

Zweitveröffentlichung



Bartl, Andrea

Erstochen, erschlagen, verleumdet : Über den Umgang mit Rezensenten in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – am Beispiel von Martin Walsers „Tod eines Kritikers“, Bodo Kirchhoffs „Schundroman“ und Franzobels „Shooting Star“

Datum der Zweitveröffentlichung: 24.07.2026

Verlagsversion (Version of Record), Zeitschriftenartikel

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-116335x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2004): Erstochen, erschlagen, verleumdet : Über den Umgang mit Rezensenten in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur – am Beispiel von Martin Walsers „Tod eines Kritikers“, Bodo Kirchhoffs „Schundroman“ und Franzobels „Shooting Star“, in: Weimarer Beiträge : Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften, Wien: Passagen-Verl., Jg. 50, Nr. 4, S. 485–514.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt eine Creative-Commons-Lizenz.



Die Lizenzinformationen sind online verfügbar:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>

Andrea Bartl

Erstochen, erschlagen, verleumdet

Über den Umgang mit Rezensenten in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur - am Beispiel von Martin Walsers »Tod eines Kritikers«, Bodo Kirchhoffs »Schundroman« und Franzobels »Shooting Star«

Die Suche nach der meistgehaßten Berufsgruppe führt schnell zu einem Ergebnis, jedenfalls wenn man zahlreichen deutschsprachigen Werken der Gegenwart Glauben schenkt: Den Spitzenplatz einer solchen Statistik würden zweifellos die Literaturkritiker belegen. Goethes »Schlagt ihn tot, den Hund! Es ist ein Rezensent« wurde in den fiktiven Welten der Literatur seit Jahrhunderten in die Tat umgesetzt. Man erinnere sich nur an Bürgers Reaktion auf Schillers Attacken, die aggressiven Kritikersatiren von Heinrich Heine und Karl Kraus oder in der Literaturtheorie an die Exekution von Autor *und* Kritiker in Roland Barthes' *La mort de l'auteur*.¹ Selbst Thomas Manns Tagebücher zeugen von dessen »nächtlichen Haßwellen« gegen jeden Criticus. Seit es Literaturkritik gibt, gibt es auch die literarischen Vernichtungsphantasien der Schriftsteller gegenüber ihren Rezensenten, dennoch häufen sich in den vergangenen Jahren Texte, in denen mit Kritikern mehr als unsanft verfahren wird. Die höchsten Wellen schlug sicherlich der Mord an André Ehrl-König in Martin Walsers *Tod eines Kritikers*. Allerdings wird er bekanntlich vom Mordopfer selbst nur inszeniert, denn Ehrl-König will für einige Zeit in charmanter Begleitung dem harten Literaturgeschäft entfliehen. Bodo Kirchhoffs »Großkritiker« Louis Freytag erleidet in *Schundroman* ein unangenehmeres Schicksal: Er stirbt an einem »Hieb ins Gesicht«, der ihn als »Mann der Symbole« freilich bis »ins Mark treffen mußte«. ² Selbst wenn der Ich-Erzähler in Franzobels *Shooting Star* seine Tötungsphantasien Marcel Reich-Ranicki sowie anderen Literaturkritikern gegenüber gerade noch im Zaum hält, startet er doch einen Rachefeldzug gegen Vertreter dieser Zunft: »So habe ich in unzähligen Nächten den Kritiker Gabor Keithel, der mir vorgeworfen hat, daß ich nichts, aber auch wirklich nichts zu sagen habe, angerufen, und ihm mein Schweigen vorgeführt. Bei diversen Versandhäusern habe ich in seinem Namen Einbaumöbel bestellt, ihm einen Transvestiten geschickt, Kammerjäger, die dümmsten Leserbriefe in seinem Namen geschrieben, mich als er in Radiosendungen lächerlich gemacht. Auch bin ich in seinem Namen aus der Kirche ausgetreten, habe seiner Frau als Ermanno Peperoni glühende Liebesbriefe geschrieben und schließlich eine Keithel-Todesanzeige in die Zeitung setzen lassen und noch vieles mehr. Ich habe versucht, ihn zu vernichten, diese lächerlich verkniffene Intrigantenfigur.« ³

Auch in John Updikes *Seek my face* (2002) tötet ein Autor seinen Kritiker, und Delap, das Mordopfer in Dean Fullers 1996 erschienenem Krimi *Death of a critic*, ist zwar hauptberuflich Theaterkritiker, sein gewaltsamer Tod wirft jedoch vergleichbare Fragen auf. Diese Werke gliedern sich ein in eine lange Reihe von Texten aus den vergangenen Jahren, in denen die Kritikerfiguren zwar ihr fiktionales Leben ohne körperliche Angriffe fortführen dürfen, aber sich dennoch einer aggressiven Satire ausgesetzt sehen. Autoren wie Joachim Zelter (*Das Gesicht. Roman eines Schriftstellers*, 2003), Botho Strauß (*Der Narr und seine Frau heute abend in Pancomedia*, 2001),⁴ Peter Handke (*Mein Jahr in der Niemandsbucht. Ein Märchen aus den neuen Zeiten*, 1994) oder schon Werner Schwab (*HOCHSCHWAB: Das Lebendige ist das Leblose und die Musik. Eine Komödie*, 1992) nehmen die ›Kulturindustrie‹ und insbesondere das Marketing und die Rezension von Büchern ins Visier ihrer Kritik.

Diese wird dabei stets mit einem zweiten Thema verbunden: der Frage nach der Konstruktion und Destruktion von Identität, vornehmlich des Schriftstellers. Ein solcher Konnex mag überraschen; an drei der genannten Beispiele soll er zunächst näher untersucht werden, bevor nach Gründen für die auffällige Häufung des Motivs ›Tod eines Kritikers‹ in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur und für die damit zusammenhängende Reflexion über das künstlerische Ich gesucht wird. Dabei stehen drei Romane im Mittelpunkt, die alle in demselben Zeitraum, den Jahren 2001 und 2002, erschienen und den Mord an einem Rezensenten mit poetologischen sowie identitätstheoretischen Problemstellungen koppeln. Die Autoren der Texte gehören zudem drei Generationen an und verfügen über unterschiedliche Erfahrungen mit der Literaturkritik und hauptsächlich mit Marcel Reich-Ranicki,⁵ dessen Züge in die Kritikerfiguren aller drei Romane eingegangen sind. Bereits diese Auswahl garantiert eine Analyse, die über die Ebene individueller Verletzungen und persönlicher Animositäten hinausgeht. Greifen Martin Walser, Bodo Kirchhoff und Franzobel gleichermaßen ein – ebenso spezielles wie drastisches – Motiv auf und verknüpfen es mit ähnlichen Themen, deutet das bereits eine überindividuelle Kritik am Literaturbetrieb wie Identitätsproblematik an.

»Daß man von der Sprache Ichsagen lernen könne«: Martin Walsers »Tod eines Kritikers«, – Mit *Tod eines Kritikers* hat Martin Walser nach eigenen Angaben einen »Literaturroman«⁶ geschrieben, und zwar in doppelter Hinsicht. Zum einen verfolgte Walser den ehrgeizigen Plan, in einem Werk »den gesamten Literaturbetrieb«⁷ zu charakterisieren. Zum anderen besteht *Tod eines Kritikers* zu großen Teilen aus Literatur, aus unterschiedlichen Zitaten, literarischen Anspielungen und palimpsestartigen Überschreibungen, die Texte und den Umgang mit ihnen ins Zentrum rücken.⁸ *Tod eines Kritikers* ist also zunächst ein Roman über Literatur, Literaturkritik und Kritik der Literaturkritik,

auf den zweiten Blick jedoch ein Text, der die schwierige Identitätssicherung eines Autors auf dem literarischen Markt beschreibt. Es geht um die Hoffnung, daß »man von der Sprache Ichsagen lernen könne«.⁹ Diese spezifische Paarung macht den Roman weit interessanter als eine Suche nach Schlüsselfiguren, der in vielem »inszeniertel | Skandal«¹⁰ seiner frühen Wirkungsgeschichte oder eine individualpsychologische Aufarbeitung aller Larmoyanzen und Aggressivitäten, die auf persönliche Erfahrungen Martin Walsers mit der Literaturkritik, insbesondere mit Marcel Reich-Ranicki zurückgehen.

Im ersten Teil und auch in Partien des zweiten steht die satirische Kritik des »Literaturbetriebs« im Zentrum. Die Vorwürfe, die der Text äußert, decken sich mit Diagnosen der anderen hier betrachteten Romane: Er handelt von einer Literaturkritik, die subjektive Geschmacksurteile (»Was ihm nicht gefiel, war schlecht«, TK, S. 73) und Unterhaltungswert (»Was mich nicht unterhält, ist schlecht«, TK, S. 37) als alleinige Kriterien gelten läßt und auf Differenzierungen verzichtet (»Bücher sind Gut oder Schlecht«, es »ist schon eine schwertscharfe Einteilung, die Ehrl-König da in die Welt gebracht hat«, TK, S. 53). Eine Literaturkritik zudem, die durch das Medium Fernsehen eine Machtposition erhalten hat (»Er war die Macht, und die Macht war er«, TK, S. 75),¹¹ die öffentliche Hinrichtungen ermöglicht. Verkörpert in einem Literaturkritiker, hinter dem unschwer Marcel Reich-Ranicki erkennbar ist, allerdings nicht – oder nicht nur – als individueller Rezensent mit persönlichen Vorstellungen von Literaturkritik, sondern als Symbolfigur für den gegenwärtigen Kulturmarkt.¹² Im Gegenzug dazu plädiert Walser in seinem Roman sowie in Interviews, Essays und eigenen Buchbesprechungen für eine Literaturkritik, wie sie beispielsweise in Hermann Hesses *Maxime* der positiven Besprechung ein Vorbild findet. Lob wie Kritik wertet Walser als »Anmaßung« und »Machtausübung«, der ein Rezensionsprinzip der Zustimmung entgegengestellt wird.¹³ Dieses fußt auf dem Postulat radikaler Subjektivität und verzichtet auf eindeutige Werturteile; Literaturkritik hat für Walser vielmehr ein Forum für essayistisch-poetologische Reflexionen oder gesellschaftliches wie kulturpolitisches Engagement zu sein.¹⁴ Ob solche Rezensionen mit den gängigen Definitionsmerkmalen von Literaturkritik vereinbar sind und die Rezeption der besprochenen Texte durch eine breite Leserschaft befördern, sei dahingestellt.

Viele der Zitate¹⁵ und Anspielungen in *Tod eines Kritikers* lassen sich, mit Blick auf das Thema »Literatur auf dem Markt«, als Verstärkung der Satire deuten. Als Beispiel kann hier Thomas Mann dienen, dessen Werk den Roman von Anfang an bestimmt: Der angebliche Mord geschieht in der Thomas-Mann-Allee; viele Figuren führen Zitate dieses Autors im Mund (etwa das bereits bei Thomas Mann ironisch verwendete »München leuchtete« in der Verstärkung »München blendet«);¹⁶ die etwas aufdringliche Wettersymbolik erinnert an die (oft ebenso penetrante) Wettersymbolik Manns; Walsers Ich-Erzähler bzw. Hans

Lach plagt der Thomas Mannsche Gegensatz von Kunst und Leben (TK, S. 176 f); überhaupt gemahnt die Freundschaftsbindung Lachs und Landolfs, des Künstlers und seines Chronisten, an Adrian Leverkühn und Serenus Zeitblom.¹⁷ Auf der Ebene von Kalauern und satirischen Verzerrungen Thomas Mannscher Äußerungen intensivieren die Anspielungen die Kritik des Romans an einer Rezensentenfigur, deren Geschmacksurteil in einer anachronistischen Begeisterung für Thomas Mann und einem daraus abgeleiteten Kanon (»Faust, Effi Briest, Zauberberg, Berlin Alexanderplatz«, TK, S. 34, dort groß und kursiv) steckenbleibt, und an einem bildungsbürgerlich orientierten Publikum, dessen Beschäftigung mit Literatur zur Phrase und zum inhaltsleeren Zitat verkommt.

Der Erzähler versucht jedoch auch, die Techniken Thomas Manns zu aktualisieren. So stammt wohl das Verfahren, bereits in den ersten Sätzen des Romans zentrale Leitgedanken des Textes vorwegzunehmen, von diesem Autor. Walsers Ich-Erzähler weist von Anfang an auf die Problematik des Schreibens hin, betont, daß »bleide, Hans Lach und ich, [...] Schreibende« seien, und berichtet von den Vorarbeiten zu seinem nächsten Buchprojekt »Von Seuse zu Nietzsche«. Dieses behandelt den »persönliche[n] Ton« und die »Ichwichtigkeit« der Mystiker sowie deren Wirkung und koppelt auf paradigmatische Weise den Akt des Schreibens an die Frage nach der Identität des Schreibenden (TK, S. 9, zum Teil kursiv).¹⁸ Damit ist das zweite bestimmende Thema des Romans genannt, das wiederum mit dem ersten, einer Satire auf den gegenwärtigen Literaturbetrieb, verknüpft wird.

