



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Gedanken-Erhebungen: Mehrdimensionale  
Sprachkunstwerke bei Werner Kofler

Intermediale Perspektiven – Demontage der Wirklichkeit –  
Untersuchungsexkursionen am Schreibtisch

verfasst von / submitted by

Stefan Bilgeri, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2019 / Vienna 2019

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

UA 066 817

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

Masterstudium Deutsche Philologie UG2002

Betreut von / Supervisor:

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



# Inhaltsverzeichnis:

<b>1. Einführung</b> .....	<b>1</b>
<b>2. Werner Kofler als Autor und die Beschaffenheit seiner Texte</b> .....	<b>4</b>
2.1 Die Oberfläche: Der Autor als Provokateur .....	4
2.2 Im Dahinter: Mehrdimensionalität und Zerlegung .....	7
2.3 Kleiner Forschungs-Rundblick .....	13
<b>3. Gedanken-Erhebungen</b> .....	<b>17</b>
3.1 Einführung des Begriffs .....	17
3.1.1 Etymologische Verortung .....	17
3.1.2 Begriffskategorien und Verknüpfung mit dem Werk .....	19
3.2 Gedanken-Erhebung bei Jean Paul .....	23
3.3 Schreibtischreisen und Bewegungsdynamiken .....	29
3.4 Erhebung als Aufstand und Auflehnung .....	37
3.4.1 Ökonomie und Neokapitalismus .....	39
3.4.2 Auflösung der Räume .....	41
3.4.3 Demontage der Wirklichkeit .....	44
3.5 Die Ermittlungsverfahren .....	48
3.5.1 Die Kanzlei und ihre Detektivarbeiten .....	48
3.5.2 Suche und Dokumentation gegen das Vergessen .....	49
3.6 Erhebung als Regie-Perspektive (Intermediale Betrachtungen I) .....	53
3.6.1 Schnitttechniken und Perspektivwechsel .....	55
3.6.2 Polyphonie der Stimmen .....	59
3.6.3 Serialität .....	62
3.6.4 Intermedialität .....	64
3.7 Sinnliche Entdeckungsreisen (Intermediale Betrachtungen II) .....	68
3.7.1 Töne .....	69
3.7.2 Blickfelder .....	74
3.7.3 Körper, Gerüche und Geschmäcker .....	75
3.8 Erhöhungen im Raum: Berge und Natur .....	77
<b>4. Kofler und die Anderen: Exemplarische Bezugnahmen</b> .....	<b>79</b>
4.1 Jean Paul und Werner Kofler: Zwei unbequeme Autoren. ....	79
4.2 Heterotopien und Bernhard .....	86
4.3 Sprachkritik, Trivialmythen und Jelinek .....	89
4.4 Bachmann und der scharfe Blick .....	95
4.5 Bezüge zum postdramatischen Theater .....	96

<b>5. Resümee .....</b>	<b>99</b>
<b>6. Literaturverzeichnis .....</b>	<b>101</b>
6.1 Primärliteratur.....	101
6.2 Sekundärliteratur .....	102
<b>7. Anhang.....</b>	<b>106</b>
7.1 Siglen-Verzeichnis.....	106
7.2 Abstract.....	107

# 1. Einführung

Werner Kofler ist bereits heute nahezu nur mehr als ein Autor der Provokation bekannt und darin dennoch sehr zeitgemäß. In den letzten Jahren war eine der zentralen Fragen in medialen Diskussionen jene, was Kunst alles darf und wie weit sie gehen kann. Oder aus einer anderen Perspektive formuliert: Wie sehr muss man als Künstler, Individuum oder Politiker übertreiben, um in der heutigen Welt überhaupt noch gehört zu werden mit seinen Anliegen. Derlei Experimente und Forschungen hat auch Werner Kofler in aller Leidenschaft betrieben. Weitere Diskurse in den Medien drehten sich häufig um falsche Nachrichten sowie die Scheinwirklichkeiten in Filterblasen. Und selbst in dieser tagesaktuellen Thematik liefert Werner Kofler und sein Werk wichtige Erkenntnisse und trainiert jene geistigen Fähigkeiten, die zur Entscheidungsfindung zwischen Wahr und Falsch beitragen und in weiterer Folge übergehen in eine kritische Betrachtung des Grauraumes zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Da selbst die Politik mittlerweile mit Fiktionen und scheinbaren Wirklichkeiten spielt, ist es umso wichtiger, dem stets mit geschärftem Blick und geübten Instrumentarium begegnen zu können.

In dieser Arbeit soll davon ausgehend vor allem ein genauer Blick auf die Beschaffenheit seiner Texte geworfen werden. Die Form und die Sprache seiner Texte besitzen oftmals weitere und tiefere Bedeutungen als einzig erzählerische Inhalte. Viele Leser schrecken vor den komplexen Konstruktionen seiner Sprachkunstwerke zurück oder sind nicht mehr in der Lage, die verborgenen Facetten und mehrdimensionalen Ebenen darin zu entschlüsseln sowie in weiterer Folge Genuss im Anspielungsreichtum zu finden. Koflers Texte leben vom Spiel mit verschiedenen Wirklichkeiten und Perspektiven, sie lösen die falsche Dualität von Fiktion und Wirklichkeit – oder auch jene des Ich und des Anderen – auf. Dies erfolgt unter anderem mit Regie-Sprache, dem Motiv der Schreibtisch-Reise oder mit Kriminal-Miniaturen. Im Vordergrund steht allerdings nicht das Erzählen von Geschichten, sondern ein Erkenntnisgewinn und eine Hinterlassenschaft an Wissen. Zentral ist vielmehr die Zerstörung scheinbarer Wirklichkeiten: Es wird fortdauernd eine Welt erschaffen und wieder zerlegt. Die Instrumente hierzu

werden offengelegt, die Erschaffung von reinen Illusionsräumen verhindert und dem Leser dabei ein wirkmächtiges Perspektiv zur Schärfung des Bewusstseins überreicht.

Ein Großteil der bisherigen Forschungsliteratur, Buchbesprechungen und Nachrufe arbeiten mit poetologischen Formulierungen, die Werner Kofler selbst über alle seine Werke verstreut hat. Diesen Eigendefinitionen und Interpretationshilfen eines fiktiven Autors oder dessen Figuren sollte jedoch nicht vollkommen vertraut werden, denn sie sind – wie viele andere Textpassagen – überzeichnet und spielen mit Mitteln der Ironie und Satire. Darin macht Kofler keineswegs Halt vor der Buchindustrie, seinem eigenen Werk, noch nicht einmal vor seiner eigenen Person. Dass hierbei ironische Brechungen und Verzerrungen geschehen, die nur Zeichen und nicht wirklich in ihrer Bedeutung wahr sind, versteht sich von selbst und ist für sich ein Leitmotiv, welches sich durch das gesamte Werk zieht.

Deshalb soll in dieser Arbeit ein neuer Begriff eingeführt werden, der in abstrakter Weise nahezu alle Facetten seines Werkes in sich vereint: die Gedanken-Erhebungen. Dieser Begriff kann in viele Unterkategorien aufgeschlüsselt und begrifflich detailliert bestimmt werden, um dann als vielschichtiges und neutrales Analyseinstrument für die Texte Werner Koflers zu dienen. Diese bestehen – dem etymologischen Sinn des Wortes folgend – aus sechs Kategorien: die poetische Seelenerhebung als Schreibtischreise, genaue Ermittlungsverfahren und Nachforschungsarbeit, rasche Perspektiven- und Szenewechsel, sinnliche Betonungen und eindruckliche Sinneswahrnehmungen sowie nicht zuletzt Erhebungen in der Natur und ganz allgemein in Raumkonstellationen.

Diese Analyse-Kategorien der sechsfachen Gedanken-Erhebungen erweisen sich im gesamten Werk von Werner Kofler als äußerst produktiv und verhelfen in besonderer Weise zu einem gesteigerten Erkenntnisgewinn in den verschlungenen Textlabirynthen. Als Ausgangspunkt und zentrales Prosastück für diese Arbeit agiert *Herbst, Freiheit. Ein Nachtstück*.<sup>1</sup> Wie kaum ein anderes Werk

---

<sup>1</sup> Kofler, Werner: *Herbst. Freiheit. Ein Nachtstück*. Reinbek: Rowohlt 1994. (Wird im Folgenden als Kurzzytat "HF" direkt im Fließtext angeführt.)

vereint es die verschiedenen Aspekte seiner unterschiedlichen Werkphasen, demonstriert Koflers literarische Methoden und bleibt dabei im Verhältnis zu anderen Texten sehr zugänglich. Von hier ausgehend – oder punktuell zur Verdeutlichung der Analysekatoren – werden viele weitere Erzähltexte von Werner Kofler herangezogen. Dies soll zudem veranschaulichen, dass kaum ein Buch wirklich in sich geschlossen ist, und somit von einer Serialität des Koflerschen Werkes gesprochen werden kann. Daran anschließend sind viele weitere intermediale Fragestellungen möglich. Hervorgehoben sei hier die auditive Ebene im Werk: einerseits in Form markanter Sinneswahrnehmungen, andererseits in der Musikalität der Koflerschen Sprache.

Nicht zuletzt verweist der Begriff der Gedanken-Erhebung bereits derart stark auf Jean Paul, dass eine Spurensuche in diese Richtung und ein Vergleich beider Autoren – insbesondere mit dem Roman *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch*<sup>2</sup> – unumgänglich erscheint. Beide Autoren werden heute kaum mehr gelesen, sie gelten als zu unbequem, als Herausforderung für Leser und Interpreten. Ihre Schreibverfahren sind ungewöhnlich, ihre Sprache exzessiv, umso lohnender ist eine Beschäftigung mit diesen zwei außergewöhnlichen Schriftstellern. Weitere kurze Bezugnahmen auf – und Vergleiche mit – namhaften Schriftstellerkollegen anhand verschiedener Motive verdeutlichen einmal mehr die Vielschichtigkeit und signifikant unterschätzte Bedeutung des Autors. So, wie Werner Kofler in seinen Werken aufwendige historische Arbeiten gegen das Vergessen geleistet hat, soll auch diese Arbeit daran mitwirken, dass er als bedeutender österreichischer Autor nicht vergessen wird.

---

<sup>2</sup> Jean Paul: *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch*. Husum/Nordsee: Hamburger Lesehefte Verlag 1986. (Wird im Folgenden als Kurzzitat "G" direkt im Fließtext angeführt.)

## 2. Werner Kofler als Autor und die Beschaffenheit seiner Texte

### 2.1 Die Oberfläche: Der Autor als Provokateur

Die Flöte, das Flöten – unentbehrliche Instrumente der Lust wie auch der Erniedrigung und Beleidigung, nein, nicht Beleidigung, der Verhöhnung. – Jetzt, hier, schon wieder, – *aber was, was wenn mir der Jeanescu*, wenn mir der Jeanescu, bibber, bibber, oh, oh, ja was denn wenn mir der Jeanescu, reißen Sie sich am Riemen, Mann! Haltung, Manker, es ist ja noch nicht soweit, falls überhaupt, falls je, darum geht es doch [...]<sup>3</sup>

Angesichts derartiger Textstellen mag es nicht verwunderlich erscheinen, dass Werner Kofler der Ruf eines Provokateurs vorausseilte. Wenn es angebracht schien, scheute er sich nicht davor, in aller Deutlichkeit pikante Angelegenheiten und bekannte Namen zur Sprache zu bringen: "Ich schreibe immer etwas ganz Bestimmtes, das Verbrechen hat Namen und Anschrift."<sup>4</sup> Wie Amann angemerkt hat, kann man in Koflers Texten durchaus eine "Freude an der Provokation, am Tabubruch und am politisch Unkorrekten"<sup>5</sup> feststellen, sie ist jedoch gleichzeitig Voraussetzung für seine "Literatur als Verbrechensbekämpfung" (AS, S. 92). Wichtig ist, dass dies niemals grundlos passiert, sondern dem immer eine genaue Diagnose und Nachforschungsarbeit voran ging. Die genannten Namen stehen dabei stellvertretend für allgemeine Übel in unserer Gesellschaft.<sup>6</sup> Es ist dies also eine besonders deutliche Form von Analyse und Kritik gleichermaßen.

Im Eingangszitat findet sich eine Anspielung auf den Skandal betreffs des Kolumnenschreibers Jeannée, der sich in Koflers Werk namentlich verunglimpft fühlte und Kofler somit sogar einen Gerichtsprozess einbrachte. Dieser ging glücklicherweise zugunsten Koflers aus und erzeugte vielmehr eine Bestätigung hinsichtlich der Freiheit und Autonomie der Kunst. Näheres hierzu und einen

---

<sup>3</sup> Kofler, Werner: Manker. Invention. Wien, München: Deuticke 1999. S. 70.

<sup>4</sup> Ebd. S. 40.

<sup>5</sup> Amann, Klaus: Werner Kofler. In: *Kolik: Zeitschrift für Literatur*. Hg. v. Gustav Ernst und Karin Fleischanderl. Nr. 55/2012. S. 4-12, Hier: S. 7.

<sup>6</sup> Vgl. Kastberger, Klaus: Werner Koflers Schurkenstreich. In: Ders.: *Vom Eigensinn Des Schreibens: Produktionsweisen Moderner österreichischer Literatur*. Wien: Sonderzahl-Verlag 2007. S. 282-391, Hier: S. 282.



Auszug aus dem lesenswerten Text der Urteilsverkündung – der nahezu als Lektürearbeitung dienen könnte – findet sich bei Klaus Amann.<sup>7</sup>

Das zitierte Buch *Manker. Invention* ist an dieser Stelle deshalb interessant, weil über neunzig Seiten hinweg nahezu ausschließlich der Schauspieler Paulus Manker namentlich kritisiert und kommentiert wird. Manker soll als Sprecher in einer Hörspielproduktion selten jenen richtigen Ton, Rhythmus und jene adäquate Lautstärke gefunden haben, den sich Kofler gewünscht hätte. Allerdings sollte man den Text nicht als Provokation und Kritik lesen, sondern als eigenständiges literarisches Werk, welches als solches höchst vergnüglich ist und vor allem sprachlich auf ganz hohem Niveau stattfindet. Zugleich dokumentiert es die Wichtigkeit der Tonalität im Koflerschen Werk. Franz Haas nannte das Stück "eine kunstvolle Partitur der Gegenstimme des Autors" und eine "sprachmusikalisch glänzende Erfindung".<sup>8</sup> Götz Frisch adelte den schmalen Band als "Zweiundneunzig vergnügliche Seiten brillanter Prosa. Schreiben kann er, das Mistvieh."<sup>9</sup> Die Oberfläche der Hörspielinvention ist nicht mehr das Wesentliche, sondern der hochmusikalische literarische Text, welcher für sich alleine existieren kann. In genau dieser Weise ist das gesamte Werk Koflers zu betrachten: Selten ist die scheinbare Oberfläche auch zugleich der Mittelpunkt. Im offen Daliegenden werden nicht die Kernaussagen seiner Texte transportiert. Diese finden sich erst auf einer Metaebene, in der die Frage des Warum gestellt wird. Es gibt die Sprache selbst als Kunstwerk und die Erhebungen im Sinne von Fragen, die der Text aufwirft. Inhaltliche Nacherzählungen – wie sie heute oft kurzfristig betrieben werden – würden hier scheitern und können viele Aspekte und Inhaltsebenen des Koflerschen Werkes gar nicht erfassen.

Wie Amann ausführt, ist die Koflersche Provokationskunst kein willkürliches Instrument, nicht der Kern seiner Texte, sondern vielmehr – so wie alle anderen

---

<sup>7</sup> Vgl. Amann, Klaus: Zeichen und Bedeutung. Betriebsbesichtigung bei Werner Kofler. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 2000. S. 7-21, Hier: S. 17-19.

<sup>8</sup> Haas, Franz: Nein, Kofler, nicht so. Der große Stilist und die Gefahr der regionalen Größe. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 2000. S. 47-60, Hier: S. 57.

<sup>9</sup> Fritsch, Götz: Kofler Hörspiele Oder Eher "Unruhe", Eine Beunruhigung. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 2000. S. 208 – 214, Hier: S. 214.

Elemente – ein genau überlegtes und gezielt eingesetztes Instrument um Vorgänge und Charakteristiken in der Realität aufzuzeigen.<sup>10</sup> Es ist eine Methode, die – sorgsam unter die anderen Textpassagen komponiert – auf etwas hinweisen will, Verborgenes offenlegen und das Hintergründige ausloten:

Kofler hat ein feines Gespür für so elementare gesellschaftliche Tugenden und Kompetenzen wie Geschäftstüchtigkeit, Unehrllichkeit, Angeberei, Karrierismus, autoritäres Verhalten, Bigotterie, Scheinheiligkeit, Heldenverehrung und Erlösersehnsucht. Beispiele dafür sammelt und dokumentiert er mit Bedacht [...]<sup>11</sup>

Bei einer Veranstaltung im Literaturhaus Wien gab Koflers Wegbegleiter Antonio Fian bezüglich des Musikgeschmackes Koflers zu Protokoll: Es musste fetzen. So ähnlich funktioniert auch seine Literatur, es muss dahingehen, immer wieder Neues auftauchen, aufrütteln, sprachlich etwas fetzen. Oder anders gesagt, seine Literatur ist voller Erhebungen, so wie es diese Arbeit herausarbeiten will. Deshalb ist es im Rahmen dieser Analyse nahezu unumgänglich, den etwas verstaubten Begriff neu herauszuholen und in seiner Bedeutungsvielfalt anzuwenden. Fortwährend erhebt sich die Sprache bei Kofler, in sich selbst, gegen und über sich selbst oder gegen etwas anderes. Die Sprache und das Geschriebene erheben sich gegen und über die Wirklichkeit, übertrumpfen, überlisten sie. Jedoch nur, um neuerlich von der Wirklichkeit überholt und überboten zu werden. (vgl. AS, S. 84)

Es muss angemerkt werden, dass im Weltengericht des Werner Kofler zumeist notwendige moralische Urteile gesprochen werden. Das Vermeiden von Urteilen wäre amoralischer als der Mut, sich mit seinem Urteil aus der Deckung zu wagen, darin selbst angreifbar zu werden. Lässt man manch gar nicht allzu bedeutsamen – aber äußerst unterhaltsamen – Passagen der Koflerschen Angriffskunst beiseite, muss man feststellen, dass es nicht Inhalte oder Geschichten sind, die im Vordergrund stehen. Ein traditionelles Sujet oder eine klassische Fabel ist nicht an der Oberfläche handlungsbestimmend. Sie agieren als sorgsam dazwischen gestreute Subplots – oder Pseudoplots – des literarischen Schreibens Werner Koflers. Auch mit den Kategorien von Formalist oder Dokumentarist lässt sich im

---

<sup>10</sup> Vgl. Amann: Zeichen und Bedeutung. S. 13.

<sup>11</sup> Ebd. S. 13.

herkömmlichen Sinn nicht arbeiten. Es wird zwar etwas dokumentiert, dabei aber keine Wirklichkeit in dem Maße abgebildet, dass sie als solche klar erkennbar wäre. Vielmehr wird die Wirklichkeit in den Texten als Intertextualität hereingeholt und genüsslich zerfleischt, die Realität zwischen dem Erfundenen unkenntlich gemacht. Herkömmliche literaturwissenschaftliche Instrumente sind angesichts der Texte Werner Koflers zum Scheitern verurteilt, einzig die Intertextualität kann den literarischen und realen Spuren im Werk ganz traditionell nachspüren. Eine andere herkömmliche Interpretationspraxis wäre die Beschreibung seines poetologischen Programmes. Beides ist im Rahmen mehrerer wissenschaftlicher Arbeiten schon versucht worden. Diese Arbeit soll deshalb innerhalb zweier anderer Analyseräume operieren: zum einen innerhalb des Wortfeldes der Gedanken-Erhebungen, in seiner vielfachen Dimensionalität und Intermedialität, zum anderen in einem Vergleich mit Jean Paul sowie mit Autoren aus der Epoche Werner Koflers. Der Begriff der Gedanken-Erhebungen agiert hierbei als Analyseinstrument, kann aber umgedreht auch als eine Art Konstruktionsprinzip des Koflerschen Schreibens verstanden werden. Eine Gedanken-Erhebung geschieht extern beim Schreiben und Lesen gleichermaßen, wie intern in der Raum-, Figuren- und Sprachdynamik seiner Texte.

## **2.2 Im Dahinter: Mehrdimensionalität und Zerlegung**

Mit der Abkehr vom traditionellen Erzählen von Geschichten und einer Textkonstruktion über narrative Topologien, Erzählmuster oder Motivketten, rückt einerseits die Sprache als Inhalt und andererseits die Struktur des Geschriebenen in den Vordergrund. Jeder Roman trägt tiefere Ebenen und verborgene Schichten in sich, die jedoch ebenfalls etwas aussagen über die Welt. Die reine Erzählung ist seit jeher nicht das Wesentliche, sondern jenes Wissen, das darüber hinaus in den Büchern bzw. in der Sprache noch eingeschrieben ist. Womöglich wissen literarische Texte mehr als ihre Autoren, erzeugen mit ihrer Dynamik ein Hintergrundwissen der verborgenen Informationsschichten. Der Aufbau der jeweiligen Texte – oder einzelner Passagen darin – agiert als zusätzlicher Informationskanal, der etwas aussagt, auf etwas aufmerksam macht. Oft werden in Bezug auf Werner Kofler die Begriffe der Zitierkunst, der Collage oder der

Montage bemüht: "Das durchgehende Stilprinzip der Prosa Werner Koflers ist die Montage, die Variation und das Zitat authentischer und erfundener Elemente."<sup>12</sup> Wichtiger als solch äußerliche Einteilungen mit all ihren theoretischen Hintergründen erscheint aber die Organisation und Anordnung der einzelnen Textstücke und jene Wirkung, die daraus entsteht. Die Texte sind stets genau geplant und komponiert. Indem es bei Kofler nahezu nie einen durchgehenden Erzähler gibt, sondern eine Polyphonie der Stimmen, werden mehrdimensionale Perspektiven erschaffen. Wie Corrêa diesbezüglich ausführt, kann selten eine genaue Zuordnung erfolgen. Die Mehrstimmigkeit ergibt sich aus der Verzahnung der unterschiedlichen Textteile und indirekt wiedergegebener Passagen: "Tatsächlich geht es weniger um die Unterscheidung zwischen den Figuren und den damit verbundenen Handlungen, sondern vielmehr um die Vielschichtigkeit ihrer getätigten Aussagen."<sup>13</sup>

Die literarisch dargestellten Bilder sind keine eindimensionalen Flächen, keine linearen Geschichten, vielmehr ufern sie in viele Betrachtungsmöglichkeiten und Möglichkeitsräume aus. Hierin steckt eine der zentralen Herausforderungen im Lesen der Koflerschen Texte. Es gibt keine richtungsweisenden Handlungen, keine Liebesgeschichten oder unerhörte Ereignisse, um die sich alles dreht. Es gibt auch keine – ohnehin meist nur klischeehaften oder eingrenzenden – Rollen für seine Figuren, diese verändern sich stetig, jede Regel wird durchbrochen. Der Leser wird nicht bei der Hand genommen und von einer Handlung mitgerissen, sondern von einzelnen Episoden durchgeschüttelt, ohne dass vollständig klar ist, was in den Texten tatsächlich passiert. Durch das Aneinanderreihen mehrerer Möglichkeiten wird jede Form der Eindeutigkeit ebenso verhindert, wie die heimtückischen Fallstricke einer Psychologisierung aus der Figurenperspektive. Solch ein narratives Vexierspiel erinnert den Leser daran, dass es die Wirklichkeit als solche gar nicht gibt: in der Literatur ebenso wenig, wie in der sogenannten Realität. Man fragt sich im Rahmen der genauen Lektüre vielmehr, wie viele Wirklichkeiten es nun denn noch geben mag. Die Erzählstruktur erinnert daran, dass jeder Mensch seine eigene Wirklichkeit produziert und das herkömmliche

---

<sup>12</sup> Amann: Zeichen und Bedeutung. S. 14.

<sup>13</sup> Corrêa, Marina: Polyphonien in Werner Koflers "Der Hirt auf dem Felsen". Wien: Edition Praesens 2004. S. 13.

sprachliche Erzählen immer nur eine Anschauung des Vorgangs vermittelt, oder ein Hineinfühlen in Situationen evoziert, die wiederum von jedem Rezipienten anders gedeutet werden können. Das Zeichen und die Bedeutung sind nicht dasselbe. Die Texte Koflers ereignen sich meist in einem Dazwischen. Wird die scheinbare Wirklichkeit in der sprachlichen Vermittlung als etwas Eindeutiges dargestellt, geht das Wissen um die Mehrdeutigkeit und die kritische Reflexionskraft im Rezipienten zunehmend verloren. Durch das Spiel mit den Wirklichkeiten in den Koflerschen Texten wird immer wieder auf genau dies hingewiesen und die eigene geistige Urteilskraft gestärkt. Die komplexe Sprache mit ihren verschiedenen Ebenen zeigt Bedeutungen auf und lehrt das Reflektieren darüber. Plötzlich findet man ein Dahinter in der Sprache und erfährt was in Worten alles steckt, ja stecken kann. Kofler zeigt darin Mechanismen auf, an denen der Großteil der heutigen Demokratien krankt, ein blindes Aufnehmen eindimensionaler populistischer Inhalte, in – und hinter – denen viel steckt, nur keine Wahrheit, keine Wirklichkeit und keine positive Sprache. So wie bei Kofler, muss man auch in Texten des täglichen Lebens vielmehr nach den Strategien und dem Warum hinter der Nachricht fragen. Um etwas über die Welt zu lernen, genügt nicht das Aufnehmen von Inhalten, man muss die Netzwerke im Dahinter verstehen. Es gilt wieder Möglichkeitsräume zu öffnen, die Unbestimmtheiten auszuhalten, den eindimensionalen Blick und reines Konsumdenken abzulegen, um die Welt – und sei es vorerst nur jene in einem Buch – in eine Weitläufigkeit und ein größeres, offenes Weltbild zu überführen. So ist das Textverstehen ein Weltverstehen, die Deutungskraft wird wieder kultiviert, und die Einsicht kehrt ein, dass jede Welt mehrdeutig ist. Kofler zeigt uns somit unermüdlich das ureigenste Mittel der Literatur und der Sprache auf: Die Welt und ihre Mehrdeutigkeit zu verstehen, sich der Herausforderung des Uneindeutigen zu stellen, Lust daran zu finden, etwas auszuhalten, was man noch nicht oder nicht zur Gänze versteht. Im Mittelpunkt steht eine ganz besondere Fähigkeit: Die Welt und ihre Möglichkeitsräume richtig deuten und interpretieren zu können.

Sinnbildlich für das Verfolgen falscher Fährten ist eine der Subgeschichten in *Herbst, Freiheit*. Der Protagonist bekommt einen Zeitungsausschnitt zugespielt, aber natürlich nicht, wie zuerst geschrieben, auf den Tisch seiner Detektivkanzlei

gelegt, sondern in ein Buch, in welchem er in einem klassischen Konzert just in diesem Moment eine Stelle über den für eine Geschichte notwendigen Anknüpfungspunkt liest. Angestrichen ist ein Inserat: "Männlicher Bastler sucht jungen Bastler zum Basteln ..." (HF, S. 71). Dies ist natürlich höchst verdächtig, und so begibt er sich, in der Aussicht auf monetäre Vergütung durch den Auftraggeber, auf die Reise in den Süden, also nach Italien. Was folgt, ist eine der wenigen Buchpassagen, die tatsächlich fast so etwas wie eine traditionelle Erzählung darstellt, wenngleich auch hier einige Irrtümer und Fallstricke nicht nur für den Protagonisten, sondern vor allem für den Leser lauern. Aber es wird etwas erzählt, zwar nahezu schalkhaft, jedoch zweifelsfrei unterhaltsam. Der Detektiv hält sich an den Ausgangspunkt und forscht in Italien nach Bastlern, begibt sich auf eine Reise und in abenteuerliche Situationen. Allerdings nicht, ohne zuvor einer anderen Annonce hinsichtlich des Anfertigers erotischer Bilder für eine südländische Dame nachzugehen. Am Ende stellt sich heraus, dass auch diese Annonce in Verbindung zum Auftraggeber steht. So kommt es, dass dieser über dem Detektiv bedrohend mit einer Laubsäge hantiert. Die Situation klärt sich mit einer erzählerischen Flucht auf eine Metaebene durch den Erzähler. Statt die Geschichte zu Ende zu bringen, lässt er seinen Protagonisten dem Peiniger abwehrend entgegenbrüllen: "die Wirklichkeit: erfunden, erstunken und erlogen. [...] Die Laubsäge, die Laubsägengeschichte: Erstunken und erlogen! [...] Und jetzt gehen Sie und gehen Sie schnell." (HF, S. 83). So löst sich die Suberzählung, in der die falsche Geschichte im Mittelpunkt stand, wieder auf und geht über in eine Handlungsebene, in welcher der Erzähler einer Frau Geschichten erzählen soll. Dies geschieht nicht ohne Koflersche Werkinterpreten wie Professor Schmidt-Dengler zu erwähnen und somit ersichtlich zu machen, dass hier wiederum auf einer anderen Metaebene das eigene poetologische Programm behandelt wird. Eine gewisse Struktur der unterschiedlichen Ebenen wird mit Gedankenstrichen hergestellt und das Erzählen wie üblich bisweilen ironisch kommentiert: "Wie gefalle ich Ihnen als Privatdetektiv, kolossal, nicht wahr, ein feiner Einstand, eine gelungene Bilderfolge" (HF, S. 79-80).

