

**Bibliotheksgesellschaft Oldenburg**

**Nr. 43**

**Stefan Neuhaus**

**Martin Walsers Roman  
*Tod eines Kritikers*  
und seine Vorgeschichte(n)**



**Bibliotheks- und Informationssystem der Universität Oldenburg  
2004**

## VORWORT

Martin Walsers Roman *Tod eines Kritikers* hat bereits vor seinem Erscheinen im Sommer 2002 eine enorme Medienresonanz gefunden; der Grund war ein offener Brief in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, von deren Mitherausgeber Frank Schirrmacher persönlich verfasst. Brisant wurde der offene Brief durch ein Argument: Schirrmacher beschuldigte Walser des Antisemitismus. Der Roman mache den Starkritiker Marcel Reich-Ranicki, einen Angehörigen jüdischen Glaubens, verächtlich und bediene sich dabei antisemitischer Klischees. Bei genauer Lektüre des Romans lässt sich jedoch nachweisen, dass sein Thema nicht die Auseinandersetzung mit dem Judentum, sondern mit der modernen Mediengesellschaft ist. *Tod eines Kritikers* wurde und wird in der öffentlichen Debatte als Schlüsselroman im Kontext der jüngeren Antisemitismusdebatten funktionalisiert – wobei besonders erstaunlich ist, dass der Roman eine solche Instrumentalisierung seiner selbst bereits prognostizierte.

Der vorliegende Beitrag geht auf einen Vortrag vor der *Bibliotheksgesellschaft Oldenburg* (2004) zurück.

Oldenburg, im Februar 2004

Helga Brandes  
Ralph Gätke

## STEFAN NEUHAUS

### Martin Walsers Roman *Tod eines Kritikers* und seine Vorgeschichte(n)

#### Inhalt

- I. Kritik und Parodie:  
Zur Vorgeschichte eines Streits
- II. Walser und der Antisemitismus
- III. Der Antisemit Walser? Die Friedenspreisrede
- IV. Attentat auf Reich-Ranicki?  
Der Vorwurf antisemitischen Handelns
- V. Die Romankonzeption
- VI. Ironie und Distanz
- VII. Macht und Ritual
- VIII. Kein Schlüsselroman – kein Antisemitismus
- IX. Ein Diskursverweigerer?

Die Leiche, der Zustand der Leiche, das ist motivierend. Ohne Leiche verkommt alles zum Quiz.

*Martin Walser: Tod eines Kritikers*<sup>1</sup>

## I. Kritik und Parodie: Zur Vorgeschichte eines Streits

Martin Walser ist zweifellos einer der wichtigsten deutschsprachigen Schriftsteller der letzten fünfzig Jahre, neben Günter Grass und Christa Wolf vielleicht der bedeutendste.<sup>2</sup> Er hat ein qualitativ wie quantitativ überaus beeindruckendes Werk vorgelegt, beginnend mit dem Erzählungenband *Ein Flugzeug über dem Haus* 1955 und dem Roman *Ehen in Philippsburg* 1957, beides außerordentliche Erfolge bei Kritik und Publikum. Die Novelle *Ein fliehendes Pferd* von 1978 gehört zum festen Lesebestand der Schulen. Walser ist vor allem Erzähler, doch hat er auch viel beachtete Dramen verfasst, seine wenigen Gedichte hingegen sind eher unbekannt geblieben. Im Herbst 2003 wurde seine Aphorismensammlung *Meßmers Reisen*, eine lose Fortsetzung von *Meßmers Gedanken* aus dem Jahr 1985, in fast jedem größeren Feuilleton sehr positiv besprochen.

1998 und 2002 erschütterten zwei Literatur-Fehden die Republik, in deren Mittelpunkt Martin Walser stand. Um den zweiten Streit soll es vor allem gehen, Dieter Borchmeyer und Helmuth Kiesel haben ihn als „den wohl größten Literaturskandal in der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland“ bezeichnet.<sup>3</sup> Er ist aber kaum zu verstehen, wenn man nicht auch die Tradition der satirischen Behandlung Marcel Reich-Ranickis durch Martin Walser in den Blick nimmt. Die kritisch-literarische Fehde der beiden hat eine lange Geschichte, sie geht zurück in die 50er Jahre.

Reich-Ranicki war bereits mit dem Roman *Ehen in Philippsburg* nicht sehr glimpflich umgegangen.<sup>4</sup> 1967 rechnete er am Beispiel des Stücks *Die Zimmerschlacht* summarisch mit dem Dramatiker Walser ab,<sup>5</sup> 1976 sorgte sein Verriss des Romans *Jenseits der Liebe* für großes Aufsehen. „Ein belangloser, ein schlechter, ein miserabler Roman“, heißt es darin, und weiter: „Es lohnt sich nicht, auch nur ein Kapitel, auch nur eine einzige Seite dieses Buches zu lesen.“<sup>6</sup> Es liegt nahe, diesen literaturkritischen Dauerbeschluss zumindest als einen der Auslöser dafür zu sehen, dass Walser einigen seiner Figuren Züge der Kritikerpersönlichkeit gab.

Martin Walser hat schon früh begonnen, den ins Polemische gesteigerten Verrissen des sogenannten Kritikerpapstes etwas entgegenzusetzen. Beispielsweise findet sich in dem heute so gut wie unbekanntem Stück *Wir werden schon noch handeln*, das am Anfang des symbolischen Jahrs 1968 uraufgeführt wurde, eine Reich-Ranicki-Parodie.<sup>7</sup> Offenbar ist die Auseinandersetzung konzeptionsbestimmend gewesen, so erklärt bereits in ersten Absatz der „1. Schauspieler“ dem Publikum die Grundlagen des Stücks:

Der Schauspieler, der als 1. Schauspieler eingeteilt war, verließ als erster seinen Platz, bat den 3. Schauspieler so höflich als möglich zu einem Schiedsrichtersitz, ging dann nach vorne, um dem Publikum mitzuteilen, daß mit einer Handlung nicht zu rechnen sei. Er bedaure das. Er wolle alles versuchen, diesen Mangel auszugleichen. Sollte aber jemand im Saal sein, der einen Abend ohne Handlung überhaupt nicht ertragen könne, so müsse er dem raten, jetzt noch zu gehen. Wer Handlung braucht, sagte er, der gehe ins Blow Up nach München, das sich selber bezeichnet als Action Center. Besonders empfohlen wird das, laut Textbuch, einem Herrn namens Bindestrich Ranicki, weil der offenbar ganz unglücklich wird, wenn auf der Bühne nicht für ihn gehandelt wird. Das muß man verstehen, manche Menschen sind nun einmal der Art, daß sie von sich selber abgelenkt werden müssen.<sup>8</sup>

Bereits hier zeigt sich, dass der Titel des Stücks *Wir werden schon noch handeln*, der immer wieder als scheinbar beruhigende, ans Publikum gerichtete Versicherung im Stück wiederholt wird, nichts als ironisch gemeint ist und direkt auf Reich-Ranickis Auffassung von Literatur zielen soll. Michael Töteberg hat den konkreten Anlass hierfür erläutert:

Zu lesen war, wenige Wochen zuvor, woran nach Meinung Marcel Reich-Ranickis Walsers letztes Stück „Die Zimmer-schlacht“ krankte: „Mitteilung statt Handlung, Deklaration statt Aktion.“<sup>9</sup>

In Walsers geistreichem Stück geht es nicht um Handlung, sondern um Reflexion über Handlungen. Die Konzeption steht zum einen in der Tradition des Stücks im Stück – das Publikum wird angesprochen und die Schauspieler zeigen sich als Schauspieler, denen Rollen zugeordnet sind. Zum anderen ist der Einfluss von Brechts epischem Theater zu registrieren, so redet der 1. Schauspieler, wie im Zitat erkennbar, von sich in der 3. Person und benutzt das epische „sagte er“.

Repräsentant Reich-Ranickis auf der Bühne ist der 3. Schauspieler, der als „Schiedsrichter“ eingeteilt wird:

1. *Schauspieler zum 3. Schauspieler*: Du brauchst einen Namen, wenn Du den Kritiker spielst. Meine Damen und Herren, um ganz deutlich zu machen, daß Theater nicht für Sie gespielt wird, sondern für die Zeitung, haben wir den Kritiker hier sichtbar erhöht. Angeleitet auch von den Worten des Vorsitzenden Mao, S. 245: „Ein Mensch kann kein Ding erkennen, wenn er nicht mit ihm in Berührung kommt.“ *Er reicht dem Kritiker eine Mao-Bibel hinauf, die holt er jedesmal aus der Jackentasche*. Wir wollen es Ihnen recht machen, mein Herr. Bitte, suchen Sie sich einen Namen aus, der Ihrer würdig ist. Sie schweigen. Es gibt nur eins, was für uns noch schlimmer ist als Ihr Schweigen, das ist, wenn Sie nicht schweigen.

3. *Schauspieler*: Schön, mein Guter, mein Bester, nennt mich einfach Bindestrich, / denn Publikum und Bühne binde ich / deutend und bedeutend aneinander / wie das Meer einst Hero an Leander. / *Die Schauspieler applaudieren heftig*.<sup>10</sup>

Die Ironie ist umfassend. Die Bezeichnung Bindestrich verweist auf Reich-Ranickis Doppelnamen und wird als verbindend interpretiert, was der Vergleich sofort wieder subvertiert. Leander muss nachts den Fluss durchschwimmen, um sich mit Hero zu vereinen – bis er in einem Sturm ertrinkt. Die Kritik wird damit nicht zum verbindenden, sondern zum trennenden Element, das es unter großen Gefahren zu durchqueren gilt.

Die (Selbst-)Ironisierung der Figur Bindestrich zieht sich durch das ganze Stück, sie wird nicht nur durch die Abstraktion der Namensgebung zur exemplarischen Kritikerfigur:

1. *Schauspieler*: Herr Bindestrich, ehrlich, ich glaube, Sie sind gar kein Kritiker. Sie sind ein Fachmann.

*Bindestrich*: Mein Guter, mein Bester. Lassen Sie das bloß meine Kollegen nicht hören, die schließen mich sonst aus.<sup>11</sup>

Eine umfassende Charakterisierung nimmt der 2. Schauspieler vor:

Bedenk, er irrt nicht. Er ist das Richtige. Er weiß etwas sicher. Ich würde ihn unvergleichlich nennen, wenn es nicht das Einbahnstraßen-Schild gäbe. Das Einbahnstraßenschild [sic] irrt sich so selten wie er! Hat man je ein Einbahnstraßenschild an sich zweifeln gesehen? Es ist, genauer gesagt, ein flacher Pfeil aus Blech, dem man folgen soll, oder man wird bestraft. Sein Niveau ist der Indikativ. Darunter tut er's nicht. Laß uns also nicht persönlich werden. Da stoßen wir ins Leere. Er ist eine Menge Sätze, die es immer schon gibt. [...] Er ist das Alphabet im Zustand der größten Unschuld seit Struwwelpeters Zeiten.<sup>12</sup>

Spätestens hier kann man versucht sein, Walser Selbstgerechtigkeit vorzuwerfen. Doch tappt er nicht in die Falle, die Einseitigkeit der Kritikerposition im Medium der Literatur mit gleicher Schärfe zu kontern.<sup>13</sup> Denn noch eine als repräsentativ gezeichnete Figur wird ironisiert – der Autor des Stücks:

1. *Schauspieler*: Richtig, der Autor. Moment. *Er rennt nach links hinaus. Kommt mit einer Dame in Männerkleidung zurück. Der*

*Autor trägt ein button: „Ich liebe mich“. Der Autor läßt sich führen, spuckt aber aus, wenn er am Kritiker vorbeikommt. Der Kritiker antwortet mit huldvoller Geste, notiert sich aber etwas in sein Notizbuch. Der Autor sieht es, schießt mit einer Wasserpistole nach dem Kritiker. Der Kritiker wird naß, lächelt und notiert sich wieder etwas.<sup>14</sup>*

Da es sich bei der Figur um den Autor des gerade gespielten (Nicht-)Stücks handelt, bezieht Walser sich selbst mit ein. *Es geht also nicht um bestimmte Personen, sondern um ihre exemplarische Bedeutung.* Den Reflexen des Rollenverhaltens von Autoren und Kritikern wird ein Zerrspiegel vorgehalten. Der Autor hat narzisstische, der Kritiker selbstgerechte Züge, beide zweifeln nicht an sich selbst – doch auf genau diesen Zweifel zielt das Stück. Literatur ist niemals Leben im Indikativ, sondern Leben im Konjunktiv.

Das zugleich nahe und ironisch-distanzierte Verhältnis von Walser zu Reich-Ranicki (und umgekehrt) wird in einem kurzen, 1980 veröffentlichten und laut Angabe bereits 1976 verfassten Text besonders deutlich. Der Text eröffnet – nach dem Vorwort von Herausgeber Walter Jens – die Festschrift zu Reich-Ranickis 60. Geburtstag. Dieser prominente Platz deutet auf die Nähe der beiden, der Inhalt eher auf die Distanz zwischen ihnen:

Ein Traum in West Virginia  
(Geträumt in der Nacht vom 3. auf den 4. September 1976 in Morgantown, W. Va.)

Er (Marcel Reich-Ranicki) rennt mir im Traum nach und will mit mir reden. Ich bin versucht, darauf einzugehen. Aber ich spüre: wenn ich mit ihm rede, rede ich mit ihm wie immer. Was er mir getan hat, löst sich dann auf in ein intellektuelles Hin und Her. Es ist dann nur noch eine Frage, wer mehr recht hat, er oder ich. Eine Frage also, wer besser formulieren kann. Und darum kann es nicht gehen, das merke ich noch rechtzeitig und renne fort. Auf und ab. Er immer hinter mir her. Ich merke, je länger die Jagd dauert, daß ich richtig gehandelt habe. Ich spüre bei jedem Schritt, wie wichtig es für ihn ist, mit mir zu sprechen. Ich spüre es als eine große Annehmlichkeit, ihn leiden zu lassen. Ich stelle

sogar fest, daß er jetzt darunter, daß er nicht mit mir sprechen kann, genau so leidet wie ich, wenn ich mit jemandem, mit dem ich unbedingt sprechen müßte, nicht sprechen kann. Er ist jetzt genau so abgeschnitten, isoliert wie ich es oft bin. Was er empfindet, wenn er so hinter mir herrennt, ohne die geringste Aussicht, mich zu erreichen, falls ich es nicht will, kenne ich genau; das wird mir jetzt so intensiv bewußt, daß ich plötzlich das Gefühl habe, der, der da hinter mir herrennt, ist gar nicht Reich-Ranicki, das bin ich. Ich bin ganz bei dem, der hinter mir herrennt. Ich empfinde nicht mehr den Genuß, ihn nicht herankommen zu lassen. Ich bin der, der hinterherrennt. Der Traum erlischt.<sup>15</sup>

Der kundige Martin Walser weiß selbstverständlich, dass nach Sigmund Freuds Studien zur Traumdeutung der Traum als verschlüsselte Wunscherfüllung gilt, schon der ganze Sprachduktus weist darauf hin, erinnert an die von Freud aufgezeichneten und gedeuteten Träume. Zunächst scheint es sich um eine Allmächtsphantasie zu handeln – der oftmals gescholtene Autor wünscht sich, dass der Kritiker, der ihm etwas „getan hat“, mit ihm reden möchte und hinter ihm herläuft, ohne ihn zu erreichen. Dann wäre der Autor in der starken Position, er würde darüber bestimmen, wann Kommunikation einsetzt und ob der Kritiker überhaupt daran beteiligt ist. Auf diese Weise kann die Verfolgungssituation, mit der die realistische Situation (der Kritiker verfolgt mit seiner Rezension den Autor) in ein Bild gefasst wird, von einer negativen in eine positive Erfahrung umgedeutet werden.