Die Frage nach der Identität zieht sich wie ein roter Faden durch alle drei Kapitel, wobei diese Dreiteilung übrigens – wie viele andere, mitunter ironisch verfremdete Anspielungen¹⁹ auf Heinrich Seuses *Büchlein der ewigen Weisheit* zurückgeht. Das narrative Doppelwesen Hans Lach/Michael Landolf findet aus dem Schweigen des Anfangs über eine schwere Persönlichkeitskrise (einen vorübergehenden Ich-Verlust in der Psychose mit depressiven und schizophrenen Zügen)²⁰ zu einer eigenen Sprache und Identität, die in poetische Produktion mündet. Landolfs immer wieder beiseitegelegten Arbeiten an dem Seuse-Buch entspricht Lachs Verstummen nach der öffentlichen Hinrichtung in Ehrl-Königs »Sprechstunde« (TK, S. 123)²¹; Lachs psychotische Ich-Störung korrespondiert mit Landolfs labyrinthischer Verstrickung in den Aussagen der »Zeugen«. Schließlich werden Landolf und Lach, deren Verbindung bereits in der Alliteration der Nachnamen angedeutet ist, auf irritierende Weise gleichgesetzt. Landolf übernimmt Lachs Identität, oder Lach weist das bisher von Landolf Geschriebene als narrative Maske aus, hinter der er sich, Schutz suchend, verbarg und die er nun endlich ablegen kann: »Erzähler und E[r]zählter sind eins.« (TK, S. 188)²²

Der an sich schon höchst problembehaftete Prozeß, sich als Autor eine Identität zu erschreiben, wird durch den in *Tod eines Kritikers* gezeigten Literatur-

betrieb drastisch erschwert, der die Identitätsentwürfe seiner Teilnehmer auf soziale Rolle und Marktwert reduziert: »Manchmal beherrscht einen das Gefühl, ganz und gar in diesem Mediengewebe aufzugehen. Du bist nichts als ein Teil dieses Mitteilungszusammenhangs.« (TK, S. 178) Der Diskurs begründet die Identität. Sämtliche Figuren sind von der Problematik des Ich-Verlusts im Literaturbetrieb betroffen und experimentieren mit narrativen Identitätsentwürfen: Lach und Landolf entwickeln sich in dieser Hinsicht parallel, ebenso wie Lach und Mani Mani.²³ Fast alle Figuren werden in diese Struktur der Alter Egos, der antagonistischen Doppelgänger eingeordnet. Selbst Lach und Ehrl-König verbindet zunächst, in Walsers Worten, eine enge, allerdings »unglücklich verlaufende Liebesgeschichte«,²⁴ und Michael Landolf fühlt sich von *beiden* affiziert, was durchaus als jeweils verwandte Suche nach Identität zu interpretieren ist. Auch Mani Mani und Ehrl-König zeigen trotz aller Unterschiede dieselben Symptome schizophrenen Größenwahns. An Ehrl-König wird jedoch vorgeführt, wie das Bündel inszenierter und den Markt bedienender Rollenidentitäten die Übermacht gewinnt: »Das Fernsehen verfälscht alle und alles. Außer Ehrl-König. Den hat das Fernsehen förmlich zu sich selbst gebracht. [...] Er war nichts als seine Macht. Irgendwann wäre die zerfallen, und übrig geblieben wäre das Männlein mit einem etwas zu breiten Mund. Theorie-los und praxisfern. Man hat seine Zitate gezählt, es sind dreiundzwanzig.« (TK, S. 81 und 88 f.)²⁵ Die »Identität« Ehrl-Königs erschöpft sich in der Inszenierung (vgl. TK, S. 99 ff.);²⁶ er ist die Figur seines Autors Rainer Heiner Henkel. Daran schließt sich die Diagnose des zunehmenden Bedeutungsverlusts von Sprache im Literaturbetrieb an.²⁷

Der Weg zur Identität führt für die Figuren in Walsers Roman, geschult an Seuses Theologie der Negation, über die Verneinung und das Aufgehen im Anderen: »Bis zum Nichtsein sich lassen, sich Nicht-Ich sein lassen, bis daraus Ichsagen gelernt wird [...] Nichts als Sprache gründet diesen Weg, aber nachher fühlt es sich an, als sei man ihn wirklich gegangen.« (TK, S. 58 f.) Walsers *Tod eines Kritikers* ist somit auch ein Roman über die Suche des Schreibenden nach seiner Identität und einer eigenen Sprache, die diese bedingt. Das Thema bestimmt Martin Walsers Gesamtwerk: Von den *Ehen in Philippsburg* an durchzieht es viele Texte, um sich in *Ein springender Brunnen* schließlich autobiographisch zu verdichten – in einem Text, der übrigens im *Literarischen Quartett* am 14. August 1998 sehr negativ bewertet wurde. Hans Lach und Michael Landolf erreichen einen für sie praktikablen Identitätsentwurf in der Affinität mit dem anderen; beide fühlen sich voneinander ebenso angezogen wie von Mani Mani und selbst André Ehrl-König. Außerdem legt der Roman stets offen, daß es die Sprache ist, die Identitäten kreiert – seien es die leeren Formeln eines Literaturbetriebs und seine Zitate, die beengende Rollen produzieren; seien es kreative und aus der Negation geborene Sprachprozesse zur Erprobung divergierender Teilidentitäten.

Definiert man mit Erik Erikson das »Kernproblem der Identität« als »Fähigkeit des Ichs, angesichts des wechselnden Schicksals Gleichheit und Kontinuität aufrechtzuerhalten«, ²⁸ so garantiert dieses Konstrukt, daß sich das Ich trotz möglicher äußerer Wandlungen innerlich als einheitlich, kohärent und gleichbleibend wahrnimmt. Diese Stabilität stellt sich in einem konstruktiven Vermittlungsakt zwischen Innen und Außen, Individuellem und Gesellschaftlichem, eigenen Bedürfnissen und sozialer Akzeptanz her. Ein solcher Austausch wird bei Hans Lach durch Ehrl-Königs »Sprechstunde« radikal gestört. Eine Identitätskrise oder Identitätsdiffusion ist die Folge, ein »Zustand des Ichs, das die aktive Herrschaft und den nährenden Austausch des Gemeinschaftslebens verloren hat.« ²⁹ Kontinuität, Gleichheit, Einheit sind, auf die eigene Person bezogen, den Gefühlen von Zersplitterung und Diskontinuität gewichen. »Dezentrierung und Dissoziation des Selbst« ³⁰ sowie eine empfundene Lähmung setzen ein. Mögliche Auslöser für Identitätskrisen sind das Erlebnis von Gewalt oder sozialer Entwurzelung, Exilierung, Migration ³¹ und extreme »Berufsveränderungen oder Änderungen der religiösen, politischen bzw. weltanschaulichen Orientierung«, ³² generell ein traumatisierender »Bruch in der Kontinuität des Lebenslaufs«, ³³ also Phänomene, die in vielem auf Hans Lachs Behandlung in Ehrl-Königs »Sprechstunde« und deren Folgen zutreffen.

Eriksons Identitätsbegriff kann zwar bis heute als Diskussionsgrundlage dienen, muß aber mindestens in einem Punkt als illusionär oder gar »hoffnungslos romantisch« ³⁴ entlarvt werden, wenn er von einem statischen Identitätskern ausgeht, den der einzelne bei erfolgreicher Identitätsbildung nach überstandener Adoleszenz ³⁵ fast automatisch erreichen und kaum mehr verlieren könne. Im Gegenteil: eine stabile, eindeutige Identität ist in keinem Stadium menschlicher Entwicklung zu gewinnen. ³⁶ Vielmehr ist Identität in einem alltäglich stattfindenden, unabschließbaren Prozeß zwischen mitunter konkurrierenden oder sich diametral widersprechenden Projektentwürfen ³⁷ beständig zu erarbeiten, ohne jemals an ein endgültiges Ergebnis zu kommen. Mißlingt das labile Gleichgewicht, das diese unterschiedlichen Projektentwürfe harmonisiert, führt das möglicherweise in die pathologischen Phänomene der Psychose, Schizophrenie oder Multiplen Persönlichkeitsstörung, wie sie sich auch in einigen Stadien von Hans Lachs Entwicklung zeigen. Ein solches Identitätsverständnis schließt also die Krise als programmatisches Muster in den Verlauf der Identitätsarbeit mit ein und wirkt wie ein Kommentar zu Lachs Identitätsdiffusion (ausgelöst durch die »öffentliche Hinrichtung« im Fernsehen) und deren Überwindung.

In diesem Sinne häuft sich im Akt der Identitätskonstruktion eben nicht nur mechanisch Identitätskapital an, sondern Identität entsteht durch narrative Konfigurationen. Das Ich erzählt sich selbst. ³⁸ Das mit Identität benannte Gefühl der Kohärenz und Kontinuität ist das Produkt einer Reihe von kurativen Erzählungen, mit denen das Ich ein für sich in dieser Situation sinnvolles,

kausallogisch strukturiertes Ordnungsgefüge (und damit sich selbst) errichtet. Der Vorgang der Identitätsbildung hat fortwährend abzulaufen; er bezieht Konstruktion und Destruktion mit ein, denn: »Each reality of self gives way to reflexive questioning, irony, and ultimately the playful probing of yet another reality.«³⁹ Diesen Prozeß einer sich in der Krise befindenden Identität thematisiert Walsers Roman und verbindet ihn mit – für diesen Autor – recht experimentellen Schreibtechniken. Indem der Erzähler multiple Realitätspartikel kombiniert, den Anspruch auf Wahrheit und rationalistische Detektion dekonstruiert und in den sich widersprechenden »Zeugenberichten«, die nicht vereindeutigt oder abschließend gewertet werden, Ambiguität und Heterogenität zuläßt, werden Hans Lachs wie Michael Landolfs Identitäts- und Schreibkrise produktiv. Sie reflektieren die erfahrene Dissoziation und versuchen einen neuen Umgang damit – mit dem Ziel, sich ephemeral und in der Narration eine Identität und eine taugliche Sprache zu entwerfen. Auch der diesem Agieren beiwohnende Andere, der Leser, ist gefragt, im Fragmentarischen eine mögliche Kohärenz und Kontinuität von Sprache und Identität herzustellen.⁴⁰

Statt eines festen Identitätskerns, der als Wunschbild enthüllt wird, erproben die Figuren in Walsers Roman beständig unterschiedliche Identitätsentwürfe, und diese Experimente laufen jeweils verbal ab. Insofern verabschiedet *Tod eines Kritikers* erneut jede kartesianische Konzeption eines autonomen, intendierenden Subjekts⁴¹ und eines ebensolchen Erzählers. Statt *cogito ergo sum* gilt *loquor ergo sum*; das Subjekt, insbesondere das erzählende Ich, wird dezentriert, als sprachlich konstituiert begriffen. Die Textualität des Subjekts bzw. jeder Identität wird betont.

Diese »Konstruierbarkeit der eigenen Identität«⁴² im Akt des Schreibens bzw. durch Sprache deckt sich wiederum mit Thesen, die seit Jahren in Walsers Werk durchgespielt werden. Bereits 1979, in seinem Essay *Wer ist ein Schriftsteller?*, beschreibt der Autor jenes fragile Gleichgewicht entgegengesetzter Kräfte, das eine Ahnung von Identität zuläßt: »Einer sucht die Fetzen, die sie aus ihm gemacht haben, zusammen und flickt sich daraus eine Haut zurecht. Ein Bild. Er macht einen Behauptungsversuch. Er sagt: so bin ich; ob ihr's glaubt oder nicht; glaubt es, bitte.«⁴³

Die Basis dieser Identitätsentwürfe sind für den Schriftsteller, und auch das ist ein Grundaxiom des Walserschen Gesamtwerks,⁴⁴ stets die Sprache sowie Subjektivität und Erfahrung, hauptsächlich die Erfahrung von Differenz und Negativität⁴⁵ (letztere wird in *Tod eines Kritikers* durch die Negativität als Methode der Theologie Seuses beeinflusst). Das Ich, auch das schreibende Ich, ist ein grundsätzlich beschädigtes,⁴⁶ und aus jenem Mangel erwächst die Chance zur Identität. Hans Lach ist für diese These ein ideales Demonstrationsobjekt: Seine als Autor per se schon defizitäre Existenz wird zunächst durch die Machtstrukturen des Mediendiskurses weiter destruiert, was aber schließlich zu ei-

nem Moment äußerster Kreativität führt, in dem Identität möglich ist. Der Ich-Erzähler wird in *Tod eines Kritikers* gerade in der Instanz seiner Weltdeutung, in seinem Ich, zerstört, gleichzeitig erschafft sich dieses Ich im Prozeß der Narration. Noch einmal klingen einige Sätze aus *Wer ist ein Schriftsteller?* wie ein Kommentar zu Lachs Identitätsentwürfen im Schreiben: »Jemand, der die Mangelhaftigkeit seiner Identität nicht nur leidend hinnimmt, sondern in den Beschädigungen das Beschädigende zu erkennen sucht, wird ein Experte für Identitätsbeschädigung. Wenn er sich mehr für das Beschädigende interessiert, wird er ein realistischer Schriftsteller. Wenn er sich einfach Abhilfe verschaffen will, wenn er nur sich selber entschädigen will, dann wird er das, was unsere Bewertungsinstanzen am liebsten einen Dichter nennen. [...] Dadurch, daß er das aufschreibt, ist er noch nicht gerettet! Aber er hat doch zum ersten Mal mit der Unmittelbarkeit seiner Misere gebrochen. Er ist ihr für die Zeit, die er zum Schreiben brauchte, entgegengetreten. Er hat ein Mittel gegen sie eingesetzt. Das der Erinnerung, der Benennung, der Beschwörung, der Verfluchung, der Illusion, der Illusionszerstörung, der hilfreichen Illusion, der Zerstörung der hilfreichen Illusion: das Mittel der Identitätsbildung. Das ist das poetische Mittel schlechthin.«⁴⁷

Die zahlreichen Zitate dienen dem Erzähler dabei als Masken, hinter denen unterschiedliche Identitätsentwürfe erprobt werden können.⁴⁸ Der verstummende Hans Lach nimmt beispielsweise Zuflucht zu Goethes *Prometheus*, um sich dem Kritiker-Zeus André Ehrl-König gegenüber äußern zu können. Angesichts von dessen Machtmißbrauch ist Lach ebenso wie Prometheus die Planskizze einer Identität versagt; beide Figuren – Lach und Prometheus – finden jedoch am Ende der jeweiligen Texte andeutungsweise zu einem klar umgrenzten, produktiven »Ich« (so lautet auch das letzte Wort, auf das Goethes Hymne teleologisch zuläuft). Die irritierenden Zitate und die sich widersprechenden Berichte erzeugen in *Tod eines Kritikers* eine schwebende Unbestimmtheit, die – im Gegensatz zu Ehrl-Königs Selbstbild als Rezensent – jede endgültige Wahrheit als illegitimes Konstrukt entlarvt: Der Ich-Erzähler erkennt, »daß es in dieser Szene keine Tatsachen gibt, sondern nur Versionen« (TK, S. 84). Wahrheit und Identität sind also für Martin Walser ausschließlich als differenzierter Vorgang des Sich-Hingebens an Einzelerfahrungen, des Gelten-Lassens von Verschiedenartigem denkbar. Ehrl-Königs Ethik und Ästhetik des Entweder–Oder wird in die Möglichkeiten des Sowohl–als–Auch überführt.

