

## Vom heiligen Ernst zum organisierten Gelächter: Über Antisemitismus bei Fassbinder, Handke und Walser

Von Gerhard Scheit

### I

Um die Vorwürfe zu entkräften, die gegen sein Stück *Der Müll, die Stadt und der Tod* erhoben wurden, gab Rainer Werner Fassbinder folgende Inhaltsangabe: „Die Stadt läßt die vermeintlich notwendige Dreckarbeit von einem, und das ist besonders infam, tabuisierten Juden tun, und die Juden sind seit 1945 in Deutschland tabuisiert, was am Ende zurückschlagen muß, denn Tabus, darüber sind sich doch wohl alle einig, führen dazu, daß das Tabuisierte, Dunkle, Geheimnisvolle Angst macht und endlich Gegner findet.“<sup>1</sup> Fassbinder äußert sich hier, als hätte er ein Stück im Stil von Brechts *Rund- und Spitzköpfen* geschrieben. Doch gerade er hat dem Dunklen, Geheimnisvollen, Angstmachenden, das er vom Tabu ausgehen sieht, selbständige Gestalt erst gegeben, als er die Figur des „reichen Juden“ in den Mittelpunkt seines Stücks rückte. „Dieser Jude“, sagt Fassbinder, „ist reich, ist Häusermakler, trägt dazu bei, die Städte zuungunsten der Menschen zu verändern; er führt aber letztlich doch nur Dinge aus, die von anderen zwar konzipiert wurden, aber deren Verwirklichung man konsequent einem überläßt, der durch Tabuisierung unangreifbar scheint.“<sup>2</sup> Während die anderen, die Mächtigen der Stadtverwaltung, mit der „Dreckarbeit“ jeweils einen Zweck verfolgen, führt der Jude sie um ihrer selbst willen aus. Davon handeln seine Monologe: „Es muß mir egal sein, ob Kinder weinen, ob Alte, Gebrechliche leiden. Es muß mir egal sein. Und das Wutgeheul mancher, das überhör ich ganz einfach. Was soll ich auch sonst. [...] Soll meine Seele geradestehen für die Beschlüsse anderer, die ich nur ausführe mit dem Profit, den ich brauche, um mir das leisten zu können, was ich brauche. Was brauch ich? Brauche, brauche – seltsam, wenn man ein Wort ganz oft sagt, verliert es den Sinn, den es ohnehin nur zufällig hat. Die Stadt braucht den skrupellosen Geschäftsmann, der ihr ermöglicht sich zu verändern. Sie hat ihn gefälligst zu schützen.“ (S. 681)<sup>3</sup>

Die Personifizierung des Geldes in Gestalt „des Juden“ folgt dem bewährten Muster. Sie ist vollendet, wenn die Figur nicht mehr anzugeben weiß, wofür sie den Profit eigentlich brauche. Dabei versperrt Fassbinder der Figur die Möglichkeit, die unmenschlichen Eigenschaften, die ihr zugeschrieben werden, auch in den anderen Menschen sichtbar zu machen, etwa durch dialogische Konfrontation. Der „reiche Jude“ monologisiert beständig - und gerade das macht ihn so dunkel, so unheimlich - zumal der Rückzug aus dem Dialog selbst noch ‚ökonomisch‘ begründet wird: „Ich hab die Dialoge satt, die voll von Lügen sind und nichts als Zeit in Anspruch nehmen, die jeder für sich selber besser brauchen kann.“ (S. 679)

Fassbinder hat sein Stück bekanntlich nach dem Roman *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond* von Gerhard Zwerenz (aus dem Jahr 1973) geschrieben. „Mit Gruß von Rainer und Dank für die Figuren“ sandte der Dramatiker dem Romanautor sein Manuskript zu<sup>4</sup>. Die Figur des reichen Juden ist bei Zwerenz bereits mit den wichtigsten, für Fassbinders Dramaturgie

---

<sup>1</sup> Rainer Werner Fassbinder: *Sämtliche Stücke*. Frankfurt am Main 1991, S.728f.

<sup>2</sup> Ebd.

<sup>3</sup> Zitiert wird mit Seitenangabe im Text nach der Ausgabe: Rainer Werner Fassbinder: *Sämtliche Stücke*. Frankfurt am Main 1991, S. 665-713

<sup>4</sup> Die ausführlichste und beste Analyse des Stücks, seiner Voraussetzungen, einschließlich der verschiedenen Fassungen und der sich anschließenden Kontroversen findet sich bei Janusz Bodek: *Die Fassbinder-Kontroverse. Entstehung und Wirkung eines literarischen Textes. Zu Kontinuität und Wandel einiger Erscheinungsformen des Alltagsantisemitismus in Deutschland*

maßgeblichen Bestimmungen angelegt – insbesondere hat Zwerenz dem Judentum die Funktionalisierung der Vergangenheit für die kapitalistische Logik der Gegenwart unterschoben: „Abraham tauchte die moralischen Kategorien in das vergossene Blut seiner Ahnen, aus dem sie als Kategorien der Nützlichkeit, der Strategie und Taktik wieder hervorkamen.“<sup>5</sup> Die Unheimlichkeit und das Gespenstische dieser Verknüpfung von vergangener Opferrolle und gegenwärtiger Täterrolle<sup>6</sup>, die sich hier in kitschiger Metaphorik niederschlägt, werden den Möglichkeiten des Genres entsprechend jeweils anders in Szene gesetzt. Während Zwerenz die epischen Möglichkeiten dazu nutzt, Phantasien von der jüdischen Weltverschwörung zu aktualisieren und Abraham auch als Handlanger der Israelis für deren illegale Zwecke präsentiert, bleiben bei Fassbinder solche ‚konkreteren‘ Bezüge im dunklen. Bei ihm wird die Figur unheimlicher und gespenstischer durch äußerste Reduktion in Erklärung und Motivation der Handlungsweise. Es scheint, daß antisemitische Konstruktionen immer wieder aufs Neue und einer eigenen Logik folgend einander ergänzen: Fassbinders reicher Jude verhält sich zu Zwerenz’ Abraham etwa wie Wagners Alberich oder Klingsor zu Freytags Veitel Itzig oder Raabes Moses Freudenstein. (Auch wollte Fassbinder Freytags *Soll und Haben* fürs Fernsehen verfilmen, der Westdeutsche Rundfunk weigerte sich jedoch, dieses Projekt zu finanzieren.)

In seinen Filmen gestaltete Fassbinder die Figur des „reichen Juden“ schließlich weiter aus. Gerade der Eindruck des Undurchschaubaren und Geheimnisvollen konnte hier durch die spezifischen Techniken des Mediums wesentlich intensiviert werden. (Die Filme stießen zwar in Frankreich und USA, im Unterschied zum Theaterstück jedoch kaum in Deutschland und Österreich auf Kritik.) In dem Film *Lili Marleen* (1980), der unmittelbar die Nazizeit behandelt, ist die in der Schweiz lebende und den Krieg abwartende Familie Mendelssohn (!) „ganz und gar durch das abstrakte Tauschmedium des Geldes charakterisiert, darüber regelt der Vater die Liebschaft seines Sohnes, darüber wird der Menschenhandel an der Grenze vollzogen“<sup>7</sup> - wobei Gertrud Koch in ihrer Interpretation auch den Zusammenhang mit dem philosemitischen Tabu herzustellen weiß: „Die Projektion der eigenen Kälte und Distanz wird als Eigenschaft den Juden zugeschlagen, diese erscheinen nun unberührbar, kalt, abgewandt, unerreichbar, zurückweisend, überheblich, sich was Besseres dünkend.“<sup>8</sup> In dem Film *In einem Jahr mit dreizehn Monden* (1978), der wie das Stück in Frankfurt spielt, findet sich die Gestalt des Bordell-Besitzers und Immobilien-Spekulanten Anton Saitz, der als Überlebender des Konzentrationslagers unfähig zur ‚echten‘ Liebe ist, aber umso fähiger im Aufbau eines Wirtschaftsunternehmens - mit dem Code-Wort Bergen-Belsen „darf man ihn sogar beim Ficken stören.“ In dem Film *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (1982) beherrscht die schwarzhäarige Ärztin Dr. Katz ihr Opfer - die blonde Veronika Voss - mittels Morphium, um an ihr Haus heranzukommen - wie bei ihren Vorgängern, dem „reichen Juden“ und Anton Saitz, werden, so Janusz Bodek, „ihre kriminellen Machenschaften von der in

