael mit seinen Freund_innen den Sommer verbringt, verleugnet Michael sie, indem er an ihr vorbeigeht und sie ignoriert: „Hanna als Krankheit. Ich schämte mich.“⁴⁷⁹ Das führt zum Beziehungsabbruch, Hanna verlässt die Stadt und lässt Michael allein zurück. Der Erzähler Michael beschreibt den Trennungsprozess als Auseinandersetzung mit dem durch die Geheimhaltung entstandenen Schuldgefühl, das die historische Schuld der NS-Täter_innenschaft auf der Folie der Liebesbeziehung schon proleptisch vorwegnimmt: „Mich nach Hanna nie mehr demütigen lassen und demütigen, nie mehr schuldig machen und schuldig fühlen, niemanden mehr so lieben, daß ihn verlieren weh tut – ich habe das damals nicht in Deutlichkeit gedacht, aber mit Entschiedenheit gefühlt.“⁴⁸⁰

Sieben Jahre später begegnet Michael Hanna beim Prozessbeginn gegen KZ-Aufseherinnen wieder, den er mit seinem Uniseminar besucht, wobei der Erzähler keine genauen Verweise zu den historischen Prozessen und Orten gibt. Ebenso wenig Details werden in der langen Prozesserzählung

⁴⁷⁶ Schlink, S. 21

⁴⁷⁷ Schlink, S. 21

⁴⁷⁸ Schlink, S. 72

⁴⁷⁹ Schlink, S. 74

⁴⁸⁰ Schlink, S. 84

über Hanna deutlich: Hanna, zunächst Arbeiterin bei Siemens, soll sich freiwillig zur SS gemeldet haben, bis Frühjahr 1944 als KZ-Aufseherin in Auschwitz, dann bis zum Winter 44/45 in einem nicht weiter benannten Nebenlager (einer Munitionsfabrik) tätig gewesen sein und zu Kriegsende in Kassel gelebt haben. Vielmehr eröffnet der Erzähler den Romanabschnitt mit einer Selbsterklärung von Michaels Generation, die durch den Text dann widerlegt wird: Am Ende hat Michael kein Urteil gefällt, oder kein eindeutiges, und es ist vor allem seine Scham, um die sich dieser Romanabschnitt dreht:

Aufarbeitung! Aufarbeitung der Vergangenheit! Wir Studenten des Seminars sahen uns als Avantgarde der Aufarbeitung. Wir rissen die Fenster auf, ließen die Luft herein, den Wind, der endlich den Staub aufwirbelte, den die Gesellschaft über die Furchtbarkeiten der Vergangenheit hatte sinken lassen. Wir sorgten dafür, daß man atmen und sehen konnte. Auch wir setzten nicht auf juristische Gelehrsamkeit. Daß verurteilt werden müsse, stand für uns fest. Ebenso stand fest, daß es nur vordergründig um die Verurteilung dieses oder jenes KZ-Wächters und -Schergen ging. Die Generation, die sich der Wächter und Schergen bedient oder sie nicht gehindert oder sie nicht wenigstens ausgestoßen hatte, als sie sie nach 1945 hätte ausstoßen können, stand vor Gericht, und wir verurteilten sie in einem Verfahren der Aufarbeitung und Aufklärung zu Scham.⁴⁸¹

Hanna sitzt mit dem Rücken zum Publikum. Michael erkennt sie erst, als ihr Name aufgerufen wird. Analog zum ersten Teil ist es sein zoomender Blick auf den Körper, der sich ihr nähert:

Natürlich erkannte ich sofort den Namen: Hanna Schmitz. Dann erkannte ich auch die Gestalt, den Kopf fremd mit zum Knoten geschlungenen Haaren, den Nacken, den breiten Rücken und die kräftigen Arme. Sie hielt sich gerade. Sie stand fest auf beiden Beinen. Sie ließ ihre Arme locker hängen. Sie trug ein graues Kleid mit kurzen Ärmeln. Ich erkannte sie, aber ich fühlte nichts.⁴⁸²

Michael beobachtet sie von da an an jedem Prozesstag. Dabei setzt der Erzähler die Erzählung des Prozessgeschehens mit der eigenen Trennungsgeschichte parallel: Die Frage, ob Hanna inhaftiert bleiben soll, beantwortet er für sich mit ja, um sich nicht mit seinen Erinnerungen konfrontieren zu müssen. Einmal sieht Hanna zu ihm, sonst immer zur Gerichtsbank, ihr gesichtsloser Körper bleibt im Fokus des Blicks des Erzählers, er interpretiert Hanna als Figur über ihre Körperhaltung, ohne die Korrektur ihrer Selbstaussage oder ihres Blickes.

Die Anklage konzentriert sich auf zwei Ereignisse als Hauptanklagepunkte, den Mord durch Selektion im Nebenlager und den Brand einer Kirche, in die die Gefangenen auf dem Todesmarsch von den KZ-Aufseherinnen eingesperrt worden waren. Die anderen vier mitangeklagten ehemaligen KZ-Aufseherinnen sowie ihre Verteidiger einigen sich auf Hanna als Hauptschuldige, diese nimmt die Verantwortung für einen die anderen Angeklagten entlastenden SS-Bericht auch auf sich, um das Geheimnis ihres Analphabetismus zu schützen, als die Anklage einen Schriftenvergleich als Beweis einfordert. Als die Beweisführung das Zeugnis vorlegt, Hanna habe sich von den Häftlingen, schwachen, jungen Mädchen, im Nebenlager vorlesen lassen, sieht Hanna Michael zum ersten Mal

⁴⁸¹ Schlink, S. 87

⁴⁸² Schlink, S. 91

seit Prozessbeginn direkt an: „Als ich unter ihrem Blick rot wurde, wandte sie ihn ab und kehrte sich wieder der Gerichtsbank zu.“⁴⁸³ Hanna verteidigt oder rechtfertigt sich nicht. Der Erzähler legt ihr sich mildernde Umstände in den Mund: „Frag sie, ob sie die schwachen und zarten Mädchen gewählt hat, weil sie die Arbeit auf dem Bau ohnehin nicht verkrafteten, weil sie ohnehin mit dem nächsten Transport nach Auschwitz kamen und weil sie ihnen den letzten Monat erträglich machen wollte.“⁴⁸⁴ Hanna aber sagt nichts, ihr Anwalt auch nicht.

Bei einem Sonntagsspaziergang im Wald löst Michael das Rätsel um Hannas Verhalten als Vermeidungsstrategie, die sich aus ihrem Analphabetismus erklärt, setzt seine Scham mit ihrer Scham parallel, überträgt sie in einen Schulddiskurs, verteidigt Hanna und verurteilt sich selbst: „Und wenn ich nicht schuldig war, weil der Verrat einer Verbrecherin nicht schuldig machen kann, war ich schuldig, weil ich eine Verbrecherin geliebt hatte.“⁴⁸⁵ Michael denkt darüber nach, dem Gericht von Hannas Analphabetismus zu berichten, entscheidet sich aber dagegen. Sein Vater rät ihm zu einem Gespräch mit Hanna, auch dies lehnt er ab. Die Beweggründe für diesen Entschluss rücken die Figur Michael in direkte Parallele zu den KZ-Häftlingen:

Warum ich nicht schaffte, mit Hanna zu reden? Sie hatte mich verlassen, hatte mich getäuscht, war nicht die gewesen, die ich in ihr gesehen oder auch in sie hineinphantasiert hatte. Und wer war ich für sie gewesen? Der kleine Vorleser, den sie benutzt, der kleine Beischläfer, mit dem sie ihren Spaß gehabt hatte? Hätte sie mich auch ins Gas geschickt, wenn sie mich nicht hätte verlassen können, aber loswerden wollen?⁴⁸⁶

Das ist die zentrale Stelle im Roman, da sie nicht nur wortwörtlich Michaels apologetischen Opferdiskurs in den Text schreibt, sondern als erzählte Figurenrede als eine der wenigen Stellen im Text vom Erzähler nicht zensiert, kommentiert oder interpretiert wird und damit so etwas wie eine inszenierte Authentizität von Michaels Figurenrede darstellt. In den Verhandlungspausen verfolgen ihn Tagträume, in denen er Hanna als kalte, grausame, pragmatische Täterin figuriert, wie der Romanbeginn und seine erste Begegnung mit ihr („die Frau, die sich meiner annahm, tat es fast grob“) schon vorweggenommen haben:

Ich sah Hanna bei der brennenden Kirche, mit hartem Gesicht, schwarzer Uniform und Reitpeitsche, mit der Reitpeitsche zeichnet sie Kringel in den Schnee und schlägt gegen die Stiefelschäfte. Ich sah sie, wie sie sich vorlesen läßt. Sie hört aufmerksam zu, stellt keine Fragen und macht keine Bemerkungen. Als die Stunde vorbei ist, teilt sie der Vorleserin mit, daß sie morgen mit dem Transport nach Auschwitz geht. Die Vorleserin, ein schwächliches Geschöpf mit schwarzen Haarstoppeln und kurzsichtigen Augen, beginnt zu weinen. Hanna schlägt mit der Hand gegen die Wand, und zwei Frauen treten ein, auch sie Häftlinge in gestreiftem Gewand, und zerren die Vorleserin raus. Ich sah Hanna Lagerstraßen entlanggehen und in Häftlingsbaracken treten und Bauarbeiten überwachen. Sie tut alles mit demselben harten Gesicht, mit kalten Augen und schmalem Mund, und die Häftlinge

⁴⁸³ Schlink, S. 112

⁴⁸⁴ Schlink, S. 113

⁴⁸⁵ Schlink, S. 129

⁴⁸⁶ Schlink, S. 153

ducken sich, beugen sich über die Arbeit, drücken sich an die Wand, in die Wand, wollen in der Wand verschwinden. Manchmal sind viele Häftlinge angetreten oder laufen hierhin und dorthin oder formen Reihen oder marschieren, und Hanna steht dazwischen und schreit Kommandos, das schreiende Gesicht eine häßliche Fratze, und hilft mit der Reitpeitsche nach.⁴⁸⁷

Diese Bilder verschränkt Michael mit Erinnerungen an ihr sexuelles Verhältnis. Die Figur Hanna gerät darin zur sadistischen, perversen, sexuell ausbeutenden NS-Täterin, wie sie beispielsweise in den Diskursen um die KZ-Aufseherin Ilse Koch (KZ Buchenwald) und den sadomasochistischen, israelischen Erotikheften „Stalagim“ vorformatiert sind:

Schlimm war, wenn die Bilder durcheinander gerieten. Hanna, die mich mit den kalten Augen und dem schmalen Mund liebt, die mir wortlos beim Vorlesen zuhört und am Ende mit der Hand gegen die Wand schlägt, die zu mir redet und deren Gesicht zur Fratze wird. Das schlimmste waren die Träume, in denen mich die harte, herrische, grausame Hanna sexuell erregte und von denen ich in Sehnsucht, Scham und Empörung aufwachte. Und in der Angst, wer ich eigentlich sei.⁴⁸⁸

Auch hier spaltet sich die Erzählinstanz und kommentiert die eigene Erzählung gleich mit, denn der Erzähler weist beide Vorstellungen als Klischees aus und unterläuft damit ihre Zuschreibungsmacht:

Ich wußte, daß die phantasierten Bilder armselige Klischees waren. Sie wurden der Hanna, die ich erlebt hatte und erlebte, nicht gerecht. Gleichwohl waren sie von großer Kraft. Sie zersetzten die erinnerten Bilder von Hanna und verbanden sich mit den Bildern vom Lager, die ich im Kopf hatte.⁴⁸⁹

Gleichzeitig liefert der Erzähler auch eine Rechtfertigung ihrer Verwendung im Subtext mit, wenn er anschließend darüber reflektiert, dass es zur Zeit der Frankfurter Auschwitz-Prozesse nur einen sehr eingeschränkten Bilderkanon gab, der erst Ende der 1970er-Jahre durch popkulturelle und filmische Repräsentationen erweitert worden ist. „Damals hat die Phantasie sich kaum bewegt; [...] Die paar Bilder, die sie alliierten Photographien und Häftlingsberichten verdankte, betrachtete sie wieder und wieder, bis sie zu Klischees erstarrten.“⁴⁹⁰ Hier offenbart der Blick auf Hanna ein Wissensgefälle zwischen Michael als Figur und Michael als Erzähler. Die Interpretation wird zur Zensur, sie muss korrigiert werden. Was zensiert und gleichzeitig doch ausgesprochen wird, ist nicht nur das Klischee, sondern die Selbst-Etablierung als Opfer: Über die sexuelle Beziehung zu Hanna setzt sich Michael analog zu den Mädchen im Außenlager von Auschwitz als Opfer Hannas. „In der Angst, wer ich eigentlich sei“ ist Michael die Vorleserin. Michaels Versuch, andere Bilder als Klischees zu generieren, erklärt der Erzähler für gescheitert. Daran ändert auch eine Studienreise in die KZ-Gedenkstätte Struthof-Natzweiler nichts, die Michael unternimmt, die ihm aber in der Logik einer Umkehrung von Außen-Innen keine Bilder an die Hand gibt: „In mir fühlte ich eine große Leere, als hätte ich nach der

⁴⁸⁷ Schlink, S. 140f

⁴⁸⁸ Schlink, S. 141f

⁴⁸⁹ Schlink, S. 142

⁴⁹⁰ Schlink, S. 143

Anschauung nicht da draußen, sondern in mir gesucht und feststellen müssen, daß in mir nichts zu finden ist.“⁴⁹¹