Abseits der Botschaften, die sich aus solch einer vielschichtigen Struktur und mehrdimensionalen Betrachtungsweisen ergeben, finden sich weitere, mehr oder

minder verborgene Ebenen, die als eigene Informationskanäle zu betrachten sind. Vor allem im späteren Werk fällt auf, dass im Vordergrund hauptsächlich satirische Verrisse öffentlicher Personen, Angriffe auf Figuren des Kulturbetriebs (u.a. Reitani, Schneider, Manker, Heller) und biographische Einsprengsel sichtbar werden. Es verbergen sich dahinter aber stets weitere inhaltliche Ebenen. Diese verborgenen Ebenen und die darin behandelten Themen und Motive sind oftmals als wahrer Kern der Texte zu begreifen. Die angriffige Oberfläche ist zeitweilig nichts anderes als eine Verkleidung und Verhüllung und wird in ihrer Überspitzung als humoristisches Element wahrgenommen. Thematisch zieht sich hierbei vor allem die Anklage gegen rechte Ideologien, die österreichische Vergessenskultur bzw. verdrängte und verharmloste NS-Verbrechen durch das gesamte Werk. Nicht minder oft findet man Kritik am Kulturbetrieb, am Starkult, an der Werbeindustrie sowie zunehmender Ausbeutung und Verschmutzung der Natur und städtischer Lebensräume. Blendet man die nahezu satirischen, aber stets berechtigten Angriffe auf öffentliche Personen im Vordergrund aus, erscheint eine Inhaltsebene, die sehr deutlich auf zahlreiche Missstände hinweist und sie ein ums andere Mal hervorholt und ins Gedächtnis ruft. Auf dieser Ebene stecken die Texte voller Wissen, ein Schatz, den es zu heben, aufzuschlüsseln und weiter zu dokumentieren gilt. Jelinek hat in ihrem Nachruf ganz spezifisch daran erinnert:

Man hätte eine Erkenntnis aus ihm isolieren können. [...] Doch es ist zu oft folgenlos geblieben, was er in seinen stilistisch meisterhaften, unabweislichen Texten geschrieben hat.<sup>14</sup>

Es sind jedoch nicht nur die thematischen Sekundärebenen, die es aufzubrechen gilt. Die Mehrdimensionalität der Texte entsteht auch daraus, dass weitere Botschaftsebenen in der Struktur verborgen sind. Es ist also eine Bestimmung dessen nötig, welche Botschaften sich aus der strukturellen Beschaffenheit der Texte ableiten lassen. Dies gilt für die einzelnen Bücher und die darin enthaltenen einzelnen Mikrotexpte ebenso, wie für das Gesamtwerk. Jeder einzelne Roman besitzt einen seriellen Charakter (zahlreiche werkimmanente Verweise oder Fortsetzungen), sie wirken intern durch ihre Fragmentarität und arbeiten darin wiederum auf Absatzebene mit Übertreibungen und Möglichkeitswelten, mit einem

---

<sup>14</sup> Jelinek, Elfriede: Der Ermächtigtste. Zum Tod Werner Koflers. In: Kolik: Zeitschrift für Literatur. Hg v. Gustav Ernst und Karin Fleischanderl. Nr. 55/2012. S. 15-19, Hier: S. 15.

dezidierten Einbezug der Wirklichkeit. Diese wirkt indessen nur schemenhaft: die realen Figuren als verachtenswerte Menschentypen, die Topographie als trostlos oder ausufernd. Der Einbezug der Realität ist zudem unter der Perspektive der Testierbarkeit zu begreifen, sie wird exemplarisch an Möglichkeiten ausprobiert: die Wirklichkeit mit der Fiktion konfrontiert und umgekehrt. Das Ergebnis eröffnet neue Perspektiven, zeigt neue Dimensionen des Betrachteten. Nicht zuletzt verbergen sich auf einer Makroebene der einzelnen Wörter weiterhin Informationen oder Bezüge. Selbst in der Interpunktion, der schließlich kleinsten Textebene, stecken Informationen über die Bedeutung des Geschriebenen: Der von Jean Paul ebenfalls sehr geschätzte Bindestrich unterteilt beispielsweise viele verschiedene Textebenen und Stimmen.

Im Dahinter geschehen wiederum die oft zitierten Verdichtungen, Zitate, Anspielungen und Verfremdungen. Koflers Texte scheinen auf den ersten Blick unzusammenhängender Irrsinn zu sein, erweisen sich aber als kunstvoll verdichtetes Material, dass sich nach und nach zusammenfügt und etwas preisgibt. Teil davon sind die unzähligen Anspielungen und Mehrdeutigkeiten, die absichtsvoll eingebaut werden.<sup>15</sup> Ebenso wie seine "raffinierten Umsprungbilder [...] – sei es Komik und Tragik, Fiktion und Authentizität."<sup>16</sup> Die Verfremdung erfolgt, indem er die gekennzeichneten Realitätspartikel mit anderen konfrontiert, sie verstärkt und weiterschreibt.<sup>17</sup> Diese Facetten sind Teil einer Realitätskommentierung, die zutiefst politisch ist, aber auch kultur- und ideologiekritische Züge trägt. Eine sorgfältig hinkomponierte "Textmaschine"<sup>18</sup> operiert scheinbar gegensätzliche Diskurse zu einem hochliterarischen Text zusammen, verhüllt, präsentiert und musealisiert sie.

---

<sup>15</sup> Vgl. Corrêa: Polyphonien. S. 81-82.

<sup>16</sup> Schmidt-Dengler, Wendelin: Abgrund Ist Mein Stichwort. Thomas Bernhard und Werner Kofler. In: Ders.: Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. Wien: Sonderzahl 2010. S. 223-235, Hier: S. 234.

<sup>17</sup> Vgl. Zeyringer, Klaus: Österreichische Literatur seit 1945: Überblicke, Einschnitte, Wegmarken. Innsbruck: Haymon-Verlag 2001. S. 370.

<sup>18</sup> Kastberger: Werner Koflers Schurkenstreich. S. 305.



## 2.3 Kleiner Forschungs-Rundblick

An Werner Kofler ist das Verbrechen der Nichtbeachtung durch den Literaturbetrieb verübt worden, jedenfalls einen großen Teil seines Lebens lang.<sup>19</sup>

Leider wird dem Werk Werner Koflers in der Forschung bisher noch immer verhältnismäßig wenig Aufmerksamkeit gewidmet. In einem Großteil der Literaturgeschichten fehlt er gar gänzlich. Dies betrifft jedoch nicht nur Darstellungen aus Deutschland, welche Kofler nahezu vollständig ignorieren, selbst einige Werke aus Österreich verzichten aus schwer nachvollziehbaren Gründen darauf, das literarische Werk Werner Koflers ausreichend zu würdigen.

Im KLG findet sich immerhin ein ausführlicher Beitrag, in welchem in komprimierter Form das Koflersche Schreibprogramm und der Forschungsstand dargelegt werden sowie einige Werkerläuterungen aufzufinden sind. Im Essay ist die Rede von "Anti-Realismus" und der grundsätzlichen "Widersetzlichkeit" seiner Texte, dass er sich gegen das Setzen von eindeutigen Wirklichkeiten zur Wehr setzt. Kofler wird mit seiner sprachlichen "Verdichtung und Verfremdung", "Polemik"<sup>20</sup> und experimentellen Techniken der Traditionslinie der Sprachkritik zugeordnet, nach jener die Sprache von ihren Funktionen der Zurichtung und Gewalt befreit werden muss, sich zurückwendend gegen Phrasen, Jargons und Slogans.

In Zeyringers Abriss zur Österreichischen Literatur seit 1945 finden sich über das gesamte Werk zahlreiche Erwähnungen Werner Koflers, hier wird sichtbar, in wie viele Kontexte sich seine Texte eingliedern lassen. Von der Abrechnung mit dem "Dichtergehabe" und einer "entlarvenden Posiererei der Posierlichkeit"<sup>21</sup>, dem Wirklichkeits- und Naturbezug, den radikalen Positionen von Reduktion und Übertreibung als Possen, der Verschränkungs- und Andeutungskunst, bis hin zum vielstimmigen Ich, finden sich hier zahlreiche bemerkenswerte Betrachtungen.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Jelinek, Elfriede: Der Ermächtigtste. S. 15.

<sup>20</sup> Käthner, Ingo: Werner Kofler. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. 28. NLG.

<sup>21</sup> Zeyringer: Österreichische Literatur seit 1945. S. 176.

<sup>22</sup> Vgl. ebd. S. 176, 205, 290, 372, 461.

Diese Ausführlichkeit findet sich anderweitig leider in keiner Literaturgeschichte: Entweder entdeckt man nur einen kleinen, fast beliebigen Eintrag oder gar keinen.

Das derzeit zentrale Werk rund um die Autorenerscheinung Werner Kofler stellt noch immer der Sammelband *Texte und Materialien*<sup>23</sup> dar. Hier finden sich die wichtigsten Stimmen und Positionen versammelt. Aus textökonomischen Gründen soll hier nicht weiter darauf eingegangen werden, findet doch der Großteil der Texte im Fortlauf dieser Arbeit noch Erwähnung. Dies gilt auch für die Texte im Band 55 der Literaturzeitschrift *Kolik*, welcher Kofler nach seinem Tod gewidmet wurde und einige Nachrufe und übersichtliche Abrisse seines Schreibens beinhaltet.<sup>24</sup> Koflers französischer Übersetzer Bernard Banoun schildert hier das Phänomen, dass es nahezu so etwas wie ein Netzwerk aus Freunden und Anhängern gab, ein kleiner Geheimbund in Form einer treuen Kofler-Gemeinde.<sup>25</sup> Die wichtigsten Namen aus der Forschung sind daran anknüpfend schnell genannt: Franz Haas gilt als treuer Verfasser von Zeitungsrezensionen, Klaus Amann verantwortete den bislang einzigen Sammelband zu Kofler und gilt als detaillierter Kenner seines Werkes. Klaus Zeyringer erkannte die Bedeutsamkeit des Autors, Wendelin Schmidt-Dengler wurde früh auf die Ausnahmeerscheinung Werner Kofler aufmerksam und prägte hierbei mitunter auch die nachkommende Generation an Literaturwissenschaftlern mit Kofler-Interesse wie z.B. Klaus Kastberger, Bernhard Fetz, Johann Sonnleitner, Claudia Dürr, Wolfgang Straub oder Thomas Ballhausen. Miranda Corrêa war einige Zeit lang Koflers Mitarbeiterin und verfasste eine Diplomarbeit zu ihm. Antonio Fian agierte als Lehrling, Freund und Schriftstellerkollege. Fabjan Hafner betreut am Literaturarchiv Klagenfurt seinen Nachlass. Hinzu kommt eine langsam wachsende Anzahl an Diplomarbeiten und weitere Einzelbeiträge oder Konferenzteilnahmen einiger Forscher, die hier aus Platzgründen nicht alle genannt werden können. Erwähnt sei noch, dass ab dem Jahre 2018 im Sonderzahl Verlag eine dreibändige Werksausgabe<sup>26</sup> erschienen ist, die endlich

---

<sup>23</sup> Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. *Texte und Materialien*. Wien: Sonderzahl 2000.

<sup>24</sup> *Kolik*: Zeitschrift für Literatur. Hg. v. Gustav Ernst und Karin Fleischanderl. Nr. 55/2012.

<sup>25</sup> Vgl. Banoun, Bernard: *Herbst l'automne*. In: *Kolik*: Zeitschrift für Literatur. Hg v. Gustav Ernst und Karin Fleischanderl. Nr. 55/2012. S. 20—40. 4-12. Hier. S. 21

<sup>26</sup> Kofler, Werner: *Werke*. Kommentierte Werksausgabe in 3 Bänden. Hg. v. Claudia Dürr, Johann Sonnetner und Wolfgang Straub. Wien: Sonderzahl 2018.

wieder die Verfügbarkeit aller Werke sicherstellen und mithilfe eines Kommentars die zukünftige Rezeption erleichtern soll. An einer digitalen Onlineausgabe wird im Rahmen eines Nachfolgeprojekts bereits gearbeitet und ist als Beta-Version<sup>27</sup> abrufbar.

Zwar findet sich in der gar nicht so großen Anzahl an Sekundärliteratur eine Vielzahl interessanter Betrachtungen und Erläuterungen, die zu einem genaueren Einblick in das Koflersche Werk verhelfen, letztlich findet man sich jedoch wieder nahezu hilflos vor Texten stehen, welche sich herkömmlichen literaturwissenschaftlichen Methoden entziehen und nie eindeutig sind. Vielleicht wollen die Texte Koflers gar nicht interpretiert werden, sondern als Kunstwerk an sich auf den Rezipienten direkt einwirken und zum Nachdenken anregen, ohne dass Ergebnisse und Klarheiten erfassbar sind:

Königin der Nacht – Fiktion oder Recherche. Wenn sie nachdenken und zu keinem Ergebnis kommen, haben sie den Text verstanden.<sup>28</sup>

Ein Großteil der bisher vorliegenden Forschung stützt sich in ihren Betrachtungen auf poetologische Formulierungen eines Erzählers mit zeitweiligen Tendenzen hin zur Rolle des fiktiven Autors. Dies mag mitunter darin liegen, dass es nur wenige andere eingeführte Begriffe gibt, welche den komplexen Werken Werner Koflers gerecht werden. Um den hierin liegenden Problematiken auszuweichen, wird ein ums andere Mal auf eine buchinterne Terminologie zurückgegriffen. Hiermit verknüpft ist auch jene verdächtige Diskrepanz, dass es kaum ein Autor geschafft hat, die Rezeption in ihrer Wortwahl derart stark mit autopoetischen Aussagen zu infiltrieren und zu lenken,<sup>29</sup> aber gleichermaßen äußerst unzufrieden mit der Aufnahme seiner Werke ist, sich unverstanden fühlt. Dies führt weiter zu einer ähnlich angelegten Konstellation, dass er nicht erhaltene Literaturpreise exzessiv bedauert und die so große "Nichtlesergemeinde" (HF, S. 109) betont, sich aber gleichzeitig bewusst vom Literaturbetrieb abgrenzt und durch die Gestaltung

---

<sup>27</sup> Werner Kofler. Kommentar zur Werksausgabe (BETA).  
<https://gams.uni-graz.at/context:kofler> (Aufruf: 14.01.2019)

<sup>28</sup> Kofler, Werner: Wie ich Roberto Cazzola in Triest plötzlich und grundlos drei Ohrfeigen versetzte. Versprengte Texte. Wien: Wespennest 1994. S. 83.

<sup>29</sup> Vgl. Amann, Klaus: Werner Kofler: Schreiben als anarchistischer Akt. In: Österreich (1945 - 2000). Das Land der Satire. Hg. v. Jeanne Benay und Gerad Stieg. Bern: Peter Lang 2002. S. 207-221, Hier: S. 207.

seiner Werke eine kleine Leserschaft anspricht. Womöglich betrauert er lediglich, dass zu wenige seinen Kunstanspruch und seine Kompromisslosigkeit mittragen können, es kaum eine nennenswerte Leserschaft hierfür gibt. Nicht zu verschweigen bleibt dabei natürlich die ökonomische Komponente: Ohne Preisgelder gestaltet sich der Lebensunterhalt für nicht wenige Autoren sehr schwierig, die Klage über verpasste Preise ist deshalb verständlich.

An den bisher genannten Schnittstellen will ich mit meiner Arbeit ansetzen und neue Betrachtungsweisen sowie Begriffe einführen. Außerdem sollen literaturhistorische Verbindungspunkte aufgezeigt werden, welche zwar evident sind, aber nicht bereits direkt in den Texten genannt oder sichtbar zitiert werden. Im Folgenden sollen nun die eingeschlagenen Wege der Rezeption etwas aufgebrochen werden, um einen neuen Blick auf dieses nahezu einzigartige Werk zu werfen. Zum einen erfolgt dies über die eigens eingeführten sechs Erhebungskategorien – welche bis in intermediale Betrachtungen hineinreichen –, zum anderen in einer Konfrontation mit anderen Autoren. Dem gemeinsam ist die zugrunde liegende Methodik einer genauen Lektüre der Primärtexte aus einer spezifischen Detailperspektive heraus. Aufgrund des nahezu seriellen Charakters des Werkes gerät Koflers Gesamtwerk zur Betrachtung, der Fokus der Beispieltex-te liegt aus ökonomischen Gründen jedoch auf *Herbst. Freiheit. Ein Nachtstück*.

## 3. Gedanken-Erhebungen

### 3.1 Einführung des Begriffs

#### 3.1.1 Etymologische Verortung

Die Wortgruppe "erheben" ist bereits im Althochdeutschen als "*arhefan*" und "*arhuop*" verzeichnet.<sup>30</sup> Im Mittelhochdeutschen ("*erhuob*", "*erheben*") fand der Wortstamm in verschiedensten Kontexten dichterische Verwendung: vom Erheben über alte Fantasterei, erhobenen Schwertes, bis hin zum christlichen Erheben des Brotes. Im Frühneuhochdeutschen sind es vermehrt die verschiedenen Gliedmaßen wie Finger, Hände, Füße, Köpfe oder die Augen, die man immer weiter in die Höhe hebt. In einer anderen Bedeutung sind es Lieder oder laute Töne, die sich erheben.<sup>31</sup> Das Wörterbuch der Gebrüder Grimm ist recht ergiebig ob der Verwendungsvielfalt. Hier finden sich unter dem lemma "erheben" nahezu alle Bedeutungen des Begriffs, die ich in dieser Arbeit als Analyse-Kategorien heranziehe: Das Erheben der Phantasie und des Geistes, das Erheben der Stimme oder des Tons bis hin zu Geschrei und Lärm, Lehren die erhebend sind, Einziehen von Geld, und natürlich die vielen Dinge, Körperteile oder auch Berge, Pflanzen und Lüfte, die sich erheben oder Erhebungen sind. Generell gewinnt die Bedeutung des Wortes immer mehr an Höhe.

In etymologischen Wörterbüchern finden sich keine oder nur unzureichende Einträge zur "Erhebung" oder zum "erheben", öfter auffindbar ist als altes Partizip von erheben der Begriff "erhaben", von dem jedoch begriffsmäßig zu differenzieren ist, oder die abgeleitete Form "erheblich" aus dem juristischen Sprachgebrauch, in der Bedeutung einer relevanten Angelegenheit.<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. Bd. 3, Sp. 840.

<http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=erheben> (Aufruf: 14.01.2019)

<sup>31</sup> Vgl. ebd. Sp. 841-845.

<sup>32</sup> Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearb. von Elmar Seebold. Berlin: de Gruyter 2002<sup>24</sup>. S. 254.

Der Online-Duden unterscheidet bereits sechs allgemeine, schlichte, und vor allem allesamt für diese Arbeit und das Werk Koflers relevante Bedeutungen der Erhebung:

1. Anhöhe, Hügel, Berg[gipfel]
2. das Erheben
3. seelisches Glücksgefühl
4. das Sicherheben; Aufstand
5. das Erheben, Einziehen von Abgaben
6. das Erheben; Nachforschung; Umfrage<sup>33</sup>

Dieselben Bedeutungen finden sich ausführlicher und differenzierter ebenfalls im DWDS, ergänzt um die juristische Bedeutung der Erhebung als Vorbringen einer Klage.<sup>34</sup> Hier ist auch veranschaulicht, dass der Begriff vor allem im 19. Jhdt. Verwendung fand und seither immer seltener in Gebrauch ist.

Im Gabler Wirtschaftslexikon dominiert als Bedeutung die Datenerhebung:

Datenerhebung; die Ermittlung der Ausprägungen der Merkmale bei den Elementen einer Untersuchungsgesamtheit. Eine Erhebung kann in Form einer schriftlichen oder mündlichen Befragung (Fragebogen, Interview) oder durch Beobachtung erfolgen.<sup>35</sup>

Interessant ist hierbei die spezifische Formulierung, denn auch bei Kofler ergibt sich manchmal der Eindruck, dass er in der Gesamtheit der österreichischen Kulturlandschaft (mit Schwerpunkt auf AutorInnen, Kulturschaffende, Politik-Akteure und in Trivialblättern dargestellte Figuren oder Ereignisse) als Untersuchungseinheit verwendet, um die Ausprägungen und Merkmale der einzelnen Elemente zu ermitteln. Diese werden mittels mündlicher und schriftlicher Aussagen verifiziert und schließlich durch Beobachtung weitere Eindrücke gewonnen. Kofler agiert dabei als Seismograph der negativen Merkmalsausprägungen, entlarvt die Untiefen der mutmaßlichen Stars oder Erlöserfiguren und dekonstruiert sie schließlich in satirischer Tradition.

---

<sup>33</sup> <http://www.duden.de/rechtschreibung/Erhebung>. (Aufruf: 14.01.2019).

<sup>34</sup> Vgl. Erhebung. Bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache. <https://www.dwds.de/wb/Erhebung> (Aufruf: 14.01.2019).

<sup>35</sup> Klaus Wübbenhorst und Udo Kramps: Erhebung. In: Gabler Wirtschaftslexikon. Springer Gabler Verlag. <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/erhebung-31947/version-255495>. (Aufruf: 14.01.2019).

An dieser Stelle soll – wie bereits in der etymologischen Bestimmung angelegt – eine scharfe Abgrenzung zum nahen Begriff des Erhabenen bei Kant, allgemein jenem in der philosophischen Ästhetik oder gar in pseudowissenschaftlichen Texten geschehen. In solchen Werken dient er mehr einer ästhetischen Wertung, bezeichnet etwas besonders Schönes, bzw. auch physisch oder geistig besonders Beeindruckendes.<sup>36</sup> Typisch ist beispielsweise die Verwendung bei Kant für etwas Naturschönes, das zugleich nicht vollständig erfassbar ist und unsere Grenzen und Kräfte bedrohlich übersteigt. Es muss betont werden, dass der Begriff der Erhebung quasi neu eingeführt und auch in seiner Bedeutung neu aufgeladen wird, trotz Rückgriff auf die genuin etymologischen Bedeutungen. Diese Bemerkung ist deshalb notwendig, weil der Begriff in seiner Nähe zum Erhabenen vorbelastet ist und vermutlich von den meisten Autoren und Theoretikern deshalb abgelehnt werden würde. Kofler selbst fand bekanntlich alles Erhabene suspekt, es störte ihn, er griff es an. Alles Kostbare und all die Erlöser waren Angriffsflächen für ihn. Mit einer Ablehnung des entfernteren Wortfeldes aus einem ersten Reflex würde dem Begriff der Gedanken-Erhebungen aber Unrecht getan, auch weil er gerade in vorliegendem Fall so wunderbar alles ausdrückt, was es zu sagen gibt und eine mehrdimensionale Tiefenwirkung entfaltet. Auf diese Weise betrachtet, soll der vielschichtige Begriff der Erhebung zugleich eine begriffliche Rehabilitation erfahren.

### **3.1.2 Begriffskategorien und Verknüpfung mit dem Werk**

Ausgehend von den etymologischen Bestimmungen des Begriffs der Erhebung wurden für die Analyse des Werkes von Werner Kofler folgende sechs Bedeutungen als Hauptkategorien herausextrahiert:

- 1.) Eine poetische Erhebung im Sinne einer Seelenerhebung, in welcher der Geist in Bewegung durch Raum und Zeit gebracht wird, sozusagen eine Reise vom Schreibtisch aus.

---

<sup>36</sup> Vgl. Metzler-Philosophie-Lexikon: Begriffe und Definitionen. Hg. v. Peter Prechtel und Franz-Peter Burkard. Stuttgart: Metzler 1996. S. 134.

- 2.) Die Erhebung als Aufstand und Aufbegehren sowie als Unmut und Empörung gegen die Verhältnisse.
- 3.) Ermittlungsverfahren und Nachforschungsarbeit: Detektivbüro, Geschichte, Verbrechen.
- 4.) Erheben als Perspektivwechsel: Schnitt, Szenenbilder, Veränderung und Variation.
- 5.) Hervorgehobene Sinneswahrnehmungen: visuell, auditiv, olfaktorisch.
- 6.) Räumliche und landschaftliche Erhebungen: Berge, Fenster und Balkone.

Im Folgenden sollen diese Kategorien nun näher bestimmt werden und zwecks Textanalyse um einige für das Koflersche Werk sinnvolle spezifische Unterkategorien und Erweiterungen ergänzt werden:

Eine Gedanken-Erhebung kann – angelehnt an Jean Pauls Essay *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft*<sup>37</sup> sowie ein Motiv im *Giannozzo* – als Erhebung der Seele betrachtet werden, als Mittel zur Bewegung in Raum und Zeit und zur Poetisierung der Wahrnehmung. Ebenso ist darin Satire und Gesellschaftskritik aus einer Begriffshöhe herab enthalten. Zentral ist hierbei, dass der Geist in Bewegung gebracht wird, was nicht zuletzt mit den Mitteln der Sprache passiert. Diese Notwendigkeit der Bewegungsdynamik macht sich auf der inhaltlichen Erzählebene bemerkbar, indem scheinbar Reisen unternommen oder rasche Orts- und Szenewechsel eingesetzt werden. Auf einer Detailebene können innerhalb der Koflerschen Texte viele weitere Bewegungen analysiert werden: textintern, im Bezug zur Realität oder im Spiel zwischen Leser und Text. Kofler agiert hier wie kaum ein anderer Autor mit der Konjunktivform und eröffnet darin ein spannendes Spiel der Möglichkeiten. Er zeigt auf, zu was Literatur in der Lage wäre.

In einer zweiten Analyse-Kategorie ist eine Erhebung als Aufstand zu betrachten, als Unmut gegen die Verhältnisse (Ökonomie und Neokapitalismus, Auflösung von öffentlichen und privaten Räumen sowie Virtualität und Realität), häufig direkt

---

<sup>37</sup> Jean Paul: *Über die natürliche Magie der Einbildungskraft*. In: Jean Paul: *Leben des Quintus Fixlein*, aus funfzehn Zettelkästen gezogen; nebst einem Musteil und einigen Jus de tablette. Leipzig: Reclam 1972. S. 219-231.



gerichtet gegen die Wirklichkeit und namentlich adressiert gegen jene verurteilungswürdige Charaktereigenschaften, für die einzelne Personen des öffentlichen Lebens stehen.

Außerdem ist eine Erhebung ein Ermittlungsverfahren, eine Nachforschung und Detektivarbeit. Darin enthalten ist als Unterkategorie die Suche und Dokumentation gegen das Vergessen, eine Ebene der Historie. Geschichtliche Ereignisse und (Verbrecher-)Namen spielen bei Kofler ebenso oft eine Rolle wie aktuelle Verbrechen und Kriminalfälle sowie skurrile Ereignisse.

Viertens kann die Gedanken-Erhebung als Regie-Perspektive verstanden werden, als Erhebung über das Geschehen in Form einer Schnitttechnik und raschem Wechselspiel der Perspektive, einer Polyphonie der Stimmen sowie dem (Wieder-)Niederlassen an bestimmte Orte. Mit kurzen Regieanweisungen werden neue Parameter erzeugt, mit einer ins Literarische transformierten Schnitttechnik werden viele Textkomponenten ineinander verwoben. In diesem Zusammenhang sind weitere verborgene Qualitäten des Koflerschen Werkes zu sehen, wie z.B. die Serialität bestimmter Elemente, lose Verknüpfungen und vielfältige Anschlüsse an eigene oder fremde Texte. Das Text-Arrangement zeichnet sich durch Methoden aus, die an Sampling, Loops und O-Ton Verwendung aus dem Tonbereich erinnern.

In einer fünften Unterkategorie agiert die Erhebung als sinnliche Entdeckungsreise: Töne, Farben, Blickfelder und Gerüche agieren als markante Erhöhungen in der fiktiven Welt. Über die Sinneswahrnehmung wird dem Leser nicht nur die Welt vermittelt, es werden auch Schlüsselszenen markiert, Brüche erzeugt oder über Framing weitere Vorstellungswelten aufgerufen und mitunter gleich wieder zerlegt. Ein besonderes Augenmerk soll dabei auf die oft vernachlässigte auditive Ebene geworfen werden. Während visuelle Reize heute allgegenwärtig sind, wird darauf vergessen, dass Töne und Gerüche neurologisch eine nicht minder große Rolle spielen, um mit der Welt in Kontakt zu treten.

Die letzte Erhebung schickt die Gedanken auf tatsächliche Erhöhungen in der Landschaft oder in komplexe Raumkonstellation: Berge, Fenster und Balkone spielen immer wieder eine Rolle, sie rufen im Leser Bilder auf. Hier lassen sich weitere Naturschilderungen und Jahreszeitenmodelle eingliedern, die für so manch Textstelle sehr wichtig sind.

Der Begriff der Gedankenerhebung soll aber vor allem die markante Eigenheit der Koflerschen Texte umschreiben, dass ein fiktiver Autor sich über die vielen Textbausteine quasi erhebt, an ihnen bastelt und feilt und vielgestaltige Montagen herstellt. Was wie ein assoziativer Schreibfluss wirken mag, ist vielmehr ein ausgeklügeltes Sprachkunstwerk. Die einzelnen Sequenzen werden wie von einem Regisseur kunstvoll arrangiert. Die Materialien sind mühevoll recherchiert und gesammelt worden. Die Einzelteile werden mit Schnitttechniken montiert, die Stimmen musikalisch arrangiert und mit feinem Tongespür komponiert. Der Autor begibt sich in eine produktive Distanz, ohne dass dies im Produkt bzw. Text noch spürbar ist. Die vielfältigen Textfacetten lassen sich anhand der etymologischen Bedeutungen des Erhebungs-Begriffs in viele Kategorien aufteilen. Das hochkomplexe und viel unterschätzte Werk des Dichters wird hierdurch in erneuerter Form analysierbar. Dabei können dem Werk viele neue Facetten abgerungen und sichtbar gemacht werden.

Zusätzlich orientiert sich die hierbei verwendete Herangehensweise am Arbeitsethos einer insistierenden Lektüre, wie sie in ähnlicher Form die kritische Hermeneutik gepflegt hat. Es wird bei der Interpretation versucht, die Texte gegen bisherige Deutungen und ohne vorab gefasste theoretische Rahmen zu lesen, vielmehr einen offenen Diskurs zu betreiben, der zahlreiche Bereiche und umfassende Bedeutungsfelder mitberücksichtigt. Zentral sind hierbei die Texte selber, das Interesse gilt vor allem den Unebenheiten und Widerständen, die sich in einer genauen Lektüre offenbaren. In der Textanalyse werden diese oftmals als Erhebungen wahrgenommen. Nach einer Freilegung der verschiedenen Textschichten offenbaren sich erst die komplexen Strukturen und vielgestaltigen Bedeutungsfelder.

### 3.2 Gedanken-Erhebung bei Jean Paul

Es mag auf den ersten Blick zwar etwas abwegig erscheinen, Werner Kofler in Bezug zu Jean Paul zu setzen, oder seine Texte mittels eines veralteten Essays zu betrachten, die Dichte an Anknüpfungspunkten ist allerdings bei Kenntnis beider Werke kaum zu übersehen. In der bisherigen Sekundärliteratur finden sich jedoch bislang keine Hinweise. Lediglich eine Diplomarbeit zieht unkommentiert Forschungsliteratur zu Jean Paul zur poetologischen Analyse hinzu, um die Rolle des Autors zwischen Werk und Gesellschaft zu beleuchten.<sup>38</sup> Ein direkter, namentlicher Verweis im Koflerschen Werk ist nicht auffindbar. Indirekt lassen sich sehr wohl viele Begriffe als Bezug zu Jean Paul interpretieren. Und auch die Titel und Terminologie in der Sekundärliteratur weisen deshalb viele Parallelen auf (u.a. Begriff der Polyphonie, die Intertextualität, die vielen Brüche und Einschübe), jedoch wieder ohne direkte Bezugnahmen. Zweifellos ist eine gewisse Nähe in der Beschaffenheit ihrer Texte feststellbar. Beide gelten als schwierige Autoren, ihre Texte sind aufgrund vermeintlicher Abschweifungen schwer zu verstehen, die Erzählperspektiven sind verschachtelt. Genuss zieht der Leser in beiden Fällen aus ironischen und bisweilen sehr offensiven Formulierungen mit zeitweiliger Tendenz zur Bösartigkeit oder in einer intellektuellen Belohnung bei Fundstücken im Kosmos des Anspielungsreichtums. Koflers Erzählprogrammatur erinnert in gewissen Stellen an die fragmentarische Erzählweise, die bei Jean Paul ebenso anzutreffen ist, wie bei vielen Vertretern der Romantik. Die unabgeschlossenen Episoden erschaffen ein Gefühl der seit Langem beschriebenen zunehmenden Brüchigkeit und Beschleunigung der Welt. Die Erzählperspektiven ziehen sich nicht in eine zu erzählende Geschichte zurück, sondern geben narrative Erzählbögen zugunsten komplexer Formkonstruktionen, poetischer Spielereien, verschiedenster Einschübe und satirischen Einsprengseln auf.