---

nach 1945, seinen künstlerischen Weihen und seiner öffentlichen Inszenierung. Frankfurt am Main u. a. 1991, S.107-196

<sup>5</sup> Gerhard Zwerenz: *Die Erde ist unbewohnbar wie der Mond*. Frankfurt am Main 1973, S.103

<sup>6</sup> Ruth Klüger schreibt darüber sehr prägnant in ihrem Aufsatz „Gibt es ein Judenproblem in der deutschen Nachkriegsliteratur?“, „Das neue Judenbild in dem Roman ist das eines Menschen, der seine Sittlichkeit und Menschlichkeit im Holocaust verloren hat: Sittlichkeit, weil er zu jedem Verbrechen fähig ist, und Menschlichkeit, weil er keine intimen Beziehungen durchhalten kann. Er ist ohne Frau und Kinder [...] Obwohl Abraham sein Judentum wie seine Kindheit verabscheut, unterhält er doch erstaunlich solidarische Beziehungen zu anderen Juden. [...] Sogar den verachteten Israelis gelingt es, Abraham für ihre geheimen und illegalen Zwecke einzustellen. Solche Widersprüchlichkeiten lassen alte Vorstellungen vom Weltjudentum und internationalen Verschwörungen aufleben.“ (Ruth Klüger: *Katastrophen. Über deutsche Literatur*. Göttingen 1994, S. 28f.)

<sup>7</sup> Gertrud Koch: *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*. Frankfurt am Main 1992, S.250

<sup>8</sup> Ebd. S.254

ihren Diensten stehenden, städtischen Obrigkeit gedeckt und gefördert. Das Rauschgift erhält sie von dem leitenden Beamten des Gesundheitsamtes, den sie an ihrem Gewinn beteiligt.“<sup>9</sup>

Als eigentliche Kontrahenten der ‚reichen Juden‘ entwirft Fassbinder Frauenfiguren aus dem Milieu der Prostitution, des Nachtlebens, des Filmbetriebs, und stellt ihren sozialen, psychischen oder physischen Abstieg dar. Im Stück *Der Müll, die Stadt und der Tod* ist es die Prostituierte Roma B., die gleich einer Heiligen, alle Menschlichkeit der Stadt in sich vereinigt, wie umgekehrt der „reiche Jude“ alle Unmenschlichkeit verkörpert. Mit einem Wort: Sie übernimmt in diesem neuesten Frankfurter Passionsspiel die Rolle von Jesus: „Ich will dies Leben nicht mehr leben. Ich wills verschenken, mich zum Opfer machen, der Stadt zuliebe, die Opfer braucht, um sich lebendig zu erscheinen, und nicht zuletzt um mich zu retten vor dem Tod im Leben, der mich denen gleichmacht, die vergessen haben, was das ist, ihr Leben. Die stumpf geworden sind und sprachlos und sich glücklich wähnen und vergessen, daß sie eigentlich nicht sind, und denen keine Zähne wachsen, sich im Dschungel zu behaupten. Ich danke ab, Gott. Ziehe Leine. Ich werde einen finden, der mich glücklich macht.“ (I/xi/S.706) In der Wendung, daß die Stadt Opfer brauche um sich lebendig *zu erscheinen* - also nicht um lebendig zu bleiben oder zu werden - blitzt ein Moment von Selbstreflexion auf, um dann im Vollzug des Opfers endgültig unterzugehen. Der weibliche Jesus findet den, der ihn glücklich macht, natürlich im „reichen Juden“, der nicht zögert, seine Krawatte zu nehmen und Roma B. zu erwürgen. Es ist ein Mord ohne Motiv - also ein Opfer; aber ein Opfer in christlichem Sinn - also zu Lasten des Judentums, das man zur Durchführung des Opfers instrumentalisiert. Der Dialog, der in diesen Mord mündet, integriert mit einigem Geschick letztes Abendmahl und Ecce Homo:

DER REICHE JUDE: Ich habe gespürt, daß Sie mich brauchen. Ich bin da.

ROMA B.: Ich habe versagt.

DER REICHE JUDE: Sprechen Sie nicht.

ROMA B.: Ich verzichte auf meine Rolle. Sie befriedigt mich nicht.

DER REICHE JUDE: Damit haben Sie verspielt. Sie haben ohnehin Ihren Zweck schon erfüllt.

ROMA B.: Das weiß ich längst. Ich habe Ihnen verziehen.

DER REICHE JUDE: Sie haben kein Recht, mir zu verzeihen. Das steht Ihnen nicht zu.

[...]

ROMA B.: Wir brauchen die Lieder, die von Liebe singen.

DER REICHE JUDE: Sie sind verzweifelt. Aber Ihre Verzweiflung ist nichts wert. Man handelt nicht mit dieser Sorte von Verzweiflung.

ROMA B.: Ich hatte nicht vor, Geschäfte zu machen.

DER REICHE JUDE: Wenn Sie mich verletzen wollen, das gelingt Ihnen nicht.

ROMA B.: Das wissen Sie selbst am besten.

[...]

ROMA B.: Vielleicht sind es abermals Sie, den ich brauche.

DER REICHE JUDE: Sie haben sich bereits Gedanken gemacht?

ROMA B.: Ja. Ich will sterben.

DER REICHE JUDE: Das ist die beste Lösung. Da sind wir uns einig.

---

<sup>9</sup> Bodek, *Die Fassbinder-Kontroverse*, S.227

ROMA B.: Aber ich habe nicht die Kraft, es zu tun.

DER REICHE JUDE: Woher auch? Haben Sie Pläne?

ROMA B.: Nein. Ich bin ganz auf mich selbst angewiesen. Wie sollte dieser Kopf noch Pläne schmieden?

DER REICHE JUDE: So ist es recht und weiter?

ROMA B.: Wollen Sie es für mich tun? Sie könnten sogar Befriedigung dabei empfinden. Und dann - es hält ja nicht weiter auf.

DER REICHE JUDE: Und auf die Frage - Habe ich Gründe? - würden Sie antworten.

ROMA B.: Ich könnte sagen, ich weiß zuviel, jetzt, wo ich rede. Aber das würde Ihnen wohl nicht genügen.

DER REICHE JUDE: Nein. Das würde mir nicht genügen. Ich tue es für Sie.