Doch gibt es eine entscheidende Pointe: Der Verfolger stellt sich als ein Doppelgänger des Autors heraus! Das Erlöschen des Traums kann als Enttäuschung darüber gedeutet werden. Da dies vom Autor so inszeniert wird, ist er nicht selber enttäuscht, sondern er spiegelt Enttäuschung vor und konstituiert so Ironie. Der Schluss ironisiert die ganze Situation, das Träumen wie den Trauminhalt. Der Autor, so scheint es, nimmt sich selber auf den Arm.

Die Figur des Doppelgängers bedeutet allerdings noch etwas: Das Autor-Subjekt ist in sich gespalten. Der Autor ist so unsicher, dass ein Teil von ihm wie der Kritiker annimmt, dass seine Werke nichts taugen. Die Ironie des Texts konstituiert wieder eine überlegene Position des realen Autors, der solche Zusammenhänge reflektieren kann statt ihnen unterworfen zu sein. Ein Fazit der Deutung ist schwer zu formulieren, es sei denn das folgende: Die Positionen von Autor und Kritiker verschwimmen – in sich und gegeneinander.

Ein 1993 erschienener Roman markiert ein weiteres Stadium der Auseinandersetzung Walsers mit dem Großkritiker (Reich-Ranicki als Typus) und präfiguriert den Streit von 2002: *Ohne einander*. Hier heißt die Kritikerfigur Willi André König, aus diesem Namen wird später André Ehrl-König, eine bereits nahe liegende Transformation – König wird „in der Branche Erlkönig genannt“. Die Anspielung auf den grausamen Elfenkönig in Goethes numinoser (naturmagischer) Ballade wirkt freilich eher ironisch als ernst gemeint, das zeigt der offensichtliche Kontrast zwischen dem verbal attackierenden Kritiker und dem Kinder mordenden Fabelwesen.

Willi André König ist Chefkritiker des DAS-Magazins, genannt „Das Magazin der Meinung“, er ist „Literaturkritiker [...] und ein begnadeter Selbstinszenierer, also prominent“. <sup>16</sup> In der Auseinandersetzung mit dem „Prinz“ genannten Herausgeber behält König die Oberhand – das deutet bereits die Namenssymbolik an, ein König ist eben mehr wert als ein Prinz. Königs Literaturlauffassung wird exemplarisch verdeutlicht:

Willi André König hatte eine in Frankreich erschienene Schilderung des Lebens des amerikanischen Gangsters Benjamin „Bugsy“ Siegel zum Anlaß genommen, den deutschen Schriftstellern wieder einmal zu demonstrieren, wie langweilig die von ihnen geschriebenen Bücher seien. <sup>17</sup>

Wie eine ironische Vorwegnahme der späteren Debatte über *Tod eines Kritikers* wirkt es, dass König in seinem Artikel Juden- und Gangstertum gleichsetzt und so den Prinz genannten Magazinchef gegen sich aufbringt, allerdings nicht lange:

[...] nur in den trivialsten und uninteressantesten Verdacht, den des Antisemitismus nämlich, wolle er nicht geraten. Auch nicht durch Sie, Herr König. Willi André König hatte darauf nur gesagt: Meine Großmutter mütterlicherseits hieß Hilde Wasserfall. Und der Prinz, atemberaubend geistesgegenwärtig: Gut, die Geschichte bleibt. <sup>18</sup>

Doch schon die Beschreibung der Figur sollte für jeden Interpreten ein Warnzeichen sein, in König nicht oder zumindest nicht nur ein *Alter Ego* Reich-Ranickis zu vermuten. <sup>19</sup> Zwischen dem Münchner DAS-Kritiker und dem Frankfurter gibt es äußerlich kaum Ähnlichkeiten. Eher schon ist die Figur als Parodie des zeittypischen Literaturkritikers angelegt, schließlich war die Klage über „die verschnarrte, blutleere deutsche Literatur“ allgemein, so der Schriftsteller Uwe Timm im Erscheinungsjahr des Romans. Timm will nicht einseitig Kollegenschelte betreiben, er meint, der deutschsprachigen Literatur sei „das Erzählen ausgetrieben worden“. <sup>20</sup>

Folgende Romanpassage aus *Ohne einander* lässt sich als Ironisierung des zeittypischen Kritikerstils lesen, den nicht zuletzt Reich-Ranicki maßgeblich geprägt hat:

Sein [Königs] Stil war ein Bekanntgebungs-, also ein Verkündigungsstil. Laut und hallend. Viel zu laut für Ellens Empfindung. Ein Stil, hatte einmal jemand gesagt, in dem es andauernd donnert, ohne daß es geblitzt hat. Er rechtfertigte seine Übertreibungstonart mit dem Schmerz, den die schlechten Bücher in ihm produzierten. [...] Er litt allerdings – und das war nun wirklich seine Begabung – auf eine lustige Art. Es ging ja doch um nichts beziehungsweise nur um Literatur. Ellen war froh, daß sie dem Erlkönig, auch wenn er nicht Sylvio heruntermachte, noch nie hatte zustimmen können. Sie hatte Bücher, die der Erlkönig pries

– er pries genau so laut, wie er vernichtete –, zu lesen versucht. Es war zum Glück jedesmal unmöglich gewesen, das heißt: uninteressant. Für sie. [...] Die Wiederholung von Simplem machte ihn erfolgreich. Wer ihm zuhörte, durfte denken, da er den Erlkönig verstehe, verstehe er auch etwas von Literatur.<sup>21</sup>

Die Kritik am Kritiker wird hier zweifach gebrochen: Er ist eine fiktive Figur und es wird die erkennbar subjektive Perspektive dieser Figur gewählt. Das Erzeugen von Distanz setzt den Leser in sein Recht, sich eine eigene Meinung zu bilden. Dazu wird er sogar provoziert, wird ihm doch unterstellt, möglicherweise zu denen zu gehören, die simple Werturteile der differenzierten Betrachtung eines komplexen Texts vorziehen.

König ist in *Ohne einander* zwar ‚nur‘ eine Nebenfigur, doch ist diese eingebunden in den Verweisungszusammenhang des Werks, sie hat strukturelle Bedeutung. Eigentlich geht es um eine Familie – Mutter Ellen, Vater Sylvio, Tochter Sylvi und Sohn Alf. Vater und Mutter haben sich nicht mehr viel zu sagen, Sylvio ist nur noch mit sich selber beschäftigt, pflegt ein masochistisches Leiden an der Welt und deprimiert damit seine ganze Familie. Alf hat resigniert, daran ist der Vater, der seinen Sohn immer dann, wenn der ihn brauchte, im Stich ließ, alles andere als unschuldig.<sup>22</sup> Nun ist der Vater – ein berühmter Schriftsteller. Bekannt gemacht hat ihn die „Feigling“-Trilogie<sup>23</sup> – ein erkennbar satirischer Titel. Wir haben es also wieder mit einer Doppelstruktur der Ironisierung zu tun: Der Kritiker steht unterm Strich noch deutlich besser da als sein Pendant im Literaturbetrieb.

Der Roman ist eine Geschichte des Scheiterns von Autoritäten – jeder patriarchalischen Struktur und vor allem der elterlichen Autorität. Tochter Sylvi wird von dem Liebhaber ihrer Mutter, einem ältlichen Don Juan mit dem Arroganz signalisierenden Namen Ernest Müller-Ernst, im Garten der elterlichen Villa vergewaltigt. Der Vater hat den schmierigen

Industriekapitän hereingelassen, die Mutter hat Sylvi um dessen Betreuung gebeten.<sup>24</sup> Ernest ist weniger als Konkurrenz- und vielmehr als Komplementärfigur zu Sylvio angelegt, so sind beispielsweise beide gleich alt.<sup>25</sup>

Bezeichnend ist auch, dass Müller-Ernst Sylvi mit ständigem Reden willenlos macht und so zum Geschlechtsverkehr zwingt.<sup>26</sup> Alle Männer des Wortes in Walsers Roman missbrauchen es, getreu Ellens Satz: „je mehr einer Chef ist, desto mehr ist er Monologist.“<sup>27</sup> Nicht nur Sylvi, auch ihre Mutter wird zum Opfer des Wortes. Sie soll einen Artikel verfassen, doch fällt ihr nichts ein. Der zweifelhafte Retter in der Not heißt Wolf Koltzsch, sein Vorname charakterisiert und sein Nachname parodiert ihn. Nicht zufällig hat Willi André König „als einziger privaten Umgang mit Koltzsch“,<sup>28</sup> hier wird eine notwendige Vernetzung der Autoritäten hergestellt. Der amoralische Koltzsch darf die zentrale Botschaft des Romans verkünden: „Macht macht ethikunfähig. Basta. Von einem, der Macht hat, muß man sonst nichts wissen, um zu wissen, daß er ein Lump ist.“<sup>29</sup> Koltzsch nutzt seine Macht über das Wort, um Ellen sexuell zu missbrauchen, er schreibt ihr den Artikel und fordert dann seine Bezahlung:

Her mit Ihnen, sagte er und ging dazu über, einen Geschlechtsverkehr zu organisieren, den sie in der klassischen Büroform, auf der Schreibtischkante sitzend, in Kauf nehmen sollte. Er ließ sie bei allem, was er tat, nicht aus dem Blick. Blanke Brutalität und elende Unterwürfigkeit –, das war dieser Blick. Dieser Blick drückte es aus: Es gibt keine Gegenwehr. Sie spürte, wie Angst und Mitleid in ihr zu einer Empfindung wurden. Er condomisierte sich. [...] Jetzt mußte sie nur noch dafür sorgen, daß es zu keinem Kuß kam; und dafür, daß das Unvermeidliche so rotekreuzhaft glimpflich wie möglich ablief. Zum Glück erreichte er sie nicht ganz. Sie war noch nie so einverstanden gewesen mit ihrer Körpergröße wie in diesen Minuten. Und je weniger er sie erreichte, um so wilder führte er sich auf.<sup>30</sup>

Das Groteske der Situation entsteht, indem Walser Elemente von Humor und Satire für die Schilderung einer ab-

stoßenden Tat nutzt. Als selbstreflexive Stelle kann Sylvis gedanklicher Kommentar nach ihrer Vergewaltigung gelesen werden, so etwas könne, „[...] wenn man es nur richtig wiedergab, zum Lachen sein. Sonst war es zum Heulen.“<sup>31</sup> Das beschreibt Walsers ironischen Stil: Das Geschehen ist zum Heulen, doch gewinnt es durch die Art der Darstellung tragikomische Qualität.

## II. Walser und der Antisemitismus

„Martin Walser hat zu einer Zeit, als Kafka in den deutschen Universitäten noch alles andere als ein gängiges Thema war, über den großen jüdischen Autor aus Prag promoviert“, erläutert Hans Reiss.<sup>32</sup> Walser hat sich in Essays immer wieder zum Holocaust und zur NS-Vergangenheit geäußert, Anerkennung der Schuld und Kritik an den Schuldigen sind selbstverständliche Bestandteile dieser Auseinandersetzung gewesen. Bereits Dieter Borchmeyer hat dies nachdrücklich betont, er hat dabei insbesondere auf Walsers Essays *Unser Auschwitz* von 1965 und *Auschwitz und kein Ende* von 1979 hingewiesen:

Der provozierende Titel *Unser Auschwitz* ist eine Parallelbildung zu Thomas Manns *Bruder Hitler* und insistiert darauf, daß jeder von uns an Auschwitz seinen Anteil hat. [...] Und die Rede *Auschwitz und kein Ende* beginnt mit dem denkwürdigen Satz: „Seit Auschwitz ist noch kein Tag vergangen.“ Auch hier zählt Walser sich und „uns“ der „Volksgemeinschaft der Täter“ zu, wehrt er sich gegen den Wahn, „uns durch Strafverfolgung [...] entlasten zu können“, den Versuch, die „Schuld“ an Auschwitz „auf eine Handvoll Schergen“ zu delegieren. [...] Nicht zu vergessen ist die Tatsache, daß Walser es war, der 1989 in der Sächsischen Landesbibliothek von Dresden auf die Tagebücher des jüdischen Romanisten Victor Klemperer stieß und deren Publikation nachdrücklich beförderte.<sup>33</sup>

Wie steht es aber mit dem dichterischen Werk, lassen sich hier antisemitische Ideen oder Klischees feststellen? Im eben erwähnten Roman *Ohne einander* spielt das Thema Antisemitismus eine wichtige Rolle im Hintergrund, nicht

stärker als später in *Tod eines Kritikers*. Der Herausgeber des DAS-Magazins wird von seinem unangenehmen Mitarbeiter Koltzsch als Antisemit bezeichnet:

Und weil der Prinz ein Antisemit sei, habe er Angst, als solcher erkannt zu werden. Haben Sie ihn einmal Judenwitze erzählen hören? Und seine Judenwitze haben meistens mit Geschlechtes teilen zu tun.<sup>34</sup>

In einer Redaktionssitzung lehnt der Prinz zunächst eine Geschichte des Königs ab, denn die zentrale Figur sei nicht nur ein Gangster, sondern auch ein Jude, und Juden könne man nicht auf diese Weise kritisieren.<sup>35</sup>

Und vom weltweit Wellen schlagenden Großschriftsteller bis zum [sic] lyrisch zirpenden Schwabinger Schrankschwuchtel sehe er jeden und jede nur zu gern in Königs Umarmung erlöschen. Aber: einen Juden eben nicht.<sup>36</sup>

Doch der König kann die in seinem Namen angelegte Überlegenheit unter Beweis stellen: „Willi André König hatte darauf nur gesagt: Meine Großmutter mütterlicherseits hieß Hilde Wasserfall. Und der Prinz, atemberaubend geistesgegenwärtig: Gut, die Geschichte bleibt.“<sup>37</sup>

Walser macht hier auf ein Tabu aufmerksam, das nichts mit dem Judentum selbst zu tun hat. Es geht um den Diskurs über das Judentum und die Verlogenheit, mit der dieser Diskurs geführt wird. Eine solche Darstellungsabsicht kann man wohl nicht antisemitisch, sondern man muss sie pro-semitisch nennen, da latenter Antisemitismus offen gelegt wird.