Schließlich wird das Urteil verkündet, Hanna bekommt lebenslänglich, das im Vergleich mit den anderen Urteilen höchste Strafausmaß. Während alle auf Hanna starren, erwidert sie Michaels Blick nicht und entzieht sich endgültig: „Aber sie schaute geradeaus und durch alles hindurch. Ein hochmütiger, verletzter, verlorener und unendlich müder Blick. Ein Blick, der niemanden und nichts sehen will.“⁴⁹² Der leere Blick entpuppt sich in der Reflexion des Erzählers später als Spiegel, der das Verhältnis von beobachtendem Subjekt und Objekt des Beobachtens verkehrt: „Ich mußte eigentlich auf Hanna zeigen. Aber der Fingerzeig auf Hanna wies auf mich zurück.“⁴⁹³ In Hannas achtem Haftjahr beginnt Michael, ihr Kassetten ins Gefängnis zu schicken, auf denen er ihr Texte des deutschsprachigen Literaturkanons vorliest. Er wird dies bis zu ihrer bevorstehenden Entlassung im achtzehnten Haftjahr fortsetzen. Autodidaktisch lernt Hanna mithilfe der Kassetten lesen und schreiben. Michael beurteilt Hannas Lesenlernen als aufklärerischen Schritt: „Indem Hanna den Mut gehabt hatte, lesen und schreiben zu lernen, hatte sie den Schritt aus der Unmündigkeit zur Mündigkeit getan, einen aufklärerischen Schritt.“⁴⁹⁴ Hanna erlangt damit nicht nur nachträglich ihre Alphabetisierung, sondern auch eine literarisch geschulte Mündigkeit, so stellt es der Erzähler in den Raum, die das ganze bildungsbürgerliche Spektrum abdeckt:

Insgesamt weisen die Titel des Hefts ein großes bildungsbürgerliches Urvertrauen aus. Ich erinnere mich auch nicht, mir jemals die Frage gestellt zu haben, ob ich über Kafka, Frisch, Johnson, Bachmann und Lenz hinausgehen und experimentelle Literatur, Literatur, in der ich die Geschichte nicht erkenne und keine der Personen mag, vorlesen sollte. Es verstand sich für mich, daß experimentelle Literatur mit dem Leser experimentiert, und das brauchten weder Hanna noch ich.⁴⁹⁵

Anhand von Hannas Dankeskarten versucht Michael ein letztes Mal, über die Analyse ihres Körpers, dieses Mal der Handschrift und der Hand, etwas über die Figur aufzudecken. Wiederum bleibt die Interpretation schemenhaft:

Man sah den Widerstand, den Hanna überwinden mußte, um die Linien zu Buchstaben und die Buchstaben zu Wörtern zu fügen. Die Kinderhand will hierhin und dorthin abschweifen und muß in der Bahn der Schrift gehalten werden. Hannas Hand wollte nirgendwohin und mußte vorangezwungen werden.⁴⁹⁶

Am Tag vor ihrer Entlassung bringt sich Hanna in ihrer Zelle um. Michael betritt am nächsten Tag ihre Zelle und findet wichtige Werke des wissenschaftlichen und literarischen Kanons der Holocaustliteratur in ihrem Bücherregal: Levi, Wiesel, Borowski, Améry, Rudolf Höss, Arendts

⁴⁹¹ Schlink, S. 150

⁴⁹² Schlink, S. 156

⁴⁹³ Schlink, S. 162

⁴⁹⁴ Schlink, S. 178

⁴⁹⁵ Schlink, S. 176

⁴⁹⁶ Schlink, S. 177

Eichmann Text, wissenschaftliche Literatur über KZ-Aufseherinnen und Gefangene. Erst in Hannas Leiche erkennt der Erzähler schließlich das Gesicht Hannas, gedoppelt als altes und gleichzeitig junges Gesicht. Das Zentrum der Offenbarungslogik von Michaels Blickregime entpuppt sich als leer, mehr, als dass in einem alten Gesicht ein junges aufscheint, passiert nicht:

Hanna war ein Tuch um den Kopf gebunden worden, um das Kinn bis zum Eintritt der Todesstarre hochzuhalten. Das Gesicht war weder besonders friedlich noch besonders qualvoll. Es sah starr und tot aus. Als ich lange hinschaute, schien im toten Gesicht das lebende auf, im alten das junge.⁴⁹⁷

Rezensionen

Ebenso wie bei den anderen drei von mir analysierten Romanen ist auch die Rezeption von Schlinks Roman durch eine klare Polarisierung zwischen Lob und Verriss gekennzeichnet. Während der Text im deutschsprachigen Raum eher positiv rezipiert wurde, stieß er im angloamerikanischen Raum trotz großer Popularität (1997 erschien schon die englische Ausgabe) auf scharfe Kritik innerhalb der Holocaustforschung.⁴⁹⁸ Ich greife exemplarisch zwei positive Besprechungen (Lüderssen für den deutschsprachigen, Pettitt für den englischsprachigen Kontext) sowie eine negative Besprechung (Donahue für den deutschsprachigen Kontext) heraus und argumentiere als Fazit meine eigene negative Kritik über die dem Roman inhärente, Täter_innenschaft beschönigende Geständnislogik.

Klaus Lüderssen⁴⁹⁹ wendet sich in seiner Lektüre des Romans gegen negative Lesarten von Schlinks Roman, die ihm Wahrheitsverwischung und eine Feminisierung des Faschismus vorwerfen, indem über Hannas Läuterungsprozess in der Haft die Wurzel (ihr Analphabetismus) für den Massenmord verstehbar gemacht wird.⁵⁰⁰ Ausgangspunkt für Lüderssen ist die Frage nach dem Anlass vieler Kritiker_innen, Schlinks Roman aufgrund fehlender Plausibilität abzulehnen. Dabei bezieht sich dieser Vorwurf nicht auf inhaltliche Inkongruenzen (wie beispielsweise der Frage, warum Hanna aufgrund eines Schamgefühls eine jahrzehntelange Haftstrafe in Kauf nimmt und sich für eine Tat verantwortlich erklärt, die sie nicht alleine verantwortet hat), sondern, analog zu Robert Eaglestones und Joan Pettitts Ausführungen zur Problematik der Rechtfertigungsrhetoriken in NS-Täter_innenliteratur, auf die darunterliegende Annahme, der Roman rechtfertige darüber Hannas Täter_innenschaft:

Wenn es die Tatsachen aber nicht sein können und sich die Frage nach dem Realitätsgehalt und dem methodologischen Umgang damit gar nicht stellen konnte, was ist es dann, was die Kritiker

⁴⁹⁷ Schlink, S. 198

⁴⁹⁸ Vgl. hier vor allem: Oszick, Cynthia: The Rights of History and the Rights of Imagination. In: Commentary Magazine (1999); Bartov, Omer: Germany as Victim. In: New German Critique 80 (2000), S. 29-40

⁴⁹⁹ Lüderssen, Klaus: Die Wahrheit des „Vorlesers“. In: Braese, Stephan (Hg.): Rechenschaften. Juristischer und literarischer Diskurs in der Auseinandersetzung mit den NS-Massenverbrechen. Göttingen: Wallstein 2004, S. 165-174

⁵⁰⁰ Lüderssen wendet sich gegen eine Rezension von Jeremy Adler in der Süddeutschen Zeitung vom 20/21.4.2002

herausfordert? Offenbar die Vermutung, der Analphabetismus einer KZ-Schergen könne sie entschuldigen.⁵⁰¹

Lüderssen besteht auf den Umstand, dass die Geschichte politischer Systeme nicht über abstrakte Entitäten und Dynamiken, sondern gerade über die in ihr handelnden Personen und ihren Beweggründen erzählt werden muss, um politische Prozesse nachvollziehbar, reflektierbar und erfahrbar zu machen. Lüderssen wendet sich damit auch gegen Ansätze konstruktivistischer Theoriebildung, die die Verschränkung von Geschichtsschreibung und fiktionaler Literatur hervorheben und nicht von einer sauberen Getrenntheit dieser beiden Diskurse ausgehen und unterstellt ihnen eine grundsätzliche Absage an die Kategorie des Verstehens. Was in Lüderssens Verdikt bedeutsam ist, ist – abgesehen von der theoretisch unsauberen Pauschalisierung konstruktivistischer Theoriebildung und der Verkürzung ihrer Thesen in seiner Darstellung⁵⁰² – die besondere Rolle, die er der Literatur in diesem Streit zuschreibt, dem ja zunächst die Frage nach dem Verhältnis von einzelner Handlung und gesellschaftlicher Struktur zugrunde liegt. Denn gerade im Herausstreichen der Funktion von Literatur als Überlieferungsmedium, das im Gegensatz zu anderen Diskursen Verstehensprozesse anstoßen kann, sieht Lüderssen das Verdienst von Schlinks Roman:

Was die Literatur genauer wissen kann als die historische Forschung und der Strafprozess, wird nun durch das Buch von Schlink besonders deutlich. Es verdient also nicht nur die mitgeteilte Kritik, sondern könnte die Basis für eine Holocaust-Forschung sein, die vor den Erfahrungen des äußersten Individuellen auch bei den Tätern nicht zurückschreckt. [...] Der subjektive Sinn, der durch den literarischen Text produziert wird, ist durch keine „Quelle“ zu ersetzen.⁵⁰³

Als zweites Verdienst attestiert Lüderssen dem Roman, dass er die Täterin Hanna als menschliche Figur zeichnet, d. h. als ein vielschichtiges Wesen, das sich nicht auf die eindimensionale Figuration des Monsters reduzieren lässt:

Die Erfahrung des Holocaust ist die Erfahrung mit Mördern. Diese fallen aus dem Menschlichen nicht heraus, sind keine mit menschlichem Maß nicht mehr messbaren Gesandten der Hölle oder einer anderen nichtirdischen Macht oder Sphäre des Ungeistes, die in diesen Personen Gestalt annimmt. Als Menschen unterliegen Mörder der Erfahrung, mehrere, ja am Ende viele Seiten zu haben. Wer das nicht wahrhaben will, muss eigentlich sagen: Diese Täter dürfen nur als monströse Wesen erscheinen. [...] Aber gibt es nicht – auch oder gerade literarisch – Grenzen für die Erhöhung eines Täters, so wie es Grenzen für die Erniedrigung eines Opfers gibt? Sicher, ich kann mir literarische Elaborate vorstellen, denen ich das vorhalten würde. Doch ist das wirklich zu erwägen bei einem Buch, das von der ersten bis zur letzten Zeile ernste, ja selbstquälerische Tatsachen- und Gewissenserkundung ist?⁵⁰⁴

Damit unterliegt auch Lüderssens Interpretation der Opposition von Monster- und Normalitätsparadigma, dessen Logik folgend er Hanna gerade aufgrund ihrer Sexualisierung auf die

⁵⁰¹ Lüderssen, S. 169

⁵⁰² Lüderssen reduziert konstruktivistische Theoriebildung auf eine Relativierung von Verstehbarkeitsprozessen und eine political correctness, gegen die er anspricht, vgl. S. 173

⁵⁰³ Lüderssen, S. 174f

⁵⁰⁴ Lüderssen, S. 175f

Seite der Normalität und des Menschlichen stellt, damit aber nichts über die Figur, die narrativen Strategien des Romans oder ihren Konsequenzen aussagt. In seiner Bemerkung, das Buch stelle eine „selbstquälerische Tatsachen- und Gewissenserkundung“ dar, ist hingegen schon die Spur des Geständnishaften angelegt, die er nicht weiter aufnimmt.

William Collins Donahue⁵⁰⁵ liest entgegen Lüderssens positiver Kritik die Figur Hanna gerade als Mystifikation „auf Kosten einer präziseren Wahrnehmung von krimineller Verantwortung.“⁵⁰⁶ Donahues Fazit, das im Titel seiner Lektüre schon angekündigt ist, vorweggenommen: „Am Ende repräsentiert ‚Der Vorleser‘ keineswegs einen herausfordernden Fortschritt [gegenüber vereinfachenden schwarz-weiß Extremen von Täter_innen- und Opferfigurationen, U.K.], sondern eine selbstgerechte Entschuldigung für gegenwärtige ‚Leser‘ des Holocaust.“⁵⁰⁷ Donahue liest die Erotisierung der Täterinnenfigur Hanna als Strategie, sie als Figur sympathisch zu zeichnen und damit eine Bindung an die Täter_innengeneration nachvollziehbar zu machen. Über diese Strategie wird auch die Figur von Hanna zu einer paradigmatischen Figur von NS-Täter_innenschaft gemacht und ihr repräsentativer Status autorisiert. Die problematische Engführung des Analphabetismus mit der Frage nach der Verantwortung für den Massenmord liest er als ahistorische, einer Logik der Devianz folgende Strategie der Erklärung, die den Massenmord letztendlich entgegen der historischen Tatsachen als einen Effekt von Unmündigkeit darstellt. Unterstützt wird dies durch die Strategie des Erzählers, sich selbst als paradigmatische Figur einer ganzen Generation zu setzen und damit über die individuelle Figurenebene hinaus Anspruch auf Repräsentation zu erheben. Donahue setzt seine negative Kritik explizit gegen die positive Rezeption des Romans (u. a. von George Steiner), die auch dazu führte, dass der Roman zu einem Bestseller avancierte, mit vielen Preisen ausgezeichnet wurde (u. a. Hans-Fallada- und Heine-Preis), zur Schullektüre avancierte und prominent für die Auseinandersetzung der gesamten deutschsprachigen Literatur mit den NS-Verbrechen steht. Dabei bemerkt Donahue kritisch, dass die überschwängliche Rezeption des Romans weniger über den Roman erzählt als über das Klima, in dem diese Interpretationen angestellt werden, das er von einer Erwartungshaltung geprägt kennzeichnet, die „Verdunkelung als Aufklärung und Verwirrung als moralische Leistung [feiert]“⁵⁰⁸ und den Roman für Antworten bejubelt, die er scheinbar gibt, statt kritische Irritationen einzufordern.