Daß dieses neue Ich-Gefühl nicht von Dauer sein kann, sondern immer wieder in der Sprache realisiert werden muß, deutet das Ende der Erzählung an; hier regiert erneut die Unbestimmtheit: Die letzten Worte von *Tod eines Kritikers* nehmen die ersten des Textes auf. Eine zyklische Struktur wird sichtbar, wie sie Walser beispielsweise bereits in *Ein fliehendes Pferd* verwendet. In beiden Texten wird nicht entschieden, ob der Protagonist eine erfolgreiche

Entwicklung durchlebt und zu einer neuen Form der poetischen Äußerung gefunden hat oder ob – im Gegenteil – der Kreis als Prinzip der beständigen Wiederholung zu deuten ist, das nicht durchbrochen werden kann. Hans Lach bzw. Michael Landolf schafft sich eine eigene Sprache und einen für ihn produktiven Identitätsentwurf; er kann wieder schreiben und überwindet das traumatische Verstummen, allerdings schließt sich das Ende seines Veränderungsprozesses nahtlos an den Anfang. In einem Gasthof ergibt sich ein Moment der mythischen Ewigkeit, das Idyll des seine Kinder fressenden Saturn. Dort schreibt Lach den vorliegenden Text, fernab jeder Literaturkritik. Aber bereits der Ort – ein Fremdenzimmer ohne Telefon und Fernsehapparat – macht den Eskapismus und die Offenheit der Situation deutlich.⁴⁹ Ist Identität außerhalb der Texte denkbar, oder: Gibt es ein Schreiben jenseits der Literaturkritik? Statt wie Goethes Prometheus (integriert in eine Gruppe der »Kollegen«⁵⁰ und kreativ tätig), endet Hans Lach also doch eher wie Tasso, der zwar eine Identität in der poetischen Sprache erreicht, aber nur außerhalb der öffentlichen Machtdiskurse. Ob Walsers Ich-Erzähler sich wieder in den Medienbetrieb begeben, seinen Text drucken lassen und in der »Sprechstunde« »drangenommen« werden wird, bleibt offen. Höchstens könnte der Skandal um die Vorabpublikation von *Tod eines Kritikers* als Epilog des Romans gelesen werden, oder wie es Bodo Kirchoff formulierte: »Erst der Skandal, dann das Buch, also diesmal – Variante – das Buch zum Skandal.«⁵¹

Der Kreisform entsprechend, verweist schon das Motto »Quod est superius est sicut inferius« in seiner Gleichsetzung des Oberen und des Unteren auf den mythischen Zyklus poetischer Identität sowie – im Hinblick auf die Literaturkritik – auf die Fragwürdigkeit qualitativer Kategorisierungen und auf eine bewußte Mischung aus »hoher« und »trivialer« Literatur. Zitate und Anspielungen an Seuse, Nietzsche und Thomas Mann stehen neben Elementen des Kolportageromans.⁵² Michaela Kopp-Marx spricht für Walsers *Tod eines Kritikers* zu Recht von einem »demonstrativen Anti-Kriminalroman« mit postmodernen Zügen.⁵³ Im Gegensatz zum modernen Kriminalroman, etwa eines Dürrenmatt, bleibt bei Walser kein existentialistischer Zweifel an der Sinnlosigkeit und Bedrohlichkeit der gezeigten Diskurse bestehen, vielmehr hat der in André Ehrl-König konzentrierte Literaturhandel keine Werte mehr, deren Verlust elegisch betrauert werden könnte. Unterhaltung, gehaltlose Plauderei und unverbindliche Heiterkeit sind dessen – inhaltsleerer – Inhalt. Im Gegenzug dazu entwickelt Martin Walser mit der Vielzahl sich widersprechender Erzählerstimmen und transtextueller Bezüge (zu den Hypotexten⁵⁴ Seuses, Goethes, Nietzsches und anderer) in *Tod eines Kritikers* eine experimentelle Darstellungstechnik, die die Relativität von Identitätskonzepten und Bewertungsvorgaben auf einem fragwürdigen Literaturmarkt abbildet und im poetischen Schreiben (ephemer sowie prozessual) Identität oder auch Wahrheit entstehen läßt.

»Ich bin [...], was ich erzähle«: Bodo Kirchhoffs »Schundroman«. – Ein post-modernes Spiel mit der Gattung des Kriminalromans, die Durchmischung von Kolportage und ›hoher Literatur‹ sowie die permanente Enttäuschung der Leser-erwartungen – das sind nicht die einzigen Momente, die Walsers Roman mit einem weiteren Text verbinden, in dem desgleichen ein Kritiker getötet und der Literaturmarkt kritisiert wird; außerdem entstand er fast zur selben Zeit wie Walsers Abrechnung mit dem Medienbetrieb. Diese »verblüffende Parallel-Aktion«⁵⁵ zweier Autoren führte dazu, daß alle Rezensionen Kirchhoffs *Schundroman* mit Walsers *Tod eines Kritikers* verglichen. Auch der *Schundroman* selbst stellt diesen Bezug her; so geraten wegen des Mordes an dem »Bücherpapst« (SR, S. 78) Louis Freytag schnell die beiden prominentesten seiner »Opfer« unter Verdacht: »Man sprach jetzt von bestelltem Mord und suchte den Auftraggeber in Autorenkreisen mit Kontakt nach Polen etc., also eher unter älteren Schriftstellern, von Freytag gedemütigt wie auch in den Himmel und höchste Steuerklassen gehoben, Kreisen, in denen angeblich ein Manuskript zirkulierte, *Tod eines Kritikers*, vermutlich Krimi mit Ambition, ARD-verdächtig. Es gebe schon erste Verhöre, hieß es, Namen wie Kristlein und Mahlke fielen [...]« (SR, S. 218)⁵⁶

Solche Passagen zeigen – trotz der unüberhörbaren Ironie gegenüber Martin Walser⁵⁷ – eine durchaus ähnliche Kritik an der zeitgenössischen Medienlandschaft.⁵⁸ Bodo Kirchhoff, der seinen Erfolg als Romancier zu weiten Teilen der eigenen Imagepflege und der kalkulierten Verlagswerbung für *Infanta* verdankt, erlebte sehr intensiv den Aufbau einer Rollenidentität für den Schriftsteller und deren neuerliche Beschädigung auf dem Literaturmarkt.⁵⁹ Sein Verhältnis zu dem »eitlen und irgendwo sadistischen Literaten Reich-Ranicki«⁶⁰ ist sicherlich nicht so langwierig und mit derart gravierenden Blessuren verbunden wie das Martin Walsers; bei Kirchhoff gibt es Reste von Respekt, allerdings gepaart mit verletzter Eitelkeit: »Er [Reich-Ranicki] hat viel bewegt für die Literatur – aber er hat sich auf einen späten faustischen Pakt mit den Medien eingelassen.«⁶¹ Kirchhoff schürte die Rezeption seines *Schundromans* als Rachefeldzug noch durch Kommentare wie: »Ich wollte den Wahnsinn unseres gegenwärtigen Literaturbetriebs nicht mehr ertragen, sondern zum Gegenstand eines Romans machen.«⁶² Oder: »[...] in jedem von uns, Walser wie mir, lief wohl ein inneres Fass über; jetzt, endlich, das Buch schreiben, das sich den Betrieb vorknöpf, statt ihn zu erdulden. Und ihm wie mir erschien es offenbar als *Conditio sine qua non*, dass darin die einzige und einsame Symbolfigur des Betriebs, sein unumschränkter Pate, mit Gewalt aus dem Leben scheidet.«⁶³

Diese Frustration rühre nach Meinung mehrerer Rezensenten⁶⁴ von der polemischen Kritik für Kirchhoffs *Parlando* her, einen Roman, an dem der Autor acht Jahre intensiv arbeitete und den er wohl für sein bislang wichtigstes Werk

ansieht. Im *Literarischen Quartett* fällt Reich-Ranicki das (inzwischen topische) Urteil »grandioser Erzähler, mißratenes Buch«, was Kirchhoff bissig kommentierte: »erster Lacher nach 30 Minuten Ulla-Hahn-Qual«.⁶⁵ Ein Kritiker interpretierte gar die Szene, in der Feuerbachs attraktive Mitbewohnerin »Nola in Jeans und einem T-Shirt mit dem Aufdruck *Parlando*« (SR, S. 236) die gemeinsame Küche betritt, als Spiegel der Dichterseele: »So stellt sich vielleicht unser Autor, Bodo Kirchhoff, literarischen Ruhm vor. Die Realität sah anders aus.«⁶⁶

Sicherlich sprechen aus Kirchhoffs Roman Verachtung und erlittene Kränkungen, was die Behandlung der eigenen Werke durch die Literaturkritik, besonders durch Marcel Reich-Ranicki angeht. Ein gewisses Quäntchen Larmoyanz ist diesem Text – wie auch Walsers *Tod eines Kritikers* – zu eigen. Genauso wie bei Walser greift es jedoch deutlich zu kurz, die Erzählung hauptsächlich als Ausdruck erlittener Unbill zu deuten. Das würde der scharfen Kritik am gegenwärtigen Literaturbetrieb die Spitze abbrechen und außerdem ein wichtiges Thema des *Schundromans* sowie des Kirchhoffschen Gesamtwerks übersehen.

Gerade Nolas T-Shirt mit der Aufschrift *Parlando* gibt davon ein augenfälliges Beispiel. Es ist ein Baustein für das Gebäude der Selbst- und Fremdzitate, das im *Schundroman* errichtet wird. Er reflektiert immer wieder Kirchhoffs frühere Werke: Die Novelle *Salò* des Autors Branzger, angeblich 1979 veröffentlicht (SR, S. 67), die den Mord an Lou Schultz auslöst, nimmt Bezug auf Kirchhoffs Erstlingserzählung *Ohne Eifer, ohne Zorn* aus demselben Jahr, deren Protagonist, eben jener Branzger, in *Der Sandmann* (1992) erneut auftritt. Neben weiteren, bis ins wörtliche Zitat reichenden Übernahmen aus *Ohne Eifer, ohne Zorn* spiegelt Signore Franz des *Schundromans* Mister Kurt aus *Infanta* (SR, S. 261). Der Gardasee als Symbol einer utopischen »Heimat« bestimmt bereits *Parlando*, Willem Holds Erinnerung an eine Hinrichtung entstammt Kirchhoffs Drehbuch für Romuald Karmakars Film *Manila*⁶⁷ etc. Darüber hinaus finden sich zahlreiche transtextuelle Bezüge zu Werken, die nicht von Kirchhoff verfaßt wurden, speziell zu Kolportageromanen und -filmen, schließlich ist die Erzählung als »Pulp Fiction auf gut Deutsch«⁶⁸ konzipiert. Um den *Schundroman* endgültig als literarische Interaktion von Texten auszuweisen, zitiert er sich auf alogische, den Leser irritierende Weise selbst oder behandelt fiktive Texte als »reale« Quellen: Das Motto leitet sich weder aus einer Roman- noch Filmvorlage ab, sondern wird von der Hauptfigur geprägt (vgl. SR, S. 101), die der Leser zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht kennen kann; Ähnliches gilt für Branzger und seine Publikationen.

Dieses Spiel mit Zitaten aus eigenen, fremden und fingierten Werken führt schließlich in eine Sphäre, die nichts mehr mit irgendeiner Form von Realität gemein haben will: »Orte wie San Vigilio lam Gardaseel sind für die Wirklichkeit nicht geschaffen, sie erscheint einem dort wie etwas Künstliches, ein verirr-

ter Feuerwerkskörper.« (SR, S. 276) Ebenda lebt auch der Chronist der Erzählung, Signore Franz, ein Revenant aus älteren Texten Kirchhoffs und zugleich ein ironisches Selbstporträt des Autors. Walsers Hans Lach findet am Ende desgleichen seinen Nicht-Ort der künstlerischen Phantasie, in dem ein ephemeres Happy End möglich wird. Für beide, Hans Lach und Willem Hold, schließt sich der Kreis; das letzte Kapitel des *Schundromans* greift das erste wieder auf: Willem liegt neben einer Frau in der First Class des Flugzeugs, und sie werden von derselben Stewardess bedient wie zu Beginn der Erzählung. In seiner zyklischen Struktur und in der Art des Umgangs mit fiktiven oder ›realen‹ Hypotexten erinnert der *Schundroman* also an das bereits bei Walser Beobachtete, und die Vergleichbarkeit geht noch einen Schritt weiter: In Walsers wie Kirchhoffs Erzählung sind die spielerische Transtextualität und die satirisch formulierte Kritik am Literaturbetrieb mit der Frage nach Identität, insbesondere nach der Identität des Schriftstellers verknüpft. Das zeigt sich, übrigens noch einmal wie bei Walser, bereits auf den ersten Seiten und in verwandten Motiven, etwa der Ungewißheit, ob der benutzte Eigenname und der dazugehörige Ausweis echt sind oder nicht.⁶⁹ Beide Romane richten von Anfang an das Augenmerk des Lesers auf die problematische Identität ihrer männlichen Protagonisten. Wie Walser erzählt Kirchhoff, in der Verzerrung der Kolportage, den Weg aus dem Trauma einer großen Verletzung (Zidonas Spannlack-Kur [SR, S. 16]⁷⁰ und die daraus resultierende Unfähigkeit zu Sexualität und Nähe) hin zu dem konstruktiven Entwurf von Identität.

Der Frage nach Liebe, Eigenliebe und Identität entspricht das durchgängige Motiv des Narziß, das auf viele Figuren des *Schundromans* angewendet wird. In satirischer Verfremdung trifft es selbst den »Bücherpapst«: Im Augenblick seines Todes blickt Louis Freytag in eine Zeitung, in der sein Foto prangt, »als schaute er in einen Spiegel, und der Eulenblick gälte ihm selbst« (SR, S. 34 f.)⁷¹. Der Narzißmus des Literaturkritikers wird durch die Medien bedient, die von ihm zur Selbstbespiegelung mißbraucht werden; der hermetische Zirkel der eigenen Rolle läßt weder einen Ausbruch daraus noch eine fruchtbare Persönlichkeitsentwicklung zu. – Narziß tritt übrigens im Roman selbst auf, und zwar in einer Gestalt, die einmal mehr die ebenso ironische wie spielerische Art des *Schundromans* vor Augen führt, mit seinen Themen umzugehen: Ein philippinischer Ex-Major trägt den Namen Homobono Narciso, und als Berufskiller ist er ebensowenig ein Homobono, wie er mit seinem Armstumpf als betörend schöner Jüngling reüssieren kann. Wenn Narciso am Ufer des Gardasees steht, »sich als Teil einer Balance aus Wasser und Land« fühlt und das alles »als große natürliche Animation, ohne Chips, gesteigert noch durch einen Mond«, erlebt (SR, S. 261), wird dem Leser die postmoderne Verfratzung des Mythos in einer virtuellen ›Realität‹ der Unterhaltungsindustrie präsentiert.

Steigert die »Medienmühle«⁷² noch jede Form des Narzißmus und generiert

den von Kirchhoff immer wieder bemängelten »deutschem Personenkult«, ⁷³ so wird ein konstruktiver Identitätsentwurf von ihr zusätzlich erschwert. Feuerbachs Empfindung, Heldentum sei ihm und anderen Vertretern seiner Generation unmöglich, denn sofort baue »sich, schier übermächtig, die ganze Fernsehserienwelt vor ihnen auf, wie etwa in früheren Zeiten der Vater« (SR, S.265), gibt in erneuter ironischer Brechung die identitätshemmende Autorität der Medien, in bezug auf den Autor auch die identitätshemmende Autorität der zeitgenössischen Rezensionspraxis wieder. Der Suche nach Identität, Authentizität und Originalität ⁷⁴ arbeitet im *Schundroman* ein Medienmarkt entgegen, der auf einer Ästhetik der Inszenierung beruht.