Die Auseinandersetzung mit dem Antisemitismus hat in Walsers Werk eine lange Geschichte, dies ist leider heute kaum noch bekannt. In allen drei Stücken seiner *Deutschen Chronik* ist die Judenvernichtung und der Umgang damit das Thema. *Eiche und Angora* wurde 1962, *Der Schwarze Schwan* 1964 und *Kaschmir in Parching* 1997

uraufgeführt – letztgenanntes Stück also ein Dritteljahrhundert später als das vorhergehende. *Eiche und Angora* versetzt den Zuschauer in die letzten Monate der Nazizeit und in die Nachkriegszeit, das Stück kritisiert die fehlenden Konsequenzen aus der Geschichte für die Gegenwart der Bundesrepublik. Ort des Geschehens ist ein kleines Dorf in Süddeutschland, die Judenvernichtung wird nur am Rande explizit thematisiert. Alois Grübel ist in einem Lager als Versuchskaninchen missbraucht worden, kein Wunder, dass er nun selber Hasen hält. Den Angorahasen gibt er jüdische Namen – sehr zum Missfallen seines Kreisleiters.<sup>38</sup> Bereits hier wird Walsers Verfahren deutlich, dem Entsetzen über ein Geschehen nicht durch Pathos, sondern durch groteske Komik zu begegnen, nicht um es zu entwerten, sondern um die Reflexion darüber zu ermöglichen. Denn Pathos bedeutet Identifikation, nicht Reflexion.

Alois wird im Laufe des Stücks immer wieder zum Sündenbock, die eigentlichen Schuldigen bleiben ungestraft. Als Alois dazu gezwungen werden soll, seine Hasen wegen des unangenehmen Geruchs zu töten, nimmt ihm Anna, seine Frau, die Arbeit ab. Darüber wird sie wahnsinnig. Weil Alois durch die Experimente, die mit ihm gemacht wurden, nicht nur zeugungsunfähig geworden ist, sondern auch noch eine Kastratenstimme bekommen hat, wird er zum gefeierten Mitglied des Gesangsvereins. Doch die ehemaligen Täter wittern, dass ihre Tarnung auffliegt, und verlangen seinen Ausschluss. Die Stimme erinnere zu sehr an vergangene Zeiten, an „[...] die Nachtigall von Brezgenburg. Da denkt doch jeder an KZ, an die unmenschlichen Jahre. *Er schiebt sich einen Bissen in den Mund: Wir dürfen die unmenschlichen Jahre nicht vergessen.*“<sup>39</sup> Das Essen der Figur Semper signalisiert ebenso wie die doppeldeutige Formulierung zum Schluss, dass hier, entgegen dem Wortlaut, etwas möglichst schnell vergessen werden soll. Genau das wird hier vom Stück kritisiert.

*Der Schwarze Schwan* führt mitten in den Täterkreis des Massenmords hinein. Zwei Naziärzte aus einem Konzentrationslager haben ein neues Leben angefangen, doch holt ihre Vergangenheit sie ein. Die Schuld der Väter wird zur Schuld der Kinder, sie durchschauen die Lebenslügen der Erzeuger und können nicht damit leben. Der Schauplatz ist eine „Nervenheilanstalt in Waldumgebung“, der eine Täter hat sich den euphemistischen Namen Liberé zugelegt.<sup>40</sup> Vorher hieß er Leibniz – durch den Namen des Wissenschaftspioniers wird er zum Stellvertreter der deutschen Forschungstradition, also zum exemplarischen Vertreter einer Gruppe. Der andere Täter, Professor Goothein, hat vier Jahre Haft hinter sich und glaubt sich dadurch rehabilitiert, ein solches Purgatorium empfiehlt er auch seinem ehemaligen Kollegen. Schützte ihn doch das Gefängnis vor der materiellen Not in der unmittelbaren Nachkriegszeit: „Das war nicht die schlechteste Zeit für'n Happen Sühne.“<sup>41</sup> Doch Rudi Goothein und Irm Liberé, die früher Hedi Leibniz hieß, können sich noch an die Zeit erinnern, als sie mit ihren Eltern im Konzentrationslager gewohnt haben. Zum Stellvertreter von Untat und Erinnerung wird ein SS-Offizier, der bei den ankommenden Transporten über Leben und Tod, über sofortige Vergasung oder Lagerhaft entschied und in den Spielen der Kinder der schwarze Schwan genannt wurde.<sup>42</sup> Wie in Paul Celans *Todesfuge* wird der Rauch der verbrannten Leichen zum weiteren Schreckensbild der Schuld.

Wieder überzeichnet Walser stellenweise das Grauensvolle ins Groteske, wieder geht es um Fragen von Schuld und Macht, wieder sind die Machtlosen die Opfer, hier wie später in *Ohne einander* die Kinder der Mächtigen. *Der Schwarze Schwan* ist ein frühes Stück gegen Antisemitismus und für das Gedenken an Auschwitz zu einer Zeit, als man mit der Vergangenheit abgeschlossen zu haben glaubte, als NS-Größen wieder in Amt und Würden waren.

In vielen anderen frühen Walser-Texten spielt die Kritik am Totschweigen des Massenmordes, an der Nichtverfolgung der Schuldigen eine wichtige Rolle, etwa in dem Roman *Halbzeit* von 1960. Der ehemalige Täter Josef-Heinrich lebt ein von seinen Freunden beneidetes Don-Juan-Leben, in dem er perverse Sexualpraktiken pflegt, diese filmt und seine Freundinnen der voyeuristischen Lust der Freunde aussetzt. Sein bester Freund ist Justus, ein ehemaliger SS-Oberscharführer – erkennbar eine ironische Namensgebung (Justus: der Gerechte). Im Laufe der Romanhandlung reiht Josef-Heinrich die traumatisierte Jüdin Susanne in die lange Reihe seiner Liebhaberinnen und Verlobten ein. Und über Dr. Fuchs, einen der wichtigsten Mitarbeiter des Industriel- len Frantzke, heißt es im Roman:

Vielleicht hatte er in Ungarn einmal statt fünftausend Juden nur viertausendneunhundertzweiundzwanzig umgebracht, hatte die restlichen achtundsiebzig entwischen lassen, hatte denen mitteilen lassen, daß sie das ihm zu verdanken hätten, hatte sich die achtundsiebzig gutschreiben lassen für später, was weiß man denn von den Verdiensten der anderen?<sup>43</sup>

Durch die bittere Ironie der Darstellung wird beispielsweise die Grausamkeit der Diskussion über Zahlen statt über individuelle Schicksale sehr deutlich. In zahlreichen Lebensläufen wird die fehlende Aufarbeitung des Holocaust in der Nachkriegsgesellschaft kritisch gespiegelt, als ein ironisches Fazit des Romans lässt sich folgender Satz betrachten: „Aber ich bitte Sie, sagte Edmund, wer war schon Nazi!“<sup>44</sup>

Später, als die Aufarbeitung des Nationalsozialismus zu einem wichtigen Thema geworden ist und sich der Fokus in der öffentlichen Wahrnehmung entsprechend verschoben hat, geht Walser anders damit um. Noch immer behandelt er Antisemitismus als Problem in der Gesellschaft, doch verstärkt sich die Sichtweise, dass es sich auch und vor allem um ein Wahrnehmungsproblem handelt. Bereits

*Eiche und Angora* thematisiert die Macht des Ansehens, das wir heute neudeutsch *Image* oder, was wissenschaftlicher klingt, *öffentlicher Diskurs* nennen würden. Alois war das Produkt eines öffentlichen Diskurses, den andere regulierten. Goothein und Liberé befanden sich in der für sie angenehmen Lage, den Diskurs über ihre Person in der Öffentlichkeit selbst regulieren zu können. Anders formuliert: Antisemit ist, wer dazu gemacht wird oder wer sich dazu machen lässt, während echte Antisemiten ihre Einstellung zu verbergen und für sich zu nutzen wissen. Lange Zeit sind in Walsers Werk nur die Täter mit entsprechender Diskursmacht ausgestattet, doch verselbständigt sich in der Darstellung der Diskurs über das Verschweigen der Schuld zu einem Diskurs, der quasi automatisch Schuldzuweisungen generiert.

In *Kaschmir in Parching* von 1995 geht es um eine Bürgermeisterwahl, die Kandidat Kelter verliert, weil der andere mit Namen Hülsenbeck die braune Vergangenheit von Kelters Großvaters offenlegt, der „neunzehn Jahre lang Bürgermeister von Parching“ war. Allerdings führt das nicht dazu, die unterlegene Figur mit sympathischen Zügen auszustatten und so Mitleid zu erwecken. Karlheinz Kelter ist fraglos ein nicht sehr fähiger und von Korruption nicht freier Lokalpolitiker,<sup>46</sup> der Lehrer Hülsenbeck hingegen gilt als sympathisch und pflichtbewusst. Jutta, Lebensgefährtin des Unternehmers Droysen, weiß: „Hülsenbeck ist ein hervorragender Lehrer. Vielleicht der beliebteste Lehrer überhaupt.“<sup>47</sup> Ob Hülsenbecks Ausstellung „NS-Alltag in Parching“ eher schadet als nützt, wie Kelter meint,<sup>48</sup> sagt das Stück nicht.

Zunächst spricht die Wahlkampflage eher für Hülsenbeck, denn seine Kontrahenten wollen mit unsauberen Mitteln seine Niederlage inszenieren. Droysen, wichtigster Förderer Kelters, will verbreiten lassen: „Ich habe Freunde nur noch unter Juden.“<sup>49</sup> Dass er seine Firma der „Arisierung“ in

der NS-Zeit verdankt, versucht er unter den Teppich zu kehren.<sup>50</sup>

Die „Kandidatenschau“ (so die Überschrift symbolischerweise der 12. Szene)<sup>51</sup> gewinnt Hülsenbeck überlegen nach Punkten. Er gibt die Nazi-Vergangenheit seines eigenen Großvaters bereits am Anfang zu. Kelter beschuldigt seinen Kontrahenten, nur in der Vergangenheit zu leben, doch zum Schluss taucht sein Großvater auf und gibt zu, an der Miss-handlung eines Rabbiners beteiligt gewesen zu sein.<sup>52</sup> Dennoch kontrastiert Hülsenbecks moralischer Eifer mit der relativen Unschuld seines Gegenüber, der von der Untat seines Großvaters gar nichts weiß. Hülsenbeck fordert: „Es würde genügen, wenn Sie zeigen könnten, daß Sie begreifen, was von Ihnen erwartet werden kann. Erwartet werden muß.“<sup>53</sup>

Die „Folgen der Niederlage“ zeigen dann überdeutlich, dass es lediglich um symbolisches Handeln geht. Für die Strategen hinter den Kulissen handelt es sich um „Naziquatsch“, der mit einem „Wort des Bedauerns“ erledigt gewesen wäre.<sup>54</sup> Gegenstand des öffentlichen Diskurses ist also nicht mehr die Aufarbeitung der NS-Vergangenheit, sondern ein ritualisiertes Verhalten gegenüber dieser Vergangenheit.

Marlene, die Geliebte Kelters, wirft diesem vor, er sei ein „Unmensch“: „Sonst würdest du uns nicht so hinhalten. Aber du hast kein Gefühl. Statt Gefühl hast du Empfindlichkeit, Eitelkeit, Geltungssucht, Kalkulation.“<sup>55</sup> Dagegen spricht allerdings, dass Kelters Frau Lissi ihn mit Marlenes Mann Luigi betrügt – wir haben es zunächst mit Wahlverwandtschaften zu tun. Doch Marlene wird ihren Mann wie ihren Geliebten mit dem mysteriösen Fritz Vritz betrügen.<sup>56</sup>

Die Vorstellung, die hinter einer solchen Konzeption steht, darf Luigi artikulieren, ebenfalls ein Mann der schreibenden Zunft, ihm gehört die Lokalzeitung: „Spießer sind auch

Menschen. Ein Spießer ist ein Mensch, dessen Tragödie für alle lächerlich ist, außer für ihn.“<sup>57</sup> Verallgemeinert ließe sich sagen, dass ein Spießer nicht in der Lage ist, sich selbst mit Distanz zu betrachten – eine Distanz, wie sie beispielsweise dieses Stück erkennbar erzeugen will. Auch Hülsenbeck ist ein Spießer, noch mehr als Kelter, der seine Niederlage nicht allzu ernst nimmt. Zur Ironie der Konzeption gehört, dass dann seine Frau den Bürgermeisterposten bekommt.

„Fritz Vritz ist Jude“, sagt Lissi über die Figur, die neu nach Parching kommt und handlungsauslösend ist. Marlene erwidert: „Endlich.“<sup>58</sup> Das Judentum der Figur stellt sich später als eine ihrer zahlreichen Mystifikationen heraus. Ähnlich wird es in *Tod eines Kritikers* mit der Titelfigur sein, auch ihr Judentum scheint mehr Gerücht als alles andere zu sein. Der – wie sich später herausstellt – einer Nervenheilstalt entsprungene Fritz Vritz beeinflusst die Schicksale der Parchinger durch seine Skurrilität, und wegen dieser Skurrilität wird er gleich für einen „Dichter“ und Propheten gehalten.<sup>59</sup> Fritz Vritz fällt äußerlich unter anderem dadurch auf, dass er mit einem über die Schultern gehängten „Cashmere“-Pullover herumläuft<sup>60</sup> – auch dies wird uns später als Motiv in *Tod eines Kritikers* wiederbegegnet.

Was hier aufscheint, ist ein Entwurf zu der später Reich-Ranicki angedichteten Figur André Ehrh-König. Insofern modifiziert Walser in dem scharf kritisierten Roman nur das Skandalon, erfunden hat er es schon früher. Verschiedene Züge verschiedener Figuren verschiedener früherer Werke werden amalgamiert – das hat, aus literarhistorischer Perspektive, weniger mit Reich-Ranicki als vielmehr mit Walsers Werkgeschichte zu tun.