Lange Zeit schien kaum jemand Anstoß daran zu nehmen, mal abgesehen von ein paar kargen Worten inmitten von Lobeshymnen auf das Buch, dass der Roman von der Annahme ausgeht, Hannas Analphabetismus liefere so etwas wie ein Alibi für ihren Beitritt in die SS und die von ihr ausgeübten

⁵⁰⁵ Donahue, William Collins: Der Holocaust als Anlass zur Selbstbemitleidung. Geschichtsschüchternheit in Bernhard Schlinks „Der Vorleser“. In: Stephan Braese (Hg.): Rechenschaften. Juristischer und literarischer Diskurs in der Auseinandersetzung mit den NS-Massenverbrechen. Göttingen: Wallstein 2004, S. 177-197

⁵⁰⁶ Donahue, S. 179

⁵⁰⁷ Donahue, S. 179

⁵⁰⁸ Donahue, S. 179

„Pflichten“. Keine einzige der deutschsprachigen Kritiken fand irgendetwas grundsätzlich Falsches an Hannas Charakterisierung. Für deutsche Leser der zweiten Generation, eifrig bemüht, ihre eigene Bindung an die Generation der Täter und Mitläufer zu verstehen (ja zu rechtfertigen), liefert diese unterprivilegierte Figur anscheinend eine verführerisch einfache Antwort auf die beiden Fragen, die sie beschäftigen: wie konnten sie ihre moralisch kompromittierten Eltern lieben – und wie war es möglich, dass ein im Grunde guter Mensch als SS-Wache diente.⁵⁰⁹

Im Gegensatz dazu versteht Joan Pettitt gerade die Erotisierung der Figur Hanna als eine rhetorische Strategie des Romans, die selbstrechtfertigende Entschuldigungsstrategie des Analphabetismus zu unterbrechen. Sie liest die Beziehung zwischen Hanna und Michael in ihrer Lektüre des Romans, den sie als kanonischen Vertreter der Gattung der NS-Täter_innenliteratur versteht, aufgrund ihrer quasi-pädophilen Dynamik als transgressiv. Aufgrund dieser Interpretation unterläuft die sexuelle Erzählung Hannas Figuration als passive Täterin. Hannas Verführung von Michael, so Pettitt, kommt die Funktion zu, die mit Hannas Analphabetismus assoziierte Passivität durch Nichtwissen zu unterbrechen. Am Beispiel von Schlinks Roman führt sie aus, wie Geschichtenerzählen als Metapher für die Metafiktion eingesetzt wird, indem der Text permanent auf Akte des Lesens und Schreibens verweist. Joan Pettitt theoretiert dabei in ihren Lektüren zur NS-Täter_innenliteratur anhand von Schlinks Roman den Begriff der Metafiktion nicht nur als Struktur (wie in Littells Roman), sondern auch als Trope, wofür sie den Begriff der Intra-Metafiktion einführt. Intra-Metafiktion bezeichnet also den Versuch von Texten, ihren eigenen Status des Fiktionalen auszustellen, indem sie thematisch über Metaphern des Schreibens und Lesens darauf verweisen. Dabei stellt der Roman über die Doppelung der Erzählinstanz (Michael als Autor und Erzähler seiner fiktionalen AutoBiografie) auch zwei Instanzen der Adressierung her: eine extra-diegetische Leseinstanz, die Michael als Autor seiner Autobiografie auffasst, und eine intra-diegetische Leseinstanz, die sowohl den Text als auch Michaels Autorschaft als fiktional versteht. Funktion dieser Spaltung ist für Pettitt eine Irritation der Identifikation mit der Täterin und damit die Einführung einer Distanz zwischen Text und Adressat_innen. Da die Figur Hanna nur durch Michael fokalisiert ist, dessen Perspektive noch dazu gespalten ist, wird eine Identifikation mit ihren Gedanken und Gefühlen verunmöglicht, wie sie sonst gattungskonform in der NS-Täter_innenliteratur durch die Adressierung als ungebrochene Identifikation angestrebt wird:

Whilst these two sets of readers may overlap, the move away from the kind of direct address that is seen elsewhere in perpetrator fiction creates further distance between the reader and the text. Whilst fiction is positioned as the mediating force between contemporary observers of the Holocaust and those that perpetrated the crime, it is also shown to have the ability to prevent true identification by denying access to the thoughts and feelings of those responsible.⁵¹⁰

⁵⁰⁹ Donahue, S. 181

⁵¹⁰ Pettitt 2017, S. 64

Für Pettitt besteht die Funktion des metafictionalen Zugriffs damit in einem Othering, das den Spalt zwischen Lesenden und Erzähler, diegetischer Welt und nicht diegetischer Welt, der Konstruiertheit des Erzählten und den Metaphern des Erzählens aufrecht erhält und darüber den Raum für ethische Urteile offen hält, die nicht durch eine Überidentifikation verstellt sind:

What I wish to posit is that metafictional methods – incorporating the text’s own selfawareness and the subsequent awareness of the reader as he or she responds to that text – necessitate the reader’s continual navigation between the „story world“ and the „real“ one. By continually reminding the reader of the constructed nature of the narratives, and by collapsing the boundaries between narrative worlds, the texts force the reader to continually renegotiate his or her relationship to the novel, and to the characters therein. By consequence, identification with the perpetrators of the Holocaust is continually disrupted, denying the possibility of straightforward empathetic responses and encoding a need for these literary encounters to remain reflective. We might conclude, therefore, that these texts incorporate, both structurally and thematically, an implicit demand on the reader. [...] In other words, the process of Othering (contentbased, narratological and empathetic), whilst problematic in some senses, creates the space necessary for judgement and ethical condemnation.⁵¹¹

Die komplizierte Herleitung der Spaltung der Instanz der Adressierung lässt sich nur schlüssig argumentieren, wenn man Michael Bergs Erzählung als quasi-autobiografische Erzählung setzt, die, obwohl fiktional, Regeln des autobiografischen Sprechens bemüht. Ich verstehe Schlinks Roman nicht als quasi-autobiografischen Text, sondern als fiktionalen Text, der sich eines Geständnisnarrativs bedient. Dabei verfährt Michaels Narrativ nicht emanzipatorisch in dem Sinn, dass den Lesenden die Gemachtheit der Narration offen gelegt wird. Im Gegenteil, über die Spaltung der Erzählinstanz zielt der Roman zwar nicht auf eine unkritische Identifikation mit der Täterin Hanna, sehr wohl aber auf eine unkritische Identifikation mit der Erzählfigur Michael ab, da kritische Einwände narrativ eingebaut und darüber entkräftet werden und sich somit eben keine Distanz einstellt.

4.5.2 Zusammenfassung: das stumme, körperliche Geständnis als geborgte Selbstkonstitution

Michael Berg ist ein unzuverlässiger Erzähler, der durch die Verweisstruktur seines Geständnisses mittels sexuell verbrämten Referenzen auf die Aporien des Holocaustdiskurses, der partiellen Rücknahme seiner Aussagen sowie der subtilen Bekräftigung durch den Gestus der Selbstreflexion überzeugt und eben keine kritische Distanz von den Adressat_innen einfordert. Die sexuelle Beziehung zu Hanna wird für den Erzähler Michael zum Antrieb nach Wissen. Seine Motivation, sich dem Prozess auszusetzen (und das heißt ja, an der Produktion von Wissen, die ein Ziel des Prozesses ist, teilzunehmen), ist seine Beziehung zu Hanna, von der der Roman behauptet, dass sie nicht zu

⁵¹¹ Pettitt, S. 69

einem Ende zu bringen ist. Das hergestellte Wissen aber ist weder faktisch noch konkret: Die Verbrechen und Motivationen Hannas bleiben vage; ihre Grundmotivation, ihr Analphabetismus, zirkuliert als Geheimwissen zwischen ihr, dem Erzähler und den Adressat_innen des Romans. Nicht die Verbrechen werden enthüllt, sondern der Analphabetismus und das sexuelle Geheimnis, wodurch den Verbrechen eine im Vergleich belanglose Position zugewiesen wird. Orte, Zeiten, Namen von Täter_innen und Opfern werden nie genannt: es ist *ein* Prozess über namenlose Aufseherinnen in *einem* Außenlager irgendwann in den 1940ern, die auf irgendeinem Todesmarsch eines Abends die Häftlinge in irgendeiner Kirche einsperren und verbrennen lassen. Gleichzeitig ist die Wissensordnung des Romans durch die Beziehung Michael-Hanna strukturiert: scheinbar eindeutige Positionen, auf die der Erzähler Hanna und sich selbst verweist (Hanna Täterin/Verführerin – Michael Generation Nachgeborene/Verführter), überlagern sich mit geschlechtlichen Codierungen (Michael, das schwächliche Mädchen mit den schwarzen Haaren/Hanna die anpackende Frau ohne Gesicht), die gleichzeitig aber durch den Analphabetismus Hannas widersprüchlich gedoppelt sind (Hanna nicht alphabetisiert/Körper – Michael studiert/Geist/Stimme). Die Wissensordnung des Romans ist damit einer normativen Geschlechtercodierung unterstellt: Hanna wird zunächst als uneigennützige, helfende Frau in den Roman eingeführt (sie hilft dem kranken Jungen), um danach zur Verführerin zu werden, die aufgrund ihrer Sprachlosigkeit umso verschlingender wirkt, je mehr der Erzähler Berg versucht, sich diese Frau zu erklären. Damit verwendet der Roman ganz konventionelle Geschlechterstereotype (die unartikulierte, helfende, verführerische Frau, der zu Bewusstsein kommende, verführte, am Ende doch alles rational erklärbar machende Mann), um darüber auch die Frage nach Täter_innenschaft und Opfer zu erklären. Die Frau, immer schon Opfer, ist auch hier Opfer, und der Mann, von ihr zum Opfer gemacht, tritt damit in die Position des „Opfers eines Opfers“, wie Omer Bartov es formuliert.⁵¹²

Der narrative Ausschluss von konkreten historischen und rechtlichen Fakten, die für die geständnishafte Rhetorik des Erzählers ebenso wie für die Struktur des gesamten Romans zentral ist, zeigt sich wie unter einem Brennglas in Michael Bergs Betäubungsthese, mit der er nicht nur die Erfahrung der Verbrechen auf eine mögliche psychische Reaktion generalisiert und verkürzt, sondern gerade die Grenzen zwischen Opfer, Täter_innen und nachgeborener Generation verwischt und diese Positionen damit nivelliert:

Wie der KZ-Häftling, der Monat um Monat überlebt und sich gewöhnt hat und das Entsetzen der neu Ankommenden gleichmütig registriert [...] Alle Literatur der Überlebenden berichtet von dieser Betäubung, unter der die Funktion des Lebens reduziert, das Verhalten teilnahms- und rücksichtslos und Vergasung und Verbrennung alltäglich wurden. Auch in den spärlichen Äußerungen der Täter

⁵¹² Bartov 2000

begegnen die Gaskammern und Verbrennungsöfen in ihrer Rücksichts- und Teilnahmslosigkeit, ihrer Stumpfheit wie betäubt oder betrunken. Die Angeklagten kamen mir vor, als seien sie noch immer und für immer in dieser Betäubung gefangen, in ihr gewissermaßen versteinert. [...] diese Gemeinsamkeit des Betäubtseins beschäftigte [mich] und auch, dass die Betäubung sich nicht nur auf die Täter und Opfer gelegt hatte, sondern auch auf uns legte, die wir als Richter oder Schöffen, Staatsanwälte oder Protokollanten später damit zu tun hatten.⁵¹³

Bezeichnenderweise autorisiert Michael hier seine These mit imaginierten Zeugnisliteratur. Damit stützt er seine Weigerung, sich mit den historischen Ereignissen tatsächlich und konkret auseinanderzusetzen, mit einer vorgestellten Argumentation aus der Zeugnisliteratur, was nicht nur faktisch nicht stimmt (vgl. lediglich Ruth Klügers literarisches Zeugnis *weiter leben*), sondern auch eine Diskursaneignung darstellt, über die er sein Geständnis durch eine Beweisführung mittels der zitierten Zeugnisse abstützt. Wiederum schwächt seine Narration die eigene Behauptung zwar ab, bekräftigt sie aber dadurch gleichzeitig, wenn er am Ende des Vergleichs zugibt: „[...] als ich dabei Täter, Opfer, Tote, Lebende, Überlebende und Nachlebende miteinander verglich, war mir nicht wohl, und wohl ist mir auch jetzt nicht.“⁵¹⁴ Der Fokalisierungslogik des Erzählers folgend besetzt Hanna als das Körperliche und das symbolisch Weibliche einen Ort innerhalb der Wissensordnung, der sowohl bedrohend als auch faszinierend ist, von dem die Betäubung, der er erliegt, ausgeht und der deshalb interpretiert werden muss. Was Foucault als Interpretationsregel benennt (im Geständnis interpretiert der Adressat den Sex des Subjektes der Aussage und konstruiert darüber einen Wahrheitsdiskurs), wird im Vorleser durchgespielt: Michael ist der Zuhörer eines stummen, körperlichen Geständnisses (Hanna gesteht ja nicht, aber Michael übernimmt diese Haltung in seinem Erzählen). Was Mieke Bal mithilfe ihres Konzepts der Fokalisierung über die Opposition Sprechen-Sehen als emanzipatorisches/subversives Potential von Narrativität bestimmt, nämlich die Sicht von anderen, nicht dominanten Subjektivitätsentwürfen in den Text einzuschreiben, wird durch die Interpretation des Erzählers wieder zurückgenommen. Über die Sexualisierung im Klischee vereindeutigt er die Erzählung auf seine Sicht, wie es am Schluss des Romans auch explizit gemacht ist, indem er selbst die Richtigkeit seiner Aussage beglaubigt. Seine Interpretation macht das, was Hanna verbrochen hat, zu einer Wahrheit, in der er sich selbst (Generation) als Opfer etabliert und Hanna als partiell schuldig bestimmt, verstrickt in widersprüchliche Zwänge und falsche Entscheidungen.

Über die Strategie des Romans, der Täter_innenfigur verweiblichende Attribute der Deprivation und Unterprivilegiertheit zuzuweisen, die ihre Entscheidung für den Massenmord ein Stück weit erklären, lässt sich der Holocaust, so suggeriert der Text mit seinen Referenzen auf den literarischen Kanon, doch noch in ein Verständnismodell integrieren, das ihn als Variante menschlichen Verhaltens

⁵¹³ Schink, S. 98f

⁵¹⁴ Schlink, S. 99

nachvollziehbar macht. Hier wird durch die Überhöhung in die Verstehensordnungen des Sexuellen und des Geschlechtlichen das Unverständliche des Holocaust also in etwas Interpretierbares überführt, auf Kosten einer Auseinandersetzung mit den konkreten Verbrechen und ihrer Konsequenzen. Stattdessen ermöglicht das geborgte stumme, körperliche Geständnis dem Erzähler Michael über die sexuelle Initiation als transgressive Erfahrung eine unkritische Selbstkonstitution als Opfer. Schuld und Scham als figurative und Entschuldigung als defigurative (rhetorische) Funktion des Geständnisses ergänzen sich hier, da sie der Text über den metafikionalen Bruch der Identifikation mit der Täterin, der über die Erotisierung auf den Erzähler übergeht und damit zurückgenommen wird, in Übereinstimmung bringt. Die potentielle Irritation wird damit aufgehoben, das Geständnis erzeugt Kohärenz und Michaels Blick bleibt unwidersprochen. Seinem Geständnis gelingt es, die Selbsttransformation und die Wahrheit, die es verspricht, herzustellen, dem Erzähler damit auch eine fixe Identität als Opfer zu stiften und diese als ungebrochenes Subjektivierungsangebot in die Adressierung zu übertragen.

