



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Die Hörspiele von Werner Kofler

Verfasserin

Eva Lugbauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 26. Juni 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner

INHALTSVERZEICHNIS

1	EINLEITUNG	6
2	KOFLER ALS HÖRSPIELAUTOR	9
2.1	Einordnung in die Hörspielgeschichte	11
2.1.1	Wort gegen Akustik	11
2.1.2	Das Neue Hörspiel	12
2.1.3	Entdeckung des Originaltons	14
2.1.4	Die 1990er-Jahre: Von den Toten auferstanden	16
2.1.5	Die aktuelle Situation	17
2.2	Werner Kofler, der Hörspiel-Profi	18
2.2.1	Die Manuskripte	18
2.2.2	Koflers Texte als Hörstücke	21
2.3	Die Hörspiele im Überblick	21
2.3.1	Stimmen.	22
2.3.2	Örtliche Verhältnisse	22
2.3.3	Vorgeschichte	23
2.3.4	Surrealismus oder was ist kann nicht wahr sein	23
2.3.5	Geschlossene Anstalt	24
2.3.6	Zell-Arzberg oder Gütergemeinschaft	24
2.3.7	Oliver	25
2.3.8	Die vier Jahreszeiten	26
2.3.9	Monopolis	27
2.3.10	Der dramatisierte Schundroman – letzte Folge	27
2.3.11	Feiner Schmutz, gemischter Schund	28
2.3.12	Blöde Kaffern, dunkler Erdteil	29
2.3.13	Hotel Mondschein	29
2.3.14	Der Erlöser	30
2.3.15	Josef und Ludmilla oder die gute Nachbarin	31
2.3.16	Was geschah mit der Königin der Nacht?	32
2.3.17	In der Hauptstadt der Literatur	32
2.3.18	Lombroso in Leibnitz oder der afrikanische Bruder	33
2.3.19	Biohotel, Pastorale	34
2.3.20	Unruhe	34
2.3.21	Zwei Versuche, das Land des Lächelns kaputt zu machen	35
2.3.22	Stadttheater. Tanzcafé Treblinka. Geschlossene Vorstellung	36
2.3.23	Auf der Strecke	37
2.3.24	Aufstellungen	38

3	INHALT UND FORM	39
3.1	Die Themen	39
3.1.1	Natur und Umwelt	40
3.1.2	Nazivergangenheit	41
3.1.3	Medien und Literatur	42
3.1.4	Psychologie	44
3.1.5	Wirtschaft	46
3.2	Form	46
3.2.1	Dokumentation	47
3.2.2	Radioelemente	49
4	WORT UND SPRACHE	52
4.1	Die Omnipräsenz des Akustischen	53
4.1.1	Hören als Thema	53
4.1.2	Die vage Grenze zwischen Gesprochenem und Geschriebenem	56
4.2	Promiskuität der Stimmen	57
4.2.1	Stimmen der Kindheit	58
4.2.2	Stimme im Kopf	59
4.2.3	Stimmen aus dem Alltag	61
4.2.4	Stimmen aus den Medien	62
4.3	Musikalität der Sprache	63
4.3.1	Sonderfall: „Manker. Invention“	64
4.4	Dialekt	66
4.5	Sprache und Wirklichkeit: Das Kofler'sche Paradoxon	68
5	MUSIK, GERÄUSCHE UND STILLE	71
5.1	Kofler, der Musikliebhaber	71
5.1.1	Musik in Koflers Literatur	72
5.1.2	Von Hendrix bis Mozart: Musikstile in Koflers Hörspielen	76
5.1.3	Das Hörspiel als Musikstück	79
5.2	Kofler, der Geräuschemacher	82
5.3	Stille ist nicht gleich Ruhe	84

6	REALITÄT UND KRITIK	88
6.1	Kritik der scheinbaren Realität in der Hörspielgeschichte	88
6.2	Realität in Koflers Hörspielen	90
6.2.1	Reale Personen	90
6.2.2	Reale Begebenheiten	93
6.2.3	Reale Formen	95
6.3	Verschwommene Grenzen	95
6.4	Übertreibungen und Geschmacklosigkeiten	98
7	RESÜMÉE	102
8	LITERATURVERZEICHNIS	105
9	ANHANG	109
9.1	Abstract	109
9.2	Lebenslauf der Verfasserin	111

DANKE!

Allen voran möchte ich meiner Familie, insbesondere meinen Eltern, danken, die meine gesamte Studienzeit über hinter mir standen – sei es in Phasen der Begeisterung oder in Phasen des Zweifels. Neben der geistigen Unterstützung waren nicht zuletzt sie es, die mir das Studium finanziell ermöglichten. Für die Unterstützung in jeder Hinsicht und die Geduld, die sie für mich aufbrachten, gebührt ihnen großer Dank.

Auch meinen Freunden und Studienkollegen möchte ich danken, sie teilten eine erfahrungsreiche Zeit mit mir und waren nicht nur für mich da, wenn es Erfolge zu feiern gab, sondern halfen mir auch über so manche Durststrecke. Danke dafür, ich werde meine Zeit an der Uni immer in guter Erinnerung behalten.

Für die Verwirklichung meiner Diplomarbeit danke ich Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner für die Betreuung derselben. Weiters möchte ich mich sehr herzlich für das Entgegenkommen der Ö1-Hörspielabteilung bedanken, die mir einen Großteil der Hörspiele Werner Koflers zur Verfügung stellte und außerdem eine Hospitanz bei einer Hörspielproduktion im Funkhaus ermöglichte. Außerdem gilt dem Team des Robert Musil-Instituts für Literaturforschung in Klagenfurt ein großes „Dankeschön“, wo ich vor Ort forschen und Einblick in viele Hörspiel-Manuskripte aus Koflers Nachlass nehmen durfte – durch diese Möglichkeit hat sich die Qualität meiner Diplomarbeit ohne Zweifel erheblich gesteigert.

Vielen lieben Dank!!!

1 EINLEITUNG

Einmal durfte ich Werner Kofler persönlich begegnen, bevor er im Dezember vergangenen Jahres leider das Zeitliche segnete. Gerne hätte ich ihn noch ein zweites Mal getroffen, und mit ihm über seine Hörspiele gesprochen. Doch ich war auch bei dieser einen Begegnung, im Herbst 2010 bei der Hörspielpremiere von „Aufstellungen“ im ORF-Radiokulturhaus, von Kofler beeindruckt. Damals war er zwar auch sichtlich gesundheitlich angeschlagen, aber bei der Diskussion auf der Bühne nach der Hörspiel-Vorführung, war er ganz der Alte, der Provokateur, der gegen die Gesellschaft – vor allem den bürgerlich-konservativen Teil von ihr – aufbegehrte.

Ich kann mich noch daran erinnern, dass ein Besucher – ich weiß nicht mehr ob es sich um einen Herrn oder um eine Dame handelte – sich sehr echauffierte über Koflers Geschmacklosigkeit. Es dürfte sich um eine/n praktizierende/n Psychotherapeuten gehandelt haben, der die Methode der „Aufstellungen“ – welche im Hörspiel kritisch, aber auch satirisch behandelt wird – selbst anwendet. Dieses Hörspiel sei völliger Humbug, so die Kritik dieses Besuchers, denn die Darstellung entspreche ja in keiner Weise der Realität. Eine flammende Diskussion über Kunst und Wirklichkeit war entfacht. Kofler hatte es wieder einmal geschafft: Er hatte die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit derart verwischt, dass sie für manche Hörer nicht mehr wahrnehmbar war. Im Übrigen reagierte er auf den Vorwurf der Geschmacklosigkeit mit großem Amusement, er freute sich geradezu, dass er es immer wieder fertig brachte, die Menschen zu provozieren und zu schockieren. Ich war mir in diesem Moment sicher, mich für das richtige Diplomarbeitsthema entschieden zu haben. Kofler, ein Hörspielprofi – so bezeichnete ihn schon der Hörspielregisseur Götz Fritsch. Es stimmt, dachte ich mir damals bei der Hörspielpremiere, Kofler ist tatsächlich eine besondere

Erscheinung in der Hörspielszene. Und so widmete ich mich dann also voller Überzeugung der Koflers Hörspielen.

Da es zu diesem Teil von Koflers Werk so gut wie keine Publikationen gibt, soll die Arbeit einen ersten Überblick über das Hörspielschaffen von Werner Kofler geben. Zwar wird auch auf einzelne Hörspiele bei bestimmten Punkten näher eingegangen werden, doch wird keine vollständige Analyse der einzelnen Hörspiele vorgenommen – das würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Die Werke Koflers sollen auf die das Hörspiel konstituierenden Faktoren „Wort“, „Musik“, „Geräusch“ und „Stille“ hin untersucht werden. Außerdem soll ein zentraler Punkt, der auch in den Büchern Koflers eine wichtige Rolle spielt, in Bezug zu den Hörspielen gesetzt werden: Die Realität. Der Vergleich von Koflers Hörspielen mit seinen Büchern wird – da es sich bei dieser Arbeit ja um eine germanistische handelt – immer wieder im Mittelpunkt der Ausführungen stehen. Technische Aspekte der Hörspielkunst werde ich also eher beiseite lassen.

Eine grobe Einordnung Koflers Hörspiele in die Hörspielgeschichte möchte ich aber sehr wohl vornehmen. Vor allem der Frage, wo Koflers Hörspiele im Gerangel zwischen Vorherrschaft des Wortes und der Akustik einzuordnen sind – die Diskussion wurde bis in die 80er-Jahre herauf geführt – werde ich im ersten Kapitel nachgehen. Aber auch nach Begründungen für Götz Fritschs Behauptung, Kofler sei ein Hörspielprofi, soll gesucht werden. Und Koflers 24 Hörspiele, welche ich ausfindig machen konnte, möchte ich erstmals überblicksartig darstellen.

Bei Koflers Büchern lassen sich gewisse Themenbereiche feststellen, die er immer wieder umkreist. Im zweiten Kapitel soll untersucht werden, ob diese auch auf Koflers Hörspiele anwendbar sind. Zudem wird näher auf die Form der Hörspiele eingegangen, bzw. wird behandelt, ob und in welcher Art und Weise die Inhalt und Form aufeinander abgestimmt sind.

Im darauffolgenden Kapitel wird ein ganz wesentlicher Bestandteil des Hörspiels unter die Lupe genommen: das Wort. Das Wort möchte ich hier vor allem als hörbares, weniger als geschriebenes Phänomen betrachten und die Rolle des Akustischen auch in Koflers geschriebenen Werken näher beleuchten, wobei die Musikalität der Sprache und die dialektale Färbung eine Rolle spielen werden.

Die Musik selbst als konstituierender Faktor für Hörspiele wird dann im nächsten Kapitel eingehender betrachtet. Vor allem der Frage, inwiefern Koflers Bücher und Hörspiele durch Musik verbunden sind, wird nachzugehen sein. Zudem soll die Frage erörtert werden, ob Koflers Hörspiele auch als Musikstücke zu betrachten sind. Neben der Musik sollen in diesem Kapitel aber auch die weiteren akustischen Faktoren „Geräusch“ und „Stille“ in Koflers Hörspielen untersucht werden.

Im letzten Kapitel schließlich soll ein zentraler Punkt in Koflers Schaffen in den Mittelpunkt gerückt werden: Die Realität. Schon in seinen Büchern schwimmt die Grenze zwischen Wirklichkeit und Fiktion. In den Hörspielen scheint diese Grenze teilweise noch unkenntlicher zu sein und die Kritik an der Realität dadurch noch schärfer. Ob dieser Eindruck tatsächlich stimmt, dieser Frage wird im letzten Kapitel nachzugehen sein.

Zu guter letzt möchte ich hier noch einen Hinweis auf das analysierte Material anbringen: Ich konnte zwar den Großteil, aber leider nicht alle Hörspiele Koflers auftreiben. Drei Hörspiele – „Stimmen“, „Geschlossene Anstalt“ und „Josef und Ludmilla“ – liegen mir überhaupt nicht vor. Diese Hörspiele habe ich von der Arbeit weitgehend ausgeklammert. Alle anderen Hörspiele konnte ich mir zumindest in einer akustischen Fassung besorgen, bei einigen konnte ich mir auch Einblick in das Hörspielmanuskript verschaffen (siehe dazu Kapitel 2.3). Ich möchte mich in meiner Arbeit nun vor allem auf jene Hörspiele konzentrieren, von denen mir auch eine schriftliche Fassung vorliegt.

2 KOFLER ALS HÖRSPIELAUTOR

Im Jahr 1947 wurde Werner Kofler geboren – und damit in eine Zeit, in der Theater und Kinos geschlossen, Zeitungen und Bücher rar waren. Die Nachkriegszeit war allerdings gleichzeitig die „wirkungsvollste Hörspielzeit“, schreibt Hans-Jürgen Krug in seiner „Kleinen Geschichte des Hörspiels“¹. Das Nachkriegshörspiel war Buch-, Theater- und Filmersatz, der Hörfunk das einzige und konkurrenzlose kulturelle Medium. In den 50er-Jahren, in Koflers Kindheit also, erlebte das Hörspiel einen Boom, wie es bis heute keinen vergleichbaren mehr geben sollte. „Das Hörspiel wollte neben Epik, Lyrik und Dramatik eine selbstständige gleichwertige vierte (literarische) Gattung werden – darum ging es. [...] Wohl alle bedeutenden deutschen Schriftsteller wurden in den 1950er-Jahren irgendwann auch einmal Hörspielautoren [...].“²

Von Günter Eich über Ingeborg Bachman bis hin zu Friedrich Dürrenmatt versuchten sich Schriftsteller im Schreiben für das Mikrofon – damals wurden die Texte allerdings nicht nur für das Radio produziert, sondern auch schriftlich publiziert. Die Leute hörten nicht nur Hörspiele, sie lasen sie auch. Ob diese Hörspiel-Euphorie in den 50er-Jahren den jungen Kofler beeinflusste und auf sein reges Hörspielschaffen später wirkte, sei dahingestellt. Festgehalten soll jedoch werden, dass Kofler zu einer Zeit aufwuchs, in der das Hörspiel Hochkonjunktur hatte.

Doch die Begeisterung für das Hörspiel nahm Anfang der 60er-Jahre nach und nach ab, ein hauptverantwortlicher Faktor dafür: Das Fernsehen. „Das Fernsehen entzog dem Radio (und

¹ vgl. Krug, Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiels. 2. überarb. u. erw. Aufl. Konstanz: UVK, 2008. S. 51.

² ebd. S. 57.

damit gerade dem Hörspiel) einfach die (Abend)Hörer, prägte neue Rezeptionshaltungen und sollte so bald zum größten Konkurrenten der Radiokunst werden.“³

Werner Kofler, der mit „Stimmen“ im Jahr 1969 sein erstes Hörspiel veröffentlichte, betrat die Hörspielbühne also zu einem Zeitpunkt, in dem das Genre an Popularität verlor. Gerade deswegen aber war im Hörspiel so viel möglich. Es entwickelte sich zwar zu einer Nischenkunst, doch bot es ein breites Feld für literarische Experimente – genau das Richtige für einen Autor wie Werner Kofler.

Tatsächlich war Kofler einer der produktivsten Hörspielschreiber in Österreich. Die Vermutung liegt nahe, dass dies auch finanzielle Gründe hatte, wie Götz Fritsch schreibt: „Es gibt wenige Autoren, in deren Einkommenssteuererklärung Rundfunkanstalten einen so wesentlichen Platz einnehmen.“⁴ An der Anzahl der Hörspiele gemessen jedenfalls, war Kofler einer der bedeutendsten Hörspielautoren der österreichischen Literaturgeschichte. Laut dem Ranking von Ö1, welches die Anzahl der Hörspielproduktionen des Senders im Zeitraum von 1988 bis 2006 zählt, nimmt Kofler mit 21 Produktionen Platz sechs ein.⁵ Damit liegt er vor renommierten HörspielautorInnen wie Elfriede Jelinek (16 Produktionen), Peter Turrini (12 Produktionen) oder Ilse Aichinger (10 Produktionen) und Ernst Jandl (ebenfalls 10 Produktionen). Auf Platz eins liegt mit 37 Produktionen ein Schriftsteller, der gar nicht originär für das Hörspiel schrieb: Arthur Schnitzler. Viele seiner Stücke wurden im Nachhinein erst für den Hörfunk adaptiert.

Insgesamt verfasste Kofler mindestens 24 Hörspielmanuskripte. Zwei seiner Hörspiele wurden mit Preisen gewürdigt, wovon der bedeutungsvollere wohl der Prix Futura war, den Kofler 1983 für das Hörspiel „Oliver“ bekam. Der Prix Futura wurde später mit dem Prix Europa fusioniert, welcher auf der Ö1-Homepage wiederum als „bedeutendster europäischer

³ ebd. S. 76.

⁴ Fritsch, Götz : Kofler Hörspiele oder eher ‘Unruhe’, eine Benurhigung. In: Klaus Amann (Hg): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl, 2000. S. 209.

⁵ vgl. <http://oe1.orf.at/artikel/220081> (29.3.2012).

Medienwettbewerb in den Kategorien Radio, Fernsehen und Internet“ bezeichnet wird.⁶ Ebenfalls beim Prix Europa erntete Kofler für sein Hörspiel „Unruhe“ im Jahr 1997 eine „lobende Erwähnung“, worüber er sich später allerdings in seiner literarischen Erwiderung auf das – seiner Meinung nach durch den Schauspieler Paulus Manker verunstaltete – Hörspiel sehr ärgerte: Kofler hätte natürlich lieber den ganzen Preis entgegengenommen, nicht nur die lobende Erwähnung.

2.1 Einordnung in die Hörspielgeschichte

Kofler beginnt Ende der 1960er-Jahre Hörspiele zu veröffentlichen. Zu diesem Zeitpunkt hatte das Hörspiel gegenüber dem Fernsehen längst an Bedeutung verloren, die Hörerzahlen konnten nicht mehr mit jenen aus den 1950er-Jahren mithalten. Doch in der Hörspielszene selbst herrschte reges Schaffen, wurde heftig über den künstlerischen Zugang zu dem Genre debattiert. „Wütende Auseinandersetzungen zwischen den als konservativ verschrienen Befürwortern des alten literarischen Hörspiels und den Vertretern einer eher avantgardistisch ausgerichteten radiofonen Linie bestimmten die späten 60er und 70er Jahre.“⁷

2.1.1 Wort gegen Akustik

Zwei der Hauptakteure in dieser Diskussion waren Heinz Schwitzke und Friedrich Knilli. Heinz Schwitzke, von einigen liebevoll als „Hörspielpapst“ bezeichnet, brachte 1963 eine umfassende Geschichte und Dramaturgie des deutschen Hörspiels heraus⁸. Er war ein großer Verfechter des Worts, das für ihn im Mittelpunkt jedes Hörspiels zu stehen hatte. Mit Musik und Geräuschen hingegen sollte, laut Schwitzke, äußerst sparsam umgegangen werden. Knilli

⁶ vgl. <http://oe1.orf.at/artikel/220089> (29.3.2012).

⁷ Götz Fritsch: Das Hörspiel boomt. In: Godler, Heimo u.a. (Hg.): Vom Dampfradio zur Klangtapete. Beiträge zu 80 Jahren Hörfunk in Österreich. Wien (u.a.): Böhlau, 2004. S. 102.

⁸ Schwitzke, Heinz: Das Hörspiel: Dramaturgie und Geschichte. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1963.

war gewissermaßen genau der entgegengesetzten Meinung, er forderte vielmehr die akustischen Möglichkeiten voll auszuschöpfen und ein „totales Schallspiel“ zu kreieren⁹.

Nun schrieb Kofler zwar keineswegs „totale Schallspiele“, genausowenig sind es aber reine Wortkunstwerke, die er verfasste. Immer wieder schrieb Kofler Hörspiele, in denen zwar weniger Geräusche, aber sehr wohl Musik eine große Rolle, ja teilweise sogar die Hauptrollen spielen. Für „Oliver“ etwa wurden eigens Schlager komponiert. In „Die vier Jahreszeiten“ nimmt es der Titel schon vorweg, dass Vivaldis Werk hier im Vordergrund steht. Aber auch in seinen früheren Hörspielen, zum Beispiel in „Vorgeschichte“, ist nicht selten Jimmi Hendrix im Hintergrund zu hören.

Nichtsdestotrotz ist das Wort und die Sprache gerade bei Kofler immens wichtig – wenn auch in einem anderen Sinn, als dies Schwitzke verfocht. Denn Kofler geht in seinen Hörspielen, wie in seinen Büchern, weg von der erzählenden Tradition. Uns begegnen Sprachkonglomerate, Wort- und Gesprächsfetzen, Stimmen, die Zitate und Floskeln wiedergeben, und das alles vermischt mit Musik und Geräuschen. Eine kontinuierlich erzählte Geschichte gibt es nicht. Und damit sind wir bei einer Form angelangt, die sich in den 1960er-Jahren entwickelte: dem sogenannten Neuen Hörspiel.

2.1.2 Das Neue Hörspiel

Im Zentrum der Hörspielprogramme standen zwar auch noch in den 1960er-Jahren die traditionellen, unterhaltenden, literarischen Hörspiele, doch in deren Schatten entwickelte sich das Neue Hörspiel. Dabei versuchte man neue Wege zu gehen. „Das Neue Hörspiel suchte seine Vorbilder außerhalb der etablierten bundesdeutschen Literatur in den verschütteten

⁹ Knilli, Friedrich: Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels. Stuttgart: Kohlhammer, 1961.

Traditionen.“¹⁰ Vorbilder waren laut Hans-Jürgen Krug etwa die experimentelle Kunst der 1920er Jahre, die nicht radiophone Lautmalerei Kurt Schwitters, die Konkrete Poesie, die *Musique concrète* Pierre Schaeffers, die „Stuttgarter Schule“ Max Benses, der „Noeveau Roman“, die (Weimarer) Radiotheoretiker und –praktiker Bertolt Brecht und Walter Benjamn sowie die neue internationale Pop-Kunst. Das Neue Hörspiel entwickelte sich weg von der erzählenden Tradition und öffnete sich verstärkt der Musik und der Akustik. Im Prinzip war seit den 1970er-Jahren im Hörspiel alles möglich, Klaus Schöning formulierte das folgendermaßen:

*Hörspiel kann vieles sein. In dem Begriff Hörspiel geht vieles auf. Hörspiel verschmilzt die traditionellen Gattungen. In ihm gehen auf: Literatur, Musik, die Schauspielkunst. Hörspiel kann sein: die akustische Realisation von Text und Partitur. Aber auch: die Montage akustischer Originalton-Materialien: Tonbandliteratur. In ihm gehen auf: Lyrisches, Episches, Dramatisches. In ihm gehen auf: Sprache, Geräusch, Musik. [...] Kunst und Radio: ein Experiment.*¹¹

Diese Beschreibung trifft genau auf das zu, was Kofler in seinen Hörspielen machte. Auf lyrische, epische und dramatische Anteile etwa wird man in Koflers Hörspielen gleichermaßen stoßen. Vor allem in den ersten Hörspielen Koflers, dessen literarisches Frühwerk ja vor allem lyrisch geprägt ist, kommt der lyrische Einfluss sehr stark zur Geltung. Das Hörspiel „Örtliche Verhältnisse“ beispielsweise, das aus textidenten Stellen des gleichnamigen Buches von Kofler montiert ist, weist starke Bezüge zur Konkreten Poesie auf. Ebenso verhält es sich es beim Hörspiel „Vorgeschichte“, das wiederum aus Passagen von „Guggile“ besteht. Und Kofler war nicht zuletzt ein Dramatiker, was sich auch im Hörspiel niederschlug. „Tanzcafé Treblinka“ etwa brachte er als Theatertext heraus, das Stück wurde aber auch als Hörspiel gesendet. Der Stoff des Hörspiels „Zell-Arzberg“ fand als Bühnenstück und Roman („Konkurrenz. Szenen aus dem Salzkammergut“) seinen Niederschlag.

¹⁰ Krug: Geschichte des Hörspiels. S. 81.

¹¹ Schöning, Klaus: Hörspiel hören. Akustische Literatur: Gegenstand der Literaturwissenschaft. In: Klaus Schöning (Hg.): Spuren des Neuen Hörspiels. S. 292f.

Auf das Verhältnis von Sprache, Musik und Geräusch in Koflers Hörspielen soll später noch näher eingegangen werden. Hier sei aber zunächst einmal festgehalten, dass Musik eine gewichtige Rolle in Koflers Hörspielen spielt. Kofler macht in seinen Manuskripten auch explizite Angaben zur Musik, die in seinen Hörspielen verwendet werden soll, teilweise nennt er die genaue Stelle. Im Falle von „Surrealismus“ ist dies etwa Jimmi Hendrix, wobei Musik hier eher als Hintergrund dient. Später beginnt Kofler dann Musik zu einem Hauptbestandteil seiner Hörspiele zu machen. Erstmals macht er dies in „Oliver“. Oliver, der jüngste Schlagerstar Europas, gibt im Hörspiel ganze Wunschkonzerte. Die Musik hierfür – Olivers Schlager, die im Übrigen stark an die Schlager Heintjes erinnern – wurde eigens von Peer Raben komponiert.

Mit „Die vier Jahreszeiten“ (1981) legt Kofler dann erstmals ein Hörspielkonglomerat aus Sprache und Musik vor, wobei die Musik für sich selbst spricht. „Musikzitate“ übertönen „Wortzitate“, könnte man sagen. Ähnlich konzipiert sind später „Was geschah mit der Königin der Nacht“ (1992), „Biohotel. Pastorale“ (1995) oder „Zwei Versuche, das Land des Lächelns kaputt zu machen“ (2000). Wie es der Titel bei all diesen Hörspielen schon vermuten lässt, rückt Kofler hier die Musik stark in den Vordergrund (siehe auch Kapitel 5.1) Klaus Schöning weist im oben zitierten Abschnitt auch auf ein weiteres Phänomen der 1970er-Jahre hin, dem sich Kofler widmete: die Montage akustischer Originalton-Materialien.

2.1.3 Entdeckung des Originaltons

Um 1970 entdeckte man in der Hörspielszene den Originalton für sich. „Autoren gingen mit dem Mikrofon unter die Menschen, nahmen ihre Meinungen mit dem Tonband auf und montierten aus dem Material neue (künstlerische) Radiostücke. Das tragbare Tonbandgerät

machte es auf einmal leicht, die Menschen überall zu befragen.“¹² Mit „Geschlossene Anstalt“ (1977) legte Kofler genau so ein O-Ton-Hörspiel vor. Zwar konnte ich weder das Manuskript noch die Aufnahme von „Geschlossene Anstalt“ ausfindig machen, doch Hermann Mittersakschmöller schreibt in seinem „Versuch einer Monographie“ dazu:

Geschlossene Anstalt ist der Zusammenschnitt eines mehrstündigen Interviews mit einer Schizophrenen, die vier Mal in die psychiatrische Klinik zwangseingewiesen und dort mit Elektroschocks behandelt worden ist. In dieser O-Ton-Montage spricht nur die Patientin, Kofler hat das Material nur geordnet und mit ‚Überschriften‘ versehen [...] und stellenweise mit Musik unterlegt.¹³

Im Buch „Ida H.“, das ein Jahr nach dem Hörspiel erschien und dem dieselbe Thematik zugrunde liegt, schreibt Kofler über die Vorhaben, seines Protagonisten und Alter-Ego namens Herbst, ein Originalton-Hörspiel zu verfassen:

*Herbst, nach und nach auf Idas sich wiederholende Geschichten aufmerksam geworden, hatte sie eines Tages gefragt, ob sie sich für ein Original-Ton-Hörspiel, zu Aufnahmen von Tonbandprotokollen zur Verfügung stellen würde. [...] Ida hatte sofort eingewilligt, o ja, über Steinhof und über „ihren Fall“, da könne sie einiges erzählen. H. hatte sich daraufhin ein Tonbandgerät ausgeborgt, das Tonbandgerät hatte er in seinem Arbeitszimmer auf einem niedrigen Tisch, der aus dem Deckel eines schwarzen Konzertflügels und dessen angeleimten drei Beinen bestand, aufgestellt. H. saß auf dem Bett und bediente mit der Linken die verschiedenen Knöpfe, in der Rechten hielt er, da er über kein brauchbares Stativ verfügte, das Mikrophon; Ida hatte sich in ein altes Fauteuil gesetzt. Ohne dass Herbst allzu viele Fragen stellte, wurden Idas Erzählungen rasch mehr und mehr, und H. mußte öfter die Bänder wechseln.
(Ida H., S. 41)*

Für „Geschlossene Anstalt“ wurde Kofler im Jahr 1978 sogar mit einem der wichtigsten Radiopreise in Österreich ausgezeichnet. Er erhielt den Andreas-Reischek-Preis für hervorragende Leistungen im Hörfunk.

Doch auch bezüglich des Einsatzes des Originaltons im Hörspiel gab es in der Szene keine einstimmige Meinung. „Im Streit, einmal ‚hoch der O-Ton‘, dann wieder ‚weg mit dem O-Ton‘, sagten sich viele Dokumentaristen vom Hörspiel ganz los und gründeten eigene

¹² Krug: Geschichte des Hörspiels. S. 95.

¹³ Mittersakschmöller, Hermann: Werner Kofler. Versuch einer Monographie. Hausarbeit aus Germanistik. Salzburg, 1982.

Feature-Abteilungen. Und die Hörerzahlen schwanden und schwanden. Mitte der 80er Jahre war mancherorts vom Tod des Hörspiels die Rede.“¹⁴

2.1.4 Die 1990er-Jahre: Von den Toten auferstanden

In den 1980er-Jahren erlebte das Hörspiel also, nach der von der Erfindung des Fernsehens ausgelösten Krise in den 1960er-Jahren, erneut eine große Krise. „Jede Diskussion um gattungstheoretische Fragen war Ende der 1980er-Jahre verschwunden. Es gab keine Formdebatten mehr, und die Hörspielkritik war versandet.“¹⁵

Doch Kofler ließ sich von dieser Krise des Hörspiels in den 1980ern nicht beeindrucken. Von 1980 bis 1989 veröffentlichte er acht Hörspiele, also fast jedes Jahr eines – teilweise in Zusammenarbeit mit Antonio Fian. In diese Zeit fällt auch jenes Hörspiel, das die weitesten Kreise in Europa zog: „Oliver“, welches ja, wie bereits erwähnt, 1983 mit dem Hörspielpreis Prix Futura ausgezeichnet wurde.