### III. Der Antisemit Walser? Die Friedenspreisrede

Im 2002 erschienenen Roman *Tod eines Kritikers*, dessen Titelfigur André Ehl-König heißt, rückt erstmals die Figur des Kritikers in den Mittelpunkt. Der Roman produzierte einen Skandal, bevor er überhaupt erschienen war. Walsers Hausverlag, der Suhrkamp-Verlag, hatte ihn – wie die anderen Walser-Romane vorher auch – der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* zum Vorabdruck angeboten. Frank Schirrmacher, als Mitherausgeber der Zeitung zuständig für die Kulturberichterstattung, reagierte in einem offenen Brief, in dem er Walser vorwarf, nicht nur Reich-Ranicki persönlich verunglimpft, sondern sogar einen antisemitischen Roman geschrieben zu haben. Zumindest teilweise dürfte sich diese Reaktion aus dem Werdegang Schirrmachers erklären: Reich-Ranicki hatte ihn seinerzeit protegiert und Schirrmacher war ihm auf dem Posten des Leiters der Redaktion „Literatur und literarisches Leben“ gefolgt.

Pikant an dem offenen Brief ist, dass Schirrmacher noch wenige Jahre zuvor Walser während der so genannten Walser-Bubis-Debatte öffentlich in Schutz genommen hatte. Daraus war eine Walser-freundliche, 1999 im Suhrkamp-Verlag herausgebrachte Dokumentation hervorgegangen, für die Schirrmacher als Herausgeber verantwortlich zeichnete. Die Walser-Bubis-Debatte war durch eine Rede Walsers am 11. Oktober 1998 in der Frankfurter Paulskirche ausgelöst worden, man hatte dem Schriftsteller damals den Friedenspreis des deutschen Buchhandels verliehen. Ignaz Bubis, seinerzeit Vorsitzender des Zentralrats der Juden in Deutschland, hatte Walser wegen seiner Rede „geistige Brandstiftung“ vorgeworfen.<sup>61</sup>

Was ist das für eine *Friedenspreis*-Rede, die solchen Unfrieden erregte? Betitelt ist sie ganz unspektakulär mit *Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede*. Walser skizziert zunächst die Erwartungshaltung, mit der er sich kon-

frontiert sieht, er bringt sie auf einen Begriff: „Die kritische Predigt.“<sup>62</sup> Das empfindet er als unangenehm: „Der Ausgesuchte kam sich eingeeengt vor, festgelegt.“<sup>63</sup> Er wolle nicht Erwartungshaltungen bedienen und nur „Wohlthuendes, Belebendes, Friedenspreismäßiges“ von sich geben:

Zum Beispiel Bäume rühmen, die er [um Distanz zu erzeugen, redet Walser von sich in der 3. Person] durch absichtloses Anschauen seit langem kennt. Und gleich der Rechtfertigungszwang: Über Bäume zu reden ist kein Verbrechen mehr, weil inzwischen so viele von ihnen krank sind.<sup>64</sup>

Damit ist bereits der rote Faden der Rede vorgegeben – sie wird kontrovers ausfallen und sich mit öffentlichen Ritualen wie der Friedenspreisrede beschäftigen. Auch die Ritualisierung der NS-Zeit klingt bereits in dem unmarkierten, aber wegen des Bekanntheitsgrades des Gedichts von vielen identifizierbaren, abgewandelten Zitat an. In Bertolt Brechts *An die Nachgeborenen* heißt es:

Was sind das für Zeiten, wo  
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist  
Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!<sup>65</sup>

Walser wendet sich also gegen die Moral von Brechts Gedicht, und es wird bald klar, warum er dies tut: Die Zeiten haben sich geändert. Damit will Walser nicht die Berechtigung von Brechts 1939 erstmals veröffentlichter Mahnung in früherer Zeit bezweifeln. Es geht Walser um etwas ganz anderes, das merkt man an dem zweiten Gegenstand seiner Rede, den er mit dem ersten verknüpft. Obwohl es die „unselige Teilung“ mit dem „gefährlichen Unsinn“ des Kalten Krieges nicht mehr gebe, müsse immer noch ein Gefangener die Folgen büßen. In den letzten Sätzen wird Walser wieder darauf zurückkommen: „Ach, verehrter Herr Bundespräsident, lassen Sie doch Herrn Rainer Rupp gehen. Um des lieben Friedens willen.“<sup>66</sup>

Liest man die Rede von hinten, dann geht es also um ein konkretes Schicksal, dem man exemplarische Bedeutung bescheinigen kann. Der Rückblick auf die NS-Zeit ist gar nicht der zentrale Punkt der Rede. Wichtiger sind die deutsche Teilung und ihre Folgen, doch auch darum geht es nur bedingt. Thema Walsers ist die Art und Weise, wie sich die Deutschen mit ihrer Geschichte auseinandersetzen. Von Anfang an spießt er mit spitzer Feder stereotype Handlungsmuster auf, er zeigt ihre Funktionslosigkeit, indem er sie auf sich bezieht.

Wenn Walser sagt: „Ich verschließe mich Übeln, an deren Behebung ich nicht mitwirken kann. Ich habe lernen müssen wegzuschauen“,<sup>67</sup> dann ist das keine Aufforderung zum Wegschauen. Das zeigt sich bereits im folgenden Plädoyer für den verurteilten Ex-Spion – hier schaut Walser nicht weg, hier sieht er eine Handlungsmöglichkeit, die er mit der Rede nutzen will. In der Thematisierung von Stereotypen geht es Walser um die Diskrepanz zwischen dem öffentlichen Diskurs von „Gewissensgrößen“<sup>68</sup> und seiner eigenen Wahrnehmung, wobei Walser dem öffentlichen Diskurs Zwang unterstellt, gegen den sich seine „freiheitsdurstige Seele“<sup>69</sup> nunmehr zur Wehr setzt. In der Beschäftigung mit der NS-Zeit ist der entscheidende Unterschied zu früher:

Jeder kennt unsere geschichtliche Last, die unvergängliche Schande, kein Tag, an dem sie uns nicht vorgehalten wird. Könnte es sein, daß die Intellektuellen, die sie uns vorhalten, dadurch, daß sie uns die Schande vorhalten, eine Sekunde lang der Illusion verfallen, sie hätten sich, weil sie wieder im grausamen Erinnerungsdienst gearbeitet haben, ein wenig entschuldigt, seien für einen Augenblick sogar näher bei den Opfern als bei den Tätern? Eine momentane Milderung der unerbittlichen Entgegengesetztheit von Tätern und Opfern. Ich habe es nie für möglich gehalten, die Seite der Beschuldigten zu verlassen.<sup>70</sup>

Das ist doch eigentlich deutlich. Walsers Position lautet: Als Deutscher ist man Täter, es gibt eine Schuld, die nicht abgetragen werden kann. *Doch jene, die öffentlich Schuld-*

*bekennnisse einfordern, instrumentalisieren die Schuld, um sich selber davon reinzuwaschen.* Schuldzuweisungen als Kompensationsversuch. Dabei bleibt Walser aber nicht stehen, Selbstgerechtigkeit lässt sich nur glaubwürdig kritisieren, wenn man ihr nicht selbst verfällt. Darum geht es so weiter:

Manchmal, wenn ich nirgends mehr hinschauen kann, ohne von einer Beschuldigung attackiert zu werden, muß ich mir zu meiner Entlastung einreden, in den Medien sei auch eine Routine des Beschuldigten entstanden. Von den schlimmsten Filmsequenzen aus Konzentrationslagern habe ich bestimmt schon zwanzigmal weggeschaut. Kein ernstzunehmender Mensch leugnet Auschwitz; kein noch zurechnungsfähiger Mensch deutelt an der Grauenhaftigkeit von Auschwitz herum; wenn mir aber jeden Tag in den Medien diese Vergangenheit vorgehalten wird, merke ich, daß sich etwas in mir gegen diese Dauerpräsentation unser Schande wehrt.<sup>71</sup>

Und:

Auschwitz eignet sich nicht dafür, Drohroutine zu werden, jederzeit einsetzbares Einschüchterungsmittel oder Moralkleue oder auch nur Pflichtübung. Was durch solche Ritualisierung zustande kommt, ist von der Qualität Lippengebets. Aber in welchen Verdacht gerät man, wenn man sagt, die Deutschen seien jetzt ein normales Volk, eine gewöhnliche Gesellschaft?<sup>72</sup>

Walser befürwortet hier ausdrücklich die Notwendigkeit des Gedenkens, doch will er ebenso ausdrücklich auf die mit einer „Instrumentalisierung unserer Schande zu gegenwärtigen Zwecken“ verbundene Gefahr aufmerksam machen. Damit meint er – jetzt ist er wieder beim eigentlichen Zweck der Rede – vor allem die deutsche Teilung, die „mit dem Hinweis auf Auschwitz“ gerechtfertigt worden sei.<sup>73</sup> Was er unter Ritualisierung versteht, sagt Walser wenig später: „Mit seinem Gewissen ist jeder allein. Öffentliche Gewissensakte sind deshalb in der Gefahr, symbolisch zu werden.“<sup>74</sup> Der „Schein“ ersetzt in dem Fall das Sein, und der Schriftsteller wird dazu gezwungen, dem Schein zu huldigen, er wird

„mit vorgehaltener Moralpistole [...] in den Meinungsdienst“ genötigt.<sup>75</sup> Ab hier schlägt Walser den Bogen zurück zum Anfang, zu den Erwartungen, die ihm entgegengebracht wurden.

Rein auf den Inhalt bezogen lässt sich festhalten: Walsers Rede ist nicht antisemitisch, sie ist prosemistisch, da sie die Schuld an der Judenvernichtung unmissverständlich und ohne Einschränkung anerkennt und sich gegen ein Gedenken wehrt, das durch Ritualisierung Täter zu Opfern macht. Im genauen Rückblick handelt es sich also um ein Missverständnis, zu dem Walser wohl durch seine Wortwahl beigetragen hat. Einzelne, aus der Rede isolierte Wörter und Satzteile wie „Moralkeule“ oder „Dauerpräsentation unserer Schande“ oder „Instrumentalisierung unserer Schande“ oder „fange ich an wegzuschauen“ dienen als Beleg der Bubis-These, für sich genommen handelt es sich zweifellos um starken Tobak. Auch kann man Walser wohl zu Recht vorwerfen, das Missverständliche der Rede nicht ernst genug genommen zu haben. Wenn ein vom Holocaust direkt Betroffener wie Ignaz Bubis den Sinn der Rede nicht versteht, wäre es zweifellos notwendig gewesen, sich deutlicher um Richtigstellung zu bemühen, nicht zuletzt um eine Instrumentalisierung der öffentlichen Worte zu verhindern. In der unmittelbaren Rezeption hat sich Walsers Absicht gegen ihn selbst gekehrt. Elke Schmitter hat festgestellt:

Ob die Verweigerung, sich in der Paulskirche durch eine allgemein akzeptierte Sprache funktionalisieren zu lassen – also die Ermächtigung zu öffentlicher Rede durch einen Verzicht auf persönliche Sprache zu kompensieren –, richtig war, ist eine andere Frage. Vielleicht ist ein Selbstgespräch mit Publikum verfehlt [...].<sup>76</sup>

Richard Wagner kann in dem Thema der Rede und seiner Behandlung eine Konstante in Walsers Werk erkennen:

Walser, dem es von Anfang an um die Beschreibung der Lage der Nachkriegsdeutschen geht, spricht früh seinen Verdacht

darüber aus, dass der Auschwitz-Prozess und die Auschwitz-Debatte gleichzeitig eine Entlastungsfunktion haben könnten.<sup>77</sup>

Was zunächst positiv klingt, wird allerdings von Wagner problematisiert, seine Reflexion bleibt ambivalent.

Walser hat auch deutlich Position beziehende Verteidiger gefunden, so hat der Soziologe Michael Daxner darauf hingewiesen, dass die Diskussion an dem Inhalt der Rede vorbeigeht, was die Kritik Walsers am öffentlichen Diskurs weitgehend bestätigt:

Eine unaufgeregte und unemphatische Diskussion darüber, was integrierbar ist und integriert gehört, steht auf der Tagesordnung. [...] Normal wäre, die Rede ohne ihre Schwächen zusammenfassend zu ergänzen [...].<sup>78</sup>

Der Germanist, Essayist und Kritiker Dieter Borchmeyer sieht Walser sogar gefangen in einem „Spinnennetz der politischen Korrektheit“,<sup>79</sup> betont den Unterschied vom schriftstellerischen zum „wissenschaftlichen oder politischen Diskurs“<sup>80</sup> und trifft eine wichtige Feststellung: „Den Widersachern Walsers scheint buchstäblich kein Argument einzufallen, das der Autor selbst nicht schon vorhergesehen und vorformuliert hat.“<sup>81</sup> Dieser Satz könnte, wie zu zeigen sein wird, auch für *Tod eines Kritikers* gelten.

#### IV. Attentat auf Reich-Ranicki? Der Vorwurf antisemitischen Handelns

Im Walser-Bubis-Streit stellt sich Frank Schirmmacher noch vor Martin Walser. So attestiert er ihm, „sich nicht abgefunden“ zu haben mit dem, was ihn umgibt.<sup>82</sup> Das Verstörende von Walsers Texten sieht Schirmmacher als etwas Produktives und hält Kritikern entgegen: „Martin Walser ist nicht der gute Herbergsvater der Literatur.“<sup>83</sup> Als er wenige Jahre später das Manuskript von *Tod eines Kritikers* liest, wünscht sich Schirmmacher offenbar einen herbergsvater-

haften Walser. Am 29. Mai 2002 unterstellt er dem Autor in einem offenen Brief über einen Roman, den außer ihm und Mitarbeitern des Verlags noch niemand kennt:

Ihr Roman ist eine Exekution. Eine Abrechnung – lassen wir das Versteckspiel mit den fiktiven Namen gleich von Anfang an beiseite! – mit Marcel Reich-Ranicki. Es geht um die Ermordung des Starkritikers. [...] Am Ende die Aufklärung: Der Kritiker ist nicht tot, er hat nur tot gespielt, um sich mit seiner Geliebten zu vergnügen. Dazwischen eine Art Gesamtanalyse des Starkritikers, des literarischen Lebens unter Aufbietung halbverschlossener Figuren wie Joachim Kaiser und Siegfried Unseld. In Wahrheit aber: die Beschreibung eines Verhängnisses, das sich in André Ehrl-König alias Marcel Reich-Ranicki über die Literatur in Deutschland legt. [...] Die „Herabsetzungslust“, die „Verneinungskraft“, das Repertoire antisemitischer Klischees ist leider unübersehbar, und wenn „André Ehrl-König zu seinen Verfahren auch Juden zähle, darunter auch Opfer des Holocaust“, dann ist Ihr „darunter“ besonders hervorhebenswert. [...] „Umgebracht zu werden paßt doch nicht zu André Ehrl-König.“ Es ist dieser Satz, der mich vollends sprachlos macht. Er ist Ihnen so wichtig, daß er zweimal in dem Roman vorkommt, Auf [sic] dem Hintergrund der Tatsache, daß Marcel Reich-Ranicki der einzige Überlebende seiner Familie ist, halte ich den Satz, der das Getötetwerden oder Überleben zu einer Charaktereigenschaft macht, für ungeheuerlich.<sup>84</sup>

Schirmmachers Kritik beruht auf zwei Prämissen:

1. Ehrl-König ist keine literarische Figur, sondern ein schlecht verkleidetes, kritisches Porträt Marcel Reich-Ranickis, mit dem dieser in der Öffentlichkeit herab gesetzt werden soll;
2. die Charakterisierung Ehrl-Königs ist antisemitisch, sowohl allgemein (in der Verwendung von antisemitischen Klischees) als auch auf Reich-Ranickis Biographie bezogen.