Im Gegensatz zu den Romanen von Hilsenrath, Tournier und Littell führt Schlinks Roman somit ein gelingendes Geständnis vor. Der Roman kann die Selbsttransformation, die das Geständnis verspricht, sicherstellen und ermöglicht seinen Lesenden über die Identifikation mit dem Täter_inneninterpretieren ein Subjektivierungsangebot als Opfer, das sich den Irritationen, die die anderen drei Romane auslösen, nicht aussetzen muss. Der Text stiftet Beruhigung, weil er die Möglichkeit der Verstehbarkeit nicht in Frage stellt und über eine glatte Geständnislogik, die nicht durch die eigene Rhetorik unterlaufen wird, suggeriert, dass nicht nur eine schlüssige Interpretation von Täter_innenverhalten möglich ist, sondern dass auch in der Auseinandersetzung mit der Täter_innenperspektive die in der Holocaustliteratur durch die diskursdominanten Opferzeugnisse etablierte Identifikation mit den Opfern für die Lesenden erhalten bleibt, sich als Nachkommen mit dem Erzähler Michael über ein geborgtes, umgedeutetes Täter_innengeständnis als Opfer zu setzen.

5 **Fazit: Geständige Nazis**

Worin liegt der Mehrwert, die Romane als Geständnisnarrative lesbar zu machen? Auf welchen Aspekt des Geständnishaften legen die einzelnen Romane spezifisch ihren Fokus? Welche Gemeinsamkeiten und Differenzen lassen sich zwischen den Romanen ausmachen? Und was schreiben die Texte mittels des fingierten Geständnismodus in den literarischen Diskurs zu NS-Täter_innenschaft ein? Meine Lektüren zusammenfassend und zueinander in Bezug setzend möchte ich anhand dieser Fragen die Figuration des *geständigen Nazis* skizzieren und drei Thesen zu ihrer Funktion aufstellen.

These 1: Die Geständnislogik verstärkt die Funktion des genretypischen unzuverlässigen Erzählens, eine Identifikation mit den Täter_innen zu unterbinden

Das Geständnis suggeriert lückenlose Offenbarung und Authentizität der Selbstaussage, indem es Wesentliches gleichzeitig auch verhüllt. Der Geständnislogik der Gleichzeitigkeit von Offenbarung und Verhüllung folgend, decken alle vier Romane das gewalttätige Bewusstsein ihrer NS-Täter_innen auf und unterdrücken es permanent, wodurch eine unkritische Identifikation mit ihnen von der Narration selbst verhindert wird. In Edgar Hilsenraths Roman besteht die Verhüllung in der Doppelung der Erzählfigur Max Schulz/Itzig Finkelstein und in der Aneignung und Überschreibung eines Überlebendennarrativs durch einen Täter. Max Schulz' Geständnisnarrativ verweist auf die Gewalt, ohne sie zu repräsentieren. Es bleibt unklar, was sich wirklich zwischen ihm und Itzig Finkelstein zugetragen hat, ebenso wie alle anderen von Schulz erzählten Begebenheiten aufgrund seiner erzählerischen Unzuverlässigkeit und der grotesken Überschreitung vieler Aspekte nur angedeutet werden, diese Andeutungen dafür aber durchgängig im Text wiederholt werden. Nicht-Preisgabe, Verhüllung und Erfindung sind in seinem Geständnis ebenso konstitutive Momente wie das Entblättern einer (vorgegebenen) Authentizität, das sein Geständnis permanent inszeniert.

Wird demgegenüber in Jonathan Littells und Michel Tourniers Roman die Gewalt ebenso wie die mit ihr verbundenen Fantasien und Intentionen von den Erzählern detailliert geschildert und damit eine Enthüllung suggeriert, so veruneindet in Littells Roman die sexualisierte Übertretungslogik sie in den Exzess (und die daraus resultierende Selbstauflösung die Erzählinstanz ins Ubiquitäre). In Tourniers Roman ist es das Ersetzungsspiel, das immer nur auf neue Sinnebenen verweist, die Erzählfigur als Oger-Erlkönig-Christophorus überdeterminiert und gleichzeitig darin verschwinden lässt.

Sowohl in Hilsenraths als auch in Tourniers Roman wird im Transformationsprozess die Initiation der Erzählfigur in die von ihr anvisierte neue Identität (bei Tournier der Wechsel vom Oger zum heiligen

Christophorus, bei Hilsenraths Max Schulz' Metamorphose zu Itzig Finkelstein) grotesk deformiert. Beide Figuren werden durch widersprüchliche Übercodierungen überhöht und mittels dieser rhetorischen Strategie abgewertet, da sie die groteske Überzeichnung unglaublich macht. Funktion dieser Demaskierungen ist die Herstellung einer kritischen Distanz zwischen Lesenden und Text. In Bernhard Schlinks Roman schließlich besteht die Verhüllung in der vermittelten Repräsentation der Täterin durch die totalisierende Fokalisierung durch den Erzähler, die nichts über die Täterin preisgibt, sondern nur über den Erzähler. Ebenso wie in Hilsenraths Roman verdichtet die Schwammigkeit der erzählten Ereignisse nichts, sondern verstellt ein Verstehen.

Damit verstärkt die Geständnislogik der Offenbarung/Verhüllung die Funktion des unzuverlässigen Erzählens, wie sie alle vier Romane aufweisen und wie sie für die autodiegetische Narration in der Gattung der Täter_innenliteratur kennzeichnend ist. Funktion des unzuverlässigen Erzählens ist es, selbstreflexiv an die Frage zu erinnern, wer hier aus welcher Position spricht, den Erinnerungsdiskurs offen zu halten und keine die Erinnerungsarbeit abschließenden Interpretationen oder Fixierungen anzubieten. So unterbrechen die Romane performativ auch eine direkte Identifikation der Lesenden mit den Täter_innenfiguren und ihren Überzeugungen und entziehen sich damit dem Vorwurf, apologetische, selbstrechtfertigende NS-Täter_innendiskurse einfach nur zu wiederholen.

These 2: Durch die Offenlegung des Scheiterns ihres Geständnisnarrativs fordern die Romane von den Lesenden eine Haltung ein

Gelingendes vs. scheiterndes Geständnis

Die durch die Doppelung von Offenbarung/Enthüllung hergestellte Ambivalenz generiert ein Unbehagen, das an die Lesenden adressiert ist, die sich nicht nur zu dieser Erzählinstanz aktiv in Bezug setzen, sondern sich darüber auch einer ethischen Selbstbefragung unterziehen müssen. Dies kann als kathartischer Effekt interpretiert werden, als kritische Intervention in einen Holocaustdiskurs, der eine unkritische Identifikation mit den Opfern etabliert hat oder auch als grundsätzliche Infragestellung von Identifikation als Teil des Leseprozesses (Adams, McGlothlin, Suleiman, Dahlke). Die Verstörung zielt darauf ab, die eigene Kompliz_innenschaft mit dem Tätererzähler zu reflektieren und eine Haltung dazu zu entwickeln. Das ist ein Angebot, das die Texte machen, das von den Lesenden eingelöst werden kann oder nicht. Gleichzeitig sind die Subjektivierungsangebote, die die Romane daraus abgeleitet anbieten, sehr unterschiedlich und lassen sich an der Potenz der Geständnisnarration nachzeichnen: Schlinks Roman präsentiert ein stummes Körpergeständnis, das Bestand hat, da es nur in der Interpretation des unzuverlässigen Erzählers Michael überliefert ist und diesem eine Selbstkonstitution als Opfer ermöglicht. Die direkte

Auseinandersetzung mit der Täterin verstellt ein Interpret, durch dessen Fokalisierung deren Aussage zu einem gelingenden Geständnis wird. Schuld und Scham als figurative und Entschuldigung als rhetorische Funktion des Geständnisses werden dabei über die Identifikation mit der erotisierten Täterin in Übereinstimmung gebracht und lösen keine Irritation aus. Als gelingendes Geständnis kann der Roman damit die Selbsttransformation, die das Geständnis verspricht, sicherstellen und ermöglicht seinen Lesenden über die Identifikation mit dem Täter_inneninterpreten ein Subjektivierungsangebot als Opfer, das sich den Irritationen, die die anderen drei Romane auslösen, nicht aussetzen muss und somit Beruhigung stiftet. Hilsenraths, Littells und Tourniers Romane hingegen führen ein scheiterndes Geständnis vor, da auf der figurativen Ebene Schuld und Scham nur behauptet sind. Defigurativ vollziehen die Geständnisse weder eine Entschuldigung noch eine Transformation. Hilsenraths Roman inszeniert ein Tätergeständnis, das sich in einer grotesken Überschreitung als Überlebendenzeugnis ausgibt, Littells Roman ein Täterzeugnis als Geständnisersatz. Bei Tournier ist das Geständnis eines der endlosen Zitate, das in der ironischen Zeichengläubigkeit der Erzählinstanz aufgerufen wird und das wie alle anderen Zitate nur belegt, wie sein figuratives Sprechen in der geständnishaften Zeichensubstitution Wirklichkeit umschreibt und immer nur neue Signifikationsketten in Gang setzt. Alle drei Geständnisse lassen sich als gescheitert auffassen und entfalten gerade darin ihre Wirkmächtigkeit, da sie in ihrem Scheitern die Unmöglichkeit des Geständnisablegens angesichts des Massenmordes vorführen. Die zentralen Fragen nach Grund, Verantwortlichkeit und gesellschaftlichen Bedingungen, die zur Aktualisierung massenmörderischen Verhaltens beitragen, lassen sie offen und delegieren sie über die Adressierung an die Lesenden.

Verantwortliches Monster

So zeigt Edgar Hilsenraths Geständnisgroteske auf, wie unmöglich ein Täter_innengeständnis ist, indem der Roman die zentrale Trope des Geständnisses – die Figur der „inneren Umkehr“, der Selbsttransformation – mit der Frage nach verantwortlicher Täter_innenschaft in Bezug setzt und dies als Groteske ad absurdum führt. Ich lese den Roman nicht nur als bissige Kritik am Umgang mit NS-Täter_innen zum Zeitpunkt seines Erscheinens (einem vergangenheitsleugnenden, philosemitischen Diskurs der 1970er-Jahre), sondern auch als kritische Irritation der immer wieder aufflammenden Schlussstrichdebatte, die bis in die Gegenwart wichtig bleibt, da sich die Fragen nach dem verantwortlichen Monster nach wie vor stellen. Indem Max Schulz in der Art seiner Adressierung beispielsweise die Bestätigung antisemitischer Stereotype voraussetzt, belegt er die Adressierung mit einem rassistischen Referenzrahmen, der sich auch auf die Subjektivierungsangebote überträgt. Max Schulz' Geständnis konstituiert seinen eigenen Kontext

mit, indem es über die Adressierung Subjektivierungsangebote zur Verfügung stellt und darüber seine eigene Rezeption steuert. Was in der Rezeption mit den rassifizierenden Einschüben nicht gelingt (die Rezensionen übernehmen sie nicht), geht in anderen Bedeutungsbezirken wie den Sexualisierungen oder der Frage nach der Bedeutung der Behinderung seines Sohnes auf – die Rezensionen und Lektüren übernehmen zum Teil unwidersprochen Max Schulz' Interpretation. Was sich bei genauer Lektüre in den Details zeigt, thematisiert der Roman zentral in seinem Plot: Der Täter Max Schulz transformiert sich in das Opfer Itzig Finkelstein, um seiner Verantwortung zu entgehen, und kommt damit durch, weil er überzeugt – damit entlarvt Max Schulz' Geständnis die zentrale Geständnistrope der „inneren Umkehr“ als eine weitere Möglichkeit sadistischer Gewaltausübung. Erzählinstanz und Figur bleiben dabei doppelt gespalten: es gibt die Übereinstimmung und gleichzeitige Differenz zwischen Max (Erzähler) und Max (Figur), ebenso wie zwischen Täter und Opfer – darin liegt die skandalöse Transgression, die das Geständnis des Max Schulz vollzieht. Der Diebstahl des Überlebendenzeugnisses durch die Stimme des Täters ist jene Irritation, die der Roman dem Authentizitätsgebot des literarischen Holocaust-Diskurses aufgibt. Denn durch die Spaltung der Erzählinstanz und seiner Überschreitungen als Figur und als Erzähler (der permanenten Sexualisierung und Rassifizierung der Figur und des Erzählers, der Diebstahl der Stimme des Opfers, der fortschreitenden Gewaltausübung, den körperlichen Exzessen) generiert Hilsenrath ein Tätergeständnis, das sich als Überlebendenzeugnis inszeniert – ein Moment, das sich mit Overthuns Monstertypologie als monströse Anordnung beschreiben lässt, die einen Darstellungsbruch impliziert: der Täter spricht als Opfer spricht als Täter – die Differenzen zwischen ihnen bleiben in der Narration bestehen. Hilsenraths Roman parodiert über die groteske Vorführung eines scheiternden Geständnisses selbstreflexiv die im Holocaustdiskurs bestehenden Täterfigurationen (Max Schulz repräsentiert die ganze Palette von deviant bis repressiv) und den Erwartungshorizont, der an Täter_innengeständnisse herangetragen wird (eine Antwort darauf zu bekommen, was eine Person dazu bringt, sich an diesen Gewaltexzessen zu beteiligen).