Wie kann der einzelne Akteur dieser Maschinerie überhaupt Ansätze eines autonomen Identitätsentwurfs entwickeln? Hierauf antwortet der Text ähnlich wie Walsers *Tod eines Kritikers*: zum einen durch die Verweigerung (die überlebenden Figuren des *Schundromans* ziehen sich in eskapistische Welten zurück, sei es Manila, sei es das Boot im Gardasee). Zum anderen garantiert allein die Sprache bzw. das künstlerische Erzählen momenthafte Skizzen von Identität. Bodo Kirchhoff beschrieb einmal selbst den Weg aus der traumatischen Empfindung der Außenseiterexistenz und der gefährdeten Identität heraus hin zu dem Versuch, ein adäquates Ich-Gefühl zu entwickeln, einen Weg, der über die poetische Produktion führt: »Am Anfang des Schreibens, jedenfalls meines Schreibens, steht ja nicht eine Fähigkeit, sondern eine Reihe von Unfähigkeiten, nämlich etwas anderes, mit anderen, zu tun. Ich konnte nur, mit begrenzten Mitteln, auszudrücken versuchen, was mich damals bewegte. Mein Zugangsweg war die Not, mein Schreiben lief über die Feuertreppe, ich habe kein Thema verfolgt – es hat mich verfolgt [...]« ⁷⁵

Identität und Schreiben sind, wie bei Walser, Leitthemen Bodo Kirchhoffs, der sich bereits in seinem Studium und der anschließenden Promotion ⁷⁶ mit Fragen des Ich und dem Phänomen des Narzissmus beschäftigte. Seinen männlichen Protagonisten (von Branzger in *Ohne Eifer, ohne Zorn* über Zwiefalten in dem gleichnamigen Roman bis zu Kurt Lukas in *Infanta* und zuletzt Karl Faller in *Parlando*) ist eins gemeinsam: das Bewußtsein einer mangelbehafteten Existenz, der sie durch obsessive Selbstbespiegelung zu entgehen hoffen. Ihre Suche nach Identität mündet jedoch zumeist in eine trügerische Imago, ⁷⁷ die erneut jede Interaktion mit der Umwelt verhindert. Die Folge ist eine distanzierte, scheinbar gefühlkalte Beobachtungshaltung, die die Umgebung seziert, aber nicht mit ihr in Kontakt kommt. Der konstruktive Vermittlungsakt zwischen Innen und Außen, zwischen individuellen Bedürfnissen und sozialer Akzeptanz, der für Erikson und Mead als Voraussetzung für Identität gilt, ⁷⁸ ist in Kirchhoffs Texten radikal gestört: »Die Beziehungslosigkeit, das Unmögliche der Verständigung ist [...] zur akzeptierten Selbstverständlichkeit geworden.« ⁷⁹ Ein Austausch mit dem Anderen findet ausschließlich in der Utopie einer er-

füllten Sexualität und Liebesbeziehung (Willem Hold findet sie bei Lou und möglicherweise bei Vanilla, den meisten Figuren in Kirchhoffs Werk bleibt sie dagegen versagt) und durch die Sprache statt.⁸⁰ Identität (wie auch Erotik) ist »Sprache, was sonst«;⁸¹ beides entsteht erst in der künstlerischen Narration – für die Figuren in ihrem Schreiben, für den Autor in der Selbstbespiegelung durch Zitate aus eigenen Werken und für den Leser in der aufwendigen Komposition des Textes, die stets als künstlicher Erzählprozeß markiert ist. Oder wie das der Protagonist von Kirchhoffs Roman mit dem programmatischen Titel *Parlando* formuliert: »Ich bin, mit anderen Worten, was ich erzähle, und bin es nicht«.⁸²

Die Zitate und Verweise machen den *Schundroman* und die darin konstruierten Identitätsentwürfe also zu einem Akt der Literatur, der Sprache. Nur der Narration entspringen ein Identitätskonzept, Gesetzmäßigkeit und Kontinuität. Die verbindenden Elemente einer eigentlich chaotischen Handlung mit Figuren, die ursprünglich nichts miteinander gemein haben, die aber immer wieder zueinandergeführt werden, entspringen diesen verbalen Verknüpfungen: in der Simultaneität des Geschehens oder in leitmotivisch eingesetzten Dingsymbolen wie dem Gardasee und den Uhren. Zugleich wirkt die Sprache auch destruktiv, so stirbt Zidona allein an dem »Gewicht der Wörter« (SR, S. 300)⁸³. Schon das Thema des Mordes ohne Motiv reißt diese Problematik, die Frage nach der Konstruktion und Destruktion von Identität sowie Sinn durch Sprache an: Kirchhoff nennt als Quelle hierfür Charles Willefords *Miami Blues*.⁸⁴ Die Leere, Identitätslosigkeit und Außenseiterexistenz Willem Holds sowie die »Sinnlosigkeit« des Mordes an Freytag lassen jedoch ferner an Meursault in Camus' *L'étranger* denken, nach Kirchhoffs eigenen Aussagen einen »Helden«⁸⁵ seiner Jugend. Gesetzmäßigkeit und Kausalität ergeben sich für die Handlungen Willem Holds wie Meursaults in der fragwürdigen Interpretation der Umwelt, in Holds Fall, indem der Ermordung Freytags von der Presse das Motiv der Rache untergeschoben wird: Die erste Schlagzeile dazu lautet »Louis Freytag ermordet – Racheakt an Deutschlands berühmtesten Kritiker?« (SR, S. 43, dort kursiv) Neben diesen strittigen Versuchen, durch die Sprache Sinn in eine sinnlose Welt zu bringen, ist es nur noch der Chronist des Kolportagegeschehens, der durch seine Erzählung ein Kontinuum schafft – und dieses Tun zugleich als bloßes Spiel entlarvt. Wie Walsers Kronos übernimmt hier der Erzähler den Ablauf der Zeit; der Autor spielt augenzwinkernd Gott und stellt seinen Figuren in der unwirklichen Utopie des Gardasees eine »Arche«⁸⁶ zur Verfügung.

Während die Figuren über die eigenartigen Zufälle staunen, die ihnen permanent zustoßen,⁸⁷ wird dem Leser vor Augen geführt, daß es nurmehr das Spiel mit der Sprache ermöglicht, »das eigene Leben als zusammenhängendes Ganzes zu verstehen und das eigene Verhalten als sinnvoll zusammenhängend zu empfinden«⁸⁸ und somit (für Momente) Identität und Kausalität zu stiften.

Dieses Tun gibt dabei nie mehr vor, als es ist; der Leser erkennt es als dekonstruktivistisches Spiel der »Unterhaltung«, das sich der »Zerstreuung« durch einen allumfassenden Medienmarkt entgegenstellt – wobei Kirchhoff dezidiert (und mit Rückbezug auf Goethe) die »Zerstreuung« von der für ihn positiv zu wertenden »Unterhaltung« abgrenzt.⁸⁹

Ollenbeck alias Zidona, ein Künstler der »Zerstreuung«, ist ein »Shootingstar« (SR, S. 11 und öfter) in doppelter Hinsicht: Als umjubelter Bestseller-Autor ist er der neue Stern am Literaturhimmel, und zugleich ist der erste Teil des Kompositums für ihn als professionellen Killer durchaus ernst zu nehmen. Kirchhoffs Sprachspiel zeigt einmal mehr die im *Schundroman* vorgenommene Verquikung von Literaturbetrieb und Gewaltstrukturen sowie die Art und Weise, wie diese Verbindung verbal hergestellt wird. Auch Franzobel macht den Leser in seiner 2001 erschienenen Erzählung mit einem »Shooting Star« unter den Schriftstellern bekannt – im Kampf gegen den Marcel Reich-Ranicki (ShS, S. 55).

»Er las so viel über sich selbst, daß er nicht mehr wußte, wer er war«; Franzobels »Shooting Star«. – Franzobels Erzählung hat sicherlich mehrere Themen; ein Zielpunkt der Haß-Tiraden des Ich-Erzählers sind allerdings die Folgen der Vermarktung von Literatur durch Verlage und Literaturkritik. In spielerisch-satirischer Darstellung beschreibt dieser Erzähler, wie alle Händler des Kulturbasars auf hülsenhafte Rollenidentitäten reduziert und von einem Heer geklonter »Marcel Reich-Ranickis« mit dem Ziel einer »Buchhandelsrepublik« befehligt würden: »Keiner ist mehr er selbst. Alle wurden sie durch Schauspieler ersetzt, die ihre Rollen spielen. Alles ein Theater. Alles Leben inszeniert.« (ShS, S. 8, 35, 10)⁹⁰ Der Autor selbst, Franz Stefan Griebel, ist sicherlich selbst ein Meister der Inszenierung, der geschickt und karrieretauglich »zwischen Subversion und Opportunität gegenüber dem Literatursystem«⁹¹ vermittelt. Auch ist sein Verhältnis zu Marcel Reich-Ranicki, aus Mangel an persönlichen Berührungspunkten, ein wohl deutlich weniger belastetes als das Walsers und Kirchhoffs. Vielleicht wird gerade deswegen – jenseits privater Verletzungen und Larmoyanz – in *Shooting Star* die Kausalverbindung von Identitätsverlust und Literaturbetrieb von allen betrachteten Romanen am deutlichsten. In zahlreichen satirischen Begebenheiten wird die Zerstörung jeder Ich-Kontinuität durch die Intervention von Verlegern, Rezensenten und Kulturmanagern beschrieben. Nach jeder Lesereise fühle sich ein Autor »nur noch verstümmelt, bloß in Einzelteilen, Rudimenten, Fetzen voll Verlegenheit. Fassade«. Erfolg auf dem Kulturmarkt sei gleichzusetzen mit »Amputation«. (ShS, S. 34, 37)⁹²

Wie bei Walser und Kirchhoff verbindet sich diese Kritik mit einer Fülle an Fremd- und Selbstzitaten aus Hypotexten, die palimpsestartig und in immer neuen Schichten überschrieben werden.⁹³ Mit Mitteln des bildenden Künstlers, als der Franzobel lange Jahre tätig war, montiert der Erzähler beispielswei-

se Passagen aus Goethes *Werther* in den Text ein, reißt sie wieder aus, beschriftet die Reste und kombiniert das Sprachmaterial erneut. Wie alle Prosawerke Franzobels performiert auch *Shooting Star* die Transtextualität als konstitutives Gestaltungsmerkmal, das die Erzählperspektiven fluktuieren läßt; während der Traumsequenz wird für den Leser gar ununterscheidbar, ob das sprechende Ich der Figur Franzobel oder der Figur Irene Kalinka zugerechnet werden muß. Grenzüberschreitungen und postmodernes Spiel zeichnen Franzobels Erzählung desgleichen im Hinblick auf Gattungen und Medien aus: Prosa, Lyrik und die karikaturistischen Porträts des Autors stehen nebeneinander; Eigenes wird durch Zitate mit Fremdem und mit nur scheinbar Fremdem (mit Texten, die Irene Kalinka zugeschrieben werden) collagiert. Solche hybriden Mischungen lotsen den Leser auf das Terrain des Grotesken, das neben Satire und Parodie die charakteristische Technik Franzobels ausmacht und das in *Shooting Star* neuerlich zur Kritik am Literaturbetrieb genutzt wird. Bewußte Verkitschungen und Anleihen beim Kolportageroman legieren dabei mit hochartifizialen Sprachspielen, worin die Crux und zugleich die Chance des spätmodernen Autors liegen mag, »der auch die radikalsten Experimente bereits als Tradition begreifen muss«.⁹⁴ Im Ausschreiten der Stilextreme manifestiert sich jedoch die Fragwürdigkeit der Bewertungskriterien in der zeitgenössischen Literaturkritik.

Franz Stefan Griebels anarchistischer Umgang mit Erzählperspektiven, literarischen Traditionen und Gattungen dient neben anderem dazu, die Figuren seiner Werke wie die Instanz des Autors selbst als sprachlich konstituiert zu erkennen zu geben, und zugleich legen seine Texte dar, daß diese Identitäten veränderbare, beliebige Konzepte sind. Bereits in *Die Musenpresse* schrieb sich Franzobel in einen trivialen Liebesroman aus dem Nachlaß der Schauspielerin Margarete Lanner ein; für das Projekt *Unter Binsen* überarbeitete er immer wieder Texte Christian Steinbachers und umgekehrt; für *Thesaurus* setzte er Computeroperationen ein,⁹⁵ um eine willentlich agierende, selbständige Autor-Identität als Illusion zu enthüllen: Das »Verhältnis zwischen Autor und Text« ist »kein analoges [...] Für mich besitzt ein Text ein vom Autor sehr unabhängiges Eigenleben.«⁹⁶ Die Grenze aus Eigenem und Fremdem ist demnach auch in der Narration eine willkürlich gezogene und höchst problematische. Das Maskenspiel des Autors Franz Stefan Griebel mit verschiedenen Pseudonymen sowie das Verwischen der Grenze zwischen Verfasser und Protagonist in *Shooting Star*⁹⁷ führen das irritierende Konzept eines multiplen Autoren-Ichs fort. Die Dramen Franzobels und Prosa wie *Shooting Star* decken die zweifelhafte Rolle auf, die die Sprache in diesem Prozeß der Konstruktion und Destruktion von Identität übernimmt. Was die Verbindung von der Satire auf den Literaturbetrieb, der poetologischen Problematik und der Identitätsfrage betrifft, geht somit *Shooting Star* ähnlich, wenngleich radikaler vor als die Romane Kirchhoffs und Walsers. Identität erschafft sich nicht mehr in einem konstruktiven Akt des Schreibens,

vielmehr demontiert der Literaturbetrieb wie das Erzählen, ja die Sprache selbst jedes »gesunde« Ich-Gefühl. *Shooting Star* gibt nicht, wie *Tod eines Kritikers* oder *Schundroman*, den Weg hinaus aus dem Trauma vor, die erfolgreiche Suche nach Identität in der Narration. Das berichtende Ich entfernt sich eher von den Resten einer persönlichen Kontinuität: »In Stücke bin ich schon zerbrochen, bin kein Ganzes mehr.« (*ShS*, S. 13) Der Leser begleitet einen Erzähler auf seinem Weg in die Psychiatrie, von dem er erst am Ende erfährt, daß wohl alle seiner Figuren, insbesondere die potentielle Partnerin Irene Kalinka, Teilidentitäten einer multiplen Persönlichkeitsstörung sind. *Shooting Star* zeichnet die Vernichtung von Identität nach, die nicht nur durch den Kulturmarkt, sondern auch maßgeblich durch die Sprache, durch Literatur verursacht wird; das Sprachspiel führt in den Tod (*ShS*, S. 79). Schon das Canetti-Motto, das dem Band vorangestellt wird, richtet den Blick des Lesers auf die Zersetzung von Identität durch Texte: »Er las so viel über sich selbst, daß er nicht mehr wußte, wer er war, und seinen eigenen Namen nicht erkannte.« Von sich aus verfügt der Schriftsteller nur über ein beschädigtes Selbstgefühl; dem würden Walser und Kirchhoff wohl zustimmen. Allerdings zeigt Franzobel im Gegensatz zu diesen in der ironisch gebrochenen Pose des Selbsthasses auf, wie die Identitätsreste des Autors durch das Erzählen vollends zunichte gemacht werden: »Dabei ist ein Dichter ja von Natur etwas ungemein Ausgeschabtes, Hohles und Langweiliges, weil alles Interessante schon aus ihm heraus ist. Er ist entleert. Nichts als eine Hülle, allenfalls mit einer süßen Melancholie begabt, die ihn glimmend macht. Und nichts Spontanes, alles antrainiert. Alles Fassade.« (*ShS*, S. 19)

Der Traum von einer »völlig neue[n] Sprache [...], die die Alltagssprache durchwirkt, eine[n] Sprache, die die Medien durchdringt, alle Lebensbereiche. Eine Auferstehung. Eine völlig neue Form gelebter Kunst, ein Übermensch an Sprache, eine Erlösung Wort für Wort« (*ShS*, S. 19),⁹⁸ – diese Hoffnung auf das gleichsam messianische Wort, durch das Identität möglich wird, zerplatzt.