Hätte Schirmmacher Recht, dann wäre Walsers Roman das Musterbeispiel für einen Schlüsselroman. Unter „Schlüssel-literatur“ findet sich im *Metzler Literatur Lexikon* folgende Definition:

[...] literar. Werke, in denen wirkl. Personen, Zustände u. Ereignisse meist der Gegenwart des Autors hinter fiktiven oder histor. Namen mehr oder minder verborgen sind. Das Verständnis der Werke setzt beim Leser die Kenntnis des verwendeten ‚Schlüssels‘ oder der verschlüsselten Verhältnisse voraus. Im Unterschied zu solchen Werken, in denen bestimmte wirkl. Personen zu Urbildern oder Modellen wurden [als Beispiele genannt werden Goethes *Werther* und Fontanes *Effi Briest*], ist in der Sch. der konkrete Realitätsbezug und die Kodifizierung des Textes das bewußte Ziel des Autors.<sup>85</sup>

Auf der Basis dieser Definition können wir festhalten, dass für einen Schlüsselroman die konkrete Bezugnahme auf zeitgenössische außertextuelle Realität nicht nur konstitutiv, sondern wichtiger ist als jede überzeitliche Bedeutung. Ansonsten wären die beiden gegenteiligen Beispiele – *Werther* und *Effi Briest* – auch Schlüsselromane, da sie sich auf konkrete Ereignisse und Personen zurückführen lassen, auf den Selbstmord des Goethe-Freundes Jerusalem und die Ardenne-Affäre.

In der letzten Walser-Debatte meldeten sich zahlreiche Kritiker und andere öffentlich wirkende Personen zu Wort, die entweder die Prämissen Schirmmachers akzeptierten und mit Vehemenz in seine Schelte einstimmten oder die Prämissen anzweifelten und sich auf die Eigenständigkeit der literarischen Fiktion beriefen.<sup>86</sup> Die Vertreter der Fiktionshypothese bezweifelten die antisemitische Tendenz, indem sie darauf aufmerksam machten, dass die jüdische Vergangenheit Ehrl-Königs vom Roman selbst in Zweifel gezogen werde und auch die anderen, von Schirmmacher angeführten Zitate deutliche, zum Teil kritische Relativierungen erfahren würden.<sup>87</sup> Arno Widmann erklärte den Roman „zu einem der besten Bücher nicht nur von Martin Walser“, es handele sich um „eine fulminante Satire“.<sup>88</sup> Walser selbst erläuterte, sein Roman handele von etwas ganz anderem, als ihm unterstellt werde: „Von der Machtausübung im Kulturbetrieb zur Zeit des Fernsehens.“<sup>89</sup>

Bei genauer Lektüre des Romans bleibt von Schirmachers Vorwürfen in der Tat nicht mehr viel übrig. Erzählkonstruktion und Figurencharakteristik sprechen dagegen, als Ziel eine kaum verhüllte Reich-Ranicki-Beleidigung oder gar einen antisemitischen Einwurf zu vermuten. So relativiert sich das für Schirmmacher und andere besonders anstößige Hitler-Zitat durch den Kontext:

Ich fragte nach den Sätzen, die in der *Frankfurter* zitiert gewesen waren: Die Zeit des Hinnehmens ist vorbei. Sehen Sie sich vor, Herr Ehrl-König. Ab heute nacht Null Uhr wird zurückgeschlagen. Diese Hitler-Variation hat Silbenfuchs nicht gehört.<sup>90</sup>

Entscheidend ist hier der letzte Satz: Offenbar hat es die inkriminierte Aussage gar nicht gegeben. Doch wird bereits im Roman der Vorwurf des Antisemitismus erhoben: „Das Thema war jetzt, daß Hans Lach einen Juden getötet hatte.“<sup>91</sup> Eine Romanfigur, der Kritiker Wolfgang Leder, stellt fest, „es sei ja noch nicht einmal sicher, ob Ehrl-König Jude gewesen sei.“<sup>92</sup>

Wir haben es hier mit einigen wenigen von zahlreichen Stellen des Romans zu tun, die vorführen, dass und wie Realität medial erzeugt wird – weil es in der Zeitung steht, wird es geglaubt. So gesehen war die Aufregung im Feuilleton über *Tod eines Kritikers* nur die Bestätigung der dem Roman impliziten These von einer medial erzeugten Realität, das haben schon Dieter Borchmeyer und Helmuth Kiesel festgestellt.<sup>93</sup> Doch hat die eben zitierte Stelle einen ironischen Widerhaken: Leder ist Kritiker beim DAS-Magazin, für das in Walsers Roman *Ohne einander* noch Willi André König arbeitete. Nicht einmal die Satire nimmt sich ernst.

## V. Die Romankonzeption

Was passiert im Roman?<sup>94</sup> Der Kritiker André Ehrl-König soll ermordet worden sein, man hat aber nur seinen blutbefleckten Pullover gefunden. Verhaftet wird der Schriftsteller Hans Lach, der kurz vor Ehrl-Königs Verschwinden mit diesem eine heftige Auseinandersetzung hatte. Der Mystikforscher Michael Landolf glaubt nicht an die Schuld Lachs und führt mit allen Zeugen oder indirekt Beteiligten Gespräche, um einen Punkt zum Einhaken zu finden.

Ein Kriminalroman also? Keineswegs, nur der rote Faden erinnert daran, und das auch nur bis zur verblüffenden Auflösung, dass alles ganz anders war. Ehrl-König ist gar nicht tot, er hatte in jener Nacht lediglich Nasenbluten und wollte nicht das Angebot einer jungen Autorin abschlagen, ihr Geliebter zu werden. Lach und Landolf sind eine Person, das Doppelgängermotiv verweist auf das Thema der Ichspaltung.

Also ein psychologischer Roman?<sup>95</sup> Walser konstruiert eine gedoppelte Erzählerfigur. Michael Landolf erzählt, er gibt sich als Freund Hans Lachs aus und ist doch Lach selbst. Über seine psychischen Dispositionen erfährt man indes wenig, auch wenn der Schluss, als er ratlos ins Gebirge verschwindet, ein Andauern des inneren Konflikts überdeutlich macht.

Nicht der Kritiker stirbt, sondern der Verleger Pilgrim (durch Krankheit) und der inhaftierte Nachwuchsautor Mani Mani (durch Selbstmord). Walser spielt mit Lesererwartungen, das zeigen schon Sätze wie der folgende, die erst im Nachhinein einen Sinn bekommen: „Keine Polizei der Welt würde mich eines Mordes verdächtigen. Hans Lach schon. Obwohl er den Mord so wenig begangen hat wie ich.“<sup>96</sup> Noch witziger wirkt im Rückblick auf den bereits gelesenen Text die Information, eine Studentin schreibe „eine Doktorarbeit über Identität bei Hans Lach“.<sup>97</sup> Zugleich auf ironische Weise

selbstreflexiv ist folgende Stelle, Läch spricht mit Verlegergattin Julia Pelz:

Wegen ein paar Fernsehplänkeleien tötet man nicht.  
Und sie: Der glücklichste Mensch des Zeitalters mußte sterben,  
weil ihn der Unglücklichste nicht ertrug.  
Stilisierung, rief ich.<sup>98</sup>

Stilisierung nicht nur im Text, sondern auch auf die Strategie des Texts bezogen – ein deutliches Signal an den Leser, nicht alles so ernst zu nehmen. Vielleicht handelt es sich dann um einen parodistischen Roman? Eine Parodie setzt etwas voraus, das parodiert wird. In diesem Fall ist das der zeitgenössische Medienbetrieb, dem alle wichtigen Figuren angehören. Lach ist Autor, Ludwig Pilgrim ist Verleger, Pilgrims Frau Julia Pelz ist Autorin, Bernt Streiff ist Autor, André Ehrl-König ist Kritiker, Silberfuchs alias Silberfuchs ist Professor der Literaturwissenschaft, selbst ein Kriminalhauptkommissar wird literarisiert, indem er den Namen Wedekind bekommt.<sup>99</sup>

Eine Parodie setzt etwas Parodiertes voraus, die im Feuilleton heiß diskutierte Frage ist nun, ob das Parodierte der Literaturbetrieb im allgemeinen oder im besonderen ist, ob Walser bestimmte Personen direkt treffen wollte, d.h. vor allem Marcel Reich-Ranicki. Bei der Suche nach Gemeinsamkeiten sollte man nicht übersehen, dass die Erzählerfigur Züge ihres Autors trägt. Lach ist Schriftsteller und leidet – als zu Unrecht Kritisierte wie Inhaftierte – unter ‚seinem‘ Kritiker. Allerdings ist Lach – wie Ehrl-König – eine deutlich parodistisch gezeichnete Figur, diese Parallele deutet schon der Umstand an, dass es sich beide Male um sprechende Namen handelt. Lach ist genauso lächerlich wie sein Gegenspieler, der eigentlich gar kein Gegenspieler, sondern eine Komplementärfigur ist – die beiden bedingen sich gegenseitig. Wenn also Walser Reich-Ranicki auf wenig schmeichelhafte Weise parodiert hat, dann hat er sich selbst ebenso parodiert.

Das Buch Lachs, das Ehrl-König in der „Fernseh-Show *SPRECHSTUNDE*“ verreit, trägt den Titel *Mädchen ohne Zehennägel* und kein Leser dürfte sich darüber wundern, dass dieser Titel sarkastische Bemerkungen des Kritikers provoziert: „Bitte, *Mädchen ohne Zehennägel*, schon der Titel, ach, warum hat man nicht in einer Zeit leben dürfen, in der die Bücher *Madame Bovary*, *Anna Karenina* und *Effi Briest* hießen.“<sup>100</sup> Es gibt hier einen verborgenen direkten Bezug zu Walser, jedenfalls verlautete seinerzeit gerücheweise, auch er habe einmal ein Werk mit diesem lächerlich klingenden Titel geplant. Die Ironie wirkt in beide Richtungen, Kritiker wie Autor, da sich der Kritiker Romane des bürgerlichen Realismus wünscht und den zu wenig realistischen Gehalt des Romans Lach zum Vorwurf macht: „Und wissen Sie, was dann passiert? Nichts. Kein einziges Mädchen ohne Zehennägel.“<sup>101</sup>

Ebenfalls ironisch ist der Titel von Lachs vorletztem Roman: *Der Wunsch, Verbrecher zu sein*.<sup>102</sup> Da es sich um einen Wunsch handelt, konnotiert der Titel zugleich das Verbrechen und die Unfähigkeit zum Verbrechen. Damit ist ein typisches Schriftsteller-Dilemma angesprochen – Autoren bieten Worte statt Taten. Dass Lach gern Taten statt Worte vollbringen würde, dazu aber nicht in der Lage ist, schafft deutliche Distanz zu der Figur. Sein *Verbrecher*-Buch, aus dem Auszüge mitgeteilt werden, fungiert ganz offenkundig als Selbsttherapie: „Als anständiger Mensch durfte er ja an allem, was er tat, keinen Gefallen finden“, das ginge eben nur als Verbrecher. Andererseits: „Aufwachen. Wie immer, froh, weil es doch nur ein Traum war.“ Freud und die Psychoanalyse sind hier mit Händen zu greifen, und weil sie mit Händen zu greifen sind, können diese Stellen nur parodistisch gemeint sein. Jede andere Interpretation würde den mit allen Wassern der literarischen Moderne und Postmoderne gewaschenen Walser sträflich unterschätzen.

Überzeichnungen finden sich allerorten. So heißen die zuständigen Kriminalbeamten Meisele und, wie bereits erwähnt, Wedekind – die Assoziationen Meise als Vogelart und Frank Wedekind, ein Autor der literarischen Moderne, werden nicht falsch sein. Der erste Name verharmlost seinen Träger. Der zweite bedeutet zunächst eine Parallele zum forschen Auftreten des Kriminalhauptkommissars, zugleich begründet er Distanz gegenüber dessen simplen Erklärungsmustern und durchsichtigen Manövern. Zu dem Spiel des Romans mit Mustern und intertextuellen Verweisen gehört auch, dass sich der Mythenforscher Landolf, der ja nur eine Fiktion innerhalb der Fiktion ist, als „Gegenspieler Wedekinds“ sieht – bürgerlicher Mythos steht gegen antibürgerliche Kritik und beides wird ironisch gebrochen.