In den 1990er-Jahren jedoch ging es mit dem Hörspiel wieder aufwärts. Woran das allerdings lag, weiß keiner so genau zu sagen. „Vielleicht lag es einfach daran, dass sich die Fernsehkonkurrenz immer mehr der leichten Unterhaltung verschrieb und die Hörspielmacher sich stärker um die unzufriedenen, anspruchsvolleren Hörer kümmerten, deren Kunstbedürfnis von den anderen Medien nicht voll befriedigt wird.“¹⁶

Jedenfalls waren, so stellt Hans-Jürgen Krug fest, in den 1990er-Jahren wieder alle relevanten Autoren im Hörspiel präsent. Wenngleich der Unterschied zu den 1950er-Jahren eklatant war: Damals schrieben AutorInnen Originalhörspiele explizit für das Radio. In den 1990ern verstärkte sich der Trend, fertige Erzählungen, Romane und Theaterstücke für das Radio

¹⁴ Fritsch: Das Hörspiel boomt. S. 102.

¹⁵ Krug: Geschichte des Hörspiels. S. 110.

¹⁶ Fritsch: Das Hörspiel boomt. S. 102.

einzurichten.¹⁷ Diese Tendenz, so stellte Götz Fritsch fest, sollte sich auch in den 2000er-Jahren fortsetzen.

2.1.5 Die aktuelle Situation

„Viele Autoren, die früher speziell für das Hörspiel schrieben, verfassen nun Texte, die auf mediale Vielfachverwertung angelegt sind. Man denke z.B. an Jelinek-Arbeiten, die als reine Texte in jedem Medium verwendet werden können, ob Buch, Film, Bühne oder Hörspiel.“¹⁸ Zu diesen Autoren, die ihre Werke mehrfach vermarkteten, zählte auch Werner Kofler. Er praktizierte das von Beginn seiner literarischen Karriere an so. Eines seiner ersten Werke, „Örtliche Verhältnisse“, erschien sowohl als Hörspiel, als auch in Buchform. Ebenso verarbeitete er den Stoff eines seiner letzten Hörspiele, „Auf der Strecke“ (2003), im Buch „Kalte Herberge“. Nichtsdestotrotz schrieb Kofler mehr Originalhörspiele – also Texte, die explizit für das Radio verfasst wurden – als andere. Von den 22 Hörspielen, die mir in akustischer oder schriftlicher Form vorliegen, sind immerhin 14 als Originalhörspiele einzuordnen, nur acht weisen einen starken Bezug zu seiner Literatur auf. Manchmal dominiert darin mehr Musik, manchmal steht das Wort stark im Vordergrund. Kofler hielt sich hier eher an die Devise des „Anything goes“. Doch der Streit zwischen Anhängern des Wortes und Anhängern der Akustik ist inzwischen ohnehin schon lange ausgekühlt. Götz Fritsch bringt die Situation des Hörspiels heute zusammenfassend auf den Punkt: „Die früher so hart umkämpfte Frage nach dem Wort- oder Klang-Primat stellt sich immer seltener. [...] Wort, Stimme, Musik, Geräusch, Stille sind die Ingredienzien, die gleichberechtigt den Hörer durch die Formenvielfalt des Gesamtkunstwerks Hörspiel führen.“¹⁹

¹⁷ vgl. Krug: Geschichte des Hörspiels. S. 115.

¹⁸ Fritsch: Das Hörspiel boomt. S. 104.

¹⁹ ebd. S. 105

Werner Kofler blieb dem Hörspiel jedenfalls bis zum Ende seines Lebens verbunden. Noch ein Jahr vor seinem Tod im Jahr 2011 feierte sein letztes Hörspiel, „Aufstellungen“, ein Originalhörspiel, im ORF-Radiokulturhaus Premiere.

2.2 Werner Kofler, der Hörspiel-Profi

Ein guter Text allein macht kein gutes Hörspiel. Text und Realisation sind zweierlei Dinge. Für das Ergebnis, das Kunstprodukt „Hörspiel“, sind neben dem Autor auch noch Regisseure, Schauspieler, Tontechniker, Cutter usw. prägend. Werner Kofler war sich dessen durchaus bewusst, schon Götz Fritsch, Regisseur des Hörspiels „Lombroso in Leibnitz“ bezeichnete Kofler als „Hörspiel-Profi“. „Er kennt sich aus, weiß, dass ein Hörspiel-Manuskript nicht nur nach seinem literarischen Wert zu bemessen ist. Entscheidend ist die Umsetzung.“²⁰

2.2.1 Die Manuskripte

Im Bewusstsein dessen, dass die Realisation des Texts erst das Kunstprodukt ausmacht, verfasste Kofler also seine Hörspielmanuskripte. Dabei lag ihm nicht nur die Realisation der Sprache am Herzen, auch Musik und Geräusche sind ihm ein großes Anliegen. In seinen Regieanweisungen findet man Angaben zu Stimmfarben, Tempi, Lautstärken usw. Die Regieanweisungen können dabei durchaus akribisch ausfallen. Dass Kofler sehr viel von Akustik verstand, beweist etwa eine Regieanweisung im Hörspiel „Unruhe“ – die Umsetzung des Hörspiels sollte er später noch scharf kritisieren. Kofler gibt darin Anweisungen, wie sich das Geräusch von Schritten anhören soll und bedient sich einer sehr professionellen Hörspiel-Sprache:

SCHRITTE (Laufschritte auf der Straße, im Stiegenhaus): Nie naturalistisch, sondern auf dezente Art vervielfacht (aber nicht mit Hall oder ähnlichen profanen

²⁰ Fritsch: Kofler Hörspiele. S. 209.

Effekten, ÜBERDEUTLICH im Sinne eines BLOW UP-Effektes) [...]; die Schritte habe ich – wie sie beschreiben, die Schritte? – habe ich mit RUMMS RUMMS RUMMS in Erinnerung; diese Art Schritte als SCHRITTE DAS STIEGENHAUS HERAUF – drei Stockwerke – evtl. stereophon von RE unten im Bogen über LI nach RE oben organisieren [...]

(Unruhe, Manuskript; Quelle: Robert Musil-Institut für Literaturforschung der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv, 11/W36/1,2))

Alleine, dass Kofler schreibt, die Schritte seien stereophon im Bogen zu organisieren, beweisen sein Feingefühl und seine Detailliebe für das Genre Hörspiel. Gleichzeitig merkt man, wie Kofler um die Beschreibung des Geräuschs ringt, das er in seinem Kopf hat und das er im Endprodukt hören möchte.

Zu den Stimmen der Schauspieler, bzw. der Sprecher, macht Kofler in seinen Manuskripten ebenfalls exakte Angaben. So etwa im Hörspiel „Surrealismus“:

*STIMMEN: 1 3 5 7 9 11 - männlich
 2 4 6 8 10 - weiblich*

die stimmen – im durchschnitt eher jüngere sprecher – haben keine festgelegten rollen – ‚mehrzweckstimmen‘, differenzierungen ergeben sich durch flexibilität und akustische kennzeichnung. die stimmen 7,8 und 10 nehmen manchmal aufgaben wahr, die ältere stimmen (oder den eindruck älterer stimmen) erfordern. 11 sollte des wienerischen mächtig sein.

(Surrealismus, Manuskript; Quelle: Robert Musil-Institut für Literaturforschung der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv, 11/W23))

Kofler gibt in seinen Regieanweisungen teilweise auch an, ob eine Stimme gerade schnell oder langsam, laut, leise oder halblaut zu sprechen hat. Im Manuskript von „Oliver“ sind sogar genaue Altersangaben und auch Tonfarben zu finden:

2 – IKXXX (sic) frau kramm, mutter von oliver, ca. 35 - 40

4 – frau rosen, reporterin, etwa 35

[...]

1 – tief und freundlich, wie der herr, der im FS nach spielfilmen auf persil aufmerksam macht („guten abend“)

(Oliver, Manuskript; Quelle: Robert Musil-Institut für Literaturforschung der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv, 11/W26)

Wie aus den vorangegangenen Beispielen schon ersichtlich ist, darf man sich Koflers Regieanweisungen nicht streng und trocken vorstellen – das würde auch gar nicht zu Kofler passen. Vielmehr streut er immer wieder einen kleinen Scherz ein, der den Leser zum Schmunzeln verleitet. Hier ein letztes Beispiel:

*Von der ersten Szene abgesehen, sprechen die Mitglieder der Familie Wanz ein österreichisch, namentlich steirisch eingefärbtes Hochdeutsch, d.h. sie sprechen ungefähr so Deutsch wie Arnold Schwarzenegger Englisch.
(Blöde Kaffern, Dunkler Erdteil, S. 73)*

Mit der Bemerkung über Arnold Schwarzeneggers Englisch ist für Regisseure und Schauspieler wohl nicht unbedingt viel anzufangen – aber geschmunzelt haben sie bei der Lektüre wahrscheinlich auch.

Kofler wusste in jedem Fall über die technischen Mittel und Möglichkeiten im Hörspiel bestens Bescheid. Er wollte seine Manuskripte nicht vollkommen den Regisseuren und Schauspielern überlassen, sondern bemühte sich, exakte akustische Anweisungen zu geben. Ja einmal versuchte sich Kofler sogar selbst als Regisseur. Im Hörspiel „Hotel Mondschein“ (1988) führte Kofler gemeinsam mit Hans Rochelt Regie. Und dass Kofler mit der Umsetzung seiner Hörspielmanuskripte nicht immer zufrieden war, wissen wir spätestens seit „Manker. Invention“ (1999), der literarischen Antwort auf das Hörspiel „Unruhe“ (1997), in der Kofler gnadenlos über den Schauspieler Paulus Manker herzieht (siehe dazu auch Kapitel 4.3.1).

Ein Hörspiel zu machen ist also Teamwork. „Das bedeutet nicht, dass im Hörspiel der Autor unwichtig ist. Keineswegs. Aber das literarische Manuskript ist Vorlage, Libretto zu einer eigenständigen Kunstform, die das geschriebene Wort nur als Ausgangspunkt benutzen kann.“²¹ Am Ende steht ein Hörstück.

²¹ Fritsch: Kofler Hörspiele. S. 209.

2.2.2 Koflers Texte als Hörstücke

Kofler schreibt nicht nur sehr professionelle Hörspielmanuskripte, seinen Büchern wohnt von Haus aus etwas Akustisches, etwas Musikalisches inne. In den typischeren Kofler-Büchern, die zugleich seine besseren sind, so schreibt Franz Haas, herrscht eine unnachahmliche Perfektion im Aufbau des Rhythmus und in der Dosierung der Tempi.²² Alleine durch die Vielzahl an Stimmen, die in den Kofler'schen Texten auftauchen, sind sie zum Hören prädestiniert. „Koflers Schreibtechniken lassen Sprechstücke, Hörstücke entstehen: In ‚Zell-Arzberg‘ ist der Stoff aus ‚Konkurrenz‘ zu einem Sprech-, zu einem Theaterstück umgearbeitet. Von Anfang an gilt Koflers Interesse dem Hörspiel.“²³

Die „Omnipräsenz des Akustischen“²⁴ in Koflers Werk wird in Kapitel 4.1 noch genauer beleuchtet werden. Doch soviel sei hier festgehalten: Viele Bücher Koflers bieten sich eben wegen der Omnipräsenz des Akustischen geradezu an, als Hörspiel produziert zu werden. Einige Texte verarbeitete Kofler auch multimedial, das heißt als Buch und als Hörspiel, teilweise auch als Theaterstück und Film. Zunächst soll aber einmal ein Überblick über Koflers Hörspiele gegeben werden.

2.3 Die Hörspiele im Überblick

Im Folgenden sollen die Hörspiele Werner Koflers chronologisch bezüglich ihres Inhalts, der Daten und Fakten vorgestellt werden. Ich werde dabei nur näher auf jene Hörspiele eingehen, die mir entweder schriftlich, also in Form eines Manuskripts, oder akustisch, in Form eines fertigproduzierten Hörspiels, vorliegen. Die restlichen Hörspiele werde ich der Vollständigkeit halber aber auch erwähnen.

²² vgl. Haas, Franz: Nein, Kofler, nicht so. In: Klaus Amann (Hg.): Werner Kofler. S. 47.

²³ Käthner, Ingo: Werner Kofler. In: Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur. (KLG Stand 2005)

²⁴ vgl. Fetz, Bernhard: Stimmen hören. Zu Werner Koflers Tryptichon Am Schreibtisch, Hotel Mordschein, Der Hirt auf dem Felsen. In Herbert J. Wimmer (Hg.): Strukturen Erzählen. Die Moderne der Texte. Wien 1996, S. 141.

2.3.1 Stimmen.

Untertitel: Kein Hörspiel mit Handlung

Erstausstrahlung: 7. April 1969

Regie: Ernst Wolfram Marboe

Vorhandenes Material: Mir liegt keinerlei Material vor.

2.3.2 Örtliche Verhältnisse

Erstausstrahlung: 1870

Produktion: SDR

Regie: Hans Bernd Müller

2. Produktion: ORF Burgenland, 1971, unter der Regie von Alfred Treiber

Vorhandenes Material: Hörspiel

Inhalt: In einer Stimmencollage sondergleichen thematisiert Kofler vor allem zweierlei: erstens die Medien und ihre Berichterstattung und zweitens das Leben in der österreichischen Provinz. Die beiden Themen treffen sich, wenn Medien in der Provinz (z. B. der Volksbote oder die Volkszeitung) über den Tratsch in der Provinz (z. B. Ehebruch mit anschließendem Selbstmord) berichten. Gesprächsfetzen, Reime und Musik à la Jimmi Hendrix erzeugen ein Stimmengewirr ganz nach Koflers Manier.

Literaturbezug: „Örtliche Verhältnisse“

Musik: Eine Fülle an Musikrichtungen kommt zum Einsatz, jedoch zumeist als Hintergrundmusik.

Anmerkung: Mit dem Bändchen „Örtliche Verhältnisse“, welches auf Anregung von Gerhard Rühm erschien, wurde Kofler bei den Innsbrucker Jugendkulturwochen entdeckt. Hanjörg Schmitthenner, Leiter der Hörspielabteilung des Bayrischen Rundfunks, regte eine Hörspielproduktion an.

2.3.3 Vorgeschichte

Erstausstrahlung: 16. Dezember 1973

Produktion: ORF Burgenland

Regie: Hans Rochelt

Vorhandenes Material: Hörspiel

Inhalt: Wie auch in seinem Buch-Pendant „Guggile“ geht es im Hörspiel „Vorgeschichte“ um eine Kindheit in der Kärntner Provinz. Ein Ich-Erzähler spricht über Erziehungsmethoden der 50er Jahre, den Umgang mit dem „Geschlechtlichen“, Erfahrungen beim Ministrieren und dergleichen.

Literaturbezug: „Guggile. Vom Bravsein und vom Schweinigeln. Eine Materialsammlung aus der Provinz.“

Musik: Auch in „Vorgeschichte“ kommt das Kärntner Volkslied genauso zum Einsatz, wie virtuose E-Gitarrenklänge, die Musik rückt aber nie ganz in den Vordergrund. Sie dient eher als Hintergrundmusik oder zur Überbrückung zwischen den Szenen.

2.3.4 Surrealismus oder was ist kann nicht wahr sein

Untertitel: Der ganz gewöhnliche Terror in Hörbeispielen und Bilddokumenten. Eine Montage.

Erstausstrahlung: 2. Mai 1976

Produktion: ORF Burgenland

Regie: Hans Rochelt

Vorhandenes Material: Hörspiel, Manuskript.

Inhalt: „Surrealismus“ kann vor allem als Kritik an Medien und Werbeindustrie verstanden werden, die das alltägliche Leben zukleistern. Wie Kofler im Manuskript des Hörspiels in den Vorbemerkungen selbst schreibt, besteht „Surrealismus“ hauptsächlich aus – teilweise

bearbeiteten und veränderten – Zitate aus unterschiedlichsten Medien, darunter: Bild, Spiegel, Kurier, Stern, ORF. Es entsteht auch hier ein typisches Kofler'sches Stimmengewirr aus Zitaten und Phrasen.

Literaturbezug: kein expliziter

Musik: Hat auch in diesem Hörspiel keine vordergründige Rolle. Kofler macht aber in seinem Manuskript exakte Angaben zur Verwendung von Musik. „Machine Gun“ von Jimmi Hendrix ist für Kofler integraler Bestandteil des Hörspiels, er gibt sogar die genaue Aufnahme an: recorded live in Fillmore East, New York.

2.3.5 Geschlossene Anstalt

Erstausstrahlung: 1977

Produktion: ORF

Vorhandenes Material: Mir liegt keinerlei Material vor.

2.3.6 Zell-Arzberg oder Gütergemeinschaft

Untertitel: Sprechstück mit Musik

Erstausstrahlung: 19. Dezember 1978

Produktion: ORF Burgenland

Regie: Hans Rochelt

Vorhandenes Material: Hörspiel

Inhalt: „Zell-Arzberg“ ist die Geschichte einer Scheidung, erzählt in Gerichtsprotokollen, die aneinander gereiht und von kurzen Musikeinlagen getrennt werden. Ein Fabrikant und eine Gutsbesizertochter lassen sich scheiden, sie kommen abwechselnd zu Wort und gehen nicht gerade freundlich miteinander um.

Literaturbezug: „Konkurrenz. Szenen aus dem Salzkammergut“

Musik: Klassische Geigenklänge, bzw. Orgelmusik dienen als Überbrückung zwischen den Szenen. Obwohl das Werk mit „Sprechstück mit Musik“ untertitelt ist, nimmt die Sprache eindeutig die wichtigere Rolle ein.

Anmerkung: Derselbe Stoff ist unter dem Titel „ZELL-ARZBERG. Ein Exzeß“ als Bühnenstück erschienen²⁵.

2.3.7 Oliver

Untertitel: Ein Real-Fiction-Hörspiel

Erstausstrahlung: 13. April 1980

Produktion: ORF Burgenland

Regie: Horst H. Vollmer

2. Produktion: Hessischer Rundfunk, 1982, ebenfalls unter der Regie von Horst H. Vollmer

Vorhandenes Material: Hörspiel, Manuskript.

Inhalt: „Oliver“ ist eine messerscharfe Satire über die Unterhaltungsindustrie im Allgemeinen und die Schlagerindustrie im Besonderen. Der „kleine Oliver“ ist der jüngste Schlagerstar Europas, bzw. wird er dazu gemacht: von seiner Mutter (die sich dabei selbst als Star in Szene setzen möchte) und seinen Managern (die sich immer wieder neue Tricks zur Vermarktung des Jungstars einfallen lassen). Einmal mehr stellt Kofler hier vor allem die Kommerzialisierung, Profitgier und auch die Medien, die zur Vermarktung des Schlagerwahnsinns beitragen, an den Pranger, wobei Fiktion und Realität oft nicht mehr auseinanderzuhalten sind.

Literaturbezug: kein expliziter

²⁵ Kofler, Werner: ZELL-ARZBERG. Ein Exzeß. Bühnenstück. München: Stückgut, 1982.

Musik: In diesem Hörspiel nimmt die Musik eine wesentliche Rolle ein. Der kleine Oliver ist ein Schlagerstar – und das hört man auch, immer wieder gibt er Gesangseinlagen zum Besten. Das Hörspiel kulminiert am Ende in einem Wunschkonzert. Peer Raben hat eigens für das Hörspiel Musik komponiert, die Texte stammen von Kofler. Im Stil und der Darbietung ähneln die Lieder jenen des Kinderschlagerstars Heintje, der in den 1960ern vor allem mit dem Lied „Mama“ berühmt wurde.

Anmerkung: „Oliver“ wurde mit dem „Prix Futura“ ausgezeichnet. Er wurde der Produktion des Hessischen Rundfunks verliehen, nicht jener des ORF.

2.3.8 Die vier Jahreszeiten

Untertitel: Die Bewährungsprobe von Harmonie und Erfindung oder play Vivaldi

Erstausstrahlung: 18. Oktober 1981

Produktion: ORF Burgenland

Regie: Hans Rochelt

2. Produktion: Sender Freies Berlin (SFB) / Bayrischer Rundfunk / Hessischer Rundfunk, 1983, unter der Regie von Heinz Cramer

Vorhandenes Material: Hörspiel, Manuskript.

Inhalt: „Die vier Jahreszeiten“ ist eine Collage aus Musik, Geräuschen (Vogelgezwitscher ebenso wie Vorschlaghammer) und Stimmen, die Verkehrsdurchsagen, Nachrichten und Wettermeldungen genauso wiedergeben wie Beckett-Zitate. Hauptsächlich wird in diesem Hörspiel die Natur und die Zerstörung derselben thematisiert.

Literaturbezug: kein expliziter

Musik: Musik nimmt hier mindestens genauso eine wichtige Bedeutung ein, wie in „Oliver“, wenn nicht sogar eine wichtigere. Die vier Concerti von Vivaldi sind hier gleich bedeutend, wie die Sprache, die Kofler verwendet. Ausschnitte der Concerti werden teilweise sogar über

mehrere Minuten gespielt. Die Sprache korrespondiert mit der Musik, die Musik ist das Grundgerüst für die Sprache. Kofler macht im Manuskript exakte Angaben zur Musik, die zu verwenden ist. Teilweise gibt er genaue Takte an.

2.3.9 Monopolis

Erstausstrahlung: 12. August 1983

Produktion: ORF Burgenland

Regie: Hans Rochelt

Vorhandenes Material: Hörspiel

Inhalt: Arbeitsmarkt und Karrierestreben stehen im Mittelpunkt dieses Hörspiels. Wirtschaft wird als Religion dargestellt, Kofler bedient sich auch des Jargons dieser Welt. Wie in vielen seiner Hörspiele gelingt es ihm hier, durch bloße Zitate die Lächerlichkeit somancher Aussagen offenzulegen und ad absurdum zu führen. Im Laufe des Hörspiels tritt eine Steigerung ein, die Karriere kommt mit Aufdeckung der alltäglichen Korruption zu Fall. Immer wieder werden Befehle erteilt, wie man sie aus dem Brettspiel „Monopoly“ kennt: Geh ins Gefängnis, begib dich auf Großwildjagd mit dem Politiker, verkaufe deine Anteile, besuche eine Theaterpremiere, nimm am Festakt teil.

Literaturbezug: kein expliziter

Musik: „Monopolis“ ist ein reines Sprechstück, Musik kommt hier überhaupt nicht zum Einsatz.

2.3.10 Der dramatisierte Schundroman – letzte Folge

Erstausstrahlung: 5. Februar 1985

Produktion: ORF Burgenland

Regie: Hans Rochelt

Vorhandenes Material: Hörspiel

Inhalt: Das Hörspiel ist eine Parodie auf den „Dramatisierten Sonntagsroman“, der sich beim Radiopublikum vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg großer Beliebtheit erfreute. Die Hauptrolle nehmen gewissermaßen die Detektive Katz und Klump ein, die bei der Suche nach Frau Klein und Herrn Groß auf allerlei Affären und Intrigen stoßen. Auch hier arbeitet Kofler mit Zitaten, die vom Sprachstil an Schundromane erinnern.

Literaturbezug: Einzelne Szenen stimmen mit Passagen aus „Amok und Harmonie“ überein, insgesamt ist das Hörspiel aber ein selbstständiges Werk.

Musik: Musik, hauptsächlich Klaviermusik, kommt vor, nimmt aber keinen wichtigen Stellenwert ein.

Anmerkung: „Der dramatisierte Schundroman“ ist das erste Hörspiel, das in Zusammenarbeit mit Antonio Fian entstand. In den folgenden Jahren sollte die Co-Autorschaft noch mehrere Male fortgesetzt werden.

2.3.11 Feiner Schmutz, gemischter Schund

Erstausstrahlung: 1986

Produktion: Hessischer Rundfunk

Regie: Hans Gerd Krogmann

Vorhandenes Material: Hörspiel

Inhalt: Inhaltlich deckt sich „Feiner Schmutz, gemischter Schund“ im Wesentlichen mit dem „Dramatisierten Schundroman“, in der Umsetzung unterscheidet sich das Hörspiel allerdings.

Literaturbezug: Figuren aus „Amok und Harmonie“ kommen vor, ansonsten ist das Hörspiel selbstständig.

Musik: Musik kommt vor, nimmt aber keine vordergründige Stellung ein.

Anmerkung: Co-Autor war Antonio Fian.

2.3.12 Blöde Kaffern, dunkler Erdteil

Untertitel: Rolf Topping juniors Abenteuer. Ein rassistisches Hörspiel.

Erstausstrahlung: 1. Dezember 1987

Produktion: ORF Wien/Radio Bremen

Regie: Hans Gerd Krogmann

Vorhandenes Material: Hörspiel, Manuskript (gedruckt erschienen 1999 im Sonderzahl-Verlag²⁶).

Inhalt: Der Inhalt des Hörspiels basiert auf den Heften „Rolf Toppings Abenteuer“ von Hans Warren. Hans Warren selbst ist eine Figur des Hörspiels, daneben spielen Rolf Topping junior, Hans Warren junior und der „treue Neger“ Pongo tragende Rollen, sie begeben sich auf den dunklen Kontinent. Der latente Rassismus der Rolf Topping-Hefte wird hier, ebenfalls mittels Nachahmung und Zitaten, entlarvt.

Literaturbezug: kein expliziter

Musik: Marginal kommt Musik zum Einsatz. Es ist dann Musik, die zur Thematik passt, wie etwa der Schlager „Bongo, bongo, bongo, ich verlasse den Kongo“. Die Musik übernimmt aber nie eine tragende Rolle.

Anmerkung: Co-Autor war Antonio Fian.

2.3.13 Hotel Mondschein

Untertitel: Ein radiophones Fragment

Erstausstrahlung: 17. Mai 1988

²⁶ Kofler, Werner/Antonio Fian: Blöde Kaffern, dunkler Erdteil. Drei Hörspiele. Wien: Sonderzahl, 1999.

Produktion: ORF Burgenland/Radio Bremen

Regie: Hans Rochelt und Werner Kofler

Vorhandenes Material: Hörspiel, Manuskript.

Inhalt: „Hotel Mondschein“ handelt von einem mysteriösen Mord, den ein Künstler anscheinend grundlos an einem Nachtportier in einem Hotel begangen hat. Drogen spielen eine Rolle, tranceartige Bewusstseinszustände werden vermittelt. Verschiedene Stimmen, teilweise verzerrt, geben den Eindruck einer Kopf-Innenwelt wider.

Literaturbezug: „Hotel Mordschein“

Musik: Im Manuskript macht Kofler exakte Angaben zur Musik. Es sollen Stücke aus Mozarts „Zauberflöte“, Schuberts Streichquartett Nr. 15 C-Dur, sowie Musik von Dunya Yusin, Brian Eno und David Byrne verwendet werden. Die Musik ist zwar nicht so wichtig, wie etwa in den „Vier Jahreszeiten“, dennoch übernimmt sie durchaus wichtige Funktionen. Bei gewissen Figuren zum Beispiel taucht immer wieder dasselbe Motiv auf, d.h. literarische und musikalische Motive korrespondieren miteinander.

Anmerkung: „Hotel Mondschein“ ist das einzige Hörspiel, bei dem Kofler selbst (Mit)Regie führte.

2.3.14 Der Erlöser

Untertitel: Eine Simulation

Erstausstrahlung: 14. November 1989

Produktion: Hessischer Rundfunk/ORF

Regie: Hans Gerd Krogmann

Vorhandenes Material: Hörspiel, Manuskript (gedruckt erschienen 1999 im Sonderzahl-Verlag²⁷).

Inhalt: In „Der Erlöser“ nimmt sich Kofler die „Messiasgestalten“ des alltäglichen Lebens vor, die sich großer Publikumsbeliebtheit erfreuen. In diesem Hörspiel trägt der „Erlöser“ unverkennbare Eigenschaften, die ganz klar an André Heller erinnern. Mittels eines „Audiosimulators“ wird die Wirklichkeit mitunter realer als sie ist, als Stilmittel verwendet Kofler gnadenlose Übertreibung.

Literaturbezug: Es gibt keinen expliziten Literaturbezug, die Figur des Erlösers taucht in Koflers Werk aber immer wieder auf. Einige (wenige) Passagen des Hörspiels finden sich etwa im „Hotel Mordschein“ wieder.

Musik: Musik wird wirklich nur als Hintergrund eingesetzt. Doch selbst hier macht Kofler genaue Angaben, welche Stücke – es handelt sich in diesem Fall um Filmmusik von Ennio Morricone – bei der Hörspielproduktion verwendet werden sollen.

Anmerkung: Co- Autor war Antonio Fian.

2.3.15 Josef und Ludmilla oder die gute Nachbarin

Erstausstrahlung: 1990

Produktion: Süddeutscher Rundfunk

Regie: nicht bekannt

Vorhandenes Material: mir liegt keinerlei Material vor

Inhalt: nicht bekannt

Literaturbezug: Der Band „Örtliche Verhältnisse“ enthält ein Bühnenstück mit demselben Titel.

²⁷ Kofler, Werner/Antonio Fian: Blöde Kaffern, dunkler Erdteil. Drei Hörspiele. Wien: Sonderzahl, 1999.

2.3.16 Was geschah mit der Königin der Nacht?

Untertitel: Vier Mutmaßungen

Erstausstrahlung: 25. August 1992

Produktion: Sender Freies Berlin/ORF/Westdeutscher Rundfunk

Regie: Robert Matejka

Vorhandenes Material: Hörspiel, Manuskript

Inhalt: Es geht um vier Aufführungen der „Zauberflöte“ in vier verschiedenen Städten (Graz, Breslau, Salzburg und Prag) während des Naziregimes. Während der Aufführungen soll in den Opernhäusern dieser Städte jeweils die Königin der Nacht von den Nazis festgenommen worden und verschwunden sein. Teils im Stil einer Reportage mit (fiktiven) Interviews, teils mit Gedankenstimmen nähert sich Kofler diesen Geschehnissen.