(II/xii/S.707-709)

Fassbinder war von dieser Passionsspiel-Struktur offenbar besessen - aber erst im Film fand er für sie die zeitgemäße Form des Gesamtkunstwerks. In *Lili Marleen* übernimmt Willie, die hier mit ihrem berühmten Lied die deutschen Soldaten nicht nur begeistert, sondern zugleich verkörpert, die Rolle des leidenden, verratenen und verlassen Menschenwesens: während der Mann aus der reichen jüdischen Familie Mendelssohn, den sie heiraten will, im Schweizer Exil eine Jüdin geheiratet und Karriere als Dirigent gemacht hat, muß Willie mit der Kapitulation Deutschlands ihren eigenen Abstieg erleben; ihre Passionsgeschichte erscheint als eine Art Revue, die ihre Kostüme und Requisiten aus dem Fundus von Peter Zadek oder Luchino Visconti bezieht. Saul Friedländer hat in seiner Studie zum „Widerschein des Nazismus“ auf die „mythische Aufhebung der Zeit“ und die religiöse Konstruktion des Guten und des Bösen in Fassbinders üppig ausgestatteten Film aufmerksam gemacht: hier gleichen sich „die jüdischen Kapitalisten, verkörpert durch den Patriarchen in Zürich, und die Nazis, Adolf Hitler, symbolisiert durch gleißendes Licht. Damit tobt die wahre Schlacht nicht mehr zwischen den Nazis und ihren Feinden, sondern zwischen den Mächten des Bösen (jüdischer Kapitalismus und Nazismus) auf der einen Seite und dem ‚guten‘ Volk auf der anderen (Willie und ihr kleines Lied, [...] die Millionen anonymer Soldaten) - also denen, die sterben müssen.“<sup>10</sup>

In *Die Sehnsucht der Veronika Voss* ist das Ende der Titelfigur, eines ehemaligen Ufa-Stars, mit der Fassbinder unmittelbar an *Lili Marleen* anknüpft, mittels Schnitttechnik und Kameraführung regelrecht als Kreuzigung in Szene gesetzt: in ihr langes und qualvolles Sterben - die Ärztin Dr. Katz hat sie mit Drogen vollgepumpt und mit Gifttabletten in ihrem Zimmer eingesperrt - werden ihre Träume eingeblendet; darin fragt sie: „Und das Kreuz? Glauben Sie, daß ich das Kreuz selbst tragen werde?“ Der Film erfüllt ihr auch diesen Wunsch und läßt bei ihrem Tod am Ostersonntag den dunklen Schatten des Fensterkreuzes in den hellen Raum fallen und per Radio die Osterglocken und den Segen des Papstes einspielen. In dem Film *In einem Jahr mit dreizehn Monden* unterzieht sich Erwin einer Geschlechts-Operation, um als Frau die Liebe von Anton Saitz zu gewinnen; doch dieses ‚Opfer des Fleisches‘ des Transsexuellen wird nicht angenommen: der Jude erscheint als ein Mann, der Frauen genießt, ohne selbst der Liebe zu verfallen. Während der Transsexuelle seine Leidensgeschichte erzählt und sich selbst als „Opfertier“ bezeichnet, zeigt die Kamera in einer unerhört ausgedehnten Sequenz das massenhafte Schlachten von Rindern auf einem modernen Schlachthof. War sich Fassbinder bewußt, daß er damit eine Passage aus dem Nazi-Propagandafilm *Der ewige Jude* ‚sequenzierte‘ - jene unendlich lange Szene, in der Juden gezeigt werden, die Rinder „schächten“? In beiden Fällen ist es der Höhepunkt des Films - unmittelbar danach läßt der Propaganda-Streifen das

---

<sup>10</sup> Saul Friedländer: *Kitsch und Tod. Zum Widerschein des Nazismus*. München – Wien 1984, S.42

Versprechen folgen, daß die Nationalsozialisten „die Judenfrage lösen“ werden und blendet Hitlers Rede vom 30. Januar 1939 ein, worin die Vernichtung der Juden offiziell angekündigt wird.

## II

Die „Bestie von Puylobier“, die Peter Handke in seiner „Essay-Erzählung“ *Die Lehre der Sainte-Victoire* von 1980 auftreten läßt, ist auf den ersten Blick wenig geheimnisvoll: ein scharf gemachter Hund. Nur Eingeweihte konnten und können in ihr die Darstellung des berühmten Literaturkritikers Marcel Reich-Ranicki erkennen, allen voran der Betroffene<sup>11</sup> (Reich-Ranicki 1999: 446). Allerdings ließ es sich der Autor inzwischen angelegen sein, die Einweihung sogar bei einem Massenpublikum vorzunehmen: „In der ‚Lehre der Sainte-Victoire‘ ist ein langes Kapitel über den Kerl aus Frankfurt, wo er als Hund auftritt ... Ja mich hat, was der schreibt, vor zehn Jahren, das gebe ich zu, sehr beschäftigt, weil er dachte, nun hätte er mich endgültig zur Strecke gebracht. Da habe ich mir gesagt, na, jetzt werden wir mal schauen. Ich glaube, dass ihm der Geifer noch immer von den Fangzähnen tropft.“<sup>12</sup>

Es handelt sich um eine episodische Figur: der Hund befindet sich auf dem Gelände einer Kaserne der Fremdenlegion, bei der das epische Ich, das durch eine französische Landschaft wandert, zufällig vorbeikommt. „Sein Körper wirkte bunt, während Kopf und Gesicht tiefschwarz waren. ‚Sieh dir das Böse an‘, sagte ich. Der Schädel des Hundes war breit und erschien trotz der hängenden Lefzen verkürzt ... Sein Leib war kurzhaarig, glatt und gelbgestromt.“ Man glaubt dabei auf eine eher harmlose, märchenhafte Vorwegnahme des „Literarischen Quartetts“ zu stoßen, der beliebten Literatur-Fernsehsendung der neunziger Jahre, die Reich-Ranicki leitete: „In einer Brüllpause, während er um Atem rang, geschah nur das lautlose Tropfen von Geifer. Dafür bellten die übrigen, was sich freilich eher temperamentlos und rhetorisch anhörte.“ (S. 16)<sup>13</sup>

Im nächsten Moment aber zeigt sich an dem Tier dasselbe Dunkle und Geheimnisvolle wie an Fassbinders dramatischer Gestalt: „zu sehen war auch die Qual des Tiers, in dem sich gleichsam etwas Verdammtes umtrieb.“ (S. 57) Worin dieses Verdammte besteht: daß der Hund in „seiner von dem Getto vielleicht noch verstärkten Mordlust jedes Rassenmerkmal verlor und nur noch im Volk der Henker das Prachtexemplar war.“ (S. 58) Es bleibt jedoch eingezäunt vom Stacheldraht der Kaserne und vom Narzißmus des Ich-Erzählers. Diese Bestie kann sich nicht auf ihr Opfer stürzen. „Er, der Wachhund, im Gelände; und ich im Gefilde (für das er naturgemäß keine Augen hatte, weil das Wirkliche für ihn einzig sein Sperrgebiet war).“ (S. 57f.) So erhält sie ihre humoristischen karikaturhaften Züge: sie ist nur die „Spottgeburt eines Menschen“ (S.61), frißt Papier und scheidet es auch sofort wieder aus, was vom epischen Subjekt – mit bemühtem Humor den eigenen Ekel überspielend – detailliert beschrieben wird. Diese Bestie haßt jeden, der „bloß war, der er war“ (S. 57): „Unsere Augen trafen sich [...] und dann wußten wir voneinander, wer wir waren, und konnten nur noch auf ewig Todfeinde sein; und zugleich erkannte ich, daß das Tier schon seit langem wahnsinnig war.“ So trachtet der Hund dem Erzähler „nach dem Leben“, und auch der Erzähler möchte „mit einem Machtwort“ die Bestie „tot und weg haben.“ Aber er weiß zugleich „schuldbeußt“: „Für das, was ich vorhabe“ – das Sein im Frieden – „darf ich nicht hassen“ (S. 60f.). Darum zieht er auch weiter und vergißt

<sup>11</sup> Marcel Reich-Ranicki: *Mein Leben*. Stuttgart 1999, S. 446

<sup>12</sup> *Format* (Wien) 26/2002, S. 121

<sup>13</sup> Zitiert wird nach der Ausgabe Peter Handke: *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt am Main 1980.

die Bestie wieder; darum bleibt die antisemitische Anspielung – die auch nicht von jedermann so einfach zu dechiffrieren ist – eine Episode in diesem Text.