Einfluss eines psychoanalytischen Vorwissens zeigt auch die Zeichnung der Titelfigur. Geschildert wird das Problem, das Ehrl-Königs Lektorin mit dem Starkritiker hat:

Er lobt jedes Manuskript, das er bringt, und es ist klar, daß sie zustimmen, sein Lob überbieten muß, oder er haßt sie. Damit kann sie leben. Aber jetzt verlangt er, daß sie jedesmal auch seine früheren Bücher andauernd lobe. Das gehe zu weit. Sie weiß, daß seine Mutter ihn abgelehnt hat, weil er klein und häßlich war. Dafür will er jetzt von jedem andauernd entschädigt werden.<sup>103</sup>

Doch sofort folgt ein Warnzeichen, solche Charakterisierungen nicht zu ernst zu nehmen: „Ach, Herr Landolf, man muß kein Don Quijote sein, um Ehrl-König für eine Windmühle zu halten.“ Selbst dies wird noch einmal ironisch gesteigert: „Das wäre ein hübscher Satz, sagte ich, wenn Ehrl-König nicht ermordet worden wäre.“ Was er ja nicht ist – auch wenn es der Leser noch nicht weiß.<sup>104</sup>

## VI. Ironie und Distanz

Es ist das Strukturprinzip dieses Romans und bei Walser nichts grundsätzlich Neues, dass kein Handlungszug, keine Figur und keine Aussage ohne subtile ironische Brechung bleibt. So urteilt Landolf alias Lach über den Literaturbetrieb: „Die Intellektuellen huren heute mit der Öffentlichkeit genau so wie vorher mit Gott. Wer das für einen Vorwurf hält, weiß nicht, was Gott war und was die Öffentlichkeit ist.“<sup>105</sup> Der erste Satz wirkt als Vorwurf, „huren“ ist kein positives Wort und klingt im Zusammenhang mit Gott fast alttestamentarisch. Doch der zweite Satz behauptet nun, das müsse kein Vorwurf sein, und unterstellt dem, der es für einen Vorwurf hält (eine Falle, in die jeder Leser tappen dürfte), dass er weder vom früheren Gottesbegriff noch von der Bedeutung der Öffentlichkeit weiß – obwohl es sich hierbei um Grundkenntnisse europäischer Tradition handelt. Dabei bleibt offen, wie der von der Vorstellung des Lesers abweichende Gottes- und Öffentlichkeitsbegriff denn nun aussehen soll.

„Dann eine Passage, die mir demonstrierte, daß es in dieser Szene keine Tatsachen gibt, sondern nur Versionen“, konstatiert Landolf / Lach beim Besuch des Lach-Pendants und zweitwichtigsten, nicht weniger ironisch gezeichneten Autoren-Vertreters im Roman, Bernt Streiff.<sup>106</sup> Zu dem Bestiarium der Schriftsteller gehören noch

- der verhinderte Rebell unter den Jungautoren, Mani Mani,<sup>107</sup> der seinem parodistisch verdoppelten Namen alle Ehre macht,
- und die Nachwuchsautorin Cosi von Syrgenstein, mit der sich Ehrl-König heimlich vergnügt, während Freund und Feind denken, dass er tot ist.

Cosi schreibt an einem Roman mit dem schönen Titel *Eingespeichelt* oder *Einspeicheln*;<sup>108</sup> das konnotiert, was sie

mit dem Kritiker getan hat. Hier finden wir Qualitäten eines Kalauers.

Die Ironie des Romans, ob sie nun offensichtlicher oder subtiler auftritt, ist allumfassend – in ihren Sog geraten Erzähler und Leser, Intellektuelle und Medienschaffende, nicht zuletzt der Mythos, wie ihn die Charakterisierung der „Sammelerin von Specimena aus Alchemie, Kabbala und Mystik“ zeigt,<sup>109</sup> der Verlegergattin Julia Pelz. Julia muss Julia heißen, denn sie ist die weibliche Verlockung für Hans Lach, die Figur mit dem deutschen Vornamen (von *Hänsel und Gretel* bis, bereits in einer Tradition ironischer Wiederaufnahmen, zum *Zauberberg*). Die Ironisierung des Mythos manifestiert sich in einem Anhänger, den die attraktive Frau Pelz-Pilgrim trägt. Hier ist der erste, von Landolf geschilderte Eindruck:

In den V-Ausschnitt hing, fast zu groß, ein in einem silbernen Kreis schwarzgleißender Stern, der sofort auffiel, weil er statt fünf oder sechs Zacken sieben hat, und sechs sind schwarz, und die siebte Zacke, die nach unten weisende, ist reines, strahlendes Gold.

Landolf trifft sie in einem Raum mit einer Tapete, die folgendes Motiv zeigt: „Diese manierten, eingebildeten Hirsche mit ihren etwas zu groß geratenen Geweihen.“<sup>110</sup> Im Kontext der Handlung ist dieses ironische Spiel mit Symbolen leicht auflösbar. Der goldene Zacken ist der Phallus, er zeigt wie ein Wegweiser in Richtung des Geschlechts. Bei den Geweihen, die ebenfalls als Phallus zu lesen sind, erfolgt die Überzeichnung dadurch, dass sie „etwas zu groß“ geraten sind. Später sehnt sich Lach nach Julia Pelz: „Und ihren siebenzackigen Stern im Meditationskreis wollte ich wiedersehen. Und die überirdischen Porzellanpuppenfinger der Frau Pelz-Pilgrim, wie sie an der siebten, der goldenen Zacke dieses Sterns spielen.“<sup>111</sup> Man könnte hier von augenzwinkernder Sexuelsymbolik sprechen.

Der Roman nimmt auch die Literatur nicht ernst. So wird beispielsweise ein Professor mit folgender Aussage zitiert: „Gedichte zu schreiben sei sowieso Ausdruck einer weitreichenden, jedes Mitgefühl verdienenden Schwäche. Die könne, wenn überhaupt, dann nur durch Gedrucktwerden gelindert werden.“<sup>112</sup> Diese Aussage wird auf Julia Pelz bezogen, die ihre Gedichtbände aber nicht im Haus ihres Gatten Pilgrim, „sondern bei Suhrkamp“ veröffentlicht hat.<sup>113</sup> Wir haben es hier mit einem weiteren Beispiel zu tun, wie ironisch mit der Wirklichkeit umgegangen wird. Die Anspielung auf Ulla Berkéwicz, die Frau Siegfried Unselds, ist offensichtlich: Als Frau des Suhrkamp-Chefs hat sie, offenbar mit weniger Skrupeln als Frau Pelz ausgestattet, bei Suhrkamp veröffentlicht. Wenn es dann später über das Arbeitszimmer von Julia Pelz heißt: „Und von der Decke schwebte an einer silbernen Kette ein schwarzer Engel mit grünen Flügeln“, und wenn ihre bevorzugte Kleidung so beschrieben wird: „Auf der Insel fand das in Weiß statt, in Leinen und Seide. In München in schwarz“,<sup>114</sup> dann ist es ein Leichtes, die Stellen als Anspielung auf Ulla Berkéwicz' ersten und im Feuilleton umstrittenen Roman *Engel sind schwarz und weiß* zu lesen.<sup>115</sup> Doch es sind immer nur einzelne Anspielungen, die solche Verbindungen ermöglichen.

Das Spiel mit der zeitgenössischen Realität findet sich freilich auch bei André Ehrh-König. Wie Reich-Ranicki im wirklichen Leben leitet er eine Fernsehshow, die aber anders heißt und in ihrer Gestaltung vom *Literarischen Quartett* deutlich abweicht. Eines der Glanzlichter der Ironisierung des exemplarischen Meinungsmachers, der mit Reich-Ranicki nur indirekt zu tun hat, ist die Beschreibung des Sessels, in dem der Kritiker während der Show zu thronen pflegt:

Der ist schön imitiertes Empire, helles Holz, man soll an Marmor denken, goldene Rillen und Blätter, Zeus-Symbole (Adler und Blitz), die vier Füße, auslaufend in Löwentatzen, die auf vier Büchersockeln stehen. Vielleicht Attrappen. Auf jeden Fall sin-

ken die Löwentatzen ein bißchen in die ledernen Buchdeckel ein. Die Buchrücken sind so beleuchtet, daß man lesen kann, worauf Ehrl-König thront: *FAUST, EFFI BRIEST, ZAUBERBERG, BERLIN ALEXANDERPLATZ*.<sup>116</sup>

Hier wird – zweifellos absichtsvoll – dick aufgetragen. So wie der Sessel ein historisches Möbel imitiert das Holz das wertvolle Marmor. Echt ist hier nichts, selbst die Bücher scheinen Attrappen zu sein. Die Löwentatzen symbolisieren überdeutlich den Anspruch des Kritikers. Dass sie in die Buchdeckel einsinken, ist eine symbolische Steigerung der Kritikermacht. Dann handelt es sich auch noch um vier der meistkanonisierten Bücher, zwei aus dem 19. und zwei aus dem 20. Jahrhundert, Goethes *Faust*-Drama als der am stärksten kanonisierte Text überhaupt, die Romane Fontanes, Thomas Manns und Alfred Döblins als drei der bedeutendsten Leistungen deutschsprachiger Romankunst, wobei auffällt, dass kein Text der Exil- oder Nachkriegsliteratur dabei ist – es sind ausnahmslos Klassiker. Diese Auswahl ist so klischeehaft, dass der Ironie die Spitze gebrochen wird.

Vergleichbare Übertreibungen gibt es in der Handlung: das Blut, das Ehrl-König am angeblichen Tatort zurückließ, war Ergebnis heftigen Nasenblutens; und in einzelnen Aussagen wie der Grundsatzklärung Ehrl-Königs: „Bücher sind Gut oder Schlecht. Der Rest ist Korruption.“<sup>117</sup> Natürlich kann man in der Klassiker-Auswahl und in den Zuspitzungen Vorlieben Reich-Ranickis erkennen, auch wenn er nicht der einzige ist, der einen konservativen Kanon pflegt.<sup>118</sup> Es gibt weitere Stellen, die sich als Anspielungen auf den Frankfurter Großkritiker lesen lassen, beispielsweise wenn er Lachs Roman *Mädchen ohne Zehennägel* abtut mit der Bemerkung, „da lese er doch lieber gleich das Telephonbuch“. Reich-Ranicki hat, damit sich selbst ironisierend, eine Zeitlang Werbung für Telefonbücher gemacht.

Den höchsten Grad der Überzeichnung erreicht Walser mit der Parallelisierung von Show und Sexualität. So heißt es über das Publikum der *Sprechstunde*, es „habe gelacht und geklatscht, als wolle es sich jetzt selber, ohne Ehrl-König, einem Höhepunkt entgegenklatschen, den man dann nur noch Orgasmus nennen könne.“<sup>119</sup> Dazu passt das Verhalten des Starkritikers, das Bernt Streiff so überzeichnet:

Wieder Hans Lach: Man müßte mit den Kameraleuten reden, daß die 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*, gelte Bernt Streiff, das ist sein Ejakulat. Der ejakuliert doch durch die Goschen, wenn er sich im Dienst der deutschen Literatur aufgeilt.<sup>120</sup>

Dass die Kritikersatire noch gesteigert werden kann, zeigt Hans Lachs Vision einer Literatur-Fernsehshow im Jahre 2084. Die Show „*GLÄSERNE MANEGE*“ zielt nur noch auf Evozierung und Darstellung von Sexualität. Machtausübung, Literaturkritik im Fernsehen und der Sexualakt werden in eins gesetzt. Von der Literatur ist dabei nichts übrig geblieben.<sup>121</sup> Dem kollektiven Orgasmus und dem individuellen Ehrl-Königs stellt der Roman abnormale Vorlieben und Verhaltensweisen des Kritikers gegenüber, der Kontrast dient der satirischen Entlarvung der Figur. Rainer Heiner Henkel weiß:

Nehmen Sie Ehrl-König und die Frauen. Es hat sich nie um Frauen gehandelt, immer um Mädels. Oder auch um Mädelen. Mädelen oder Mädelenchen, da hat er immer scharf unterschieden. Am liebsten waren ihm natürlich Mädelenchen, aber wenn's keine gab, nahm er auch Mädels. Frauen findet er langweilig. Unzumutbar. Besonders deutsche. Weibliches plus Schicksal, zum Davonlaufen!<sup>122</sup>

Durch solche Vorlieben wird der Kritikers nicht nur als Chauvinist, sondern auch als Simpleton entlarvt. Seine Frau stellt ihn als Versager dar, wobei die Parallelen zum öffentlichen Verhalten des Kritikers augenfällig sind: „Seine unbremssbare Ejakulation. Also, er ist die Nullbefriedigung schlecht-

hin. Und zwar immer schon und immer noch.<sup>123</sup> Doch wird diese Aussage dadurch relativiert, dass Ehrl-Königs Frau sie als Motiv für die Ermordung ihres Mannes angibt – den sie gar nicht ermordet hat, aber durch die Publizität ihrer Inhaftierung zurückholen will.

Die literaturkritischen Strategien sind, das ist zweifellos konzeptionelle Absicht, parallel zum Sexualverhalten zu sehen, sie könnten nicht einfacher durchschaubar sein. Schlicht ist Ehrl-Königs Horizont, er pflegt „Superlativstilistik. Ein so guter Autor, und wieder ein so schlechtes Buch! Warten wir weiter! Er mußte die Autoren, auf die er einschlagen wollte, sozusagen am Leben lassen, am literarischen, um später wieder auf sie einschlagen zu können.“<sup>124</sup> Nicht nur das Werturteil, auch seine Verkündigung ist stark ritualisiert: „Ehrl-König habe immer ein Repertoire von zwölf bis fünfzehn Sätzen gehabt, pointierten Sätzen. Dazu noch fünfzehn bis achtzehn Zitate.“<sup>125</sup>

Bis hierher kann festgestellt werden, dass es durchaus Anspielungen in der Figurenkonzeption auf Reich-Ranicki gibt, doch dass die mitgeteilten Charakterzüge, auch und gerade in ihrer Überzeichnung, keine direkt feststellbare Ähnlichkeit mit dem Großkritiker haben. Porträtiert wird nicht eine Person, sondern ein Typus. Insofern ist festzustellen: Wer in Ehrl-König eine Reich-Ranicki-Parodie vermutet, kann nicht sein Freund sein. Walsers Figur ist so überzeichnet, dass man sie gar nicht ernstnehmen kann.

## VII. Macht und Ritual

Der Roman reflektiert seine Strategie größtmöglicher Überzeichnung: „Ohne Leiche verkommt alles zum Quiz.“<sup>126</sup> Anders und mit dem Titel einer Komödie Shakespeares gesagt: *Much Ado About Nothing*. Diesen Lärm um nichts stellt der Roman nicht nur als Charakteristikum der medial erzeugten Wirklichkeit heraus, auf der Handlungsebene re-

produziert er ihn sogar – von der kriminalistischen Spannung am Anfang bleibt nichts übrig. Ob Walser aber mit der dritten Ebene gerechnet hat, der Bestätigung und Verstärkung des Lärms um nichts durch die Rezeption?

Der Roman ist bereits der ironische Kommentar zu der Debatte, die er angestoßen hat. Die Rezeption des Romans hat wieder einmal gezeigt, dass nichts so gut erfunden sein kann, dass es die Wirklichkeit nicht noch übertreffen könnte. Als Parallele sei auf ein Gerücht über Gerhard Polts Film *Man spricht deutsch* von 1987 verwiesen. Es gibt eine Szene am Strand, in der die Protagonisten versuchen, den überall herum liegenden Müll, sogar Fäkalien, zu ignorieren. Das Gerücht besagt, dass vor den Dreharbeiten der Strand nicht verschmutzt, sondern gereinigt werden musste, weil man annahm, dass das Publikum den Filmemachern den vorgefundenen Zustand nie geglaubt und ihn als zu große Übertreibung empfunden hätte. Ob das Gerücht stimmt oder nicht – wer schon mal an weniger geschützten Stränden war, hat zumindest den Eindruck, dass es stimmen könnte.