Literaturbezug: Das erste der drei Prosastücke im „Hotel Mordschein“ trägt den Titel „Mutmaßungen über die Königin der Nacht“, es deckt sich mit dem Inhalt des Hörspiels. Im Hörspiel hat Kofler den Text lediglich in direkte Reden gefasst und somit auf mehrere Stimmen verteilt.

Musik: Das Hörspiel besteht zu einem wesentlichen Teil aus Passagen von Mozarts „Zauberflöte“. Kofler macht im Manuskript genaue Angaben zur Musik, er zitiert die Liedtexte und markiert so genau, wann er den Schnitt haben möchte.

2.3.17 In der Hauptstadt der Literatur

Untertitel: Ein Schwank

Erstausstrahlung: 30. Juni 1994

Produktion: ORF Kärnten

Regie: Helmut Fuschl

Vorhandenes Material: Hörspiel, Manuskript (gedruckt erschienen 1994 im Wespenest-Verlag²⁸).

Inhalt: Kofler parodiert in diesem Hörspiel den Bachmann-Literatur-Wettbewerb in Klagenfurt. Er übernimmt die Form, d.h. es treten unterschiedliche Literaten auf, die dann von einer Jury bewertet – also in den Himmel gelobt oder in Grund und Boden vernichtet – werden. Auch ein gewisser „K.“ tritt auf, es ist anzunehmen, dass es sich um ein Alter Ego Koflers handelt – er wird von der Jury zerpfückt.

Literaturbezug: kein expliziter.

Musik: Musik spielt in diesem Hörspiel keine wesentliche Rolle.

2.3.18 Lombroso in Leibnitz oder der afrikanische Bruder

Erstausstrahlung: 19. Juli 1994

Produktion: Hessischer Rundfunk/ORF

Regie: Götz Fritsch

Vorhandenes Material: Hörspiel, Manuskript (gedruckt erschienen 1999 im Sonderzahl-Verlag²⁹).

Inhalt: Im Zentrum des Hörspiels steht die steirische Verbrecherfamilie Wanz, die in Form einer fiktiven Reportage vorgestellt wird. Gegen Ende des Hörspiels tritt die Familie in der Rudi-Carell-Show auf. Immer wieder wird die Frage gestellt, ob der verbrecherische Trieb angeboren oder durch das soziale Umfeld erworben wurde. Kofler findet satirische Antworten darauf.

Literaturbezug: Es gibt keinen expliziten Literaturbezug, die Verbrecherfamilie Wanz taucht in Koflers Werk aber immer wieder auf, so etwa in „Herbst, Freiheit“.

²⁸ Kofler, Werner/Antonio Fian: Blöde Kaffern, dunkler Erdteil. Drei Hörspiele. Wien: Sonderzahl, 1999.

²⁹ Kofler, Werner/Antonio Fian: Blöde Kaffern, dunkler Erdteil. Drei Hörspiele. Wien: Sonderzahl, 1999.

Musik: Musik hat hier keine wichtige Funktion.

Anmerkung: Co-Autor war Antonio Fian.

2.3.19 Biohotel, Pastorale

Erstausstrahlung: 30. Mai 1995

Produktion: ORF/Radio Bremen

Regie: Hans Helge Ott

Vorhandenes Material: Hörspiel

Inhalt: Das Hörspiel ist eine Abrechnung mit den Gesundheitsaposteln und Wellnessurlaubern, die sich ballaststoffreich und biodynamisch ernähren und in Nichtraucherhotels absteigen. Es spielt in einem Hotel (Biohotel), deutsche Urlaubsgäste treten genauso auf wie strenge Fitnesstrainer, die den Urlaub durchorganisieren.

Literaturbezug: kein expliziter

Musik: In „Biohotel. Pastorale“ ist – wie es der Titel schon vorwegnimmt – Musik ein ganz zentraler Bestandteil des Hörspiels. Der Text ist, wie auch schon in den „Vier Jahreszeiten“ um die Musik gebaut. Grundlage bildet Beethovens Sinfonie Nr. 6 in F-Dur, eben die „Pastorale“. Die Struktur des Hörspiels ist, wie in der Sinfonie, in fünf Sätze gegliedert. Die klassische Musik Beethovens trifft hier aber auf eine stark konträre Musikrichtung: die Urlaubsgäste werden mit Kärntner Heimatliedern beschallt.

2.3.20 Unruhe

Erstausstrahlung: 28. Jänner 1997

Produktion: ORF/Hessischer Rundfunk

Regie: Robert Matejka

Vorhandenes Material: Hörspiel, Manuskript

Inhalt: Monologisch arbeitet Kofler hier ein Ereignis auf, das er selbst erlebt haben dürfte. Es ist Nacht, ein Schriftsteller sitzt am Schreibtisch, er hört Schritte, Tritte und Türeenschlagen. Die Unruhe des Schriftstellers kommt durch typisch Kofler'sche Sprachfetzen und die musikalische Untermalung zum Ausdruck.

Literaturbezug: Das Hörspiel deckt sich inhaltlich mit dem Prosastück „Furcht und Unruhe“.

Musik: Das Hörspiel ist, wie auch „Hotel Mondschein“, untermalt von Schuberts Streichquartett Nr. 15 in G-Dur und von Brian Enos „Mea Culpa“ – dazu gibt Kofler im Manuskript ausdrücklich die Anweisung. Sprache ist hier wieder mit der Musik verwoben.

Anmerkung: „Unruhe“ knüpft an das Hörspiel „Hotel Mondschein“ an.

2.3.21 Zwei Versuche, das Land des Lächelns kaputt zu machen

Erstausstrahlung: 20. August 2000

Produktion: ORF

Regie: Katharina Weiß

Vorhandenes Material: Hörspiel

Inhalt: Der Titel verrät hier schon einiges über das Hörspiel: Kofler versucht die Operette „Das Land des Lächelns“ von Franz Lehàr zu zerstören, und zwar in zwei Anläufen. Im ersten Versuch macht er dies mit dem Inhalt der Operette selbst, indem er einen sexistischen Blick auf die Handlung wirft. Im zweiten Versuch thematisiert er den Komponisten Franz Lehàr, dessen Verhalten in der Nazizeit nicht ganz unumstritten war. So soll er sich etwa für Propagandakonzerte zur Verfügung gestellt haben. Der jüdische Librettist des „Land des Lächelns“, Fritz Löhner-Beda, wurde in einem Konzentrationslager ermordet, während die Operette auf den deutschen Bühnen großen Erfolg feierte.

Literaturbezug: Es gibt kein literarisches Werk mit vergleichbarem Inhalt. In Koflers Texten taucht nur immer wieder der Hinweis auf, dass sein Vater die Operette „Das Land des Lächelns“ von Franz Lehár verehrte. Kofler selbst war überhaupt kein Operettenliebhaber, in seiner Literatur zieht er immer wieder über Menschen her, die Operetten mögen.

Musik: Im Hintergrund, während die Sprecher zu hören sind, läuft sehr oft Musik aus der Operette, die aber nur teilweise in den Vordergrund rückt.

2.3.22 Stadttheater. Tanzcafé Treblinka. Geschlossene Vorstellung

Erstausstrahlung: 12. März 2002

Produktion: ORF/Saarländischer Rundfunk

Regie: Robert Matejka

Vorhandenes Material: Hörspiel

Inhalt: Das Erinnern und Vergessen, bzw. das Nicht-Erinnern-Wollen an die Verbrechen der Nazizeit stehen ganz im Focus dieses Hörspiels. Zwei Sprecher, A und B, verkörpern das Erinnern und Vergessen. Kofler spielt auf das Klagenfurter „Tanzcafé Lerch“ an. Dessen Inhaber, Ernst Lerch, war SS-Strumbannführer und unter Odilo Globocnik maßgeblich an der Ermordung von Millionen Juden in Polen beteiligt, unter anderem im Vernichtungslager Treblinka. Es handelt sich hier um ein Sprachkonglomerat aus teilweise zusammenhanglosen Sätzen. Das Hörspiel zeigt lyrische Tendenzen.

Literaturbezug: Unter dem Titel „Tanzcafé Treblinka. Geschlossene Vorstellung“³⁰ erschien 2001 das „Sprechstück mit Musik“, welches Kofler für die Bühne gedacht hatte (Uraufführung im Stadttheater Klagenfurt am 12. Mai 2001). Die Fassung des Hörspiels besteht im Wesentlichen aus diesem Text, an manchen Stellen wurde gekürzt.

³⁰ Kofler, Werner: Tanzcafé Treblinka. Geschlossene Vorstellung. Sprechstück mit Musik. Wien (u.a.): Deuticke, 2001.

Musik: Im Hintergrund ist passagenweise Mozarts „Zauberflöte“ zu hören, teilweise rückt sie in den Vordergrund. Eine Aufführung der „Zauberflöte“ während der Nazizeit spielt auch inhaltlich eine Rolle („Kriegswinterzauberflöte“).

2.3.23 Auf der Strecke

Erstausstrahlung: 25. November 2003

Produktion: Norddeutscher Rundfunk/ORF

Regie: Robert Matejka

Vorhandenes Material: Hörspiel, Manuskript (gedruckt erschienen 2009 im Drava Verlag³¹).

Inhalt: Ein männlicher Ich-Erzähler muss eine Computertomographie über sich ergehen lassen. Einziger Gegenpart zum Ich-Erzähler ist eine weibliche Stimme, die den ihn auffordert ein-, bzw. auszuatmen. Die Szenen spielen sich also hauptsächlich im Kopf des Ich-Erzählers ab: Gedankenketten, Zitate, Assoziationen über Krankheit, Tod und das vergangene Leben werden monologisch dargeboten.

Literaturbezug: Das Hörspiel korrespondiert inhaltlich mit „Kalte Herberge“.

Musik: Musik von Haydn kommt in diesem Hörspiel zum Einsatz, der zweite und dritte Satz des Streichquartetts op. 76, Nr. 2. „Quinten“. „Frage keiner, warum gerade dieses, ich weiß es selbst nicht; aber dieses muß es sein“³², schreibt Kofler in den Regieanweisungen. Darin gibt Kofler auch die Anweisung, die Musik niemals nur als Untermalung zu verwenden. Dementsprechend prominent kommt die Musik in dem Hörspiel vor.

³¹ Werner Kofler: Auf der Strecke. In: Klaus Amann (Hg.): Werner Kofler. In meinem Gefängnis bin ich selbst der Direktor. Lesebuch. Klagenfurt: Drava, 2009. S. 193 – 213.

³² Kofler: Auf der Strecke. S. 194.

2.3.24 Aufstellungen

Erstausstrahlung: 9. November 2011

Produktion: ORF

Regie: Robert Matejka

Vorhandenes Material: Hörspiel

Inhalt: Das Hörspiel behandelt die Methode der „Aufstellung“ in der Psychotherapie, bei der Personen durch ihre Aufstellung im Raum familiäre Konflikte erkennen und lösen sollen – die Methode gilt als umstritten. Im Hörspiel werden solche Aufstellungen nachgestellt und mit maßloser Übertreibung – ganz in Koflers Manier – entlarvt. Misshandelte Frauen müssen dann ihre Peiniger verstehen und gedemütigte Söhne ihre Väter verehren.

Literaturbezug: kein expliziter.

Musik: Musik nimmt in diesem Hörspiel keine wichtige Rolle ein.

Anmerkung: Co-Autor war Antonio Fian.

3 INHALT UND FORM

Inhalt und Form sind bei Kofler keineswegs unabhängig voneinander zu betrachten. Im Gegenteil: Kofler wählt die Form dem Inhalt entsprechend und umgekehrt. Doch, bevor wir uns der Form widmen, sehen wir uns zunächst einmal die Themen an, welche Kofler sein Leben lang umkreiste.

3.1 *Die Themen*

Betrachtet man Koflers Gesamtwerk, so kristallisieren sich mehrere Themenbereiche heraus, die er mit Vorliebe behandelte. Klaus Amann grenzt drei Bereiche voneinander ab, welche Koflers ganzes Werk bestimmen. Erstens ist das die Natur- und Umweltzerstörung durch Tourismus, Verkehr, Gewinnsucht und Unverstand. Als zweiten Themenbereich definiert Amann die Nazivergangenheit Deutschlands und Österreichs, bzw. im Speziellen auch jene Kärntens und die sogenannte „Erinnerungskultur“. Ein dritter wesentlicher Themenbereich sind die Medien und Kritik an ihnen, die Vermarktung des „öffentlichen Privatlebens“. Zu diesem Themenbereich zählt Amann auch die Kritik am Starkult und an der Korruption des Literatur- und Kulturbetriebes.³³ Amann bezieht sich in seinen Ausführungen auf Koflers Bücher, jedoch sind diese Themenbereiche durchaus auch auf Koflers Hörspiele anwendbar – wobei ein paar ergänzende Themen hinzugefügt werden müssen. Abnorme Geisteszustände etwa und psychisch kranke Figuren stellt Kofler immer wieder ins Zentrum seiner Hörspiele, Psychologie ist also ein weiterer wichtiger Themenbereich. Und zu guter Letzt spielen auch

³³ vgl. Amann, Klaus: Zeichen und Bedeutung. In: Klaus Amann (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl, 2000. S. 12.

das bloße Karrierestreben, die Profitsucht und der – wie ihn Kofler nennt – „Arbeitsblödsinn“ eine gewichtige Rolle.

Doch ganz gleich, welches Thema Kofler behandelt, eines ist gewiss: es sind immer heikle Themen, Kofler wirft immer einen kritischen Blick darauf und er patzt dabei fast immer jemanden an. Mit den Worten von Gustav Ernst formuliert: „Wohin Kofler auch greift, er greift in einen Arsch hinein. Und er greift gern hinein. Andere fürchten, dass sie dreckig werden oder eine über den Schädel kriegen, oder beides. Kofler nie, auch wenn er dreckig wird und eine über den Schädel kriegt.“³⁴ Egal welches Thema Kofler behandelt, es ist fast immer mit Kritik daran verbunden. Doch betrachten wir die einzelnen Themenbereiche im Detail.

3.1.1 Natur und Umwelt

Es gibt zwei Hörspiele von Werner Kofler, die sich explizit mit dem Thema Umwelt auseinandersetzen. Zum einen ist das „Die vier Jahreszeiten“, zum anderen „Biohotel. Pastorale“. In ihrem Zugang zu dem Thema Umwelt unterscheiden sich die beiden Hörspiele allerdings, denn „Die vier Jahreszeiten“ thematisiert das Thema Umweltzerstörung, im „Biohotel“ geht es eher um die Störung der Ruhe und die Ausbeutung der Natur durch den Tourismus.

Der Tourismus spielt in den „Vier Jahreszeiten“ noch keine Rolle. Hier steht eher die vom Menschen hervorgerufene Klimaveränderung im Zentrum, versinnbildlicht wird das im Hörspiel durch übertriebene, teilweise irrationale Wetterberichte und Verkehrsnachrichten. Auch die Verbauung und Reglementierung der Natur durch den Menschen sind Thema und

³⁴ Ernst, Gustav: „Ich hätte Arsch gerufen, und jeder hätte sich gemeldet“. In: Klaus Amann (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl, 2000. S. 43.

werden etwa dargestellt durch Presslufthammergeräusche, die im Kontrast zu Vogelgezwitscher auftauchen und den Rhythmus der harmonischen Musik Vivaldis stören.

Interessanterweise ist in beiden Hörspielen Musik ein wesentliches Gestaltungsmittel. Der Untertitel der „Vier Jahreszeiten“ lautet ja auch „Die Bewährungsprobe von Harmonie und Erfindung“. Die Harmonie der Musik steht für die Harmonie in der Natur. In beiden Hörspielen wird sie zerstört (siehe dazu auch Kapitel 5.1)

3.1.2 Nazivergangenheit

Das erste Hörspiel, das sich ausschließlich mit dem Thema Nationalsozialismus und dem Umgang der österreichischen Gesellschaft mit den Verbrechen dieser Zeit auseinandersetzt ist „Was geschah mit der Königin der Nacht?“. Davor thematisierte Kofler den Nationalsozialismus und die Führersehnsucht der Gesellschaft aber immer wieder am Rande. Danach setzen sich die Hörspiele „Zwei Versuche, das Land des Lächelns kaputt zu machen“ und „Stadttheater. Tanzcafé Treblinka“ damit auseinander. Auch hier sind die Zugänge aber jeweils unterschiedliche.

In „Was geschah mit der Königin der Nacht?“ greift Kofler die Geschichte vierer Opernsängerinnen auf, die vom Nazi-Regime verfolgt wurden. Sie verschwanden spurlos, Kofler fragt – schon im Titel – was mit ihnen wohl passiert sein wird. In „Zwei Versuche das Land des Lächelns kaputt zu machen“ geht Kofler genau von der anderen Seite an die Thematik heran: Er stellt eine umstrittene Figur, den Komponisten Franz Lehàr, in den Mittelpunkt und entblößt sein Verhalten in der Nazizeit. Wobei Franz Lehàr ja nicht unbedingt das Paradebeispiel für eine umstrittene Figur der Nazizeit ist, es ist allgemein eher wenig bekannt, bzw. wurde verdrängt, dass der Komponist nur wenig kritische Worte Hitler gegenüber fand. Doch genau das ist typisch für Kofler: Er stellt keinen Goebbels oder

Himmler in den Vordergrund seiner Werke, deren Verbrechen ohnehin gemeinhin bekannt sind.

In „Stadttheater. Tanzcafé Treblinka“ schließlich geht es dann genau um jenen Odilo Globocnik, Koflers „Lieblingsmassenmörder“, und seinen Handlanger Ernst Lerch, SS-Sturmbannführer aus Klagenfurt. Hier widmet sich Kofler ausdrücklich der Erinnerungskultur, dem Erinnern und Vergessen, dem „Nichts-gehört-haben-wollen“ das in der österreichischen und deutschen Geschichte seither verwurzelt ist. Im Besonderen verarbeitet dieses Hörspiel die diesbezügliche Kärntner Vergangenheit.

3.1.3 Medien und Literatur

Eine Fülle an Hörspielen Koflers setzt sich mit dem Themenkomplex Medien und Starkult auseinander – wobei sich für diese Thematik das Medium Radio auch geradezu perfekt anbietet. Schließlich schlägt Kofler seine „Feinde“ gerne mit ihren eigenen Mitteln. Die Medien mittels des Mediums Radio zu kritisieren scheint bei Kofler also eine logische Vorgehensweise. Schon in seinem zweiten Hörspiel „Örtliche Verhältnisse“ ist Medienkritik ein sehr zentraler Punkt.

Neben „Örtliche Verhältnisse“ fällt auch noch das Hörspiel „Surrealismus“ klar in die Kategorie Medienkritik. In „Surrealismus“ spricht Kofler das Thema sogar noch expliziter an, geht es doch um den alltäglichen „Terror“ der Medien, die die Gesellschaft mit Nachrichten und Werbung geradezu zumüllen. Werbung, nahezu mit realen Werbespots zu verwechseln, streut Kofler immer wieder in seine Hörspiele ein. Allerdings sind seine fiktiven Werbespots dann doch in dem Maß übersteigert, dass man die Zynik und damit die Kritik, die sich dahinter verbirgt, erkennt.

So auch in „Oliver“, das ebenfalls zu den medienkritischen Hörspielen gezählt werden muss. Hier greift Kofler allerdings wieder eine einzelne Figur, nämlich den jüngsten Schlagerstar

Europas, eben Oliver, heraus und führt an dieser Figur vor, wie sie von den Medien benützt wird. Es kommt hier noch ein weiterer Punkt der Medienkritik zu tragen: der Starkult. Medien, insbesondere Boulevardmedien, bringen Stars hervor und pushen sie nach oben. Sie machen das aber natürlich nicht, um dem Star nach oben zu helfen, sondern aus purem Eigennutzen, aus Gründen der Auflagenzahlsteigerung, bzw. Hörerzahlsteigerung und Profitgier. Die Gesellschaft bekommt, wonach sie sich – laut Kofler – sehnt: eine Figur, die alle Probleme verschwinden lässt, eine heile Welt und schließlich einen Erlöser. So eine Figur ist für Kofler zum Beispiel André Heller, im Hörspiel „Der Erlöser“ widmet er ihm sogar ein eigenes Werk.

Es sind also diese Erlösergestalten, die Kofler auch in seinen Hörspielen an den Pranger stellt. Er selbst unterscheidet sich ganz wesentlich von ihnen, schreibt etwa für ein Randgenre wie das Hörspiel, das ohnehin nicht sehr publikumswirksam ist – zumindest nicht bei einer breiten Masse. Aber auch seine Bücher erreichen nur eine kleine Zahl an Lesern, im deutschsprachigen Literaturbetrieb ist Kofler ein Autor, der zwar immer wieder Beachtung in den Feuilletons erntet, aber dennoch am Rande der Szene steht. Kofler erschafft keine breitenwirksamen Werke, umso heftiger kritisiert er dafür jene, die es tun. Ob aus Neid oder aus purer Überzeugung, sei dahingestellt. Fest steht aber: Auch Literatur und Kultur ernten bei Kofler kräftige Kritik.

Das beginnt bei Hörspielen wie „Der dramatisierte Schundroman“ oder „Feiner Schmutz, gemischter Schund“, in denen Kofler triviale Liebes- und Detektivromane bis zur Perfektion persifliert. Es geht weiter mit dem Hörspiel „Blöde Kaffern, dunkler Erdteil“, in denen Kofler den subtilen Rassismus der Rolf-Torring-Hefte entlarvt. Und es endet bei der ganz offensichtlichen Kritik am Literaturbetrieb in „In der Hauptstadt der Literatur“, einer Parodie auf den Bachmann-Wettbewerb. Kofler verdreht hier gewissermaßen die Tatsachen, indem jene Autoren, die ganz triviale Texte vortragen, von der Jury hochgelobt werden, während

anspruchsvollere Texte, zum Beispiel jene des Autors K., verrissen werden. Kofler führt außerdem den Literaturbetrieb an sich ad absurdum, indem sich die Jury zu abenteuerlichen Interpretationen hinreißen lässt. Diese Übertreibung wiederum stellt die Literaturkritiker bloß und prangert den Literaturbetrieb an sich an.

3.1.4 Psychologie

Seelische Abgründe, veränderte Bewusstseinszustände, psychische Erkrankungen beschäftigten Kofler in seinem Werk seit jeher. Schon in „Geschlossene Anstalt“, einem seiner ersten Hörspiele, macht er eine gewisse „Ida H.“, die an Schizophrenie leidet, zur Protagonistin. Und auch in seinem letzten Hörspiel „Aufstellungen“ ist das Thema wieder ein psychologisches, Kofler stellt gewissermaßen eine Therapiesitzung nach, mit Patienten, die nach der Aufstellungs-Methode behandelt werden. Zwischen diesen beiden Hörspielen liegen eine Menge Hörspiele, in denen abgründige, menschliche Beziehungen behandelt werden und labile Figuren auftauchen.

Es sind teilweise Figuren, darauf weist auch schon Klaus Amann hin³⁵, à la Jakob Reinhold Michael Lenz, ein Underdog, eine unglückliche Gestalt unter den Literaten des Sturm und Drang. Auch er war dem Wahnsinn verfallen, wie jener Künstler in „Hotel Mondschein“, der ohne ersichtlichen Grund einen Nachtportier tötete – eine wahre Begebenheit übrigens. Wenn sich Kofler solchen Figuren widmet, verschwindet plötzlich all sein Sarkasmus, und ein sonst für Kofler unüblicher Ernst macht sich breit. So schreibt auch der Hörspiel-Regisseur Götz Fritsch: „Schon beim erstmaligen Hören [von „Hotel Mondschein“, Anm.] fiel mir auf, daß von Koflers sonstiger Giftigkeit in diesem Hörspiel kaum etwas zu spüren ist, ja daß hier fast ein – ich will ihn nicht beleidigen – menschliches Mitfühlen mit dem Kranken erkennbar

³⁵ vgl. Amann, Klaus: Zeichen und Bedeutung. In: Klaus Amann (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl, 2000. S. 10.

wird.“³⁶ Ähnlich verhält es sich im Hörspiel „Unruhe“, das inhaltlich und formal an „Hotel Mondschein“ anknüpft. Allerdings stellt Kofler hier nicht eine kranke psychische Figur, sondern sein Alter Ego in den Mittelpunkt. Auch in „Unruhe“ findet sich keine Spur von Giftigkeit oder Satire. Denn so ernst Koflers Themen auch sonst sein mochten – Umweltzerstörung, Ausbeutung durch Medien, Nationalsozialismus – Kofler arbeitete stets mit Satire.

Nicht so, wenn er psychisch kranke Figuren in den Mittelpunkt stellt. Dann ist mit ihm nicht zu spaßen. Geht er jedoch wieder von der anderen Seite an die Thematik heran und kritisiert die Methoden und Akteure der Psychiatrie, sind die Hörspiele sehr wohl giftig und durchaus amüsan. Eines von Koflers unterhaltsamsten Hörspielen ist „Lombroso in Leibnitz“, im Wesentlichen behandelt er darin die Thematik, ob Verbrechertum angeboren oder anerzogen ist. Er bezieht sich, wie der Titel schon sagt, auf den italienischen Arzt und Psychiater Cesare Lombroso, der die Tätertypenlehre begründete und für seine Lehre vom „geborenen Verbrecher“ sehr viel Kritik erntete. Eben jene „geborenen Verbrecher“ treten in „Lombroso in Leibnitz“ in Person der Wanz-Brüder auf. In Form einer Satire zieht er die pauschale Verurteilung von Verbrechern, wie es in der Theorie des Arztes der Fall ist, ins Lächerliche.

Ganz ähnlich geht Kofler mit dem Thema in seinem letzten Hörspiel, „Aufstellungen“, um. Er hinterfragt die in der Psychologie umstrittene Methode der Familienaufstellung kritisch und gleichzeitig satirisch, indem er eine Sitzung nachahmt und dabei nach und nach immer mehr überspitzt. Die Übertreibung wird immer maßloser, sie kulminiert im wahrsten Sinne des Wortes in einem Orgasmus mitten in der Sitzung. Viele werden das als geschmacklos empfinden, doch Kofler ist hier ganz bewusst geschmacklos. Er entzieht den Figuren so den Boden unter den Füßen, stellt sie bloß, macht sie lächerlich und prangert sie gerade auf diese Weise an (siehe dazu auch Kapitel 6.4).

³⁶ Fritsch, Götz: Kofler Hörspiele oder eher „Unruhe“, eine Beunruhigung. In: Klaus Amann (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl, 2000. S. 212f.

3.1.5 Wirtschaft

Das Paradewerk für die Kritik an Gewinnsucht, Profitmaximierung und Karrierestreben ist das Hörspiel „Monopolis“. In dieser Deutlichkeit wird die Thematik in keinem der Bücher Koflers angesprochen. Kofler wirft mit Ausdrücken aus der Geschäftswelt um sich, Wörter wie „Geschäftsfeldplanung“, „Topmanagement“ oder „Operating-Systems“ werden aneinander gereiht. Kofler betreibt auch Sprachspielereien, etwa mit der Wortkette Arbeitsplatz-Arbeitsplätzchen-Arbeitsblödsinn. Durch Floskeln aus der Wirtschaftswelt, Zitate aus Bewerbungsschreiben und Stellenanzeigen hält er der Welt der Wirtschaft einen Spiegel vor, der die Absurdität des bloßen Karrierestrebens darstellt.

Während es sich bei „Monopolis“ um eine Ansammlung an Zitaten, Floskeln und Phrasen handelt, die allerdings von anonymen Stimmen formuliert werden, legt Kofler ebenjene Phrasen in „Oliver“ den Managern des Kinderstars in den Mund. Gerade dadurch, dass die Stimme in „Oliver“ also eine Persönlichkeit bekommt, wirken die Floskeln hier noch radikaler und noch absurder als in „Monopolis“. Es geht in beiden Fällen um das bloße Profitstreben, aus allem soll Bares gemacht werden. In „Oliver“ kommt allerdings noch die Ruchlosigkeit der Manager hinzu, die den kleinen Schlagerstar um jeden Preis nach oben bringen wollen. Zur Vermarktung seiner CD greifen sie zu allen möglichen Mitteln, auch hungernde Kinder aus Afrika auf dem CD-Cover sind ihnen recht, um Mitleid zu erregen und die Verkaufszahlen zu steigern.

3.2 Form

Für den jeweiligen Inhalt wählt Kofler sorgsam eine demensprechend passende Form. Kofler selbst äußert sich zum Verhältnis von Form und Inhalt in seinen Werken in seinem „Bericht für eine Jury“:

Meine Prosa besteht [...] aus Sprache. Aber nie nur! Sie setzt sich zusammen aus Stoff, Thema, Substanz einerseits – Sie werden es INHALT nennen – und aus sprachlicher Vermittlung, der FORM [...] andererseits. Daß es zwischen beiden Seiten zu keiner Diskrepanz kommen darf, versteht sich für mich von selbst. Zu billig aber [...], sage ich, nur Inhalte in passende Formen zu gießen, ob alte Inhalte in neue Formen oder neue Inhalte in alte Formen. Nein, auch die Form, die bloße Form kann (und muß) bereits der Inhalt sein, die Sprache als Inhalt der Sprache, die Sprache und nichts als sie [...].³⁷

Kofler schreibt hier im Hinblick auf seine Prosa, dennoch lässt sich diese Einstellung auch auf seine Hörspiele übertragen. Eines der besten Beispiele hierfür ist das Hörspiel „Oliver“: Kofler schreibt ein Hörspiel (also eine radioeigene Form) in Form einer Radioreportage (ebenfalls eine radioeigene Form) über einen Sänger, der seine Erfolge wiederum auch hauptsächlich über die Vermittlung des Radios einfährt. Die Form ist also, genau wie Kofler schreibt, bereits der Inhalt.