Ein näherer Vergleich anhand ihrer Texte soll später erfolgen. Dieser Teil behandelt die Verortung des eingeführten Begriffs der Gedanken-Erhebungen in beiden Werken und arbeitet gemeinsame Begriffe heraus. Jean Paul schreibt in

---

<sup>38</sup> Vgl. Lehmann, Ulrike. Schreib- und Erzählenszenarien in Werner Koflers "Kalte Herberge". Universität Wien: Diplomarbeit 2011. S. 43+47.

Über die natürliche Magie der Einbildungskraft davon, dass das Gedächtnis "nur eine eingeschränktere Phantasie"<sup>39</sup> ist. Damit spricht er ein Verhältnis an, das in der heutigen Hirnforschung und Erzähltheorie ganz aktuell diskutiert wird. Auch Werner Kofler hilft dem vermeintlichen Gedächtnis auf die Sprünge, indem er einer österreichischen Gedächtniskultur voller Verdrängung aus und mit der Phantasie eine wahrere Wirklichkeit entgegenstellt.

Anstelle der fünf Sinne und Empfindungen setzt Jean Paul "Gehirnkügelchen und innere Bilder."<sup>40</sup> Auffallend oft spricht auch Werner Kofler in seinem Werk von solchen Bildern. *Herbst, Freiheit* besteht zum großen Teil daraus: Winterbilder, Verbrechensbilder, Herbstbilder, Hotelbilder, Verlassenheitsbilder. Der Bildbegriff hat dabei mehrere Bedeutungen: Es gibt tatsächliche Bilder, auf welche der Erzähler hinweist, Geschichten, die der Erzähler erzählt und auch die einzelnen Textabschnitte bzw. Erzählstücke werden als Bilder bezeichnet. Obwohl es Bilder gibt, auf die im Text Bezug genommen wird, entstehen die wahren Bilder immer erst aus dem Inneren des Erzählers, sie werden fortlaufend erzeugt. Es entstehen im Erzählen nahezu filmartige Sequenzen:

Nein, warten Sie, einige Bilder zeige ich Ihnen noch; viele Bilder, eine Bilderfolge, ein Film nachgerade, Sie werden sehen, Sie werden zufrieden sein. (HF, S. 90)

Noch einmal, hören Sie, sehen Sie? Gut, oder? Es beeindruckt Sie nicht, das Requisit? Muß es auch nicht, die Bilder sollen Sie beeindrucken, die Einstellungen, Ablichtungen, [...]. (HF, S. 117)

Zugleich wird über Bilder mit einem mysteriösen Gegenüber (Mischung aus Figur und Leser) gesprochen und das Gezeigte sowie noch zu Zeigende kommentiert. Dabei geschieht eine Reflexion darüber, was Text, was Bild, was Film, denn nun ist, und was die Medien können, wie das Eine sich im Anderen auffinden lässt. Jean Paul würde hier neuerlich mit der Kraft der Phantasie bzw. der Magie der Einbildungskraft argumentieren:

---

<sup>39</sup> Jean Paul: Über die natürliche Magie der Einbildungskraft. S. 219.

<sup>40</sup> Ebd. S. 219.

Ich muß erweisen, wie diesem allen ungeachtet die Phantasie uns in ihren Ländereien mit Zauberspiegeln und Zauberflöten so süß betören und so magisch blenden könne.<sup>41</sup>

Worauf Jean Paul an dieser Stelle hinaus will, ist es, wie die Phantasie eine stärkere Wirkung entfachen kann, als die herkömmliche Welterfahrung über weltliche Sinneswahrnehmungen. Sein Argument ist jenes, dass die Phantasie entgrenzter wirken kann, sich über die Inseln der Vergangenheit und Zukunft hinwegsetzt und dichterische Texte ihren Reiz aus dem großen Dunst- und Zauberkreis ziehen, also weit über den eigentlichen Grundtext hinausgehen, anderes miteinschließen. Ein direkter Bezug zwischen den Autoren ist bei diesen verwendeten Begriffen, Sichtweisen und Darstellungsweisen schwer herzustellen, dennoch scheint die Kernbotschaft jeweils gut zueinanderzupassen. Die Verschränkungen in der Wortwahl lassen immer wieder aufhorchen. Selbst das Wort "Schweinigel" (aus dem Untertitel von Koflers erstem Buch *Guggile*) findet sich bei Jean Paul im *Giannozzo* einst als "Schweinsigel" (G, S. 8).

Einer der besten und bekanntesten Texte Koflers (*Mutmaßungen über die Königin der Nacht*) handelt von der Zauberflöte, in *Der Hirt auf dem Felsen* finden sich in den Bergen statt des Jean Paulschen Zauberspiegels eine "magische Laterne" und ein "Bergspiegel".<sup>42</sup> Dies führt schon weiter zum Koflerschen "View master" aus *Hotel Mordschein*, seinem "Tiefen- und Gedanken-Fernrohr" (HM, S. 248). Der Einstieg in das Kapitel könnte so auch im *Giannozzo* stehen: "Wie lange ich im Tiefschlaf gelegen haben mochte, weiß ich nicht. Jetzt aber war ich frisch, und die Sicht war klar." (HM, S. 248) Sowohl bei Jean Paul als auch bei Kofler dreht sich vieles immer wieder um die klare Sicht auf die Welt und das, was die zu beobachtenden Menschen oder ganze Gesellschaftsschichten in ihrer Wirklichkeit aufführen.

Sehen wir weiter, in meinem Bergspiegel entgeht mir nichts, was in der Ferne sich abspielt. (HaF, S. 422)

---

<sup>41</sup> Jean Paul: Über die natürliche Magie der Einbildungskraft. S. 221.

<sup>42</sup> Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. In: Werner Kofler: Triptychon. Am Schreibtisch. Hotel Mordschein. Der Hirt auf dem Felsen. Wien: Deuticke 2005. S. 309-458, Hier: S. 329. (Wird im Folgenden als Kurzzitat "HaF" direkt im Fließtext angeführt.)

Hierzu findet sich im Essay von Jean Paul eine sinngemäße Entsprechung im "Fernrohr der Phantasie"<sup>43</sup> Im *Giannozzo* hantiert der Protagonist ständig mit Apparaten und Instrumenten wie seinem "englischen Kriegsperspektiv", mit dem er durch den "gläsernen Fußboden" seines Luftschiffes alle Vorgänge genau beobachtet. (G, S. 8)

So wie Kofler für das Schreiben den Begriff des Bergsteigens verwendet, findet sich bei Jean Paul ein "Steig der Wirklichkeit", der "nicht bloß steiniger, sondern auch länger als der der Phantasie" ist.<sup>44</sup> Der Steig der Phantasie schweift dabei über jenem der Wirklichkeit, ist ihm also übergeordnet. Die Phantasie schmückt die Wirklichkeit aus. Kofler scheint dies erkannt zu haben, und will als "Wirklichkeitszerstörer" (AS, S. 84) genau darauf aufmerksam machen. Im Gegensatz zur Vorstellung von Jean Paul, der die Wirklichkeit mithilfe der Phantasie verschönern will, auf Idealisierung aus ist, beabsichtigt Kofler von Beginn weg die Wirklichkeit zu dekonstruieren. In Jean Pauls *Giannozzo* scheint die Erkenntnisreise des Protagonisten letztlich auch aus den idealisierten Wolken zu fallen und seinen Fokus zunehmend auf die Falschheit und menschliche Selbstzerstörung der Welt zu richten. Er wird infolgedessen irrsinnig und rasend, so wie es Kofler zugunsten der stärkeren Wirkkraft wohl von Anfang an sein will.

Der bekennende Bierliebhaber Jean Paul ruft im Essay sprichwörtlich zum Rausch auf und lässt seine Protagonisten in vielen Texten immer wieder in Gasthäuser einkehren (vgl. G, S. 15, 28, 38, 46). Überhaupt scheinen Genussmittel das Antriebsmittel seines Luftschiffes zu sein: "Speis und Trank hebt indes sogar mit der Zeit den Menschen und sein Schiff." (G, S. 63) Sowohl Gasthäuser als auch Berausung kommen gleichfalls bei Werner Kofler nicht zu kurz, ob es nun Zigaretten sind, Erwähnungen des Café Engländer oder andere sinnliche Räusche. Die Verbindung von Genussmitteln und Reisen ist ihnen ebenso gemeinsam wie der Angriff und die Satire unter Einbezug realer Orte.

Zufriedenheit! Abscheu vor der Unart, den köstlichen Ersatz der Wirklichkeit und die Wirklichkeit zugleich zu begehren, zu den unverwelklichen Blumenstücken der Phantasie

---

<sup>43</sup> Jean Paul: Über die natürliche Magie der Einbildungskraft. S. 221.

<sup>44</sup> Ebd. S. 226.

noch die dünnen Blumen der irdischen Freude dazu fordern und überhaupt das zu vergessen, daß der dichterische Regenbogen (wie der optische) sich gerade beim niedrigsten Stande der Sonne (im Abend und Winter) am höchsten wölbe.<sup>45</sup>

Auch hieraus mag Werner Kofler gelernt haben, der Wirklichkeit hat er abgeschworen, aus dem negativen Erleben der Wirklichkeit scheint er zu zerrén, er will gegen sie anschreiben. Die Phantasieereisen für seine Bücher unternimmt er hauptsächlich in den Nächten. In seinen Texten findet sich eine Tendenz zu Herbst- und Winterbildern.

In *Verdeckte Selbstbeobachtung*, dem Anhang zu *Hotel Mordschein*, will sich Kofler einen "Logenplatz in der Literatur erschreiben" (HM, S. 236). Einerseits ist das eine Anspielung auf Ransmayr<sup>46</sup>, andererseits erinnert der Begriff an Jean Paul, so wie auch einige der folgenden möglichen Titel für einen im Text konzipierten Briefroman über die "Metamorphosen des Plattnerhofes" (HM, S. 237): "Leben des Fräulein Anna Mayr in Briefen und Zeitdokumenten" (HM, S. 237) weist eine frappierende Ähnlichkeit zu Jean Pauls Romantiteln auf. Die auf den nachfolgenden Seiten wiederkehrenden Begriffe wie "Observationszubehör" (HM, S. 247) sind ebenfalls dem Jean Paulschen Literaturkosmos zuzurechnen. Später datiert er wie Jean Pauls *Giannozzo* "Sichtverhältnisse" (HM, S. 255) und Tagesereignisse. Auch sprachlich weisen in diesem Textstück viele eingestreute Worte in eine andere Literaturepoche:

Wieder bot sich mir jenes seltsame Bild: Die Fenster im Literaturhaus festlich erleuchtet, die Räume bevölkert von Dichtern und Dichterinnen, schreibenden, singenden, sinkenden, speisenden, lärmenden, wild gestikulierenden, Streichquartett oder Führerquartett spielenden, wenn nicht überhaupt der Fleischeslust frönenden Dichtern und Dichterinnen. (HM, S. 260).

Im Text *Der Erlöser. Eine Auskunft* aus dem Band *Roberto Cazzola*<sup>47</sup> finden sich neuerlich sehr deutlich Jean Paulsche Motive. Die kleine Erzählung ist erkennbar als eine Satire auf André Heller. In der Einführung ist hingegen von einem "Ballonkünstler" die Rede, von Flugskulpturen, einer "Traumstation" und dem "Oberkommando meiner Himmelsflotte, die Schaltzentrale der Ballonkunst, das

---

<sup>45</sup> Ebd. S. 231.

<sup>46</sup> Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. 2. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1990 bis 2008. Hg. v. Johann Sonnleitner. Wien: Residenz-Verlag 2012. S. 42.

<sup>47</sup> Kofler, Werner: Wie ich Roberto Cazzola in Triest plötzlich und grundlos drei Ohrfeigen versetzte. Versprengte Texte. Wien: Wespennest 1994. S. 135-145.

Phantasiehauptquartier."<sup>48</sup> Diese Begriffe beziehen sich sehr deutlich auf Jean Pauls *Über die Magie der Einbildungskraft* und vor allem den *Giannozzo*. Die Schwierigkeit besteht wiederum darin, diese Begriffe auf das Werk Koflers umzulegen. Denn im Text werden sie negativ eingesetzt. Später verortet er Übermut und Größenwahn bei der Erlöserfigur, und dass die Phantasie fehlt.<sup>49</sup> Somit relativiert sich die Ablehnung des Stoffmotivs, die verwendeten Bilder dienen einer anderen inhaltlichen Ebene: der Entzauberung der beliebten Erlöserfiguren in der österreichischen Kultur und Politik, eine Satire auf die heiße Luft, die sich mit ihrer Bedeutsamkeit in Ballonen sammelt: Heller beherrscht die kunstvolle Magie der Einbildungskraft nicht. Außerdem zielt der Begriff der Gedanken-Erhebung als Analyseinstrument ohnehin weniger darauf ab, dieselben Stoffe und Erzählmethoden bei Jean Paul und Werner Kofler zu verorten, sondern völlig unabhängig die vielfältigen Bedeutungen des Begriffs als neu geschaffene Kategorien für detaillierte Betrachtungen aufzugreifen.

Nicht zuletzt ist die Figur des Giannozzo bei Jean Paul eine durchaus zwiespältige, er verwendet ihn für eine Phantasiereise mit einem Luftschiff, für die bissige Kritik an den zu verurteilenden Eigenschaften der Menschen und lässt ihn schließlich in seinen Erhebungen in den Wahn verfallen und tödlich abstürzen. Auch hier eine mehr als deutliche Parallele zu Werner Kofler. Es ist vor allem die kompromisslose, sprachliche Schärfe im *Giannozzo*, die mit der Koflerschen vergleichbar ist. Und auch das Ende sollte dem Geschmack Werner Koflers entsprechen, denn viele Erzählerfiguren werden bei ihm am Schluss ebenfalls allein gelassen, entweder knapp vor einem vermeintlich tödlichen Ausgang, oder indem sich eine neue Metaebene gegen den Verfasser des eben fertiggestellten Textes wendet, ihn zur Stille und Ruhe ermahnt.

---

<sup>48</sup> Ebd. S. 135.

<sup>49</sup> Vgl. ebd. S. 138.



### 3.3 Schreibtischreisen und Bewegungsdynamiken

Das wäre nicht schlecht: Jetzt, mit 41, die REISE-FLUGHÖHE erreicht zu haben (aber: Turbulenzen)<sup>50</sup>

In *Zu Spät*<sup>51</sup> lässt sich die besprochene Methode der Gedanken-Erhebungen bei Werner Kofler sehr gut erkennen. Der fiktive Autor ist nach einem Krankenhausaufenthalt auf der Suche nach seiner gewohnten Reise Flughöhe. Die nur langsam in Fahrt kommenden Versuche offenbaren Aufbau und Struktur des Textes. In der etwas trägeren Variationsmaschine zeigt sich das Schreibprogramm des Werner Kofler ungeschminkt und deshalb genauer als andernorts:

Mißmutig wie ein Detektiv, dem das Rauchen verboten worden ist, stocherte ich im Altschnee, der sich während eines längeren Krankenhausaufenthaltes am Schreibtisch angesammelt hatte, stöberte in Zeitungsausschnitten, ohne mich entschließen zu können, einzelnen Meldungen weiter nachzugehen.<sup>52</sup>

Mißmutig wie ein Kriminalschriftsteller, der im Entwerfen seiner Geschichte nicht weiterkommt, stocherte ich in meiner Fachliteratur und diversen abgelegten Zeitungsmeldungen herum, ohne zunächst etwas passendes zu finden.<sup>53</sup>

Ebenso wie solche Variationen zu Beginn der Textstücke sind es oftmals Worte, an denen er entlang gleitet, die er auskundschaftet. Alte Bilder, Zeitungsberichte oder Archivforschungen dienen quasi als Fluggerät, als Ausgangspunkt, um von der Realität her kommend, eine andere Wirklichkeit zu erschaffen, andere Möglichkeitsräume zu eröffnen. Als kundiger Leser der dabei entstandenen Literatur erlebt man beim heutigen Medienkonsum, wie die Wirklichkeit zurückschlägt: Wenn beispielsweise aus Koflers Werken bekannte Persönlichkeiten ihre Wichtigkeit demonstrieren (Heller, Manker, etc.), es in der Politik um die unverarbeitete Vergangenheit geht, Jeannée mit seinem Heurigenkumpan bei einer TV-Talenteshow Motorengeräusche mit dem Mund produzieren will und bezüglich des ihn hierfür strafenden Jurymitglieds beim Abgang das Wort "Vernichtung" ausstößt. Oder wenn der Pralinenvergifter

---

<sup>50</sup> Kofler, Werner: Notizblock. In: Kofler, Werner: Wie ich Roberto Cazzola in Triest plötzlich und grundlos drei Ohrfeigen versetzte. Versprengte Texte. Wien: Wespennest 1994. S. 56.

<sup>51</sup> Kofler, Werner: Zu spät. Tiefland, Obsession. Prosa. Wien: Sonderzahl 2010.

<sup>52</sup> Kofler: Zu Spät. S. 9.

<sup>53</sup> Kofler: Zu Spät. S. 35.

(thematisiert in *Zu Spät*) nach zehn Jahren Haft plötzlich beweisen will, dass es gar nicht möglich sei, genügend Gift in einigen wenigen Pralinen unterzubringen.

In *Herbst, Freiheit* findet sich – wie in zahlreichen anderen Koflerschen Texten – eine anschließende Stelle zu diesen Bewegungsdynamiken:

Für wie intelligent man sich auch halten mag, man braucht einen Punkt, von dem man ausgehen kann: Einen Namen, eine Adresse, eine Gegend, eine Vorgeschichte, eine Atmosphäre, irgendein Anknüpfungspunkt. (*HF*, S. 67)

Jeder Text braucht seinen Ausgangspunkt, heißt es im Text nun immer wieder, in Anlehnung auf das mutmaßliche Zitat aus Chandlers *The long Goodbye*. Ob einzig ironisch gemeint oder mit gewissem Wahrheitsanspruch ist dabei gar nicht so wichtig. Laut Koflers Übersetzer Banoun sollte das Zitat gar lediglich ausdrücken, dass das Buch wie ein Krimi zu lesen ist.<sup>54</sup> Dennoch scheint es verlockend zu sein, dies in abstrakter Weise auf Koflers Textproduktion umzulegen und Fotos, Zeitungsartikel und ähnliche Medien, die häufig tatsächlich Erwähnung finden, als Ausgangspunkte für die wilden textuellen Ausritte zu sehen: Kofler als dokumentarischer Wirklichkeitserforscher. So einfach gestaltet sich die Sachlage aber natürlich nie, es gibt wie besprochen stets mehrere ineinander verschachtelte Ebenen. Die vielen intertextuellen Ausgangsmaterialien rücken dabei in ihrer Bedeutung nach hinten. Betrachtet man in vorliegendem Fall die Struktur des Textes, sieht man nämlich – so wie auch in einigen anderen Koflerschen Texten – drei verschiedene Erzählanfänge, die aufeinanderfolgen. Es gibt bei Kofler nicht nur einen Ausgangspunkt, von dem aus Erzählungen geflochten werden, sondern es gibt bereits drei verschiedene Konstellationen des Ausgangspunktes, gleichwohl natürlich das Kernmotiv dasselbe bleibt und in unterschiedliche Variationen ausufert. Bereits im Ausgangspunkt findet eine Dekonstruktion oder Erweiterung statt. Zu dieser Textbesonderheit hinzu kommt in verschiedener sprachlicher, grammatikalischer oder konstruktionsbedingter Weise der Einbezug einer Möglichkeitsform. Häufig wird bereits vor einer Schilderung eben diese bereits relativiert, als mögliche Erzählung markiert: "So wird es gewesen sein"

---

<sup>54</sup> Vgl. Banoun, Bernard. Vielfalt Des Ich und Erzählversuche in Werner Koflers 'Herbst, Freiheit'. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 2000. S. 160-178, Hier: S. 175.

(HF, S. 8), "Aber wie passiert, wie?, das wäre interessant herauszufinden, sich vorzustellen, wie? – Es wird so gewesen sein."<sup>55</sup>

Es findet sich darin eine Parallele zur Kafkaschen Kunstreiterin aus *Auf der Galerie*<sup>56</sup>. Die Struktur der Koflerschen Texte ähnelt jener des Kafka-Textes: Es werden Möglichkeitswelten erschaffen und dem Leser angeboten, doch sind beide für sich alleine nicht stimmig. Die Konfrontation der Möglichkeiten ist es, die etwas produziert. Dies gilt in unterschiedlicher Variation und Kunstfertigkeit für fast alle Koflerschen Texte. Der Bezug beschränkt sich nicht nur auf die produktive Möglichkeitsstruktur, auch inhaltlich findet sich eine vermeintliche Bezugnahme:

Ich reiste nach Villach, um nach meinem Esel zu sehen [...] der Schuppen, in dessen Schatten der Esel sich gerne aufhält, die edlen Pferde, und die rassigen Tierärztinnen, die jene manchmal an einer langen Leine im Kreis laufen lassen, wie wenn sie auf Zirkusdarbietungen vorbereitet werden sollten, die Pferde, wohlgemerkt, ich kenne mich mit Pferden nicht so gut aus, mit Tierärztinnen freilich auch nicht; dennoch: edle Pferde hat bald einer, aber einen Esel, noch dazu *meinen* Esel?<sup>57</sup>

Sein Detektivbüro ist neben Schreibmaschinen mit einem – zwar sofort widerrufenem, aber so noch mehr hervorgehobenem – "Maulesel" (HF, S. 66) ausgestattet. Der Text Kafkas ist an die Realität der Zirkuswelt angelehnt, in der ein Pferd unentwegt im Kreise laufen muss, und geht in einer klaren Übertreibung in einer zweiten Variante weit darüber hinaus. Der Text besitzt – trotz seiner Kürze, untergebracht in wenigen Wörtern – Zwischenebenen wie eine Kommentierung der Industrialisierung. Der Leser versetzt sich in die Szene, vergleicht sie mit eigenen Erfahrungen, und bemerkt dabei sogleich, dass er es hier mit einer neuen Szenerie zu tun hat, irgendetwas passt nicht, dem Text liegt scheinbar ein Geheimnis zugrunde, die natürliche Neugier des Menschen wird bei der Lektüre angeregt. Bei Kafka gibt es auch hinweisende Worte, die das Erzählte gleichzeitig infrage stellen. Ein junger Zuschauer stürzt "vielleicht [...] die lange Treppe durch alle Ränge hinab."<sup>58</sup> Der Leser muss in der traumhaft wirkenden Welt bei Kafka entscheiden, ob er die eingeschriebenen Wirklichkeiten in sich selbst tatsächlich aus den Worten neu erbaut, oder sie nur als abstrakte

---

<sup>55</sup> Kofler: Zu spät. S. 13.

<sup>56</sup> Kafka, Franz: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa. Hg. v. Roger Hermes. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1996. S. 251-252.

<sup>57</sup> Kofler: Zu spät. S. 28.

<sup>58</sup> Kafka, Franz: Die Erzählungen. S. 251.

Möglichkeiten wahrnimmt. Jede noch so kleine Texteinheit verbirgt in sich ein enormes Wissen und provoziert Bilder, welche der Leser sich davon macht. Auch bei Kofler sind solche auf kleine Texteinheiten beschränkten Analysen möglich, in wenigen Sätzen erscheint etwas, wird aber rasch durch die nächsten Sätze wieder abgelöst. Nebenbei eingestreute Begriffe oder Namen verweisen auf etwas, das Erzählte wird vorab infrage gestellt. Die bei Kafka auditiv eingeführten Signale (brausendes Orchester, Klatschen als Dampfhämmer) und Brüche in *Auf der Galerie* können als weitere Gemeinsamkeit zu Kofler gelten, hierauf soll jedoch bezüglich Kofler an späterer Stelle detailliert eingegangen werden. Wichtig ist an dieser Stelle der Wiederholungscharakter in zwei Varianten, die alleine durch ihre Wortwahl im Leser gänzlich andere Gefühle auslösen. Dies zeigt einmal mehr auf, welche Energie in einzelnen Wörtern steckt.

Die zwei Versuchsanordnungen bei Kafka stecken voller Bezüge und Konfrontationen, sie vermitteln allein in ihrer Interpunktion einen ganz anderen Rhythmus, eine andere Geschwindigkeit. Koflers oftmals vielzählige Wiederholungen und Variationen können auch derart gelesen werden, sie haben in ähnlicher Weise alle ihre ganz eigene Tonart. Im Rahmen der Gegenbildlichkeit löst bei Kafka die zweite Darstellung ("Da es aber nicht so ist"<sup>59</sup>) eine andere (mit "Wenn" eingeführt) scheinbar ab, es sind jedoch beide Varianten wichtig, um somit Erkenntnisgewinn zu ermöglichen. Dies erinnert sprachlich an die bei Kofler häufige Wendung zur Einführung neuer Varianten: "Es wird so gewesen sein"<sup>60</sup> und "Nein. So wird es nicht gewesen sein".<sup>61</sup> In selber Weise verhält es sich bei Kofler mit seinen mäandernden Erzählanfängen: Die Konfrontation der verschiedenen Bilder erzeugt neue Blicke, ermöglicht durch die Diskrepanzen andere Einblicke. Dieses Konstruktionsprinzip bringt Erkenntnisse zutage, die in einer einfachen Erzählung ausbleiben würden. Die fehlende, echte Darstellung des Geschehens ist eine weitere Denkaufgabe für den Leser, auch wenn dabei in manchen Fällen nur die Erfahrung gemacht wird, dass es mitunter keine richtige Wirklichkeit geben könnte. Durch die gewählte Form der Perspektivierung wird bei Kafka und Kofler dargestellt, dass alles auch anders sein kann. In einzelnen

---

<sup>59</sup> Ebd. S. 251.

<sup>60</sup> Kofler: Zu spät. S. 48.

<sup>61</sup> Ebd. S. 49.

Textpassagen gibt es ein definiertes Blickfeld und eine individuelle Atmosphäre, die in einer späteren Szene wieder völlig anders gestaltet sein kann.

In vielen Texten Koflers ist das Motiv der Schreibtischreise ganz zentral, doch selbst bei diesen Texten gibt es Schwierigkeiten, ihn in das theoretische Konzept sinnhaft einzuordnen, dies hier wissenschaftlich aufzurollen, weil er jenes fortlaufend durcheinanderbringt. Das Konzept agiert nur als Gedankenanzreiz und wird erzählerisch nie lange durchgehalten. Sie wirken wie hineingeschnittene Szenen. Mitunter kann die gedankliche Erhebung vom Schreibtisch zumindest als Ankerpunkt der Textstücke interpretiert werden. Der Schreibtisch ist die Heimat, zu der man irgendwann wieder zurückkehrt. In den Textstellen dazwischen hat er jedoch keine Bedeutung für den Text, finden Wechsel des Geschehens auf viele andere Arten statt. Am deutlichsten erkennbar ist das System des Schriftstellers, der am Schreibtisch sitzt und über eine Reise schreibt, im Werk *Am Schreibtisch*. Teils kommt noch eine weitere Erzählinstanz dazu, die wiederum darüber schreibt. Denkt man sich hierzu im Sinne der Erzähltheorie nochmals einen fiktiven Autor und den tatsächlichen Autor Kofler hinzu, und betrachtet zuletzt zusätzlich die im Werk eingeschriebenen Autopoetisierungen, so findet sich bei Kofler werkintern ein vorgefertigter und in sich völlig autonomer Literaturbetrieb, der hier kunstvoll zugange ist.

Es geschieht also eine Reise vom Schreibtisch aus, es werden jedoch viele Ebenen ineinander und übereinander gestapelt, indem dies wieder beschrieben wird. Solch ein fiktiver Reiseantritt, der dann als Gedanken-Erhebung bzw. narrativer Impulsgeber fungiert, findet sich bei Kofler besonders häufig und sehr explizit:

Es ist Mitternacht. Mit diesem Satz werde ich, an den Schreibtisch zurückgekehrt, das nächste Kapitel eröffnen; jetzt aber reise ich nach Deutschland, um etwas zu erleben. (AS, S. 58)

Diese Methode kann als Programmatik bereits in Jean Pauls *Giannozzo* aufgefunden werden (Deutschland bereisen im Ballon), wie auch in einer großen Anzahl aktueller Gegenwartsliteratur. Oft wird eine Reise dabei einfach nur aus einem Zimmer heraus imaginiert. Es wird mit diesem Prinzip eine weitere Ebene

der Fiktion eingezogen. Der Schriftsteller denkt sich jemanden, der sich denkt, dass er eine Reise tut. Dieses komplexe Gedankengebilde – mit dem man sich gedanklich erhebt – wird bei der Lektüre Koflers deshalb so deutlich, da er explizite Hinweise hierfür streut, oder es ganz genauso schildert. Die Werkzeuge und Instrumente des Geschichten-Erzählens werden hergezeigt und gleichzeitig Bestandteil des Textes und des Lesens gleichermaßen. Er legt damit eine der grundlegenden Funktionsweisen der Literatur offen. Gern zitiert werden in diesem Kontext die wiederkehrenden Textpassagen, in denen der Autor nach einem Schreibexzess am Fuße eines Berges, welcher sein Schreibtisch ist, wieder aufwacht:

Nein, rief ich mit ersterbender Stimme, und hier verläßt mich die Erinnerung. Am Morgen fand man mich reglos am Fuße des Schreibtisches, unter dem Seilstück, stark unterkühlt, delirant, gab ich noch schwache Lebenszeichen von mir, das ist die Wahrheit. (HaF, S. 404)

Zu wem spreche ich? Und warum liege ich hier auf dem Boden, am Fuße des Berges, nein, eines Tisches, eines Schreibtisches? (HF, S. 54)

Eigentlich ist nahezu ausnahmslos jeder Autor und selbst jeder Leser ein Schreibtischreisender, nur reflektieren dies die Wenigsten mit. Mithilfe von Sprache und Phantasie wird eine Reise in andere Leben und Lebensräume angetreten. Mithilfe der sprachlichen Vermittlung kann sich der Leser überall hinbegeben, Erfahrungen machen, Abenteuer erleben, sich in Gefühlswelten fallen lassen oder auch ganz sachlich Nachforschungen anstellen. Der Schöpfer dieser Welten ist der Autor, der jedoch für sich selbst ebenso nur eine Reise antritt, und dazu irgendeinen Ausgangspunkt benötigt. Wenige Autoren getrauen sich, genau dies in ihren Werken direkt aufzuzeigen, zu erörtern und zu reflektieren, es dem Leser bewusst zu machen. Die Absicht dahinter scheint jene zu sein, eine Darstellung zu finden, wie es wirklich ist, auch wenn dabei klar wird, dass nichts eindeutig klar ist: Die Wirklichkeit wird als veränderliches Konstrukt entlarvt.