Damit bricht der Roman mit einer etablierten Holocaust-Wissensordnung und dient als Reflexionsfigur für die Funktion von Norm- und Devianzvorstellungen in diesem Feld. Denn Schulz' Monstrosität erscheint als ein vom literarischen Text bereitgestellter Platzhalter, der für das eingesetzt werden kann, was der Diskurs ausschließen will. Darin offenbart sich nichts über das Monströse, sehr wohl aber etwas über die Ausschlussmechanismen und die Subjekte, die sich über den Ausschluss konstituieren. Max Schulz ist ein verantwortliches Monster im Niehausschen Sinn. Er trifft wiederholt die Entscheidung zur Täterschaft und lässt seine eigenen Handlungen davon leiten, er kann die daraus resultierende rechtliche Zurechnungsfähigkeit und ethische Verantwortlichkeit auch anerkennen, was sein Geständniswunsch dem Richter Wolfgang Richter gegenüber zeigt. Damit führt Max Schulz in seinem Geständnis vor, wie seine NS-Täterschaft keine unentrinnbare oder

vorgegebene Identität darstellt (entgegen der biografischen Gewalterzählung, die er seitenweise ausbreitet), sondern eine aktualisierbare Subjektposition darstellt, für die er sich immer wieder neu entscheidet und somit die Gewaltausübung verlängert. Die schockierende Konsequenz dieser Einsicht des verantwortlichen Monsters liefert Schulz' Geständnis ebenfalls mit, indem er intradiegetisch das Scheitern des Geständnisses vorführt (die Szene mit dem Richter, der einschläft und somit die Adressierung verunmöglicht), wie auch, wie in der Szene schon performativ vollzogen, das Lesen zu einem Fehlakt verschiebt. Schulz ist ein verantwortliches Monster – dieses Erkenntnis aber bleibt folgenlos, weil Täter_innenschaft – im Entstehungskontext des Romans – gesellschaftlich nicht weiter verfolgt, verleugnet und somit unsichtbar gemacht wird. Damit bleibt die Täter_innenschaft eine aktualisierbare Subjektposition, weil sie keine Konsequenzen nach sich zieht – das ist die kritische Mahnung des Romans. Selbst das Geständnis, eigentlich Möglichkeit der Selbsterkenntnis und Subjektkonstitution, ändert nichts daran oder zieht eine Verfolgung nach sich – nicht einmal ein überschreitendes Geständnis, das sich als Überlebendenzeugnis inszeniert. Verantwortliche Täter_innenschaft ist denkbar – aber nur in der grotesken Verneinung.

Geständnisimitat als sexualisierter Redeexzess

Auch Jonathan Littells Roman *Die Wohlgesinnten* führt ein Geständnisimitat vor, das sowohl selbstrechtfertigende autobiografische Täter_innengeständnisse als auch den Zeugnisbericht von Kriegsberichterstatte_innen nachahmt. Gleichzeitig bedient er sich auf mehreren Ebenen widersprüchlicher Elemente: Als Gattung verschränkt er den Historien- mit dem Familien- und Mythenroman. In den applizierten Diskursen vermengt er historiografische Arbeiten mit NS-Ideologemen und sexuellen Fantasmen. Der autodiegetische Erzähler schließlich repräsentiert einen ganz gewöhnlichen Menschen, während er auf der Ebene der Handlung nicht nur an allen diskursmächtig gewordenen Ereignissen des Vernichtungsprozesses teilnimmt, was für einen gewöhnlichen Karriereverlauf eines SS-Mitarbeiters nicht plausibel gemacht werden kann, sondern in der Figurencharakterisierung selbst dem Täter_innenklischee des ganz gewöhnlichen Menschen, das er für sich selbst behauptet, widersprechend als sexuell transgressiv gezeichnet ist. Indem Aues Geständnis Reue und Schuld nur simuliert und in einem selbstbespiegelnden Schamnarrativ verläuft, das die eigene Leere durch das große Zitat überdeckt (Mythos und Inzest), imitiert der Roman historische Täter_innenautobiografien in ihrem selbstrechtfertigenden, affektlosen Gestus und bestätigt somit performativ die Unmöglichkeit des Geständnisablegens angesichts des Massenmordes (und damit auch die These der Undarstellbarkeit der Verbrechen).

Wie in Hilsenraths Roman gerät die Trope der „inneren Umkehr“ zur Farce und verweist nur noch parodistisch auf das Grauen, die Zerstörung ebenso wie die Selbstzerstörung. Max Aue durchlebt

keine Transformation und kommt am Ende wie sein Kollege Max Schulz ungeschoren davon. Entgegen der historischen Tatsache der Verschleierung der Verbrechen, die die Nazis betrieben, bezeugt der Täter Max Aue nachträglich mit obsessiver Genauigkeit jedes Detail des Massenmordes. Sein Täterzeugnis erweist sich damit in seiner Funktion des dokumentarisch verbürgten Berichts als funktional produktiv. Dass er als Täter aber ein Geständnis ablegen muss, da das Zeugnis die Fragen nach Verantwortung, Schuld und Reue nicht an das Subjekt der Aussage rückbindet, wie es das Geständnis tut, ist das, worauf der Roman insistiert. Denn durch seine Überhöhung ins Mythologische, der Überdehnung der Figur in eine gottgleiche Dimension und die Sexualisierung der Narration unterläuft der Roman den mimetischen (Geständnisnarrativ) und dokumentarischen (Berichterstattung) Gestus, den er zunächst vorgibt. So zeigt der Roman mit literarischen Mitteln auf, dass das Zeugnis aus Täter_innenperspektive unangemessen ist, da es die Schuldfrage weglässt, das Geständnis aufgrund des Ausmaßes der Gewalt und der Weigerung, dafür Verantwortung zu übernehmen, aber unmöglich ist.

Über das Schamnarrativ gelingt es dem Erzähler, den Fragen nach der Verantwortung (Schuld in einem Handlungs- und Beziehungskontext) durch die narzisstische Auseinandersetzung mit einem idealen Selbstbild auszuweichen, wie er es in seiner aggressiven Adressierung in der Vorrede schon deutlich macht, in der er die Lesenden mit sich gleichsetzt und den Lesenden zugleich aber eine inferiore Position des kommentarlosen Zuhörens zuweist. Es ist diese rhetorische Verschiebung, über die der Roman die Frage nach Schuld und Verantwortung vom Erzähler weghält und durch die Adressierung an die Lesenden delegiert. Somit parodiert der Roman die grundsätzlich dialogische Struktur des Geständnisses als Antwort auf eine Frage, indem es vorgibt, auf die in der Vorrede von ihm selbst aufgeworfene Frage, wie jemand das Recht, nicht zu töten, aufgeben kann, über das Zeugnis eine plausible Antwort anzubieten. Das durch seinen mimetischen dokumentarischen Gestus scheinbar verobjektivierte Täterzeugnis erlaubt es Aue, die Fragen nach Verantwortung, Schuld und Reue unter den Tisch fallen zu lassen. Sie werden durch eine mehrfach codierte sexuelle Ersatzüberschreitung ersetzt, die über Zitate des Mythos, des Inzests und der sexuellen Transgression Erklärungsfolien anbietet, die dem dem Roman zugrunde liegenden Allmachtsanspruch zuarbeiten und somit gleich eine symbolische Ersatzübertretung des Täterzeugnisses mitliefern und es darüber verunsichern. Das Geständnisimitat als sexualisierter Redeexzess führt dabei performativ die Selbstauslöschung (im Gewaltexzess und in der sexuellen Auflösung) vor, in der kein kathartischer Moment ausgelöst wird. Das Geständnis dieser Sprechinstanz Aue, die auf keine psychologisch nachvollziehbare Erzählfigur mehr angewiesen ist, gibt vor zu gestehen, um die Schuld von sich wegzuhalten, indem es sie in die Adressierung auslagert, und bietet als Subjektivierungsangebot nur die Selbstauslöschung. Darin verstört der Roman eine direkte Identifizierung mit der Erzählfigur und fordert zu einer eigenständigen, kritischen Bezugnahme zum Erzählten und seinem Erzähler auf.

Auch wenn Aue am Ende davon kommt, er bleibt ein abschreckendes Beispiel. Seine Exzesse bleiben intelligibel, über die Interpretationsregel des Geständnisses geht der Versuch der Decodierung an die Adressat_innen über, die ihre Begriffe von Norm und Devianz daran überprüfen müssen.

Monströs-persuasives Geständnis

Auch in Michel Tourniers Roman erweisen sich Abel Tiffauges' Bekenntnisse als Geständnisimitat und als ironischer Kommentar zu einer Rede von der Monstrosität der Nazis. Über das Geständnisnarrativ gelingt es dem Roman, diesen Prozess selbstreflexiv in den Text einzuschreiben. Tiffauges ist als Monster mehrfach codiert: seine Körperlichkeit als Oger, der mit seinem Pferd Blaubart verwachsen ist und seinen Freund Nestor als Schreibinstanz in seiner linken Hand trägt, macht ihn zu einem Körpermonster. Seine Verführung der Kinder zu Mord und Selbstmord, die erotisch aufgeladene phorische Leidenschaft und sein erzwungenes Nomadentum machen ihn zum Sittenmonster. Seine Zeichengläubigkeit, die jede Wirklichkeitserfahrung dem Substitutionszirkel Oger-Christophorus-Erlkönig unterstellt und darauf verweist, dass Wirklichkeit nur als Referenz auf etwas Differentes erfahrbar gemacht werden kann, stellt ihn als Subjektmonster aus, das kein identitäres Zentrum aufweist. Tiffauges ist Körper-, Sitten- und Subjektmonster in einem und erweist sich dabei als dreifach codierte Figur der Abweichung. Tiffauges stellt dabei nicht das Andere einer Norm dar, sondern subvertiert die Norm, indem er als Verweisfigur zwischen den von der Norm aufgestellten Ordnungen, Gattungen und Identitäten hin- und herwandert.

Was im Tagebuch im Geständnis noch als Zeichenlogik behauptet wird, materialisiert sich im Laufe der Erzählung als erzählte Wirklichkeit und bewahrheitet sich somit nachträglich als sprachlicher Akt, der Wirklichkeit stiftet. Tatsächlich treten nur Ereignisse ein, die das, was das Geständnis konstruiert, nachträglich bestätigen. Funktion dieser monströsen, weil ungebrochenen Geständnislogik, die ein 1:1-Verhältnis von Sprache und Welt etabliert, ist es, diesen Prozess zu demaskieren und als Zeichenprozess auszustellen. Die Bilder hypostasieren, schieben den Gedanken also gegenständliche Realität unter, die ebenfalls in diese Differenz- und Ersetzungslogik hineingezogen wird. Es ist ein Kreis nicht stillstellbarer Substitution von Bedeutung, die sich nachträglich manifestiert und im selben Moment ersetzt wird. Hinter dem Prozess der permanenten Resignifikation wird die monströse Leerstelle sichtbar: Es gibt kein Zentrum, in dem sich Bedeutung festsetzen lässt. Damit verwendet der Roman das Geständnisnarrativ, um die Spaltung zwischen der oberflächlichen (denotativen) Bedeutungsschicht, die ungebrochenes Verstehen suggeriert (die klare Handlung, die proleptischen und analeptischen Selbstvergewisserungen, die reibungslose Zeichenlogik einer Verführung zum Faschismus) und der dieser entgegenlaufenden dekonstruierenden Geste des Romans (Übercodierung, Mehrfachstrukturierung, unabschließbare Bedeutungssubstitution, Ironie) zu

inszenieren und darüber die Erzählfigur als Subjekt der Aussage und Fokalisator und mit ihr die Frage nach der persuasiven Kraft des Nationalsozialismus ins Zentrum des Rätsels zu rücken.

Ist die Stoßrichtung, die Unmöglichkeit des Geständnisablegens angesichts des Massenmordes zu inszenieren und darüber vorzuführen, dass eine Beantwortung der Frage nach dem Warum von Täter_innenschaft nur in der Selbstbefragung liegen kann, allen drei Romanen gemeinsam, so heben sie unterschiedliche Aspekte hervor: thematisiert Hilsenraths Roman die Idee des verantwortlichen Monsters, so ist es in Tourniers Roman die monströs-persuasive Kraft des Sprechaktes selbst, während Littells Roman die Unterscheidung zwischen Zeugnis- und Geständnisablegen als politisch-ethisches Moment kenntlich macht. Gegen den Strich gelesen liefert auch Schlinks Roman einen wichtigen Hinweis zu dieser Frage, stellt doch die wohlige Opferstilisierung des Erzählers Michael und das in der ungebrochenen Adressierung bereitgestellte Subjektivierungsangebot als Opfer die Falle aus, in die Texte leicht tappen können, wenn sie die notwendige Irritation in einer Kohärenzerzählung auflösen versuchen.

These 3: der Geständnismodus provoziert die Frage nach der Angemessenheit der Erzählweise, die im Akt des Lesens zwischen Text und Lesenden ausverhandelt werden muss, über seine persuasive Kraft

Alle vier Texte haben ab ihrem Erscheinen großes Interesse erfahren und Diskussionen ausgelöst, die ganz grundlegend das Verhältnis der Literatur im Umgang mit dem Holocaust aus Täter_innenperspektive diskutieren. Alle vier Romane polarisieren. Dass sie von ihren Lesenden klare Haltungen einfordern, zeigt sich daran, dass sich die Lektüren und Besprechungen deutlich in Verrisse und Lobeshymnen ordnen lassen. Die Romane erzeugen Widerstand und vernichtende Kritik ebenso wie die Bestätigung als über sich hinaus verweisende, diskurs- und gattungsverändernde literarische Ereignisse. Dafür verantwortlich, dass diese intensiven Antworten ausgelöst werden, ist das Schreibformat Geständnis. Das Geständnis provoziert, da es sich an jemanden adressiert, sich als Antwort auf eine Frage inszeniert und deshalb überhaupt erst auf die Frage hinweist, die es an keiner Stelle explizit benennt und die da lautet: Welche Form der Auseinandersetzung mit Täter_innenaussagen ist möglich, um das Wissen um den Holocaust zu erweitern, dabei aber nicht die Gewalt der Vernichtungsarbeit zu wiederholen und die Stimmen der Opfer zu beschämen? Das ist das *Neue*, das alle vier Romane in den Diskurs einschreiben und was sie von anderen Texten, die sich mit NS-Täter_innenschaft auseinandersetzen, unterscheidet. Über die Entscheidung für den Geständnismodus thematisieren die Romane metatextuell die zentrale Fragestellung jeder Auseinandersetzung mit NS-Täter_innen, indem sie nicht darüber reflektieren oder sie einfach übergehen, sondern die Frage genuin literarisch in der Geständnisszene inszenieren. Sie entwickeln

damit eine spezifisch literarische Perspektive auf die Frage nach der persuasiven Kraft, die der Faschismus entwickelte, indem sie den persuasiven Aspekt des Geständnismodus dafür instrumentalisieren.