3.2.1 Dokumentation

Gerade die Form der Radio-Dokumentation wählt Kofler des Öfteren für seine Hörspiele. In den Regieanweisungen von „Lombroso in Leibnitz“, weist er sogar explizit darauf hin.

*Das Hörspiel ist zu inszenieren als „Radio-Dokumentation“ etwa einer kleinen steirischen Privatrundfunkanstalt, in der voll Stolz die Wanz-Brüder als große Söhne der Steiermark vorgeführt werden, wie man dort z.B. die Karriere des Arnold Schwarzenegger vorführen würde.
(Lombroso in Leibnitz, S. 73)*

Im Prinzip ist „Lombroso in Leibnitz“ einem echten Radio-Feature zum Verwechseln ähnlich, alleine durch die Personen. Es gibt, neben den Hauptdarstellern der Familie Wanz, einen Sprecher und eine Sprecherin, die den Fortgang der Handlung erläutern. Es gibt einen Moderator, der Interviews führt und eine Übersetzerin, die das tiefste „Steinsteirisch“ der

³⁷ Kofler, Werner: Bericht für eine Jury. In: Werner Kofler: Wie ich Roberto Cazzola in Triest plötzlich und grundlos drei Ohrfeigen versetzte. Versprengte Texte. Wien: Wespennest, 1994. S. 10

Wanz' synchron ins Hochdeutsche übersetzt. Alle Personen, die bei einer Radio-Reportage vorkommen würden oder könnten, kommen also auch in Koflers Hörspiel vor.

Auch „Oliver“ ist ähnlich aufgebaut, der Stil einer Radio-Reportage wird parodiert. Folgende Stelle, am Beginn des Hörspiels, verdeutlicht das:

[Stimme, Anm.] 6 (ERNSTHAFT, PROSAISCH): Ein modernes Reihenhaus im Westend. „Kramm“, steht am Namensschild zu lesen. Ein Haushalt wie viele andere? Nicht ganz. Denn der kleine Herr des Hauses macht in jüngster Zeit als Schauspieler und Schlagersänger von sich reden – der kleine Oliver, Europas jüngstes Showtalent. – Ich läute. Die Mama, festlich frisiert, doch im dezenten Freizeit-look (sic), empfängt mich und bittet, die Boots gegen Hausschuhe zu tauschen.

(Oliver, Manuskript, Quelle: Robert Musil-Institut für Literaturforschung der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv, 11/W26)

Exakt dieselben Worte könnten in einem Manuskript als Einleitung für eine Radio-Reportage stehen. Es agiert auch hier das Personal einer Reportage, etwa die Reporterin von „Bild und Ton Weltbild“. Sie führt Interviews mit der Mutter des Stars und mit dem kleinen Star selbst, allerdings wird hier das Bild der Radio-Reportage nicht durchgezogen, vielmehr lässt Kofler einen Blick hinter die Kulissen zu. Man hört also die „Originalszenen“, nicht die geschnittenen Interviewsequenzen, die in einer echten Radio-Reportage zu hören wären. Man hört die Reporterin, wie sie die Wohnlandschaft im Haus der Familie Olivers lobt, wie ihr die Mutter etwas zu Trinken anbietet usw. Das entspricht natürlich Koflers Zweck, nämlich die Medien zu entlarven, in diesem Fall viel mehr, als ein bloßes Interview nachzuahmen.

Anders in „Was geschah mit der Königin der Nacht?“, Hier werden tatsächlich nur die fiktiven O-Töne einer Zeugin gebracht, nicht die gesamte Interviewsituation. In diesem Hörspiel wird auch kein ganzes Feature nachgeahmt, Kofler baut auch Sequenzen ein, wo nur eine Gedankenstimme spricht. Allerdings pickt sich Kofler eben bei einer Person die Form des Interviews heraus.

Was im Buch „Mutmaßungen über die Königin der Nacht“ bloße Prosa ist, wird im Hörspiel einer echten Stimme, einer echten Frau in den Mund gelegt. Als Form ist das in einem

Hörspiel natürlich überzeugender, als einfach den Text zu lesen, oder ihn auf verschiedene Stimmen aufzuteilen. Kofler überlegte sich in diesem Fall auch unterschiedliche Situationen zu den Stimmen, er überlegte sich eine radiogerechte Form im Vergleich zum Prosatext.

3.2.2 Radioelemente

Doch Kofler übernimmt nicht nur die reale Form der Reportage, gerade in seinen Hörspielen übernimmt Kofler etliche kleinere Elemente, die wir aus dem Radio, bzw. dem Fernsehen kennen. So werden in vielen seiner Hörspiele Informationen wie die Schlagzeilen der Nachrichten gelesen. Immer wieder kommen Formulierungen, wie die folgenden vor:

SPRECHERIN: Wieder erschütternde Bluttat des berüchtigten Familienclans!
SPRECHER: Schießübung über die Straße – Kind starb durch Kopfschuß!
SPRECHERIN: Raubmord in Leibnitz – Soldat erschlagen!
SPRECHER: Am Heiligen Abend: Kind zu Tode geprügelt!
SPRECHERIN: Nach Einbruch in Motorradhandlung: Hieb mit Kurbelwelle war tödlich!
(Lombroso in Leibnitz, S. 74)

In der Form entspricht das genau den Schlagzeilen der Radionachrichten. Wobei Kofler den Inhalt der Schlagzeilen natürlich dem Inhalt seines Hörspiels anpasst - in diesem Fall ist das die Verbrecherfamilie Wanz, die in Leibnitz ihr Unwesen treibt. Kofler arbeitete in seinen Hörspielen von Beginn an mit Schlagzeilen und das hielt er bis zum Schluss durch, noch in „Auf der Strecke“, seinem vorletzten Hörspiel, begegnen sie uns.

Sehr oft streut Kofler auch Werbespots zwischendurch ein. Ein solcher lautet etwa in „Lombroso in Leibnitz“:

WERBESPOT: (Motorradgedröhn, dröhnende Bässe, etc.)
- Und hier kommt sie!
- Die neue Honda-Kawasaki
- Nichts kann sie bremsen!
- Nichts kann ihr widerstehen!
- Die neue Honda-Kawasaki
- Der Tod auf Rädern!
(Lombroso in Leibnitz, S. 79)

De Facto gibt es nur wenige Hörspiele Koflers, wo wirklich keine fiktive Werbung vorkommt. Nur in den ernsteren, melancholischeren Hörspielen, wie etwa „Hotel Mondschein“, „Unruhe“ oder „Stadttheater. Tanzcafé Treblinka“ lässt Kofler die Werbung vollkommen weg.

Neben Werbung und Schlagzeilen streut Kofler auch ab und zu Verkehrsnachrichten und Wetterprognosen ein. In „Die vier Jahreszeiten“ zum Beispiel werden Städtenamen mit Wetter und Temperatur durchgesagt. Kofler übernimmt gewissermaßen das „Dreigestirn“ Nachrichten-Wetter-Verkehrsnachrichten, das wir aus dem Radio kennen, für sein Hörspiel. Wobei Wetterprognosen wie Verkehrsnachrichten mit dem Fortschreiten des Hörspiels immer irrealer werden. So heißt es zu Beginn noch:

*Achtung Autofahrer in Schleswig-Holstein, die Unfallstelle auf der A226 bei Kücknitz ist geräumt, alle Fahrspuren sind wieder ungehindert passierbar.
(Die Vier Jahreszeiten, Manuskript; Quelle: Robert Musil-Institut für Literaturforschung der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv, 11/W27)*

Diese Ansage könnte genauso im Radio gemacht werden. Aus Durchsagen solcher Art ein Hörspiel zu machen würde, für Kofler natürlich keinen Sinn ergeben, dann würde die Umweltzerstörung, welche er kritisieren möchte, ja nicht zum Ausdruck kommen. Gegen Ende des Hörspiels ändern sich die Verkehrsnachrichten und Wetterdurchsagen, es kommt dann der „Übertreibungskünstler“ in Kofler zum Vorschein, der Verkehrsfunk lautet wie folgt:

*Grenzübergang Spielfeld: 36 – 40 Stunden Wartezeit, 180 km Rückstau. [...] Übergang Sterzing, Brennerautobahn: 48 Stunden Wartezeit, Rückstau bis zum Übergang Kufstein. Den Autofahrern wird empfohlen, zu Fuß die umliegenden Dörfer aufzusuchen. [...] A1 zwischen Bremen und Osnabrück in beiden Fahrtrichtungen wegen Bergungsarbeiten gesperrt. Es wird empfohlen, sich des Schienenverkehrs zu bedienen.
(Die Vier Jahreszeiten, Manuskript; Quelle: Robert Musil-Institut für Literaturforschung der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv, 11/W27)*

Die Form der Verkehrsnachrichten ist zwar hier immer noch gleich, nämlich real, doch der Inhalt entspricht offensichtlich keinen realen Zuständen. Der Inhalt ist eindeutig von Kofler gemacht. Gleichzeitig finden wir hier einen dezenten Hinweis darauf, wozu Kofler hinsichtlich der menschlichen Mobilität bewegen möchte: Er kritisiert den massenhaften Kfz-Verkehr, gegen den man sich wehren muss, und spricht sich ganz nebenbei dafür aus, den Zug zu nehmen oder ganz einfach zu Fuß zu gehen.

Sei es bei den Radio-Reportagen, bei den eingestreuten Werbungen und Schlagzeilen oder bei Verkehrsnachrichten: Die Diskrepanz zwischen Form und Inhalt kommt bei Kofler sehr häufig vor. Die Form entspricht der Realität, aber inhaltlich ist sie mit Kofler'schen Übertreibungen gefüllt. Genau das ist es aber, was Kofler möchte, auf diese Weise möchte er die Menschen aufrütteln und zum Nachdenken anregen.

4 WORT UND SPRACHE

Es gab in der Hörspielgeschichte eine Zeit, wie unter 1.1.1. bereits beschrieben, in der das Wort im Hörspiel über alles gestellt wurde. Das waren die 1950er und 1960er Jahre, Musik und Geräusche wurden damals nicht für sonderlich wichtig erachtet. Bei Kofler spielten von Beginn an auch Geräusche und vor allem Musik eine gewichtige Rolle. Als Vertreter des „Worthörspiels“ kann man ihn also nicht bezeichnen. Nichtsdestotrotz nimmt das Wort einen sehr wichtigen Stellenwert in seinen Hörspielen ein. Die Kofler'sche Sprache weist, wie wir gleich sehen werden, einige Besonderheiten auf – wenn damit auch nie eine lineare Geschichte erzählt wird, denn: Erzählen ist nicht Koflers Stärke, wie er in „Kalte Herberge“, einer fiktiven Reflexion über die eigene Vergangenheit, selbst schreibt.

Er sei nie ein großer Erzähler gewesen, schimpfte der Schriftsteller in sich hinein; Du bist nie ein großer Erzähler gewesen, nein, überhaupt kein Erzähler, du hast mit dem Nicht-Erzählen, mit dem Nichterzählenwollen, das lediglich ein Nichterzählenkönnen gewesen ist, nur Spaß getrieben auf Kosten anderer; (Kalte Herberge, S. 69)

Kofler erzählt nicht, vielmehr lässt er, wie auch aus dem Zitat hervorgeht, Stimmen sprechen. Selten spricht in Koflers Werken nur eine Stimme, oft handelt es sich um ein ganzes Stimmenkonglomerat – in seinen Büchern, wie in seinen Hörspielen. Die Stimmen geben Floskeln, Phrasen und Zitate wieder, die aus ihrem Umfeld herausgerissen und neu zusammengesetzt wurden. Eine lineare Geschichte, eine Handlung entsteht mit dieser Methode natürlich nicht – manche Hörspiele lassen etwas mehr Handlung durchblicken, andere bestehen wirklich nur aus Stimmen – aber eines erreicht Kofler damit gewiss: Die herausgerissenen Stimmen, die Zitate und ihre oftmalige Absurdität, die Kofler anprangern möchte, kommen durch das Nicht-Erzählen, durch die handlungslose Umgebung viel stärker zur Geltung.

Die Präsenz der Stimmen ist also eine Besonderheit der Kofler'schen Sprache, und damit verbunden: Die Omnipräsenz des Akustischen – nicht nur in Koflers Hörspielen, sondern auch in seinen Büchern. Die Akustik, die Rolle des Oralen in Koflers Büchern soll zum einen in diesem Kapitel in Beziehung zu seinen Hörspielen gesetzt werden. Zum anderen wird Kofler als Zitierkünstler beleuchtet, was zum Problem des Zusammenhangs von Sprache und Wirklichkeit führen wird. Vorerst soll aber die Rolle der Akustik bei Kofler geklärt werden.

4.1 Die Omnipräsenz des Akustischen

Götz Fritsch spricht bei Kofler von einem „Hörspiel-Profi“ (siehe 1.2), man könnte ihn aber genauso gut als Akustik-Profi bezeichnen. Nicht nur in seinen Hörspielen beweist Kofler, dass er ein feines Gehör hat. Schon in seiner Literatur sind die akustischen Einflüsse unüberseh-, bzw. unüberhörbar.

4.1.1 Hören als Thema

Neben Hörspielen und Büchern hat Kofler auch Drehbücher für Filme geschrieben. Aber „wichtiger eben als diese Produktvielfalt ist der Dreiklang von Hören, Sehen und Schreiben, jene Medialisierung einer selbst schon durch und durch medialisierten Welt. (Der gestohlene Begriff des Dreiklangs weist auf die Omnipräsenz des Akustischen hin.) Das Wort ist sich nicht mehr selbst genug.“³⁸ Es werden die Texte Koflers schon eigentlich nicht gelesen, vielmehr werden sie gehört.

„Der gedruckte Text verhält sich [...] als würde er durch das Gehör und den Mund des Schreibenden direkt den Leser ansprechen, der also zum Zuhörer des stillen Buchs wird. Drei Stufen gibt es also: Der Schreibende hört, er spricht und möchte gehört bzw. erhört

³⁸ Fetz, Bernhard: Stimmen hören. Zu Werner Koflers Tryptichon Am Schreibtisch, Hotel Mordschein, Der Hirt auf dem Felsen. In Herbert J. Wimmer (Hg.): Strukturen Erzählen. Die Moderne der Texte. Wien 1996, S. 141.

werden.“³⁹ Mit anderen Worten: Durch Koflers Schreibtechnik entstehen Hörstücke. Kofler horcht zuerst einmal in seiner Umgebung alles zusammen, nimmt Zitate aus Alltagsgesprächen oder aus Medien und verarbeitet sie in seinen Büchern und Hörspielen. Fiktiv schildert Kofler diesen Prozess auch in seinem Prosastück „Am Schreibtisch“:

*[...] ja, sehen Sie sich vor, er [der Autor, Anm.] beobachtet genau, horcht überall herum und in alles hinein. Man begegnet ihm, man sitzt irgendwo, erzählt etwas, unterhält sich blendend - in einem Lokal, im Schloßwirthshaus, im Autobus - und steht irgendwann in seinem Buch, eine zweifelhafte Ehre.
(Am Schreibtisch, S. 25)*

Mit seinem Sammelsurium an Stimmen geht der Autor dann nach Hause und setzt sich an den Schreibtisch.

*Bequem, vollkommen Herr der Situation, streckte ich die Beine unter dem Arbeitstisch aus und fing an, im Stimmengewirr um mich herum zu stöbern, stocherte in den Gesprächsfetzen, um zu sondieren, ob etwas für mich Passendes darunter wäre.
(Am Schreibtisch, S. 59)*

Wenn Kofler schreibt, spricht er zum Leser. Lesen ist gleichzeitig Hören. „Hören Sie? Hören Sie?“, fragt Kofler immer wieder in seinen Prosastücken. Das Hören, bzw. Nicht-Hören und vor allem das Nicht-Hören-Wollen tauchen in Koflers Literatur immer wieder auf. Zumeist hört dann der Autor etwas, Geräusche oder Musik, die sein Gegenüber nicht hört, wie das folgende Beispiel aus „Hirt auf dem Felsen“ verdeutlichen soll.

*Ich weiß, höre ich ihn sagen, Sie werden mein fortwährendes hören Sie und hören Sie nur und haben Sie gehört schon nicht mehr hören können, aber wie sonst soll ich Sie aufmerksam machen? Sie hören ja offenbar nicht, was ich höre, nicht so gut zumindest, nicht so früh, nicht so deutlich. Jetzt zum Beispiel, hören Sie?, nein, Sie hören schon wieder nicht, hören schon wieder nichts, und doch unüberhörbar, diese grauenvollen Mißtöne, hören Sie nur, Musik von Mia Zabelka, oder nein, von Sophia Gubaidulina, gräßlich, ich höre sogar, daß es sich bei den Ausführenden nur um das Ensemble Wien Modern handeln kann, hören Sie es auch? Nein, mit Ihren überkommenen Hörgewohnheiten werden Sie es freilich nicht hören können... - Nein, tatsächlich nicht, nicht nur nicht können, auch nicht wollen höre ich mich plötzlich rufen, jetzt hören Sie einmal zu, und ich rede, jetzt ich!
(Hirt auf dem Felsen, S. 387f)*

³⁹ Banoun, Bernard: Vielfalt des Ich und Erzählversuche in Werner Koflers Herbst Freiheit In: Klaus Amann (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl, 2000. S. 166.

Das Hören wird also selbst zum Thema, gerade auch in Koflers Büchern. Immer wenn der Erzähler etwas hört, das sein Gegenüber nicht hört, kann man es als Metapher für die Missstände in der Gesellschaft verstehen. Der Autor sieht sie, vielleicht schon früher oder deutlicher als seine Leser und Hörer, und er möchte darauf hinweisen.

Auch kann man solche Passagen oft in Verbindung mit dem Nicht-Hören und dem Nicht-gehört-haben-wollen der Naziverbrechen bringen, denn auch in diesem Zusammenhang setzt sich Kofler sehr oft mit dem Thema Hören auseinander. Mit „Stadtcafé. Tanzcafé Treblinka“ widmet er dem Thema Hören und Nicht-gehört-haben-wollen ein ganzes Hörspiel. Es geht um die Verbrechen der Nazis, von denen nach dem Zweiten Weltkrieg dann plötzlich niemand gehört haben wollte.

Gleich zu Beginn im „Stadttheater. Tanzcafé Treblinka“ macht Figur A der Figur B den Vorwurf, nichts zu hören – hier hat es allerdings noch den Anschein, als ob B einfach die Musik, die Zauberflöte nicht hören würde:

(Hört zum Fenster hinaus, wie wenn die Zauberflöte von draußen hereinwehte; zu „B“:)
– Hören Sie? Nein? Sie hören nichts? – Und jetzt? Auch nichts? Jetzt? Wieder nichts? – das ist ja unerhört, daß Sie nichts hören – wie wenn Sie nicht vorhanden wären ... Wie wenn – irgend etwas nicht stimmte ...!
(Stadttheater. Tanzcafé Treblinka, S. 10)

Wenig später wird jedoch klar, dass das Nicht-Hören der Zauberflöte symbolisch zu verstehen ist. Eigentlich geht es Kofler um das Nicht-gehört-haben-wollen, was die Nationalsozialisten alles angerichtet haben:

Was sagen Sie, Fehlanzeige? Aber warum Fehlanzeige, wie Fehlanzeige, Friedländer kein Jude, oder nicht am Neuen, sondern am Alten Platz – wie, Reichskristallnacht Fehlanzeige, SA Fehlanzeige Reichskristallnacht: nie gehört, SA, nie gehört, das wollen Sie mit Fehlanzeige zum Ausdruck bringen?
(Stadttheater. Tanzcafé Treblinka, S. 14)

Doch eigentlich geht es Kofler auch nicht um das Nicht-hören – zumindest nicht nur – vielmehr stellt Kofler das Nicht-hören mit dem Nicht-Wissen gleich, wie wenig später im Text klar wird:

So kann das nicht weitergehen, wie soll ich Ihnen die Geschichte nahebringen, wenn Sie in solcher Unkenntnis verharren?! [...] Sie können doch nicht von allem nichts gehört haben! Nichts gehört, nichts gewußt, wie wenn man das nicht konnte! (Stadttheater. Tanzcafé Treblinka, S. 16)

In einem Atemzug spricht die Figur „nichts gehört, nichts gewußt“. Nicht Hören steht hier in sehr engem Zusammenhang mit nicht Wissen, bzw. mit dem Nicht-wissen-wollen und im Endeffekt mit dem Nicht-gewusst-haben-wollen. Kofler aber möchte, dass seine Leser und seine Hörer hören und er möchte damit, dass sie wissen. Er möchte nicht, dass sie wegschauen oder weghören, wenn es um unangenehme Themen geht. Er möchte aufrütteln und zeigt daher mit dem Finger auf die wunden Stellen der Gesellschaft. Er schreibt, damit seine Leser hören.

4.1.2 Die vage Grenze zwischen Gesprochenem und Geschriebenem

Das Akustische gelangt in Koflers Texte also über die Wirklichkeit. Er setzt sich dem Stimmengewirr der Realität aus, filtert es für seine Zwecke und setzt ein neues Stimmengewirr zusammen. Nicht selten entsteht daraus ein Hörspiel, ja im Hörspiel werden die Stimmen und das Stimmengewirr sogar noch deutlicher als in den Büchern, ist der Text in den Hörspielen doch zumeist auf verschiedene Stimmen aufgeteilt, kommt aus verschiedenen Kanälen, während sie in seinen Büchern ineinander verschwimmen. In einem Absatz, ja oft sogar in einem Satz, sprechen mehrere Stimmen. Die Stimmen in den Büchern sind schwieriger zu differenzieren, nichtsdestotrotz ist das Akustische, die Stimme aber sehr präsent. Sie ist „so präsent, dass die klare Grenze zwischen Oralem und Geschriebenem

verschwindet: Die geschriebene Erzählung besteht nicht mehr als der Ausgrenzung vom Gesprochenen heraus.⁴⁰

Bernhard Fetz etwa spricht auch bei Koflers Büchern gar nicht mehr von Lesern, sondern schon von Zuhörern. „Koflers hellwache Zuhörer isolieren aus dem prallvoll angefüllten Hörraum einzelne Stimmen, sofort beginnen sie zu transkribieren. Der ‚Worttausch‘ steht nicht am Ende, sondern am Anfang des Prozesses. Am Ende steht ein Hörstück.“⁴¹

Hörspiel und Bücher gehen fließend ineinander über, und zwar durch die Omnipräsenz des Akustischen, durch die starke Präsenz der Stimmen. Die gesprochene Sprache und damit die Akustik wird aber auch in anderer Hinsicht im Hörspiel noch sehr stark hervorgehoben, etwa durch den Einsatz von dialektalen Färbungen und die Musikalität der Kofler’schen Sprache. Zunächst sollen aber die Stimmen genauer unter die Lupe genommen werden.

4.2 *Promiskuität der Stimmen*

Wie bereits festgestellt wurde, herrscht sowohl in den Büchern, als auch in den Hörspielen Koflers eine ungemeine Fülle an Stimmen. „Die Promiskuität der Stimmen ist ungeheuerlich: hier treibt es tatsächlich jede mit jeder.“⁴² Es ist aber sehr wohl die Herkunft der Stimmen festzustellen, sie kommen aus vier Bereichen: Zum Ersten kommen immer wieder Stimmen aus Koflers Kindheit zum Vorschein, Eltern und Lehrer, die mit Erziehungsgrundsätzen um sich werfen. Zweitens gibt es aber auch einige Hörspiele, wo die „Gedankenstimme“ zu Wort kommt, die Stimme im Kopf – manchmal sind es auch mehrere Stimmen in einem Kopf. Immer wieder – und damit sind wir beim dritten Bereich – hören wir Binsenweisheiten und Floskeln aus dem täglichen Leben. Es handelt sich hierbei um Stimmen, die Kofler im Alltag

⁴⁰ Banoun: Vielfalt des Ich und Erzählversuche in Werner Koflers Herbst Freiheit. S. 168.

⁴¹ Fetz, Bernhard: Stimmen hören. Zu Werner Koflers Tryptichon Am Schreibtisch, Hotel Mordschein, der Hirt auf dem Felsen. In: Herbert J. Wimmer (Hg.): Strukturen Erzählen. Die Moderne der Texte. Wien: Edition Praesens, 1996. S. 149.

⁴² Fetz: Stimmen hören. S. 149.

aufgeschnappt hat, er würde sie wohl „Mehrzweckstimmen“ nennen. Viertens und letztens arbeitet Kofler mit Vorliebe mit Schlagzeilen und Nachrichten. Er lässt außerdem Promis, oder solche, die glauben, welche zu sein, zu Wort kommen. Diese Stimmen kommen also aus den Medien. Ich möchte die einzelnen Bereiche im Folgenden etwas näher betrachten.

4.2.1 Stimmen der Kindheit

Die Stimmen der Eltern, Lehrer, Großeltern, Tanten und Onkeln, die Stimmen der Kindheit also, kommen am ausführlichsten im Hörspiel „Vorgeschichte“ zu Wort. „Vorgeschichte“ besteht aus wortidenten Passagen des Buches „Guggile“, in dem Koflers Kindheit und Erziehung in Kärnten im Mittelpunkt steht. Die Erziehungsgrundsätze der Nachkriegszeit nehmen in Form von (oft bis heute verwendeten) Floskeln Gestalt an und werden durch einfaches Zitieren bloßgestellt, wie folgende Passage aus dem Buch zeigt.

ERZIEHUNGSGRUNDSÄTZE, VERSTÄNDIGUNGSATTRAPPEN, STEREOTYPIEN

*strafe muß sein.
wenn nein ist, ist nein.
wer denn die tür zumache, die frau wurm?
unser herrgott hat alles so wundervoll eingerichtet und die menschen sind so... so -
ein kind hat zum (sic) grüßen.
- aber ein tier enttäuscht einen nie.
wer denn die tür zumache, die frau blaschke?
deine einzigen freunde sind deine eltern.
ein kind hat zum (sic) folgen aufs wort.
immer predigt man...
wer den groschen nicht ehrt, ist des schillings nicht wert.
- natur is ja so etwas herrliches...
die eltern sind die stellvertreter gottes auf erden.
für wen man denn predige, für die luft?
ein kind hat nicht zurückzumreden (sic).
erst die arbeit, dann das spiel.
eine solche impertinenz!
du jo go, tust du gehen, sagt der engländer.
stehln und liegn gehn über a stiagn.
für wen man denn predige, für die wand?*

*sondergleichen...
eine frechheit sondergleichen...
wer einmal lügt, dem glaubt man nicht, und wenn er auch die wahrheit spricht.
eine schmutzerei sondergleichen...
eine impertinenz sondergleichen!
(Guggile, S. 23f)*

Die Polyphonie der Stimmen wird schon im Buchtext deutlich, noch klarer kommt sie jedoch im Hörspiel zur Geltung. Im gesamten Hörspiel gibt es zwar nur einen Sprecher, jedoch werden an dieser Stelle die Phrasen teilweise gleichzeitig von verschiedenen Kanälen eingespielt. Das Stimmengewirr ist größer. Die Überforderung, die Floskellawine mit der das Kind überrollt wird, kommt so noch klarer zum Ausdruck. Gleichzeitig gibt es aber, wie erwähnt, nur einen Sprecher, wodurch klar wird, dass es sich um Erinnerungen handelt. Der Erzähler erinnert sich an seine Kindheit, gewissermaßen spricht also hier auch die Stimme im Kopf.

4.2.2 Stimme im Kopf

Die Stimme im Kopf tritt auf zweierlei Weisen auf: Zum einen als Gedankenstimme eines „normalen“ Menschen, zum anderen aber auch als verzerrte Stimme bei offensichtlich veränderten Bewusstseinszuständen. Eines von Koflers letzten Hörspielen, das melancholisch gefärbte „Auf der Strecke“, besteht fast ausschließlich aus der Gedankenstimme des Erzählers, der über sein vergangenes Leben und den bevorstehenden Tod nachdenkt. Überhaupt ist zu beobachten, dass die Gedankenstimme vor allem bei den ernsteren, wenig satirischen Hörspielen Koflers zum Einsatz kommt, z.B auch in „Was geschah mit der Königin der Nacht?“. In jedem Fall aber macht Kofler in fast allen seinen Manuskripten Angaben darüber, wie die Stimmen zu sprechen haben und eben auch darüber, ob es eine Gedankenstimme oder keine Gedankenstimme sein soll.

A: [...] Geschriebenes halblaut durchlesend oder vor der Niederschrift im Kopf – Gedankenstimme – formulierend.

B: [...] alte, charakteristische Stimme – ‚gelebtes Leben‘, Zeitzeugin.

C: [...] ‚Stimme im Kopf‘, innerer Monolog, wie eine ‚Rekonstruktion‘ entwerfend; unklar, ob Tagtraum oder Fantasien, Gedanken im Vorfeld des Einschlafens, als Ausdruck von Schlaflosigkeit [...]

D: [...] Stimme manchmal wie Textpassagen halblaut überfliegend, oder solche memorierend, und ‚überprüfend‘ (auf ‚Authentizität‘), in manchen Einzelheiten widersprechend.

(Was geschah mit der Königin der Nacht?, Manuskript; Quelle: Robert Musil-Institut für Literaturforschung der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv, 11/W34)

In „Was geschah mit der Königin der Nacht?“ sind die Gedankenstimmen, auch wenn es mehrere davon gibt, sehr klar voneinander unterscheidbar. Man kann hier nicht von einem Stimmenkonglomerat sprechen, vielmehr handelt es sich um klar abgegrenzte Szenen. Anders im „Hotel Mondschein“: Wir haben es hier mit einer psychisch kranken Figur zu tun, die Stimmen – auch wenn sie akustisch genau zu unterscheiden sind – verschwimmen ineinander. Hier handelt es sich um ein Hörspiel, das wirklich fast ausschließlich von den Stimmen lebt. Kofler selbst schreibt dazu in den Regieanweisungen:

Die Stimmen (‚Momentaufnahmen‘ aus ‚Kopf-Innenräumen‘ im Verlauf einer schwülen Vollmondnacht, etwa in einer Nebenstraße in einer Großstadt, bei offenen Fenstern – auszugehen ist von Zuständen im Vorfeld des Einschlafens, des Wachliegens, Halbschlafs –) reagieren auf Außenreize, Störungen, wie auf deren Ausbleiben [...].