Bewegung findet in der Literatur nicht nur im Kopf oder auf inhaltlicher Ebene statt, sondern vor allem in und mit der Sprache. Kofler ist bekannt für seine besondere Akribie im Formen melodischer Texte. Die ersten Sätze bestehen bei Werner Kofler oft aus aneinandergereihten Einwortsätzen mit starren Substantiven. Hier geschieht eine erste Verortung, ein Ausgangspunkt, von dem aus in der

schriftstellerischen Phantasie eine Reise angetreten wird. Melodisch kann man sich hier ein rasches Stakkato vorstellen, das in die Szenerie einführt. So werden übrigens von Wegbegleitern wie Antonio Fian seine Texte heute noch vorgelesen. Bereits nach einigen Sätzen verändert sich die Sprache völlig. Es entsteht zunehmend mit vielen Verben ein sprachlicher Fluss, es kommt Bewegung und Rhythmus in die eingeführte Ausgangssituation, der je nach Zweck rasend schnell dahingeht, oder sich ständig unterbricht, Pausen setzt und damit einen herkömmlichen Lesefluss unterbindet.

Hierbei werden – parallel zum Rhythmus der Textstruktur – die scheinbar thematischen Fixpunkte wie rasend durcheinandergeworfen, korrigiert und verändert. Dies tut der Geschwindigkeit keinen Abbruch, abgebrochen wird dadurch nur jede Form herkömmlicher narrativer Erzählkonstruktionen. Anhand einem Spiel der Möglichkeiten und einer Variation der Eckpunkte einer jeweils angefangenen Geschichte wird das enge Korsett klassischer Erzählkonzepte aufgezeigt und aufgebrochen. Bei Kofler ist alles möglich: Einschübe, Abbrüche, Wiederaufnahmen, Exkurse und eine fortlaufende Veränderung der Schauplätze und Erzählerperspektiven. Der einzige Fixpunkt – der geheime Protagonist – ist die Sprache selbst, die mit allen anderen Motiven, Textfragmenten und narrativen Methoden spielt, sie als austauschbar darstellt. Zeit und Raum sind bei Kofler etwas nicht minder Austauschbares, sie unterliegen einer fortlaufenden Veränderung. Dirigent spielt hierbei ein fiktiver Autor, der alles bestimmen kann und selbst den Erzähler verstummen lässt. Die restlichen Personen sind parallel hierzu nur Schablonen, die dazu dienen, Verhaltensweisen darzustellen. Die handelnden und sprechenden Protagonisten sind ebenso ein Anderer, wie das nicht erkennbare Gegenüber. Gesprochen wird dabei mitunter von öffentlichen Personen aus Kultur und Politik, sie sind aber lediglich Beispielbilder für Menschen mit verurteilungswürdigen Eigenschaften und Verhaltensweisen. Dies gilt insbesondere für ihre öffentliche Selbstdarstellung, es werden Spiegel vorgehalten, um die verborgenen negativen Facetten der Persönlichkeiten besonders herauszustellen und sichtbar zu machen.

Generell läuft die Bewegungsdynamik der Texte vor allem darauf hinaus, die Oberflächen aufzubrechen und etwas sichtbar zu machen: Zum einen das Verurteilungswürdige in der Welt, im Kulturbetrieb, in der Gesellschaft, im Menschen, in der Vergangenheit und Gegenwart sowie die Vorgänge im Dazwischen. Zum anderen werden narrative Verfahren aufgedeckt, die sowohl für das literarische, als auch für das dramatische und filmische Erzählen gelten, dabei jedoch oft eine Manipulation und Steuerung des Lesers beabsichtigen. Bei Kofler wird mit offenen Karten gespielt, die Lesenden werden zur Mitarbeit aufgefordert.



### 3.4 Erhebung als Aufstand und Auflehnung

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 angeht ... (AS, S. 84)

Wie bereits angeklungen, erhebt Kofler besonders gerne seine Stimme gegen Missstände und beflügelt damit die Gedanken seiner Leser. Seine Erhebung ist – nahezu dem Wortlaute der Texte folgend – Aufstand und Auflehnung gegen die Wirklichkeit. Den Status als unbequemer Autor verdankt Werner Kofler nicht nur seinen auf den ersten Blick schwer konsumierbaren Texten, sondern vielmehr dem Ruf, dass niemand davor sicher ist, in das Visier seiner Schreibmaschine zu geraten. Kofler selbst spielt mit diesem Bild, indem er seine Schreibmaschinen als Waffen inszeniert: "zwei Schreibmaschinen verschiedenen Kalibers" (HF, S. 66). Angriffe und scharfe Kritik gelten dabei exemplarisch einem bestimmten Typus. Gerichtet ist die Erhebung nicht gegen einen Einzelnen, sondern dem, wofür ein bezeichnendes Individuum steht. Die Texte richten sich stets gegen ein größeres Muster an Missständen. Im Kapitel 2.1 wurde bereits näher auf sein Instrument der Provokation eingegangen. Im Folgenden soll thematisch vertieft werden, gegen welche Merkmalsformationen er in seinen Texten vorgegangen ist.

Hier übrigens auch mein Kriegskamerad, der Bildberichterstatter Haderer (HF, S. 105)

Die Textstelle verweist zwar auf ihre gemeinsame Publikation *Das große Buch vom kleinen Oliver*". Es ist aber auch naheliegend, dass sich Kofler ebenso wie die Karikaturisten als ironischer Kommentator des politischen und gesellschaftlichen Lebens versteht. Kofler betreibt eine kritische Rundschau, verarbeitet Motive und verfremdet sie in seinem Werk, er dokumentiert und kommentiert all das Kritikwürdige, welches ihm unterkommt. Auf seine Museumskritik und Museumsdidaktik-Satiren ist unter anderem bereits Thomas Ballhausen am Beispiel Werner Koflers Film *Im Museum* näher eingegangen. In seiner üblichen Schärfe inszeniert Kofler das Museum als Tatort, in dem grauenerregende historische Stücke wie in einem Themenpark ausgestellt werden. Hinzu kommt die Verwertung der Historie und spezifisch der Shoa in "ihrer wirtschaftlichen,

politischen oder wie auch immer gearteten Verwertung und Konsumierbarkeit."<sup>62</sup> Die Kritik am Nationalsozialismus ist generell einer der roten Fäden, die sich durch sein Werk ziehen. Er beschäftigt sich epochentypisch vor allem mit der mangelnden Aufarbeitung in Österreich und zitiert immer wieder namentlich österreichische Massenmörder. Zur Erinnerung und zugleich als Testierung, ob der Leser die unauffällig eingeflochtenen Namen überhaupt noch mitsamt all ihrem Kontext dechiffrieren kann. Unerbittlich nennt er immer wieder die Namen der Verbrecher und kämpft mit seinem textlichen Instrumentarium gegen die österreichische Vergessenskultur an.

Häufig genannt wird zudem seine Kritik an der Werbesprache und den Medien im Allgemeinen. Kastberger identifiziert mit *Ida H.* und *Guggile* eine Werkgruppe, "in denen die sprachlichen Anpassungsriten, denen das Individuum ausgesetzt ist, transparent gemacht wurden."<sup>63</sup> In *Konkurrenz*<sup>64</sup> findet sich ebenso eine Persiflage auf die Marketingbranche und ihre Sprache, wie in vielen weiteren Textpassagen des gesamten Werkes. Als störend empfindet er die Vermarktung des Privatlebens, das zunehmend öffentlicher wird. Diese Facette ist in der heutigen Zeit aktueller denn je. Es ist erschreckend, wie selbst die Literatur zunehmend zu einer öffentlichen Unterhaltungsmaschinerie verkommt, in der die Einnahmen größtenteils aus Auftritten, Interviews und Lesungen stammen. Immer wieder gibt es sogar in renommierten Medien persönliche Kaffeehausinterviews oder Wohnungsgespräche mit Einblicken in die Wohnräume des Künstlers, anstelle einer Auseinandersetzung mit dem Werk der Künstler. Ebenso grotesk mutet an, wenn mit einem renommierten Autor ein Modeshooting veranstaltet wird, in welchem er neben knappen Wortaussagen hauptsächlich die unterschiedlichsten Kleiderstücke vorführen – und behalten – darf. Die Macht der Sprache wird in einer kapitalistischen Modeschau wortwörtlich verhüllt und vom Materiellen überlagert.

---

<sup>62</sup>Vgl. Ballhausen, Thomas: Unter dem gewachsenen Gras. In: Kolik: Zeitschrift für Literatur. Hg v. Gustav Ernst und Karin Fleischanderl. Nr. 55/2012. S. 44-64, Hier: S. 49.

<sup>63</sup> Kastberger: Werner Koflers Schurkenstreiche. S. 290.

<sup>64</sup> Kofler, Werner: Konkurrenz. Szenen aus dem Salzkammergut. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990.

### 3.4.1 Ökonomie und Neokapitalismus

Kofler ist einer der wenigen Autoren, die sich nie von der zunehmenden Ökonomisierung des Literaturbetriebs in Versuchung führen ließen. Zentral war ihm nur der eigene hohe Anspruch, den er an die Literatur stellte. Häufige Zurufe, doch bitte markttauglicher zu schreiben, ließ er ungeachtet, griff diese vielmehr in seinen Werken ironisch auf, so wie auch die Tatsache seiner kleinen Leserschaft:

Ah, wie gerne würde ich noch kürzere Romane und Novellen schreiben, wie gerne würde ich *nichts mehr schreiben*, überhaupt nichts mehr, aber meine Nichtlesergemeinde, die Millionen und Abermillionen, die nach meiner Literatur nicht verlangen, zwingen mich, damit fortzufahren ... (HF, S. 109)

Dies ist beachtlich in einer Zeit, in der nahezu alle Lebensbereiche einer zunehmenden Ökonomisierung und den Zwängen des Neokapitalismus unterworfen sind. In *Konkurrenz* entwirft Kofler das Bild einer Beziehung, die nur mehr aus finanziellen Aspekten besteht und deren Kommunikation sich auf die Gerichtssprache bezieht. Die gewählte Sprache dient zur Veranschaulichung der zerstörten Beziehung.<sup>65</sup> Solche Elemente finden sich auch in späteren Werken immer wieder. Die Aufmerksamkeit auf derartige Phänomene ist in der heutigen Zeit aktueller denn je. So erinnern sogar viele Passagen der universitären Satzungen bereits an jene von Unternehmen. Jedes einzelne Individuum sieht sich zunehmend als eigene kleine Ich-AG, arbeitet an Selbstoptimierung und betreibt Selbstausbeutung. Immer mehr Menschen überwachen und optimieren sich mithilfe der Technik selbst. Man findet keine Ruhe mehr. Langsam entsteht ein Gegentrend hin zur Ruhe. Bereits in den Texten von Kofler gibt es immer diese Grundsehnsucht nach Ruhe und Stille angesichts des einprasselnden Kommunikationsmülls:

"Schweigen, Ruhe; Ruhe, nichts als sie.

[...]

Wohin mit all diesen Äußerungen, Verschlüsselungen, Entschlüsselungen, wohin mit all den Informationen, Sprachhülsen, Einweginformationen, wohin, wie aus der Welt schaffen den Sprachabfall, die Abfallsprache, die Wegwerfgespräche, Gesprächsabfälle" (HF, S. 69).

---

<sup>65</sup> Vgl. Rauchenwald, Christine. Werner Kofler: "Konkurrenz". Universität Wien: Diplomarbeit 1989. S. 13.

In selber Weise ist die Natur zunehmend dem Zwang nach Profitoptimierung unterworfen, sie ist zu einem Wirtschaftsfaktor degradiert, ob nun für die Industrie oder den Tourismus. Darauf verweisen einige Texte Koflers kritisch:

Er hat die Kristallwand vor Augen im Morgendunst, die Schwarze Wand, er sieht die stürzenden Wasser, die Tauerntäler und fruchtbaren Almen, die Lärchen- und Zirbenwälder, er sieht das alles, und woran denkt er? Er denkt an Staumauern, Talsperren, Druckrohrleitungen, an Sprengladungen, Motorsägen, Bulldozer, Hubschrauber und Betonmischmaschinen, an Staub, Dreck, Lärm, er sieht alles und doch nichts, er sieht nur Beton. (AS, S. 18)

Die Kritik an der Ökonomisierung der Natur – insbesondere der Berge – kann mit massiven Investitionen in den Tourismus in Verbindung gesetzt werden, die während der Entstehungszeit des Koflerschen Hauptwerks voll im Gange waren. Er ist darin wiederum ein Seismograf der Erregungszentren seiner Zeit, Kofler dokumentiert, was damals manche Kreise aufgeregt und die Politik betrieben hat. Durch große Infrastrukturmaßnahmen für den Alpentourismus, Liftbauprojekte und Kraftwerksbauten wurde die ländliche Natur als ökonomischer Wert und als zu behandelndes Gut angesehen, welches dazu dient, Touristen in das Land zu locken oder etwas zu produzieren. Große Straßenprojekte – auch auf die Berge – und ein zunehmendes Verkehrsaufkommen, zählen zu den im Werk nachlesbaren Facetten jener Zeit. Straub verweist ebenso auf die Thematik der Vermarktung und Ökonomisierung der Berge.<sup>66</sup> Dabei wurde wiederum die aberwitzige Fiktion der Vermarktungslogos wie die "Klavier-Erstbesteigung", der "Salman-Rushdie-Gedächtnislauf" (HaF, S. 355) oder Bergnamen-Markenartikel wie Glockner-Sessel, -Seife, -Speck, -Pils, und "Glockner-Kaffee" (HaF, S. 407) von der heutigen Realität längst eingeholt. Die Wirklichkeit hat zurückgeschlagen, wie es Kofler ausdrücken würde. Die Marketingindustrie hat die vielen satirischen Ideen in den Koflerschen Texten tatsächlich längst übertroffen. Jeder einigermaßen bekannte Name, sei es ein Ort oder eine öffentliche Person, dient als Vermarktungsinstrument für Produkte. Diese Bestandteile der Koflerschen Kritik sind heute, da die Natur buchstäblich immer mehr an Boden verliert, aktueller und dringlicher denn je.

---

<sup>66</sup> Vgl. Straub, Wolfgang: Alpine Register: Zum Bergtopos in Werner Koflers 'Am Schreibtisch' Und 'Der Hirt Auf Dem Felsen'. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 2000. S. 118-130, Hier: S. 127.

### 3.4.2 Auflösung der Räume

Räume spielen bei Werner Kofler in vielfältiger Weise und unterschiedlichen Bedeutungsfeldern eine Rolle. Es gibt keine herkömmlichen Erzählräume mehr, sondern das Erzählte verändert kontinuierlich die Schauplätze. Die Sprache schafft viele neue Räume, anstatt einen Ort spezifisch und linear zu beschreiben. Die Natur agiert hierbei als ein Raum, der im Rahmen neokapitalistischer Ausbeutung und Verwertungstendenzen in Auflösung begriffen ist. Gleichermaßen verlieren die sozialen Räume unter diesem wirtschaftskritischen Aspekt ihre Trennung in Privat und Öffentlich: "Wohin mit den Details des öffentlichen Privatlebens, der globalen Intimsphäre." (HF, S. 83)

Zuerst soll ein Blick auf das Verhältnis von Sprache und Raum geworfen werden: Einwortsätze und knappe Satzkaskaden, die an Regieanweisungen erinnern, führen häufig in ein neues Kapitel oder eine neue Textpassage ein und eröffnen einen neuen Schauplatz des Geschehens:

Die Hütte. Das Anwesen oberhalb der Baumgrenze, unterhalb eines Straßkopf genannten Berges, ich. Ich als stellvertretender Hüttenwirt, in einer Schutzhütte, die mir nicht gehört, Schutz suchend Ende September. Der Brunnen vor dem Haus, dessen Plätschern in einem fort, Tag und Nacht, zu hören ist. (HF, S. 47)

Ist man so an einem Ort gelandet, geht es gleich schon munter weiter. Töne agieren als Impulsgeber und Signal, mit dem gedanklich eine Schwelle durchbrochen wird und den Text in eine neue Situation transformiert. Damit ist es jedoch keineswegs getan bei Kofler. Wenige Sätze oder Seiten später kann die Ausgangssituation neuerlich verändert, mit nur einem Wort die Perspektive, der Erzähler oder der Schauplatz getauscht und die beschriebene Situation deutlich infrage gestellt werden. "Der Wanderer, schließlich der Wanderer: Ich, ich als Wanderer, der einzige Gast in der Hütte [...]" (HF, S. 47). Innerhalb weniger Zeilen transformiert sich der Ich-Erzähler vom stellvertretenden Hüttenwirt zum Gast, dann erzählt wiederum die Hüttenwirtin von ihrem Liebhaber und der Wanderer wird schließlich zu ihrem Liebhaber. Es werden mehrere Figuren eingeführt, der Erzähler ändert sich stetig. Die einzige Person, die der Ich-Erzähler nicht ist (Die Hüttenwirtin), hat dabei die längste Erzählzeit im Textstück inne.

Es finden sich filmschnittartige Wechsel ebenso, wie unzuverlässige Erzähler und kritische Selbstreflexionen, die einen geschaffenen Raum wieder verfließen lassen. Es wäre allerdings eine Untertreibung, hier von einem herkömmlichen unzuverlässigen Erzähler zu sprechen, und gleichzeitig lässt sich Kofler erst gar nicht in solch ein poetologisches Konstrukt einpassen. Koflers Texte besitzen in ihrer Textform und poetischen Ausgestaltung nahezu so etwas wie ein Alleinstellungsmerkmal, eine ganz eigene Rhythmik und Tonalität.

So wenig, wie man klassische erzähltheoretische Konstruktionen ohne gewaltvolle Anpassung in seinen Texten anwenden kann, gilt das auch für raumtheoretische Überlegungen. Ein klassischer Raumbegriff löst sich auf, jede Seite kann bei Kofler an einem völlig anderen Ort oder in einer anderen Zeit stattfinden, die räumliche Konstellation ist unzuverlässig und einem steten Wandel unterworfen. Die räumlichen Anordnungen sind instabil, nicht immer eindeutig, sie überlagern sich, nur manchmal ist zumindest ein Schwellenmoment feststellbar. Oft ist dabei ein Ich auf der Suche nach einem Ort, in dem er eine neue Beziehung zu wirklichen Räumen herstellen kann. Gleichzeitig besteht immer eine Sehnsucht nach Distanzierung, die Suche nach Aussichtspunkten, nach einer klaren Sicht auf die Gesellschaft, aber auch einem Blick auf das eigene Selbst. Das Ich steht im Mittelpunkt der Räume, findet sich jedoch in einer Distanzierungsbewegung gefangen, springt dabei auch zwischen Perspektiven, Rollen und Räumen hin und her. Das dabei entstehende Gefühl kann als völlig modern bezeichnet werden, als ständige Erfahrung einer sich immer mehr beschleunigten Welt, die immer mehr und immer unterschiedlichere Anforderungen an jede individuelle Person stellt. Das Spielen unterschiedlicher Rollen zwischen Beruf, Freizeit und Familie, oder zwischen Online und Offline, ist heute ein alltäglicher Transformationsprozess. Hinzu kommt die Herausforderung, dass der Mensch in der Gesellschaft und in den Medien fortlaufend mit neuen Eindrücken und Informationen konfrontiert wird. Was wiederum sehr an Koflersche Texte erinnert.

Nach Schmidt-Dengler eröffnet bei Kofler das Ich mit jedem neuen Erzählansatz auch einen neuen Raum, mit neuer Stimme und neuem Thema.<sup>67</sup> Die Stimmenvielfalt ist also als ein räumliches Trennungselement im Text zu begreifen. Dies tut der Unübersichtlichkeit im Detail zwar keinen Abbruch, da Räume und Perspektiven selbst auf einer Betrachtung auf kleinsten Textebenen noch derart häufig wechseln, dass feine Abgrenzungen hier kaum möglich erscheinen. Vielmehr schottet sich der Text so gegen Kategorisierungen von Außen ab. Der Text spricht abwechselnd von einer Vielzahl an Themen, manche werden wieder aufgegriffen, manche laufen irgendwann ins Leere und bleiben Fragment. Die Titel und Untertitel in seinen Werken schaffen ebenfalls räumliche Trennungen in einer übergeordneten Perspektive, so ist im *Hirt auf dem Felsen* von zwei "Abteilungen" die Rede. Hieraus lassen sich zwei architektonische Räume ableiten: "für den ersten Teil ein Kafkaeskes Beamtengebäude", "für den zweiten die Räumlichkeit eines psychiatrischen Krankenhauses."<sup>68</sup>

In *Herbst, Freiheit* gibt es zwar keine klassischen Überschriften, die erste Zeile eines neuen Abschnitts ist jedoch immer fettgedruckt und kann als solche interpretiert werden, wenngleich bisweilen der Text noch in Fettdruck fließend in einen Satz übergeht. Hierbei werden oft Aufenthaltsorte gekennzeichnet und Räume benannt, wobei sich der Text an diese nicht zwingend halten muss, sie in sich wieder viele andere Räume und Trennungssysteme bereithalten. Außerdem wird diese Eigenheit in der zweiten Hälfte des Romans nicht mehr eingehalten. Statt z.B. "Die Hütte. Das Anwesen oberhalb der Baumgrenze" (HF, S. 47), heißt es dann: "Zu wem – spreche ich? Was – sagen sie?" (HF, S. 66). Dies lässt sich so interpretieren, dass nun die Orte keine Rolle mehr spielen, sich der Protagonist nicht mehr an Orte erzählerisch hinausprojiziert, sondern sich in einem seelischen Innenraum oder in einer vorgestellten Gesprächssituation befindet. Er gelangt nicht mehr in gelungene Bilderräume hinaus, sondern starrt ins Leere und redet. Diese Beobachtung auf der strukturellen Ebene macht auch im erzählerischen Gesamtkontext des Buches Sinn, da eine der übergeordneten Erzählfiguren sich

---

<sup>67</sup> Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin. Werner Kofler. In: *Jenseits des Diskurses: Literatur Und Sprache in Der Postmoderne*. Hg. v. Albert Berger. Wien: Passagen-Verl. 1994. S. 295-307, Hier: S. 298.

<sup>68</sup> Corrêa: *Polyphonien*. S. 73-74.

nach einer beendeten Beziehung in einer kleinen Krise wiederfindet, was als Metarahmen des ganzen Buches fungiert.

### **3.4.3 Demontage der Wirklichkeit**

Für die Leseerfahrung ist eine solche Betrachtung – der den Texten mehrfach eingeschriebenen Brüche auf Erzählebene und der damit verbundenen Demontage von Wirklichkeitsdimensionen – deshalb wichtig, weil sich der Leser traditionellerweise im Text verorten will, hineinfinden, während die jeweilige Figurenperspektive (sowie die Sprache und der Schreibende) aus der im Text dargestellten Welt ausbricht, sie ständig unterbricht, variiert oder in einer Dekonstruktion bürgerliche Triviale Diskurse bloßstellt. Eine mögliche Auswirkung könnte darin bestehen, dass der unaufmerksame Leser irgendwo im Dazwischen verloren geht. Er kann keinen traditionellen Helden erreichen und steht doch schon mit einem Fuß in der Welt des Textes. Hieraus ergibt sich das Gefühl eines Unbehagens in der Leseerfahrung – wie sie parallel hierzu besonders bei Kafka in einer etwas anderen Form immer wieder auftritt. Bei Kofler findet die Irritation allerdings bereits wesentlich früher statt. Man findet kaum Anhaltspunkte, um in eine erzählerische Welt tiefer einzutauchen, wird immer wieder abgeworfen, muss vielmehr noch aus der Entfernung ständig aufmerksam die abenteuerlichen Wechsel in der Perspektive, den Erzählorten oder thematischer Motive verfolgen und deuten.

Die Texte erweisen sich als eine Herausforderung für den Leser, sind darin aber besonders lohnenswert. Die seltenen Momente während einzelner Textpassagen, in denen der Leser überhaupt für eine kurze Zeitspanne so etwas wie eine Wirklichkeit des Textes in sich konstruieren kann, sind jene, in denen die Vermittlung der Weltwahrnehmung über geschilderte Sinneseindrücke passiert. Es kommt nicht von ungefähr, dass auch in der Wissenschaftsgeschichte und Philosophie die Sinneseindrücke als vermeintlich einzig gesicherter Parameter von Wirklichkeit verstanden werden. Auf die Gedankenerhebungen in Form herausgestellter Sinneseindrücke soll in einem späteren Kapitel deshalb mithilfe zahlreicher Textbeispiele vertieft eingegangen werden. Zurückkommend auf den



Wirklichkeitsdiskurs: Es haben sich schon etliche Wissenschaftszweige ausführlich mit dem Phänomen der Wirklichkeit beschäftigt und sich kritisch mit der Frage auseinandergesetzt, ob es eine solche überhaupt gibt: Also wie sie zustande kommt und ob alles Wissen, alle scheinbare Wirklichkeit womöglich nur auf Annahmen, Deutungen und Konstruktionen beruht, nicht zuletzt zusätzlich über eine Vermittlung mittels Sprache. Dies alles hier weiter auszuführen würde zu weit führen, doch dieser kritisch hinterfragende Zugang ist in den Texten Koflers ebenfalls stets angelegt oder sogar explizit ausgeführt. Beim Menschen entsteht Wirklichkeit oft schlicht durch die Tendenz zur Wiederholung, verfestigt sich durch Gewohnheiten und hierbei gemachte Erfahrungen, Beobachtungen und Deutungen, obwohl es auch andere Lösungen und Möglichkeiten gäbe. Bei Kofler wird zwar vieles inhaltlich wiederholt, aber stets mit einer anderen Wirklichkeit. Es versteckt sich darin ein Aufbegehren gegen das Festlegen auf nur einen Sinn, auf eine Bedeutung eines Geschehens. Zugleich entzieht sich ein derartig Agierender und Denkender der Welt, das ständige Misstrauen und Aufbegehren manövriert ins Abseits, ermöglicht aber erst recht wieder einen noch genaueren Blick vom Rande, von Außen. Kofler setzt hier auf eine produktive Irritation, einen Weckruf und Anstoß zum Selbstdenken, mit der Möglichkeit mehr zu sehen als zuvor. Es gilt die eigene Wahrnehmung zu sensibilisieren, vor allem hinsichtlich der in Medien hergestellten Wirklichkeitsmodelle. Die Wahrheit hinter dem Dargestellten ist kaum ermittelbar. So wie es bei Kofler Schwierigkeiten bereitet, Fiktion und Wirklichkeit zu unterscheiden, verschwimmen in medialen Nachrichten die Grenzen zwischen Fakten und Erfindung. Unsere Wirklichkeit ist zunehmend auf unsicherem Boden erbaut, der aus medialen Quellen gefüttert wird und nicht mehr hauptsächlich aus einer eigenen Erfahrung erwächst. Jene ursprüngliche Wirklichkeit war zwar nicht minder subjektiv, jedoch immerhin eine, die wir selber mit unserem Erleben in der Welt (unterstützt von unseren Sinneseindrücken und gefälscht durch unsere vorhergehenden Erfahrungen) in uns abgebildet haben.

Ein besonderes Anliegen dieser Arbeit ist es, neue Perspektiven auf das Werk Werner Koflers zu schaffen. Zwar ist bereits vielen Interpreten aufgefallen, dass sich darin nicht mehr zwischen Realität und Fiktion unterscheiden lässt: "Kofler produzierte Realität als Fiktion und Fiktion als Realität mit denselben

Formulierungen"<sup>69</sup>, näher auf dieses auffallende Merkmal und seine Wirkungen eingegangen wurde jedoch noch nicht. Meist wurde es als Wirklichkeitskritik, als das Koflersche Programm von Zeichen und Bedeutung oder als bekannte Eigenheit der sprachkritischen Literatur jener Zeit wahrgenommen. Man kann das Phänomen aber auch erfassen als ein Schweben zwischen den Grenzen. Dergestalt agiert die sprachliche Ausgestaltung im Koflerschen Werk als ein Instrument, um Spannungen zu aktivieren, die Sinne und den Blick zu schärfen und nicht selten im Arrangement als Quell großer Komik zu wirken. Es sind dies ganz präzise, textimmanente Mechanismen und Effekte, die etwas produzieren, etwas auslösen. Es ist genau dieses Verwirrspiel zwischen Fiktion und Realität, aus dem die Erzählhaltung Koflers ihre Kraft und Faszination entfaltet.<sup>70</sup> Hinzu kommt die Vielzahl an möglichen Erzählanfängen, die immer wieder unterbrochen oder widerrufen werden, und so ironisch die Möglichkeiten des Erzählens negieren.

Die Gestaltung der Koflerschen Texte erlaubt ein Schweben zwischen den Grenzen von Realität und Fiktion, poetischer Form und politischer Inhalte, zwischen einer einzigen Perspektive und vielen Figurenrollen. Bei Kofler ist das Ich quasi plural, jedes Ich ist viele Ichs und lässt sich hierdurch nicht mehr als ein einzelnes Individuum instrumentalisieren. Sie entziehen sich äußerlicher Macht. Auch die Orte wechseln permanent, die Perspektiven werden stets neu justiert. Herkömmliche Analysesysteme greifen daher bei den Texten nicht. Vielmehr agieren die Texte selbst als Instrumente, um die Gedanken aus einzelnen Sinnfeldern (oder Frames) herauszuheben und neue Betrachtungsweisen zu ermöglichen. In ihrer Konstruktion schützen sie sich selbst vor Vereinnahmung und besitzen dennoch die Kraft, textexterne Vorgänge inhaltlich aufzubrechen.

In diesem Zusammenhang lässt sich die in den Koflerschen Texten angelegte stete Infragestellung der Wirklichkeit sehr leicht auf heutige Mediendiskurse umlegen. Viele Menschen bewegen sich im Zeitalter des Internets hauptsächlich in digitalen Informationsblasen und bekommen damit nur eine Scheinwirklichkeit

---

<sup>69</sup> Amann: Werner Kofler. S. 7.