Unabhängig von den werkspezifischen Qualitäten oder Schwächen tragen alle vier Romane somit zu einer Schärfung der Auseinandersetzung mit NS-Täter_innenschaft bei, da sie ihre Lesenden über die Adressierung im Geständnismodus in eine Position zwingen, die zu einer Stellungnahme der Täter_innenfigur und dem Text gegenüber auffordert – anders als das Zeugnis fordert das Geständnis ein Urteil ein, und anders als jüngst erschienene Täterromane (vgl. Olivier Guez' journalistische und Éric Vuillards satirische Versuche literarischer Täterporträts⁵¹⁵), die die Frage nach der Erzählweise über einen allwissenden auktorialen Erzähler übergehen, der ein Wissen über den NS-Täter vorgibt und dabei den entscheidenden Fragen nach der Positionierung ausweicht, halten sie ebendiese Schwierigkeiten offen. Eine Stellungnahme von Seiten der Lesenden ist unumgänglich, da es sich um Massenmord handelt, ebenso wie die Frage nach der Angemessenheit von Erzählweisen nicht abschließend beantwortet werden kann, sondern von jedem literarischen Text und seinen Lesenden neu auszuhandeln ist. Jedoch ist dieses Verhältnis nicht beliebig, wie die Romane vorführen, sondern eingebettet in einen langen Diskurs von etablierten und bekämpften Redeweisen und Figurationen – aus diesem Fundus bedienen sich alle vier Romane. Über das Geständnisnarrativ können sie gebündelt und wie unter einem Brennglas konzentriert werden: Die Sexualisierung der NS-Täter_innenschaft korrespondiert mit dem Sex als bestimmendem Zentrum des Geständnisses, der mit einer Kausalmacht aufgeladen ist und gleichzeitig interpretiert werden muss, da er sich nicht von selbst erschließt und zu immer weiteren Bedeutungszuschreibungen anregt, um über die hermeneutische Arbeit einen Wahrheitsdiskurs von Norm und Devianz zu generieren, dem dann das faschistische und nicht faschistische Selbst zugeordnet werden.

Der Geständnismodus nominiert die damit verbundenen Fragen nach Schuld, Verantwortung, Selbstkonstitution und Transformation genuin in seiner Form ganz unabhängig davon, welche Antworten die jeweiligen Texte dazu entwickeln, und macht somit klar, dass diese Aspekte nicht ausgelassen werden können. Ganz im Gegenteil werden Auslassungen dadurch erst umso signifikanter. Angesichts des gegenwärtigen Aufschwungs rechter, rechtsextremer, rechtspopulistischer und neofaschistischer Bewegungen in ganz Europa, mit dem eine Stärkung von apologetischen Selbstviktimisierungsdiskursen einhergeht, die in ihrer permanenten Konstruktion eines bedrohlichen Anderen (wahlweise das Fremde, Weibliche, Nicht-Normative, Arme, Schwache) Fragen nach Eigenverantwortung und kritischer Selbstreflexion ausschließen, hält die

⁵¹⁵ Guez, Olivier: La disparition de Josef Mengele (2017; dt. Das Verschwinden des Josef Mengele 2018); Vuillard, Éric: L'Ordre du jour (2017; dt.: Die Tagesordnung 2018)

Auseinandersetzung mit literarischen Texten wie diesen die Wachsamkeit für die rhetorischen Gefahren dieser Diskurse hoch. Die Romane mit ihrer Figuration des im Redeexzess erstarrten geständigen Nazis, der um eine monströse Leerstelle kreist, erscheinen somit aktueller denn je, weil sie den Prozess eben nicht stillstellen, sondern die Frage nach der Positionierung dazu offen halten.

6 Literaturverzeichnis

Adams, Jenny und Sue Vice (Hg.): *Representing Perpetrators in Holocaust Literature and Film*. London: Vallentine Mitchell 2013

Adorno, Theodor W.: *Der autoritäre Charakter. Studien über Autorität und Vorurteil*. Amsterdam: de Munter 1969

Agamben, Giorgio: *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge (Homo sacer III)*. Frankfurt/M: Suhrkamp 2003

Altinay, Ayşe Gül und Andrea Pető: *Gender, memory, and connective genocide scholarship: A conversation with Marianne Hirsch*. In: *European Journal of Women's Studies* Vol. 22 (4) 2015, S. 386-396

Altwegg, Juerg: *Jonathan Littell, Die Wohlgesinnten: Marginalien*. Berlin: Berlin Verlag 2008

Améry, Jean: *Ästhetizismus der Barbarei. Über Tourniers Roman ‚Der Erbkönig‘*. In: *Merkur* 27, 1973, S. 73-79

Arendt, Hannah: *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*. New York: Viking Press 1964

Asholt, Wolfgang: *A German Reading of the German Reception of The Kindly Ones*. In: Aurélie Barjonet und Liran Razinsky (Hg.): *Writing the Holocaust Today. Critical Perspectives on Jonathan Littell's The Kindly Ones*. Amsterdam: Rodopi 2012, S. 221 – 238

Aslanov, Cyril: *Visibility and Iconicity of the German Language in The Kindly Ones*. In: Barjonet/Razinsky (2012), S. 61 – 72

Baer, Ulrich (Hg.): *„Niemand zeugt für den Zeugen“: Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006

Bal, Mieke (Hg.): *Narrative Theory. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Vol. III: *Political Narratology*. London/N.Y.: Routledge 2004

Bal, Mieke: *Visual Narrativity*. In: David Herman und Manfred Jahn, u.a. (Hg.): *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London, New York: Routledge 2005, S. 629-633

Ball, Karyn: *Unspeakable Differences, Obscene Pleasures: The Holocaust as an Object of Desire*. In: *Women in German Yearbook* 19 (2003), S. 20-49

Barjonet, Aurélie: *Manufacturing Memories: Textual and Mnemonic Weaving in The Kindly Ones*. In: Barjonet/ Razinsky 2012, S. 111-130

Barjonet, Aurélie und Liran Razinsky (Hg.): *Writing the Holocaust Today. Critical Perspectives on Jonathan Littell's The Kindly Ones*. Amsterdam: Rodopi 2012

Baßler, Moritz: Der Familienroman im Nicht-Familienroman. Beobachtungen an Jonathan Littells „Die Wohlgesinnten“ und Dietmar Daths „Waffenwetter“. In: Costagli, Simone und Matteo Galli (Hg.): Deutsche Familienromane. Literarische Genealogien und internationaler Kontext. Galli. München: Fink 2010, S. 219 -230

Bataille, Georges: Das obszöne Werk. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997 [1928]

Bauman, Zygmunt: Dialektik der Ordnung. Die Moderne und der Holocaust. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1992

Bernard-Donals, Michael F. und Richard Glejzer: Witnessing the Disaster. Essays on Representation and the Holocaust. Madison: University of Wisconsin Press 2003

Barbara Beßlich (Hg.): Wende des Erinnerns? Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2006

Braese, Stephan (Hg.): Rechenschaften: juristischer und literarischer Diskurs in der Auseinandersetzung mit den NS-Massenverbrechen. Göttingen: Wallstein 2004

Braese, Stephan (Hg.): In der Sprache der Täter: neue Lektüren deutschsprachiger Nachkriegs- und Gegenwartsliteratur. Opladen: Westdt. Verlag 1998

Braese, Stephan: Das teure Experiment: Satire und NS-Faschismus. Opladen: Westdt. Verlag 1996

von Braun, Christina: Die unterschiedlichen Geschlechtercodierungen von NS-Tätern und -Täterinnen unter medienhistorischer Perspektive. In: Weckel, Ulrike und Edgar Wolfrum (Hg.): „Bestien“ und „Befehlsempfänger“. Frauen und Männer in NS-Prozessen nach 1945. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2003, S. 250-265

Braun, Helmut (Hg.): Verliebt in die deutsche Sprache. Die Odyssee des Edgar Hilsenrath. Berlin: Dittrich 2005

Breuer, Ulrich: Bekenntnisse. Diskurs – Gattung – Werk. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000

Browning, Christopher: Ordinary Men. Reserve Police Battalion 101 and the Final Solution in Poland. New York: Harper Collins 1992

Bubitz, Hannelore: Im Beichtstuhl der Medien. Die Produktion des Selbst im öffentlichen Bekenntnis. Bielefeld: transcript 2010

Buck, Sabine: Literatur als moralfreier Raum? Zur zeitgenössischen Wertungspraxis deutschsprachiger Literaturkritik. Paderborn: mentis Verlag 2011.

Butler, Judith: Körperliche Geständnisse. In: dies.: Die Macht der Geschlechternormen und die Grenzen des Menschlichen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2011, S. 261-280

Butler, Judith: Haß spricht. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006

Butler, Judith: Giving an Account of Oneself. Fordham University Press 2005

Cazenave, Jennifer: A history of images or an image of history? Jonathan Littell's The Kindly Ones. In: Memory Studies, April 2010, Vol.3 (2), S.110-122

Clément, Murielle Lucie (Hg.): Les Bienveillantes de Jonathan Littell: Études réunies par Murielle Lucie Clément. Open Book Publishers 2010

Coquio, Cathrine: „Oh my human brothers, let me tell you how it happened“ (Who is the Perpetrator Talking to?). In: Barjonet/ Razinsky 2012, S. 75-96

Crownshaw, Richard: Perpetrator Fictions and Transcultural Memory. In: Parallax 17, no. 4 (2011), S. 75-89

Dahlke, Birgit: Nuda Veritas? Zum Effekt des Pornografischen in Jonathan Littells Roman „Die Wohlgesinnten.“ In: Figge, Maja und Konstanze Hanitzsch u.a. (Hg.): Scham und Schuld. Geschlechter(sub)texte der Shoah. Bielefeld: transcript 2010, S. 301-318

Derrida, Jacques: Bleibe. Maurice Blanchot. Wien/Berlin: Passagen Verlag 2011

Derrida, Jacques: „A Self-Uncealing Poetic Text“. Zur Poetik und Politik des Zeugnisses. In: Peter Buhrmann (Hg.): Zur Lyrik Paul Celans. Kopenhagen/München: Verlag Text & Kontext 2000, S. 147-182

Dietrich, Anette und Konstanze Hanitzsch: Pornografie als Metapher des Nationalsozialismus? (Re-) Produktionen sexualisierter Deutungsmuster. In: Bruns, Claudia und Asal Dardan u.a. (Hg.): „Welchen der Steine du hebst“. Filmische Erinnerung an den Holocaust. Köln: Bertz + Fischer 2012, S. 219 – 231

Dietrich, Anette und Andrea Nachtigall: „Was Sie immer schon über Nazis wissen wollten...“: Nationalsozialismus und Geschlecht im zeitgenössischen Spielfilm. In: Frietsch, Elke und Christina Herkommer (Hg.): Nationalsozialismus und Geschlecht. Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, „Rasse“ und Sexualität im „Dritten Reich“ und nach 1945. Bielefeld: transcript 2009, S. 371-394

Donahue, William Collins: Der Holocaust als Anlass zur Selbstbemitleidung. Geschichtsschüchternheit in Bernhard Schlinks „Der Vorleser“. In: Stephan Braese (Hg.): Rechenschaften. Juristischer und literarischer Diskurs in der Auseinandersetzung mit den NS-Massenverbrechen. Göttingen: Wallstein 2004, S. 177-197

Dopheide, Dietrich: Das Groteske und der Schwarze Humor in den Romanen Edgar Hilsenraths. Berlin: Weißensee Verlag 2000

Dunker, Axel: Die anwesende Abwesenheit. Literatur im Schatten von Auschwitz. München: Fink 2003

Düwell, Susanne und Matthias Schmidt: Narrative der Shoah. Repräsentationen der Vergangenheit in Historiographie, Kunst und Politik. Paderborn/Wien: Schöningh 2002

Eaglestone, Robert: Identification and the Genre of Testimony. In: ders.: The Holocaust and the Postmodern. Oxford: Oxford Univ. Press 2004, S. 15-41

Eaglestone, Robert: Reading Perpetrator Testimony. In: Crownshaw, Richard und Jane Kilby u.a. (Hg.): The Future of Memory. Oxford and New York: Berghahn Books 2010, S. 123–34

Eickelkamp, Regina: Reise – Grenze – Erinnerung. Spuren des Verschwindens und die „Erfindung der Wirklichkeit“ in ausgewählten Texten Michel Tourniers. Heidelberg: Winter 2008

Engberg-Pedersen, Anders und Michael Huffmaster u.a. (Hg.): Das Geständnis und seine Instanzen. Zur Bedeutungsverschiebung des Geständnisses im Prozess der Moderne. Wien/Berlin: Turia + Kant 2011

Eschebach, Insa (Hg.): Gedächtnis und Geschlecht: Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids. Frankfurt/M.: Campus-Verlag 2002

Fabijančić, Ursula: Male Maternity in Michel Tournier's *Le Roi des Aulnes*. In: *French Forum*, Volume 29, Number 2 (2004), S. 69-90 (Univ. of Pennsylvania Press)

Fabijančić, Ursula: Michel Tournier's sexual utopia revisited: androgyny and sublimation. In: *Neophilologus* (2007), Springer Science+Business Media B.V., S. 387–406

Felman, Shoshana und Dori Laub (Hg.): *Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge 1992

Fenichel, Otto: Elements of a Psychoanalytic Theory of Anti-Semitism. In: ders.: *The collected papers of Otto Fenichel*. New York 1954, S. 335-348

Fischer, Torben und Phillipp Hammermeister Phillipp u.a.: *Der Nationalsozialismus und die Shoah in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Amsterdam: Brill | Rodopi 2014

Flaßpöhler, Svenja: *Der Wille zur Lust. Pornographie und das moderne Subjekt*. Frankfurt/M.: Campus-Verlag 2007

Foster, Dennis: *Confession and complicity in narrative*. Cambridge: Cambridge Univ. Press 1987

Foucault, Michel: *Sexualität und Macht*. Bd. 1 *Der Wille zum Wissen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999¹¹

Foucault, Michel und Rux Martin u.a.: *Technologien des Selbst*. Frankfurt: S. Fischer 1993, S. 24-61

Foucault, Michel: Vorrede zur *Überschreitung*. In: Ders.: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp [1963] 2003, S. 64-85

Fricke, Hannes: Bernhard Schlinks *Der Vorleser* oder: Darf man einen Täter lieben. In: ders.: *Das hört nicht auf. Trauma, Literatur und Empathie*. Göttingen: Wallstein 2004, S. 193-198

Friedländer, Saul: *Kitsch und Tod. Der Widerschein des Nazismus*. München: Carl Hanser Verlag 1984