[...]

D (D) ist ein Kopf mit zwei Stimmen – entweder zwei verschiedene Stimmen, oder eine Stimme, in deutlich unterschiedener Akustik aufgenommen.

(Hotel Mondschein, Manuskript; Quelle: Robert Musil-Institut für Literaturforschung der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv, 11/W32)

Die Stimmen scheinen ineinander zu fließen, und doch – zumindest meistens – von unterschiedlichen Personen zu kommen. Dadurch entsteht eine schwebende Atmosphäre eine verwirrte Stimmung, in der vielleicht auch die Hauptfigur des Hörspiels gewesen ist: Jener Künstler, der ohne sich danach daran zu erinnern, einen Nachtportier in einem Hotel getötet

hat. „Äußere und innere Stimmen, auch Flüsterstimmen, wie ich mit Interesse höre, vermischen sich, treiben ihn zur Tat. Sich annähern, rekonstruieren, vielleicht gar Verstehenwollen der Tat, die sich weitgehend in Dunkelheit hüllt, scheint Koflers Motiv bei der Arbeit gewesen zu sein.“⁴³ Durch den Einsatz der Stimmen versucht Kofler die kranke Figur begreiflich zu machen. Wobei den Mörder nicht nur die innere Stimme, die Stimme im Kopf, antreibt. Er hört auch Stimmen in der Außenwelt, die wohl allerdings nicht wirklich existieren, was sie wiederum zu Stimmen der Innenwelt macht.

4.2.3 Stimmen aus dem Alltag

Die Stimmen der Außenwelt aber, die Alltagsstimmen, tauchen in vielen Hörspielen Koflers immer wieder zwischendurch auf. Ähnlich wie bei den Stimmen aus der Kindheit handelt es sich oft um dahingesagte, leere Floskeln, die durch das Herausreißen aus dem Alltag entlarvt werden. Kofler stellt sie im Hörspiel auf eine Bühne, um sie bloß zu stellen und ihre leeren Inhalte zur Schau zu stellen. Es sind Sätze und Phrasen, die wir jeden Tag auf der Straße, im Supermarkt, im Wirtshaus oder an anderen Orten des täglichen Lebens hören. Und genau dort horchte Kofler ja auch herum, um Stoff für seine Werke zu sammeln. Einer Koflers Lieblingsfloskeln ist zum Beispiel „Sexualität ist für uns etwas ganz Natürliches“, der etwa in „Oliver“ und „Monopolis“ auftaucht. In „Surrealismus“ hat Kofler solche Alltagsphrasen gebetsartig verarbeitet:

2: wir, die wir pünktlich unsere steuern zahlen

4+5+6: als der staat schwer verletzt zu boden ging

2: die wir bei rot an der ampel halten

4+5+6: als der staat schwer verletzt zu boden ging

2: die wir immer pünktlich im büro

4+5+6: als der staat schwer verletzt zu boden ging

⁴³ Fritsch, Götz: Kofler Hörspiele oder eher "Unruhe", eine Beunruhigung. In: Klaus Amann (Hg.): Werner Kofler. S. 213.

2: *und bei der arbeit sind*

4+5+6: *amen.*

(*Surrealismus, Manuskript; Quelle: Robert Musil-Institut für Literaturforschung der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv, 11/W23*)

4.2.4 Stimmen aus den Medien

Der vierte Herkunftsbereich der Stimmen ist gleichzeitig jener, aus dem Kofler wohl am meisten Material heranzieht: die Medien. Stimmen, die uns Schlagzeilen vorlesen, welche nicht selten der Realität entnommen sind, begegnen uns bei Kofler häufig. Das beginnt schon bei „Örtliche Verhältnisse“, einem seiner ersten Hörspiele. Aber auch Persönlichkeiten, die in Medien auftreten, verleiht Kofler eine Stimme – zumeist mit satirischem Anhauch. „Von der größten und schrecklichsten der österreichischen Boulevardzeitungen [...], vom Geraunze des Alltagsfaschismus und der Totschlagmetaphorik der Schweinchenberichterstattung also bis in die erlesenen Sprachgefilde des größten privaten Obsessionsbesitzers Oberösterreichs [Thomas Bernhard, Anm.] oder der bestangezogenen Dichterin Europas [Elfriede Jelinek, Anm.] reicht das Stimmen- und Sprachregister der Koflerschen Texte.“⁴⁴ In „Der Erlöser“ widmet Kofler ein ganzes Hörspiel einer Stimme, die aus Radio und TV bekannt ist und sich selbst sogar noch Medienkünstler nennt: André Heller. Ebenso ist „Oliver“ den Medien entsprungen, wie Kofler in einem Interview erzählt:

Ich hab einmal irgendwann Anfang achzig oder Ende siebzig in Floridsdorf an einem trostlosen Sonntagnachmittag den Kurier aus dem Behälter gezogen, irgendwie spazierend unterwegs und so, und da war eine Reportage drinnen über einen gewissen kleinen Christian, „Österreichs jüngster Sänger“, nicht. Na, ja, das habe ich mir aufgehoben, den restlichen Kurier nach er Lektüre sehr bald schon weggeworfen. Und am Abend darüber geschrieben: „Hörspiel?“⁴⁵

⁴⁴ Amann, Klaus: Der Wirklichkeitsparodist aus der Realitätsferne. In: Wespennest (1992), H 86. S. 12.

⁴⁵ Kofler, Werner: Auskunft. Abschrift der Interviewpassagen aus: Schreiben ist Bergwandern im Kopf – Portrait des österreichischen Schriftstellers Werner Kofler. Feature für den Südwestfunk Baden-Baden von Gerhard Moser. Erstsendung am 5.9.1997. In: In: Klaus Amann (Hg.): Werner Kofler. S. 220.

Dem kleinen Christian hat Kofler also eine Stimme verliehen und in seinem Hörspiel auftreten lassen. Aber Kofler verleiht nicht nur Figuren aus Zeitungen eine Stimme, auch aus Schundromanen und Schundheften spricht Personal zu uns. Am deutlichsten wird dies bei „Blöde Kaffern, dunkler Erdteil“. Kofler übernimmt das Personal der Rolf Topping Hefte inklusive Autoren, verleiht ihnen eine neue Stimme und lässt somit eine ganz andere Geschichte entstehen.

Bei all der Stimmenvielfalt die nun also in Koflers Werken herrscht, fällt eines auf: Sie treten selten bis nie in Dialog miteinander. Es sind keine kommunikativen Stimmen, die sich aufeinander beziehen. Vielmehr sind es Stimmen, die nebeneinander existieren, jede Stimme lebt in ihrer eigenen Welt. Jede Stimme hält für sich einen Monolog ab.

4.3 Musikalität der Sprache

In einer anderen Disziplin, ist die Stimmenvielfalt ein existentielles Bestandsmerkmal: in der Musik. Wendelin Schmidt-Dengler setzt nun die Polyphonie in Koflers Werken mit Musik in Verbindung: „Die polyphone Struktur, der Stimmenwechsel ist in Analogie zu musikalischen Verfahren zu sehen.“⁴⁶ Bei gedruckten Werken kann man zwar nicht von einer Sinfonie sprechen, bei den Hörspielen Koflers liegt der Vergleich aber sehr nahe. Die Vielfalt an Stimmen lässt nicht nur ein Hörspiel entstehen, gewissermaßen lässt sie auch ein Musikstück entstehen. Immer wieder hantiert auch Kofler mit Begriffen der Musik in seinen Regieanweisungen, von Stil- und Tempoangaben ganz zu schweigen, teilweise empfindet er seine Hörspiele ja auch musikalischen Sätzen nach. Ein wunderbares Beispiel dafür ist „Stadttheater. Tanzcafé Treblinka“, wo sich der erste Teil – im musikalischen Jargon gesprochen: der erste Satz – im Stil ganz eindeutig vom zweiten Teil – vom zweiten Satz –

⁴⁶ Schmidt-Dengler, Wendelin: Werner Kofler. In: Berger, Albert (Hg.): Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne. Wien: Passagen, 1994. S. 302.

unterscheidet. Kofler schreibt zu Beginn des zweiten Satzes in die Regieanweisung: „Stil- und Tempowechsel, FURIOSO, Zurückweisung, DESTRUKTION“ (Stadttheater. Tanzcafé Treblinka, S. 38).

Immer wieder wird Kofler hinsichtlich der Musikalität auch als geistiger Verwandter Thomas Bernhards ins Spiel gebracht, bei dem das Phänomen der Musikalität der Sprache ebenfalls unübersehbar ist. Doch Kofler selbst sieht sich nicht so gerne in die Nähe Bernhards gerückt, wie er in einem Interview sagt:

Aber wenn jemand genau liest oder vom Musikalischen in der Literatur etwas versteht, dann sieht er schon daß irgendwie von Nachfolge oder so nicht die Rede sein kann, nicht? [...] Bei mir viel mehr Imperfekt, das Tempo viel schneller, eigentlich eine andere Art von Rhythmus, nicht? Bei Bernhard eben die Tirade, die Monotonie, bei mir eher Polyphonie...⁴⁷

Als Nachfolger Bernhards sieht sich Kofler also nicht, dass seine Sprache aber von komplizierter Musikalität geprägt ist, dass ein Rhythmus aufgebaut wird, ist unumstritten. „Jedes Wort hat seinen Platz, jeder Satz seine Melodie, es wechselt der Tonfall, es wechselt die Tonhöhe, es wechselt die Lautstärke. Das Sprechen dieser Texte verlangt vom Interpreten ein genaues Gespür für die Nuance sowie ein hohes Maß an Virtuosität.“⁴⁸

4.3.1 Sonderfall: „Manker. Invention“

Das Sprechen des Textes und die Interpretation des Hörspielmanuskripts ist – zumindest nach der Ansicht Koflers – beim Hörspiel „Unruhe“ schief gegangen. „Unruhe“ ist eines der besten Beispiele für den Rhythmus in Koflers Sprache, der allerdings seiner Meinung nach durch die falschen Sprechtempi und Lautstärken verunstaltet wurde – schreibt er in der literarischen Erwiderung „Manker. Invention“. Sprecher in dem Hörspiel war der österreichische Schauspieler Paulus Manker, dessen Fan Kofler nicht wirklich war. Manker war für Kofler

⁴⁷ Kofler: Auskunft. S. 221.

⁴⁸ Käthner, Ingo: Werner Kofler.

eher eine jener Erlöserfiguren, die er Zeit seines Lebens kritisierte. Zwischen Kritik an der Interpretation des Hörspiels und Kritik an der Person Mankers kann also nicht ganz klar unterschieden werden. „Nicht um Fehl-Interpretation geht es. Es geht um Macht“⁴⁹, unterstellt Götz Fritsch Kofler. Doch werfen wir zunächst einen Blick auf die Kritik Koflers, also auf „Manker. Invention“.

So sehr habe ich mich auf das Hörspiel gefreut, und jetzt das, und das schon am Anfang während der ersten Sätze, der ersten Takte gewissermaßen. Nicht so achtlos den Gegenständen gegenüber, wie schon einmal im Zuge des Deliktes, der Delinquent. Poco mosso, Manker, ein wenig bewegt [...]
(Manker. Invention, S. 9)

Kofler setzt hier sprachliche Sätze mit musikalischen Takten gleich. Die Sätze geben den Takt, den Rhythmus vor. Sprache wird hier wie Musik gesehen. Ein weiteres Indiz dafür ist, dass Kofler mit Ausdrücken der Musik um sich wirft. Zu wenig bewegt, zu viel bewegt, zu laut, zu leise, zu schnell, zu langsam gesprochen – all das kritisiert Kofler mit Hilfe des Musik-Jargons.

[...] viel zu schnell, Von der Wand genommen, zu teilnahmslos, von der Wand genommen und mit einer einzigen Vernichtungsbewegung zerbrochen, langsamer, Manker, largo appassionato [...] Um Gottes willen, nicht so laut, was brüllen Sie denn so, beherrschen Sie sich, wer hat Sie geheißen aufzuschreien In Scherben der Spiegel, der Spiegel wurde doch schon in Scherben gelegt, warum denn ein zweites Mal, kein Forte Manker, nicht fortissimo. [...] BUDWEISER BIERKRUG! Hilfe, Manker, schon wieder dieses Gebrüll, nicht schon wieder fortissimo, schon wieder brüllen Sie den Budweiser Bierkrug aus dem Satz heraus, daß es klingt wie BUDWEISER BIERKRIEG.
(Manker. Invention, S. 8f)

In diesem Stil zieht sich das Prosawerk, welches selbst eine sprachmusikalische Meisterleistung ist, hin. Zusammengefasst wirft Kofler Manker Unmusikalität vor. Er wirft ihm vor, den Unterschied zwischen Forte und Piano nicht zu kennen und Pausen nicht einzuhalten. Er wirft ihm vor, „Schweinsohren“ zu haben. Und er wirft ihm vor, im Musikunterricht gefehlt zu haben. Was ihm Kofler nicht vorwirft, ist, nicht mit Literatur umgehen zu können. Es ist die fehlende musikalische Interpretation, die Kofler stört. Kofler

⁴⁹ Fritsch: Kofler Hörspiele. S. 211.

hat ein feines Gehör, das Hören selbst macht er – wie unter 3.1. beschrieben – oft selbst zum Thema. Und Manker ist eben eine jener Personen, die nicht hört, was Kofler hört. Manker ist einer, den Kofler daher nicht wirklich ausstehen kann, was die Kritik an dem Hörspiel natürlich relativiert.

Viele Vorwürfe Koflers, so schreibt Götz Fritsch, sind gar nicht Manker anzulasten. „Der Sprecher selbst kann nur über die Aufnahme, nicht aber über die Wiedergabe entscheiden. Der rhythmische Fluß wird vom Cutter und vom Regisseur bestimmt. Das weiß Kofler. Aber wahrscheinlich geht es ihm in diesem Dickicht-der-Städte-artigen Hacklschmeißen um ganz anderes.“⁵⁰ Kofler als Hörspiel-Profi ist sich natürlich im Klaren, dass Regisseur und Cutter mindestens genauso viel Einfluss auf die Endgestalt des Hörspiels haben, aber sie kritisiert er nicht. Seine Kritik richtet sich einzig und allein gegen Paulus Manker.

4.4 Dialekt

Ein weiterer Grund für die Omnipräsenz des Akustischen in Koflers Werk ist die teilweise starke dialektale Einfärbung seiner Werke, insbesondere seiner Hörspiele. Wenn er auch schriftlich vorkommt, ist der Dialekt doch eine primär gesprochenes Phänomen in Österreich – und dieses Phänomen lässt Kofler gerne in seine Hörspiele einfließen. Aber auch in seinen Büchern experimentiert er damit, so etwa in Guggile.

*'auf der behörde'.
("aufm magistrat gewesen...")
nix
tua ma nix
umanonda-tischkarirn
nix, do
wer ma nit long
umanonda-tischkarirn
mir red ma
deitsch
(Guggile, S. 13)*

⁵⁰ Fritsch: Kofler Hörspiele. S. 210.

Doch im dazugehörigen Hörspiel „Vorgeschichte“ wird die Bedeutung des Dialekts in diesem Werk noch viel klarer. Der gesamte Text wird von nur einem Sprecher gesprochen, der einen deutlich kärntnerischen Akzent pflegt – der manchmal mehr, manchmal weniger zum Vorschein kommt, aber immer hörbar bleibt. Einzelne spezifische dialektale Ausdrücke erklärt Kofler auch.

[...] kein rechtschaffener mensch zum beispiel jene „gitsche“, die lienzer, lienz liegt in einem talkessel, pflegen im abwertenden sprachgebrauch statt mädchen „gitsche“ zu sagen, kein rechtschaffener mensch jedenfalls jene „gitsche“, die – zitiert aus den erzählungen über einen zimmerbrand – nur die burschn, „halt nur die löta im schädl ghabt“ habe (nur die schlechtigkeit...nur die schlechtigkeit),[...] (Guggile, S. 20)

Wie sehr sich Kofler auch beim Geschriebenen an der gesprochenen Sprache orientiert, wird hier einerseits durch die dialektalen Einwüfe, andererseits durch die Satzkonstruktion klar: Der Erzähler unterbricht sich ständig selbst, macht hier und dort noch schnell einen Einwurf. In jedem Fall aber versuchte sich Kofler sowohl in seinen Büchern als auch in seinen Hörspielen am Dialekt. Dass er aber in den zum Hören geschriebenen Texten besser zur Geltung kommt, weil Dialekt nun einmal ein primär gesprochenes Phänomen ist, wird auch dadurch klar, dass Kofler in seinen zum Lesen geschriebenen Texten bald von dialektalen Experimenten ablässt. In den Hörspielen hingegen legt er großen Wert auf Differenzierung bei den Dialekten, wobei er sich hier nicht auf österreichische Dialekte beschränkt. Im Manuskript zu „Surrealismus“ weist Kofler darauf hin, dass die Stimme 11 des Wienerischen mächtig sein sollte, während Professor Petersen in „Blöde Kaffern, dunkler Erdteil“ leicht sächselnd sprechen soll, wie Kofler in den Regieanweisungen schreibt. Am ausgeprägtesten kommt das Phänomen Dialekt aber in „Lombroso in Leibnitz“ zum Vorschein. Die Brüder Wanz sollen, so Kofler in den Regieanweisungen, ein stark steirisch eingefärbtes Deutsch sprechen. Im Endeffekt sprechen sie so übertriebenen steirischen Dialekt, dass Kofler – um den satirischen Effekt noch zu steigern – in sein Hörspiel eine Synchronübersetzung ins

Hochdeutsche einbaut. Dass Kofler auf die Authentizität des Dialekts ausdrücklich Wert legt, zeigen seine Regieanweisungen:

*Keinesfalls dürfen die Wanz so klingen, wie es klingt, wenn deutsche Schauspieler österreichische Idiome zu parodieren versuchen (als Österreicher geborene Schauspieler sind als Sprecher der Wanz in jedem Fall geeigneter als zu Österreichern gemachte Schauspieler).
(Lombroso in Leibnitz, S. 73)*

4.5 Sprache und Wirklichkeit: Das Kofler'sche Paradoxon

Ein Grundproblem in den Werken Koflers ist, dass es nur eine Sprache gibt. Dass nämlich dieselbe Sprache, welche die Wirklichkeit konstituiert, die Kofler ja kritisieren möchte, auch jene Sprache ist, die in der Literatur verwendet wird. Eine andere Sprache gibt es nicht. Arno Rußegger spricht auch von der eigenen und der fremden Sprache.⁵¹ „Die Sprache dient der Zurichtung, liefert Ideologeme, Klischees und Phrasen, formuliert Pflichten und Verbote, reguliert eingefahrene Abläufe, richtet Wahrnehmung und Bewusstsein aus.“⁵² Genau jene Ideologeme, Klischees, Phrasen, Pflichten und Verbote möchte Kofler aber an den Pranger stellen. Aber wie soll das bewerkstelligt werden? Die Sprache rund um ihn bereitet auch dem Erzähler in „Herbst, Freiheit“ so einiges Kopfzerbrechen.

*Der Kommunikationsdampf, der Gesprächsmog, warum zieht er nicht ab, warum entweicht er nicht, und wenn doch, wohin? Wohin mit all diesen Äußerungen, Verschlüsselungen, Entschlüsselungen, wohin mit den Informationen, gebrauchten, verbrauchten Informationen, Sprachhülsen, Einweginformationen, wohin, wie aus der Welt schaffen den Sprachabfall, die Abfallsprache, die Wegwerfgespräche, Gesprächsabfälle?
(Herbst, Freiheit, S. 69)*

Hier wird also gefragt: wohin mit dieser Sprache der Wirklichkeit in der Welt der Literatur? Wie kann man dieser Sprache der Wirklichkeit überhaupt ankommen, wo doch das einzige Mittel der Literatur auch die Sprache ist? „Kofler löst dieses Problem ebenso einfach wie

⁵¹ Rußegger, Arno: „Der, der ich sein könnte, winkt traurig dem, der ich bin...“ Ein Porträt des österreichischen Schriftstellers Werner Kofler. In: *ide. Informationen zur Deutschdidaktik. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule*. 17 (1993), Heft 2 (neue Folge), S. 68.

⁵² Käthner, Ingo: Werner Kofler.

genial: Er zitiert, er vermittelt ein vom gewohnten Kontext isoliertes ‚O-Ton-Echo‘, er stellt bloß, ohne greller Überzeichnungen zu bedürfen, allfällige Schlüsse und Wertungen überlässt er einem Leser, den man sich als ‚aufgeklärt‘ und ‚aufmerksam‘ vorzustellen hat, wollte er verstehen.“⁵³ Mit anderen Worten: Kofler ist ein Zitierkünstler. Er bringt zur Sprache, was täglich gehört und gerade deswegen überhört wird.⁵⁴ Und er macht nichts anderes als ein Stück Sprache aus ihrem Umfeld zu reißen und es auf die literarische Bühne zu stellen, wo es dann bloßgestellt wird. Im Hörspiel wie in seinen Büchern wendet er dieselbe Methode an.

Dabei verwendet er originales Material (Zeitungsberichte, Nachrichten, Gespräche in der Bahn,...) genauso wie erfundenes – letzteres könnte aber theoretisch immer auch ein originales sein, so nah an der Realität erfindet Kofler seine Zitate. In „Surrealismus“ etwa arbeitet Kofler mit belegbaren Zitaten aus unterschiedlichsten Medien (Spiegel, Bild, ORF, Kurier, usw.), zumindest behauptet das Kofler in den Vorbemerkungen zum Hörspiel im Manuskript. Auch in „Vorgeschichte“ baut Kofler zahlreiche Zitate ein, die ihm noch aus seiner Kindheit in Erinnerung sind. Er zitiert die Erziehungsfloskeln und Phrasen seiner Eltern, Lehrer und anderer Bezugspersonen. Kofler zitiert das gemeine Volk und Sätze, die man genausogut auf der Straße aufschnappen könnte genauso wie Personen, die in den Medien auftreten. Und die Medien selbst zitiert er auch. Welche Zitate tatsächlich gesagt wurden und welche erfunden sind, lässt sich oft nicht so genau sagen.

In „Oliver“ etwa dichtet Kofler Liedtexte, die aber genausogut in schlagerlastigen Radiosendern gespielt werden könnten. Der Text zu „Ich hab eine Omi“ etwa lautet folgendermaßen:

*Es gibt etwas auf dieser Welt / das mir besonders gut gefällt: / das ist die liebe Omama, / die teil ich nur mit Großpapa.
Ja meine liebe Omi / die ist ein tolles Haus / will ich ein Eis, sie kauft es / geht sonntags mit mir aus.*

⁵³ Bacher, Markus: Befreiungs-Anschläge. In: Klaus Amann: Werner Kofler. S. 79.

⁵⁴ vgl. Käthner: Werner Kofler.

Ein Leben lang hast du gesorgt / in Liebe für die Deinen / als ihren Boten siehst du mich / am Sonntag hier erscheinen.

Ja meine liebe Omi / wie silbern glänzt ihr Haar / und wenn ich auch mal schlimm bin / sie nimmt es gar nicht wahr.

Oh hab mich lieb und bleib mir gut / behalte mich in deiner Hut / Du bleibst dafür im Herzen mein / und sollst recht froh und glücklich sein.

Ja ohne meine Omi / wär alles öd und leer / ne Kindheit ohne Omi / ist keine Kindheit mehr.

(Oliver, Manuskript; Quelle: Robert Musil-Institut für Literaturforschung der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv, 11/W26)

Würde dieses Lied in den einschlägigen Sendern gespielt, es würde wohl viele Anhänger finden. So ist es ja bei der Uraufführung des Hörspiels auch tatsächlich geschehen, liefen doch die Telefone in der Sendestation heiß: Die Hörer fragten nach den Platten dieses Kinderstars (siehe dazu Kapitel 6.1). Kofler ahmt die Sprache der Schlagersänger jedenfalls so gekonnt nach, das sie der Realität zum Verwechseln ähnlich klingt. Und er schafft das nicht nur mit Schlagern, er schafft das mit nahezu jedem Genre. Er imitiert die Sprache der Werbung genauso makellos wie die Sprache der Wirtschaft und die Sprache der Bibel. Er lässt Manager genauso sprechen wie Literaten. Thomas Bernhard zum Beispiel hat nicht nur einen Auftritt bei Kofler, er spricht zu uns in „Monopolis“, „Feiner Schmutz, gemischter Schund“ und auch in „Der Erlöser“. Im letztgenannten Hörspiel haben auch Heimito „Dodi“ von Doderer, Karl Kraus und Jesus Christus einen Auftritt. Mit Vorliebe parodiert er auch die sogenannte „Schmutz- und Schundliteratur“: Detektivromane, Liebesromane, usw. „Der dramatisierte Schundroman“ oder „Feiner Schmutz, gemischter Schund“ sind sehr hörensweite Beispiele in dieser Hinsicht.

Wie man sieht geht es also nicht immer nur ums Zitieren, sondern auch ums Imitieren und Parodieren. Wobei das erfundene Zitat eben immer auch in der Wirklichkeit gesagt hätte werden können. Was wirklich gesagt wurde, was Kofler wirklich irgendwo aufgeschnappt hat, und was seinem Geist und seiner Feder entstammt, kann oft nicht mehr so genau gesagt werden. (Zum Verschwimmen der Grenze zwischen Realität und Fiktion siehe Kapitel 6.3).

5 MUSIK, GERÄUSCHE UND STILLE

Musik und Geräusche – sprich: alles was nicht „Wort“ war – galt eine Zeit lang als sehr umstritten im Hörspiel, vor allem unter den Anhängern Heinz Schwitzkes. Schwitzke selbst vertrat die Ansicht, dass Musik und Geräusche in einem Hörspiel überhaupt nichts verloren hätten.

Die naturalistische Musik-,Matratze’, die dann unter dem Wort liegt, [...] gehört zu genau denselben sinn- und funktionslosen Scheußlichkeiten wie Geräusch-,Matratzen’, die lärmvolle Schauplätze andeuten müssen, weil ihre Verfasser meinen, ein Hörspiel sei desto besser, je größer die Quantität an Hörbarem ist, die es mit sich bringt.⁵⁵

Mit diesem Standpunkt zu Musik im Hörspiel haben die Hörspiele Kofler überhaupt nichts gemein. Alles, was Schwitzke hier schlecht heißt, kommt bei Kofler vor. Kofler hinterlegt die Sprache mit „Musik-Matratzen“ ebenso wie mit „Klangteppichen“. Oft, auch wenn das Wort im Vordergrund steht, gibt es also einen akustischen Hintergrund. Umgekehrt stellt Kofler aber auch oft die Musik in den Vordergrund, ja bastelt ganze Hörspiele um musikalische Werke herum. Allerdings überlegt er sich sowohl hinsichtlich der Musik, als auch hinsichtlich der Geräusche genau, was zum Thema des jeweiligen Hörspiels passt und macht dazu auch genaue Angaben in seinen Manuskripten. Neben Musik und Geräuschen gibt es aber noch eine dritte relevante akustische Komponente im Hörspiel: die Stille. Alle drei Bereiche sollen im Folgenden näher beleuchtet werden.

5.1 Kofler, der Musikliebhaber

Beschäftigt man sich mit Kofler, ist seine Musikalität und seine Liebe zur Musik ein unumgängliches Thema. Die Musikalität seiner Sprache wurde schon in Kapitel 3.3

⁵⁵ Schwitzke, Heinz: Das Hörspiel: Dramaturgie und Geschichte. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1963. S. 225.

behandelt. Doch generell spielt Musik auch in seinen Büchern eine große Rolle. Bevor ich mich also der explizit der Musik in Koflers Hörspielen widme, möchte ich zunächst die Rolle der Musik in seinen Werken generell näher betrachten und sie gleichzeitig in Bezug zu seinen Hörspielen setzen.

5.1.1 Musik in Koflers Literatur

In Koflers Büchern begegnen uns sehr häufig Figuren, die Musik hören. Sie hören die Musik entweder absichtlich, zu einem bestimmten Zweck oder sie fliegt plötzlich mehr oder weniger zum Fenster herein, auf einmal liegt Musik in der Luft, wobei die Quelle oft nicht so einfach auszumachen ist. Immer aber macht Kofler sehr exakte Angaben dazu, welche Musik gehört wird. Schon im 1980 erschienenen „Aus der Wildnis“, einem seiner Erstlingswerke also, bereitet sich Koflers Alter-Ego Kirsch mit Musik auf ein – für ihn – grauenvolles Ereignis vor: auf die Einberufung zum Bundesheer. Dementsprechend trifft Kofler für Kirsch auch die Musikwahl, Kirsch hört den zweiten Satz, das sogenannte „Totenallegetto“, aus Beethovens siebenter Sinfonie und er hört den „Gang zum Richtplatz“ von Hector Berlioz. Ebenso dramatisch wie sich die Titel dieser Musikstücke anhören klingt, auch ihre musikalische Umsetzung. Vor allem Beethovens „Totenallegetto“ wohnt eine unglaubliche Dramatik inne – man kann sich also vorstellen, wie sich der arme Kirsch kurz vor der Einberufung ins Bundesheer gefühlt haben muss. Stundenlang hört er diese Musik, ist sie zu Ende, spult er das Tonband wieder zurück und hört sich das Stück von vorne an. Die Musik ist hier ein wesentlicher Bestandteil der Stimmung, mit der Musik im Hintergrund kommt die Verfassung des Kirsch noch viel deutlicher zum Vorschein – doch kann man im Buch natürlich keine Musik hören. Hätte Kofler ein Hörspiel daraus gemacht und diese Musik für diese Szene wäre verwendet worden, sie hätte wohl um ein Vielfaches dramatischer gewirkt.