Was dieser Erzähler vorhat, ist „Heimkehr ins Sein“, „Verwandlung und Bergung der Dinge in Gefahr“, das heißt: Abkehr von einem „Realismus“, aus dem Zwerenz und Fassbinder ihre Figur des reichen Juden fabriziert haben: von „der Meinung, das Wirkliche, das seien die schlechten Zustände und die ungunen Ereignisse; und die Künste seien dann wirklichkeitsgetreu, wenn ihr Haupt- und Leitgegenstand das Böse ist, oder die mehr oder weniger komische Verzweiflung darüber.“ Dagegen setzt das Handkesche Ich dieser Erzählung die „Verwirklichung des reinen, schuldlosen Irdischen: des Apfels, des Felsens, eines menschlichen Gesichts. Das Wirkliche war dann die erreichte Form; die nicht das Vergehen in den Wechselfällen der Geschichte beklagt, sondern ein Sein im Frieden weitergibt.“ (S. 21) Cézanne bei den Bauern im Schwarzwald: sie „thronen [...] ohne besondere Insignien, in einem erdfarbenen Grund, den sie als ihr Land besitzen.“ (S. 35)

Diese Heideggerschen Figuren können auch in Serbien thronen, das hat Handke in den neunziger Jahren vorgeführt. „Die Bergwiesen mit den Buchen und Birken; die grünen Gebirgsflüsse und die lautlosen Ströme mit den Einzelmenschen verstreut an den Ufern: das ist der Balkan.“ (S. 115)<sup>14</sup> Und wenn einer diese *Fahrt im Einbaum* stört und kritisch „im Tonfall der INTERNATIONALEN“ zu fragen wagt: „Ist im Halbschlaf nicht jeder allein?“ – dann erhält er die zornige Antwort: „Nein, du Ignorant: an dieser Grenze existiert noch ein Wir wie sonst nirgends mehr.“ (S. 118)

Als Kern dieses „Wir“ wird schließlich ein bestimmtes Volk, eben das serbische, herausgeschält: „Wenn heute noch Volk, dann ein tragisches. Und das hier ist ein tragisches Volk. Und mein Platz ist beim tragischen Volk.“ (S. 92) So verkündet der GRIECHE, der mit den Journalisten gebrochen und damit die Seite gewechselt hat. Aus der Perspektive dieses tragischen Volks gewinnt nun auch die Darstellung der INTERNATIONALEN eine andere Qualität: mit ihr wird eine Weltverschwörung phantasiert: „Ihr habt leicht reden“, sagt der GRIECHE ZU DEN INTERNATIONALEN „habt nie ein Land im Sinn gehabt ... Ihr aber seid Kadaverschweine. Quallen, Medusen: inexistent, formlose Unheilanrichter. [...] Und während die kleinen Völker hier sich um Erdbrocken stritten, bemächtigtet ihr euch der Welt.“ (S. 93 u. 95)

Aber Handke schreckt offenkundig davor zurück, die Bestie noch einmal auftreten zu lassen. Die „Internationalen“ sind dadurch, daß sie Journalisten und „Mountainbiker“ sind, genugsam charakterisiert. Die *Fahrt im Einbaum* ist im Unterschied zu Zwerenz' Roman und Fassbinders Stück und Filmen wie auch zu Handkes eigener Erzählung von 1980 nicht antisemitisch.<sup>15</sup> Die Verschwörungstheorie, die mit den Figuren der „Internationalen“ schon besiegelt scheint, wird konterkariert durch eine andere Ebene der Dramaturgie, die inmitten pathischer Projektionen Reflexion ermöglicht. Ein amerikanischer und ein spanischer Regisseur wollen gemeinsam einen Film über den Krieg in Jugoslawien drehen. Zu diesem Zweck lassen sie sich in einer Art weltanschaulichem Casting oder theatralischem Hearing die Parteien und Zeugen des Konflikts vorführen: auf der einen Seite die Einheimischen (Wald- oder Irrläufer, Chronist oder Dorfnachbar, Schönheitskönigin oder Fellfrau); auf der anderen die Internationalen oder Mountainbiker („two men, one woman“). Als Ergebnis der eigenartigen Revue beschließen die beiden Regisseure zuletzt, die Produktion abzubrechen und den Film überhaupt nicht zu drehen: „es gibt keine Gesellschaft mehr. Die Gesellschaft zerfällt mehr und mehr in Horden. Und diese gebärden sich um so hordenhafter, je stärker die Lüge von der Gesellschaft und Gemeinschaft weitergeistert ... Die heutige

<sup>14</sup> Zitiert wird nach der Ausgabe Peter Handke: *Die Fahrt im Einbaum oder Das Stück zum Film vom Krieg*. Frankfurt am Main 1999.

<sup>15</sup> Zur Uraufführung des Stücks in der Regie von Claus Peymann 1999 im Wiener Burgtheater vgl. Gerhard Scheit: Ein Volksstück. Über Handkes Fahrt nach Serbien und Peymanns Fahrt nach Berlin. In: *konkret* 7/1999, S. 46

Gesellschaft ist vollständig verrückt ... die Drachensaat der Geschichte ist aufgegangen und besetzt, ineinander verbissen, lückenlos die Erde. Es ist die Zeit nach den letzten Tagen der Menschheit ...“ Das Pathos der internationalen Filmemacher kontrastiert mit der nüchternen Analyse des einheimischen „Chronisten“, der über das Auseinanderfallen der „Zeitrechnung“ im Vorkrieg berichtet: damit meint er nämlich „nicht bloß die verschiedenen Feste der verschiedenen Religionen – nein, die profane Zeit war es, die in unserem Dorf allmählich furchtbar auseinanderfiel ... Furchtbar, weil diese Ungleichzeitigkeit zum Krieg geführt hat.“ (S. 28) Als Ungleichzeitigkeit erfaßt der „Chronist“ das Auseinanderfallen der Produktivität, die ungleiche Distanz zur ‚Weltmarktzeit‘ in den einzelnen Regionen des alten Jugoslawiens.

Und doch kann Handke offenbar nicht schreiben, ohne das Ende der Gesellschaft immer wieder neu als Ursprung der Gemeinschaft zu beschwören. Wenn die beiden Regisseure auf der Ebene des Films erkennen, daß die Gesellschaft mehr und mehr in Horden zerfällt, und diese sich um so hordenhafter gebärden, je stärker die Lüge von der Gemeinschaft weitergeistert, so versucht der Autor selber auf der Handlungsebene des „Einbaums“ kaum anderes, als diese Lüge bloß überzeugender zu erzählen: die Zeit nach den letzten Tagen der Menschheit wird als Zeit des Heils geoffenbart; die Kriegsflüchtlinge und Vertriebenen als „Vorhut der [...] hoffnungslosen, aber umso heller weitertuenden ursprünglichen Menschheit“, einer „entdeckerischen Menschheit, unterwegs nicht in die Zwangsveranstaltung Geschichte, sondern in eine – Zwischenzeit.“ (S. 80) Dieser Beschwörung aber entspringt nicht automatisch die antisemitische Darstellung. Dazu bedarf es etwas wie eine Entscheidung.