<sup>70</sup> Vgl. Schmidt-Dengler: Abgrund Ist Mein Stichwort. Hier: S. 233.

geboden. Zusätzlich florieren auf diesen Ebenen zahlreiche Verschwörungstheorien. Hier ist die Fähigkeit zum kritischen Betrachten der verschiedenen Wirklichkeitsebenen – sowie dem bewussten Wechsel zwischen ihnen – zukünftig eine der wichtigsten Fähigkeiten um weiterhin als mündiger, selbstständiger, aufgeklärter Bürger zu gelten. Eben dies kann man in den Texten Werner Koflers sehr gut lernen. Hinzu kommt ein ausgeprägtes Sprachgefühl, um die scheinbaren Nachrichtentexte richtig zu deuten. Für diese Aufgaben und Herausforderungen der Medienwelt ist die reflektierte Lektüre von solch komplexen literarischen Werken ein wesentliches und Kompetenz förderndes Werkzeug.

## 3.5 Die Ermittlungsverfahren

### 3.5.1 Die Kanzlei und ihre Detektivarbeiten

Zwei Aufnahmen mit Selbstauslöser, ich als Privatdetektiv, in meiner Agentur, Agentur Prima, gelungen, oder nicht? Ich in meiner Agentur, Agentur, nun ja – ein Schreibtisch, [...] (HF, S. 66)

Ein häufig wiederkehrendes Motiv ist die Detektivkanzlei. Koflers Literatur ist Ermittlungsarbeit. Mal sind es einfach Zeitungsberichte, die ihn zur weiteren Nachforschungsarbeit inspirieren, bisweilen betreibt er richtige Archivarbeit. Immer wieder schreibt er davon, dass hier oder da noch zu ermitteln wäre, von "Kriminalgeschichten" oder vom "Kriminalschriftsteller"<sup>71</sup>. Sprachlich verweist viel auf das Krimigenre, wenn er "Spuren nachgehen" (HF, S. 67) will, "Ermittlungsversuche" (HF, S. 78) unternimmt oder "Observationszubehör" (HM, S. 247) benützt. Und auch einen echten Meta-Krimi hat er mit *Konkurrenz* geschrieben, in welchem er das Krimigenre persifliert und einen Autor in den Handlungsstrang mit einschreibt. Die üblichen Instrumente des Krimi-Genres werden dabei vielmehr dekonstruiert, ebenso wie in einer weiteren Ebene die Werbebranche und ihre Sprachverwendung. Er hebt die Ordnungen von Gut und Böse auf. Sein Ziel war vielmehr die Gesellschaft und die in ihr akzeptierten kriminellen Systeme.<sup>72</sup> Enthüllungen sind hier nicht gerne gesehen. Für Kofler liegt die Aufdeckung von gesellschaftlichen Missständen in der Verantwortung der Literatur, sie muss als Detektiv auftreten und diese aufzeigen.<sup>73</sup> In irgendeiner Art und Weise dreht sich der Großteil seiner Werke zudem um Morde. Die Aufklärung zielt aber nicht selten mehr auf die Begleitumstände, oder schildert variantenreich, wie es noch passiert sein könnte. Die Verbrechen geschehen bei Kofler im Alltag, darunter fallen bisweilen auch der Verkehr, die Industrie, historische Ereignisse oder kritikwürdige Personen. Dem allen geht er in seinen Forschungsarbeiten und Ermittlungsverfahren genau nach. Seine Kanzlei richtet ihre Aufmerksamkeit auf jene Bestandteile der Realität, die nach einem genaueren Blick verlangen, ausgeleuchtet werden müssen, um so nicht von Massenmedien getäuscht zu

---

<sup>71</sup> Kofler: *Zu Spät*. S. 35.

<sup>72</sup> Vgl. Rauchenwald: Werner Kofler: "Konkurrenz". S. 41.

<sup>73</sup> Vgl. ebd. S. 42.

werden oder einer Mythenbildung anheim zu fallen. Das Interesse gilt stets dem vermeintlich Eindeutigen und in weiterer Folge den Möglichkeiten und Perspektiven, welche im Rahmen des jeweiligen Forschungsgebiets ebenfalls noch möglich wären. In *Herbst, Freiheit* wird in einem Subplot eine Kriminalgeschichte suggeriert und einem Ermittlungsauftrag nachgegangen. Der eigentliche Auftrag besteht jedoch "in der künstlichen, künstlerischen und kunstvollen Nachahmung des Mediengewirrs, wo Privates und Öffentliches ineinander übergehen."<sup>74</sup> Hier verstecken sich poetologische Betrachtungen, wie diese Untersuchungen vorzunehmen sind, was für Wege es gibt, mit der zunehmenden Informationsflut und ihren Umhüllungen umzugehen. Vor und nach dem mutmaßlichen Kriminalstrang gilt das Interesse dem Kommunikationsmüll rund um den Erzähler, der Auftrag und Störung gleichermaßen ist:

Gibt es einen Weg? Wohin mit den verbrachten Informationen, Sprachhülsen, Wegwerfgesprächen, wie aus der Welt schaffen den Sprachabfall, die Abfallsprache?, so skizzierte ich meinen Ermittlungsauftrag. (HF, S. 83)

Auf den folgenden Seiten liefert er zahlreiche Beispiele für diesen ausufernden Sprachabfall, der in Zeitungen und im Radio täglich auf die Konsumenten einprasselt: von Radiotherapien, Pizza-Sex, alpinen Fun- und Fitnesscentern und Singers Nähmaschinen.

Koflers Nachforschungsarbeit hinsichtlich der österreichischen Vergessenskultur wirkt in allen Büchern nach, deshalb soll dem im Folgenden ein eigenes kurzes Kapitel gewidmet sein.

### **3.5.2 Suche und Dokumentation gegen das Vergessen**

"Hotel Mordschein", (wg. Waldheim usf.) – das Verbrechen wieder INDIVIDUALISIEREN, das Ungreifbare wieder greifbar machen (über Lügen zur Wahrheit)<sup>75</sup>

Koflers Literatur gewinnt an Tiefe, wenn man sich bei der Lektüre das Umfeld der Entstehungszeit veranschaulicht. Die Texte sind hierin als Zeitdokument lesbar für jene Epoche während der Waldheim-Zeit, in der es zu einem langsamen Aufbrechen des Opfermythos des Landes Österreichs hinsichtlich der NS-Zeit

<sup>74</sup> Banoun. Vielfalt des Ich und Erzählversuche in Werner Koflers 'Herbst, Freiheit'. S. 175.

<sup>75</sup> Kofler, Werner: Notizblock. In: Kofler, Werner: Wie ich Roberto Cazzola in Triest plötzlich und grundlos drei Ohrfeigen versetzte. Versprengte Texte. Wien: Wespennest 1994. S. 57.

kam. Zugleich gab es damals unter Haider ein neuerliches Erstarren der rechtspopulistischen Partei im Lande. Koflers Heimat Kärnten agierte dabei als Epizentrum. Besonders deutlich ist diese Atmosphäre in den drei Texten des *Triptychons*.

Die Wendung "nichts gehört, nichts gewusst"<sup>76</sup> verweist augenscheinlich auf zahlreiche Aussagen von Zeitzeugen der Judenvernichtung im Zweiten Weltkrieg, die selbst heute noch genauso vernehmbar sind. Diese Sprachwendung kehrt im Werk immer und immer wieder (v.a. in *Tanzcafe Treblinka*). Die individuell verdrängende Aussage ist natürlich längst von Geschichtswissenschaftlern anhand Fakten objektiv widerlegt. Im Werk von Kofler tönt sie derart markant und rhythmisch dahin, dass sie selbst nicht mehr zu vergessen ist und so als stumme Anklage weiterlebt in den Köpfen der Rezipienten seiner Bücher und Hörspiele.

Texte wie *Die Königin der Nacht* und das Theaterstück *Tanzcafe Treblinka* sind ganz besonders dichte und einprägsame Texte (und Hörspiele), die gegen das Vergessen der Kriegsverbrechen aufbegehren. Anhand dieser Werke bemerkt der Leser, wie detailliert und mit welcher Akribie Kofler in diese Richtung der Aufarbeitung geforscht haben muss. Damit die österreichischen Täter jener Zeit nicht vergessen und verdrängt werden, montiert er ihre Namen (u.a. Globocnik, Lerch) und ihre Verbrechen immer wieder in seine sämtlichen Texte hinein. Koflers Werk stellt hierbei eine Ausnahmeerscheinung in der Literatur dar, kaum ein Autor schafft es, so elegant die Verbrechen nebenbei derart eindrücklich zu thematisieren. Dies geschieht nicht mit drohenden Vergleichen, er bringt die Namen in gänzlich anderen Kontexten mit in sein sprachliches Spiel, es ist faszinierend, wie

die Geschichte des Nationalsozialismus strukturbildend wirkt; all die zitierten Schreibweisen und Modelle postmoderner Literatur werden im Brennglas des Nationalsozialismus gebündelt: Theater, Kunst, Spiel, das Museum und das Archiv, Hochkultur und Trivialkultur, ehemalige Schergen und gegenwärtige Verführer. [...] es ist eine hinterhältige Harmlosigkeit, mit der Kofler neben Bachmannpreisjuroren, Eishockeyspielern und Schriftstellern auch einen Gauleiter ins Spiel bringt, wie er in "Raum-in-Raum-Installationen" mit den

---

<sup>76</sup> Kofler, Werner: *Tanzcafé Treblinka*. Geschlossene Gesellschaft. Sprechstück mit Musik. Wien, Frankfurt am Main: Deuticke 2001. S. 40.

Schreibtischen der Nazi-Größen und den Dirigierpulten jener Maestros in Verbindung bringt, die den Taktstock zur Begleitmusik der Massenerhebung geschwungen haben.<sup>77</sup>

In *TIEFLAND, Obsession*<sup>78</sup> thematisiert er die Mitwirkung der Schauspielerin Leni Riefenstahl und des Bernhard-Interpreten Minetti im gleichnamigen NS-Film *Tiefoland*, bei dem auch Sinti und Roma als Komparsen an ihrer Seite mitgewirkt haben. Dass die Zukunft dieser Mitspieler weniger rosig ausgefallen sein dürfte, als jene der Filmstars (Einladung nach Cannes), bedarf wohl keiner näheren Erläuterung. Kofler weist mit seinem Text nachdrücklich auf diese Vorgänge hin und demaskiert gleichzeitig satirisch die fragwürdige Qualität des Films. Der Text erinnert einerseits an den Jelinek-Skandal um ihr Bühnenstück *Burgtheater* (Thematisierung der Verstrickungen und Anbiederungen des beliebten Hörbiger-Schauspielclans während des Nationalsozialismus), andererseits in der kitschig-satirischen Liebesszene an manche Zeilen aus der Feder von Jean Paul. Trotz all der Gegenbildlichkeit, der sich gegenseitig widerlegenden Textvarianten und all den wilden diskursiven Ritten durch verschiedenste Themen in jedem Koflerschen Text, sind sich doch viele Rezipienten darüber einig, dass er gerade deswegen die Wirklichkeit genauer dokumentiert, als es jede Dokumentation könnte.<sup>79</sup> Oder wie es Kastberger umschreibt:

Bei Kofler ist der tagespolitische Übergriff in einen historisch-sozialen Rahmen gebettet, dem Beschriebenen erwächst eine Folie, von der es sich abheben und an der sich die Musealisierung, die der Text betreibt, noch einmal potenzieren kann.<sup>80</sup>

Boelderl betont passend hierzu in einem Text folgerichtig die Wichtigkeit des Archivs und der politischen Dimension in den Texten Koflers.

Eines der Charakteristika von Koflers kunstvollem Spiel ist, dass es ihm gelingt, verblüffende Texte zu weben, die tiefe Einsichten in die verschiedenen Schichten wirklicher Geschichte, fiktiver Geschichte und Fiktion bzw. geschichtlicher Wirklichkeit, geschichtlicher Fiktion und Geschichte erlauben – die ihrerseits allesamt von den Medien virtuell gebrochen und vermittelt werden<sup>81</sup>

---

<sup>77</sup> Fetz, Bernhard: Stimmen Hören: Zu WERNER KOFLERs Triptychon 'Am Schreibtisch, Hotel Mordschein, Der Hirt Auf Dem Felsen'. In: Wimmer, Herbert J. (Hg.): Strukturen Erzählen: Die Moderne Der Texte. Wien: Ed. Praesens, 1996. S. 133 – 151, Hier: S. 150.

<sup>78</sup> Kofler, Werner: Zu spät. Tiefoland, Obsession. Prosa. Wien: Sonderzahl 2010. S. 57-71.

<sup>79</sup> Vgl. Straub: Alpine Register. S. 121.

<sup>80</sup> Kastberger: Werner Koflers Schurkenstreiche. S. 297.

<sup>81</sup> Boelderl, Artur R.: Den Überschuss (be)schreiben. Werner Kofler als Déconstructeur Duchamp. In: Exzess: Vom Überschuss in Religion, Kunst Und Philosophie. Hg. v. Edeltraud Koller. Bielefeld: Transcript-Verl. 2009. S. 197-210. Hier: S. 200.

Diese Grenzüberschreitung in Form einer schwer entschlüsselbaren Vermischung von Fiktion und Wirklichkeit kann irritieren, aber jede mediale Vermittlung entfernt sich von der tatsächlichen Realität. In Koflers Texten findet sich eine Vielzahl an Diskursen rund um Formationen wie "Geschichte, Politik, Wirtschaft, Medien, Literaturgeschichte, Film, Musik und vieles mehr"<sup>82</sup> eingebettet und dokumentiert. Seine Texte wirken wie ein Museum. Boederl sieht deshalb in den Texten Koflers

"riesige, unergründliche, überschießende Archive, ohne Anfang oder Ende, die die Leistung eines gewöhnlichen Archivs, wie wir es in einer Bibliothek oder einem Museum vorfinden, vervielfältigen und übertreiben, indem sie jeden Hinweis auf das Ordnungsprinzip oder die tragende Struktur vermissen lassen."<sup>83</sup>

Kofler beschränkt sich dabei nicht auf seine eigene Dokumentationsarbeit. Er dekonstruiert auch klassische Medien und Archive. Er zeigt das Wechselspiel zwischen Realität und Fiktion auf. Er demonstriert, wie sehr Darstellungen und die Geschichtsschreibung davon geprägt sind, wer oder was sie aufzeichnet, registriert und verarbeitet. Es geht also um eine Ökonomie des Archivs, wie sie Derrida beschrieben hat.<sup>84</sup> Es geht darum, wer etwas schreibt (eine Zeitung, ein Museum, ein Archiv oder ein Schriftsteller), welche Institution Träger einer Bedeutung ist und wie die Bedeutung verräumlicht wird. Auch die Koflersche Wiederholung und Serialität ist eine Technik, die in diesem Bezug zu sehen ist: Wiederholung ist Bewahrung, in diesem Speichervorgang gibt es aber die Gefahr der Entfremdung, wenn es kein Äußerliches mehr gibt.<sup>85</sup> Kofler operiert hier mit offen dargelegten Instrumenten, er zeigt, wie Bedeutung entsteht und dokumentiert sie zugleich. Vielleicht eine ehrlichere Geschichtsschreibung, aber jedenfalls das Erfüllen einer wichtigen Funktion der Literatur.

---

<sup>82</sup> Ebd. S. 203.

<sup>83</sup> Ebd. S. 204.

<sup>84</sup> Vgl. ebd. S. 205.

<sup>85</sup> Vgl. ebd. S. 206.



### 3.6 Erhebung als Regie-Perspektive (Intermediale Betrachtungen I)

Da Form und Sprache im Koflerschen Werk von zentraler Bedeutung für die Interpretation der Texte sind, muss man die eingestreuten Regiebemerkungen ebenso ernst nehmen. Sie machen etwas mit dem Text und mit dem Leser. Oft sind diese an Regiesprache erinnernden Formulierungen den Texten vorangestellt, um Orte zu vermessen, Situationen darzustellen oder um quasi eine Bühne in den Text zu bringen. Es wird eine Konstellation aus Raum, Zeit und Person in aller Kürze hingeschrieben, in welcher in weiterer Folge etwas geschieht. Diese Rahmenbedingungen erweisen sich als fluid und auswechselbar, werden als Stakkato mit anderen Festlegungen korrigiert. Interessant für dieses Phänomen ist am Beispiel des Drehbuchs der Text *Die neue Filmkunst, Radio Bagdad*<sup>86</sup> (aus dem Band *Wie ich Roberto Cazzola in Triest plötzlich und grundlos drei Ohrfeigen versetzte. Versprengte Texte*).

Der Text ist eine Satire auf die Produktion von Drehbüchern für das Fernsehen. Es werden von den Verantwortlichen große Reden geschwungen und Konzepte vorgestellt, nur um zu verschleiern, dass lediglich billige, leichte und seichte Kost für ein Fernsehpublikum produziert werden soll, das mutmaßlich nicht überfordert oder aufgeregt werden will: Fernsehen soll ein Vergnügen sein, eine Massenshow.<sup>87</sup> Der fiktive Schriftsteller K. entgegnet dem, wie man nach Brecht noch derart von der Dummheit begeistert sein kann und nur an ein Massenpublikum herankommen will. Die Antwort darauf ist entlarvend und zeigt zugleich auf, warum Werner Kofler so gerne gegen die Wirklichkeit anschreibt:

Lebte Brecht noch, oder, sagen wir, wäre er heutzutage ein junger, engagierter Autor, ich bin sicher, er säße hier bei uns und würde mit uns überlegen: was kann man tun, wie kann man mit guten, allgemein-verständlichen, billig produzierten Sachen an ein Massenpublikum herankommen, denn wir wollen ja die Massen erreichen! Die Massen erreichen dadurch, daß wir die Wirklichkeit unseres Landes genau beobachten, also die spezielle Wirklichkeit

---

<sup>86</sup> Kofler, Werner: *Die neue Filmkunst, Radio Bagdad*. In: Kofler, Werner: *Wie ich Roberto Cazzola in Triest plötzlich und grundlos drei Ohrfeigen versetzte. Versprengte Texte*. Wien: Wespennest 1994. S. 15-33.

<sup>87</sup> Vgl. Ebd. S. 26-27.

unserer Zuschauer und derer, die diese Wirklichkeit in unserem Lande bestimmen – Wirklichkeit, darum geht es!<sup>88</sup>

Es ist in dieser Passage nicht gänzlich klar, wie sehr hier Realität und Erfahrung eingeflossen sind, und wie weit es schon reine Satire ist. Etwas versteckt schleicht sich die Bemerkung ein, dass die Wirklichkeit derer, die dieses Land bestimmen, vermittelt werden soll. Damit werden nicht die einfachen Leute gemeint, sondern die selbst ernannten Eliten der Politik und der Populärkultur, gegen die Kofler stets anschreibt. An späterer Stelle wird das gewünschte Fernsehformat weiter spezifiziert: Schnitte seien möglichst zu unterlassen, weil zu teuer und kompliziert, auch an Darstellern sei zu sparen. Witterungswechsel und der Winter seien zu vermeiden, sowie zu viele unterschiedliche Schauplätze oder solche, die weit in der Provinz liegen. Ideal seien auch lange Dialoge, für einfache Kameraeinstellungen, die das Budget schonen.<sup>89</sup>

Das Koflersche Schreiben stellt ein völliges Gegenprogramm dar. Während sich Filme vor vielen Schnitten scheuen, spart Kofler in seinen Texten nicht mit ständigen Brüchen, die ebenso als Filmschnitte zu verstehen sind. Er betreibt eine Stimmenvielfalt und ständige Verwechslungsgefahr der Protagonisten, variiert ununterbrochen Schauplätze und Witterungen. Die Perspektiven und die Einstellungen wechseln beständig.

Das Koflersche Werk ist dennoch als ein Filmisches zu begreifen, allerdings als Antithese zu all dem, was gemeinhin für ein Massenpublikum produziert und vor allem durch produktionstechnische und ökonomische Überlegungen geleitet wird. Filme werden in diesem Text als austauschbare Muster dargestellt, in denen die Form nahezu feststeht und ein beliebiger Inhalt geringfügig wechselt. Bei Kofler steht dagegen die Komposition vor dem Inhalt, auch wenn dieser ebenso eine vielfältige Rolle einnimmt, viel mitgeliefert wird. Er scheut nicht den Aufwand, um komplexe Konstruktionen zu verfertigen und vermeintlich schwierige Texte für einen kleinen Kreis an Lesern zu produzieren: "denn die Leser lesen ohnehin nichts von mir"<sup>90</sup>. Er wirft seine künstlerischen und ästhetischen Prinzipien nicht zugunsten einer durchschaubaren und einfachen Formensprache über Bord, wie

---

<sup>88</sup> Ebd. S. 27.

<sup>89</sup> Vgl. ebd. S. 32.

<sup>90</sup> Kofler, Werner: Kalte Herberge. Bruchstück. Wien, Frankfurt am Main: Deuticke, 2004. S. 49.

es im institutionalisierten Kulturbetrieb zuweilen präferiert wird. Viele weitere Mikrotexte verweisen ebenfalls darauf, so entwickelt er in *Kalte Herberge* in Windeseile verschiedene Tatort-Folgen. Ein weiterer Versuch auf derartige Strukturen und Muster aufmerksam zu machen.

### 3.6.1 Schnitttechniken und Perspektivwechsel

Die Regieanweisungen können parallel zur Gedanken-Erhebung als Gedanken-Senkung verstanden und interpretiert werden. Der Geist, der nicht eine Reise tun will, um etwas zu erleben, sondern etwas lesen will, um etwas zu erfahren, muss sich dennoch irgendwo niederlassen, um seinen Verstehens-Prozessen Raum zu geben. Der Leser muss sich im Gedankenfluss geistig verorten und einrichten, in ein neues Bild einsteigen. In dieser ganz spezifischen Literatursprache Werner Koflers, mitsamt aller Komplexität durch Zitate und Anspielungsreichtum, sowie einem Fluss ständiger Perspektivwechsel, ist die Frage nach dem Wo und Wer nahezu latent mitschwingend. Umso wichtiger erscheint es, dass auch eine textliche Instanz existiert, die an manchen Stellen eine neue Bestimmung dieser Parameter vornimmt und eine neue Position schafft, aus denen etwas betrachtet wird. In der Gedanken-Erhebung muss stets ein Wohin und ein Niederlassen mitgedacht werden. Um es ganz profan auszudrücken: Weniger das Fliegen ist eine Kunst, als der Landevorgang. Dies geschieht bei Kofler über eine Art Regie-Sprache. An Filmsprache erinnernde Anweisungen agieren damit als ein (Wieder-)Niederlassen an Orte. Hier zum Beispiel die bildreiche Ankunft in einem Gasthaus, mit Hintergrund, Vordergrund, rauchendem Ofen und geöffnetem Fenster:

Die steirischen Verbrechensbilder. Der Kalkofen. Das Gasthaus Zum Kalkofen. Das Gasthaus Zum Kalkofen im Hintergrund, am Waldrand, im Vordergrund der Kalkofen. Er raucht noch, der Kalkofen, oder schon wieder, auch ein Gasthausfenster ist noch aufgerissen, oder schon wieder geöffnet. (HF, S. 15)

Die Sprache und jeder Gedanke müssen sich an einen Ort platzieren, so wie die Wut stets eine Adresse braucht. Dabei muss das Umfeld der verwendeten Wörter mitgedacht werden. Die Wortfelder und dazu in Beziehung stehende Emotionen oder Bedeutungen werden im Gehirn über Framing stets mit aufgerufen. Jede

bestimmte Verwendung eines Wortes macht etwas mit dem Leser. Anhand der Worte sucht sich das Gehirn einen Bezugspunkt, um von dort aus weiterzudenken, mitdenken zu können, sich hineinzudenken, sich anhand des persönlichen Erfahrungsschatzes etwas vorzustellen. Hinter sorgfältig komponierten Wörtern wirken Strukturmetaphern, entstehen unbemerkt positive oder negative Sprachbilder, die in uns wiederum als körperliche Erfahrung abgelegt sind. Aus diesem Grund wirken sie beim Wiederaufruf als Wiederholung ganzheitlich auf uns ein und beeinflussen die Deutung der neuen Situation maßgeblich mit. Sie lösen tief in uns ein unmittelbares Empfinden aus. Dies kann zum Beispiel ein Fenster oder ein rauchender Kamin sein. Gänzlich typisch sind auch Erinnerungen aus der Kindheit, wie eine Winterlandschaft:

Winterbilder. Ich am 15. Feber 1954, am Küchentisch; ich schreibe gerade, Aufgaben machen tu ich, ich schreibe: Nun ist es Winter. Der Schnee deckt alles zu. Schnee auf dem Berge. Schnee auf der Wiese. Schnee auf der Straße. Schnee auf dem Dache. Schnee auf dem Eise. (HF, S. 23.)

Mit derartigen Einstiegs-Bildern holt Kofler seine Leser in eine bestimmte Vorstellungswelt, aus der sich der Text dann weiterbewegt. Es geht alsbald um etwas ganz anderes, die mit den Bildern evozierte Stimmung aus der persönlichen Vorstellungswelt des Lesers schwingt dabei jedoch noch mit. Anfangs wird man über Substantive wohin gebracht oder über geschilderte Sinneseindrücke hineingezogen in eine Weltbeschreibung. Erst danach geschieht eine Bewegung über die Verben hinein in die jeweilige Sprachwelt. Diese folgt nun ganz eigenen Regeln und gibt ein deutlich schnelleres, nahezu atemloses Tempo vor.

Hieraus ergeben sich vertiefende intermediale Fragestellungen und Betrachtungsweisen, auf die an dieser Stelle aus textökonomischen Gründen nicht näher eingegangen werden kann: Was nämlich diese Regieanweisungen (auch die hier nicht besprochenen Auf- und Ablenden im Triptychon) einerseits bei der Rezeption im Leser auslösen und bewirken. Andererseits welche Funktion sie in der Textkonstruktion besitzen, also welche Strategie damit auf der Produktionsseite verfolgt wird. Man müsste aus zwei Richtungen kommend die Funktionen dieser Textelemente im Detail weiter überprüfen. Gerade auf der Leserseite könnten hier zahlreiche unbewusste Vorgänge ausgelöst werden, die

eine verstehende Rezeption innerhalb der vielen Text- und Stimmenschichten erst ermöglichen. Leseforschung ist bei Kofler produktiver als Literaturanalyse. Die Regieanweisungen dürften dabei Punkte darstellen, an denen der Leser wieder in den Text hineingeholt wird. Eine raffinierte Konstruktionstechnik, die mit den Mitteln der Sprache als neuronale Handreichung für den Leser agiert. Damit verknüpft ist auch die Beziehung, die der Autor mit seinen Lesern in Form eines Netzes von Verortungstechniken und -dynamiken pflegt. Es wirkt nahezu so, als ob der fiktive Autor zum Leser gelegentlich sagen will: Schau, da bin ich, kommst du mit, siehst du das, hörst du das, riechst du das? Diese Hilfestellungen passieren jedoch alle versteckt, ereignen sich für den geübten Leser unbewusst. Die oft erwähnten Schnitt- und Montagetechniken im Werk von Kofler können hier miteinbezogen werden, denn diese dienen ebenfalls verschiedensten Zwecken und entfachen vielfältige Wirkungen. Wie bei den Regieanweisungen sind hier Bruchstellen und Scharniere der Texte auffindbar, die dem Verstehen zuträglich sind. Ein weiteres Beispiel:

[...] im Parkhotel, von der Auffahrt durch die Drehtür eingetreten in die Halle, in die weitläufige Hallenmelancholie... Ausschnitte aus der Halle, ein Springbrunnen, kleine Wasserspiele, deren Geräusche Stille und Versunkenheit nur noch verstärken.

An dieser Stelle findet sich ein expliziter Hinweis, wie sich die betretene Halle anfühlen soll: eine große Hotelhalle, in der man alleine den Geräuschen eines Springbrunnens ausgesetzt ist, was folglich melancholische Gefühle auslöst.

Die Schnitttechnik ist außerdem bedeutsam für das Produzieren von Brüchen, für das Unterbrechen des Erzählens: Erzählt werden soll nicht bei Kofler. Hieraus folgt eine Distanzierung von den Texten, man wird aus einem Erzählfluss herausgeholt, muss seinen Blick wieder neu schärfen, eine neue Einstellung vornehmen. Die abrupten Wechsel der Szenen sowie die Art und Weise der Darstellung leisten Abstraktionsarbeit. An manchen Stellen entsteht aus der Schnitttechnik, dem plötzlichen Abbrechen, eine gewisse Komik, eine Absurdität. Die Anschlüsse erscheinen merkwürdig, wenn beispielsweise ganz unvermittelt eine besonders provokante Textstelle eingestreut wird.

Rußegger spricht in Bezug auf Koflers Schnitttechnik von Framings:

Werner Kofler verwendet Drehbuch-framings [...] – über die dezidierte Erwähnung optischer Konstellationen, Perspektiven, Schau-Plätze, technischer Inszenierungspraktiken (Überblendungen, Schnitte) u.ä. – verquickt mit einem großen stilistischen Repertoire, das von Prosa-Miniaturen, Erzählungen und Romanen bis zu umfangreichen Suaden-Trilogien reicht.<sup>91</sup>

Er vertritt hier also auch die Meinung, dass Kofler durch seine Schnitttechnik und die an Filmscripts erinnernden Erwähnungen einen Rahmen schafft, einen Ort inszeniert, kurz und schmerzlos eine Definition vornimmt. Die Perspektive des Autors ist deshalb bei Kofler der eines Drehbuchautors zumindest ähnlich. Allerdings schafft er nonstop nur Scheinwirklichkeiten und filigrane Kulissen. Die Begriffe sind ständig wie unter Anführungszeichen gesetzt. Es entsteht eine hypothetische Literatur.<sup>92</sup> Das unterscheidet ihn wieder vom Medium Film, bei dem über lange Strecken versucht wird, eine durchgehende Realität abzubilden. Kofler demaskiert wie in einem Gegenmodell unaufhörlich alles Geschriebene als (mögliche) Erfindung.

Eine andere Facette der Schnitttechnik ist ihre Ähnlichkeit zum Sampling in der Musik. Neue mediale Techniken erlauben den Zusammenschnitt, das Vermischen und Rekonfigurieren von Tonspuren. Was in der Literatur seit jeher praktisch angewendet wurde, hat in den letzten Jahrzehnten auch in der Musik seinen Siegeszug angetreten. Jede Radiosendung, sogar nahezu jedes YouTube-Video wird nun akribisch nachbearbeitet, um jeweilige Sequenzen nach Belieben anzuordnen oder fremde O-Töne darin als Bruch zu platzieren. Was beim Sampling, wie auch bei Kofler, außerdem passiert, sind Überblendungen und das Mixen verschiedener Quellen sowie Loops. Es agiert das Prinzip der Wiederholung: Ganze Sequenzen wiederholen sich mit einigen wenigen Änderungen, werden mit leichten Variationen wiederholt, ein durchgehendes Motiv wird somit immer wieder Thema des Diskurses. Es werden aus verschiedensten Quellen Stimmen hinzugenommen, die zum jeweiligen Diskurs passen. Es lässt sich nicht nur von einer Regieperspektive sprechen, sondern im Rahmen der

---

<sup>91</sup> Rußegger, Arno: Koflers 'Filmscripts': In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 2000. S. 190 - 205. Hier: S. 200.