Im Buch-Hörspiel-Duo „Hotel Mordschein“-„Hotel Mondschein“ setzt Kofler genau das um. Eine Szene, die im Buch mit der Musik Schuberts konnotiert wird, findet sich im Hörspiel sehr ähnlich wieder, mit echter Musikuntermalung, versteht sich. Im Buch klingt das folgendermaßen:

*[...] er ist von der Idee besessen, daß durch den zweiten Satz des Schubert-Quartetts einer geht, der Tod möglicherweise, im Andante herumgeht, und pfeift, und – da, wieder eine Stimme, ist er das, fragt sie, und auf der Straße sind Schritte zu hören, nicht hier auf der Straße, im Kopf auf der Straße, einer pfeift eine Melodie aus dem Andante, und eine Stimme fragt fortwährend: Ist er das?
(Hotel Mordschein, S. 185f)*

Im Manuskript für das Hörspiel „Hotel Mondschein“, das sich inhaltlich mit „Hotel Mordschein“ deckt, weist Kofler ausdrücklich dazu an, diesen zweiten Satz aus Schuberts Streichquartett Nr. 15 als Musik zu verwenden. Immer wieder taucht das musikalische Motiv aus diesem Satz auf. Kofler notiert beispielsweise die folgende Szene:

*A: Eines Abends, große Unruhe überall, kam ein Mann in die Stadt
(SCHRITTE AUF DER STRASSE, JEMAND PFEIFT EIN MOTIV AUS DEM
ANDANTE DES SCHUBERT-STREICHQUARTETTS)
C: IST er das?
(EIN AUTO HÄLT – AUS IHM DRINGEN EVTL. NACHRICHTEN IN FREMDER
SPRACHE, MOTOR WIRD ABGESTELLT, AUTOTÜR, STILLE)
A: (ERSCHROCKEN, HOCHFAHREND) IST er das?
(EINE HAUSTÜRE WIRD AUFGESPERRT UND FÄLLT INS SCHLOSS)
B: Das ist er, dachte ich
(Hotel Mondschein, Manuskript; Quelle: Robert Musil-Institut für
Literaturforschung der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv, 11/W32)*

Im Prinzip könnte man schon die Sequenz im Buch wie ein Manuskript lesen. Ein Mann spaziert herum und pfeift das Motiv aus dem Schubert-Quartett, gleichzeitig fragt ständig eine Stimme: „Ist er das?“ – genauso ist es im Hörspiel dann auch umgesetzt. Fortgesetzt wird das Hörspiel übrigens mit dem Hörspiel „Unruhe“, auch hier taucht ständig das Sprachmotiv „Ist er das?“ auf, und es ist meistens mit dem musikalischen Motiv aus dem Schubert-Quartett untrennbar verbunden.

„Schubert – späte Kammermusik, Klaviersonaten: Musik mit vielen Stiegen und Türen“ (Roberto Cazzola, S. 56) notierte Kofler auf seinem Notizblock. Wie sich Musik mit vielen Stiegen und Türen anhört, mag für den einzelnen vielleicht schwierig vorstellbar sein, für Kofler jedenfalls hörte sich eben die Musik Schuberts so an. Und das weist deutlich darauf hin, wie sorgfältig er seine Musik für die Hörspiele – bzw. auch für die Bücher – auswählte. Denn in „Unruhe“, wo das genannte Streichquartett häufig zu hören ist, spielen Stiegen und Türen eine große Rolle. Der Erzähler, geplagt von der Vorstellung, ein Einbrecher könnte in seine Wohnung eindringen, hört ständig Schritte im Stiegenhaus und Tritte gegen eine Flügeltür. Auch akustisch werden die Schritte auf der Stiege und die Tritte gegen die Türe merklich hörbar, wie gleich der Anfang des Hörspiels zeigt:

*(Schritte unten auf der Straße, gepfiffenes Schubert-Motiv aus dem Andante)
– Erbrechen plötzlich die Türe, die Wohnungstüre, EINgetreten, AUFgetreten die hohe Doppeltüre, aufgefliegen mit lautem Krachen, nach wenigen gezielten Tritten, die Türflügel*

(Schritte im Stiegenhaus, hinaufstürmend und immer wieder innehaltend, aufgeteilt auf drei Spiralbewegungen, strenge Schnitte vor der Stimme, wie wenn draußen und drinnen, vorher und nachher nichts voneinander wüßten)

– großer Lärm, gebrochen der Hausfrieden, der nächtliche, mitternächtliche, geborsten das Schloß, aus der Verankerung gerissen die vorgelegte Sperrkette, in Furcht und Unruhe versetzt ich

(Schritte – Stiegenhaus)

– zum Erzittern gebracht die Fußböden unter den schweren Tritten während des Vordringens in mein Arbeitszimmer, zu meinem Schreibtisch

(Schritte – Stiegenhaus)

– ausgefüllt in Räume von fortgesetztem Rufen: Wo ist er, WO IST ER

(Unruhe, Manuskript; Quelle: Robert Musil-Institut für Literaturforschung der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv, 11/W36/1,2)

Die Musik in Koflers Büchern stimmt also mit der in den dazugehörigen Hörspielen, so es welche gibt, überein. Wobei die Musik existentieller Bestandteil der Bücher, besser gesagt der Stimmung in den Büchern ist. Die Stimmung die Kofler also zu vermitteln versucht – in „Hotel Mondschein“ und in „Unruhe“ ist es jeweils ein rauschähnlicher Bewusstseinszustand, eine Mischung aus Angst, Verwirrung, Melancholie und eben Unruhe – wird durch die Musik mit ausgedrückt. Doch da man in Büchern Musik, zumindest akustisch, nicht vermitteln kann,

erweist sich gerade das Hörspiel als geeignete Form, um den Worten Koflers noch stärkeren Ausdruck zu verleihen.

Immer wieder trifft man in Koflers Büchern auch auf das Phänomen, dass der Erzähler plötzlich Musik vernimmt, es ist immer klassische Musik. Sie kommt irgendwoher, die klassische Musik dringt in kafkaesken Szenen sogar plötzlich aus den Lautsprechern einer Bar, wie das in „Herbst, Freiheit“ der Fall ist. Oder sie kommt aus den Bergen, wird mit dem Wind herangeweht oder ist einfach plötzlich im Kopf des Erzählers. Nicht immer nimmt sie eine so wichtige Rolle ein, wie in den beiden oben beschriebenen Beispielen, aber sie ist doch immer bedeutend.

Auffallend ist, dass die Musik häufig in Verbindung mit Natur auftaucht. Kofler setzt Musik und Natur gewissermaßen gleich. Sehr deutlich wird das in folgender Passage aus „Amok und Harmonie“:

*In den Lärchenwäldern der Hohen Tauern herumgehend, habe ich in einem fort Schuberts in dessen Todesjahr entstandenes Streichquintett im Kopf gehabt; in Wien herumgehend, sind mir die einzigartigen Melodien dieses Streichquintetts noch jedesmal entfallen. Gehe ich in den Hohen Tauern herum, höre ich Schubert, gehe ich in Wien herum, höre ich Schubert nicht. Obwohl Franz Schubert ein Wiener Komponist gewesen ist, ist er in Wien für mich nicht zu hören.
(Amok und Harmonie, S. 28)*

Hier ist die Musik zwar im Kopf des Erzählers, aber er hört sie nur, wenn er sich in der Natur aufhält, nicht in der Stadt. Die Musik, welche eigentlich ein Kunstprodukt ist, wird in den Bergen gehört, die der Natur zugeschrieben sind. Die Musik wird nicht der Stadt zugeschrieben, welche klassischerweise der Kunst zugeschrieben wird. Kunst und Natur tauschen gewissermaßen die Rolle. Das ist insbesondere interessant, weil Kofler in seinen Hörspielen Musik heranzieht, um die Zerstörung der Natur zu thematisieren und zu kritisieren. Die Harmonie der Natur und die Harmonie der Musik werden für Kofler eins. Wird die Musik zerstört, wird auch die Natur zerstört. Im Hörspiel „Die vier Jahreszeiten“, wo ja schon der Untertitel „Die Bewährungsprobe von Harmonie und Erfindung oder play

Vivaldi“ auf die Wichtigkeit der Harmonie hinweist, stören Presslufthammergeräusche den Wohlklang der Musik. Unangenehme Nachrichten und Wetterprognosen unterbrechen den Musikfluss, auf diese Weise verkörperlicht Kofler den Eingriff des Menschen in die Natur, die Zerstörung der Natur durch den Menschen. Ganz ähnlich operiert Kofler auch in „Biohotel. Pastorale“, nur dass hier die Harmonie der Musik durch das Lärmen der Erholungsurlauber gestört wird. Die Harmonie der Natur wird allerdings immer nur durch klassische Musik dargestellt – obwohl in den Hörspielen Koflers sämtliche Musikrichtungen zum Einsatz kommen.

5.1.2 Von Hendrix bis Mozart: Musikstile in Koflers Hörspielen

Musik nimmt in Koflers Hörspielen mit fortschreitender Zeit eine immer bedeutendere Rolle ein. In seinen frühen Hörspielen verwendet er gerne Jimi Hendrix als Klangteppich, so etwa in „Vorgeschichte“ oder in „Surrealismus“. Rockmusik, bzw. überhaupt moderne Musik, kommt fast ausschließlich in Koflers frühen Hörspielen vor – und da vor allem Jimi Hendrix, der allerdings auch nie in den Vordergrund rückt. Die Musik in Koflers frühen Hörspielen bleibt größtenteils im Hintergrund zu hören.

In „Oliver“ stellt Kofler dann erstmals die Musik in den Vordergrund, was sich schon alleine aus der Thematik ergibt, steht doch ein kleiner Schlagersänger im Mittelpunkt des Geschehens. Volksmusik und volkstümliche Musik, vor allem Kärntnerlieder werden aber auch in anderen Hörspielen verwendet, vor allem als handlungsunterstützendes Element. In „Biohotel.Pastorale“ zum Beispiel werden die Touristen von einem Chor begrüßt, der Volkslieder singt. In „Vorgeschichte“ werden Ausschnitte aus der Kärntner Landeshymne dargeboten – als akustische Verkörperung Koflers Erinnerung an die Kindheit in Kärnten.

„Oliver“ sticht in jedem Fall als Hörspiel mit Musik im Schlagerbereich heraus. Kofler versuchte sich hier auch erstmals selbst als Schlagertexter – nicht ganz ernst gemeint natürlich

– und es sollte auch sein einziger Versuch in diesem Genre bleiben. Der Stil des Kinderstars Oliver erinnert stark an den realen Kinderstar Heintje, der in den 1960er Jahren große Erfolge verbuchte. Werner Kofler schrieb, wie gesagt, die Texte. Vertont wurden sie von Peer Raben. Aber auch hier erweist sich Kofler als Musikkenner, zu seinen Texten macht er sich gleichzeitig eine Vorstellung über die musikalische Umsetzung. „Es empfiehlt sich ein Disco-Rhythmus“ (Oliver, Manuskript), schreibt er als Empfehlung zum Lied „So ein Skateboard“. Oder: „Evtl. Walzer, zwischendurch vielleicht etwas Tango“ (Oliver, Manuskript), empfiehlt er für das „Robert Stolz Lied.“ Wie die Qualität des Gesangs ist, ist Kofler allerdings herzlich egal. „Ob ‚Oliver‘ krächzt oder ‚schön singt‘, ist unerheblich“ (Oliver, Manuskript), so Kofler in den Vorbemerkungen zum Hörspiel. Im Endeffekt singt Oliver dann mit glockenheller Stimme. Aber es ist natürlich unerheblich, ob er schön singt oder nicht. Schließlich geht es Kofler ja nicht darum, schöne Schlager zu produzieren, sondern darum, das Genre und damit die Realität der Schlagerwelt bloßzustellen.

Spätestens seit „Die vier Jahreszeiten“, das 1981 erschien, erweist sich Kofler aber als ausgenommener Klassik-Fan. In seinen Hörspielen verwendet er fast nur mehr klassische Musik, wobei er Vorlieben für gewisse Komponisten hat: Sehr gerne verwendet er Schubert, bei Mozart favorisiert er vor allem die „Zauberflöte“, auch Beethoven steht hoch im Kurs. Vivaldi kommt nur einmal vor, aber da hat es sein Werk – eben „Die vier Jahreszeiten“ – sogar in den Titel geschafft. Lehàrs Operette „Das Land des Lächelns“ hat es mit „Zwei Versuche das Land des Lächelns kaputt zu machen“ ebenfalls in den Titel geschafft – hier ist das aber weniger als Kompliment zu verstehen. Vielmehr möchte Kofler, wie er es auch im Titel formuliert, die Operette zerstören, in diesem konkreten Fall heißt das die historischen Zusammenhänge aufdecken (mehr dazu im Kapitel 3.1.2).

Bezeichnend für Koflers Klassik-Hörspiele ist, dass die Musik teilweise wirklich den Hauptbestandteil ausmacht. Wie unter 4.1.1 besprochen zerstört Kofler zum Beispiel in „Die

vier Jahreszeiten“ die Harmonie der Musik. Die Musik spielt hier also keine Brückenfunktion, um von einer Szene in die nächste überzuleiten, wie das in vielen anderen Hörspielen üblich ist. So schreibt auch Kofler in seinen Vorbemerkungen zum Hörspiel: „[...] in einem präzisen Schnittverfahren wird das Konzert immer wieder unterbrochen“ (Die vier Jahreszeiten, Manuskript). Es unterbricht hier also nicht die Musik den Text, es ist umgekehrt: Worte, bzw. teilweise auch Geräusche unterbrechen die Musik. Kofler greift hier in die Musik ein, gibt gewissermaßen eine Anleitung zu einer Musikmontage mit der Musik von Vivaldi:

in Takt 44 (tiefe Tremoli der Violinen etc.) werden – rhythmisch (sic) exakt eingepaßt – diese Tremoli vom Tremolo eines Preßluftbohrers überdeckt bzw. ersetzt [...]

54 – 63 wieder Originalkonzert / Pause

Vögel, einige Sec. / Pause

ab 63 weiter bis e 70, bis zum Solo, das in 74 oder 75 abbricht (vorher basso continuo nach Möglichkeit wegblenden oder so leise wie möglich); Solo LINKS nochmal beginnen, wie jemand, der in einem Zimmer übt, Rechts dazu Windstöße gegen Fenster und Dach, Zurren und Nesteln; Solo 2 oder 3mal.

(Die vier Jahreszeiten, Manuskript; Quelle: Robert Musil-Institut für Literaturforschung der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv, 11/W27)

Die Taktangaben gibt er das ganze Hörspiel hindurch exakt an. Diese Vorgehensweise pflegt er nicht immer in seinen Hörspielen. Vor allem bei seinen ersten Hörspielen, als er noch mit Rockmusik operierte, nimmt er es nicht so genau wie etwa in „Die vier Jahreszeiten“. Er machte zwar zum Beispiel auch bei „Surrealismus“ in den Regieanweisungen genaue Angaben darüber, welcher Song und welche Aufnahme verwendet werden soll, aber im Hörspiel selbst verweist er oft nur mit dem Hinweis „HENDRIX“ darauf, dass hier Musik zum Einsatz kommen soll. Welche genaue Stelle, davon schreibt Kofler kein Wort – von Takten ganz zu schweigen.

Mit Taktangaben wirft Kofler aber auch in seinen späteren Hörspielen nicht immer um sich. Sehr wohl macht er aber Angaben zu den Motiven, welche aus einem Stück verwendet werden sollen. Und vor allem ordnet er die musikalischen Motive oft auch sprachlichen Motiven zu. Von der Zuordnung des Motivs aus Schuberts Streichquartett Nr. 15 zum Satz

„Ist er das?“ im Hörspiel „Unruhe“ war im Kapitel 4.1.1 schon die Rede. Auch in den Vorbemerkungen zu „Auf der Strecke“, seinem vorletzten Hörspiel, ordnet er die Musik – es handelt sich hier ebenfalls um Schubert – gewissen Passagen zu:

Das Andante vor allem, vor – oder nach – „Prosa“-Passagen („nicht mehr dort gewesen“, „Kein Weg zurück“ etc.) anspielen, aber nicht überblenden; das Menuetto nach strengen Schnitten (vgl. den Einsatz von Beethoven-Streichquartetten in Filmen von Godard); zweierlei Tempi, Gegenbewegung, 2. Satz – Ruhe, 3. Satz – Unruhe.

Jedenfalls: die Musik durch Pausen und Schnitte vom Textbereich (Monologe, Kommandos, Zwiegespräche im Kopf usf.) abgesetzt (und doch, eben dadurch, darauf bezogen).

(Auf der Strecke, S. 194)

Dieses Zitat macht gleichzeitig noch einmal deutlich, wie sorgfältig Kofler seine Musik auswählt, damit die Stimmung der Musik auch zu der Stimmung des Textes passt. Denn Musik und Text existieren bei Kofler nie nebeneinander, sie sind immer aufeinander bezogen.

5.1.3 Das Hörspiel als Musikstück

Musik und Text sind also inhaltlich aufeinander abgestimmt. Die Musik spielt aber auch noch in anderer Hinsicht noch eine wichtige Rolle: Kofler übernimmt teilweise musikalische Formen und Strukturen zur Strukturierung seiner Hörspiele. Die Erkenntnis, dass das Hörspiel Ähnlichkeiten zur Musik aufweist ist allerdings nicht ganz neu. Schon Heinz Schwitzke, der ja eigentlich kein Freund von Musik im Hörspiel war, wies auf vergleichbare Strukturen in Hörspiel und Musik hin:

Es bestehen, wenn man erst einmal auf den Gedanken gekommen ist, die Musik zum Vergleich [mit dem Hörspiel, Anm.] heranzuziehen, die interessantesten Parallelen: alle Formen, bis hin zur seriellen, werden auch im Hörspiel durchlaufen. Die Sprache erweist sich (ebenso wie die zwölf Töne in der Musik) nicht nur – passiv – als das Geordnete, sondern gibt auch – aktiv – das Mittel zur Ordnung, das Ordnungsprinzip ab.⁵⁶

⁵⁶ Schwitzke: Hörspiel. S. 253.

Die Sprache kann man also als Ordnungsprinzip betrachten, welches sich allerdings an musikalischen Strukturen orientiert. Bei Kofler lässt sich das nicht nur im Hörspiel beobachten, er baut teilweise auch seine Bücher so auf. So ist etwa das Prosastück „Mutmaßungen über die Königin der Nacht“ meisterhaft in der Form eines Rondos gebaut, stellt Wendelin Schmidt-Dengler fest: „Der Beginn schildert ein KZ, das Ende ebenfalls, der Text selbst schließt wie ein Stacheldraht diese Ereignisse ein, um die es geht.“⁵⁷ Zwischen Anfang und Ende ist der Text nach dem Prinzip der Variation angelegt. Dasselbe Thema – ein Begriff, der ja sowohl in der Musik- als auch in der Literaturwissenschaft zum Einsatz kommt – wiederholt sich immer wieder in unterschiedlichen Variationen. Das Thema ist in diesem Fall das Verschwinden einer „Königin der Nacht“ im Dritten Reich, zumeist wird sie während einer Aufführung der „Zauberflöte“ verhaftet. Kofler variiert das Thema, indem er fünf verschiedene Königinnen der Nacht an fünf verschiedenen Opernhäusern in fünf verschiedenen Städten jeweils in den Vordergrund rückt. Ihre Geschichten ähneln sich, sind aber doch nicht ganz gleich – es sind eben fünf Variationen. Nach demselben Prinzip des Rondos mit Variationen ist im Übrigen auch das Hörspiel „Was geschah mit der Königin der Nacht?“, welches sich inhaltlich mit dem Buch deckt, angelegt.

Sowohl in seinen Büchern, als auch in seinen Hörspielen sind im Aufbau Ähnlichkeiten zu Musikstücken zu erkennen – wobei die Ähnlichkeit bei Hörspielen ungleich signifikanter wird, da sie ebenso wie Musik akustisch wahrgenommen werden und nicht visuell. Bei den Hörspielen sind zwei Vorgehensarten Koflers feststellbar: Bei manchen Hörspielen nimmt er ein musikalisches Werk und passt die Struktur des Hörspiels der Struktur der Musik an. Bei anderen verpasst er dem Hörspiel durch seine Sprache selbst eine musikalische Struktur.

⁵⁷ Schmidt-Dengler, Wendelin: Nach Bernhard. Notizen zur österreichischen Literatur der Gegenwart. In: *ide. Informationen zur Deutschdidaktik. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule.* 17 (1993), H. 2 (neue Folge), S. 27f

Ersteres ist zum Beispiel bei den „Vier Jahreszeiten“ der Fall. Kofler nimmt die vier Violinkonzerte Vivaldis als Grundstruktur für das Hörspiel und baut Text rund um die Musik. „Biohotel, Pastorale“ ist ein weiteres Beispiel, hier dienen die fünf Sätze Beethovens sechster Sinfonie als Grundlage. Die fünf Sätze haben – sowohl bei Beethoven als auch bei Kofler – folgende Titel:

1. Satz: Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande
2. Satz: Szene am Bach
3. Satz: Lustiges Zusammensein der Landleute
4. Satz: Gewitter, Sturm
5. Satz: Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm

Kofler nimmt nun auch diese Überschriften als Vorlage, um sein Hörspiel mit Inhalt zu füllen. Im ersten Teil kommen die Erholungsurlauber in ihrem „Nichtraucherhotel“ an, im zweiten unternehmen sie einen Spaziergang zum Bach, im dritten findet eine Art Kärntner Heimatabend statt, im vierten zieht ein Gewitter über das Hotel, welches im fünften dann wieder abklingt. Die Sätze der Sinfonie strukturieren das Hörspiel.

Überhaupt arbeitet Kofler gerne mit Sätzen. Nicht nur, dass sprachliche Sätze für ihn wie Takte fungieren. Er baut seine Hörspiele in Sätzen auf, er komponiert gewissermaßen Hörspiele, wie Kofler selbst auf seinem Notizblock notiert: „[...] sich an die Schreibmaschine setzen und zu spielen, zu spinnen beginnen [...].“⁵⁸

Das Hörspiel „Unruhe“ zum Beispiel gliedert Kofler in vier Teile: „FAKTUM / REKONSTRUKTION / BEFÜRCHTUNG / ESKALATION (der Befürchtung)“ (Unruhe, Manuskript; Quelle: Robert Musil-Institut für Literaturforschung der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv, 11/W36/1,2). Die vier Teile kann man analog zu vier Sätzen einer Sinfonie sehen, allerdings gehen die vier Teile hier fließend ineinander über. Noch klarer wird der Aufbau in Sätzen zum Beispiel in „Stadttheater. Tanzcafé Treblinka“. Es setzt sich aus zwei, klar voneinander abgegrenzten Sätzen zusammen. Das ist schon alleine

⁵⁸ Kofler, Werner: Notizblock. In: Klaus Amann (Hg.): Werner Kofler. S. 225.

dadurch ersichtlich, dass im ersten Teil Person A, im zweiten Teil Person B spricht. Aber noch viel deutlicher grenzen sich die beiden Teile durch ihr Tempo, ihre Lautstärke und ihre Melodiken voneinander ab – genau wie das auch in musikalischen Sinfonien üblich ist. Der erste Teil würde dann, musikalisch gesprochen, einem „Andante“ oder „Adagio“ entsprechen, der zweite Teil eindeutig einem „Presto“ oder „Allegro furioso“.

5.2 Kofler, der Geräuschemacher

Neben den Komponenten Sprache und Musik sind Geräusche und Stille jene Faktoren, die Hörspiele überhaupt erst konstituieren. Analog zu seiner Einstellung zu Musik, kann man behaupten, dass Kofler sich zum jeweiligen Text auch die passenden Geräusche überlegt. Auf sie wollen wir im Folgenden einen Blick werfen, die Stille wird uns dann an späterer Stelle beschäftigen. Bei näherer Betrachtung erfüllen Geräusche in Koflers Hörspielen drei Funktionen: Zum Ersten wirken sie wortunterstützend, sollen also helfen Worte und Aussagen zu verkörpern. Zweitens verwendet Kofler durchaus auch naturalistische Geräuschkulissen, um den Hörer in eine gewisse Situation zu versetzen, in diesem Fall ist die Verwendung atmosphärisch. Und drittens gestaltet er mit Geräuschen auch den Rhythmus seiner Hörspiele mit. Beginnen wir mit dem ersten Punkt:

Kofler erweist sich als sehr kreativ, wenn es darum geht mit Geräuschen Worte zu verkörpern – auch wenn es sich um schwierig Darzustellendes oder komplizierte Sachverhalte handelt. Wie etwa sollen unterschiedliche Theorien zur Entstehung der Libido mit Geräuschen unterlegt werden? Kofler löst die Frage im Hörspiel „Der Erlöser“ folgendermaßen:

SIM (WERBESTIMME 1): Die Entstehung der Libido...

SIM (WERBESTIMME 2): Zufällig?

(‘Ursuppengrodol’: zähe, kochende und blubbernde Flüssigkeit)

SIM (WERBESTIMME 3): Explosionsartig?

(Sylvesterrakete: Fffft - bop!)

SIM (WERBESTIMME 1): Plötzlich hervorquellend?

(Murmelnde Quelle)
SIM (WERBESTIMME 2): Mit der Muttermilch aufgenommen?
(Suppenschlürfen, deutlich von einem Löffel)
SIM (WERBESTIMME 3): Nach einer Idee gefertigt?
(Hämmern, Laubsägen; Bastelgeräusche)
(Der Erlöser, S. 64)

In diesem Beispiel dienen die Geräusche natürlich nicht der bloßen Verkörperung der Worte. Sie haben auch einen satirischen Effekt und werden beim einen oder anderen Hörer wohl ein Schmunzeln auslösen. Entscheidend ist auch: Es handelt sich hier nicht um naturalistische Geräusche, die eine Atmosphäre vermitteln sollen. Es handelt sich um verfremdete Geräusche, die aber wiederum zum Stil des Hörspiels passen, welches eine sehr irrealen Stimmung vermittelt und in dem stark mit dem Mittel der Übertreibung gearbeitet wird. Insofern passen die Geräusche, weil auch sie übertrieben wirken und sich somit in die Stilrichtung des Hörspiels einfügen.

Aber auch von der „klassischen“ Funktion des Geräuschs in Hörspielen, nämlich der Funktion, Atmosphäre zu vermitteln, macht Kofler Gebrauch. Er spricht dann in seinen Manuskripten meist von „Folien“. In „Was geschah mit der Königin der Nacht?“ zum Beispiel trennt Kofler die vier Stimmen und vier Situationen auch durch vier unterschiedliche Hintergrund-Atmosphären. Eine Situation ist mit einer „historischen Folie“ hinterlegt, „etwa – aus einem leise gestellten Radio – eine NS-Ansprache oder ein NS-Ritual“ (Was geschah mit der Königin der Nacht, Manuskript), schreibt er in den Regieanweisungen. Eine andere Situation wird mit Schreibmaschinengeräuschen, die dritte Situation mit Vogelgezwitscher und die vierte mit Straßenlärm hinterlegt. Somit versetzt Kofler auch den Hörer mit der jeweils anderen Stimme und den unterschiedlichen Hintergrundgeräuschen in eine andere Situation.

Kofler als musikalischer Mensch lässt aber auch eine weitere Funktion des Geräuschs nicht ungenutzt: er setzt Geräusche in Beziehung zu seiner Sprache, bzw. zur Musik und erzeugt

dadurch Rhythmus. Er setzt die Geräusche also kompositorisch ein. Eines seiner Lieblingsgeräusche, das vor allem in den frühen Hörspielen vorkommt, ist die Schreibmaschine, auf der wie wild gehämmert wird – es erinnert fast schon an Schüsse einer Maschinenpistole. In mehreren Hörspielen kommt es zum Einsatz. Er baut auch Collagen aus Geräuschen und Musik, wie bei den „Vier Jahreszeiten“ schon gezeigt wurde, wo im Rhythmus der Musik Presslufthammergeräusche zu hören sind. Aber auch mit Schritten, Tritten oder Glasklirren erzeugt Kofler Rhythmus, meist handelt es sich dann um einen schnellen Sprachrhythmus, der durch die Geräusche unterstützt wird. Ein Beispiel aus „Unruhe“ macht dies deutlich:

Nicht aus einem aufgerissenen Fenster um Hilfe gerufen.

(Tritt gegen eine Flügeltüre)

Nicht dem Eindringenden in den Weg gestellt mich.

(Tritt)

– Ihm nicht entgegengetreten, gebührend oder nicht, – nicht engegetreten.

(Tritt)

Den KAMPF nicht aufgenommen.

(Tritt)

Nichts unternommen, um etwas zu retten.

(Tritt)

(Unruhe, Manuskript; Quelle: Robert Musil-Institut für Literaturforschung der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv, 11/W36/1,2)

Der Sprachkünstler und Musikliebhaber Kofler vernachlässigt also das Geräusch in seinen Hörspielen keineswegs. Im Gegenteil, er nützt es für seine Zwecke als Hörspiel-Schreiber, teilweise kommt dadurch seine Sprache – vor allem im Hinblick auf den Rhythmus – noch besser zur Geltung.

5.3 Stille ist nicht gleich Ruhe

Kofler setzt kurze Momente der Stille in seinen Hörspielen ganz bewusst ein, vor allem um den Rhythmus der Sprache zu unterstützen. In „Manker.Invention“ ärgert sich der Erzähler

immer wieder maßlos darüber, dass Paulus Manker, der Sprecher des Hörspiels „Unruhe“, keine Pausen einhält.

*PAUSE, Manker, haben sie nicht gehört, Pause, Pause, und wieder Pause oder Absatz, haben Sie im Musikunterricht gefehlt, als die Pause durchgenommen wurde, und wie sie auszuhalten ist, stumm durchzuhalten, um nicht vor der Zeit wieder einzusetzen?
(Manker, S. 91)*

Abgesehen von dieser rhythmisierenden Funktion der Stille, der sich Kofler sehr bewusst ist, nimmt die Stille an sich, das Schweigen in Koflers Werken eine besondere, aber auch kontroverse Stellung ein. Zum einen hallt es in Koflers Büchern, wie in seinen Hörspielen nur so von Stimmen, immer wieder schüttet uns Kofler zu mit Medienstimmen. Wir hören Schlagzeilen, Werbung, Reporter, nervtötende Promis und alltägliche Gesprächsfetzen. Von Stille und Ruhe kann in den meisten Hörspielen also nicht die Rede sein. Doch genau diese Stimmen sind es ja, die den Erzählern Koflers, zumeist seine Alter-Egos, selbst so auf die Nerven gehen. Es ist der Kommunikationsdampf, der Gesprächsmog, die verbrauchte Information, der Sprachabfall, die Abfallsprache – wie unter 3.5 besprochen – die ihm zu schaffen macht. Immer wieder sehnen sich die Erzähler nach Stille.