Drei Romane, die auf den ersten Blick nur durch ein Motiv, nämlich den imaginierten Tod eines prominenten Kritikers, verbunden sind, weisen bei genauerer Betrachtung also erhebliche Parallelen auf. Die fiktive Ermordung des »Literaturpapstes« stellt die äußerste Form der Kritik von Autoren an einer Rezensionspraxis dar, die sich für das Marketing des Kulturbetriebs instrumentalisieren lasse. Literaturkritik ist, in der Schlußrechnung aller drei Romane, Machtausübung, ein öffentlicher, gesellschaftlich sanktionierter Akt der Gewalt. Für eine gezielte Absatzförderung durch Rezensionen sieht sich ein Schriftsteller gezwungen, seine Rolle auf der Bühne des Literaturmarkts zu spielen, und macht damit Erfahrungen, die identitätsgefährdend wirken oder gar zur Zerstörung seiner Identitätsentwürfe beitragen können. Das an sich bereits be-

schädigte Ich-Gefühl eines Autors⁹⁹ wird also zusätzlich deformiert durch die moderne ›Kulturindustrie‹, die als Literatur- und Literaten-Vernichtungsmaschinerie arbeitet – so lautet die nüchterne, allerdings freilich nicht korrekt geführte Bilanz der analysierten Romane. Personifiziert wird die Selbst-Inszenierung in leeren Rollen durch die an Marcel Reich-Ranicki angelehnten Kritikerfiguren. Diesen Zusammenhang von Großkritiker und Autoridentität faßte bereits Wolfgang Koeppen ironisch zusammen: »Er schreibt über mich, also bin ich.«¹⁰⁰

Während Walser und Kirchhoff jedoch die Utopie einer Identitätsfindung entwerfen, die fernab des Literaturbetriebs und ausschließlich in der Narration möglich sei, geht Franzobel Skepsis einen Schritt weiter. *Shooting Star* zeigt nicht nur, wie *Tod eines Kritikers* und *Schundroman*, die Zersetzung von Identität durch die Phraseologie der Medienlandschaft, sondern stellt generell in Zweifel, ob sich durch die Sprache überhaupt förderliche Projektentwürfe des Ich entwickeln lassen. Die Vorstellung vom Autor als intendierendes, autonomes Subjekt wird zugunsten eines eigendynamischen Interaktionsprozesses von Texten aufgegeben. Die Textualität der Identität, auch der Autor-Identität wird demonstriert, wobei Franzobel diesen Vorgang nicht als konstruktiven Akt der Narration, sondern als höchste Gefährdung verstanden wissen will.

Somit führt die Verbindung von Kritikerschelte und poetologischen sowie identitätstheoretischen Reflexionen in *Tod eines Kritikers*, *Schundroman* und *Shooting Star* zu mehreren Themen: Die Destruktion von Identitätsentwürfen im Literaturbetrieb (bei gleichzeitiger Konstruktion leerer Rollen) mündet in die Beobachtung, der Schriftsteller verfüge grundsätzlich über ein defizitäres Ich-Gefühl, das er (erfolgreich oder vergeblich) im Schreiben zu komplettieren suche. Identität wird somit narrativ konfiguriert. Hier schließen sich generelle Fragen nach der Krise des Subjekts bzw. des Autors und nach der Krise der Literaturkritik in der »zweiten Moderne«¹⁰¹ an.

Alle drei Romane stellen dem Dogmatismus des Entweder–Oder, wie es der gegenwärtigen Literaturkritik unterstellt wird, eine Ästhetik des Sowohl-als-Auch gegenüber. Das zeigt sich etwa in dem vieldeutigen Zitatgeflecht, das Passagen aus Werken der ›Höhenkammliteratur‹ mit Kolportage-Elementen verknüpft und somit die Bewertungskriterien der kritisierten Rezensenten negiert. Deren subjektiv gezogene Geschmacksgrenzen werden provokativ überschritten. Dabei läßt sich sicherlich über einzelne Zonen dieser Grenzüberschreitung streiten, und das soll auch geschehen, liegt darin doch eine erhebliche Chance zur Veränderung eines identitätsgefährdenden und dogmatisch erhärteten Diskurses. In dem Geschäft der Literaturvermarktung und -rezension wird die Literatur selbst zu einem Randbereich. Genau diese Marginalisierung kann jedoch Innovationspotential freisetzen, indem die literarischen Texte in die Kernzone des geeigneten Diskurses, in die Literaturkritik, zurückkehren, jene zum Gegen-

stand machen und damit deren Erneuerung erzwingen. Die fiktionale Literatur erschüttert deswegen den Wahrheitsanspruch einer institutionalisierten Literaturkritik und erzeugt ganz bewußt eine Grauzone der Unentscheidbarkeit: Sie dekomponiert ein statisches, binäres Beurteilungs- wie Identitätskonzept und erzwingt eine Dynamik der permanenten Transformation kultureller Ordnungssysteme, insbesondere einen Wandel in der Bewertung und Vermarktung von Literatur. In diesem Sinne gewinnt die Literatur eine Funktion zurück, deren sie sich (jedenfalls nach den hier besprochenen Werken) im Diskurs öffentlicher Literaturvermittlung des öfteren beraubt fühlt: das subversive Unterlaufen verfestigter kultureller Codierungen und dadurch deren Umgestaltung.¹⁰²

Daß sich diese Prozesse, die im Motiv des Kritikermordes auskristallisieren, derzeit signifikant häufen, ist mehrfach zu erklären. Die zunehmende Aggressivität in der Literaturkritik der vergangenen Jahre (pointiert und versinnlicht in dem *Spiegel*-Cover vom 21. August 1995, auf dem Reich-Ranicki Grass' *Ein weites Feld* nicht nur verbal zerreißt)¹⁰³, läßt auch die Reaktionen der »betroffenen« Autoren heftiger werden. Außerdem verschärft der Medienwechsel jede Beurteilung: Vor Millionen von Fernsehzuschauern oder Internet-Usern wird ein Verriß zur öffentlichen Hinrichtung. Hier liegt ein erheblicher Unterschied selbst zu den hitzigsten Debatten anderer Epochen. Ferner steht die Literaturkritik, nach der letzten Sendung des *Literarischen Quartetts* sowie mit dem zunehmenden Rückzug Reich-Ranickis, Karaseks und weiterer dominanter Rezensenten, an einem Wendepunkt. Eine Ära geht zu Ende, deren Ausklang von kämpferischen Stellungnahmen der Autoren begleitet wird. Die Literaturkritik befindet sich augenblicklich in einer Krise,¹⁰⁴ die zugleich den Keim einer notwendigen Neuorientierung in sich trägt. Dieses Dilemma macht sich die Literatur zunutze, um eine Veränderung zu erzwingen (ob dabei immer die Wünsche nach produktiver Umgestaltung im Vordergrund stehen oder mitunter persönliche Rachegeleüste, sei dahingestellt).

Die Literaturkritik sieht sich momentan einem Spannungsfeld entgegenwirkender Kräfte ausgesetzt: ihre Demokratisierung¹⁰⁵ und zugleich Merkantilisierung im Fernsehen, in interaktiven Internet-Foren und populären Illustrierten; die postmoderne Aufhebung der Grenze von »Trivial« und »Hochkultur« auch in den Beurteilungsmaximen für Bücher; die Schrumpfformen von Rezensionen in Dreizeilenkritiken¹⁰⁶ oder Bestsellerlisten; neue mediale Präsentationen von Literaturkritik in Fernsehsendungen wie *Lesen!* oder *Druckfrisch*, Internet-Sammlungen (www.rezensionen.uni-muenchen.de / www.literaturkritik.de / www.perlentaucher.de) oder Buchempfehlungen von »Prominenten«. Diese Orientierungsversuche stellen in manchem sicherlich eine fragwürdige Reduktion der Möglichkeiten von Literaturkritik dar, dennoch bieten sie zugleich die Basis für deren Neudefinition, selbst im Hinblick auf die (prozessuale, nie apodiktische) Reformulierung eines Katalogs von Bewertungskriterien. Daß »die

Häufung literarischer Mordphantasien gegen Reich-Ranicki [...] ein Reflex auf den wirklichen Untergang der Literaturkritik im Literaturbetrieb ist«, wie Eckhard Fuhr im Feuilleton der *Welt* befürchtet, ja daß dieses stille Sterben der Literaturkritik im Grunde keinen Leser mehr interessiert, denn: »Der mediale Coup ersetzt die Kritik, auch die Kritik der Kritik«,¹⁰⁷ steht dennoch nicht zur Debatte. Werke wie *Tod eines Kritikers*, *Schundroman* und *Shooting Star* sind trotz allem eine Aufforderung zum Dialog, obgleich eine sehr provokante. Hier manifestiert sich ein Wille zur gemeinsamen Modifikation, der die Krise als Chance begreift. Insofern besteht noch Hoffnung für das traditionsgemäß schlechte Verhältnis von Autor und Kritiker,¹⁰⁸ das derzeit in seiner langen Geschichte einen weiteren Tiefpunkt erreicht hat. Vielleicht wird ein Schriftsteller wie Bodo Kirchhoff dereinst revidieren, was er bereits zehn Jahre vor seinem *Schundroman* in bezug auf Literaturkritiker vom Typus eines Louis Freytag sagte: »Es gibt dann für den Autor wohl nur eine Chance: Er muß diese Kritiker überleben, er muß den längeren Atem haben.«¹⁰⁹

Anmerkungen

- 1 Roland Barthes: *La mort de l'auteur*, in: Barthes: *Œuvres complètes*, hg. von Éric Marty, o. O. 1994, Bd. 2.
- 2 Bodo Kirchhoff: *Schundroman*, Frankfurt/Main 2002, S. 106. Vgl. auch die Dramatis personae im Umschlag-Text. – Zitate aus diesem Roman werden im folgenden unter *SR* im fortlaufenden Text nachgewiesen.
- 3 Franzobel: *Shooting Star. Stefan Griebel bildet sich ein, der Dichter Franzobel und von lästigen Verehrerinnen verfolgt zu sein Oder Die allerneuesten Leiden einer jungen Wertherin*, Klagenfurt-Wien 2001, S. 42 f.; vgl. ebd., S. 42: »ich, der ich ein Rache-künstler bin.« – Das Sigle *ShS* bezieht sich im folgenden auf diesen Roman.
- 4 Bei den Theaterstücken werden im folgenden die Daten der ersten Buchveröffentlichung angegeben.
- 5 Literarischen Mordphantasien sah sich Marcel Reich-Ranicki schon öfter ausgesetzt, zum ersten Mal wohl im November 1968, als ihm Rolf Dieter Brinkmann androhte: »Ich sollte überhaupt nicht mit Ihnen reden, ich sollte hier ein Maschinengewehr haben und Sie niederschießen.« Marcel Reich-Ranicki: *Mein Leben*, Stuttgart 1999, S. 446. Auch Autoren wie Peter Handke, Christa Reinig und Helmut Heißenbüttel spielten in fiktionalen Texten und Interviews mit dem Gedanken an Reich-Ranickis gewaltsamen Tod.
- 6 Martin Walser: »Mich dauert diese ewige Beschimpfungs-Orgie«. *Interview mit Martin Walser*, in: lohne Hg.: *Der Streit um Martin Walser*, Berlin 2002, S. 86.
- 7 Ebd., S. 99.
- 8 *Tod eines Kritikers* wird unter der Maske des Poeta doctus erzählt; Gerigk weist in einer langen (und noch immer unvollständigen) Reihe von Autorennamen nach, wie viele Anspielungen Walsers Roman enthält; vgl. Horst-Jürgen Gerigk: *Von der Anstößigkeit eines Walser-Traums. Notizen zum »Tod eines Kritikers«*, in: Dieter Borchmeyer,