### III

Das Erzähler-Ich der *Lehre der Saint-Victoire* möchte die Bestie, in der sich etwas Verdammtes umtreibt, „mit einem Machtwort“ „tot und weg haben“. Und in dem Interview, worin Handke offenlegt, daß es sich um Reich-Ranicki handelt, sagt er außerdem: „Ich kenne viele, die finden ihn amüsant. Die haben gar keinen Stolz. Die sagen, wenn der einmal stirbt, wird man das sehr bedauern. Dem kann ich nun nicht beipflichten.“<sup>16</sup> Dem konnte auch Martin Walser nicht beipflichten, er schrieb bekanntlich einen ganzen Roman, der eben davon handelt, den Kritiker „tot und weg“ zu haben. Das wahre Leitmotiv von *Tod eines Kritikers* lautet: „Eine Figur, deren Tod man für vollkommen gerechtfertigt hält, das wäre Realismus.“ (S. 43; siehe auch S. 49, 57, 82, 86)<sup>17</sup> Es stammt vom Helden des Romans, vom Schriftsteller Hans Lach, wird aus dessen fiktivem Buch „Der Wunsch, Verbrecher zu sein“ zitiert und von verschiedenen Romangestalten immer wieder aufgegriffen. Mit dem Schicksal von Hans Lach und seinem Text hat Walser ebenso spielerisch wie ausgeklügelt das Schicksal seines Buchs vorweggenommen: Lach soll den Kritiker André Ehrl-König ermordet haben. Es stellt sich heraus, daß eigentlich alle diesen Tod wünschten, und doch fällt die Öffentlichkeit über den vermeintlichen Mörder her. Ähnlich ergeht es Walser: er spricht aus, was viele nur denken, rechnet endlich mit dem Großkritiker Reich-Ranicki ab, den er in der Gestalt Ehrl-Königs karikiert – in der Öffentlichkeit aber ist erst noch zu beweisen, daß es sich eben nicht um ein antisemitisches Buch handle.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> *Format* 26/2002, S. 121

<sup>17</sup> Martin Walser. *Tod eines Kritikers*. Frankfurt am Main 2002: zitiert wird hierbei nach der Fassung, die im Juni 2002 per e-mail verschickt wurde. Zu den verschiedenen Fassungen vgl. Matthias Lorenz: „*Auschwitz drängt uns auf einen Fleck*“. *Judendarstellung und Auschwitzdiskurs bei Martin Walser*. Stuttgart – Weimar 2005, S. 149-151

<sup>18</sup> Zur Struktur und Rezeption des Romans siehe die präzise kritische Analyse von Matthias Lorenz, „*Auschwitz drängt uns auf einen Fleck*“, S. 79-220

Ehrl-König selbst tritt im Roman – abgesehen von einer Episode, die kurz vor dem letzten Teil, der „Verklärung“, mitgeteilt wird – nicht auf, d. h. das erzählende Ich, ein Professor, der über Mystik arbeitet, kennt ihn gar nicht, sondern erfährt über ihn nur durch andere: das ermöglicht es, den Ekel, den die verschiedenen Personen gegenüber Ehrl-König empfinden, immer wieder aufs neue zu artikulieren. Das Opfer kann dabei fortwährend imitiert werden: seine Aussprache („doitsche Schschscheriftstelerr“, S. 25), seine Mimik („Ehrl-Königs Mund reichte vor nichts als Lächeln auf beiden Seiten bis zu den Ohrläppchen“, S. 27), seine Stimme und seine Gesten („mit Händen und Füßen und wild kreisendem Kopf und einer sich bis zum Überschlagen steigernden Stimme“, S. 23).

Dem Körperlichen wird dabei nicht zufällig in Zusammenhang mit der Abstammung besonderes Augenmerk zuteil: Ehrl-Königs Vater war Bankier, es kursiert auch das Gerücht, er sei Pferdehändler gewesen: jedenfalls „eine schauerhafte Ungestalt, klein, dicklich, große Ohren, die Mutter hat er, als sie siebzehn war, geschwängert“ (S. 70). Es ist also durchaus zutreffend, was Marcel Reich-Ranicki über diesen Roman geäußert hat: er sei eine „neue deutsche Mordphantasie“, hetze gegen Juden, folge „hier und da“ dem Vorbild des Nazi-Kampfblatts *Der Stürmer*.<sup>19</sup>

Was dem Autor dieser Mordphantasie Jude heißt, ist dabei nicht unbedingt einer, der Jiddisch oder ‚Judendeutsch‘ spricht. Walser zielt in der Imitation auch weniger auf die vom Polnischen geprägte Ausdrucksweise Reich-Ranickis (Ehrl-König kommt nämlich aus Lothringen), es geht ihm offenbar um solche Momente der Aussprache, die so etwas wie eine Über-Assimilation hörbar werden lassen: also die Versuche Ehrl-Königs, das Deutsche besonders deutlich und deutsch zu sprechen mit rollendem „rrr“, „oi“ statt „eu“ usw., und gerade dadurch zu glänzen und Unverwechselbarkeit zu gewinnen. Zugleich lenkt der Autor den Blick immer wieder auf die Übertriebenheit der Gestikulation und der Mimik des Kritikers. Gerade die Aussichtslosigkeit der Assimilation soll zur Schau gestellt werden.

Der Ekel prägt hier ganz besonders den physischen Modus der Projektion. Den sexuellen Konnotationen kommt dabei die größte Bedeutung zu. Nicht nur wird mit kaum unterdrücktem Neid beschrieben, wie oft und welche Frauen der Großkritiker verführen kann, auch wenn er Literatur betreibt, wird er „uns als ejakulierender Penis vorgeführt“ (Jan Philipp Reemtsma)<sup>20</sup>: das Publikum klatscht sich dem „Orgasmus“ entgegen, Ehrl-König sinkt dann zurück in seinen Sessel, spricht nur noch „kraftlos“ und „fast erlöschend“ (S. 26). Hier gerät der alkoholisierte Hans Lach in fröhlicher Runde in Fahrt – es handelt sich um eine Schlüsselstelle des Romans, denn in Wirklichkeit ist der Held natürlich nicht vom Alkohol berauscht: „Man müßte mit den Kameralenten reden, daß sie ihm einmal mit dem Zoom aufs Mundwerk fahren, daß endlich mal das weiße Zeug, das ihm in den Mundwinkeln bleibt, groß herauskäme, der vertrocknete Schaum ... Scheißschaum, gellte Bernd Streiff, das ist sein Ejakulat. Der ejakuliert doch durch die Goschen, wenn er sich im Dienst der doitschen Literatür aufgeilt. Der Lippengorilla, der elendige.“ (S. 89) Andererseits wird der geile Verführer jedoch als lächerlicher Impotenter hingestellt, werden die Fehlfunktionen seines Geschlechtsorgans hervorgehoben: Er verlasse den Raum, wenn von Prostata-Problemen die Rede sei, und seine Frau, die ebenfalls antisemitische Züge trägt,<sup>21</sup> sagt über ihn: „Seine unbrennbare Ejakulation. Also, er ist die Nullbefriedigung schlechthin.“ (S. 116)

<sup>19</sup> „Wo also, frage ich noch einmal, ist der Grund zu Angst und zur Trauer? Ganz einfach: Schon sind rund hundertfünfzigtausend Exemplare dieses Buches im Umlauf, eines Romans, der gegen die Juden hetzt, der hier und da dem Vorbild des *Stürmer* folgend, Ekel hervorrufen möchte. Welche Folgen werden sich daraus ergeben? Ich weiß es nicht, denn ein solcher Roman ist nach 1945 in deutscher Sprache noch nicht veröffentlicht worden. Ich weiß es nicht, ich fürchte mich.“ (Marcel Reich Ranicki: Was ich empfinde. Über eine neue deutsche Mordphantasie, München und den Geist der Erzählung: Dankesrede zur Verleihung der Ehrendoktorwürde. *FAZ*, 12. 7. 2002)

<sup>20</sup> Jan Philipp Reemtsma: Walsers literarische Barbarei. *FAZ*, 27. 6. 2002

<sup>21</sup> Vgl. hierzu Lorenz, S. 206ff.