Walsers Roman führt – und das ist bei diesem Autor nichts Neues – nicht nur seine Figuren, sondern vor allem seine Leser vor, indem er immer wieder neue Leimruten auslegt, an denen sie kleben bleiben. Wenn die Debatte im Feuilleton überhaupt etwas illustriert, dann dies: Reihenweise kleben die Kritiker fest. Dabei lässt sich der Roman nicht festlegen. Wenn Landolf alias Lach die Verlegergattin Julia Pelz wie folgt charakterisiert, dann könnte man das auch auf den ganzen Roman anwenden:

[...] so wurde daraus ein virtuoser Spott auf alles Erdenkliche, inklusive sie und mich. Oder eine verzweifelte Verwegenheit. Man muß das nicht zuordnen.<sup>127</sup>

Ironie bedeutet aber nicht nur Humor und Kritik. Sie entsteht vor einer Folie, vor einer Vorstellung, wie es denn anders sein könnte. Die Suche danach führt zu einer Überzeugung,

die typisch für Walser ist und die übrigbleibt, wenn man alle Ironie abzieht. Walsers Antipoden heißen „Ritual“<sup>128</sup> und „Macht“: „Ehrl-König war alles durch Macht“, heißt es im Roman.<sup>129</sup> Walser hat in einem *Spiegel*-Interview während des Streits betont: „Ich bin gegen nichts so empfindlich wie gegen Machtausübung. Das ist für mich das Verletzendste. Da ist mir eine Gallenkolik lieber.“<sup>130</sup> Alle bisher angeführten Beispiele von Walser-Texten bis hin zur Friedenspreisrede können aus dieser Haltung heraus verstanden werden.

Das Dilemma, dass Machtkritik (etwa in Form des Romans) auch Machtausübung bedeutet, hat Walser erkannt und sogleich genutzt, um seine Ironie zu potenzieren. Deshalb ist Lach freiwillig ins Gefängnis gegangen: „Sobald er weg ist, fort, heraus aus jeder Erreichbarkeit, stirbt die Machtausübung aus Mangel an Objekt.“<sup>131</sup> Dass das kein Ausweg ist, demonstriert der offene Schluss, die Flucht Lachs in die Berge. Lach schreibt die Geschichte nieder, die dem Leser in Buchform vorliegt.<sup>132</sup> Es bleibt dem Leser überlassen, Lachs Geschichte weiterzudenken und zugleich den Roman als artifizielles, hochironisches Spiel mit differenzierten Mechanismen der Machtausübung wahrzunehmen.

In der Friedenspreisrede hat Walser versucht, der „Ritualisierung“ des Gedenkens an Auschwitz<sup>133</sup> und der Ausübung von Macht durch die „Meinungssoldaten“, die, „mit vorgehaltener Moralpistole, den Schriftsteller in den Meinungsdienst nötigen“,<sup>134</sup> auf ernsthafte Weise zu widersprechen. Dass er die ernsthafte wie die satirische Auseinandersetzung beherrscht, hat er schon in seinen früheren Texten immer wieder gezeigt. In den Worten Landolfs / Lachs, auf Ehrl-Königs Entzweiung mit einem Freund gemünzt: „Wenn der Anlaß nicht so lächerlich wäre, könnte man sagen: tragisch.“<sup>135</sup> In *Kaschmir in Parching* hatte es noch geheißt: „Ein Spießler ist ein Mensch, dessen Tragödie für alle lächerlich ist, außer für ihn.“<sup>136</sup> Walsers *Tod eines Kritikers* versucht, wie das ganze Werk dieses Autors, individuelles

Verhalten und gesellschaftliche Prozesse durch mehr oder weniger ironische Überzeichnung transparent zu machen, um gesellschaftliche Rituale und Machtpositionen zu problematisieren. Angesichts des Verlaufs der Debatte über den Roman lässt sich feststellen, dass viele der Äußerungen im Feuilleton Beispiele für Ritualisierungen und problematische Machtpositionen geliefert, also die dem Roman immanente These bestätigt haben.

### VIII. Kein Schlüsselroman – kein Antisemitismus

Der Roman diagnostiziert das Problem, das er hervorruft, das also die Rezeption unfreiwillig bestätigt: „Die Medien sind wahrheitsimmun.“<sup>137</sup> Seine Leistung hat der Roman auch in dem Ehrl-König-Satz vorweggenommen:

Der Ankelage [sic], eine hohe Behörde an der Nase herumgeführt und diversen Schelaumeiern [sic] diverse Fragen gestellt zu haben, sehe er gelassen entgegen, denn: Es war ein längst fälliges Lehrstück über Wahrheit und Lüge im Kulturbetrieb.<sup>138</sup>

Hier lassen sich Parallelen zwischen Kritiker und Autor (also Walser) feststellen. Ehrl-Königs Aussage ist von der vermutbaren Position Walsers nicht sehr verschieden, und dieser Stelle folgt die ironische Bemerkung von Frau Ehrl-König: „Umgebracht zu werden paßt doch nicht zu André Ehrl-König, ich bitte Sie. Und trank uns zu.“<sup>139</sup> Der Kontext sowie die ironische Geste des Zuprostens lassen die Aufregung Frank Schirmmachers gerade über diese Stelle im doppelten Sinne als komisch erscheinen. Ehrl-König ist kein *Alter ego* Reich-Ranickis, sondern eine Romanfigur, die mal in satirischer Überzeichnung, mal in den von ihr getroffenen Aussagen mit dazu trägt, die Parodie des Medien- und Literaturbetriebs zu produzieren. Sind vielleicht viele Reaktionen auf den Roman deshalb so negativ ausgefallen, weil die Rezensenten sich selbst und ihren Betrieb ein Stück weit erkannt haben? Dann wäre Reich-Ranicki nur ein bequemes Medium für die Kritik an Walser gewesen.

Mit was für einem Roman haben wir es nun zu tun? Wegen der offenkundig entpersonalisierten Bezüge zur Realität funktioniert die Bezeichnung *Schlüsselroman* nicht. Es sei denn, man liest diesen fiktionalen Text wie eine Zeitung und nicht als *Schelmenroman*, als den man ihn, wenn man auf eine Kategorisierung aus ist, eher bezeichnen könnte. Ehrl-König steht in der Tradition der klugen Narren und Aufschneider, deshalb beginnt die Erzählung des letzten Teils mit dem Datum des Todestags „von Shakespeare und von Cervantes“. Nicht mit dem Datum des Geburtstags, denn die alten Narren sind tot – es leben die neuen.

Nur eine letzte Finte des Romans sei noch angesprochen, die Teil seiner Strategie ist, Erwartungshaltungen immer doppelt zu enttäuschen. Als Lach sich zu erkennen gibt, heißt es:

Michael Landolf, ich danke dir dafür, daß du mir Unterschlupf gewährt hast. Und ziehe aus. Scheinbewegungen sind das. Erzähler und Erzählter sind eins. Sowieso und immer. Und wenn der eine sich ver mummen muß, um sagen zu können, wie der andere sich schämt, dann ist das nichts als das gewöhnliche Ermöglichungstheater, dessen jede menschliche Äußerung bedarf. Glaube ich. Wer auch immer das sei.<sup>140</sup>

Das ist eine weitere Falle für den Leser. Wenn er auf der Basis dieser Aussage in Lach ein *Alter ego* Walsers sieht, dann muss er zugestehen, dass Lach kaum weniger ironisiert wird als Ehrl-König. Ist Lach aber kein *Alter ego* Walsers, kann logischerweise Ehrl-König kein *Alter ego* Reich-Ranickis sein.

Anders gesagt: Entweder man akzeptiert als Leser die im Zitat provozierenderweise gelegnete Distanz zwischen Autor und Figuren, dann handelt es sich vor allem um eine Selbstkritik, oder man liest den Roman als ironische Parabel auf die Medien, die Literatur und das Leben. Weil die Differenz zwischen beiden Möglichkeiten nur durch unzulässige Vereindeutigung aufhebbar ist, bleibt ein letztes

Mal festzustellen, dass es auf der Deutungsebene eines Schlüsselromans wenig festzustellen gibt.

### IX. Ein Diskursverweigerer?

Man kann sich über Martin Walsers Rückzug auf die eigene Position, seinen „Dialogverweigerungsdiskurs“<sup>141</sup> aufregen – man könnte aber auch einmal versuchen, das Positive darin zu sehen. Wenn Walser sich durch seine öffentliche Rolle, die er zwangsläufig einnimmt und die er sogar äußerst aktiv wahrnimmt, nicht instrumentalisieren lassen will, ist das im Grundsatz doch nichts Negatives. Walser hat seit den 50er Jahren und auch in der Friedenspreisrede immer wieder deutlich gemacht, dass er die Schuld der Vergangenheit, insbesondere das, was Auschwitz als *Pars pro toto* bezeichnet, weder leugnen noch ablehnen, dass er vielmehr dazu beitragen will, die Erinnerung wachzuhalten durch einen Paradigmenwechsel von der öffentlichen zur individuellen Auseinandersetzung. Insofern verweigert Walser nicht den Diskurs, sondern er sucht ihn – und andere verweigern ihn durch ihr Reden in Stereotypen.

Walser zieht eigentlich nur die Konsequenz aus der Moderne. Das Subjekt<sup>142</sup> ist auf sich selbst zurückgeworfen, Erkenntnis ist subjektiv, und wer eine Möglichkeit objektiver Erkenntnis postuliert oder einfordert, der argumentiert ahistorisch. Doch ist nach Moderne und Postmoderne offenbar, um es mit einer Stilblüte zu sagen, der ganzheitliche Blick wieder auf dem Vormarsch. Es hat der ins Vielfache zersplitterte und gesteigerte *Glaube* an Popularität gewonnen, etwa der Glaube an die Lösung des Weltfriedens durch den Krieg gegen Schurkenstaaten oder der Glaube an das Gegenteil, die Sicherung des Friedens durch eine Ablösung der US-Regierung. Fußballvereine, Popstars, Schauspieler, Automarken, sekundäre Mythen wie der Glaube an die heilende Wirkung von alternativer Medizin oder an die Schulmedizin oder an Horoskope umgeben und durch-

tränken unsere Realität, genauso wie die stellvertretende Rückgewinnung eines heilen (geheilten) Subjektstatus durch den *Herrn der Ringe* oder *Harry Potter*. Dies alles macht uns größer, indem es das Gefühl von Zugehörigkeit zu etwas stützt, das größer ist als wir selbst. Dabei wären wir selbst doch groß genug und es hilft nur anderen, wenn wir uns kleiner machen als sie. Auf eines seiner literarischen Vorbilder gemünzt hat Walser die dialektische Bestimmung von Größe so formuliert: „[...] bei Robert Walser muß man, um groß zu sein, radikal klein sein.“<sup>143</sup>

Walser führt vor, inwiefern eine sich selbst bewusste Subjektivität Dialogfähigkeit erst erschafft. Seine Auseinandersetzung mit der Subjektproblematik hat eine lange Geschichte und sie steht im Zentrum seiner Poetik, sie ist Thema seines zentralen poetologischen Textes: Es handelt sich um die unter dem Titel *Selbstbewußtsein und Ironie* versammelten Frankfurter Poetik-Vorlesungen. Das erste Titelstichwort taucht bereits in der Auseinandersetzung mit Fichte auf, Walser stellt fest, „[...] daß Selbstbewußtsein und gar Bewußtsein erst entstehen durch Entgegensetzung eines Nicht-Ich.“<sup>144</sup> Auch wenn das Ich nicht aus sich heraus oder über sich hinaus kann, so ist es doch nichts ohne das Nicht-Ich, ohne den oder die Anderen. So wird das Andere zum elementaren Bestandteil des Eigenen. Walser lehnt es allerdings ab, daraus einen Trick zu machen und durch Einverleibung des Anderen das eigene Selbstbewusstsein zu vergrößern. Deshalb führt er den Begriff der Ironie ein und unterscheidet zwei Formen, von denen er nur jene gelten läßt, die durch einen „Versuch der durchgeführten Selbstverneinung produziert“ wird.<sup>145</sup>

Walser sieht in der Beschränkung des Subjekts auf sich selbst, vor der sich heutzutage alle zu fürchten scheinen, etwas Positives, weil das Bewusstsein der Beschränkungen und Bedingtheiten von Freiheit den Menschen erst in die ihm mögliche Freiheit setzt. Ganz ähnliche Gedanken

hat übrigens jüngst die an poststrukturalistischen Theorien geschulte Judith Butler in ihren spektakulären Frankfurter Soziologie-Vorlesungen *Kritik der ethischen Gewalt* entwickelt.<sup>146</sup> Walser ist also, allen Kritikern zum Trotz, seiner Zeit immer noch und immer wieder voraus.