Frietsch, Elke und Christina Herkommer (Hg.): *Nationalsozialismus und Geschlecht. Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, „Rasse“ und Sexualität im „Dritten Reich“ und nach 1945*. Bielefeldt: transcript 2009

Fromm, Erich: *Psychology of Nazism*. In: ders.: *Escape from Freedom*. London 1942, S. 178-206

Frost, Laura: *Sex Drives: Fantasies of Fascism in Literary Modernism*. Ithaca: Cornell Univ. Press 2002

Galle, Roland: *Geständnis und Subjektivität. Untersuchungen zum französischen Roman zwischen Klassik und Romantik*. München: Wilhelm Fink Verlag 1986

Gehmacher, Johanna und Gabriella Hauch (Hg.): *Frauen- und Geschlechtergeschichte des Nationalsozialismus: Fragestellungen, Perspektiven, neue Forschungen*. Innsbruck: Studien Verlag 2007

Geisenhanslüke, Achim und Georg Mein u.a.: Monströse Ordnungen: Zur Typologie und Ästhetik des Anormalen. Bielefeld: transcript 2009

A.G. Gender-Killer (Hg.): Antisemitismus und Geschlecht. Von „maskulinisierten Jüdinnen“, „effeminierten Juden“ und anderen Geschlechterbildern. Münster: Unrast Verlag 2005

Genette, Gerard: Die Erzählung. Paderborn: Fink 2010³

Gilman, Sander L.: Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1992

Gill, Jo (Hg.): Modern Confessional Writing: New Critical Essays. London/New York: Routledge 2006

Grethlein, Jonas: Littells Orestie: Mythos, Macht und Moral in Les Bienveillantes. Freiburg: Rombach 2009

Grethlein, Jonas: Myth, Morals, and Metafiction in Jonathan Littell's Les Bienveillantes. In: PMLA: Publications of the Modern Language Association of America, 2012 Jan, Vol.127(1), S.77-93

Grethlein, Jonas: S. S. Officers as Tragic Heroes? Jonathan Littell's Les Bienveillantes and the Narrative Representation of the Shoah. Style: Winter2010, Vol. 44 Issue 4, S. 566-585

Gries, Britta: Der Holocaust in deutschsprachigen publizistischen Diskursen: eine sprachwissenschaftliche Analyse am Beispiel der Diskussion um den Roman „Die Wohlgesinnten“ von Jonathan Littell. Frankfurt/M., Wien: Peter Lang 2017

Golsan, Richard und Susan Rubin Suleiman: Suite française and Les Bienveillantes, Two Literary 'Exceptions': A Conversation. In: Contemporary French and Francophone Studies 2008 (Aug 12), S. 321-330

Golsan, Richard J.: The American Reception of Max Aue. In: SubStance, Issue 121, 39, no.1 (2010), S. 174–83

Guichard, Jean-Paul: L'âme déployée . Images et Imaginaire du corps dans l'oeuvre de Michel Tournier. Saint-Étienne: Publ. de l'Univ. de Saint-Étienne 2006

Hahn, Alois und Volker Kapp (Hg.): Selbstthematisierung und Selbstzeugnis: Bekenntnis und Geständnis. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987

Halberstam, Judith Jack: „The Killer in me is the Killer in you“: Homosexuality and Fascism. In: der_dies.: The Queer Art of Failure. Durham/London: Duke Univ. Press 2011, S. 147-172

Haliczer, Stephen: Sexuality in the confessional. New York: Oxford Univ. Press 1996

Hanitzsch, Konstanze: Schuld und Geschlecht. Strategien der Feminisierung der Shoah in der Literatur nach 1945. In: Bulletin des Zentrums für transdisziplinäre Geschlechterforschung der HU Berlin (2006), 17, S. 180-205

Hanitzsch, Konstanze: Der Inzest als Symptom der Shoah: Zur Wiederkehr des Verdrängten in Max Frischs Homo faber und Ingeborg Bachmanns Malina. In: Ute Frietsch (Hg.): Geschlecht als Tabu.

Orte, Dynamiken und Funktionen der De/Thematisierung von Geschlecht. Bielefeld: transcript 2008, S. 155-170

Hanitzsch, Konstanze: Pornografie als Metapher des Nationalsozialismus? (Re-)Produktionen sexualisierter Deutungsmuster. In: Claudia Bruns (Hrsg.): „Welchen der Steine du hebst“. Filmische Erinnerung an den Holocaust. Berlin: Bertz + Fischer 2012

Hartwig, Ina: Das Geheimfach ist offen: über Literatur. Frankfurt/M.: S. Fischer 2012

Heberger, Alexandra: Faschismuskritik und Deutschlandbild in den Romanen von Irmgard Keun 'Nach Mitternacht' und Edgar Hilsenrath 'Der Nazi und der Friseur': ein Vergleich. Osnabrück: Der Andere Verlag 2002

Heigenmoser, Manfred: Bernhard Schlink. Der Vorleser. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart, Reclam 2005

Heinemann, Elizabeth: Sexuality and Nazism: The Doubly Unspeakable? In: Journal of the History of Sexuality 11, nos. 1-2 (Jan.-Apr. 2002), S. 25-33

Hermes, Stephan und Amir Muhi (Hg.): Täter als Opfer? Deutschsprachige Literatur zu Krieg und Vertreibung im 20. Jahrhundert. Hamburg: Kovac 2007

Herzog, Dagmar: Sex after Fascism. Memory and Morality in Twentieth-Century Germany. Princeton: Princeton Univ. Press 2005

Herzog, Dagmar: Pleasure and Evil: Christianity and the Sexualization of Holocaust Memory. In: Petropoulos, Jonathan und John K. Roth (Hg.): Gray Zones. Ambiguity and Compromise in the Holocaust and Its Aftermath. New York: Berghahn Books 2005, S. 147-164

Herzog, Dagmar : Pleasure, Sex, and Politics Belong Together. Post-Holocaust Memory and the Sexual Revolution in West Germany. In: Critical Inquiry (Nr. 24) (1998), S. 393-444

Hilberg, Raul: Täter, Opfer, Zuschauer: die Vernichtung der Juden 1933-1945. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag 2003⁴

Hilberg, Raul: Die Vernichtung der europäischen Juden. Bd. 3. München: Fischer 1999⁹

Hilsenrath, Edgar: Der Nazi & der Friseur. München: dtv 2017¹⁵[1971]

Hipp, Dominique: Die Normalität der Täter? NS-Täter bei Littell, Amis und Jelinek. In: Bannasch, Bettina und Hans-Joachim Hahn (Hg.): Darstellen, Vermitteln, Aneignen
Gegenwärtige Reflexionen des Holocaust. Wien: Vienna University Press 2018, S. 141-166

Hirsch, Marianne und Leo Spitzer, Leo: Gendered Translations: Claude Lanzmann's Shoah. In: Cooke, Miriam Cooke und Angela Woollacott (Hg.): Gendering War Talk. Princeton: Princeton Univ. Press 1993, S. 3-19

von Hoff, Dagmar: Familiengeheimnisse. Inzest in Literatur und Film der Gegenwart. Köln: Böhlau Verlag 2003

Höllwerth, Alexander und Ursula Knoll u.a. (Hg.): „Kontaminierte Landschaften“. Mitteleuropa inmitten von Krieg und Totalitarismus. Eine exemplarische Bestandsaufnahme anhand von literarischen Texten. Berlin: Peter Lang 2019

Hoven, Heribert: Die Ästhetik des Geschlechtsverkehrs oder Anmerkungen zum Thema: Sexualität im Werk Edgar Hilsenraths. In: Thomas Kraft (Hg.): Edgar Hilsenrath. Das Unerzählbare erzählen. München/Zürich: Piper 1996, S. 191-201

Hutton, Margret-Anne: Jonathan Littell's *Les Bienveillantes*: Ethics, Aesthetics and the Subject of Judgement. In: *Modern & Contemporary France* Vol. 18, No. 1, February 2010, Routledge, S. 1-15

Imbaud, Patrice: À propos des *Bienveillantes*. Variations autour de la perversion. In: Clément 2010, S. 185-196

von Jagow, Bettina: Bernhard Schlink „Der Vorleser“. Differenzen der Wahrnehmung von Täter- und Opferbewußtsein . In: dies. und Florian Steger (Hg.): *Differenzerfahrung und Selbst*. Heidelberg: Winter 2003, S. 245-268

Janßen, Sandra: The Perpetrator as a Totalitarian Subject. Allegiance and Guilt in the *Kindly Ones*. In: Barjonet/ Razinsky (2012), S. 33-46, S. 165 - 172

Joffe, Josef: „The Killers were Ordinary Germans, Ergo the Ordinary Germans were Killers“: The Logic, the Language, and the Meaning of a Book that „conquered Germany“. In: Robert R. Shandley (Hg.): *Unwilling Germans: The Goldhagen Debate*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1998, S. 217–227.

van Kempen, Anke: Die Rede vor Gericht. Prozeß, Tribunal, Ermittlung: Forensische Rede und Sprachreflexion bei Heinrich von Kleist, Georg Büchner und Peter Weiss. Freiburg im Breisgau: Rombach 2005

Klettke, Cornelia: Der postmoderne Mythenroman Michel Tourniers: am Beispiel des „*Roi des aulnes*“. Bonn: Romanistischer Verlag 2012²

Kok, Nathalie: *Confession et perversion. Une exploration psychanalytique du discours pervers dans la littérature française moderne*. Leuven: Peeters Vrin Verlag 2000

von Koppenfels, Martin: Kommissbrot: Jonathan Littell's Glossary. In: *MLN*, Vol. 125, No. 4 French Issue: Flaubert (September 2010), The Johns Hopkins University Press, S. 927 – 940

von Koppenfels, Martin: The infamous „I“: Notes on Littell and Céline. In: Barjonet/ Razinsky (2012), S. 133 -152

Kramer, Helgard (Hg.): *NS-Täter aus interdisziplinärer Perspektive*. München: Martin Meidenbauer Verlagsbuchhandlung 2006

Kraft, Thomas (Hg.): Edgar Hilsenrath. Das Unerzählbare erzählen. München/Zürich: Piper 1996

Kristeva, Julia: A propos des *Bienveillantes* (de l'abjection à la banalité du mal). In: *Infini*, Summer 2007, S. 22-35

- Klüger, Ruth: Missbrauch der Erinnerung: KZ-Kitsch. In: dies.: Gelesene Wirklichkeit. Fakten und Fiktionen in der Literatur. Göttingen: Wallstein 2006, S. 52-67
- Köhler, Klaus: Alles in Butter. Wie Walter Kempowski, Bernhard Schlink und Martin Walser den Zivilisationsbruch unter den Teppich kehren. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009
- Krondorfer, Björn: Male confessions: intimate revelations and the religious imagination. Stanford: Stanford Univ. Press 2010
- Kuon, Peter: From „Kitsch“ to „Splatter“. The Aesthetics of Violence in The Kindly Ones. In: Barjonet/Razinsky (2012), S. 33-46
- Lacoste, Charlotte: Séductions du bourreau. Paris: Presses Universitaires de France 2010
- Lamy-Rested, Élise: Parole vraie, parole vide: des „Bienveillantes“ aux exécuteurs. Paris: Classiques Garniers 2014
- Lanwerd, Susanne und Irene Stohr: Frauen- und Geschlechterforschung zum Nationalsozialismus seit den 1970er Jahren. In: Gehmacher, Johanna und Gabriela Hauch (Hg.): Frauen- und Geschlechtergeschichte des Nationalsozialismus. Fragestellungen, Perspektiven, neue Forschungen. Innsbruck, Wien, Bozen: Studienverlag 2007, S. 22-68.
- Lanser, Susan: Sexing narratology: toward a gendered poetics of narrative voice. In: Bal, Mieke (Hg.): Narrative Theory. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies. Vol. III: Political Narratology. London/N.Y. : Routledge 2004, S. 123-139
- Laurent, Thierry: La réception des Bienveillantes dans les milieux intellectuels français en 2006. In: Clément Lucie Murielle 2010, S. 11-18
- Lawson, Robert: Carnivalism in Postwar Austrian- and German-Jewish Literature. Edgar Hilsenrath, Irene Dische, and Doron Rabinovici. In: Seminar: A Journal of Germanic Studies (Seminar) 2007 Feb; 43 (1), S. 37-48.
- Lențin, Ronit (Hg.): Re-presenting the Shoah for the twenty-first century. New York: Berghahn 2004
- Levéel, Éric: Maximilien Aue: une homosexualité de rigueur? In: Clément 2010, S. 141-154
- Levy, Daniel und Natan Sznaider: Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust. Frankfurt: Suhrkamp 2001
- Link, Jürgen: „Wiederkehr des Realismus“ – aber welches. Mit besonderem Bezug auf Jonathan Littell. In: KultuRRevolution 54 (2008), S. 6-21
- Littell, Jonathan: Die Wohlgesinnten. Berlin: Berlin Verlag 2008
- Lüdderssen, Klaus: Das Furchtbare erkennen – Über Jonathan Littells „Die Wohlgesinnten“. In: Jahrbuch der Juristischen Zeitgeschichte, 01/14/2011, Vol.12, S. 353-356
- Maclean, Mairi: Tournier and his Intellectual Milieu: Narratives of Modernity. In: Milne, Lorna und David Gascoigne (Hg.): Narratives of French Modernity. Themes, Forms and Metamorphoses. Oxford/Wien: Lang 2011, S. 175-190

de Man, Paul: Excuses (Confessions). In: ders.: Allegories of Reading. New Haven: Yale Univ. Press 1979, S. 278-301

McGothlin, Erin und Jennifer M. Kapczynski (Hg.): Persistent Legacy. The Holocaust and German Studies. Rochester, New York: Camden House 2016

McGothlin, Erin: Narrative Perspective and the Holocaust Perpetrator in Edgar Hilsenrath's *The Nazi* and the Barber and Jonathan Littell's *The Kindly Ones*. In: Adams, Jennis (Hg.): *The Bloomsbury Companion to Holocaust Literature*. London: Bloomsbury 2014, S. 159-177

McGothlin, Erin: Theorizing the Perpetrator in Bernhard Schlink's *The Reader* and Martin Amis's *Time's Arrow*. In: Spargo, Clifton und Robert Ehrenreich (Hg.): *After Representation? The Holocaust, Literature, and Culture*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 2009, S. 214-235