- Helmuth Kiesel (Hg.): *Der Ernstfall. Martin Walsers »Tod eines Kritikers«*, Hamburg 2003, S. 75 f. Vgl. mit anderem Schwerpunkt Michaela Kopp-Marx: *Les Mystères de Munich. Martin Walser schlüpft in die Rolle des postmodernen Autors*, in: Ebd., S. 187.
- 9 Martin Walser: *Tod eines Kritikers. Roman*, Frankfurt/Main 2002, S. 131. – Das Sigle TK bezieht sich hierauf.
- 10 Vgl. Thorsten Thaler: *Ein inszenierter Skandal*, in: *Der Streit um Martin Walser*, S. 7. Vgl. auch die Textsammlung Michael Naumann (Hg.): *»Es muß doch in diesem Lande wieder möglich sein...«*, *Der neue Antisemitismus-Streit*, München 2002. – Martin Walser als Antisemiten zu bezeichnen, wäre irrwitzig, dennoch weist sein Roman einige Elemente auf, die die Grenzen von Ethik und Geschmack überschreiten und antisemitische Klischees zu bedienen scheinen. Dieser Widerspruch läßt sich meines Erachtens durch drei Faktoren erklären: 1) Der Roman entstand durchaus als Mittel, erlittene Verletzungen auszugleichen, zurückzuschlagen und die empfundene passive Opferrolle in eine aktive Position umzukehren. Das gibt Walser selbst relativ offen zu, vgl. Martin Walser: *Auskunft über eine Polemik*, in: *Der Streit um Martin Walser*, S. 52; vgl. Walser: *»Mich dauert diese ewige Beschimpfungs-Orgie«*, S. 93, 98 und öfter. Walser behauptete mehrmals, in der Beziehung zu Reich-Ranicki das Opfer zu sein, im metaphorischen Sinne der Jude: *»In unserem Verhältnis ist er der Täter, und ich bin das Opfer. [...] Jeder Autor, den er so behandelt, könnte zu ihm sagen: Herr Reich-Ranicki, in unserem Verhältnis bin ich der Jude«*; *Süddeutsche Zeitung* (19./20.9.1998), zitiert nach Hartmut Reinhardt: *Tassos Zorn. Martin Walser und sein Kritiker*, in: Borchmeyer/Kiesel: *Der Ernstfall*, S. 127. Wie passend dieser Vergleich ist, sei dahingestellt. 2) Der Roman läßt offen, ob Ehrl-Königs Judentum nicht nur Teil seiner Selbst-Inszenierung, seines Images ist. Außerdem wird eine mögliche Antisemitismus-Debatte vorweggenommen und als Element des pseudomoralischen Umgangs mit der NS-Vergangenheit im Literaturbetrieb kritisiert. Die antisemitischen Klischees sind mitunter also auch durch die Satire auf die Medienlandschaft funktionalisiert. 3) Der Roman stellt einerseits über weite Passagen (vor allem des ersten Abschnitts) eine relativ deutliche Satire auf Reich-Ranicki und weitere Personen dar, er provoziert also durchaus den Leser zur Suche nach Schlüsselfiguren. Andererseits verläßt die Erzählung dieses Sujet mehr und mehr, insbesondere im zweiten und dritten Teil. Es geht dann um allgemeinere Themen, die noch zu erläutern sein werden, und auch um eine überindividuelle Analyse des Medienbetriebs. Wenn Figuren wie Ehrl-König immer mehr ins Groteske verfratzt werden, ist es für den Leser schwierig, eine Grenze zu ziehen – zwischen der konkreten Satire auf Reich-Ranicki und einer abstrakteren Diagnose. Sei es durch eine übertriebene Reaktion einiger Leser, sei es aber durch die Inkonssequenzen des Textes selbst – diese Demarkation gelingt nicht immer, was Mißverständnisse und den Eindruck von Geschmacklosigkeit, ja Antisemitismus produzieren kann.
- 11 Vgl. TK, S. 116 f.: *»Die Umwertung aller Werte, [...] die hat André Ehrl-König vollbracht [...] Bei diesem epochalen Reinemachen ist nur ein Wert übriggeblieben als der Wert aller Werte, und außer ihm ist nichts: der Unterhaltungswert. Quote, mein Lieber. Jeden Abend Volksabstimmung. Die Demokratie des reinen Werts.«* Vgl. auch die Aussage Martin Walsers: *»Das Buch [»Tod eines Kritikers«] erzählt die Erfahrungen eines Autors mit Machtausübung im Kulturbetrieb zur Zeit des Fernsehens.«* Walser: *Auskunft über eine Polemik*, S. 51. Oder: *»Diese Machtausübung, dieses Niedermachen – in der Zeitung habe ich es ertragen. Darauf hätte ich auch nie reagiert. Aber das Fernsehen, das ist so öffentlich, wie es kein anderes Medium war. Wenn ein*
-

- Autor da hingerichtet wird, nehmen Leute teil, die nie ein Buch in die Hand nehmen. Du wirst hingerichtet vor einer riesigen Menge Schaulustiger, die unterhalten wird mit deiner Hinrichtung. Das ist das Unverhältnismäßige beim Fernsehen. Die Verbreitung entspricht nicht der gebotenen Qualität. [...] Aber für mich ist das eine Machtausübung, gegen die ich mich schreibend wehren mußte.», Walser: »*Mich dauert diese ewige Beschimpfungs-Orgie*«, S. 98.
- 12 So antwortete Bodo Kirchhoff auf die ihm immer wieder gestellte Frage, warum in seinem *Schundroman* ausgerechnet Marcel Reich-Ranicki durch einen Schlag auf die Nase ermordet werde: »Num, es gab zu ihm keine probate Alternative; die Nase von Karasek etwa? Oder die von Baumgart, von Joachim Kaiser? Nein. Es kam nur die einzigartige, alles überragende Nase in Frage, und ihr Träger hat deren Symbolwert selbst zu verantworten«; *Letzte Schlacht vor dem Nachruhm. Bodo Kirchhoff über sein Verhältnis zu Martin Walser und eine verblüffende Parallel-Aktion*, in: *Der Spiege*, 10.6.2002, S. 206. – Vgl. zu *Tod eines Kritikers* und der langen Tradition der Personalsatire Manfred Fuhrmann: *Können wir noch Satiren ertragen? Martin Walsers »Tod eines Kritikers« und ein Blick zurück auf die Personalsatire von Aristophanes bis Goethe*, in: Borchmeyer/Kiesel: *Der Ernstfall*.
 - 13 Vgl. Walser: »*Mich dauert diese ewige Beschimpfungs-Orgie*«, S. 100 f., und TK, S. 51. Vgl. zu Hesses Literaturkritik Egon Schwarz: *Hermann Hesses Buchbesprechungen. Reaktionen auf ihre Form. Ästhetik und Geschichtlichkeit*, in: Adrian Hsia (Hg.): *Hermann Hesse heute*, Bonn 1980.
 - 14 Vgl. Dirk Götsche: *Liebeserklärungen und Verletzungen. Zur Literaturkritik von Martin Walser und Ingeborg Bachmann*, in: Wilfried Barner (Hg.): *Literaturkritik - Anspruch und Wirklichkeit. DFG-Symposium 1989*, Stuttgart 1990, S. 199 ff.
 - 15 Vgl. zur Figur des Zitats generell Sibylle Benninghoff-Lühl: »*Figuren des Zitats*«. Eine Untersuchung zur Funktionsweise übertragener Rede, Stuttgart-Weimar 1998.
 - 16 Thomas Mann: *Erzählungen, Fiorenza, Dichtungen*, in: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. 8, zweite, durchges. Aufl., Frankfurt/Main 1974, S. 197 laus: *Gladius deil*. Vgl. TK, S. 57, 154.
 - 17 Vgl. Leo Kreutzer: *Ein Roman und sein Doppelgänger. Sieben Anmerkungen zu »Tod eines Kritikers«*, in: Borchmeyer/Kiesel: *Der Ernstfall*.
 - 18 Vgl. auch TK, S. 214: »Seuse war mir unverlierbar. Dieses zum ersten Mal an sich denkende Ich im Selbstgespräch.« Vgl. dazu Martin Walsers Antwort auf die Frage, mit welchen Themen sich der Leser seines Romans besser beschäftige als mit der Suche nach antisemitischen Klischees: Neben anderen Aspekten verweist der Autor auf den »interessantest[n] geistesgeschichtliche[n] Spannungsbogen vom frühen Mystiker Seuse bis hin zu Friedrich Nietzsche, die das Ich-Sagen lernen«; Walser: »*Mich dauert diese ewige Beschimpfungs-Orgie*«, S. 99 f. Zur Identitätsproblematik in *Tod eines Kritikers* vgl. TK, S. 28, 135 (dort wird ironisch von einer geplanten »Doktorarbeit über Identität bei Hans Lach« berichtet), 165 (»Öfter schießt es mir durch den Kopf: Wer bin ich denn...?«) etc. Vgl. Gerigk: *Von der Anstößigkeit eines Walser-Traums*, S. 74 ff.
 - 19 Ehrl-Königs groteske Jesus-Imitatio verfremdet das Ideal der asketischen Nachfolge Christi in Seuses *Büchlein der ewigen Weisheit* ebenso wie der dogmatische Wahrheitsanspruch des Literaturkritikers die Dynamik und Dialogizität der Wahrheitsfindung in Seuses *Büchlein der Wahrheit*. Die dortige Praxis der häufigen Zitate aus Schriften Meister Eckharts wird in *Tod eines Kritikers* in den Übernahmen aus Werken Hans Lachs spielerisch aufgegriffen.
 - 20 Wolfram Schmitt: *Identität und Psychose: Ich-Findung oder Ich-Verlust? Psychiatri-*

- sche Bemerkungen zum »Tod eines Kritikers«, in: Borchmeyer/Kiesel: *Der Ernstfall*, S. 219.
- 21 Dort wird die Fernsehsendung als Auslöser einer tiefen Identitätskrise für Lach beschrieben.
- 22 Vgl. Kopp-Marx: *Les Mystères de Munich*, S. 189 f.: »Stehen autobiographische Erzählungen schon immer unter dem Gesetz der narrationslogischen Trennung von erzählendem und erzähltem Ich, verbindet Hans Lach diesen Sachverhalt mit dem Postulat von der Textualität des Subjekts. Als Schreiber des Textes ist er nicht identisch mit dem Schreiber, über den er schreibt. Sondern er liest Hans Lach als fragmentarischen und eben deshalb schreibbaren Text und bringt als Leser seiner selbst schreibend den »Autor« hervor.«
- 23 Hans Lach, der Melancholiker in der Spaßgesellschaft (sein Name verweist ironischerweise auf Hanswurst und Lachen), der Dichter, der Verbrecher sein will, und Mani Mani, der Verbrecher mit dem Wunsch zu dichten, dessen Name seine Mania vorwegnimmt. Beide gehen durch eine psychotische Identitätsstörung; wohingegen Lach diese Krise produktiv zur Neuorientierung nutzt, endet Mani Mani in der Ich-Destruktion, im Suizid. Vgl. Schmitt: *Identität und Psychose*, S. 215 ff.
- 24 Walser: »*Mich dauert dies ewige Beschimpfungs-Orgie*«, S. 93; vgl. auch *TK*, S. 50 und öfter. Während Martin Walser seine eigene Beziehung zu Marcel Reich-Ranicki in seinem einzigen TV-Interview während der Debatte dezidiert nicht als »eine unglücklich verlaufende Liebesgeschichte« verstanden wissen will, äußert er sich in einem Interview mit der *Märkischen Allgemeinen Zeitung* vom 6. Juli 2002 dazu gegenteilig: »Es war eine unglücklich verlaufende Liebesgeschichte. Ich wäre sehr viel lieber glücklich geworden mit ihm«; Walser: »*Mich dauert diese ewige Beschimpfungs-Orgie*«, S. 101, vgl. ebd., S. 102. Vgl. auch bereits den Brief Martin Walsers an Marcel Reich-Ranicki vom 2. Juni 1985: »Für Marcel Reich-Ranicki, den Sänger: / Clowns sind wir, der Zirkus heißt Kultur, / Unsre Nummer: Watschen mit Gesang. / Streicheln dürfen wir uns nur, / Draußen in dem dunklen Gang. / Von Martin Walser, dem Gesungenen«; Jochen Hieber (Hg.): »*Lieber Marcel*«. *Briefe an Reich-Ranicki*, 2., erw. Aufl., Stuttgart-München 2000, S. 409. Vgl. dazu auch Martin Walser: *Ein Traum in West Virginia*, in: Walter Jens (Hg.): *Literatur und Kritik. Aus Anlaß des 60. Geburtstages von Marcel Reich-Ranicki*, Stuttgart 1980, S. 3. Dort wird spielerisch eine Alter-Ego-Identität Walsers und Reich-Ranickis entworfen. Auch Marcel Reich-Ranicki verweist mehrfach auf die sich entsprechende Identität von Autor und Kritiker; vgl. Marcel Reich-Ranicki: *Über Literaturkritik*, 2. Aufl., Stuttgart-München 2002, S. 70.
- 25 Vgl. Gerigk: *Von der Anstößigkeit eines Walser-Traums*, S. 84.
- 26 Vgl. Kopp-Marx: *Les Mystères de Munich*, S. 186: »So sind alle Figuren in ihrer realen Umgebung, in ihren alltäglichen Aktionen und Reaktionen reine Worthülsen, Zitate, Typisierungen oder Selbstinszenierungen bar jeglicher Identität und Authentizität.«
- 27 Vgl. Silvio Vietta: *Vom ersehnten Identitätsrauschen in Martin Walsers Roman*, in: Borchmeyer/Kiesel: *Der Ernstfall*, S. 148 ff.
- 28 Erik H. Erikson: *Einsicht und Verantwortung. Die Rolle des Ethischen in der Psychoanalyse*, Stuttgart 1966, S. 87. Vgl. ebd., S. 77 (»Ganz-Sein, Aktiv-Sein und Auf-einen-Mittelpunkt-bezogen-Sein«), und Erik H. Erikson: *Dimensionen einer neuen Identität*, Frankfurt/Main 1975, S. 104.
- 29 Erikson: *Einsicht und Verantwortung*, S. 80. Vgl. Urs Haeberlin, Eva Niklaus: *Identitätskrisen. Theorie und Anwendung am Beispiel des sozialen Aufstiegs durch Bildung*, Bern-Stuttgart 1978, S. 13.