Michael Töteberg hat die Reaktionen auf Walsers Stück *Eiche und Angora* von 1962 zusammengefasst, das könnte, bei allen Veränderungen des Diskurses, so auch als Fazit unter der Diskussion über die Friedenspreisrede und *Tod eines Kritikers* stehen: „Walsers Behandlung der Nazi-Vergangenheit, von Restauration und Opportunismus in der Gegenwart löste heftigen, unverkennbar ressentimentgeladenen Widerspruch aus.“<sup>147</sup> Noch allgemeiner könnte man abschließend mit Walser selbst feststellen: „Wir haben jetzt viele ironische Existenzen und wenig Ironie.“<sup>148</sup>

## Anmerkungen

- 1 Martin Walser: *Tod eines Kritikers*. Roman. 1. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002, S. 62.
- 2 Zu Walsers Leben und Werk bis Mitte der 90er Jahre vgl. v.a. Gerald A. Felz: *Martin Walser*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1997 (Sammlung Metzler 299). Für die wissenschaftliche Beschäftigung mit Walser unverzichtbar ist die umfassende Sammlung von Literaturnachweisen durch Matthias N. Lorenz: *Martin Walser in Kritik und Forschung. Eine Bibliographie*. Bielefeld: Aisthesis 2002 (Bibliographien zur deutschen Literaturgeschichte 11).
- 3 Dieter Borchmeyer / Helmuth Kiesel: Vorwort. In: Dies. (Hg.): *Der Ernstfall. Martin Walsers Tod eines Kritikers*. Hamburg: Hoffmann & Campe 2003, S. 7-24, hier S. 14.
- 4 Vgl. Volker Hage u. Mathias Schreiber: *Marcel Reich-Ranicki*. Köln 1995, S. 65.
- 5 Vgl. Marcel Reich-Ranicki: *Lauter Verrisse. Mit einem einleitenden Essay*. Erw. Neuausg. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1984, S. 108-112.
- 6 Zitiert nach Hage / Schreiber: *Marcel Reich-Ranicki*, S. 92.
- 7 Kritikerparodien haben eine lange Tradition, Reich-Ranicki gehört zu den besonders gern parodierten Vertretern seiner Zunft. Vgl. hierzu Stefan Neuhaus: *Literaturkritik. Eine Einführung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2004 (UTB 2482), S. 85-108.
- 8 Martin Walser: *Gesammelte Stücke*. 1. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1971 (stb 6), S. 274.
- 9 Michael Töteberg: *Bewusstseinstheater. Luftnummern mit Bodenhaftung: Walsers Stücke im Kontext der Zeit*. In: Arnold (Hg.): *Martin Walser*, S. 91-109, hier S. 92.
- 10 Walser: *Gesammelte Stücke*, S. 283f.
- 11 Ebd., S. 285.
- 12 Ebd., S. 291.
- 13 Nach meiner Auffassung handelt es sich daher nicht um eine „Abrechnung mit einem ungeliebten Kritiker“, vgl. Töteberg: *Bewusstseinstheater*, S. 92.
- 14 Walser: *Gesammelte Stücke*, S. 301.
- 15 Martin Walser: *Ein Traum in West Virginia*. In: Walter Jens (Hg.): *Literatur und Kritik. Aus Anlaß des 60. Geburtstages von Marcel Reich-Ranicki*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1980, S. 3.
- 16 Martin Walser: *Ohne einander. Roman*. 1. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 15.
- 17 Ebd., S. 16.
- 18 Ebd., S. 20.
- 19 Ebd., S. 26.
- 20 Uwe Timm: *Erzählen und kein Ende. Versuche zu einer Ästhetik des Alltags*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1993, S. 83.
- 21 Walser: *Ohne einander*, S. 27f.
- 22 Vgl. die Geschichte mit der Aufnahmeprüfung zum Konzertexamen in ebd., S. 156f.
- 23 Vgl. ebd., S. 104.

- 24 Vgl. ebd., S. 100ff. u. 108ff.
- 25 Vgl. ebd., S. 147.
- 26 Vgl. ebd., S. 145f.
- 27 Ebd., S. 40.
- 28 Ebd., S. 52.
- 29 Ebd., S. 62.
- 30 Ebd., S. 89f.
- 31 Ebd., S. 147.
- 32 Hans Reiss: „demonstrieren, was Gerüchte sind...“ Überlegungen eines Emigranten zu Martin Walsers *Tod eines Kritikers*. In: Borchmeyer / Kiesel (Hg.): *Der Ernstfall*, S. 261-274.
- 33 Dieter Borchmeyer: *Martin Walsers Tod eines Kritikers: der komische Roman als Inszenierung seiner Wirkungsgeschichte*. In: Ebd., S. 46-68, hier S. 46f.
- 34 Walser: *Ohne einander*, S. 59.
- 35 Vgl. ebd., S. 16f.
- 36 Ebd., S. 19.
- 37 Ebd., S. 20.
- 38 Walser: *Gesammelte Stücke*, S. 58.
- 39 Ebd., S. 104.
- 40 Vgl. ebd., S. 216.
- 41 Ebd., S. 219.
- 42 Vgl. ebd., S. 264f.
- 43 Martin Walser: *Halbzeit. Roman*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981 (Die Anselm-Kristlein-Trilogie 1), S. 573.
- 44 Ebd., S. 334.
- 45 Martin Walser: *Kaschmir in Parching. Szenen aus der Gegenwart*. 1. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995, S. 11.
- 46 Er lässt sich von dem an seinen Profit denkenden Unternehmer Droysen unterstützen, vgl. ebd., S. 44ff. Auch hier findet keine Schwarzweißzeichnung statt, ob die Umweltschutzgründe der Gegner des Unternehmers oder sein Arbeitsplatzargument wichtiger sind, lässt das Stück offen.
- 47 Ebd., S. 47.
- 48 Vgl. ebd., S. 47ff.
- 49 Ebd., S. 58.
- 50 Vgl. ebd., S. 62 u. 64.
- 51 Vgl. ebd., S. 71f.
- 52 Vgl. ebd., S. 78f.
- 53 Ebd., S. 76.
- 54 Vgl. ebd., S. 80.
- 55 Ebd., S. 13.
- 56 Vgl. ebd., S. 35ff. u. 60f.
- 57 Ebd., S. 23.
- 58 Ebd., S. 41.
- 59 Ebd., S. 22.
- 60 Vgl. ebd., S. 35f. u. 40f.
- 61 Vgl. Frank Schirrmacher (Hg.): *Die Walser-Bubis-Debatte. Eine Dokumentation*. 1. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 34.

- 62 Die Rede ist abgedruckt in ebd., S. 7-17, das Zitat findet sich auf S. 7.
- 63 Ebd.
- 64 Ebd.
- 65 Bertolt Brecht: Ausgewählte Werke in sechs Bänden. Jubiläumsausg. zum 100. Geb. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1997. 3. Band: Gedichte I. Sammlungen, S. 349.
- 66 Schirmmacher (Hg.): Die Walser-Bubis-Debatte, S. 17.
- 67 Ebd., S. 8.
- 68 Ebd., S. 10.
- 69 Ebd., S. 8.
- 70 Ebd., S. 11.
- 71 Ebd., S. 11f.
- 72 Ebd., S. 13.
- 73 Vgl. ebd., S. 12.
- 74 Ebd., S. 14.
- 75 Vgl. ebd., S. 15.
- 76 Elke Schmitter: Die Selbstgespräche des Xaver Zürn. Über *Seelearbeit* und das Ende einer Illusion. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): Martin Walser. 3. Aufl.: Neufassung. München: edition text + kritik 2000 (text + kritik Heft 41/42), S. 62-68, hier S. 68.
- 77 Richard Wagner: Walsers Deutschland. In: Arnold (Hg.): Martin Walser, S. 110-127, hier S. 111.
- 78 Michael Daxner: Eine ganz gewöhnliche Gesellschaft? In: Universitas 53, Nr. 630 (1998), S. 1154-1164, hier S. 1163f.
- 79 Dieter Borchmeyer: Martin Walser und die Öffentlichkeit. Von einem neuerdings erhobenen unvornehmen Ton im Umgang mit einem Schriftsteller. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2001 (edition suhrkamp 2259), S. 53.
- 80 Ebd., S. 46.
- 81 Ebd., S. 21.
- 82 Vgl. Frank Schirmmacher (Hg.): Die Walser-Bubis-Debatte. Eine Dokumentation. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999, S. 23.
- 83 Ebd., S. 19.
- 84 Frank Schirmmacher: Tod eines Kritikers. Der neue Roman von Martin Walser: Kein Vorabdruck in der F.A.Z. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 29.5.2002.
- 85 Günther u. Irmgard Schweikle (Hg.): Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. 2., überarb. Aufl. Stuttgart: Metzler 1990, S. 415.
- 86 Viele Beiträge sind abrufbar oder bestellbar über das Innsbrucker Zeitungs-Archiv, <http://www.iza.uibk.ac.at>.
- 87 Eine erste differenzierte Auseinandersetzung mit dem Roman als literarischem Text bietet bereits: Heribert Vogt: „Das trägt doch wirklich Züge des Rufmords“. Bei Martin Walser keine Spur von Antisemitismus: RNZ-Gespräch mit den Heidelberger Literaturwissenschaftlern Dieter Borchmeyer und Helmuth Kiesel. In: *Rhein-Neckar-Zeitung* vom 8./9.6.2002.

- 88 Arno Widmann: Vom Nachttisch geräumt. Vögel, die zuhören. Beitrag vom 5.6.02. Zitiert nach: <http://www.perlentaucher.de/artikel/418.html> (abgerufen am 9.7.02).
- 89 „Ich bin doch nicht wahnsinnig“: Martin Walser zum Vorwurf antisemitischer Tendenzen. In: *Die Welt* vom 30.5.2002.
- 90 Martin Walser: Tod eines Kritikers. Roman. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002, S. 48.
- 91 Ebd., S. 144.
- 92 Ebd., S. 145.
- 93 Vgl. Borchmeyer / Kiesel: Vorwort, S. 15.
- 94 Für weitere philologische Lesarten des Romans, die alle zu einem positiven Fazit kommen, vgl. den Band von Borchmeyer / Kiesel (Hg.): Der Ernstfall, außerdem: Neuhaus: Literaturkritik, S. 123-127.
- 95 Vgl. zu den diesbezüglichen Deutungsmöglichkeiten Wolfram Schmitt: Identität und Psychose: Ich-Findung oder Ich-Verlust? Psychiatrische Bemerkungen zum *Tod eines Kritikers*. In: Ebd., S. 214-225. Zur Berechtigung und sogar Notwendigkeit, Walsers Romane auch als Krankengeschichten zu lesen, vgl. Thomas Anz: Beschreibungen eines Kampfes. Martin Walsers literarische Psychopathologie. In: Arnold (Hg.): Martin Walser, S. 69-78.
- 96 Walser: Tod eines Kritikers, S. 14.
- 97 Ebd., S. 135.
- 98 Ebd., S. 69.
- 99 Ebd., S. 23.
- 100 Ebd., S. 39.
- 101 Walser: Tod eines Kritikers, S. 42.
- 102 Ebd., S. 24.
- 103 Ebd., S. 72.
- 104 Vgl. ebd.
- 105 Ebd., S. 32.
- 106 Vgl. ebd., S. 84. Zur Ironisierung der Figur vgl. z.B. den Titel seiner berühmtesten Bücher „*Tulpen-Trilogie*“ und den darauf gefundenen Reim: „Und er wisse todsicher, daß Ehrl-König ihn seitdem für eine Nulpe halte“ (ebd.), oder Lachs Beschreibung Streiffs: „Er, rund, disponibel. Daß er Ehrl-König Michelin-Männchen nannte und dabei sich selbst übersehen hatte, wunderte mich“ (ebd., S. 83f.).
- 107 Vgl. z.B. ebd., S. 149ff.
- 108 Vgl. ebd., S. 182 u. 118.
- 109 Ebd., S. 64.
- 110 Ebd., S. 63f.
- 111 Ebd., S. 125.
- 112 Ebd., S. 33.
- 113 Ebd., S. 32.
- 114 Ebd., S. 198 u. 199.
- 115 Vgl. Tilmann Moser: Literaturkritik als Hexenjagd. Ulla Berkéwicz und ihr Roman *Engel sind schwarz und weiß*. Eine Streitschrift. München: Piper 1994 (Serie Piper 1918).
- 116 Walser: Tod eines Kritikers, S. 34.

- 117 Ebd., S. 37.  
 118 Zu Reich-Ranickis 74 Titel umfassendem Schüler-Kanon vgl. Stefan Neuhaus: Revision des literarischen Kanons. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2002, S. 26ff.  
 119 Walser: Tod eines Kritikers, S. 43.  
 120 Ebd., S. 135.  
 121 Vgl. ebd., S. 202-207.  
 122 Ebd., S. 111f.  
 123 Ebd., S. 173f.  
 124 Ebd., S. 98.  
 125 Ebd., S. 113.  
 126 Ebd., S. 62.  
 127 Ebd., S. 76.  
 128 Vgl. ebd., S. 36.  
 129 Ebd., S. 88.  
 130 Volker Hage: „Der Autor ist der Verlierer.“ Der Schriftsteller Martin Walser über die Vorwürfe gegen seinen neuen Roman. Spiegel-Gespräch mit Martin Walser. In: *Der Spiegel* 23 (2002), S. 186-190, hier S. 189.  
 131 Walser: Tod eines Kritikers, S. 123.  
 132 Ebd., S. 219.  
 133 Schirrmacher (Hg.): Die Walser-Bubis-Debatte, S. 13.  
 134 Ebd., S. 15.  
 135 Ebd., S. 94.  
 136 Walser: Kaschmir in Parching, S. 23.  
 137 Walser: Tod eines Kritikers, S. 101.  
 138 Ebd., S. 182.  
 139 Ebd., S. 183.  
 140 Ebd., S. 188.  
 141 Klaus-Michael Bogdal: „Nach Gott haben wir nichts Wichtigeres mehr gehabt als die Öffentlichkeit“: Selbstinszenierungen eines deutschen Schriftstellers. In: Arnold (Hg.): Martin Walser, S. 19-43, hier S. 25.  
 142 Für eine ausführliche und differenzierte Darstellung der Subjektproblematik allgemein vgl. Peter V. Zima: Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne. Tübingen u. Basel: Francke 2000 (UTB 2176).  
 143 Martin Walser: Selbstbewußtsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996 (1. Aufl. v. 1981), S. 146.  
 144 Ebd., S. 37.  
 145 Vgl. ebd., S. 178.  
 146 Vgl. Judith Butler: Kritik der ethischen Gewalt. Aus dem Englischen von Reiner Ansén. Adorno-Vorlesungen 2002. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2003.  
 147 Töteberg: Bewusstseinstheater, S. 98.  
 148 Walser: Selbstbewußtsein und Ironie, S. 113.

## Der Autor

### STEFAN NEUHAUS

geb. 1965 in Wimbern/Westfalen. Studium, Promotion und Habilitation an der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. Vertretungsprofessur an der University of the South, Sewanee / Tennessee (USA) 1999, Gastprofessur an der Leopold-Franzens-Universität Innsbruck 2002/03. Lehrstuhlvertretung in Bamberg im Sommersemester 2003, Vertretung einer Professur in Oldenburg im Wintersemester 2003/04. Seit 1.2.04 Professor für Neuere deutsche Literaturwissenschaft unter besonderer Berücksichtigung der Kinder- und Jugendliteratur an der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg.

Unter den Publikationen folgende Monographien: Freiheit, Ungleichheit, Selbstsucht? Fontane und Großbritannien (Dissertation, 1996); Fontane-ABC (1998); Das verschwiegene Werk. Erich Kästners Mitarbeit an Theaterstücken unter Pseudonym (2000); Revision des literarischen Kanons (2002); Literatur und nationale Einheit in Deutschland (Habilitationsschrift, 2002); Sexualität im Diskurs der Literatur (2002); Das Spiel mit dem Leser. Wilhelm Hauff: Werk und Wirkung (2002); Grundriss der Literaturwissenschaft (2003); Literaturkritik. Eine Einführung (2004).