McGlothlin, Erin: Narrative Transgression in Edgar Hilsenrath's *Der Nazi und der Friseur* and the Rhetoric of the Sacred in Holocaust Discourse. In: *German Quarterly (GQ)* 80 (2007), S. 220-239

Meretoja, Hanna: Fiction, History, and the Possible. Jonathan Littell's *Les Bienveillantes*. In: *Orbis Litterarum* 71:5 (2016), John Wiley & Sons Ltd. 2015, S. 371-404

Metz, Jeremy: Reading the Victimizer. Towards an Ethical Practice of Figuring the Traumatic Moment in Holocaust Literature. In: *Textual Practice*, no.c 6 (2012), S. 1021-1043

Moschytz-Ledgley, Miriam: Trauma, Scham und Selbstmitleid. Vererbtes Trauma in Bernhard Schlinks Roman „Der Vorleser“. Marburg: Tectum 2009

Mosse, George L.: Nationalism and Sexuality. Respectability and Abnormal Sexuality in Modern Europe. New York: Univ. of Wisconsin Press 1985

Munier, Julia Noah: Sexualisierte Nazis. Erinnerungskulturelle Subjektivierungspraktiken in Deutungsmustern von Nationalsozialismus und italienischem Faschismus. Bielefeld: transcript 2017

Niehaus, Michael: *Das Verhör. Geschichte – Theorie- Fiktion*. München: Fink 2003

Nivat, Georges: Adelpic Incest in Musil, Nabokov and Littell. In: Barjonet/ Razinsky (2012), S. 19-32

Niven, Bill: Bernhard Schlink's *Der Vorleser* and the Problem of Shame. In: *The Modern Language Review* 98/2 (2003), S. 381-96

Ogan, Bernd (Hg.): Faszination und Gewalt: zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus. Nürnberg: Tümmels 1992

Öhlschläger, Claudia (Hg.): Körper - Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Berlin: Schmidt 1997

Ostheimer, Michael: Ungebetene Hinterlassenschaften. Zur literarischen Imagination über das familiäre Nachleben des Nationalsozialismus. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2013

Paul, Gerhard (Hg.): Die Täter der Shoah: fanatische Nationalsozialisten oder ganz normale Deutsche? Göttingen: Wallstein 2002

- Paul-Horn, Ina: *Faszination Nationalsozialismus? Zu einer politischen Theorie des Geschlechterverhältnisses*. Pfaffenweiler: Centaurus-Verl.-Ges. 1993
- Peiter, Anne D.: *Komik und Gewalt: zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Shoah*. Köln/Wien: Böhlau 2007
- Petrescu, Leonid: Die weibliche Figur im Romanwerk Bernhard Schlinks. In: Ana-Maria Pălimariu (Hg.): *Die fiktive Frau. Konstruktionen von Weiblichkeit in der deutschsprachigen Literatur*. Konstanz: Ed. Univ. 2009, S. 336-346
- Petit, Susan: *Michel Tournier's Metaphysical Fictions*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company 1991
- Petrie, Jon: The secular Word Holocaust: Scholarly myths, history, and 20th century meanings. In: *Journal of Genocide Research*, Routledge, 2:1 (2000), S. 31-63
- Pettitt, Joan: *Perpetrators in Holocaust Narrative. Encountering the Nazi Beast*. Hampshire: Palgrave Macmillan 2017
- Platten, David: *Michel Tournier and the metaphor of fiction*. Liverpool: Liverpool Univ. Press 1999
- Radstone, Susannah: *The Sexual Politics of Time. Confession, Nostalgia, Memory*. London/New York 2007
- Rasson, Luc: How Nazis Undermine their Own Point of View. Irony and Reliability in *The Kindly Ones*. In: Barjonet/Razinsky (2012), S. 97-110
- Rau, Petra: *Our Nazis: Representations of Fascism in Contemporary Literature and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2013
- Razinsky, Liran: Not the Witness We Wished For: Testimony in Jonathan Littell's *Kindly Ones*. In: *Modern Language Quarterly: A Journal of Literary History (MLQ)* 2010 June; 71 (2), S. 175-196
- Razinsky, Liran: The Similarity of Perpetrators. In: Barjonet/Razinsky (2012), S. 47-60
- Reich, Wilhelm: *Die Massenpsychologie des Faschismus*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1986 [1933]
- Reichert, Jo (Hg.): *Sozialgeschichte des Geständnisses. Zum Wandel der Geständniskultur*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2007
- Reynolds, Daniel: A Portrait of Misreading: Bernhard's Schlink's *Der Vorleser*. In: *Seminar* 39.3 (2003), S. 238-256
- Ringelheim, Joan: The Split between Gender and the Holocaust. In: Ofer, Dalia und Leonore J. Weitzman (Hg.): *Women in the Holocaust*. New Haven: Yale Univ. Press 1998, S. 340-350
- Rose, Gillian: *Beginnings of the Day: Fascism and Representation*. In: *Mourning Becomes the Law*. Cambridge: Cambridge University Press 1996, S. 41-62.
- Rosen, Alan (Hg.): *Literature of the Holocaust: A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press 2013

Rosenfeld, Gavriel D.: *Hi Hitler! How the Nazi Past is Being Normalised in Contemporary Culture*. Cambridge: Cambridge University Press 2015

Roth, Zoe: War of Images or Images of War? Visualizing History in Jonathan Littell's *The Kindly Ones*. In: *Journal of Modern Literature*, 1 October 2017, Vol.41(1), S.81-99

Roussel, Stéphane: L'homosexualité dans *Les Bienveillantes*: crise de l'identité, crise de l'Histoire. In: Clément 2010, S. 155-170

Rubin Suleiman, Susan: When the Perpetrator Becomes a Reliable Witness of the Holocaust: On Jonathan Littell's *Les bienveillantes*. In: *New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies (NGC)* 106 (2009), S. 1-19

Sandberg, Eric: 'This Incomprehensible Thing': Jonathan Littell's *The Kindly Ones* and the Aesthetics of Excess. In: *The Cambridge Quarterly*, Volume 43, Issue 3 (2014), S. 231–255

Sanyal, Debarati: Reading Nazi Memory in Jonathan Littell's *Les Bienveillantes*. In: *L'Esprit Créateur* 50, no.4 (2010), S. 47–66

Schlink, Bernhard: *Der Vorleser*. Zürich: Diogenes Verlag 1997

Schneider, Christian: Täter ohne Eigenschaften? Über die Tragweite sozialpsychologischer Modelle in der Holocaust-Forschung. In: *Mittelweg 36. Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung* 20/5 (2011), S. 3–23.

Sexl, Martin: Von Auschwitz nach Srebrenica und zurück. Jonathan Littell und Peter Handke. *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Vol.84(1) (2014), S.273-292

Sicher, Efraim: *The Holocaust Novel*. New York: Routledge 2005

Slane, Andrea: Sexualized Nazis and Contemporary Popular Political Culture. In: dies.: *A not so Foreign Affair. Fascism, Sexuality, and the Cultural Rhetoric of American Democracy*. Durham/London Duke Univ. Press 2001, S. 248-286

Sontag, Susan: Die pornografische Phantasie [1967]. In: Susan Sontag: *Kunst und Antikunst*. 24 literarische Analysen. Fischer Verlag 1995 (Sontag 1962-1967); S. 48-90

Sontag, Susan: Fascinating Fascism. *New York Review of Books*, February 6, 1975. Publiziert in: *Under the Sign of Saturn*. New York 1980 [1975]

Spurlin, William J.: *Lost Intimacies. Rethinking Homosexuality under National Socialism*. New York: Peter Lang 2009

Stephan, Inge (Hg.): *NachBilder des Holocaust*. Köln/Wien: Böhlau 2007

Stiglegger, Marcus: *Nazi-Chic & Nazi-Trash: Faschistische Ästhetik in der populären Kultur*. Berlin: Bertz + Fischer 2011

Stone, Dan: Making memory work, or Gedächtnis macht frei. In: *Patterns of Prejudice*, Vol. 37 (2003), S. 87-98

- Streit, Wolfgang: Joyce/Foucault: sexual confessions. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press 2004
- Strowick, Elisabeth: Sprechende Körper – Poetik der Ansteckung. Performativa in Literatur und Rhetorik. Paderborn: Fink 2009
- Suleiman, Susan: When the Perpetrator becomes a Reliable Witness of the Holocaust: On Jonathan Littell's *Les Bienveillants*. In: *New German Critique* 106 (2009), S. 1-20
- Theweleit, Klaus: Männerphantasien. Bd. 2: Männerkörper. Zur Psychoanalyse des weißen Terrors. Frankfurt/M: Suhrkamp 1979
- Theweleit, Klaus: On the German Reaction to Jonathan Littell's *Les bienveillantes*. In: *New German Critique: An Interdisciplinary Journal of German Studies (NGC)* 106 (2009), S. 21-34
- Tournier, Michel: *Le roi des aulnes*. Paris: Édition Gallimard 1970
- Tournier, Michel: *Der Erlkönig*. Berlin: Aufbau Verlag 1989
- Vahsen, Patricia: *Lesarten: Die Rezeption des Werks von Edgar Hilsenrath*. Tübingen: Niemeyer 2008
- Vice, Sue: Exploring the Fictions of Perpetrator Suffering. In: *Journal of Literature and Trauma Studies* 2, no. 1-2 (2013), S. 15-25
- Vinken, Barbara (Hg.): *Die nackte Wahrheit: zur Pornographie und zur Rolle des Obszönen in der Gegenwart*. München: Dt. Taschenbuchverlag 1997
- Wenk, Silke: Rhethoriken der Pornografisierung. Rahmungen des Blicks auf die NS-Verbrechen. In: Eschbach, Insa und Sigrid Jacobet u.a. (Hg.): *Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids*. Frankfurt/New York: Campus 2002, S. 269-296
- Wenk, Silke: Expositionen des Obszönen: zum Umgang mit dem Nationalsozialismus in der visuellen Kultur. In: Frietsch (2009), S. 70-85
- Wilson, Emma: *Sexuality and the Reading Encounter. Identity and Desire in Proust, Duras, Tournier, and Cixous*. Oxford: Clarendon Press 1996
- Winisch, Eva: *Michel Tournier. Untersuchungen zum Gesamtwerk*. Bonn: Romanistischer Verlag 1997
- Winter, Sebastian: „Die Nazis, die war'n ja schlimmer wie die Juden!“ Sexualitätsentwürfe als Medium von Kontinuität und Bruch zwischen Volksgemeinschaft und postnazistischer Gesellschaft. In: Figge/Hanitzsch (2010), S. 273-299
- Woodhull, Winifred: Fascist Bonding and Euphoria in Michel Tournier's *The Ogre*. In: *New German Critique* (1987), S. 79-112

Abstract (deutsch)

In der vorliegenden Dissertation setze ich mich mit vier einflussreichen Romanen der NS-Täter_innenliteratur auseinander, die NS-Täter_innenschaft über Geständnisnarrative sexualisieren: Edgar Hilsenraths *Der Nazi & der Friseur* (1971/dt. 1977), Michel Tourniers *Der Erbkönig* (1970/dt. 1972), Bernhard Schlinks *Der Vorleser* (1995) und Jonathan Littells *Die Wohlgesinnten* (2006/dt. 2008). Alle vier Texte sind fiktional und verschränken aus Täter_innensicht die Erfahrung der NS-Verbrechen mit Fantasien von sexuellem Begehren, in der Stimme eines autodiegetischen Erzählers.

Anhand meiner Lektüren skizziere ich die Figuration geständiger Nazis, die die Romane erarbeiten, und stelle drei Thesen zu ihrer Funktion auf: Die Geständnislogik verstärkt die Funktion des gattungstypischen unzuverlässigen Erzählens, eine Identifikation mit NS-Täter_innen zu unterbinden. Indem die Romane offenlegen, dass ihr Geständnisnarrativ scheitert, fordern sie von den Lesenden ein, Position zu beziehen. Damit provoziert der Geständnismodus die Frage nach der Angemessenheit der Erzählweise, die im Akt des Lesens zwischen Text und Lesenden ausverhandelt werden muss.

Die Romane thematisieren somit über ihren Aussagemodus selbst, welche Form der Auseinandersetzung mit Täter_innenaussagen möglich ist, um das Wissen um den Holocaust zu erweitern, nicht aber die Gewalt der Vernichtungsarbeit zu wiederholen oder die Opfer zu beschämen. Denn das Täter_innengeständnis nominiert zentrale Aspekte wie Schuld, Verantwortung, Selbstkonstitution und Transformation genuin in der Form, ganz unabhängig davon, welche Antworten die Romane dazu jeweils geben. Das ist das Neue, das die Texte in die Gattung der NS-Täter_innenliteratur einschreiben.

Die Romane entwickeln somit auch eine spezifisch literarische Perspektive auf die Frage nach der (auch erotisierten) persuasiven Kraft, die der Faschismus entwickelte und bis heute abrufen kann, indem sie den persuasiven Aspekt des Geständnismodus instrumentalisieren und darüber (neo)faschistische Selbstviktimisierungsrhetoriken demaskieren.

Abstract (english)

In reading four influential novels of the genre of perpetrator literature as confessional narratives of sexualized Nazi perpetrators, I argue for a new perspective on these quite well known novels that explores the notion of the sexualized Nazi confessor as one figuration of Nazi perpetratorship that deploys literary selfreflection.

Edgar Hilsenrath's *The Nazi & the Barber* (1971), Michel Tournier's *The Erl-King* (1970), Bernhard Schlink's *The Reader* (1995) and Jonathan Littell's *The Kindly Ones* (2006) represent four novels which, despite their differences, all merge Nazi crimes with sexual fantasies within the voice of the autodiegetic narrator who is the perpetrator. I argue that the confessional mode enhances the unreliability of the narrator, which is constitutive for the genre of perpetrator literature. In using this technique the novels ask their readers for a critical distance to the narrated discourse through addressation and focalization, not only through the content deployed. In actively addressing the reader through the (erotised) persuasion of the confessional mode, the novels deploy an intrinsically literary perspective on the persuasive power of fascist ideology.

By staging this aspect through their narration (and letting the confessions fail), the texts not only undermine the perpetrator's self-justifying rhetoric. Moreover, the texts redirect the underlying, implicit question back to the readers: what kind of account given by a perpetrator may be possible to listen to in the sense of not becoming complicit in repeating the violence of the NS-mass murder nor in harming the perspective of the victims.