<sup>92</sup> Vgl. ebd. S. 201.

Textmontage von einem literarischen DJ. Viele Bestandteile werden zu einem neuen Gewebe zusammengefügt, Samples werden in einem anderen Kontext zu einem neuen Gesamtkunstwerk geflechtet und erzeugen hierbei neue Perspektiven. Bei Kofler ist die Selektion ebenso wichtig wie die Kombination und im Rahmen des Montageverfahrens auch die Dekonstruktion – als eine durchleuchtende Funktion.

Das Sampling bei Kofler beschränkt sich nicht auf eine reine Übertragung des Auditiven in das schriftstellerische Handwerk. Bei ihm fließen alle Elemente ineinander:

Nein, wichtiger eben als diese Produktvielfalt ist der Dreiklang von Hören, Sehen und Schreiben, jener Medialisierung einer selbst schon durch und durch medialisierten Welt. [...] Es sieht sich hineingezogen in einen gewaltigen Hör- und Sehraum.<sup>93</sup>

Nicht zuletzt können Koflers Texte gelegentlich mit einer Abblende in Form eines Filmrisses enden:

[...] und die Bilder im Kopf auszublenden bis zum nächsten Aufbruch, Ausbruch, plötzlicher Filmriß im Road Movie, zerkratztes Material, Flimmern –<sup>94</sup>

### 3.6.2 Polyphonie der Stimmen

Wer die Bücher von Werner Kofler liest, dem hallt der Kopf von einer Unzahl von sich überlagernden Stimmen wider. Hochkomplexe Prozesse spielen sich in den Koflerschen Echoräumen ab: Interferenzen, Verstärkereffekte, Auslöschungen. Der Leser muß permanent Feineinstellungen vornehmen, um einzelne Stimmen isolieren zu können.<sup>95</sup>

Fetz schildert in seinem Text eindrücklich, was es mit den vielen Stimmen bei Kofler (insbesondere in *Hotel Mordschein* und in *Der Hirt auf dem Felsen*) auf sich hat, und dass es sich hierbei unter anderem um vielerlei Transkriptionen anderer Künstler handelt, die sich – kaum mehr voneinander trennbar – kunstvoll übereinander türmen. Hinzu kommen eingestreute Mikrogeschichten, die jedoch ständig wieder abbrechen. Es ist nicht mehr feststellbar, was Vordergrund, was Hintergrund, was Zwischenspiel oder Exkurs ist. Kofler erschafft Texte, in denen

---

<sup>93</sup> Fetz: Stimmen Hören. S. 141.

<sup>94</sup> Kofler: Zu Spät. S. 22.

<sup>95</sup> Fetz: Stimmen Hören. S. 133.

sich verschiedene Stimmen fortlaufend ablösen und ineinander übergehen: "eine Fülle von Diskursen erscheint als Kampf, den die Texte als rhetorisches Furioso abbilden."<sup>96</sup> Während das Zustandekommen des Prosagewirrs bestimmter Elemente wohl immer ein Rätsel bleiben wird, können einzelne Techniken und Wirkungen untersucht werden und in literarische Traditionen eingeteilt werden. Es klingen an manchen Stellen zum Beispiel Schubert, Lenz und Hölderlin hervor.<sup>97</sup> Je nach Textstelle sind viele weitere benennbar: ob nun Vorbilder oder Hassfiguren. Hinsichtlich der Schreibtechniken hervorzuheben sind natürlich insbesondere "Montage, assoziative Schreibweise [...] Parodie, Paraphrase und Zitatkunst."<sup>98</sup> Dass die Texte mehrere Ebenen und Schichten besitzen, erscheint nicht minder selbstverständlich. Die Wirkung der Texte ist mehrdimensional: Der Witz, der sich aus den Brüchen und dem Zusammenprall verschiedener Elemente ergibt, oder das kafkaeske Empfinden, einem Geschehen völlig ausgeliefert zu sein, gegebenenfalls auch ein etwas beklemmendes Gefühl. Nicht zuletzt wird aber etwas Neues erschaffen: die einzigartige Koflersche Prosa sowie die Einsichten und Erkenntnisse, die daraus entstehen. Oder wie es Fetz formuliert: "Koflers Maskierungen dienen immer der Demaskierung, ebenso wie die Anspielung oder die Konfrontation des Bildungszitats".<sup>99</sup> Es wird beständig etwas aufgebaut und wieder zerstört, etwas auf die Bühne gebracht, zur Schau gestellt und lächerlich gemacht. Kurz gesagt: Kofler betreibt Kritik. Nicht zufällig erinnert manche Technik an Karl Kraus. Es entsteht zudem der Eindruck, als ob hier Instrumente von vielgerühmten und bekannteren Kollegen wie Thomas Bernhard und Elfriede Jelinek in noch höher konzentrierter Form dahinwüten. Dies ist nicht immer sofort einsichtig, umso bewundernswerter ist es, welche enorme Produktionskraft, Nachforschungsarbeit und Wissensbestände dahinterstecken müssen.

Bei Corrêa finden sich weitere Einblicke in die Polyphonie des Koflerschen Schreibens. Anhand von Beispielen wird deutlich, dass einzelne Textstellen veränderte Wiedergaben von Textquellen (u.a. Zeitungsberichte) darstellen, und

---

<sup>96</sup> Ebd. S. 135.

<sup>97</sup> Vgl. ebd. S. 136.

<sup>98</sup> Käthner, Ingo: Werner Kofler. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. 28. NLG. S. 4.

<sup>99</sup> Fetz: Stimmen hören. S. 146.



mit wiederum anderen Textelementen verschachtelt werden. So ergibt sich eine Mehrstimmigkeit, in der verschiedene Figuren zur Sprache kommen und unterschiedliche Textgattungen in das literarische Endprodukt mit aufgenommen werden.<sup>100</sup> In weiteren Variationen desselben Ausgangstextes fließen schließlich auch literarische Intertextualitäten mit ein, zu Autoren wie Bernhard, als auch zu eigenen Werken. Der ohnehin bereits vielstimmige literarische Text wird von verschiedenen Exkursen unterbrochen, die eine andere Sprache sprechen. Und auch die Figuren selbst erzählen sich untereinander Geschichten oder Witze. Diese betreffen den Leser nur indirekt und kommen dergestalt wenig zur Geltung. Zwischen Text und Leser gibt es aber in allen Koflerschen Texten ständig implizite Witze, die erst entschlüsselt werden müssen, und hierdurch sehr wohl eine Wirkkraft entfachen.<sup>101</sup> Hinsichtlich der Polyphonie bedeutsam ist nicht zuletzt auch, dass sich die Identität des jeweiligen Erzählers selten eindeutig bestimmen lässt, der Ich-Erzähler schlüpft immer wieder in andere Rollen, nimmt andere Namen an.<sup>102</sup>

Diese Methode wird in *Herbst, Freiheit* weiter fortgesetzt und auf die Spitze getrieben. Es wirkt so, als ob Kofler Bemerkungen zu dieser literarischen Eigenheit aus der Sekundärliteratur heranzieht und die Methode des Rollenwechsels nun ganz offen und exzessiver praktiziert, als in früheren Werken:

Ich als Hotelpage (HF, S. 10)

ICH ALS ER. Schwierige Rolle. *Ich als er, neben ihr.* (HF, S. 43)

[...] wie ich, als *er*, mit *ihr* [...] (HF, S. 45)

Dieses Ich fungiert außerdem noch als stellvertretender Hüttenwirt, als Wanderer, Privatdetektiv und als Witzbold. Der übertriebene Einsatz dieses Stilmittels löst vor allem eine gewisse Komik aus. Sein Einsatz kann wiederum eine satirische Reaktion auf die Rezipienten sein, oder eine ganz offene Hilfestellung für den Leser, um die jeweilig angenommene Perspektive richtig zu erkennen. Diese Rollenwechsel gibt es auch in anderen Werken, werden aber nicht immer erkannt.

---

<sup>100</sup> Vgl. Corrêa: Polyphonien. S. 16.

<sup>101</sup> Vgl. ebd. S. 29.

<sup>102</sup> Vgl. ebd. S. 42.

Vermutlich treffen beide Hypothesen zu. Die Kursivsetzung im Text will aufzeigen, dass er hier ganz genau und für jeden ersichtlich etwas schildert, und wie lächerlich es wirkt, wenn dies alles ganz genau aufgeschlüsselt wird. Es handelt sich vor allem um eine Satire auf jene Formen eindimensionaler Rollenprosa, die Kofler für sein literarisches Schaffen ablehnt. Hier findet sich außerdem eine textimmanente Replik auf jene Kommentare zu seinem Werk, welche eine gewisse Unverständlichkeit seiner Texte anprangern. Dabei wird aufgezeigt, wie eine allzu verständliche Sprache sich vom literarischen Anspruch entfernt, dies jedoch in einer Form, die dennoch wieder höchst unterhaltsam und kunstfertig wirkt.

Hier wieder ich mit Blindenbrille, als Witzbold, ich als Pointe, die keiner versteht. (HF, S. 105)

Zugleich fühlt man sich, wie in einem Theaterstück sitzend, in welchem die Schauspieler mehrere Rollen spielen, oder verschiedene collagierte Textstücke vortragen müssen. Es ereignet sich ein permanentes Rollenspiel, das Ich ist mehrere, ist singular plural, wie es auch Jean-Luc Nancy in seinem gleichnamigen Buch für die gesamte Gesellschaft ausführt.

### **3.6.3 Serialität**

Im Werk von Werner Kofler lässt sich eindeutig eine gewisse Serialität feststellen: Alte Textpassagen oder Figuren aus anderen Werken werden aufgegriffen, wiederholt, ausgebaut oder variiert. Außerdem werden alte Texte namentlich zitiert. Man kann dies als eine Stärke oder schlicht gestalterische Eigenschaft bezeichnen. Würde man dies den Texten bzw. dem Autor jedoch vorwerfen, so hat man sie noch nicht gänzlich verstanden und einige von Humor erfüllte Momente für sich als Leser bereits versäumt. Im Rahmen der Polyphonie besteht überhaupt jeder einzelne Roman nur aus vielen einzelnen Themensträngen, die mal fortgesetzt werden, mal plötzlich abbrechen, oder in einem späteren Roman als Mikrogeschichte neu aufbereitet werden.

Als beispielgebend für serielle Elemente ist *Herbst, Freiheit* zu nennen. Das Nachtstück agiert als ein Schwellenroman in mehrfacher Hinsicht. Er nimmt Motive und Namen aus seinem autobiographischen Roman *Guggile* wieder auf, ähnelt in seiner Schreibmethodik und Kunstfertigkeit noch den Haupttexten aus dem Triptychon und besitzt den lockeren Witz wie in *Konkurrenz*. Nach *Herbst, Freiheit* werden an der Oberfläche vor allem Angriffe auf Persönlichkeiten ausgetragen (Reitani, Manker, Schneider). Außerdem gibt es intern einige Schwellen der Wirklichkeit und ein unbestimmbares Wechselspiel der Jahreszeiten. Auch sie sind ein starkes serielles Motiv, in sich selbst und in ihrer Verknüpfung zu Textstellen in anderen Werken. Der Herbst kommt in zwei dualen Verknüpfungen im gesamten Werk vor: "Herbst der Freiheit" (HaF, S. 318) und "Herbst, und die Kräfte verließen mich"<sup>103</sup>.

Besonders wichtig sind jene Textpassagen und Sätze, die fortlaufend wiederholt und variiert werden. Ihr Vorkommen steckt gewisse Textbereiche ab, in denen es um das damit verknüpfte Thema geht. Es bilden sich thematische und rhythmische Klammern. In *Herbst, Freiheit* ist dies zum Beispiel die Aussage "Sollst entbehren" im "Verlassenheitsbild" (HF, S. 33). Nicht fehlen darf dies natürlich auch in davorliegenden Herbst- und Winterbildern. Es finden sich hierin Aufzählungen, was der Protagonist nach einer erfolgten Trennung von seiner früheren Gefährtin nun alles zu entbehren hat, vor allem kulinarischer Art. Serielle Elemente finden sich demzufolge nicht nur textübergreifend, sondern auch in kleineren Bereichen, in denen solche Wörter markieren, dass es nun wieder um den Themenkomplex der Trennung geht, um das Trauern, über das fortan zu Entbehrende.

Ein Effekt dieser seriellen Momente – und dem Herbeizitieren von Passagen aus bisherigen Büchern – bewirkt, dass sich der Lesende im Text alsbald wieder heimisch fühlt, öfters etwas zu lachen oder zu grübeln hat. Es ist eine Rückkehr in eine vertraute Welt. Leider betrifft dies in der Rezeption nur eine kleine, aber umso treuere Stammleserschaft. Deshalb soll auf diesen Aspekt, welcher den großen Erfolg der heutigen neuen Serienwelt ausmacht, aber auch des ein oder anderen Theaterregisseurs, nicht näher eingegangen werden. Die Serialität des

---

<sup>103</sup> Kofler: Kalte Herberge. S. 38.

Koflerschen Werkes wäre eines jener noch brachliegender Forschungsgebiete hinsichtlich der Intermedialität. Deren Stellenwert wird bei vielen Autoren stets unterschätzt, da diese nicht direkt auffällt. Der Lesefokus liegt meist direkt auf dem Text, wie er gebaut ist, über was er spricht. Mediale Fragestellungen liegen dabei nicht sehr nahe. Die Technik an sich spielt ohnehin keine allzu große Rolle in gängigen Besprechungen. Die Intertextualität als Teilgebiet der Intermedialität wurde bereits einige Male in der Sekundärliteratur behandelt. Was fehlt, wäre eine größere Darstellung der Texte als mediale Gesamtdarbietung und mit spezifisch intermedialen Fragestellungen. Schließlich existieren von Kofler sogar ein Film (*Im Museum*) und eine große Anzahl an Hörspielen.

### 3.6.4 Intermedialität

Intermedialität ist nach Rajewsky einer jener Begriffe, der fast inflationär mit verschiedensten Bedeutungen aufgeladen ist und einer großen Anzahl verschiedener Theorieansätze entspringt. Umso wichtiger ist es, ihn begrifflich festzulegen. Grundsätzlich kann Intermedialität als Oberbegriff vieler Phänomene verstanden werden, in denen Mediengrenzen überschritten werden.<sup>104</sup> Bei Kofler kann bei manchen Texten nicht nur von Intermedialität gesprochen werden, sondern auch von einer Transmedialität, da einige seiner Texte bzw. Stoffe in unterschiedlichen Medien aufgegriffen wurden, als Texte und Hörspiele vorliegen, mitunter sogar als Theaterstück. Rajewsky unterscheidet die intermediale Forschung weiter in Medienkombinationen, Medienwechsel und intermediale Bezüge.<sup>105</sup> Hier ist es bereits weitaus schwieriger, relevante Forschungsgebiete für die Texte Koflers zu identifizieren. Mit Texten, die vielfältige Bezüge aufweisen, haben wir es jedenfalls zu tun. Ein vielfältiges Zusammenspiel der Medien und der wechselnde Einsatz von Medientypen kann zwar tendenziell verneint werden, allerdings haben wir es sehr wohl mit unterschiedlichen Texttypen und Gattungen (u.a. auch Hörspiele und Theaterstücke) ebenso zu tun, wie mit Texten, in denen eine deutliche musikalische Komposition als Stilmittel eingesetzt wurde. Analysen auf den unterschiedlichen Ebenen sind zumindest vorstellbar und durchaus

---

<sup>104</sup> Vgl. Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen u.a.: Francke 2002. S. 6.

<sup>105</sup> Vgl. ebd. S. 15.

lohnend, denn es wird ganz stark mit Zitaten und Bezügen aus zahlreichen Medienformen gearbeitet. Zeitungsmeldungen kommen ebenso bei Kofler vor, wie Radiosendungen, Filme und Musikstücke. Mitunter könnten die Kategorien mehrfach erfüllbar sein und nicht nur eindimensional die Bezüge untersucht werden. Ein zentrales Anliegen sollte aber ohnehin kein Kategorisieren sein, sondern der Versuch, Fragen an die Texte mithilfe von Theorie präziser zu stellen und zu beantworten.<sup>106</sup>

Rajewsky betont explizit, dass bei intermedialen Fragestellungen vor allem das Erkenntnisinteresse im Mittelpunkt stehen muss. Die Intermedialität als Zusammenspiel eröffnet ein weites Feld an Formen und Funktionen, die zusammengeführt sind. Es eröffnen sich ganz neue Dimensionen, Blickweisen und zahlreiche Qualitäten in der Interaktivität, nicht zuletzt in der Auswirkung auf den Rezipienten.<sup>107</sup> Letztlich geht es um das Formulieren von unterschiedlichen Detailfragen, die sich am konkreten Forschungsgegenstand orientieren. Es muss untersucht werden, was durch die verschiedenen medialen Formen ausgedrückt wird und welche Auswirkungen das Zusammenspiel hat. Die Analyse kann sowohl auf der Produzentenseite und den Intentionen ausgeführt werden, oder spezifisch auf der Rezipientenseite und den Wirkungen. Anders ausgedrückt muss nach dem Warum, einem Wie oder Was, sowie einem Wodurch gefragt werden. Dies lässt sich wiederum u.a. auf den Ebenen von Raum und Zeit oder den Kategorien von auditiv und visuell weiter vertiefen. Es geht um die unterschiedlichen Perspektivierungen, sowohl in der Umsetzung und direkten Rezeption von Intermedialität als auch in der wissenschaftlichen Analyse. Es sollen Potenziale und Möglichkeiten von Darstellung und Gestaltung ausgelotet werden.<sup>108</sup> Intermediales eröffnet neue Dimensionen und interaktive Qualitäten. Es entstehen Beweglichkeiten im Wechselspiel der Medienformate. Im Dazwischen ereignet sich ein Zusammenspiel, darin eröffnen sich neue Chancen für Reflexion und Dekonstruktion. Betrachtet man mit diesem theoretischen Wissen die Texte Koflers, fällt jedoch auf, dass die Methode phasenweise bereits in der Koflerschen Sprachwelt selber vorzufinden ist: Viele Texte machen nichts anderes, als

---

<sup>106</sup> Vgl. ebd. S. 18.

<sup>107</sup> Vgl. ebd. S. 18.

<sup>108</sup> Vgl. ebd. S. 23.

Potenziale und Möglichkeiten darzulegen, ein Zusammenspiel verschiedener Medien und Gattungen zu zelebrieren oder Erkenntnisse in einem Dazwischen anzubieten.

Wie bereits angerissen, liegt der Fokus der Intermedialitätsforschung sehr wohl auch auf dem Menschen selbst und wie sich die Wahrnehmungs-Fähigkeiten und Erfahrungswelten verändern, nicht zuletzt in einer sich stetig wandelnden und beschleunigten Welt, mit laufend neuen technischen Errungenschaften. Die Fragestellungen hierbei drehen sich also um veränderte körperliche Darstellungen, die Relativität von Raum, Zeit und Perspektive sowie der Beweglichkeit, Fragmentarität und Simultaneität.<sup>109</sup> All dies sind Felder, die mit den neuen Möglichkeiten des Films produziert wurden, bereits seit der Industrialisierung zunehmend unsere Lebenswelten beeinflussen und die einmal mehr allesamt bei Kofler thematisiert und dargestellt werden.

Nach dem Intermedialitätsmodell bei Rajewsky ist festzuhalten, dass der Einsatz von Versatzstücken aus verschiedenen Medienwelten, dem Einsatz einer musikalischen Kompositionspraxis, sowie dem Einsatz vieler Zitate, keine Systemaktualisierung, sondern fast immer simulierende Systemerwähnungen im Rahmen eines kommunikativen Systems darstellen. Ein kommunikativ-semiotischer Kommunikationsbegriff fragt nicht einfach nur nach einer Quelle, sondern stellt detaillierte Fragen nach Bedeutungen, die ein Text in der Relation zu anderen Texten konstituiert. Es muss betrachtet werden welche Funktionen und Veränderungen die Elemente erfahren und welche Bedeutungen in diesem Akt produziert werden.<sup>110</sup> Die Textkonstrukte bei Kofler agieren meist in einem Akt der Dekonstruktion, bei dem einerseits die Quellen diffamiert oder die Funktionsweisen von Medien dargestellt und kritisiert werden. Die Absicht der Texte zielt darauf hinaus, die eigene Fiktion als solche herauszustellen und Perspektiven in sich zu brechen. Fast alles Dargebotene muss unter der Prämisse der Sichtbarmachung und zugleich Archivierung verstanden werden. Die vielen zusätzlichen intermedialen Einzelreferenzen, außerhalb der System-

---

<sup>109</sup> Vgl. ebd. S. 29.

<sup>110</sup> Vgl. ebd. S. 61.

Erwähnungen, haben darin ihre Funktionen: Sie verfremden, brechen oder unterbrechen eine Beschreibung.

Im kommenden Kapitel werden eng verwoben mit den intermedialen Qualitäten des Koflerschen Werkes nun Sinneswahrnehmungen und damit vor allem die Merkmale in akustisch-auditiven Tonräumen und visuellen Blickwelten anhand exemplarischer Textstellen besprochen.

### **3.7 Sinnliche Entdeckungsreisen (Intermediale Betrachtungen II)**

In der Literatur sind die durch Protagonisten geschilderten Sinneswahrnehmungen häufig eine der einprägsamsten Leseerfahrungen, insbesondere wenn es hierbei zu Brüchen oder Irritationen kommt. Die Vermittlung der Weltwahrnehmung über sprachlich geschilderte Sinneseindrücke zieht uns hinein in die vorgestellte Welt und intensiviert das Erleben. Texte schaffen es beinahe, direkt in uns einzuwirken und oftmals bewusste und unbewusste Reaktionen hervorzurufen. Eingebaute Irritationen lassen uns dies aktiv bemerken. Auch in einer außersprachlichen Weltverortung sind es unsere Sinneswahrnehmungen, anhand derer wir uns orientieren und aus denen wir unsere eigene Wirklichkeit konstituieren. Derartige Mechanismen sind allerdings in den Texten von Kofler durch ihre Beschaffenheit als kunstvolle Montagen bisweilen schwer auffindbar. Nur sehr begrenzt werden Sinneswahrnehmungen als machbare Erfahrung innerhalb des Textes dargestellt oder eingesetzt. Zumindest in den thematischen Brüchen und sprachlichen Übertreibungen sind Gefühlserlebnisse wie die Komik erlebbar. Hier wird unsere Aufmerksamkeit hingelenkt, es passiert dabei etwas mit uns. In solchen Bruchstellen finden sich nicht selten die Scharniere, um in das Wesentliche des Textes hineinzufinden. Die fragmentartigen, einzelnen Textstücke und die Perspektivenwechsel verhindern allerdings, dass wir im Netz einer über Sinneseindrücke vermittelten Welt oder in Erzählungen versinken: Der Lesende wird aus dem Erzählfluss immer wieder herausgerissen, auf eine höhere Perspektiveninstanz zurückgestoßen.

Damit verknüpft ist das Phänomen des Hineinziehens über geschilderte Sinneseindrücke, die als ureigenste Kategorien der Weltverortung dienen, und zwar nicht nur in jene einer Wahrnehmung der Welt, sondern tatsächlich einer direkten Erfahrung, einer Verortung. Das Gehirn achtet automatisch auf Sinneswahrnehmungen wie Hören und Sehen, nimmt die Eindrücke wahr wie eine direkte Erfahrung, wie ein körperliches Erleben. In diesem Zusammenhang erzielen geschilderte Sinneswahrnehmungen eine inverse Wirkung, ziehen den Leser hinein. Bei Kofler dienen geschilderte Sinneseindrücke aber genauso oft



dazu, um ihn herauszuziehen aus einer Geschichte, raus aus der Gefahr des Narrativen.

Bezüglich der Bedeutung sinnlicher Vermittlung findet sich bei Werner Kofler zwar keine konkrete Aussage, lediglich in einem Text zur Ausstellung seiner damaligen Lebensgefährtin Auguste Kronheim (1975, aus der Beziehung stammen Zwillinge, u.a. der Maler und Videokünstler Brendan Kronheim)<sup>111</sup> schrieb Werner Kofler:

[...] kann auguste kronheim heute für sich in anspruch nehmen, den holzschnitt von seiner schwarz – weißen befangenheit gelöst zu haben, zugunsten graphischer perfektion und farblicher erotisierung, kurz: zugunsten optimaler sinnlicher vermittlung.<sup>112</sup>

Daraus lässt sich ableiten, dass ihn diese Thematik beschäftigte. Im Ausstellungstext thematisierte er zudem bekannte Topoi wie die künstlerische Außenseiterposition und jene Künstlertypen, die mit ihrem affirmativen, antiquierten Sendungsbewusstsein auftreten. Beides Themen, die Koflers eigenes Werk durchziehen. In seiner künstlerischen Vermittlung war er darauf bedacht, jegliches Gefangensein im schwarz-weißen Dualismus zu verhindern. Im Folgenden soll nun ein Blick auf den Stellenwert der Vermittlung über Sinneseindrücke näher beleuchtet werden. Der Fokus liegt dabei auf der akustisch-auditiven Medienkategorie, also den Tonräumen in seinem Werk und ihren Bedeutungen und Wirkungen, doch auch die visuelle Ebene des Sehens sowie die Randräume der Gerüche und Geschmäcker sollen angesprochen werden.

### 3.7.1 Töne

Koflers Werk kann dezidiert als musikalisch bezeichnet werden. Er legt viel Wert auf richtige Betonungen, auf den Rhythmus. Besonders eindrücklich ist dies im schon erwähnten Text *Manker. Invention* sichtbar. In den Texten und Titeln finden sich immer wieder Verweise auf klassische Musik und Komponisten. Corrêa setzt

---

<sup>111</sup> Vgl. Helmut Atteneder: "Böll war ein herzensguter Mensch". Auguste Kronheim über ihr bewegtes Leben zwischen Kunst, Liebe und Überleben.  
<http://www.nachrichten.at/nachrichten/kultur/Boell-war-ein-herzensguter-Mensch;art16,2756668>  
(Aufruf: 14.01.2019).

<sup>112</sup> [http://www.galerielehner.at/data/artistPdf/Auguste\\_Kronheim.pdf](http://www.galerielehner.at/data/artistPdf/Auguste_Kronheim.pdf) (Aufruf: 14.01.2019).

die Struktur seiner Texte direkt in Bezug zu Schuberts C-Dur Quintett und entdeckt viele ähnliche Charakteristika.<sup>113</sup> Zur hochmusikalischen Komposition seiner Texte und der Verschmelzung vieler Stimmen zu einem Klangbild bestünde noch viel Forschungsarbeit. In diesem Kapitel soll es um jene Töne gehen, die in den Texten auf das Geschehen Einfluss nehmen, als Brüche und Hinweisgeber fungieren oder andere Funktionen einnehmen, welche die Sprache allein nicht bewerkstelligen kann. Zu Hilfe kommt hier die sinnliche Vermittlung.

In *Herbst, Freiheit* schildert Kofler die "Kunst des Vergasers einstellen" (HF, S. 17). Um den richtigen Ton zu finden, muss lang experimentiert werden, das richtige Gemisch, die richtige Düseneinstellung und das Reinigen der Teile. Ist alles erledigt, folgt ein feines Hinhören auf die Töne und allenfalls eine Modifikation. (vgl. HF, S. 19) Eine ähnliche Faszination, wie sie die Verbrecherfamilie Urbanz für "Das Einstellen des Vergasers, [...] dem nichts gleichkomme auf der Welt" (HF, S. 22) hat, kann man sich bei Werner Kofler für die Tätigkeit des Schreibens vorstellen. Auch dem geht ein genaues Hinhören voraus. Die Einzelteile müssen gereinigt, sorgsam betrachtet, gewendet und richtig angeordnet werden. Obwohl die Texte bisweilen wie hingeworfen scheinen, fast grob wirken, steckt viel Detailarbeit und Präzision dahinter. Es ist eine meisterliche Leistung notwendig, um schließlich den richtigen Ton, die richtige Mischung zu finden. Für Banoun ist diese Textstelle eine der eindrücklichsten in Koflers Werk und zugleich eine Metapher für sein Schreiben.<sup>114</sup> Das Schreiben wäre demnach ein Lebenssinn, eine Kunst, die größter Erfahrung bedarf. Dabei kommt es vor allem auf den richtigen Klang an, sodass eine "sprechende Musik und klingende Sprache"<sup>115</sup> entsteht, mitsamt all ihren Tonlagen und Stimmungen.

Banoun hat bereits richtig erkannt, dass der Charakter des Textes und die Stimmungslagen oft in "stimmhaften und akustischen Elementen" aufzufinden sind. "Diese Elemente sorgen für ein Zusammenspiel von Unordnung und Einheitlichkeit, für eine Dialektik von Chaos und Kohärenz".<sup>116</sup> Selbst die

---

<sup>113</sup> Vgl. Corrêa: Polyphonien. S. 74.

<sup>114</sup> Banoun: *Herbst l'automne*. S. 38.

<sup>115</sup> Ebd. S. 38.

<sup>116</sup> Banoun: *Vielfalt des Ich und Erzählversuche in Werner Koflers 'Herbst, Freiheit'*. S. 166.

Charakterisierungen von Figuren erfolgen dabei über Töne. Es findet sich ein knarrender alter Mann (vgl. HF, S.41), oder jaulende Gitarrenspieler (vgl. HF, S.43). Solche Passagen lassen Klangbilder entstehen, der Einbezug von Tönen präzisiert das, was beschrieben wird, macht es ganz besonders anschaulich. Betrachtet der Erzähler in umgekehrter Weise Bilder, erzeugen auch diese Töne oder Stimmen im Kopf des Erzählers (vgl. HF, S. 33). Es ereignen sich an den auditiven Scharnierstellen hineinziehende und heraustretende Momente.

Besonders auffällig sind in der Literatur immer wieder die lauten Töne. Eine erhöhte Lautstärke ist sehr stark mit – meist negativen – Emotionen verbunden, oder als etwas, dass die Ordnung stört. So auch bei Kofler:

[...] hören Sie nur, dieser grauenvolle Lärm, diese gräßlichen Schreie, hören Sie nicht?  
(HaF, S. 382.)