Ekel ist nach Walter Benjamin die Angst, vom verhaßten Objekt als dessengleichen erkannt zu werden. Um diese Selbsterkenntnis unmöglich zu machen, stellt der Antisemit ‚dem Juden‘ und seinen sexuellen Begierden eine andere, eine reine Welt gegenüber. Sie wird bei Walser durch den Erzähler, sowie Hans Lach und das junge Originalgenie Mani Mani repräsentiert. Das ist das andere Deutschland – und es hat gegen Ehrl-König eine Niederlage erlitten: „Besiegt zu sein, das ist ein Zustand, der von keinem Argument berührt oder gemildert werden kann. Das erlebte ich an Hans Lach. Du kannst andere beschuldigen, aber du weißt: du allein bist die Ursache deiner Niederlage. Siehe doch Deutschland.“ (S. 84)

Was Hans Lach in seinen vom Erzähler eingeschobenen Textpassagen unmittelbar zum besten gibt, erhält durch den Erzähler eine quasi philosophische und wissenschaftliche Ergänzung. Der erzählende Professor schreibt nämlich seinerseits an einem Buch mit dem Titel „Von Seuse zu Nietzsche“. Er „schlüpft“ dabei als eine Art Gegengift zum „Giftzwerg“ Ehrl-König „die vor Unschuld brausende Seusesprache ... Bis zum Nichtsein sich lassen, sich Nicht-Ich sein lassen, bis daraus Ichsagen gelernt wird, wenn man Fichte heißt, und als Goethe und Nietzsche dann ernten. Nichts als Sprache gründet diesen Weg, aber nachher fühlt es sich an, als sei man ihn wirklich gegangen. Andererseits, daß die Sprache mindestens aus soviel Natur wie Geschichte besteht, erlebt man an solchen Texten mit einem Gefühl, das gemischt heißen darf. Den schlechtesten, sichersten Weg zu der höchsten nehisten Wahrheit ... Daß uns die tausend Überlieferer schlechtesten in irgendeine Sackgasse haben geraten lassen, daß wir mit schlechthin nichts mehr anzufangen wissen, weil wir das schlicht nicht mehr darin sehen, das doch drinsteckt! Wie viel schöner gräbt’s sich da als im Gehege der Schuld.“ (S. 37) Dieser Boden, in dem der Autor seinen Erzähler ungehemmt wühlen läßt, wird von Julia Pelz mit dem Begriff des „Saturnischen“ ganz ähnlich, wenn auch etwas bedrohlicher, herbeibeschworen. Als zentrale Frauengestalt ist diese Figur – nach dem Schema der Romantik – idealisiert: die übliche Verkörperung des männlichen Ideals, eine Muse, die aber mit Picasso realiter geschlafen haben soll.

Die Gegenwelt, die sich hier konstituiert, ist also christlich und geht zugleich über das Christentum hinaus. Wie eben Julia Pelz auch keine christliche Jungfrau mehr ist, so wird in dem, was sie sagt, deutlich, daß es sich um eine Unschuld und eine Schlichtheit jenseits von Gut und Böse handelt – um das Sein ganz im Heideggerschen Sinn: „Saturn ist die Zeit vor der Zeit. Und nach ihr. Die absolute Anti-Utopie. Fort und fort frißt er die eigenen Kinder. Hans Lach ist der gequälte Christ, der sich helfen kann zuerst nur mit Delirium, dann mit der Tat. Ehrl-König war die Operettenversion des jüdisch-christlichen Abendlandes, das Antisaturnische schlechthin.“ (S. 45)

Das saturnische Sein steht dem „Guten“ der Aufklärung – und dessen Vertreter Ehrl-König und Wesendonck (eine Anspielung auf Habermas) – unversöhnlich gegenüber. Julia Pelz sagt, sie habe, wenn sie sich gegen Ehrl-König eingenommen fühle, „immer gespürt, daß sie damit gegen das Gute votiere, denn er verkörperte ja das Gute schlechthin, immer im Dienste der Aufklärung, wie außer ihm allenfalls noch Wesendonck, der inzwischen ja deutlich Kreuzschmerzen hat vor lauter aufrechtem Gang. Und sie war dagegen. Nannte ihr Dagegensein dann allmählich saturnisch. Wissend, daß das Ersatzwörter seien für ein tiefer sitzendes Gefühl: es gibt das Gute nicht, das ist ihr Gefühl. Und wenn einer das Gute repräsentiert, dann lügt er.“ (S. 49) Verständlich, daß der den ganzen Roman erzählende Professor für deutschen Irrationalismus, von dieser Frau, die sich ihrerseits zu Hans Lach hingezogen fühlt, beeindruckt ist: „Sie tendiert antiuniversalistisch. Eine Frau, eine Ichkraft, grellste Selbständigkeit, schneidendste Unabhängigkeit. Ich spürte, daß sie mich mehr beschäftigte, als ich wollte.“ (S. 81)

Nun ist Julia Pelz, der banalen Struktur des Schlüsselromans entsprechend, eine Anspielung auf Ulla Berkéwicz, die Frau des Suhrkamp-Verlegers Siegfried Unseld, die öffentlich auf eine jüdische Linie in ihrer Verwandtschaft hingewiesen hat. Im

Roman selbst gibt es keinen Hinweis auf jüdische Vorfahren von Julia Pelz, gleichwohl nimmt Matthias Lorenz in seiner Analyse des Romans an dieser Frauenfigur diverse Merkmale wahr, „die sie mit Ehrl-König teilt: ihre Macht, ihre Sexualisierung, ihre Unantastbarkeit, ihre mangelnde literarische Begabung, ihre undefinierte Fremdheit und ihr kosmopolitischer Lebenswandel, ihre düstere Verbindung mit dem Tod, ihre mangelnde Echtheit und ihre Begabung, etwas vorzutäuschen. Walser gelingt es, Julia Pelz zwar interessant erscheinen zu lassen, sie jedoch trotzdem nicht als eine Identifikationsfigur aufzubauen – sie bleibt dem Leser immer unheimlich, wirkt arrogant, bedrohlich und unsympathisch.“<sup>22</sup> Aber was bei Ehrl-König nur negativ ist und zu nichts gut, ist bei Julia Pelz negativ in einem produktivem Sinn, fordert sie doch den Erzähler und Lach erst so richtig heraus, ja spornt sie förmlich an, deutsch – im Geiste des Saturnischen – zu werden und gegen Ehrl-König sich zu wappnen, ohne darum aber wie Wagners Parsifal gegenüber Kundry das Sexuelle ganz zu unterdrücken. Man mag hier wirklich Anklänge an den alten Topos der *schönen Jüdin* finden, obwohl die jüdische Herkunft nur durch den Bezug auf Ulla Berkéwicz hergestellt ist. Walser versucht mit ihr offenkundig, die einförmige deutsche Welt des Hans Lach, die in der Erzählung des Professors noch einfältiger wird, etwas faszinierender und abwechslungsreicher zu gestalten. Denn die tödliche Langeweile der Identität, die hier herrscht, wird ja sonst nur durchbrochen, wenn diese Figuren von Ehrl-König reden, seine theatralische Erscheinung neidvoll-ekelerfüllt beschreiben und hingebungsvoll imitieren. Dann erst erhalten sie so etwas wie Leben.

Auf eigene Weise bestätigt Walser das Diktum Sartres, niemand sollte „auch nur einen Moment glauben, man könnte einen guten Roman zum Lob des Antisemitismus schreiben.“<sup>23</sup> Die Form oder besser: die Methode des Schlüsselromans erlaubt die restlose Sistierung ästhetischer Distanz. Statt einer phantastischen Episode, wie man sie bei Handke findet, die als verschlüsselte schwer zu verstehen ist, schreibt er einen realistischen Schlüsselroman, dessen gezielte Mordphantasien alle verstehen werden. Was in der *Lehre der Saint-Victoire* esoterische Allegorie für den seinsvergessenen Literaturbetrieb ist, wird von Walser wie besessen auf vielen Seiten ausgemalt und auf die exoterische Wurzel allen Übels zurückgeführt. „Er war die Macht und die Macht war er. Und wenn man wissen will, was Macht ist, dann schau man ihn an: etwas Zusammengeschraubtes, eine Kulissenschieberei, etwas Hohles, Leeres, das nur durch seine Schädlichkeit besteht, als Drohung, als Angstmachendes, Vernichtendes. Sie habe mitgekriegt, wie viele Schraubchen Ehrl-König drehte und drehen ließ, bis er der Koloß war, vor dem alle in die Knie gingen. Und das im Namen der Literatur. Im Namen Lessings, Goethes.“ (S. 49) Ehrl-König – Sohn eines Bankiers oder Pferdehändlers – ist das Geld, das sich mit deutscher Kultur verkleidet hat.