*Eine Kultur des Schweigens, das fehle hierzulande und anderswo, eine Kultur des Schweigens statt der sogenannten Gesprächskultur, der herrschenden Gesprächsunkultur, Gesprächsüberkultur, Schweigen, Ruhe; Ruhe, nichts als sie.
(Herbst, Freiheit, S. 69)*

Auch der Protagonist im Hörspiel „Hotel Mondschein“, dem der Kopf selbst vor Stimmen brummt, kommt durch die Stille zur Ruhe. In diesem Hörspiel wird die Stille auch tatsächlich über mehrere Sekunden ausgehalten – abgesehen von einem Hintergrundrauschen, das meistens zu Hören ist.

*(STILLE, RAUSCHEN)
D: Das Rauschen der Stille. Schöne Stelle.
(AUFKOMMENDER WIND, ERSTE REGENTROPFEN – FENSTERSIMS)*

B: Schlaf, endlich Schlaf.

(Hotel Mondschein, Manuskript; Quelle: Robert Musil-Institut für Literaturforschung der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv, 11/W32)

Jedoch ist es auch nie die absolute Stille, die angestrebt wird, wie der folgende Freud'sche Verschreiber andeutet: „diese verkommene, verzeihen Sie, diese vollkommene Stille“ (Der Hirt auf dem Felsen, S. 383).

Man muss die Begriffe Stille, Ruhe und Schweigen auseinanderhalten. Die Stille ist es meistens nicht, was sich der Erzähler wünscht – im „Hotel Mondschein“ wird es ihm auch bald einmal „viel zu still“. Es ist eher das Schweigen der Stimmen, welches herbeigesehnt wird, das Schweigen der Stimmen aus dem Radio, aus dem Fernsehen, aus den Zeitungen, aus dem Umfeld und auch der Stimmen im Kopf. Und durch das Schweigen ist es dann möglich zur Ruhe zu kommen. Ruhe bedeutet aber nicht, dass es vollkommen still sein muss – hier kommt wieder die bei Kofler so bedeutsame Musik zum Zug. In der Musik findet der Erzähler nämlich auch seine Ruhe.

[...] aber dann schon wieder nicht meine geliebte Schubert-Ruhe, RUHE, SCHÖNSTES GLÜCK auf Erden [...]
(Kalte Herberge, S. 22)

Hier handelt es sich, wie so oft bei Kofler, allerdings um eine zweideutige Anspielung. Nicht nur, dass der Erzähler in der Musik Ruhe findet. Kofler spielt hier natürlich auf das Lied „Ruhe, schönstes Glück der Erde“ von Franz Schubert an, ein Lied, das eine unglaublich ruhige Stimmung verströmt. Gleichzeitig hat es aber auch einen sehr morbiden Charakter, auch eine gewisse Todessehnsucht ist zu spüren. Genau dieser Thematik widmet sich ja Kofler in „Kalte Herberge“. Der Erzähler oszilliert zwischen Angst vor dem Tod und Erleichterung, dass dann endlich Ruhe herrscht. Es geht also auch um die Dialektik zwischen Ruhe und Unruhe. Im Hörspiel „Auf der Strecke“, welches sich inhaltlich mit „Kalte Herberge“ deckt, drückt Kofler dies nicht nur sprachlich, sondern – wieder einmal – auch

musikalisch aus. Es kommen hier das Andante und das Menuetto aus Haydns Quinten-Quartett zum Einsatz, Kofler ordnet ersteres der Ruhe, zweiteres der Unruhe zu. Kofler nützt auch in dieser Hinsicht die stimmungsbildende Kraft der Musik, um seinen Hörspieltexten Ruhe oder Unruhe zu verleihen. Geschrieben kommt das kaum zur Geltung.

Fazit: Man muss Koflers Hörspiele vor allem hören, damit die Texte voll zur Entfaltung kommen. Es sind tatsächlich Texte, die für das Hören geschrieben wurden – unter voller Rücksichtnahme auf alle akustischen Mittel und Möglichkeiten, die es im Hörspiel gibt. Denn in Koflers Hörspielen steht eben nicht nur die Sprache im Vordergrund. Musik, Geräusche und sein Verhältnis zu Stille und Ruhe sind wesentlicher Bestandteil der Hörspiele und keinesfalls abzukoppeln, wenn man sich eingehender mit den Werken beschäftigt.

6 REALITÄT UND KRITIK

Werner Kofler und die Wirklichkeit – die zwei stehen in einer ganz besonderen Beziehung.

Die vielzitierte Passage aus „Am Schreibtisch“ bringt diese wahrscheinlich am besten auf den

Punkt:

*Von der Kunst die der Wirklichkeit dient, ist ja nichts zu halten, genausowenig wie von der sogenannten kunstfreundlichen Wirklichkeit, Kunst muß die Wirklichkeit zerstören, so ist es, die Wirklichkeit zerstören statt sich ihr unterwerfen, auch was das Schreiben anlangt [...] Aber das Entsetzliche, müssen Sie wissen, das Entsetzliche ist: Die Wirklichkeit macht ungeniert weiter, die Wirklichkeit schert sich keinen Deut um die Zerstörung, die ihr in der Kunst zugefügt wird, die Wirklichkeit ist schamlos, schamlos und unverbesserlich [...] Kein Wirklichkeitszerstörer weiß das besser als ich [...] Immer wieder sage ich: Komm her, du Wirklichkeit, jetzt wird abgerechnet, ich traktiere sie auch, Sie wissen nicht wie und doch: Sie macht um so unverfrorener weiter.
(Am Schreibtisch, S. 84)*

Egal, welchem Thema sich Kofler widmet, die Wirklichkeit ist immer im Spiel. Ob es sich um Anspielungen auf reale Personen handelt, ob er reale Begebenheiten verarbeitet oder ob er tatsächlich getätigte Aussagen collagenhaft zusammenbastelt, Koflers Kunst wäre nicht ohne die Wirklichkeit denkbar. Kofler nimmt Bruchstücke der Realität aus dem Zusammenhang heraus und stellt sie in eine neue Umgebung, wodurch die Aussagekraft der Wirklichkeits-Bruchstücke um ein Vielfaches potenziert wird, Realität und Fiktion aber wenig bis gar nicht mehr zu unterscheiden sind. Und gerade in Koflers Hörspielen scheint dieses Verschwimmen der Grenzen zwischen Wirklichkeit und Dichtung noch stärker überhand zu nehmen, als in seinen Büchern.

6.1 Kritik der scheinbaren Realität in der Hörspielgeschichte

Betrachtet man die Hörspielgeschichte, so wurde auch über den Umgang mit der Realität im Hörspiel diskutiert. „Hörspiel-Papst“ Heinz Schwitzke beispielsweise spricht sich in seiner

Hörspielgeschichte und –dramaturgie eindeutig gegen zu viel Einfluss der Realität aus. Für ihn „haben reale Geräusche, realistischer Zeitstück- oder Reportagecharakter, reale Sachbezüge, wie sie das Feature ausmachen, und bloßes Interesse an realistisch-novellistischen Schicksalsabläufen (woneben Form und Stil unwichtig werden) für diese Gattung [das Hörspiel, Anm.] keine Bedeutung.“⁵⁹ Schwitzke stellt es auch in Frage, mit der scheinbaren Realität zu spielen, ohne dass es die Hörer kontrollieren können und kritisiert diesbezüglich die Hörspielfassung von „The War Of The Worlds“ von Orson Welles. In dem Hörspiel wird die Landung von Marsmenschen als Live-Reportage inszeniert, was so realistisch wirkte, dass in den USA dadurch angeblich eine Massenpanik ausgelöst wurde.⁶⁰ „Die fingierte Reportage ist nichts als ein übler Trick, mit dem der Rundfunk, wenn er ihn zu oft anwendet, seinen Kredit bei ernsthaften Hörern aufs Spiel setzt“⁶¹, schreibt Schwitzke. Interessant ist nun, dass bei Kofler ein ganz ähnlicher Fall, wie bei Welles eintritt. Koflers Hörspiel „Oliver“ mündet in eine fiktive Live-Radio-Wunschsendung, bei der sich Anrufer ein Lied von dem kleinen Schlagerstar wünschen dürfen. Kofler legt sich hier ganz gezielt und bewusst mit der Wirklichkeit an, schreibt er doch in seinen Regieanweisungen:

*DAS WUNSCHKONZERT, DIE ANRUFER VOR ALLEM, SOLLEN SO ‚REAL‘ SEIN, DASS JEMAND, DER ZUFÄLLIG DAS RADIO ANDREHT, EINE EINSCHLÄGIGE LIVE-TELEFON-WUNSCHSENDUNG ZU HÖREN MEINT.
(Oliver, Manuskript; Quelle: Robert Musil-Institut für Literaturforschung der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv, 11/W26)*

Noch realer wurde das Wunschkonzert durch die Besetzung: Der Radiomoderator Elmar Gunsch spielte sich selbst. Noch dazu wurden versuchsweise die richtigen Kundendienstnummern des Hessischen Rundfunks angegeben. Die Vermischung von Realität und Wirklichkeit zeigte seine Wirkung: Bei der Ursendung in Frankfurt liefen die Telefone

⁵⁹ Schwitzke: Hörspiel. S. 77.

⁶⁰ vgl. ebd. S. 142f.

⁶¹ ebd. S. 143.

heiß, sechs oder sieben Leitungen waren fortwährend blockiert, weil sich die Leute tatsächlich Lieder von Oliver wünschen wollten.⁶²

Ob es nun wirklich im Sinne Koflers war, dass die Zuhörer Realität und Fiktion nicht mehr auseinanderhalten können, sei dahingestellt. In jedem Fall aber möchte Kofler mit der Thematisierung der Wirklichkeit vor allem eines: die Wirklichkeit kritisieren. „Was ist, kann nicht wahr sein. Dieses Motto motiviert Werner Kofler zu seiner Schreibweise, die sich nicht abfindet mit dem, was ist. Sein Realismus, der deswegen nicht ohne avancierte literarische Techniken auskommt, ist Anti-Realismus, insofern er Protest ist gegen das, was sich real durchsetzt und doch nicht wahr sein darf.“⁶³ Um dem Protest gegen die Wirklichkeit und der Kritik an dem, was ist Ausdruck zu verleihen, nimmt Kofler unter Umständen auch noch Übertreibung und Geschmacklosigkeit zur Hilfe. Werfen wir aber, bevor wir uns dem Phänomen der Übertreibung bei Kofler widmen, zunächst einen Blick auf die Tatsachen, auf die tatsächlichen Wahrheiten in Koflers Hörspielen.

6.2 Realität in Koflers Hörspielen

In Koflers Büchern, wie in seinen Hörspielen, taucht eine Fülle von realen Personen auf. Auch reale Begebenheiten spielen immer wieder eine Rolle. Was jedoch die Hörspiele von den Büchern unterscheidet, ist, dass Kofler in Hörspielen auch die Möglichkeit hat, mit realen Formen zu arbeiten – und diese Möglichkeit kostet er voll und ganz aus.

6.2.1 Reale Personen

In Koflers Büchern wimmelt es teilweise nur so vor Namen, die der Leser kennen kann, aber nicht muss. Oft handelt es sich auch um Anspielungen auf Personen, mit denen Kofler zu tun

⁶² vgl. Kofler: *Auskunft*. S. 220.

⁶³ Käthner: *Kofler*.

hatte, Schulkollegen etwa oder Übersetzer und Lektoren – Personen jedenfalls, die sich eher keiner allgemeinen Berühmtheit erfreuen. Solche unbekannte Namen kommen in den Hörspielen nicht in gehäufte Form vor, aber Kofler räumt auch ihnen Platz ein. In „Lombroso in Leibnitz“ widmet er den „Unbekannten“ sogar ein ganzes Hörspiel, denn die von Werner Kofler und Antonio Fian im Hörspiel portraitierte motocrossfahrende Verbrecherfamilie gibt es wirklich. Sie lebt in Lind bei Knittelfeld.⁶⁴

Viel lieber aber verleiht Kofler – zumindest in Österreich – berühmten Persönlichkeiten eine Stimme, am besten demonstriert dies wohl das Hörspiel „Der Erlöser“. Zwar wird hier der Name des „Erlösers“ nie direkt genannt, doch tauchen Begriffe wie „Luna Luna“, „Drachenfisch“ oder „Schattentaucher“ auf. Es kann sich also nur um eine Person handeln: André Heller. Denn der Vergnügungspark „Luna Luna“ wurde ebenso von ihm erschaffen, wie die Luftskulptur „Drachenfisch“ und der Roman „Schattentaucher“. In „Der Erlöser“ treten aber auch andere reale oder historische Personen auf, die – im Manuskript – sehr wohl beim Namen genannt werden: Heimito von Doderer zum Beispiel oder Thomas Bernhard, ja sogar Jesus Christus. Kofler nimmt also eine Person des realen Lebens und legt ihr mittels eines Hörspiels Worte in den Mund. Er fiktionalisiert die Wirklichkeit. Die Grenze zwischen dem, was erfunden ist, dem, was wahr ist und dem, was wahr sein könnte, beginnt zu verschwimmen.

Kofler lässt aber nicht nur reale Personen sprechen, er erfindet auch Persönlichkeiten, die zwar nicht existieren, aber die real sein könnten. „Er erfindet die irrsinnigsten, die im wortwörtlichen Sinne wahn-witzigsten Geschichten und Bilder, die in ihrer absoluten Irrealität die Wirklichkeit genauer dokumentieren als jede Dokumentation.“⁶⁵ Die Lebensgeschichte des kleinen Oliver ist zwar von Kofler erfunden, sie könnte aber genauso gut als Zeugnis des tatsächlich vorherrschenden Starkults gesehen werden. Nicht

⁶⁴ vgl. Fritsch: Kofler Hörspiele. S. 209.

⁶⁵ Amann: Der Wirklichkeitsparodist. S. 12.

zuletzt hat der kleine Oliver – und auch seine Lieder – verblüffende Ähnlichkeit mit dem Kinderstar Heintje. Noch dazu orientiert sich der kleine Oliver, wie seine Mutter verrät, an sehr realen Vorbildern: Peter Alexander und André Heller etwa.

Nicht umsonst greift Kofler sehr oft solche Persönlichkeiten und Stars der profanen Unterhaltungsindustrie auf. Mit den Personen kritisiert er nämlich gleichzeitig eine ganze Lebenseinstellung. „Von Anfang an hat er [Kofler, Anm.], als Personifikation und Verkörperung, aber auch als Beglaubigung dessen, was er angegriffen und angeprangert hat, immer auch Namen realer Personen eingesetzt. Diese Namen stehen jedoch nicht primär für die Person, sondern für Haltungen, für Mentalitäten – meist sind es die [...] bürgerlich-kapitalistischen Grundtugenden –, die sie verkörpert oder verkörpern könnte.“⁶⁶

André Heller, Peter Alexander und der kleine Oliver stehen nicht nur für die Unterhaltungsindustrie und den Starkult in unserer Gesellschaft. Kofler rückt diese Figuren auch in den Mittelpunkt, um der nach „Erlösern“ hungernden Masse einen Spiegel vorzuhalten. So kritisiert er einerseits die Produzenten dieses Star-Irrsinns, andererseits aber auch die Konsumenten, und er macht dies durch nichts anderes als durch Kopie der Realität. Die Kunst – in diesem Fall in Form des Hörspiels – gibt ihm die nötige Distanz zur Wirklichkeit, um die kritisierten Figuren bloßzustellen. Er stellt sie auf die Bühne des Hörspiels und somit an den Pranger. Er zieht ihnen die Hosen hinunter „mittels eines einfachen Andichtens despektierlicher Handlungen wie bei Jeanée, Heller, Manker, die als behauptete Realität durchgespielt, wirkliche Realität charakterisieren.“⁶⁷ Er kopiert reale Personen, um die reale Welt zu kritisieren.

⁶⁶ Amann: Zeichen und Bedeutung. S. 13.

⁶⁷ Ernst: „Ich hätte Arsch gerufen“. S. 44.

6.2.2 Reale Begebenheiten

Wie schon beim Hörspiel „Oliver“, das Kofler im Anschluss an die Lektüre eines tatsächlichen Zeitungsartikels über einen Kinderschlagerstar verfasste, regen reale Begebenheiten Kofler an, literarisch tätig zu werden. Dabei kann es sich um persönliche Erlebnisse genauso handeln, wie um eine Geschichte, die er in den Medien aufschnappte oder um geschichtliche Ereignisse. Manchmal macht Kofler daraus ein ganzes Hörspiel – wie es etwa bei „Vorgeschichte“, „Oliver“, „Hotel Mordschein“, oder „Unruhe“ der Fall ist – manchmal wirft er das Ereignis auch einfach nur als Schlagzeile hin.

Verarbeitet Kofler persönlich Erlebtes, so werden daraus oft die ernsteren, wenig satirischen Hörspiele. Schon „Vorgeschichte“, das 1973 erstmals ausgestrahlt wurde, ist von Koflers Erlebnissen seiner Kärntner Kindheit geprägt. Dann widmete sich Kofler lange Zeit nicht den selbst erlebten Geschichten – zumindest nicht mit einem ganzen Hörspiel – erst mit „Unruhe“ (1997) verarbeitete er dann wieder ein persönliches Erlebnis. Sowohl inhaltlich als auch musikalisch knüpft „Unruhe“ aber an „Hotel Mondschein“ an. Das ist wohl auch ein Zeichen dafür, wie verbunden sich Kofler dem Protagonisten im „Hotel Mondschein“ gefühlt haben mag. Auch hier macht Kofler eine wahre Begebenheit zum Inhalt seiner Geschichte. Der Wiener Schauspieler Bernd Burchart – vermutlich kannte ihn Kofler persönlich, zumindest war Burchart auch einmal Darsteller in einem von Koflers Hörspielen, in „Surrealismus“ – hat im Juli 1987 in Klagenfurt im Rauschzustand einen Nachtportier erstochen. Das ist nicht unbedingt ein anmutiger Stoff, aber doch der Literatur würdig, wie Kofler befindet:

*Im TV: Die Schreckensnachrichten, Katastrophenberichte in ihren transparenten, ausbruchsicheren GUMMIZELLEN (in die hinein wir EINEN BLICK werfen) – warum also soll ich nicht die Geschichte mit Burchart – eigentlich VON Burchart, surrealer Akt – im Hotel Mondschein komisch und literarisch finden?
(Roberto Cazzola, S. 55)*

Kofler befindet den Stoff also durchaus für komisch, wenn auch das Hörspiel im Endeffekt alles andere als komisch wurde. In jedem Fall aber ist es für Kofler ein literarischer Stoff, auch weil es für Kofler hier großen Anlaß zur Kritik gibt. Implizit schwingt in dem Hörspiel nämlich, das wird durch das oben angeführte Zitat deutlich, auch Medienkritik mit. Medien, vor allem die Boulevardmedien, gieren nach den grausamsten Geschichten, den blutrünstigsten Storys und den erbarmungswürdigsten Bildern und sie schlagen Profit daraus. Dabei bieten sie aber immer nur einen Ausschnitt der Wirklichkeit dar und brechen die Komplexität der Realität auf eine einfache, oft schwarz-weiße Wirklichkeit herunter. Kofler ist keiner, der schwarz-weiß malt. Er kennt die Facetten, die es zwischen Schwarz und Weiß, zwischen Gut und Böse gibt und scheut sich auch nicht, das zum Thema zu machen. Medien stellen sich oft auf eine Seite. Kofler stellt sich in „Hotel Mondschein“ eben auf die andere Seite. Er stellt sich in diesem Fall auf die Seite des Täters, der über die Medien erfahren muss, was er getan hat und der von den Medien ausgepeitscht wird. Was dahinter steckt, ob vielleicht eine Krankheit, eine kranke Psyche, wird in Medienberichten ausgeblendet. Kofler versucht die Tat in „Hotel Mondschein“ zu verstehen, er blendet also genau das ein, was in Medien oft weggelassen wird. Kofler kritisiert somit implizit die Medien und ihren Umgang mit der Realität.

Auf ganz andere Weise übt Kofler zum Beispiel in „In der Hauptstadt der Literatur“ Kritik. Hier macht er sich über den Literaturbetrieb im Allgemeinen und das Wettlesen um den Ingeborg-Bachmann-Preis im Besonderen lustig, indem er die Veranstaltung persifliert und ins Lächerliche zieht. Die Satire ist hier das Mittel der Kritik, Ausgangspunkt ist eine reale Begebenheit, die alljährlich den deutschen Literaturbetrieb in Aufruhr versetzt. Und in diesem Fall kommt auch noch die reale Form dazu, die Kofler übernimmt. Wieder einmal entzieht Kofler der Realität den Boden durch eine Satire.

6.2.3 Reale Formen

„In der Hauptstadt“ der Literatur ahmt exakt den Ablauf des Wettlesens um den Bachmannpreis nach. Auf einen Lesevortrag eines Autors, bzw. einer Autorin, folgen die Kommentare der Jury, dazwischen Applaus und Hüsteln des Publikums – hört man das Hörspiel, weicht es durch nur wenig von der realen Veranstaltung ab, die jedes Jahr in Klagenfurt über die Bühne geht. Das Hörspiel ist natürlich etwas kürzer und die Inhalte sind satirisch zu verstehen – wobei die überspitzten Kommentare der Jury durchaus auch an die realen Kommentare erinnern, wenn die Jury beginnt, zu überinterpretieren und sich selbst mitunter eine Spur zu ernst nimmt. Formell jedoch ist das Hörspiel genau wie das Wettlesen aufgebaut. Hört man nicht auf den Inhalt, könnte es sich um eine Live-Übertragung des Bachmann-Wettbewerbes handeln.

Wie schon in Kapitel 2.2 behandelt, bedient sich Kofler bei vielen seiner Hörspiele radioeigenen Formen. Er fingiert Radioreportagen und verwendet andere reale Radioelemente, wie Nachrichten, Wetterprognosen und Verkehrsfunk. Dies ist eine Möglichkeit, die er in seinen Büchern einfach nicht hat. Denn Bücher eines Schriftstellers werden immer als Literatur angesehen werden, sie werden kaum mit der Wirklichkeit verwechselt werden können, wie dies etwa beim Hörspiel „Oliver“ ja wirklich passiert ist. Um die Realität zu thematisieren, bietet das Hörspiel also ganz andere Möglichkeiten als Bücher. Die Grenze zwischen Fiktion und Wirklichkeit wird in Koflers Hörspielen noch unschärfer als sie dies ohnehin in seinen Büchern schon ist.

6.3 *Verschwommene Grenzen*

Das Verschwimmen der Grenze zwischen Realität und Fiktion bei Kofler demonstriert am deutlichsten das Hörspiel „Oliver“, das wie bereits unter 5.1 behandelt, selbst von vielen Hörern mit der Wirklichkeit verwechselt wurde. Alleine die Tatsache, dass Kofler das

Hörspiel als „Real-fiction-Hörspiel“ bezeichnet, macht bewusst, dass hier keine klare Grenze zwischen Realität und Fiktion gezogen werden kann. „Das Buch vom kleinen Oliver [das Hörspiel ist später als Buch erschienen, Anm.] ist so echt, dass es ruhig auch als genuines Zeugnis des Starkultes angesehen werden könnte.“⁶⁸ Sowohl der Inhalt des Hörspiels ist der Wirklichkeit hier zum Verwechseln ähnlich, als auch die Form. Der kleine Oliver könnte ein tatsächlich existenter kleiner Schlagerstar sein, ebenso seine Mutter, seine Manager, die gesamte Schlagerindustrie, die hier dargestellt wird. Die Jury des Prix Futura 1983 schrieb zur Begründung ihrer Preisvergabe unter anderem, die Qualität des Hörspiels liegt in einer radiophonisch geglückten Mischung aus Gesellschaftskritik und Satire, das Hörspiel ist zugleich eine Warnung vor der Vermarktung der Nächstenliebe in den Medien der Zukunft.⁶⁹ Also nicht nur der Inhalt macht die Qualität des Hörspiels aus, sondern auch die gekonnte Umsetzung als Radiokunst. Das Hörspiel ist sowohl inhaltlich als auch radiophonisch geglückt. In der Form ist das Hörspiel einer Radioreportage zum Verwechseln ähnlich. Es gibt Interviews, Werbeeinschaltungen, Wunschkonzerte. Inhalt und Form sind hier vollkommen aufeinander abgestimmt, das macht unter anderem die Qualität des Werks aus. Auch in anderen Hörspielen nimmt Kofler die Übereinstimmung von Inhalt und Form vor, etwa in „Lombroso in Leibnitz“. Aber so meisterhaft wie in „Oliver“ glückt es in keinem anderen Hörspiel.

Die Grenze zwischen Fiktion und Realität schwimmt bei Kofler ständig, sowohl den Inhalt als auch die Form betreffend. So etwa in „Der Erlöser“: Nicht nur reale Persönlichkeiten treten auf, alleine durch das Vorhandensein eines Simulators ist die Grenze zur Wirklichkeit unscharf, wie Kofler in den Vorbemerkungen zum Hörspiel schreibt:

*Der [Simulator] ‚Sisyphos‘ gestaltet aber nicht nur, sondern simuliert auch, in ‚Urszenen‘, die Wirklichkeit, wie sie war oder zumindest hätte sein können.
(Der Erlöser, S. 38)*

⁶⁸ Wendelin Schmidt-Dengler: Ex libris [Radiosendung vom 2.2.1992]. Wien: Ö1.

⁶⁹ vgl. <http://oe1.orf.at/hoerspiel/suche/10833> (8.5.2012)

Auch wenn die Wirklichkeit nicht wahr ist, so könnte sie es zumindest sein. Auch wenn der Inhalt Fiktion ist, könnte er theoretisch real sein. Inhaltlich verschwimmt die Grenze in „Der Erlöser“ also durchaus. Die Form ist hier allerdings eindeutig nicht der Wirklichkeit nachgeahmt, vielmehr handelt es sich – wie so oft bei Kofler – um eine Aneinanderreihung von Stimmen, um ein Stimmenkonglomerat. Die Stimmen monologisieren nebeneinander oder unterbrechen sich gegenseitig. Es ist beim Hören sofort klar, dass es sich hierbei um ein Hörspiel, um Kunst handelt, es könnte keine Live-Übertragung oder Reportage sein.

Neben zeitgenössischen Phänomenen und Gestalten zieht Kofler immer wieder geschichtliche Inhalte für seine Werke heran, so etwa in „Was geschah mit der Königin der Nacht?“. Kofler tut in dem Hörspiel so, als ob die Königinnen der Nacht tatsächlich geschichtliche Realität gewesen wären. Aber was an den Geschichten über die Opernsängerinnen ist wirklich wahr? Wartete die GESTAPO tatsächlich in der Garderobe auf sie? Wurden sie tatsächlich an Ort und Stelle in Gewahrsam genommen? Hatten sie wirklich eine Affäre mit einem gewissen Reichsleiter Bormann? Man kann es nie so genau sagen, wie auch Kofler selbst bewusst ist.

(Königin der Nacht – Fiktion oder Recherche?)

Wenn Sie nachdenken und zu keinem Ergebnis kommen, haben sie den Text verstanden.

(Roberto Cazzola, S. 85)

Kofler möchte also gar nicht, dass Realität und Fiktion auseinanderzuhalten sind. Es geht ihm rein darum, dass seine Erfindungen auch wahr sein könnten. Und darum, dass das was ist, nicht wahr sein kann – es aber dennoch ist. Die Realität ist oft viel unglaublicher, als man es sich vorstellen mag. Genau an dieser Realität möchte Kofler Kritik üben. Und dazu ist es eben entscheidend, Wahrheit und Erfindung zu vermischen – dem Endprodukt aber eine möglichst glaubwürdige Note zu verleihen. In „Was geschah mit der Königin der Nacht?“ verwendet Kofler wieder einmal Namen, um den Eindruck zu erwecken, dass es sich hier um historische Wahrheiten handelt. Und auch die Form passt er dementsprechend an – in diesem Fall

allerdings nur teilweise, denn hier kommen auch Gedankenstimmen zum Einsatz. Er arbeitet zum Beispiel aber auch mit Interviews. Die Interviewpartner sprechen als Zeitzeugen, als ehemalige Kolleginnen der Königinnen der Nacht, welche angeblich verhaftet wurden. Es ist natürlich klar, dass Kofler den Text für diese Interviews fingiert. Aber dennoch wird mit dieser Form des Interviews der Eindruck der Historizität verstärkt. Es ist ein Mittel, um die Grenze zwischen Realität und Fiktion stark zu verwischen.

6.4 Übertreibungen und Geschmacklosigkeiten

Die Grenze zwischen Fiktion und Realität macht Kofler also sehr oft und ganz bewusst unkenntlich. In vielen Fällen begegnet uns an dieser mehr oder weniger unmerklichen Grenze das Mittel der Übertreibung, das oft auch in Geschmacklosigkeiten mündet. Aber „Werner Kofler ist kein Übertreibungskünstler in dem Sinn, dass sich in seinen Verzerrungen die österreichische Wirklichkeit verflüssigen würde; seine Verzerrungen machen die hiesigen Verhältnisse transparent [...]“.⁷⁰ Erst durch die Verzerrung kommt die Absurdität der Realität so glänzend zum Vorschein.

Kofler macht also die Grenze zwischen Realität und Fiktion dann doch ein wenig kenntlich. Warum er dies tut? Um zu kritisieren. Mit jeder Übertreibung geht auch Kritik einher. Sei es Kritik an Medien, Kritik am Literaturbetrieb, Kritik an der Erinnerungskultur an das Dritte Reich, Kritik an Erlösergestalten oder Kritik an Profitgier.