Wie sie sich in der Wolle haben, welcher Lärm, gleich werden die Hotelgäste zusammenlaufen ... (HaF, S. 422)

[...] um dort ein weiteres Mal in die Nacht hinauszurufen: *Was ist los? Was geht vor? Wer weiß es noch?*, in einer Lautstärke und verzweifelten Inbrunst, daß ich befürchte, es werde nicht nur die ganze Stadt aufwecken, sondern bis nach Triest hinunter zu hören sein. (HF, S. 37)

Hier findet sich eine Angst vor dem Lärm, den alle hören können, wodurch sich ein inneres Unwohlsein ausbreitet. Man denkt hier wohl nicht von ungefähr an Kafkas *Der Prozess* und an die Stimmung während der Folterszene in der Besenkammer:

Da erhob sich der Schrei, den Franz ausstieß, ungeteilt und unveränderlich, er schien nicht von einem Menschen, sondern von einem gemarterten Instrument zu stammen, der ganze Korridor tönte von ihm, das ganze Haus musste es hören.<sup>117</sup>

Der Schrecken geht nicht etwa maßgeblich von den Schmerzen des Anderen aus, sondern von der Feststellung, dass es das ganze Haus hören musste, also aus der Besenkammer hinaus in seine gewohnte Welt einbricht. Der Protagonist fürchtet, seine – letztlich innere – Unordnung in das ganze Haus hinauszutragen, dass die lauten Töne nun maßgeblich dafür verantwortlich sind, dass seine heile Welt endgültig zusammenbricht. Statt Franz zu helfen, befiehlt er nicht zu

---

<sup>117</sup> Kafka, Franz: *Der Prozess*. Ungekürzter Text, folgend der Ausgabe von Malcom Pasley. Husum/Nordsee: Hamburger Lesehefte Verlag 2004. S. 61.

schreien, und späht in den Gang hinaus. Das "musste" ist gleichzeitig Vermutung, Feststellung, Vorwurf und Forderung. Ein Bruch in der Ordnung, die Angst vor Entdeckung und Enthüllung. Allein in dieser Szene sind bei Kafka alle der Figur eingeschriebenen Zweifel, der Regelbruch und die verschiedenen Ebenen der Realität ersichtlich. Gleichsam offenbart sich die Mehrdimensionalität, die einzelnen Wörtern eingeschrieben sind. Es zeigt sich die Kunstfertigkeit der Sprache und der Einbezug einer kulturell angelegten Dimension des Mensch-Seins.

Im ersten Beispiel bei Kofler kann wie bei Kafka nur der Protagonist den Lärm hören und die Unruhe empfinden. Im dritten Beispiel aus *Herbst, Freiheit*, bekommt der Protagonist hernach viele Telefonanrufe, von Menschen, die etwas gehört haben wollen. Nicht jedoch die Schreie vom Balkon, sondern ganz individuelle Musikstücke, die mit gänzlich anderen Emotionen verbunden werden. Jeder hört etwas anderes: der eine das Schubert-Quartett mit Ruhe, schönsten Glück, andere den Bolero in Zusammenhang mit Sex oder die Winterreise mit Wanderungen durch drei Sonnen und verschneite Bergeshöhen. Der Protagonist will letztlich nur mehr Ruhe, und tatsächlich stirbt sein letzter Gesprächspartner noch am Zimmertelefon. (vgl. HF, 37-41). Diese Passage ist einerseits hinsichtlich der Töne und ihren Wirkungen interessant, andererseits sinnbildlich für das Sehen (Hören) verschiedener Wirklichkeiten, je nach eigener Erfahrung und eigener Befindlichkeit. Mit dem lustigen Töne-Reigen geht es im nächsten Textstück gleich weiter: Frank Sinatra in einer Bar (vgl. HF, S. 42), eine Gitarre, die in Anschlag gebracht und zu der im Duett fürchterlich gejault wird (vgl. HF, S. 43), überraschend stille Gassen (vgl. HF, S. 44), freudiges Geschnatter und Kinderstimmen wie in einer Schulpause oder im Freibad und schließlich eine Eskalation mit einem Rasenmäher und lautem Müllfahrzeug (vgl. HF, S. 45). Die Töne verändern sich parallel zur Geschichte und seinen Emotionen. Folgerichtig beginnt das nächste Bild (bzw. Kapitel) wieder mit einem beruhigenden Plätschern eines Brunnens. Ein Geräusch fungiert mit dem ihm innewohnenden Bedeutungsinhalt als relevante Einstiegspassage in einen Text, die Töne verhalten sich parallel zur Empfindung, die ein Text vermittelt. Es sind solch Töne, die noch eindrücklichere Bilder und Perspektiven hervorbringen. Mit spezifischen

Geräuschen sind Erinnerungen und Empfindungen immer fest verknüpft. Die Welt erschließt sich neben dem Sehen vor allem über Töne. Die Gegensatzpaare von Lärm und Stille werden bei Kofler auch später immer wieder abwechselnd als erzählende Kontrastpaare eingesetzt.

Und still ist es; still, von den Geräuschen der Mäuse in der Speisekammer, vom Knistern des Feuers im Herd abgesehen, und abgesehen auch vom halblauten Lärm eines Radios im dunklen Schankraum. (HF, S.48)

So wie der Lärm halblaut ist, ist auch die Sitzecke später halbdunkel. Dass die angekündigte Stille nicht eintritt, ist dabei nur logisch. Denn auch das Ich und die Orte ändern sich stetig, warum also nicht auch die Töne, als eng verknüpftes Element allen Geschehens.

*Herbst, Freiheit* versucht stets etwas überpräzise zu sein in seinem Anspielungsreichtum, es wird mehr ausgeschrieben als in anderen Werken, so schreibt er in folgender Passage extra hinzu, dass Vogelgezwitscher an Frühling erinnern soll:

[...] und hatte, Frühling!, den Vögeln in den alten Bäumen zugehört oder dem Geschnatter der Geschäftsleute aus der Innenstadt, schließlich den Mittagsglocken von St. Jakob; [...] (HF, S. 8)

Weitere Klangbilder werden hinzugegestellt mit störend diskutierenden Geschäftsleuten und Kirchenglocken. Beobachtungsbilder können einer akustischen Dimension nicht entbehren, wollen sie präzise abbilden.

Die Töne agieren letztlich als Impulsgeber, es sind nicht nur die Bilder, das Visuelle, sondern auch geschilderte auditive Sinneseindrücke, die eine Geschichte oder ein Erinnerungsbild entstehen lassen. Positionsbestimmungen erfolgen ebenfalls über Töne, können über das Gehörte erfolgen. Viele Töne entfalten eine inverse Kraft, sie ziehen in eine Geschichte hinein. Das allzu explizite Schildern von Tönen wirkt dann aber extrovertiert, man wird alsbald wieder hinausgeworfen, oder es werden damit direkt Brüche und Gegensätzlichkeiten eingebaut. Im Falle von *Manker. Eine Intervention* sind es Misstöne, aus denen ein ganzes virtuos Buch entsteht.

### 3.7.2 Blickfelder

Fast alle Texte Koflers spielen mit dem Modus der Perspektive genauso wie mit der Sprache. Schreiben ist immer auch eine Entscheidung darüber, worauf man seinen Blick wirft. So wie im Film gibt es immer eine bestimmte Perspektive, die etwas sichtbar macht und anderes ausblendet. Die gewählte Perspektivierung entscheidet über das Sehen oder das Nicht-Sehen. Bei Kofler ist es dagegen oft ein Auch-Sehen. Er beschränkt sich nicht auf eine Perspektive, sondern gestattet seiner Schreibmaschine immer mehrere Anläufe, mehrere Sicht-Räume. Eine weitere Rolle spielt das Einnehmen eines Blickes aus der Nähe oder der Distanz. Oder das Durchbrechen des Dualismus, beispielsweise mit einem magischen Fernrohr. Koflers Texte besitzen ein dynamisches Blickfeld, trotzdem können sie immer nur Bruchstücke des Geschehens erfassen, andere verbergen sich. Bei Kofler wird diese Dynamik offengelegt und persifliert. Man denke hier nur an den Deutungszwist, der in *Konkurrenz* zwischen dem Erzähler und dem Autor ausbricht oder in Szenen, die nur der Autor sieht, anderen verborgen bleibt und damit ungesehen und ungeschehen. Der Erzähler darf sogar über den Autor lästern. Der Wechsel der Perspektive ist hier ein entlarvendes Moment. Zugleich bauen sich eine gewisse Distanz zu den Figuren und ein Misstrauen im Leser auf.<sup>118</sup> Die Wahl der Perspektive bricht hier die identifikatorische Funktion der Literatur, der Leser soll schärfer sehen und differenzieren können. Im Rahmen einer intermedialen Betrachtung entsteht eine Parallele zum Durchbrechen der Vierten Wand im Film oder im Theater. Eine nicht kleine Zahl an Filmen oder Serien spielt mit einer direkten Ansprache des Zusehers: Das Geschehen wird kommentiert oder der Zuschauer wird zum Komplizen, dem zusätzliche Informationen zugespielt werden. So wie im Film dabei Kameras in den Blick anderer Kameras geraten, fällt bei Kofler bisweilen der Blick auf seine Schreibmaschine. Auch der eine oder andere Perspektivenwechsel agiert unter der Prämisse, eine literarische Vierte Wand zu durchbrechen. Im Theater ist die Thematisierung der Vierten Wand oft eine Exemplifikation der Probleme des Theaters in Form der Raum- und Aufführungssituation. In den Texten Werner Koflers wird mit dem Überschreiten ähnlicher literarischer Grenzen die Fiktion als

---

<sup>118</sup> Vgl. Rauchenwald: Werner Kofler: "Konkurrenz". S. 49.

solche entlarvt, das Bilden von Illusionsräumen verhindert. Ähnliches passiert in *Am Schreibtisch*:

Vor mir geht der Bergführer. Er kennt den Weg; verliere ich den Halt oder das Gleichgewicht rettet er mich, stürze ich ins Seil, birgt er mich, und damit es dazu nicht kommt, steigt er vor mir her. (AS, S. 7.)

Der Autor ist, auf die Literatur umgelegt, für den Leser der Bergführer. Und so wie der Wanderer besser nicht dem Bergführer vertraut hätte, sollten wir dem Autor Werner Kofler nicht allzu sehr vertrauen. Auch er führt uns mit seinen Perspektivierungen in die Irre, lässt uns allein oder in die Tiefe stürzen. Die Perspektivierung in den nachfolgenden Textsequenzen ist in seiner Verschlungenheit bereits der erste Lehrmeister für die unverlässlichen Blickfelder in den Texten Koflers. In der Passage des Einen geht es zumeist spiegelverkehrt um die Sicht des Anderen, zuerst folgt eine falsche, einfache Wirklichkeit, dann die richtige, allerdings übertriebene, fast groteske Ausgestaltung der Wirklichkeit. Identitäten und Blickwinkel werden gegeneinander ausgespielt. Um die Wahrheit zu erkennen, muss man beide kennen. Um gute Literatur zu lesen, darf nichts allzu eindeutig sein. Die Koflerschen Blickfelder sind eher eine sprunghafte Sammelbewegung, eine archivarische Auslotung und Dokumentation. Diese Bewegungen können bisweilen ideologisch oder politisch motiviert sein, oder durch die Verarbeitung gesellschaftlicher Diskurse einen bestimmten Blickwinkel annehmen.

### **3.7.3 Körper, Gerüche und Geschmäcker**

Die Darstellung des Körperlichen sowie olfaktorische und gustatorische Wahrnehmungen sind in der Literatur besonders schwierig. Im Film kann derlei opulent umgesetzt werden, um die Schwächen des Mediums zu überspielen, in der Literatur können solch Beschreibungen rasch peinlich werden. Sie müssen über innerliche Transformationsprozesse im Rezipienten hervorgerufen werden. Wie also den Körper und die körperlichen Wahrnehmungen umsetzen? Bei Kofler werden sie häufig mit Geschwindigkeit im Text überspielt, oder schlichtweg weggelassen. Hier endet schließlich die Aufgabe der Literatur, die Sphäre des

Geistigen. In *Herbst, Freiheit* gibt es immerhin eine staatliche Aufzählung an Genüssen, auf die der Erzähler durch den Verlust der Gefährtin fortan verzichten muss. (vgl. HF, S. 25-26) Das Wort der Entbehrung manifestiert sich weniger im Ausbleiben des Geschlechtsverkehrs und körperlicher Berührungen, sondern vielmehr an den Gerichten, die er nicht mehr zu essen bekommen wird und der Leere des Esszimmers. Interessant ist die Doppelung, dass sie ihn nicht nur nie mehr sehen, sondern auch nie mehr hören will. (vgl. HF, S. 27.) Diese stilistische Ausformung agiert in der Textpassage als ein verstärkender Faktor, ist aber auch hinsichtlich der Koppelung von Sehen und Hören bemerkenswert. Der Leser verspürt hier augenblicklich einen Bruch. Kaum jemand würde die Wendung gebrauchen, dass man jemanden nicht mehr hören will. Gebräuchlicher wäre der wütende Ausruf, dass man von jemandem nichts mehr hören will.

Die Art des Erzählens bei Kofler lässt zwar dem spezifisch Körperlichen wenig Platz, schließlich soll ja an erzählten Orten kein langer Aufenthalt erfolgen, dennoch gibt es immer wieder kleine Szenen, in denen derlei ganz genau vorkommen darf, wie aus dem Leben gegriffen, gleichsam überhöht als kleine Erhebungen oder Spitzen im Text:

Ah, Sie, wo sind Sie denn gewesen, Sie haben mir gar nicht mehr zugehört. In der Küche? Nicht in der Küche, auf der Toilette? So lange? Nicht lange? Nur auf der Toilette gewesen und dort masturbiert? Was sie nicht sagen. (HF, S. 89)

Gerüche und Geschmäcker sind zwar nicht minder selten, doch funktionieren sie ähnlich wie schon im Kapitel zu den Tönen geschildert. Die Erinnerung an einen gewissen Bankier und seinen Zwergpudel ist als abgespeichertes Erinnerungsbild fest verknüpft mit einem Geruch als prägende Sinneswahrnehmung: "der stumpfen Luft, des süßlichen Geruchs in seinem Zimmer, ich erinnere mich, [...]" (HF, S. 12.). Gerüche sind also ebenfalls Trigger, sie dienen auch in der Literatur indirekt einer Welterschließung, oder wenigstens der Erkundung des Wetters:

[...] und dann kurz innezuhalten, in den Wald hinaufhorchend, auf den Wind achtend, prüfend die Luft, tief einsaugend sie: Riecht es noch einmal nach Schnee, oder wird es Frühling, Vorfrühling wenigstens: So wie damals, [...]" (HF, S. 30).



### 3.8 Erhöhungen im Raum: Berge und Natur

Berge sind ein oft gewählter Topos im Werke von Werner Kofler. Ihre Funktion ist dabei jedoch sehr variabel, selten sind sie einfach nur Kulisse und Handlungsort. Vielmehr dienen sie zur Verdeutlichung eines Anliegens: Sei es die Kritik am Alpentourismus und der Politisierung der Berge (*Am Schreibtisch*) oder als nötiger Schauplatz für das Spiel der Polyphonie, des Hirtenwitzes und des Gedankenfernrohrs in *Der Hirt auf dem Felsen*. Die Berge dienen aber auch als Sinnbild für die Anstrengungen im Erklimmen jener Anhöhen, die eine andere Perspektive und genaue Beobachtungen ermöglichen. Berge und die Natur im Allgemeinen dienen als Motive, damit sind sie in der Koflerschen Literatur austauschbare Elemente, die ausprobiert und durcheinandergemischt werden. Österreich als Land der Berge ist eine Kulisse, Landschaften werden "im nächsten Text wieder auf- und abgebaut. Wenn aber alles anders ist, dann ist auch die Natur eine andere, möglicherweise eine zerstörte Fassade einer vom Kulissen-Schwindel zerstörten Idylle."<sup>119</sup>

*Herbst, Freiheit* als Buchtitel ist bereits ein Gegensatz zum herkömmlichen Jahreszeitenmodell. Der Untertitel *Ein Nachtstück* betont noch einmal, dass es sich hier eher um das Gegenteil handelt oder die Freiheit nicht positiv besetzt ist. Der Zusammenschluss von Herbst und Freiheit verbirgt eine Störung, einen Bruch. Schließlich ist die Freiheit im kulturgeschichtlichen Wettertopos der vier Jahreszeiten vielmehr dem Frühling zuzuordnen, mitunter noch dem Sommer. Er bricht also den Wettertopos auf. Später im Text werden schließlich alle vier Jahreszeiten scheinbar willkürlich durcheinandergeworfen, der Erzähler ist unentschlossen darüber, ob es jetzt Winter oder Sommer sein soll. Erinnerungsbilder oder Sinneswahrnehmungen agieren als Impulsgeber, die auch die Jahreszeit als Handlungsort inmitten des Textes noch verändern können. Auch die Jahreszeiten sind nur Kulisse und Versuchsanordnung. Das Werk ist nicht nur inhaltlich als Schwelle zwischen dem gesamten Werk zu betrachten, auch der Titel weist zurück auf den *Hirt auf dem Felsen* (vgl. HaF, S. 318) und die Dekonstruktion der Jahreszeiten wirkt als übergreifendes Motiv weiter auf das

---

<sup>119</sup> Zeyringer: Österreichische Literatur seit 1945. S. 293.

gesamte Werk nach der Trilogie. Seine Protagonisten gehen Verbindungen mit dem Wetter ein, wir verstehen über das Wetter genauso wie über die Töne die vorherrschenden Empfindungslagen, oder meinen es zumindest:

In der Früh, über Triest war ein milder Regen niedergegangen, die tiefliegenden Wolken begannen sich aber aufzulösen, starrte er kurze Zeit aus dem Fenster, wie zerschlagen, der Held und sein Wetter, und murmelte etwas von einem Scheiß-Leben; ich verstand ihn, mich als ihn, auch nicht so genau. (HF, S. 46)

Der letzte Satz ist vielleicht der Wichtigste. Man scheint etwas zu verstehen, bei genauerer Betrachtung bemerkt man jedoch, dass alles ganz anders sein könnte. Dann versteht man, dass man nichts so genau verstehen und sich alles verändern kann.

Fenster und Balkone spielen als Kulisse in den Texten ebenfalls eine Rolle. In *Herbst, Freiheit* ist der Balkon als möglicher Ort für einen Suizid angedeutet. Nicht minder bedeutsam ist seine Bedeutung als Aussichtspunkt und Horchposten. Er fungiert raumtechnisch mit der noch geöffneten Balkontüre zudem als Ausgangspunkt und Endpunkt des Textes. Dem übergeordnet ist eine Klammerung durch die Einwortsätze "Ich." (HF, S. 7) und "Nein." (HF, S. 119). Sie agieren als erster und letzter Satz des Buches.

Assoziiert man den Erhebungsbegriff mit räumlichen Analysen, sind es nicht nur die Erhöhungen, die in den Fokus geraten, sondern auch die strukturellen Räume, die in den Texten kunstvoll ineinander verschlungen sind. Es werden thematische Räume geschaffen, die in einem Geflecht anderer Themen eingebettet sind und seriell in Beziehung stehen zu ähnlichen Themenfeldern in anderen Texten. Dies bewirkt unter anderem, dass eng begrenzte Analysen und Festlegungen zwangsläufig ins Leere laufen, der Text entzieht sich der Einordnung in jeweilige Diskurse. Er spielt selber mit Ihnen, baut sie auf, baut sie ab.

## 4. Kofler und die Anderen: Exemplarische Bezugnahmen

### 4.1 Jean Paul und Werner Kofler: Zwei unbequeme Autoren.

Mit Werner Kofler und Jean Paul begegnen einander in dieser Arbeit zwei Autoren, die heute leider immer weniger gelesen werden und deshalb der Gefahr ausgesetzt sind, vergessen zu werden. In beiden Fällen ist dies ein bedauernswerter Zustand. Im Falle von Werner Kofler umso mehr, da sein Tod nicht allzu lange vergangen ist, und sein Anschreiben gegen die Wirklichkeit noch in die österreichische Gegenwart hinein große Aktualität besitzt. Während Jean Paul zumindest gelegentlich als Empfehlung oder auf Leselisten aufzufinden ist und in der Literaturwissenschaft Beachtung findet, sucht man Kofler oft vergebens in einschlägigen Literaturgeschichten. Seit jeher gibt es nur einen eher kleinen Kreis an treuen Literaturinteressierten, die sich mit seinem Werk beschäftigen. Für die Kenner seiner vielschichtigen Texte steht jedoch fest, dass es sich bei ihm um einen der wichtigsten und unterschätztesten Vertreter der österreichischen Literatur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts handelt.<sup>120</sup> Das Werk beider Autoren beinhaltet große Texte, die es verdienen, weiter gelesen zu werden. Der Grund für ihr Wandern an die Ränder der Aufmerksamkeit liegt wohl darin, dass sie beide sogenannte unbequeme Autoren in zweifacher Hinsicht sind. Zum einen in Bezug auf die Zugänglichkeit ihrer Texte, die für den Leser nicht immer leicht zu durchschauen sind. Zum anderen schrieben beide auf ihre Weise gegen die Welt an. Jean Paul hielt in manchen Texten nahezu ein Weltgericht, ebenso wie es Werner Kofler in seinen Werken oft tat: Er kämpfte unnachgiebig gegen die Wirklichkeit. In Österreich konnte sich kaum ein öffentlich sichtbarer Vertreter des Kulturbetriebs vor seinem scharfen Blick in Sicherheit wägen. Beide Autoren betrachteten kritisch, was in der Welt um sie herum passierte. Darin sind sie nicht zuletzt Seismographen dessen, was in der Welt nicht stimmt. Das Unbequeme wird allzu gerne dem Vergessen anheim gegeben. Im Falle dieser zwei großen Schriftsteller muss dies verhindert werden. Der genaue Blick auf ihre Werke lohnt sich noch heute. Der Schwerpunkt dieser Arbeit ist auf Analysen im Werk von Werner Kofler ausgerichtet, da hier eine noch größere Forschungslücke klafft und

---

<sup>120</sup> Vgl. Boelderl: Den Überschuss (be)schreiben. S. 199.

eine sehr geringe Rezeption festzustellen ist, während Jean Paul zumindest ansatzweise noch im Kanon der Weltliteratur und im Korpus thematischer Analysen anzutreffen ist. Dennoch verkommt auch Letzterer immer mehr zu Liebhaberliteratur und zum Geheimtipp, der Werner Kofler seit jeher immer war. Hier sollen einige gemeinsame Motive beider Autoren kurz beleuchtet werden.

Bei der Lektüre des *Giannozzo* von Jean Paul fällt auf, wie hier bereits ein Spiel mit Wahrheit und Fiktion betrieben wird, das in Koflerschen Texten und ihren Besprechungen allgegenwärtig ist. Während bei Kofler die Sprache ein vielschichtiges Werkzeug darstellt, zieht sie bei Jean Paul den Lesenden in einen erzählerischen Phantasieraum hinein, während viele dazwischen gestreute Passagen den Menschen direkt oder metaphorisch in seiner Realität angreifen.

„Entsetzlich! - Jetzt darf ich sie recht hassen, die Menschen, diese lächerlichen Käuze und Weisheitsvögel im Hellen, die sogleich zerrupfende Raubvögel werden, sobald sie ein wenig Finsternis gewinnen.“ (G, S. 65)

Ebenfalls aufzufinden ist eine hohe Emotionalität im Text, die manchmal in Raserei und Verurteilungen abzudriften scheint. Bissige Satire trifft hierbei auf zeitgenössische Gesellschaftskritik und Einzelgängertum. Dies sind allesamt Ingredienzien, die der zugeneigte Leser auch an den Texten Koflers so schätzt.

Berge und das Reisen als wesentliche literarische Motive finden sich in beiden Werken auf unterschiedlichste Weise. Bei Jean Paul waren die Berge – so wie Italien, das Meer und die Schweiz – vordergründig so etwas wie ein Sehnsuchtsort, den er im Gegensatz zu Deutschland kaum oder gar nicht bereiste. Er bewegte sich so wie Kofler in seinen Texten viel im Dazwischen. Es ereignet sich in Sprache, Natur und Handlung eine Dialektik des Hervorbringens und Verbergens. Hell und Dunkel, Deutlich und Undeutlich lösen sich ab. Jean Paul erlebte ständig eine Diskrepanz zwischen Fernsuchen und Nahesuchen, ein ins Außen vordringen und sich in der inneren Poesie vertiefen.<sup>121</sup> Darin verbirgt sich ein natürliches Auseinanderklaffen von Phantasie und Realität. Die innerlichen Idealwelten und die Wirklichkeit stehen sich als unvereinbare

---

<sup>121</sup> Vgl. Richter, Dieter: Jean Paul: eine Reise-Biographie. Berlin: Transit-Verl. 2012. S. 11.

Gegensätze gegenüber. Poesie und Bildung kollidieren mit dem rauen Alltagsleben jener Zeit. Die höchste Form des Spaziergängers war ihm jene, die nicht nur wegen Zur-Schau-Stellung, Bewegung oder visueller Wahrnehmung unterwegs ist, sondern mit dem ganzen Herzen spazieren geht, nicht nur mit Sinnen, sondern auch mit heiligem Auge – also innerem, seelischen Geiste – durch die Welt manövriert.<sup>122</sup> Weitergedacht war das "Reisen für Jean Paul eine Form der Poetisierung der Welt und der eigenen Existenz."<sup>123</sup> An zentraler Stelle steht dabei das innere Vermögen. Der Weltzugang erfolgte weniger über die Sinne, als vielmehr über die Phantasie. Bei Koschorke findet sich dies so ausgedrückt, dass die Empirie als Material verwendet wird und die poetische Phantasie damit neue Verschaltungen baut. So entsteht eine Weltflucht aus Worträumen in der Möglichkeitsform. Die Produktivität entsteht zugleich aus Historie und Utopien.<sup>124</sup> Der Panoramablick ermöglicht darin eine Bewältigung der Natur, gibt dem Blick neue Macht und hebt Beschränkungen auf.<sup>125</sup> Die Naturdarstellungen wirken bei Jean Paul dagegen stark von der Romantik geprägt, oder auch vom Erhabenen bei Kant, mit Ausflügen in eine synästhetische Wahrnehmung: "Lichtduft" (G., S. 35). Dadurch sind die Naturräume im *Giannozzo* oft als Heterotopien gezeichnet: romantische Gärten in Italien und unwirkliche magische Orte. Auch bei Kofler finden sich synästhetische Darstellungen: "Das Synästhetische des Gesamtkunstwerks, die Gleichwertigkeit von akustischen, visuellen und intellektuellen Reizen wird auf der Koflerschen Bühne, die sein Schreibtisch ist, ständig zitiert."<sup>126</sup>

Bei Kofler dominiert das Darstellen vom Verbrechen an der Natur, ihre zunehmende Ökonomisierung. Außerdem findet sich ganz deutlich das Aufzeigen von missbräuchlicher Verwendung des Bergmotivs als nationalsozialistischer Heimattopos und die Politisierung der Bergwelt.<sup>127</sup> Privat soll er das Wandern auf den Bergen jedoch sehr genossen und in der Bergwelt eine ganz andere Seite von

---

<sup>122</sup> Vgl. ebd. S. 10.

<sup>123</sup> ebd. S. 11.

<sup>124</sup> Vgl. Koschorke, Albrecht: Die Geschichte des Horizonts: Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990. S. 182-183.

<sup>125</sup> Vgl. ebd. S. 120.

<sup>126</sup> Fetz, Bernhard: Stimmen Hören. S. 146.

<sup>127</sup> Vgl. Straub: Alpine Register. S. 123.

sich offenbart haben, der schweigsame Stadtmensch Kofler verwandelte sich im Gebirge in einen "weit, wie sonst nur in seiner Literatur ausschreitenden, heiteren, gesprächigen Werner Kofler".<sup>128</sup> Außerdem zeigt er in seinen Texten und vor allem im Film *Im Museum* eine Natur, in die "immer schon Geschichten eingeschrieben" sind, "Berge sind *Massenerhebungen*, die Flora der Gebirgswelt literarisch geformte Sehnsuchtsbilder."<sup>129</sup>

Bei beiden Autoren begegnet uns das Phänomen, dass das Motiv der Reise als Impuls für die Gedanken und das Schreiben fungiert. Jean Paul benötigte im *Giannozzo* die Luftfahrt als Metapher und Beschreibungssystem, um so Worte für eine neue Form der Vorstellungswelt und der Bewegung in Raum und Zeit zu finden. Die Beschreibung des Reisemediums als Luftmeer dehnt somit unbemerkt die Zeit aus und schafft gleichzeitig ein Gefühl der räumlichen Weite. Raum und Zeit werden bis ins Unendliche ausgedehnt. Der Blick ist entgrenzt. Eine Befreiung aus der menschlichen Beschränktheit mittels der Kombination von Wissenschaft und Poesie. Sie werden getestet als Mittel der Welterschließung und in ihrer Wirkkraft auf die fadisierte Gesellschaft. Außerdem fungiert die Ballonreise als poetisches Prinzip, um dicht nacheinander verschiedene Orte und Gesellschaftsphänomene anzusteuern und kritisieren zu können. Kofler hatte derlei nicht mehr nötig, seine Zeitsprünge und Ortsveränderungen finden einfach so statt. Wenn man einen Vergleich ziehen müsste, so ist die Schreibmaschine das Koflersche Fluggerät, nur bisweilen muss stattdessen ein Zug in Deutschland hierfür herhalten. Spürbar ist in beiden Beschreibungsformen ein Gefühl der Beschleunigung. Aus der unmittelbaren Abfolge verschiedener besuchter Orte entsteht ein Gewirr und strukturierendes Prinzip gleichermaßen, das Erzählte verdichtet sich oder verläuft sich in mehrere fragmentarische Episoden. Die Reisenden bei beiden Autoren schwanken dabei zwischen einer ganz heutigen Geisteserfahrung der vielen Möglichkeiten, die zuerst beflügelt, letztendlich aber in einem Gefühl der Ohnmacht gegenüber tatsächlicher Zustände mündet. In beiden Werken ereignet sich eine zunehmende Entrückung von der Welt, weg vom Zwischenmenschlichem, was oftmals in Dystopien des Seins mündet. Bei Jean

---

<sup>128</sup> Fian, Antonio: Lehrer Kofler. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 2000. S. 28-35, Hier: S. 33.

<sup>129</sup> Fetz, Bernhard: Stimmen Hören: S. 139.