Was immer das Geld wirklich oder vermeintlich bewirkt, wird als Ehrl-Königs Werk entlarvt: vor allem ist es die „Aufhebung jeder Verehrung durch ein Gegenteil“ (S. 72). Er selbst aber – für sich genommen, entkleidet seiner angelesenen Kultur – ist das „inhaltslose Großtemperament, das auf Stichworte wartet“ (S. 98); „als ein Monsieur Nichts aus Lothringen in unser Land“ gekommen (S. 64); er ist „nichts als seine Macht“ (S. 58).

Ehrl-König verkörpert das Geld – dort wo dem Bildungsbürger heute am meisten vor sich selber eckelt: vor dem Bildschirm. Der gehaßte Großkritiker wird mit dem Fernsehen identisch gemacht: - “Pleasure now, das ist Ehrl-König. Instant pleasure.” (S. 45) - „Das Fernsehen verfälscht alle und alles. Außer Ehrl-König. Den hat das Fernsehen förmlich zu sich selbst gebracht.“ (S. 53) Die Figur des „reichen Juden“, des Immobilien-Spekulanten, die in Fassbinders Stück im Mittelpunkt stand, erscheint nun in die Kategorien der Öffentlichkeit übersetzt – und kehrt darin wieder als der Talkshow-

<sup>22</sup> Lorenz, S. 205

<sup>23</sup> Sartre, Jean-Paul: *Was ist Literatur?* Hamburg 1960, S. 41

Jude, der alle konkrete Kultur in leere Abstraktion verwandle. Nur ein Wert bleibe übrig „als der Wert aller Werte und außer ihm ist nichts: der Unterhaltungswert. Quote, mein Lieber. Jeden Abend Volksabstimmung. Die Demokratie des reinen Werts.“ (S. 77) Sogar die eigenartige Aussprache hängt mit dieser phantasierten Geldfunktion zusammen: Ehrl-König selbst habe seine Sprache so zugerichtet, damit er möglichst gut imitierbar sei: das fördere die Quote im Fernsehen: „nichts macht populärer als Imitierbarkeit. Denken Sie nur an den Ehrl-König-Sound, wenn er über doitsche Scherifstellerrr spericht und über die Sperache, die sie schereiben und wie scherecklich es ist, sein Leben geweiht zu haben einer Literatür, die zu mehr als noinzig Perozent langweilig ist.“ (S. 73) Zum einen wird Ehrl-König ständig und buchstäblich als „Nichts“ bezeichnet, zum anderen sind die Figuren des Romans, ist der ganze Literatur- und Fernsehbetrieb nur dazu da, dem Nichts einen Körper zu geben. So funktioniert dieser Roman wie ein einziger großer Projektionsapparat: genaues Gegenteil von ästhetischer Form resultiert seine Struktur in ungebrochenem, reflexionslosem Projizieren.

Martin Walser hat, als er noch als linker Autor firmierte, einiges zur Frage des Engagements in der Literatur, zur politischen Konzeption einer „eingreifenden“, „realistischen“ Literatur, gesagt. Es gehörte dabei zum guten Ton, in dem allerdings noch immer etwas von den stalinistischen Schauprozessen nachklang, die Fragen ästhetischer Form der politischen Wirksamkeit des Inhalts zu opfern. „Als realistische Literatur“, schrieb Walser damals, „zeigt sie, was wirklich geschieht, und fordert dadurch, was geschehen muß.“<sup>24</sup> Jetzt, dreißig Jahre später, kann er diese realistische Literatur wirklich schreiben. 1973 forderte er bereits ein demokratisches Verhältnis von Staat und Kapital, damit der „Staat heimatlich“ werden könne und nicht mehr die „Züchtung einer Gewissenlosigkeit gegenüber dem Gemeinwohl“ betreibe<sup>25</sup>. Jetzt demonstriert Walser, was den Staat „heimatlich“ machen kann, indem er in einem Überlebenden des Holocaust die „Gewissenlosigkeit gegenüber dem Gemeinwohl“ personifiziert.

Von den Jahrzehnte währenden, lähmenden Realismus-Diskussionen der deutschen Linken bleibt schließlich nur mehr diese knappe und schlagkräftige Formel übrig: Eine Figur, deren Tod vollkommen gerechtfertigt erscheint, das wäre Realismus. „Das ist Realismus. Durch Hans Lach kommt er jetzt zur Sprache. Ehrl-König wird so genau vorgestellt, daß sein Tod keine Sensation mehr ist. Aber dazu gehört eben auch die Figur, deren Tat vollkommen verständlich wird. Der Glücklichste und der Unglücklichste, eine Konstellation, die trotz des Superlativs alltäglich ist. Lach und Ehrl-König überall. Es muß, wenn das zur Sprache gebracht ist, in ein allgemeines Erstaunen ausbrechen: Warum wird so selten jemand umgebracht?“ (S. 87) Wäre noch ein Funken von Widerspruch in dieser Prosa, dann würde der Antisemitismus ein selbständiges Thema des Romans bilden. Er taucht aber nur ephemer als lächerliches „Saisonthema“ der Presse auf, womit Walser eben die Reaktion auf sein eigenes Buch vorwegnimmt. Daß Hans Lach einen Juden getötet habe, daß Ehrl-König überhaupt Jude sei, werde gleichsam von den philosemitischen Medien hochgespielt, die Aufmacher brauchen.

Hier unterscheidet sich Walsers *Tod eines Kritikers* doch auch von Fassbinders *Der Müll die Stadt und der Tod*. Wenn in diesem Theaterstück, dem im Gegensatz zu Walsers Roman noch eine mächtige Front der Ablehnung gegenüberstand, eine als Antisemit kenntliche Figur, Hans von Gluck, zum Sprechen gebracht wird – nicht zufällig wohl in der stummen Gegenwart der weiblichen Christusfigur Roma B. – entsteht für Momente Selbstreflexion, die allerdings das Stück nicht rettet, weil sie auf die Gestaltung der Hauptfigur selber keinen Einfluß nimmt. Hätte sich der Autor die folgenden Sätze bewußt gemacht, als er die Rolle des „reichen Juden“ schrieb, es wäre ein anderes Stück daraus geworden – eines, das sich, statt antisemitische Projektionen zu verbreiten, auf Marlowes *Jew of Malta* berufen könnte: „Er saugt uns aus, der Jud. Trink

<sup>24</sup> Walser, Martin: *Wie und wovon handelt Literatur*. Frankfurt am Main 1973, S. 138

<sup>25</sup> Ebd. S. 95

unser Blut und setzt uns ins Unrecht, weil er Jud ist und wir die Schuld tragen. [...] Und Schuld hat der Jud, weil er uns schuldig macht, denn er ist da. Wär er geblieben, wo er herkam, oder hätten sie ihn vergast, ich könnte heute besser schlafen. Sie haben vergessen, ihn zu vergasen. Das ist kein Witz, so denkt es in mir.“ (S. 696) Bei Walser aber ist alles Witz und was in den antisemitischen Figuren und damit in ihm selber denkt, wird nicht sichtbar, sondern zum wahren, zum deutschen Sein hypostasiert.