- 30 Wolfgang Kraus: *Das erzählte Selbst. Die narrative Konstruktion von Identität in der Spätmoderne*, Pfaffenweiler 1996, S. 18. Vgl. auch Erik H. Erikson: *Identität und Lebenszyklus. Drei Aufsätze*, Frankfurt/Main 1966, S. 154: »eine Zersplitterung des Selbst-Bildes [...] ein Verlust der Mitte, ein Gefühl von Verwirrung und [...] die Furcht vor völliger Auflösung«. Zum Aspekt der Lähmung vgl. Erikson: *Einsicht und Verantwortung*, S. 80.
- 31 Mit diesen Komplexen beschäftigte sich Erikson, selbst Einwanderer, vor allem. Vgl. Erikson: *Einsicht und Verantwortung*, S. 87.
- 32 Heiner Keupp: »Identität«, in: *Lexikon der Psychologie in fünf Bänden*, Berlin 2001, Bd. 2, S. 246.
- 33 Haeberlin/Niklaus: *Identitätskrisen*, S. 13. Vgl. Erikson: *Einsicht und Verantwortung*, S. 76.
- 34 Kraus: *Das erzählte Selbst*, S. 20; vgl. auch ebd., S. 25.
- 35 Die Adoleszenz gilt Erikson als die für die Entwicklung und konstruktive Bildung der Identität wichtigste Krisenphase, als gleichsam »natürliche Periode der Wurzellosigkeit«, an deren Ende der Grundstein zu einem stabilen Identitätsgebäude gelegt sei. Vgl. Erikson: *Einsicht und Verantwortung*, S. 81 und 86 f.; Erikson: *Dimensionen einer neuen Identität*, S. 108 und 121; Erik H. Erikson: *Jugend und Krise. Die Psychodynamik im sozialen Wandel*, Stuttgart 1970.
- 36 Eine solche Vorstellung wurde zu Recht als Mythos, Illusion oder auch »Sackgasse« erklärt; Helga Bilden: *Das Individuum - ein dynamisches System vielfältiger Teil-Selbst. Zur Pluralität in Individuum und Gesellschaft*, in: Heiner Keupp, Renate Höfer (Hg.): *Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung*, Frankfurt/Main 1997, S. 229. Helga Bilden hält ein Plädoyer auf die »Person als dynamisches System vielfältiger Teil-Selbst«, als »offene[n] Prozeß, als Werden«, so daß sich »Kohärenz in der Vielfalt und Kontinuität im Prozeß« ergeben (ebd., S. 233, 236 und 245; dort teilweise kursiv). Vgl. auch Kraus: *Das erzählte Selbst*, S. 28 f.
- 37 Keupp: »Identität«, S. 244.
- 38 Vgl. zu diesem Ansatz Kraus: *Das erzählte Selbst*, vgl. auch: Paul Ricoeur: *Narrative Identity*, in: *Philosophy Today*, 35(1991)1; Norbert Meuter: *Narrative Identität. Das Problem der personalen Identität im Anschluß an Ernst Tugendhat, Niklas Luhmann und Paul Ricoeur*, Stuttgart 1995.
- 39 Kenneth J. Gergen: *The Saturated Self. Dilemmas of Identity in Contemporary Life*, o.O. 1991, S. 7. Vgl. auch Erikson: *Dimensionen einer neuen Identität*, S. 122; Erikson sieht dieses »Spielen mit der Veränderung« als Versuch, die Initiative und Aktivität zu behalten und somit »ein neues Gefühl von Zentralität und Originalität im Fluß [...] Iderl Zeit lzul gewinnen«.
- 40 Vgl. dazu im Kontext postmoderner Identitätstheorien Kraus: *Das erzählte Selbst*, S. 31. Douglas Kellner: *Popular culture and the construction of postmodern identities*, in: Scott Lash, Jonathan Friedman (Hg.): *Modernity and Identity*, Oxford (UK)-Cambridge (USA) 1992, S. 142.
- 41 Vgl. zu Geschichte und Modellen der Subjektkonzeption generell Manfred Frank: *Die Unhintergebarkeit von Individualität. Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlaß ihrer »postmodernen« Toterklärung*, Frankfurt/Main 1986; Manfred Frank u.a. (Hg.): *Die Frage nach dem Subjekt*, Frankfurt/Main 1988; Manfred Frank, Anselm Haverkamp (Hg.): *Individualität*, München 1988; Reto Luzius Fetz u.a. (Hg.): *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*, Berlin-New York 1998; Peter V. Zima: *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Mo-*

- derne und Postmoderne, Tübingen–Basel 2000; Peter Bürger: *Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*, 2. Aufl., Frankfurt/Main 1998.
- 42 Kraus: *Das erzählte Selbst*, S. 23.
- 43 Martin Walser: *Wer ist ein Schriftsteller?*, in: Walser: *Wer ist ein Schriftsteller? Aufsätze und Reden*, Frankfurt/Main 1979, S. 40.
- 44 Vgl. zur Identitätsproblematik bei Walser Gisela Ullrich: *Identität und Rolle. Probleme des Erzählens bei Johnson, Walser, Frisch und Fichte*, Stuttgart 1977; Werner Brändle (Hg.): *Identität und Schreiben. Eine Festschrift für Martin Walser. Ringvorlesung an der Universität Hildesheim im Wintersemester 1996/97* [...], Hildesheim 1997; Martin Walser: *Selbstbewußtsein und Ironie. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt/Main 1981.
- 45 Walser: *Wer ist ein Schriftsteller?*, S. 44. Vgl. Vietta: *Vom ersehnten Identitätsrauschen*.
- 46 Walser: *Wer ist ein Schriftsteller?*, S. 37: »Das Ich des Autors ist sozusagen prinzipiell beschädigt. Seine Identität ist fragwürdig, ungesichert.« Vgl. Vietta: *Vom ersehnten Identitätsrauschen*, S. 142.
- 47 Walser: *Wer ist ein Schriftsteller?*, S. 37 f. und 40.
- 48 »Das Zitieren der Rede des Anderen ist für diesen Ich-Erzähler das Eintauchen in eine andere, erborgte Identität.« Gerigk: *Von der Anstößigkeit eines Walser-Traums*, S. 84.
- 49 Dies garantiert Hans Lach allerdings ein Überleben – im Gegensatz zu Mani Mani, der den »symbolischen Tod des Dichters [...] im Literatur- und Literaturkritikbetrieb« stirbt. Schmitt: *Identität und Psychose*, S. 223 f.
- 50 Vgl. die Widmung von *Tod eines Kritikers*: »Für die, die meine Kollegen sind«.
- 51 Kirchhoff: *Letzte Schlacht vor dem Nachruhm*, S. 210. Vgl. auch das Diktum Ulrich Greiners »Das Buch ist der Roman zur Debatte, die es ausgelöst hat« und Walsers Reaktion darauf: Walser: »*Mich dauert diese ewige Beschimpfungs-Orgie*«, S. 84 (dort kursiv). Vgl. Dieter Borchmeyer: *Martin Walsers »Tod eines Kritikers«: der komische Roman als Inszenierung seiner Wirkungsgeschichte*, in: Borchmeyer/Kiesel: *Der Ernstfall*.
- 52 Vgl. Walser: »*Mich dauert dies ewige Beschimpfungs-Orgie*«, S. 99.
- 53 Kopp-Marx: *Les Mystères de Munich*, S. 185.
- 54 Terminologie nach Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, Frankfurt/Main 1993.
- 55 Kirchhoff: *Letzte Schlacht vor dem Nachruhm*, S. 206.
- 56 Mit »Kristlein und Mahlke« spielt Kirchhoff natürlich auf Martin Walser und Günter Grass an. Den zitierten Hinweis auf Walsers *Tod eines Kritikers* würde ich allerdings weniger als »nur spekulativ zu erklärende, verblüffende Parallelität« (Siegfried Steinmann: *Bodo Kirchhoff*, in: Heinz Ludwig Arnold [Hg.]: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, 74. Nlg. 6/03 vom 1. April 2003, S. 19) deuten, vielmehr hat Kirchhoff diese Passage wohl noch kurz vor der endgültigen Drucklegung eingefügt. Anspielungen auf Walsers Variation des Kritiker-Mordes finden sich noch weitere: So wird Zidona, der oftmals mit dem Rezensenten Louis Freytag in Verbindung gebracht wird (vgl. *SR*, S. 34), unterstellt, er inszeniere seinen eigenen Mord, setze sich mit seiner Geliebten ab und erhebe danach in neuem Glanze wieder auf (ebd., S. 247).
- 57 Im *Spiegel* äußerte sich Kirchhoff zu der Koinzidenz mit Walser, der ihm »mit seinem Parallelbuch stark auf die Nerven« gehe: »vor einem halben Jahr, ich schätze im letzten November, haben sich unsere Wege [...] auf gespenstische Weise gekreuzt, gespenstisch, weil wir plötzlich nebeneinander gingen, ohne es zu merken«. Kirchhoff

- erinnert sich an seine Treffen mit dem Kollegen, dem »Staatsschauspieler und Gelehrten der Schriftstellerei, mit Ende 30 schon älter, als ich es je sein werde«, und zeigt sich verärgert über die Medienpräsenz einer Autorengeneration à la Grass und Walser: »O ja, man braucht sie, unsere zwei Mast-Autoren, sie machen die Räuberleiter für Debatten und werden, wie's üblich ist unter Ganoven, am Ende mit hochgezogen«; Kirchhoff: *Letzte Schlacht vor dem Nachruhm*, S. 206, 209 und 210.
- 58 Schon die spielerische Gleichsetzung von Buchmesse, Prostitution und Kolportageroman läßt »das Sizilianische unseres Literaturbetriebs« anklingen, das »die Notwehrlage für diesen Roman aus der Hüfte« geliefert habe, »einschließlich der Idee, daß jenes Anfangsopfer nur der Pate selbst sein« könne (SR, S. 5 [Vorbemerkung]). Vgl. ebd., S. 186, wo es über die Buchmesse heißt: »es schien, als tobe in Frankfurt ein Krieg, und im Grunde war es auch einer, der Fünftagekrieg um das abnehmendste aller irdischen Güter, die Bedeutung«. Die Literaturkritik, so die Rüge des Romans, fußt nicht auf objektivierbaren Kriterien und Engagement für die Literatur oder wenigstens dem Bemühen darum, sondern wird zur Sicherung eigener Machtinteressen und zur Befriedigung der Eitelkeiten benutzt (ebd., S. 85). Sie steht nach Kirchhoff der Gegenwartsliteratur im Grunde desinteressiert oder gar mit Ressentiments gegenüber und verehrt anachronistisch einen bildungsbürgerlichen Literaturkanon, vgl. ebd., S. 282: »Seit Mitte des vorigen Jahrhunderts sind bei uns immer dieselben wichtig: Als würden Freddy Quinn und Peter Krauss noch immer den Schlagerton angeben. Deutschland kommt seit dem Krieg mit zwei Schriftstellern [Walser und Grass] aus.« Die Angriffe der Literaturkritik geißelt Kirchhoff als gesellschaftlich akzeptierten Ausdruck von Gewalt, »als eine neue Form der Kopfgeldjägerei« (Bodo Kirchhoff, Uwe Wittstock: *Der Autor hat nur eine Chance: Er muß den Kritiker überleben. Bodo Kirchhoff im Gespräch mit Uwe Wittstock über die Brauchbarkeit von Literatur und über Kopfgeldjägerei sowie das katastrophale deutsche Unterhaltungsverständnis*, in: *Neue Rundschau*, 104(1993)3, S. 74; vgl. auch SR, S. 155). – Vgl. zur Geschichte und (Selbst-)Definition der Literaturkritik Wolfgang Albrecht: *Literaturkritik*, Stuttgart–Weimar 2001; Peter Uwe Hohendahl (Hg.): *Geschichte der deutschen Literaturkritik (1730–1980)* [...], Stuttgart 1985; Peter Gebhardt (Hg.): *Literaturkritik und literarische Wertung*, Darmstadt 1980; Peter Uwe Hohendahl: *Literaturkritik und Öffentlichkeit*, München 1974; Norbert Mecklenburg: *Kritisches Interpretieren. Untersuchungen zur Theorie der Literaturkritik*, München 1972; Jörg Drews (Hg.): *Literaturkritik – Medienkritik [...], Medium Literatur*, Heidelberg 1977.
- 59 Vgl. Steinmann: *Bodo Kirchhoff*, S. 9.
- 60 Kirchhoff: *Letzte Schlacht vor dem Nachruhm*, S. 210.
- 61 Zitiert nach Claus-Jürgen Göpfert: »Frankfurt spiegelt mehr vor, als es ist«. *Der Schriftsteller Bodo Kirchhoff lebt seit 1970 in der Stadt, aber nicht in Frieden mit ihr*, in: *Frankfurter Rundschau*, 8.10.2002, S. 28. Vgl. auch Bodo Kirchhoff, Uwe Wittstock: *Der unerträgliche Wahnsinn des Literaturbetriebs. Wie man ein Buch zu einer heißen Ware macht. Ein Gespräch mit Bodo Kirchhoff*, in: *Die Welt*, 11.6.2002, S. 28: »Wer auf allen Medienhochzeiten tanzt, kann nicht zugleich eine unbefleckte moralische Instanz sein.«
- 62 Kirchhoff/Wittstock: *Der unerträgliche Wahnsinn des Literaturbetriebs*, S. 28.
- 63 Kirchhoff: *Letzte Schlacht vor dem Nachruhm*, S. 206.
- 64 In den Rezensionen zum *Schundroman* wurde schnell der Verdacht laut, Holds Verachtung für den Literaturbetrieb (»Das ganze Milieu war ihm fremd, genaugenommen stieß es ihn sogar ab. Was mußten das für Leute sein.« SR, S. 187) sei gleichzusetzen mit der Haltung des Autors. Nach dem Motto »Ich Autor, du Freytag«

- (Kolja Mensing: *Ich Autor, du Freytag. Nach Martin Walser widmet sich nun auch Bodo Kirchhoff in seinem »Schundroman« dem deutschen Literaturbetrieb*, in: *Die Tageszeitung*, 26.6.2002, S. 15) werde im *Schundroman* der Literaturkritik der Prozeß gemacht. Der Text führe somit einen »Vergeltungsschlag« aus, erwachsen aus Frustration, Rachegelüsten, ja sogar blankem Haß (Zitat aus: Ijoma Mangold: *Wenn es zu groß wird, tut es weh. Unmöglich zärtlich, erfreulich grell: Bodo Kirchhoffs herrlicher »Schundroman«*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 6./7.7.2002, S. 18). Vgl. Jens Jessen: »Walser TeK« gegen »Kirchhoff SR«. *Neu auf dem Markt: Hassantrieb mit Kritiker-mord. Zwei überraschende Gruselmodelle namhafter Produzenten im Leistungsvergleich*, in: *Die Zeit*, 27.6.2002, S. 45; Daniel Dubbe: *Man stirbt nur zweimal. Nachahmungstat. Auch in Kirchhoffs »Schundroman« wird einem Kritiker nach dem Leben getrachtet*, in: *Rheinischer Merkur*, 18.7.2002, S. 20; Roman Bucheli: *Trash als Kunstform. Bodo Kirchhoffs »Schundroman« parodiert das Genre*, in: *Neue Zürcher Zeitung. Internationale Ausgabe*, 18.7.2002, S. 33.
- 65 Kirchhoff: *Letzte Schlacht vor dem Nachruhm*, S. 206; vgl. auch Kirchhoff/Wittstock: *Der unerträgliche Wahnsinn des Literaturbetriebs*, S. 28.
- 66 Bucheli: *Trash als Kunstform*, S. 33.
- 67 Vgl. Andreas Platthaus: *Hätte er die Liebe nicht. Zufälle gibt's, die gibt's nicht: Bodo Kirchhoffs »Schundroman«*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.6.2002, S. 54. Generell weist *Schundroman* natürlich Ähnlichkeiten mit weiteren Werken Bodo Kirchhoffs auf. Hier ist nicht zuletzt die stark filmische Darstellungstechnik mit Schnitten und Überblendungen zu nennen, die der Erzähler einsetzt, um Verwandtschaften und Kontinuitäten zu suggerieren, wo gar keine sind. Auch inhaltlich äußern die Figuren mehrmals das Gefühl, sich in einem Filmgeschehen zu befinden: »It's like a big movie« (SR, S. 274, vgl. ebd., S. 308). Einschlägig sind ferner die exotischen Schauplätze der Handlung und die leitmotivische Thematisierung der Zeit, auch in der These, daß die Literatur »ihre eigene Zeit für den Leser« herstelle (Kirchhoff/Wittstock: *Der Autor hat nur eine Chance*, S. 78).
- 68 Kirchhoff: *Letzte Schlacht vor dem Nachruhm*, S. 206.
- 69 Walsers Ich-Erzähler Hans Lach, dessen Name sich später als Pseudonym herausstellt, vergift zunächst seinen Ausweis (TK, S. 11). Kirchhoffs Protagonist verfügt über einen gefälschten Paß (SR, S. 9).
- 70 Hier greift Kirchhoff übrigens einen »Topos« von Internatsgeschichten, beispielsweise der Schreckenstein-Bücher Oliver Hassencamps, auf; vgl. Platthaus: *Hätte er die Liebe nicht*, S. 54.
- 71 Vgl. Bodo Kirchhoffs Kommentar zu der Szene: »In dem Augenblick, in dem ihn [Louis Freytag] der Schlag trifft, schaut er in die Zeitung und sieht dort groß sein eigenes Bild. Diese Szene verweist auf den Kern des Problems: Dieser Kritiker ist in erster Linie eine schillernde Medienfigur, eine Rolle, die seine anderen Eigenschaften in den Schatten stellt«; Kirchhoff/Wittstock: *Der unerträgliche Wahnsinn des Literaturbetriebs*, S. 28. Vgl. in Abwandlung des Narziß-Motivs auch SR, S. 118: »Vanilla Campus sah in eine Kamera wie andere in ein Gesicht, das sie lieben«.
- 72 Kirchhoff: *Letzte Schlacht vor dem Nachruhm*, S. 208.
- 73 Kirchhoff/Wittstock: *Der Autor hat nur eine Chance*, S. 76.
- 74 Steinmann sieht in dieser Suche nach Originalität das Thema des *Schundromans*, das sich auch unschwer mit früheren Texten Kirchhoffs verbinden läßt: Es gehe um »das sein gesamtes Werk prägende Motiv der vergeblichen Suche nach dem Original, das hier nun in eine handfeste Medienkritik gekleidet ist«; Steinmann: *Bodo Kirchhoff*, S. 19. Die Heteronomie des einzelnen durch die Macht des Fernsehens griff Kirchhoff