Gerade in den satirischen Hörspielen setzt Kofler gerne Übertreibungen und Obszönitäten ein, wohingegen dieses literarische Mittel in den ernsteren Hörspielen wie „Unruhe“ oder „Auf der Strecke“ vergleichsweise sehr wenig vorkommt. Kein Wunder, denn gerade bei der Satire handelt es sich ja um eine literarische Darstellungsart, die oft auch mit Übertreibung

⁷⁰ Kastberger, Klaus: Meister der üblen Nachrede. Zu Werner Koflers Poetik des Schurkenstreichs. In: Klaus Amann (Hg): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl, 2000. S. 154.

arbeitet.⁷¹ Kofler arbeitete von Anfang an mit Übertreibung. Er war „untergriffig, ausfällig, rücksichtslos, geschmacklos, unangepasst und politisch unkorrekt. Er war es vermutlich nie aus Lust an der Provokation, sondern immer methodisch überlegt und gezielt. Kofler hat ein feines Gespür für so elementare gesellschaftliche Tugenden und Kompetenzen wie Geschäftstüchtigkeit, Unehrlichkeit, Angeberei, Karrierismus, autoritäres Verhalten, Bigotterie, Scheinheiligkeit, Heldenverehrung und Erlösersucht.“⁷² Kofler hat einen guten Grund für seine Übertreibungen: Er übertreibt, um mit dem Finger auf seine Kritikpunkte, auf gesellschaftliche Missstände zu zeigen. Nimmt man zum Beispiel die Geschichte des kleinen Oliver, so lautet der Dialog zwischen den Produzenten Olivers einmal:

SCHMIDT-SCHULTZE: [...] Ein Vorschlag [für ein CD-Cover, Anm.] war zum Beispiel: Der kleine Oliver reicht einem Negerkind die Hand oder überreicht ihm die CD [...]

*WINDHOLZ: Und das Negerkind mit dem Hungerödem beißt gierig in die Scheibe. Ich will euch erquicken, spricht Oliver.
(Das große Buch vom kleinen Oliver, S. 79)*

Durch die Übertreibung wird die Absurdität der Realität deutlich. Ein hungerndes Negerkind wird zur Vermarktung einer CD benützt. Es geht überhaupt nicht um soziale Zwecke oder Nächstenliebe, es geht um eine Marketingstrategie, um Profit, um Geld. Ein Szenario, das der Realität ja nicht unähnlich ist. Der Hunger anderer soll dafür herhalten, dass sich Olivers Album gut verkauft. Natürlich ist Kofler bei dieser Szene auf gewisse Art und Weise geschmacklos, aber ebenso geschmacklos ist die Realität – sie ist es nur nicht in dieser Deutlichkeit.

Auch die „Erlösergestalten“ stellt Kofler mit Liebe durch das Mittel der Übertreibung bloß.

*Die Sonne wird sich verfinstern, der Mond nicht mehr scheinen, die Völker der Erde werden jammern und Klagen vor Sehnsucht nach Phantasie, und sie werden ihn kommen sehen auf den Wolken des Himmels.
(Der Erlöser, S. 56)*

⁷¹ vgl. Satire. In: Eva Beate Bode (Red.): Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe. 3. Auflage. Leipzig. Mannheim: Brockhaus, 2007. S. 732.

⁷² Amann: Zeichen und Bedeutung. S. 13.

So spricht Professor Podersam im Hörspiel „Der Erlöser“ über einen „allseits bekannten falschen Propheten und Propheten des Falschen“ (Der Erlöser, S. 38), der – wie gesagt – verblüffende Ähnlichkeiten mit André Heller aufweist. Als der Erlöser vom Leopoldsberg spaziert, trifft er einen von Akne Befallenen, den er heilt, indem er ihm die Praxis eines guten Hautarztes nennt. Doch nicht nur für ihn ist Heller der Erlöser. Die gesamte Weltbevölkerung betet ihn an. Nicht einmal der Messias selbst weiß dann noch, wer nun der Erlöser ist. Jesus Christus sagt: „Bist du der Heiland oder bin ich es?“ (Der Erlöser, S. 57).

In der Übertreibung erkennt Kofler ein literarisches Mittel, um die realen Gestalten zu bloßzustellen. Oftmals handelt es sich dabei um Figuren der Popularkultur, um profane Gestalten. Aber Kofler kritisiert sie nicht direkt, er kritisiert sie eben durch die übertriebene Darstellungsweise.

Kofler ist kein Biologist. Er sagt nicht, der Arsch ist ein Arsch und Schluss. Er ist Materialist. Er sagt, der Arsch bestimmt das Bewusstsein, und beschreibt das Bewusstsein, die damit verbundenen Haltungen, er löst die Arschhaftigkeit auf in sinnlich und rational überprüfbare, erkennbare Momente, der Arsch kommt also als solcher dabei überhaupt gar nicht vor, aber am Ende ist der Leser geneigt auszurufen: Ist das aber ein Arsch!⁷³

Zu dieser Ästhetik der Übertreibung – das Hörspiel „Der Erlöser“ ist diesbezüglich ein Meisterwerk – weist Kofler auch die Schauspieler an. Die Szenen sollen grotesk übersteigert und hyperrealistisch inszeniert werden, schreibt er in den Regieanweisungen. Die Sprecher scheinen in dem Hörspiel den Wunsch zu haben, jeden einzelnen Satz zu einem Weltereignis zu machen.⁷⁴ Auch hinsichtlich der Übertreibung stimmt Kofler also Inhalt und Form miteinander ab.

⁷³ ebd. S. 61.

⁷⁴ vgl. Kofler: Der Erlöser. S. 38.

Hin und wieder geraten die Übertreibungen zu Geschmacklosigkeiten, was Kofler selbst wunderbar findet. „Je geschmackloser, desto besser“⁷⁵, schreibt er. Die Übertreibung und die Geschmacklosigkeit scheinen aber auch zu den wenigen Mitteln der Kunst zu gehören, mit denen man der übermedialisierten Welt noch ankommt. Die Welt wird von Nachrichten beschallt, von Schlagzeilen erschlagen, von Plakaten zugeklebt, von Erlösergestalten überrollt. Kofler ahmt das in gewisser Weise nach, übertreibt dabei eine Spur, kritisiert damit und regt vielleicht gerade durch die Übertreibung zum Nachdenken an. Schon in „Örtliche Verhältnisse“, einem seiner ersten Hörspiele bekennt er sich dazu:

*Ich beriesle Sie, damit Sie aufhören, sich berieseln zu lassen. Wehren Sie sich dagegen. Ich verkaufe Sie für dumm, damit Sie aufhören, sich für dumm verkaufen zu lassen. Wehren Sie sich dagegen. Sie hören jetzt Werbung. Wehren Sie sich dagegen.
(Örtliche Verhältnisse, Hörspiel, 29' 10")*

⁷⁵ Kofler: Auskunft. S. 221.

7 RESÜMÉE

Werner Kofler – ein Hörspielprofi? Die Frage kann man guten Gewissens bejahen. Kofler schrieb nicht nur originär fürs Hörspiel und arbeitete nicht nur den Stoff seiner Bücher um, so wie es viele seiner Kollegen praktizieren. Er weiß auch ganz genau, wie er die Möglichkeiten des Hörspiels nutzen kann. Alleine, wenn man seine Manuskripte durchschaut, erweist sich Kofler als großer Kenner der Hörspielmaschinerie. Er gibt teilweise akribisch genaue Regieanweisungen und schmeißt nicht zuletzt mit Fachbegriffen der Hörspielszene um sich. Er möchte nichts dem Zufall überlassen, sprich: er möchte seine Texte nicht völlig den Regisseuren und Schauspielern überlassen. Er möchte da schon ein Wörtchen mitreden und macht sich daher nicht nur Gedanken über den Hörspieltext, sondern auch um seine Umsetzung durch Schauspielkunst, untermauert durch passende Musik und Geräusche. Nicht zuletzt hat sich gezeigt, dass Kofler dafür prädestiniert zu sein scheint, Hörspiele zu schreiben, ist doch auch in seinen Büchern das Akustische stets omnipräsent.

Hörspielgeschichtlich gesehen ging Kofler genau mit dem Trend, der seit den 70ern lautete: Anything goes. Der Streit „Wort gegen Akustik“ flaute schon ab, als Kofler noch in seinen künstlerischen Anfangsjahren war. Diesbezüglich lässt sich auch kein eindeutiger Trend feststellen. Kofler verfasste Hörspiele, wo eindeutig das Wort im Vordergrund steht, aber genauso stammen Werke aus seiner Feder, wo das Akustische, vor allem die Musik eine Hauptrolle übernehmen.

Die Themenbereiche jedenfalls, denen sich Kofler im Hörspiel widmet, stimmen mit jenen überein, denen er sich in seinen Büchern widmet. Natur und Umwelt, Nazivergangenheit, Medien und Literatur, abnorme psychische Zustände sowie Kritik an der Wirtschaftswelt beschäftigen Kofler in seinen Werken immer wieder. Wobei der Inhalt niemals ohne die passende Form existieren kann. Speziell beim Hörspiel arbeitet Kofler immer wieder auch mit

radioeigenen Formen. Er schreibt einige Hörspiele im Stil einer Reportage und baut typische Radioelemente wie Nachrichten, Verkehrsmeldungen oder Wetterbericht ein. Form und Inhalt stimmen also sehr oft überein, wobei durch die Kofler'schen Übertreibungen oft Diskrepanzen entstehen, die den Inhalt dann unreal machen. Gerade dadurch wird aber die Grenze zwischen Fiktion und Realität markiert, der Hörer wird aufgerüttelt und zum Nachdenken angeregt. Oft zieht Kofler die Realität, bzw. reale Figuren, wie z.B. André Heller, auch ins Lächerliche, wodurch er der Realität ebenso wie den realen Figuren den Boden entzieht. Kofler kritisiert sie, ja man könnte sagen, er schlägt sie mit ihren eigenen Mitteln, bis sie den Halt verlieren.

Ein Mittel, die Figuren bloß zu stellen, ist bei Kofler das Zitat. Er reißt Sätze aus ihrer Umgebung heraus und stellt sie auf die Bühne des Hörspiels, wodurch ihre oftmalige Absurdität viel stärker zum Ausdruck kommt. Nicht zuletzt durch die vielen Zitate und damit die vielen Stimmen, die sprechen, ist das Akustische bei Kofler allgegenwärtig. Geschriebene Literatur und Hörspiele gehen gewissermaßen fließend ineinander über, durch die Omnipräsenz des Akustischen. Diese ergibt sich vor allem durch die Polyphonie der Stimmen in Koflers Werken. Aber auch die Musikalität – und wie gezeigt werden konnte versteht Kofler seine Sprache sehr wohl auch als Musik und seine Hörspiele als Musikstücke – spielt dabei eine wesentliche Rolle.

Doch nicht nur die Sprache als Musik, auch die Musik an sich ist ein wesentlicher Bestandteil Kofler'scher Literatur. Die Hörspiele erweisen sich als geniale Möglichkeit für Kofler, seine Liebe zur Musik auszudrücken und die Stimmungen, die er auch in seinen Büchern immer wieder mit Musik untermauert, zu intensivieren. Bücher und Hörspiele korrespondieren in musikalischer Hinsicht sehr oft miteinander, manche Szenen aus seinen Büchern wirken wie Manuskripte, die dann im Hörspiel verwirklicht wurden. Zudem versteht sich Kofler nicht nur als Hörspiel-Schreiber, sondern auch als Hörspiel-Komponist. Wenn er Hörspiele schreibt,

komponiert er. Oft übernimmt er musikalische Strukturen für seine Hörspiele. Auch wenn es um Geräusche geht, ist er stets darum bemüht sie kompositorisch einzusetzen – das gilt nicht zuletzt auch für die Stille. Wobei Stille keinesfalls mit Ruhe gleichzusetzen ist, nach der viele von Koflers Alter Egos streben.

Im letzten Kapitel konnte auch noch aufgezeigt werden, dass Realität und Fiktion in Koflers Hörspielen tatsächlich noch stärker verschwimmen, als dies in seinen Büchern der Fall ist. Grund dafür ist, dass das Hörspiel als Radiokunst ganz andere Möglichkeiten bietet, die Realität nachzuahmen, als Literatur in Buchform. Da das Radioprogramm abseits von Hörspielen tatsächlich den Anspruch erhebt, die Wirklichkeit abzubilden – was bei literarischen Büchern wenig bis gar nicht der Fall ist. In Form von fingierten Reportagen und mit kleineren Radioelementen wie Nachrichten ahmt Kofler die Wirklichkeit teilweise bis zum Verwechseln nach. Die Mittel, die ihm das Radio bietet, nutzt er in vollem Umfang aus. An der Grenze zwischen Fiktion und Realität begegnet uns aber oft – vor allem in den Kofler'schen Satiren – das Mittel der Übertreibung. Kofler setzt es ganz bewusst ein, um zu kritisieren, um absurde Realitäten zu verdeutlichen und auf gesellschaftliche Missstände hinzuweisen. Die Übertreibung Koflers verwischt nicht die realen Zustände, im Gegenteil: Die Übertreibung macht sie transparent.

8 LITERATURVERZEICHNIS

PRIMÄR

Bücher

- Kofler, Werner, Friedrich Aigner:** Analo. Wien (u.a.): Jugend und Volk, 1973.
- Kofler, Werner:** Amok und Harmonie. Prosa. Berlin: Wagenbach, 1985.
- Kofler, Werner:** Am Schreibtisch. In: Werner Kofler: Triptychon. Am Schreibtisch. Hotel Mordschein. Der Hirt auf dem Felsen. Wien: Deuticke, 2005.
- Kofler, Werner:** Aus der Wildnis. Zwei Fragmente. Berlin: Wagenbach, 1980.
- Kofler, Werner, Gerhard Haderer:** Das große Buch vom kleinen Oliver. Wien: ÖBV, 1991.
- Kofler, Werner:** Der Hirt auf dem Felsen. In: Werner Kofler: Triptychon. Am Schreibtisch. Hotel Mordschein. Der Hirt auf dem Felsen. Wien: Deuticke, 2005.
- Kofler, Werner:** Dopo Bernhard. Nach Bernhard. Wie ich dem Übersetzer Reitani aus Bari den Unterschied zwischen Mordschein und Mondschein beibrachte. Ein Schurkenstreich. Köln: Poodle Press, 1996.
- Kofler, Werner:** Guggile. Vom Bravsein und vom Schweinigl. Eine Materialsammlung aus der Provinz. Berlin: Wagenbach, 1975.
- Kofler, Werner:** Herbst, Freiheit. Ein Nachtstück. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1994.
- Kofler, Werner:** Hotel Mordschein. In: Werner Kofler: Triptychon. Am Schreibtisch. Hotel Mordschein. Der Hirt auf dem Felsen. Wien: Deuticke, 2005.
- Kofler, Werner:** Ida H.. Eine Krankengeschichte. Berlin: Wagenbach, 1978.
- Kofler, Werner:** In meinem Gefängnis bin ich selbst der Direktor. Lesebuch. Klagenfurt: Drava, 2007.
- Kofler, Werner:** Kalte Herberge. Bruchstück. Wien (u.a.): Deuticke, 2004.
- Kofler, Werner:** Konkurrenz. Roman. Wien (u.a.): Medusa, 1984.
- Kofler, Werner:** Manker. Invention. Wien (u.a.): Deuticke, 1999.
- Kofler, Werner:** Örtliche Verhältnisse. Berlin: Rainer, 1973.
- Kofler, Werner:** Tanzcafé Treblinka. Geschlossene Vorstellung. Sprechstück mit Musik. Wien (u.a.): Deuticke, 2001.
- Kofler, Werner:** Üble Nachrede. Furcht und Unruhe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1997.
- Kofler, Werner:** Wie ich Roberto Cazzola in Triest plötzlich und grundlos drei Ohrfeigen versetzte. Versprengte Texte. Wien: Wespennest, 1994.
- Kofler, Werner:** Zerstörung der Schneiderpuppe. Eine Festschrift. Köln: Poodle Press, 1999.
- Kofler, Werner:** Zu Spät. Tiefland. Obsession. Wien: Sonderzahl, 2010.

Hörspiele gedruckt

- Kofler, Werner:** Auf der Strecke. In: Werner Kofler: In meinem Gefängnis bin ich selbst der Direktor. Lesebuch. Klagenfurt: Drava, 2007. S. 193 – 213.
- Kofler, Werner, Antonio Fian:** Blöde Kaffern, dunkler Erdteil. Rolf Torring juniors Abenteuer. In: Werner Kofler, Antonio Fian: Blöde Kaffern, dunkler Erdteil. Drei Hörspiele. Wien: Sonderzahl, 1999. S. 7 – 35.
- Kofler, Werner, Antonio Fian:** Der Erlöser. Eine Simulation. In: Werner Kofler, Antonio Fian: Blöde Kaffern, dunkler Erdteil. Drei Hörspiele. Wien: Sonderzahl, 1999. S. 37 – 70.

Kofler, Werner: In der Hauptstadt der Literatur. Ein Schwank. In: Kofler, Werner: Wie ich Roberto Cazzola in Triest plötzlich und grundlos drei Ohrfeigen versetzte. Versprengte Texte. Wien: Wespennest, 1994. S. 35 – 52.

Kofler, Werner, Antonio Fian: Lombroso in Leibnitz oder der afrikanische Bruder. In: Werner Kofler, Antonio Fian: Blöde Kaffern, dunkler Erdteil. Drei Hörspiele. Wien: Sonderzahl, 1999. S. 71 – 103.

Hörspiele akustisch

Kofler, Werner: Auf der Strecke. NDR, ORF, 2003.

Kofler, Werner, Antonio Fian: Aufstellungen. ORF, 2010.

Kofler, Werner: Biohotel, Pastorale. ORF, Radio Bremen, 1995.

Kofler, Werner, Antonio Fian: Blöde Kaffern, dunkler Erdteil. ORF Wien, Radio Bremen, 1987.

Kofler, Werner, Antonio Fian: Der dramatisierte Schundroman – letzte Folge. ORF Burgenland, 1985.

Kofler, Werner, Antonio Fian: Der Erlöser. Hessischer Rundfunk, ORF, 1989.

Kofler, Werner: Die vier Jahreszeiten. ORF Burgenland, 1981.

Kofler, Werner, Antonio Fian: Feiner Schmutz, gemischter Schund. Hessischer Rundfunk, 1986.

Kofler, Werner: Hotel Mondschein. ORF Burgenland, Radio Bremen, 1988.

Kofler, Werner: In der Hauptstadt der Literatur. ORF Kärnten, 1994.

Kofler, Werner, Antonio Fian: Lombroso in Leibnitz oder der afrikanische Bruder. Hessischer Rundfunk, ORF, 1994.

Kofler, Werner: Monopolis. ORF Burgenland, 1983.

Kofler, Werner: Oliver. Hessischer Rundfunk, 1982.

Kofler, Werner: Örtliche Verhältnisse. ORF Burgenland, 1971.

Kofler, Werner: Stadttheater. Tanzcafé Treblinka. Geschlossene Vorstellung. ORF, SR, 2002.

Kofler, Werner: Surrealismus oder was ist kann nicht wahr sein. ORF Burgenland, 1976.

Kofler, Werner: Unruhe. ORF, Hessischer Rundfunk, 1997.

Kofler, Werner: Vorgeschichte. ORF Burgenland, 1973.

Kofler, Werner: Was geschah mit der Königin der Nacht?. SFB, ORF, WDR, 1992.

Kofler, Werner: Zell-Arzberg oder Gütergemeinschaft. ORF Burgenland, 1978.

Kofler, Werner: Zwei Versuche das Land des Lächelns kaputt zu machen. ORF, 2000.

Manuskripte

Werner Kofler: Die vier Jahreszeiten. (Quelle: Robert Musil-Institut für Literaturforschung der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv, 11/W27)

Werner Kofler: Hotel Mondschein. Ein radiophones Fragment. 1987. (Quelle: Robert Musil-Institut für Literaturforschung der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv, 11/W32)

Werner Kofler: Oliver. Ein Real-Fiction-Hörspiel. 1979/80. (Quelle: Robert Musil-Institut für Literaturforschung der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv, 11/W26)

Werner Kofler: Surrealismus oder was ist kann nicht wahr sein. Der ganz gewöhnliche Terror in Hörbeispielen und Bilddokumenten. Eine Montage. 1975. (Quelle: Robert Musil-Institut für Literaturforschung der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv, 11/W23)

Werner Kofler: Unruhe. Monolog. 1995. (Quelle: Robert Musil-Institut für Literaturforschung der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv, 11/W36/1,2)
Werner Kofler: Was geschah mit der Königin der Nacht? Vier Mutmaßungen. 1989. (Quelle: Robert Musil-Institut für Literaturforschung der Universität Klagenfurt/Kärntner Literaturarchiv, 11/W34)

SEKUNDÄR

zum Hörspiel

Döhl, Reinhard: Das neue Hörspiel. 2., unveränd. Aufl. Darmstadt: wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992. (Geschichte und Typologie des Hörspiels Bd. 5)
Fischer, Eugen Kurt: Das Hörspiel. Form und Funktion. Stuttgart: Kröner, 1964. (Kröners Taschenausgabe ; 337)
Godler, Heimo u.a. (Hg.): Vom Dampfradio zur Klangtapete. Beiträge zu 80 Jahren Hörfunk in Österreich. Wien (u.a.): Böhlau, 2004.
Heger, Roland: Das österreichische Hörspiel. Wien (u.a.): Braumüller, 1977. (Untersuchungen zur österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts; 6)
Hischenhuber, Heinz : Gesellschaftsbilder im deutschsprachigen Hörspiel seit 1968. Wien: VWGÖ, 1985. (Dissertationen der Universität Wien ; 170)
Krug, Hans-Jürgen: Kleine Geschichte des Hörspiels. 2. überarb. u. erw. Aufl. Konstanz: UVK, 2008.
Knilli, Friedrich : Das Hörspiel in der Vorstellung der Hörer: Selbstbeobachtungen. Frankfurt/Main, Wien (u.a.): Lang, 2009.
Knilli, Friedrich: Das Hörspiel. Mittel und Möglichkeiten eines totalen Schallspiels. Stuttgart: Kohlhammer, 1961.
Ladler, Karl: Hörspielforschung. Schnittpunkt zwischen Literatur, Medien und Ästhetik. 1. Aufl. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag, 2001.
Mothes, Ulla: Dramaturgie für Spielfilm, Hörspiel und Feature. Konstanz: UVK, 2001. (Praxis Film ; 1)
Nehoda, Karl Heinz : Kino im Ohr. Das Hörspiel im Wandel der Zeit. Dipl.Ar., Wien, 2009.
Ö1-Homepage: <http://oe1.orf.at/artikel/220081> (29.3.2012).
Ö1-Homepage: <http://oe1.orf.at/artikel/220089> (29.3.2012).
Ö1-Homepage: <http://oe1.orf.at/hoerspiel/suche/10833> (8.5.2012)
Schöning, Klaus (Hg.): Hörspielmacher: Autorenporträts und Essays. Königstein: Athenäum, 1983.
Schöning, Klaus (Hg.): Spuren des Neuen Hörspiels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982.
Schwitzke, Heinz (Hg.): Sprich, damit ich dich sehe. Sechs Hörspiele und ein Bericht über eine junge Kunstform. München: List, 1960. (List-Bücher ; 164)
Schwitzke, Heinz: Das Hörspiel: Dramaturgie und Geschichte. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1963.
Thomsen, Christian W. (Hg.): Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985.
Vielhauer, Annette: Welt aus Stimmen. Analyse und Typologie des Hörspieldialogs. Neuried: Ars Una, 1999. (Deutsche Hochschuledition ; 78)

Vowinckel, Antje: Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995. (Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft; 146)
Würffel, Stefan B.: Das deutsche Hörspiel. Stuttgart: Metzler, 1978. (Sammlung Metzler; 172)

zu Kofler

Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl, 2000.

Amann, Klaus: Der Wirklichkeitsparodist aus der Realitätsferne. In: Wespennest (1992), H 86. S. 12 – 15.

Fetz, Bernhard: Stimmen hören. Zu Werner Koflers Tryptichon Am Schreibtisch, Hotel Mordschein, Der Hirt auf dem Felsen. In Herbert J. Wimmer (Hg.): Strukturen Erzählen. Die Moderne der Texte. Wien 1996, S. 133 – 151.

Haas, Franz: Bücher aus dem Hinterhalt. Die literarischen Sabotageakte des österreichischen Schriftstellers Werner Kofler: eine Hommage. In: Frankfurter Rundschau, 4.8.1990.

Käthner, Ingo: Werner Kofler. In: Kritisches Lexikon der Gegenwartsliteratur. (KLG Stand 2005)

Kofler, Werner: Villach führt. (= Dankesrede anlässlich der Verleihung des Kulturpreises der Stadt Villach an – den aus Villach stammenden – Schriftsteller Werner Kofler). In: Wespennest (1992), H 86, S. 15.

Mittersakschmöllner, Hermann: Werner Kofler. Versuch einer Monographie. Hausarbeit aus Germanistik. 1982.

Rußegger, Arno: „Der, der ich sein könnte, winkt traurig dem, der ich bin...“ Ein Porträt des österreichischen Schriftstellers Werner Kofler. In: ide. Informationen zur Deutschdidaktik. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule. 17 (1993), H. 2 (neue Folge), S. 61 – 71.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Ex libris [Radiosendung vom 2.2.1992]. Wien: Ö1.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Nach Bernhard. Notizen zur österreichischen Literatur der Gegenwart. In: ide. Informationen zur Deutschdidaktik. Zeitschrift für den Deutschunterricht in Wissenschaft und Schule. 17 (1993), H. 2 (neue Folge), S. 16 – 31.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Werner Kofler. In: Berger, Albert (Hg.): Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne. Wien: Passagen-Verl., 1994. S. 295 – 307.

Schuh, Franz: Werner Kofler und die Sprangkraft der österreichischen Literatur. (= Rede zur Verleihung des Bremer Förderpreises an Werner Kofler). In: Protokolle. Zeitschrift für Literatur und Kunst. S. 11 – 15.

sonstige

Satire. In: Eva Beate Bode (Red.): Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe. 3. Auflage. Leipzig. Mannheim: Brockhaus, 2007.

9 ANHANG

9.1 Abstract

Diese Arbeit gibt einen ersten Überblick über das Hörspielschaffen des Kärntner Autors Werner Kofler. Die Werke Koflers werden auf die das Hörspiel konstituierenden Faktoren „Wort“, „Musik“, „Geräusch“ und „Stille“ hin untersucht. Außerdem wird ein zentraler Punkt, der auch in den Büchern Koflers eine wichtige Rolle spielt in Bezug zu den Hörspielen gesetzt: Die Realität und ihre Rolle in Koflers Literatur. Der Vergleich von Koflers Hörspielen mit seinen Büchern steht immer wieder im Mittelpunkt der Ausführungen.

Erstmals wird eine geschichtliche Einordnung von Koflers Hörspielen vorgenommen. Insgesamt 24 Hörspiele, welche von 1969 bis 2011 veröffentlicht wurden, werden überblicksartig dargestellt. Zudem wird Kofler als Hörspiel-Autor näher unter die Lupe genommen, etwa seine Manuskripte und die Regieanweisungen untersucht.

Kofler wird sowohl als Wortkünstler dargestellt, aber auch als Musikliebhaber. Er erweist sich als sehr feinfühler Hörspielautor, der Worte genauso in den Vordergrund rückt, wie Musik. Oft ist auch beides – Wort und Musik – aufeinander abgestimmt. Auch wenn es um den Einsatz von Geräuschen in seinen Hörspielen geht, zeigt sich der Autor sehr kreativ. Insgesamt erweist sich die Omnipräsenz des Akustischen als durchgängiges Merkmal in Koflers Kunst – in seinen Büchern, wie in seinen Hörspielen.

Ein weiteres Merkmal der Kofler'schen Kunst, das schon aus seinen Büchern bekannt ist, ist die Realitätsnähe. Oft verschwimmt die Grenze zwischen Fiktion und Realität, das gilt auch für seine Hörspiele. Mittels sehr realitätsnahen Satiren übt er immer wieder Kritik an

gesellschaftlichen Missständen. Dabei zieht sich eine Vorliebe für gewisse Themen durch sein Schaffen, die da etwa wären „Natur und Umwelt“, „Nazivergangenheit“, „Medien und Literatur“, „Psychologie“ und „Wirtschaft“.

9.2 Lebenslauf der Verfasserin

Name	Eva Lugbauer
Geburtsdaten	14. März 1985 in Scheibbs (NÖ)
Schullaufbahn	<u>1991-1995</u> : Volksschule Purgstall (NÖ) <u>1995-1999</u> : Hauptschule Purgstall <u>1999-2004</u> : Bildungsanstalt für Kindergartenpädagogik (BAKIP) in Amstetten (NÖ), Matura
Studium	seit Oktober 2004 an der Universität Wien; Studienrichtungen: Geschichte, Philosophie, Deutsche Philologie, Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Romanistik
Zusatzausbildung	<u>2010 – 2012</u> : Studentenkurs für Journalismus an der Katholischen Medienakademie (KMA), Wien
Berufliches	<u>August 2008 – Jänner 2011</u> : freie Mitarbeiterin bei den Niederösterreichischen Nachrichten (NÖN), Redaktion Erlaufthal <u>März 2011</u> : Praktikum bei der APA in Wien, Kulturredaktion <u>Mai und Juni 2011</u> : Praktikum bei der "Furche", alle Ressorts <u>Juli und August 2011</u> : Praktikum bei der "Kleinen Zeitung" in Klagenfurt, Politikredaktion <u>Februar bis Mai 2012</u> : Onlineredakteurin beim ORF <u>seit Juni 2012</u> : stellvertretende Redaktionsleiterin bei den Niederösterreichischen Nachrichten (NÖN), Redaktion Erlaufthal
Auslandsjahr	<u>September 2007 – Juni 2008</u> : Sprachassistentin am "Istituto Tecnico Leonardo da Vinci" in Milazzo (Sizilien)