Neu an dem Roman ist ja vor allem dieses komische Element – die antisemitische Lachkultur, die der Autor wiederentdeckt hat. Auf den linken Außenseiter und den Bewohner des Elfenbeinturms folgt der Extremist der Mitte. *Tod eines Kritikers* verhält sich zu *Der Müll, die Stadt und der Tod* oder *Die Lehre des Sainte-Victoire* wie Fastnachtspiel zu Passionsspiel im ausgehenden Mittelalter, wie die preußischen Judenpossen zu Achim von Arnims Jerusalem-Stück im frühen 19. Jahrhundert.<sup>26</sup> Vom heiligen Ernst im vermeintlichen Kampf gegen den Kapitalismus, vom Sein im Frieden jenseits der Wechselfälle der Geschichte, zum organisierten Gelächter inmitten des wiedervereinigten Deutschland. Selbst die Ermordung von Ehrl-König stellt sich zuletzt als Witz heraus, als Bluff von Ehrl-König selbst, der seinen Tod nur vorgetäuscht hat, um ungestört wieder einmal ein „Mädelchen“ zu verführen. Auch diese humorvolle Zurücknahme ist ein Topos antisemitischer Witze und gehört seit den preußischen Judenpossen, Grabbes Lustspielen und Arnims Reden an die christlich-deutsche Tischgesellschaft zur Kulturgeschichte der Barbarei. Indem der Mord am Juden zurückgenommen wird, springt nichts anderes als der antisemitische Mythos vom ewigen Juden heraus, der erst recht zum Mord aufstacheln soll.

Die Lächerlichkeit schließt demnach das Unheimliche, Drohende, Angstmachende nicht aus. Im Gegenteil: einerseits wird Ehrl-König als „Giftzwerg“ und Impotenter verspottet, andererseits wird er als Allmächtiger dämonisiert. Diese Doppeldeutigkeit steckt schon in seinem Namen, Verspottung und Dämonisierung in einem: hinter der lächerlichen Rolle als Goethe-Verehrer steckt ein Dämon, der die deutsche Literatur entführt, mißbraucht und ruiniert; steckt letztlich ein Mörder. Von einem Traum Ehrl-Königs wird berichtet: „... ein Hubschrauber landet vor ihm, der Hubschrauberpropeller wirbelt mit weltfüllendem Lärm alle Tischtücher und Gläser und Markisen durch die Luft, alle Leute rennen, rennen nur weg von ihm, Ehrl-König, dem der Hubschrauber-Orkan die Kleider vom Leib gerissen hat, und dann stehen alle Leute in einem riesigen Kreis um ihn herum, und ein Mädchen tritt vor und sagt mit leiser Stimme, die aber den Hubschrauberlärm übertönt: Mörder. Dann dringen alle auf ihn ein und trampeln auf ihm herum, bis er schmerzgepeinigt und schweißgebadet erwacht.“ (S. 76) Das ist auch die Phantasie, auf die alles hinzielt. Aber das Pogrom bleibt ein Traum. Der Antisemit fühlt sich allein und verlassen und fragt sich angesichts des Juden: „brauche ich seinen Tod? Könnte ich plötzlich frei und froh schreiben ...?“ (S. 99)

Der Humor entspringt genau dieser Situation: er möchte das Lachen der Gemeinschaft vorwegnehmen. Ein ganz bestimmtes Lachen: „Indem der Zivilisierte die versagte Regung durch seine unbedingte Identifikation mit der versagenden Instanz desinfiziert, wird sie durchgelassen. Wenn sie die Schwelle passiert, stellt Lachen sich ein. Das ist das Schema der antisemitischen Reaktionsweise. Um den Augenblick der autoritären Freigabe des Verbotenen zu zelebrieren, versammeln sich die Antisemiten, er allein macht sie zum Kollektiv, er konstituiert die Gemeinschaft der Artgenossen. Ihr Getöse ist das organisierte Gelächter.“<sup>27</sup> Walsers Roman sucht den Effekt, wie ihn Adorno und Horkheimer hier analysieren, beim TV zu erzielen, er spekuliert auf eben die Kulturindustrie, die er verachtet und in der Figur des Juden personifiziert. Sein innerstes

<sup>26</sup> Vgl. hierzu Scheit 1999: 32-67, 201-220, 257-265

<sup>27</sup> Theodor W. Adorno / Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Theodor W. Adorno: *Gesammelte Schriften*. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1997, Bd. 3, S. 209

Interesse: daß die Deutschen, die sich vorm Fernseher zerstreuen, zur Gemeinschaft der Artgenossen werden, wann immer Reich-Ranicki auf dem Bildschirm erscheint. Der Roman als Einstimmung auf das Pogrom – im Zeitalter der Vereinzelung.

Ehrl-König wird nicht nur als Apologet der „fundamentalen Mißglücktheit der Welt“ (S. 56) namhaft gemacht, er wird zugleich als der eigentliche Ursprung dieser Mißglücktheit phantasiert. Darum soll er sterben. Während sich sein Tod aber als Bluff herausstellt, stürzt sich das junge Dichtergenie Mani Mani wirklich von der Brücke und nannte das in einem Abschiedsbrief „einen stellvertretenden Selbstmord“. Als sollte dieser Selbstmord stellvertretend stehen für den Mord an dem Juden, wird mit ihm indirekt eine Heilserwartung verbunden: der ewige Frieden. „Sobald die Guten abdanken, sind wir dran. Schön böse und schweinefriedlich. Die Gerechtigkeitskriege werden vorbei sein. Keiner muß mehr, um gut zu sein, einen anderen böse nennen. Ich kann's gar nicht erwarten. Nun denken Sie mal schön nach, was das heißt: stellvertretender Selbstmord.“ (S. 129)

In seiner Analyse von Martin Walsers Entwicklung konnte Matthias Lorenz die Vermutung erhärten, daß bei diesem Autor „die Projektion des Jüdischen ein ‚Mittel zum Zweck‘ bei dem Versuch ist, die negative Stigmatisierung des ‚Tätervolks‘ zu überwinden. Dahinter steht das Wunschbild einer homogenen und unbelasteten, also: Identifikation wieder zulassenden und Identität stiftenden Nation, die letztlich mit dem völkischen Gedanken eines einheitlichen ‚Urzustands‘ korrespondiert.“<sup>28</sup> Zurecht setzt Lorenz die Formulierung „Mittel zum Zweck“ unter Anführungszeichen, denn der Antisemitismus ist überall, wo er sich auch zeigt und welche Funktionen er in der Gesellschaft und im Staat erfüllen mag, immer zugleich Selbstzweck. Diese Logik, die in den Verfolgern wurzelt, unterstellen sie selber natürlich den Verfolgten. Und sie läßt die Eingrenzung ihrer Intentionen auf einen Zweck nicht zu. Hier liegen nicht zuletzt die Unterschiede zwischen verbrecherischer Politik und purem Verbrechen, zwischen politischen und rein kriminellen Untaten. Wenn ein ‚gewöhnlicher‘ Mörder die Spuren seiner Tat verwischt, setzt er sie damit nicht unbedingt fort. Die negative Stigmatisierung des ‚Tätervolks‘ zu überwinden, wie Walser es intendiert, heißt aber immer auch fortzusetzen, wodurch jenes Volk zum Tätervolk erst wurde. Mit einer lustigen Paraphrase auf Hitlers Eröffnung des Zweiten Weltkriegs – „Ab heute nacht Null Uhr wird zurückgeschlagen“ (S. 96) – droht darum Hans Lach dem Überlebenden des Holocaust. Und das Humoristische, das diese Lust am Erzählen bestimmt, ist nur mehr die Rücksicht darauf, daß es noch nicht so weit ist.

Der Beitrag basiert auf meiner Studie *Verborgener Staat, lebendiges Geld. Zur Dramaturgie des Antisemitismus* (Freiburg 1999; 2. Aufl. 2006) sowie dem Essay „Realismus zum Tode“ aus meinem Buch *Jargon der Demokratie* (Freiburg 2006, S. 173ff.).

---

<sup>28</sup> Lorenz, S. 483