- bereits mehrmals auf, etwa in seinem Schauspiel bzw. Hörspiel *Glücklich ist, wer vergißt* (1982).
- 75 Kirchhoff/Wittstock: *Der Autor hat nur eine Chance*, S. 71.
- 76 Bodo Kirchhoff: *Vom Wider-Stand zur Wider-Rede. Ergänzungen zu psychoanalytischen Theorien zur Kategorie des ›Widerstandes‹ am Beispiel teilnehmender Beobachtung eines auf heilpädagogische Praxis mit sozial Benachteiligten bezogenen, psychoanalytischen Gruppenverfahrens*, Dissertation, Johann-Wolfgang-Goethe-Universität, Frankfurt/Main 1978 [172 S.]. Vgl. auch Bodo Kirchhoff: *Schreiben und Narzißmus*, in: Kirchhoff: *Legenden um den eigenen Körper. Frankfurter Vorlesungen*, Frankfurt/Main 1995.
- 77 Steinmann: *Bodo Kirchhoff*, S. 4. Vgl. auch Helmut Böttiger: *Eine Riesenbohrmaschine. Die Kälte der Lust: Mit dem »Schundroman« kehrt Bodo Kirchhoff zu den Ursprüngen zurück*, in: *Der Tagesspiegel*, 14.7.2002, S. 28.
- 78 Haeblerlin und Niklaus formulieren in Anlehnung an George Herbert Mead: »Identität gibt es nur in der Beziehung zu sozialen Gruppen und nicht für sich allein«; Haeblerlin/Niklaus: *Identitätskrisen*, S. 104.
- 79 Steinmann: *Bodo Kirchhoff*, S. 5.
- 80 Vgl. in anderem Zusammenhang Torsten Pätzold: *Textstrukturen und narrative Welten. Narratologische Untersuchungen zur Multiperspektivität am Beispiel von Bodo Kirchhoffs »Infanta« und Helmut Kraussers »Melodien«*, Frankfurt/Main 2000. Hier insbesondere das Kapitel »Wir finden noch eine Ordnung [...]. Nur wird sie anders aussehen als alle üblichen Systeme.« Die »Liebe« und das »Erzählen« als ordnende Diskurse«, ebd., 232–252. Steinmann: *Bodo Kirchhoff*, S. 7 ff.
- 81 So das Motto des Bandes von Bodo Kirchhoff: *Dame und Schwein. Geschichten*, Frankfurt/Main 1985. Vgl. auch Günther Freitag: *Literatur aus der Kraftkammer. Günther Freitag über Bodo Kirchhoff. (Selbstimaginationen)*, in: Christine Rigler, Klaus Zeyringer (Hg.): *Kunst und Überschreitung. Vier Jahrzehnte Interdisziplinarität im Forum Stadtpark*, Innsbruck-Wien 1999, S. 207: »Was bleibt, ist Sprache. / In der sich vieles inszenieren läßt. / Auch die Lust. / Die zur Sprachlust wird.«
- 82 Bodo Kirchhoff: *Parlando. Roman*, Frankfurt/Main 2001. Vgl. auch Steinmann: *Bodo Kirchhoff*, S. 15 ff.
- 83 Vgl. dazu die ähnliche Stellungnahme des Autors in: Kirchhoff: *Letzte Schlacht vor dem Nachruhm*, S. 210.
- 84 Charles Ray Willeford: *Miami Blues*, London u.a. 1985 (vgl. *SR*, S. 5 [Vorbemerkung]). Insofern ist der *Schundroman* ein postmodernes Spiel mit der Gattung des Kriminalromans und zugleich eine Hommage an sie. Dazu gehört auch, die Regeln der Gattung stets kommentierend dem Leser vor Augen zu führen; vgl. *SR*, S. 282.
- 85 Kirchhoff: *Letzte Schlacht vor dem Nachruhm*, S. 206.
- 86 *SR*. *Dramatis personae* im Umschlag-Text. Vgl. auch Eckhard Fuhr: *Vergesst den Walser-Skandal. Poetischer Thriller, Heimwehbuch: Bodo Kirchhoffs »Schundroman« ist ein saftiges Stück Literatur*, in: *Die Welt*, 26.6.2002, S. 26 (Feuilleton): »So wie Willem die Uhr zerlegt und zusammensetzt[,] erzählt Kirchhoff seine Geschichte. Er breitet ein chaotisches Puzzle Isiel aus. Doch am Schluss passt alles.«
- 87 Beispielsweise *SR*, S. 55, 59, 102 und öfter.
- 88 So die Definition von Identität bei Haeblerlin/Niklaus: *Identitätskrisen*, S. 13.
- 89 Vgl. Kirchhoff/Wittstock: *Der Autor hat nur eine Chance*, S. 74 f.
- 90 Vgl. *ShS*, S. 42: »Es gibt auch keine Persönlichkeiten mehr, bloß Rollen, Ausgetauschte, denen es nur darum geht, gefälschte Ängste auszustehen, gemachte Triebe zu befriedigen.«

- 91 Friedrich W. Block: *Franzobel*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, 74. Nlg. 6/03 vom 1. April 2003, S. 9. Manfred Papst wertet Franzobels Provokationen gar »als Trick, das stilistische Experiment als Masche«; Manfred Papst: *Anhaltende Krautflut. Altes und Neues von Franzobel*, in: *Neue Zürcher Zeitung. Internationale Ausgabe*, 8.11.2001, S. 36.
- 92 In jedem solchen Kontakt »wird einem ein Stück abgebissen, wird man kleiner und kleiner gemacht. [...] So plätschert es dahin, bis ich am Ende klein geworden bin, während sich die Veranstalter auf meine Kosten größer und größer machten« (ShS, S. 29). Vgl. ebd., S. 95 und 76: »Berühmt sein ist wie eine Art von Tod, mit dem man leben kann.« »Ich bin durch die Verlagswipfel auf das Publikum gefallen, die Verlage wälzten ihre langen, violetten Wellen über mich, die Lektoren stiegen auf mich drauf, wie man auf verfaulte Mostäpfel tritt – glitschig unangenehm. Was für eine Unsumme an kleinem Tod. Die ganze Welt verliert sich darum her.«
- 93 Vgl. Andreas Herzog, Franzobel: *Gaumenfreuden. Gespräch mit Franzobel*, in: *Neue deutsche Literatur*, 45(1997)2, S. 18 ff.
- 94 Block: *Franzobel*, S. 4. Vgl. auch Thomas Eder: *Fabelhafte Paare - paarige Fabeln? Franz Josef Czernin: »Anna und Franz«, Franzobel: »Böselkraut und Ferdinand«*, in: Markus Knöfler u.a. (Hg.), *Die Lebenden und die Toten. Beiträge zur österreichischen Gegenwartsliteratur*, Budapest 2000.
- 95 Herzog/Franzobel: *Gaumenfreuden*, S. 14 ff. Vgl. dazu Block: *Franzobel*, S. 5.
- 96 Ebd., S. 21.
- 97 »Da ist mir klar geworden, wie verletzlich alles ist, das Franzobel-Ich. Stefan Griebel.« (ShS, S. 15. Der Ich-Erzähler imaginiert sich auch ständig in die Identität Franz Kafkas hinein (zu Franzobels Beschäftigung mit Kafka vgl. dessen Komödie *Kafka*), außerdem manifestiert sich die spielerisch formulierte Frage nach der eigenen Identität in den 14 Schnellporträts Franzobels, die sich im Anhang des Bandes befinden.
- 98 In einem Gespräch betont der Autor Franzobel, er stehe der Sprache sehr skeptisch gegenüber, jedoch sei »Schreiben« für ihn dennoch »auch eine Selbstdefinition geworden«; Herzog/Franzobel: *Gaumenfreuden*, S. 13 und 20.
- 99 Übrigens wird in allen drei Romanen angedeutet, daß es den Frauenfiguren deutlich leichter fällt, zu einem konstruktiven Identitätsentwurf zu finden, sei es durch die eigene poetische Produktion, sei es durch die Liebe zum männlichen Protagonisten. Das trifft sogar auf Irene Kalinka zu; vgl. ShS, S. 55.
- 100 Wolfgang Koeppen: *Er schreibt über mich, also bin ich*, in: Jens (Hg.): *Literatur und Kritik*.
- 101 Vgl. zu dieser Epochenbestimmung Ulrich Beck, Anthony Giddens, Scott Lash: *Reflexive Modernisierung. Eine Kontroverse*, Frankfurt/Main 1996.
- 102 Eine solche Aufgabe kann auch die Literaturkritik übernehmen, wenn sie sich nicht als Vermarkterin von Büchern oder deren gesellschaftlich sanktionierte Richter versteht. Institutionen der Literaturvermittlung könnten die Impulse der Literatur zur Transformation kultureller Ordnungssysteme als Indikatoren sichtbar machen und zugleich als Faktoren an zentrale Diskurse eines Sozialsystems weitergeben. Die in den Romanen gezeigten Vorgänge des Literaturbetriebs wirken jedoch vielmehr in die Gegenrichtung; sie tragen durch dogmatische Klassifizierungen zur Stabilisierung der kulturellen Ordnung bei.
- 103 Vgl. *Der Spiegel*, 21.8.95. Vgl. auch Oskar Negt (Hg.): *Der Fall Fonty. »Ein weites Feld« von Günter Grass im Spiegel der Kritik*, Göttingen 1996. Georg Oberhammer, Georg Ostermann (Hg.): *Zerreißprobe. Der neue Roman von Günter Grass »Ein wei-*

- tes Feld« und die Literaturkritik. Eine Dokumentation. Eine Veröffentlichung des Innsbrucker Zeitungsarchivs im Eigenverlag, Innsbruck 1995. Andrea Bartl: »Ein weites Feld«: Günter Grass und die Wende, in: Norbert Honsza, Theo Mechtenberg (Hg.): *Die Rezeption der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach der Wende 1989*, Breslau 1997.
- 104 Diese Krise der Literaturkritik wird von mehreren Rezensenten selbst seit einigen Jahren beschrieben. Vgl. stellvertretend Sigrid Löffler: *Die versalzene Suppe und deren Köche. Über das Verhältnis von Literatur, Kritik und Öffentlichkeit*, in: Wendelin Schmidt-Dengler, Nicole Katja Streitler (Hg.): *Literaturkritik. Theorie und Praxis*, Innsbruck-Wien 1999. Wolfgang Albrecht tut diese Krise jedoch als Teil der »internationale[n] Krisenerscheinungen moderner oder inzwischen schon post-moderner Kultur« ab; Albrecht: *Literaturkritik*, S. 3. Marcel Reich-Ranicki sieht die Krise als Dauerzustand der Literaturkritik seit Lessing; Reich-Ranicki: *Über Literaturkritik*, S. 25 ff.
- 105 Vgl. dazu auch Uwe Wittstock: *Die Demokratisierung der Literaturkritik*, in: Peter Laemmle (Hg.): *Marcel Reich-Ranicki. Kritik als Beruf. Drei Gespräche, ein kritisches Intermezzo und ein Porträt*, Frankfurt/Main 2002.
- 106 Vgl. dazu pointiert Löffler: *Die versalzene Suppe*, S. 27.
- 107 Eckhard Fuhr: *Gespensische Parallel-Aktion. Tod eines Kritikers II: Bodo Kirchhoffs »Schundroman« erweitert die Walser-Debatte zur literarischen Posse*, in: *Die Welt*, 10.6.2002, S. 27 (Feuilleton). Vgl. auch Uta Beiküfner: *Ein Mord liegt in der Luft. Ist die Literaturkritik tot? Nach Walser lässt auch Bodo Kirchhoff in seinem Roman einen Kritiker sterben*, in: *Financial Times Deutschland*, 28.6.2002, S. 4. Löffler: *Die versalzene Suppe*, S. 28. Zur »Kritik der Institution Literaturkritik« vgl. Albrecht: *Literaturkritik*, S. 85 ff. Olaf Schwencke (Hg.): *Kritik der Literaturkritik*, Stuttgart u.a. 1973. Gustav Seibt: *Sehr erprobte Formen. Über Literaturkritik*, in: Seibt: *Das Komma in der Erdnußbutter. Essays zur Literatur und literarischen Kritik*, Frankfurt/Main 1997, S. 22 ff.
- 108 Vgl. dazu den unterhaltsamen Überblick bei Gustav Seibt: *Sind Sie noch bei Trost? Das frag' ich Siie! Mit dem Herbst kommt wieder die Zeit von vermöbelten Schriftstellern und zurückvermöbelten Kritikern. Grundriss eines unvermeidlichen Kampfes*, in: *Süddeutsche Zeitung*, 6./7.9.2003: *Wochenende. Kultur, Gesellschaft, Unterhaltung*, S. I.
- 109 Kirchhoff/Wittstock: *Der Autor hat nur eine Chance*, S. 80.