Paul ist es die Vogelschauperspektive, die eine neue Raumwahrnehmung und ein Gefühl der Omnipotenz auslöst. Bei Kofler ist es die Regiesprache, mit der er als Alleinherrscher in seinen Texten seine Figuren sofort in eine neue Ausgangssituation hineinschreiben kann. Gemeinsam ist ihnen das Reisemotiv als narrativer Impulsgeber, der fiktive Reiseantritt als Gedanken-Erhebung, welche bei Kofler fortdauernd sehr rasch wieder unterbrochen wird. Die Erhebung fungiert hier tendenziell als erzähltechnischer Perspektivenwechsel. Mittels seiner Gedankenmaschine und Bildern im Kopf schickt sich der fiktive Autor in den Büchern selbst auf Reisen:

Ich brauch mich nur zurückzu-, nein, ich brauche mich gar nicht zurückzulehnen, ich brauche nur ins Leere zu schauen etwas zum Küchenfenster hinaus, ins Leere, ins Leere, und mich den Bildern zu überlassen, den SOFORTBILDERN im Kopf, den Sofortbildern von mir als –, von mir in –<sup>130</sup>

Sowohl Jean Paul als auch Werner Kofler agieren in ihren Texten mit einer zeitgemäßen Technik der Bewegung. Zum einen die völlig revolutionäre Bewegungsform des Fliegens mit einem Luftschiff, zum anderen die Schnitttechnik des Films, die in unterschiedlichster Ausprägung immer mehr Bereiche des Lebens als Technik und persönliche Lebenserfahrung durchdringt. Damit ist gemeint, dass jeder dazu in der Lage ist, sowohl in jeder Medienform, als auch in der persönlichen Lebensgestaltung vieles scheinbar beliebig anzuordnen, mit aller damit verknüpften Überforderung und zeitlichen Engpässen. Nicht zufällig beinhalten beide Techniken Fluch und Segen der Beschleunigung in einer völlig neuen Form der Welterfahrung.

Eine literarische Verbindungslinie zwischen Werner Kofler und Jean Paul stellen die Texte von Karl Kraus dar. In ihnen gibt es vielerorts Lob für die Werke Jean Pauls, dies kann Kofler schwerlich verborgen geblieben sein. Und es ergibt sich in diesem Dreigestirn auch so etwas wie eine satirische Traditionslinie. Bei Kofler und Jean Paul dient Satire als Mantel um eine radikale Gesellschaftskritik, sie dient sozusagen zum Aufbrechen der Wirklichkeit aus ihrem bloßen Schein und

---

<sup>130</sup> Kofler: Zu Spät. S. 22.

fungiert aus einer Begriffshöhe herab, als richtende und strafende Satire.<sup>131</sup> Vogelschauerspektive, Geschwindigkeit und häufige Perspektivenwechsel scheinen eine optimale Voraussetzung zu sein, den der Satiriker muss weltschauend und ein distanzierter Beobachter sein.<sup>132</sup> Die satirischen Passagen beider Autoren lesen sich äußerst unterhaltsam, die zahlreichen scharfzüngigen Diagnosen wirken wundersam lindernd auf die Seele des Lesers ein.

Eine der ersten Auffälligkeiten ist bestimmt, dass beide sich selbst als fiktiven Autor mit in ihre Bücher hineinschreiben, und dabei durchaus nicht zimperlich vorgehen. Kofler zitiert oftmals Kritikerstimmen, lässt sich als Autor von einem Autor beobachten, in *Konkurrenz* wird der Autor von der Figur für das Misslingen der Kriminalgeschichte verantwortlich gemacht, in *Amok und Harmonie* geht der Autor verloren, schläft bei der Lektüre seiner eigenen Texte ein.<sup>133</sup>

In Jean Pauls *Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz* entdeckt der Protagonist einen "rot gemantelten blinden Passagier", "entweder namens Jean Pierre oder Jean Paul ungefähr"<sup>134</sup>, der ihm gleichgültig wäre, wenn er ihn nicht schon in fünf Städten gesehen hätte, von ihm folglich observiert wird. In der Vorrede des *Quintus Fixlein* schildert der Herausgeber, wie er von einem Kritiker für Quintus gehalten wird, und deshalb Vorwürfe über seinen "Gevatter – Jean Paul"<sup>135</sup> zu hören bekommt, dessen Bücher zu wenig glatt seien. Doch er nimmt sich "des gekränkten abwesenden Mannes" an, und kritisiert seinerseits die Kritiker. Die ersten dreißig Seiten des *Quintus Fixlein* mit den vielen verschiedenen Vorreden können generell als große Abrechnung mit dem Rezensententum angesehen werden. Nach einem neuerlichen Exkurs gegen die Kritiker schickt Jean Paul seinen Erzähler mit frischer Kraft wieder an den Arbeitstisch zurück.<sup>136</sup> Ein weiteres gemeinsames Element ist daher der Einbezug von Buchkritikern. Bei Kofler finden bekanntlich viele Kritiker namentlich

---

<sup>131</sup> Vgl. Müller, Volker Ulrich: Narrenfreiheit und Selbstbehauptung: Spielräume des Humors im Werk Jean Pauls. Stuttgart: Metzler 1979. S. 39.

<sup>132</sup> Vgl. Debold, Annette: Reisen bei Jean Paul. Studien zu einer real- und gattungshistorisch inspirierten Thematik in Theorie und Praxis des Dichters. St. Ingbert: Röhrig 1998. (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 62). S. 86.

<sup>133</sup> Vgl. Kofler, Werner: Amok und Harmonie. Berlin: Wagenbach 1985. S. 70.

<sup>134</sup> Jean Paul: Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz, mit fortgehenden Noten; nebst der Beichte des Teufels bei einem Staatsmanne. Stuttgart: Reclam 1963. S. 25.

<sup>135</sup> Jean Paul: Leben des Quintus Fixlein, aus funfzehn Zettelkästen gezogen; nebst einem Musteil und einigen Jus de tablette. Leipzig: Reclam 1972. S. 19.

<sup>136</sup> Vgl. ebd. S. 91.



Erwähnung, mal wohlwollender (Schmidt-Dengler), mal kritischer, selbst Lektoren werden zitiert. Bemerkungen hinsichtlich seiner Literatur greift er in seinen Werken immer wieder auf und erlegt sie ebenso wie die Wirklichkeit.

Verknüpft mit der Erhebung der Protagonisten gegen den Autor sind die verschachtelten Rollen und Ebenen von Erzählerperspektive und Autor. Ein gemeinsames Strukturmerkmal besteht in der Vielschichtigkeit der Wahrheitsebenen. Bei Jean Paul wird eine weitere Ebene hinzugefügt, indem der reale Autor sich auf eine Herausgeberrolle zurückzieht. Im *Giannozzo* gibt es den Seebuchschreiber Giannozzo, eine Anredeperson, den Nachlassverwalter und Freund Graul bzw. Leitgeber, eine fiktive Zensur und dann erst den Herausgeber und Schreiber der Vorrede Jean Paul. Wobei er als Autor auch namentlich im Buch vorkommt. Dies ist jedoch nicht nur ein künstlerischer Trick, sondern kann als Kritik am Literaturbetrieb gelesen werden. Wären die verschiedenen Ebenen real, würden sie einen Eingriff in die Freiheit des Geistes und in die Autonomie des Schriftstellers bedeuten. Dies wird in den Fußnoten satirisch vorgeführt und im Text vorab kommentiert.

Was Kofler mit Jean Paul verbindet, ist zweifellos der teils exzessive und beinahe verwirrende Einsatz der Gedankenstriche, die verschiedene Einschübe, Mikroerzählungen, Kommentare und kritische Ausritte von anderen Textteilen abgrenzen. In den Werken Koflers ist es durch die verschiedenen Erzählebenen nie gänzlich klar, auf welcher Ebene die Person gerade spricht: Ist es der Autor, ein fiktiver Autor, ein dazwischengeschalteter Erzähler, eine der vielen Figuren, ein Zitat einer anderen Figur, eines Kritikers oder eines aus der Wirklichkeit. Zahlreiche Einschübe erschweren dies sowohl bei Jean Paul als auch bei Kofler zusätzlich, ebenso wie ein breites Spektrum an Intertextualität und Anspielungsreichtum. Bei beiden findet sich zudem nahezu lexikalisches Wissen, das jedoch nur als Werkzeug dient. In beiden Fällen fühlt man sich im Zirkus eines Wortakrobaten gestrandet, in dem man sich erst wundernd zurechtfinden muss. Dabei wird der Leser zugleich zum Mitspieler gemacht, er muss ständig mitdenken, fast schon mitarbeiten.

Die Verbindung von Kofler zu Jean Pauls *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch* und anderen Werken ist nicht zuletzt direkt in den Texten angelegt, wenn zum Beispiel ein Protagonist bei Kofler genauso wie Giannozzo mit Observationswerkzeug operiert und der Weltzugang häufig voller Ingrimm geschieht. Die beschriebenen Reisen werden in Form geistiger Erhebungen vollzogen. Es lassen sich zudem zahlreiche Begriffe im unmittelbaren Naheverhältnis zueinander in den Werken auffinden. Einige wurden im Kapitel 3.2 schon genannt und nachgewiesen (u.a. Observationszubehör, Ferngläser, Gehirnkügelchen, Bilder). Neben den Ferngläsern kommen jedoch vor allem ihr wacher Geist und ihre Einbildungskraft zum Einsatz. Beide agieren aus einer beobachtenden Instanz (Reiseflughöhe), begeben sich jedoch immer wieder hinab in die Schlachtfelder der Wirklichkeit.

Die Gallenblase ist ja für uns die größte Schwimmblase und Montgolfiere, die uns nichts kostet als ein Paar fremde teils Schimpfworte, teils Dummheiten.<sup>137</sup>

Werner Kofler scheint sich in seinen Werken auf diesen Ausspruch des Feldpredigers Schmelzle besonnen zu haben. Viele Texte wirken so, als ob sie aus Wut und Zorn entstanden sind, bzw. diese Empfindungen zumindest einen großen Anreiz für die Gedanken-Erhebung in Form der Text-Produktion gehabt haben.

## 4.2 Heterotopien und Bernhard

Andere bekommen das Canettistipendium, mir, dem eigenwilligen Prosaisten in der Bernhard-Nachfolge, wie sich herausstellt, dem Wirklichkeitsparodisten aus der Realitätsferne, wird es vorenthalten.<sup>138</sup>

Kofler hatte lange den Ruf des Bernhard-Nachfolgers, was er als Zitat sogleich in sein Werk einschreibt. Nicht nur die Rezeption nimmt oft Vergleiche vor, auch er selbst muss immer wieder die Unterschiede ihrer Literatur betonen, obwohl bei genauer Lektüre von einer Bernhard-Nachfolge nicht die Rede sein kann:

---

<sup>137</sup> Jean Paul: *Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz*. S. 65.

<sup>138</sup> Kofler, Werner: *Amok und Harmonie*. S. 30.

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

<sup>139</sup>  
...

Zu ergänzen ist an dieser Stelle, dass bei Kofler Verdichtung, Knappheit und Auslassung aufzufinden sind, während bei Bernhard durchaus im Rahmen von ausufernden Monologen gewisse Längen ihren Platz haben. In der Sekundärliteratur wurde unter anderem ein Vergleich anhand der Naturschilderungen gezogen. Oder natürlich im Bereich der Intertextualität, die stark und immer wieder zu erkennen ist: Von namentlicher Erwähnung des Autors, von Figuren oder Orten, bis hin zu textlichen Parallelen im Rahmen von Literaturziten oder Parodien finden sich viele Bezugspunkte. In diesem Sinne kann Thomas Bernhard zumindest als Bezugsautor angeführt werden. Bezüglich des Themenfeldes der Natur liegt die Koflersche Positionierung näher bei Jean Paul (Natur als schützenswerter Sehnsuchtsort), als bei Bernhard, bei dem die Natur häufig in einer Assoziationskette mit dem Tod verknüpft ist.<sup>140</sup>

An dieser Stelle soll noch kurz auf das Phänomen der Nichtorte in beiden Werken eingegangen werden. Als Beispiel hierfür kann bei Thomas Bernhard *Amras*<sup>141</sup> dienen. Zwei Brüder – Überlebende eines Familiensuizids – ziehen sich in einen Turm und immer mehr auch in die eigene geistige Welt zurück, nach und nach verschwimmen reale Welt, vorgestellte Welt und Erinnerungen. Die Natur voller Düsternis, Gestank, Nebel, Kälte und Föhnstürmen korreliert mit dem Bewusstseinszustand der Brüder. Es gibt keine Abgrenzung mehr zwischen Innen und Außen. Hieraus ergeben sich Bruchlinien und ein Spannungsfeld zur Außenwelt, sie kann nicht mehr positiv empfunden werden, alles wird negativ besetzt. Bei Bernhard sind die Heterotopien (Turm, Internistenhaus in *Amras*) Projektions- und Reflexionsorte. Damit deckt sich die Darstellung auch mit der theoretischen Beschreibung, wie sie Foucault vornimmt: Heterotopien sind Orte außerhalb der Orte, ein Gegenort, ein Nichtort, ausgelagert und abgegrenzt von

---

<sup>139</sup> Kofler, Werner: Auskunft. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 2000. S. 218-221, Hier: S. 221.

<sup>140</sup> Vgl. Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Übertreibungskünstler: Studien zu Thomas Bernhard. Wien: Sonderzahl 1986. S. 11.

<sup>141</sup> Bernhard, Thomas: *Amras*. Mit einem Kommentar von Bernhard Judex. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, (Text und Kommentar. Suhrkamp BasisBibliothek 70).

der Gesellschaft, als nicht realer Erinnerungs- und Illusionsraum.<sup>142</sup> Der Zugang zu diesen Orten ist meist versteckt, nur individuell begehbar, mitunter magisch oder unwirklich beschrieben.

Bei Kofler entsteht der Heterotopische Raum vor allem durch seine Instabilität, die Raumanordnungen überlagern sich ständig. Sie sind nicht eindeutig und fließen ineinander über. Die Schwellenmomente sind nicht immer klar identifizierbar. Gelegentlich entsteht der Eindruck, dass sich der Protagonist in virtuelle Räume hinausprojiziert. Die Räume entstehen aus einem Innenraum, das Innen wird nach Draußen projiziert. Ähnliches findet sich bereits in einigen Werken der Romantik, oder eben wie geschildert bei Bernhard. Fluchtorte sind die Berge oder abgelegene Hütten. Als Projektionsorte können die eingestreuten Situationen aus der Kindheit genannt werden oder in einer anderen Variante magische Projektionen wie der Zauberspiegel im *Hirt auf dem Felsen*. So wie Beckett lässt Kofler ganze Handlungsstränge sich nur im Kopf eines Protagonisten abspielen. Der Bergspiegel kann als magisches Instrument gesehen werden, mit dem Kofler die Innenräume seiner Figuren nach draußen projiziert. Oder wie Correra schreibt: "Koflers Konzeption des *Endspiel* soll das Innere eines Gehirns darstellen."<sup>143</sup> All diesen eröffneten und wo auch immer verortbaren Räumen ist gemeinsam, dass sie von Kofler mit aller Finesse wieder zerstört werden. Einzige Ausnahme bildet hier der Schreibtischraum, von dem aus die Sprache schließlich operiert.<sup>144</sup> Der Schreibtisch ist der einzige reale Schauplatz und zugleich ein heterotopischer Nicht-Raum außerhalb der Gesellschaft. Allerdings ist die dort entspringende Sprache der Verknüpfungspunkt zwischen allen Protagonisten, Orten und Nicht-Orten. Die Sprache ist Literatur und ermöglicht erst jede Vorstellungskraft, sie gibt uns die Möglichkeit zu sehen, was wirklich ist, und sei es nur das Unbestimmbare.

---

<sup>142</sup> Vgl. Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig: Reclam 1993, S. 34-46, Hier: S. 45.

<sup>143</sup> Corrêa: Polyphonien. S. 84.

<sup>144</sup> Vgl. Pelz, Annegret: Tischgesellschaft Mit Autor: Werner Koflers Schreibszenarien. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 2000. S. 131-142. Hier: S. 135.

### 4.3 Sprachkritik, Trivialmythen und Jelinek

Einen Vergleich mit dem Werk Elfriede Jelineks müssen die Texte Werner Koflers keineswegs scheuen. Viele Beschreibungen der Jelinekschen Stilprogramme und inhaltlich wiederkehrender Inhalte könnten sogar in sehr ähnlicher Form über Kofler geschrieben werden. Die naheliegende Zuhilfenahme von Interpretationsdiskursen aus der umfangreichen Sekundärliteratur zu Elfriede Jelinek ließe sich dabei jedoch auch sehr kritisch betrachten. Es läge die Interpretation nahe, dass dies mehr ein Symptom der oft herrschenden Interpretationsohnmacht bezüglich Koflerscher Texte darstellt. Festzuhalten gilt dennoch, dass die geläufigen Interpretationen zu Jelinek oder ihre Eigenaussagen im Kontext zum Werke Koflers ein produktives Instrumentarium sind, sie können dem Erkenntnisinteresse dienlich sein, sich als fruchtbar erweisen. Sie schaffen eine neue Perspektive auf die Texte, legen neue Facetten frei und schaffen damit relevanten Erkenntnisgewinn. Womit eine hinreichende Begründung gegeben ist. Einige Anreize hierzu sollen im Folgenden gegeben werden.

Sowohl Kofler als auch Jelinek schreiben sehr sprachspielerisch, sprachanalytisch und sprachmusikalisch. Sie thematisieren die Sprache als Inhalt und Wissensspeicher ihrer Texte, greifen sprachliches Material aus der Realität auf, verwenden es und dekonstruieren das damit Ausgedrückte. Auch die Kritik an der Verdrängung der österreichischen NS-Verbrechen verbindet beide, so wie der gemeinsame Schreibantrieb in Form der Wut auf explizite Missstände und die direkte Reaktion auf unmittelbare Geschehnisse und Mediendiskurse während des Schreibens. Beiden ist eine Schärfe der Sprache eigen, ihr entlarvender Einsatz sprachlicher Zitate aus der Alltagswelt, ihr distanzierter Blick auf Menschen und Dinge sowie die ironische Kälte und der böse Blick des Satirikers. Sie beobachten ihre Umgebung genau, analysieren, interpretieren, stellen Versuchsanordnungen dar, und legen das Verborgene in der Gesellschaft frei. Sie haben beide biographische Erfahrungen in ihr Werk einfließen lassen (Kofler explizierter, insbesondere in *Guggile*, Jelinek etwas dezenter z.B. in *Die Klavierspielerin*). Während sich Kofler immer schon ins Abseits begeben hat, tut dies Jelinek spätestens seit ihrem Nobelpreis nun

nachträglich ebenfalls sehr konsequent. Dass sie sich einst noch sehr stark als mediale Figur inszeniert hat, führte dazu, dass sich mehrere Stellen im Werk von Werner Kofler finden, in denen er Jelinek deutlich kritisiert und bloßgestellt hat.<sup>145</sup>

Es ist das Meisterhafte der Analyse und des Schreibens, das uns da ungefragt folgt, denn die Sprache ist diesem Autor so gefolgt wie kaum einem anderen [...], es ist der kalte Hohn über diesen Gegensatz von Lächerlichkeit und Grauen, es ist alles vorhanden, was da steht, aber keine Hand greift danach.<sup>146</sup>

Dieser sehr positive Nachruftext Jelineks weist darauf hin, dass sie keineswegs nachtragend agiert, vielmehr von seinen Texten – von seinen Bloßstellungen der scheinbar Mächtigen, von seinem Spiel mit der Sprache – sehr angetan war. Auch den Regisseuren ihrer Theaterstücke erlaubt sie schließlich ausdrücklich, sie als Autorenfigur in den Aufführungen lächerlich zu machen und in gleicher Weise auszustellen, wie die anderen Schreckensgespenster ihrer Texte.

Der Begriff Sprachkritik ist vielfältig und wird in verschiedenen Kontexten gebraucht. Kernpunkt ist jedoch das Nachdenken über die Sprache. Bereits in Aristoteles-Auslegungen findet sie sich als Teildisziplin der Philosophie, "die sich mit dem Wirklichkeitsbezug von Sprache beschäftigt."<sup>147</sup> Bei Nietzsche entdeckt man den Gedanken sprachlicher Uneigentlichkeit, welcher an der Wahrheitsfähigkeit von Sprache überhaupt zweifelt. Die Attacken auf die Phrase seitens Karl Kraus liegen näher mit dem Gedanken des Sprachverfalls zusammen und damit einem allgemeinen Verfall der Urteilskraft. Nach 1945 dient die Sprachkritik vor allem "der ideologiekritischen Entlarvung bestimmter sprachlicher Varietäten."<sup>148</sup>

Die Sprachkritik bei Jelinek erfolgt unter anderem mit einem etymologischen Durchdeklinieren der Wortbedeutungen. Die Texte zerfleischen sich in ihrer Sprachgestaltung selber. Jeder Begriff wird mehrfach angefasst, gedreht, gewendet und nach Bedeutungen befragt, solange bis nichts mehr von ihm

---

<sup>145</sup> Vgl. Kofler: Hirt auf dem Felsen. S. 341, 346, 357.

<sup>146</sup> Jelinek: Der Ermächtigtste. S. 17.

<sup>147</sup> Meyer, Urs: Sprachkritik. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd III: P – Z. Hg. v. Jan-Dirk Müller. Berlin: De Gruyter 2007<sup>3</sup>. S. 479-482, Hier: S. 480.

<sup>148</sup> Ebd. S. 481

überbleibt und alle verborgenen Facetten, die in ihm schlummern, aufgedeckt sind. Die Wörter werden sozusagen bis auf den Knochen abgenagt. Das Instrument hierzu ist wiederum nichts anderes als die Sprache selbst. Auf dem Schlachtfeld der Bedeutungen tobt Jelinek als Dirigentin der Wörter, lässt sie immer wieder, bis zur totalen Erschöpfung, gegeneinander anlaufen. Damit steht sie deutlich in einer Traditionslinie der Sprachkritik. Es ließen sich bei Jean Paul, Karl Kraus und so manch Schreibenden mehr, vielerlei Verwandtschaften aufdecken. Die größte Gemeinsamkeit ist wohl die zügellose Liebe zur Sprache, die dazu führt, sie – die Sprache – nur umso wilder und verschlungener durch die jeweiligen Themen und Motive des Textes zu peitschen, nicht ohne den einen oder anderen Purzelbaum und Diskursausritt, der für Kundige einen Frontalangriff auf besonders Kritikwürdiges darstellt. In die Sprache sind mehrdeutige Botschaften eingewoben, besitzen mehrere Reibepunkte, der scheinbare Sprachfluss entspringt einem genauen Blick auf die kleinen Verschiebungen innerhalb der Sprache, in denen bereits vielerlei Enthüllungen zu entdecken sind. Dies mag in manchen Punkten auch auf Kofler zutreffen, der ebenfalls in diese Tradition der sprachkritischen Satire einzugliedern ist, dennoch weist die tatsächliche Umsetzung andere Merkmalsausprägungen auf, wie diese Arbeit bereits herausgearbeitet hat. Insbesondere ist hier – ebenso wie beim Vergleich mit Bernhard – eine ganz andere Textmusikalität, ein anderes Kompositionsprinzip feststellbar. Statt einem tiefgründigen Sprachfluss und einander umspielender Wortvariationen finden sich bei Kofler vielmehr längere Textkomponenten, die in ähnlicher Weise gegeneinander ausgespielt werden. Satzkonstrukte und Mikroerzählungen werden wiederholt und variiert, bis mehrere Bedeutungen offengelegt und die verschiedenen Perspektiven ausgeleuchtet sind. Die Verschiebungen auf der Wortebene kommen zwar ebenfalls vor, sie dienen dann jedoch meist der Erheiterung und nicht einer Enthüllung.

Verknüpft mit der Sprachkritik ist das Thematisieren von Trivialmythen. In Jelineks Stilmontage und Stimmenvielfalt strebt sie nicht zuletzt eine Entmythologisierung an. In ihrem Essay *Die endlose Unschuldigkeit* kritisiert sie die Oberflächlichkeit der Trivialmythen, die stets nur eine nebulöse Kenntnis des Realen sind. In den Begriffen haben sich Dinge eingenistet, die in sich wieder Botschaften sind. Die

Verknüpfungen in den Mythen können nicht unpolitisch betrachtet werden, mit der gemeinschaftsbildenden Kraft des Mythos wird Masse gemacht. Der Mythos ist ein Wirkungsmittel des Populismus. Es entsteht mithilfe der Massenmedien eine schlichte Geste und Anweisung, die ihrer Geschichte und Komplexität beraubt ist, es entstehen triviale Bilder (z.B. Frauenrollen oder Liebe).<sup>149</sup> Bei Kofler finden sich ganz ähnliche Ansichten, er schreibt immer wieder gegen Vereinfachungen und massenmediale Inszenierungen an. Insbesondere die Heldenmythen bekannter medialer Persönlichkeiten sind ihm zuwider, so werden die Schattenseiten dieser Persönlichkeiten in seinem Werk explizit hervorgehoben.

Die Figurenzeichnung bei Kofler und Jelinek ist durchaus vergleichbar, ebenso wie die Intention überspitzer Darstellungsweise. In einem frühen Essay zu ihren Theaterstücken schildert Jelinek, dass ihre Figuren nicht psychologisch agieren sollen. Sie werden von ihr auf ein Podest gestellt und mit einem Scheinwerfer beleuchtet. Sie sind erhöht und überzeichnet. Sie sollen uns als Popanze, daher als überschätzte Schreckensgestalten gegenüberreten. Daraus soll die Absurdität einer theatralischen Situation offengelegt, der Vorgang des Betrachtens bemerkt und im Brechtschen Sinne Typen und Bedeutungsträger vorgeführt werden.<sup>150</sup> Dies kann sowohl auf die Jelinekschen Romanfiguren als auch auf die bloßgestellten Typen im Koflerschen Werk bezogen werden. Gerade im Überzeichneten liegt eine stärkere Darstellungskraft, erst darin gelingen die Kunstfertigkeit scharfer und komprimierter Charakterisierungen und das Aufzeigen gesellschaftlicher Kontraste.

Sprachlich arbeiten sowohl Kofler als auch Jelinek mit der Montagetechnik. Sie legen ihren Figuren Worte in den Mund, die es tatsächlich gibt, die der realen Welt entnommen sind. Dabei werden diese entstellt und mit anderen Sprachebenen kombiniert. Idiome werden konstruiert und offengelegt. Bei Jelinek das kapitalistische Idiom in *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft*, bei Kofler der Werbejargon in *Konkurrenz*. Dabei

---

<sup>149</sup> Vgl. Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. In: Elfriede Jelinek: Die endlose Unschuldigkeit: Prosa, Hörspiel, Essay. Schwingtiner Galerie-Verlag 1980. S. 49-82, Hier: S. 49-51.

<sup>150</sup> Vgl. Jelinek, Elfriede: "Ich schlage sozusagen mit der Axt drein". In: Theaterzeitschrift 7/1984. Wiederveröffentlicht in: Spectaculum. Moderne Theaterstücke. Band 43. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. S. 228-229, Hier: S. 228.



werden durch die Verwendung der Idiome deren eigene Regeln gebrochen, auch das Unausgesprochene kommt zum Vorschein, es werden neue Betrachtungsweisen ermöglicht, die Sprache instrumentalisiert und ihr eine Mehrdimensionalität verliehen. Bei Jelinek als auch bei Kofler werden Sprachebenen kombiniert und Sprachmaterial aus dem ursprünglichen Zusammenhang gerissen, um damit etwas auszusagen. Sie enthüllen die Sprache und die im Idiom verborgenen Aussagen "zur Bewußtmachung von Zuständen und Sachverhalten" und dies in einer Art und Weise, die für jeden durchschaubar ist: "Mein Verfahren bleibt sichtbar und durchsichtig."<sup>151</sup> Hinzu kommt in beiden Fällen noch der umfassende Einsatz von Intertextualitäten aus der Literatur, womit es zu einer Konfrontation unterschiedlicher Ideologien kommt und falsche Wirklichkeiten aufgedeckt werden. Während bei Jelinek der Fokus auf die Sprache selbst gerichtet ist, die sich mit schrecklichen Wirklichkeiten abgeben muss, legt Kofler sein Augenmerk darauf, diese Wirklichkeit in seinen Texten zu dokumentieren und zugleich mit anderen Wirklichkeiten dagegen anzuschreiben.

Eine weitere Gemeinsamkeit ist der starke, doch jeweils individuelle Textstrom, der sich unabhängig über viele Werke, Hörspiele und Theaterstücke erstreckt. Zwar fand Kofler im Theater nicht sein Publikum, dafür war er im Bereich Hörspiel umso produktiver und umtriebiger. In allen Werken, aber insbesondere im Prosawerk, ist die Sprache wichtiger als der Inhalt, die Motive wiederholen sich, kehren in mehreren Büchern wieder. Man könnte das ganze Werk als Fortsetzungsgeschichte oder Serie betrachten. Zu den vergleichbaren, sich wiederholenden Motiven in Koflers und Jelineks Werk gehören neben der Kritik an verdrängten NS-Verbrechen oder der österreichischen Opferlegende, auch die Naturproblematiken in Österreich (u.a. Alpenlandschaft als entfremdete Natur) oder sexuell explizit ausformulierte Passagen. Hier zeigen beide keine Scheu oder Selbstzensur. In beiden Werken ragt manchmal unvermutet eine sexuelle Explikation aus dem Sprachfluss hervor. Nicht zuletzt finden sich in beiden Werken Autorenkommentare, die den Leser wieder etwas Abstand vom Text gewinnen lassen, um Übersicht zu wahren, den Text als solchen wirken zu lassen. Damit verknüpft ist auch das beidseitige Motiv der Desillusionierung. Beide

---

<sup>151</sup> Ebd. S. 239.

betonen in ihren Texten, dass das Schreiben, immer ein verzweifelttes Anschreiben ist. Die Veränderungen müssen in der Welt selbst passieren, von jedem einzelnen Menschen. Außerdem wäre jede zielgerichtete und lehrhafte Dichtung in seiner Absicht bereits zum Scheitern verurteilt. Die moderne Literatur sollte absichtslos agieren und einzig die aktuellen Missstände aufzeigen und ausloten, natürlich im Wissen um die Vergangenheit. Was zu einem weiteren gemeinsamen und gewichtigen Motiv in Form der Vergangenheitsbewältigung führt. Die Konzepte von Jelinek und Kofler tendieren zu einer Dystopie in der Gegenwartssicht sowie Reflexion der Vergangenheit und bieten keine utopischen Zukunftsmodelle an. Ihre Texte sagen, was zu sagen ist, sie lassen die Sprache vieles ausdrücken und aufzeigen. In ihren Texten äußert sich dies in der Betonung der Wichtigkeit von Bewegung und Denkanstrengung. Sie schlagen in die Wirklichkeit hinein, um Gedanken zu entfachen.

So wie Jelinek Begriffe befragt, befragt Kofler verschiedene Versionen von Wirklichkeiten. Begonnen hat er damit schon im Text *Zell-Arzberg*, gegen Ende seines Werkes hat er mit der Konjunktivform nicht nur seine Provokationskunst gesetzlich abgesichert, sondern auch die Möglichkeitserkundungen ausgeweitet. Im *Triptychon* sind die häufig neu begonnenen Textanfänge in dieser Hinsicht auffällig, vor allem wenn dabei auch eine neue Erzählperspektive eingeführt wird. In späteren Texten häufen sich die Konjunktivformen schließlich auf einer sprachlichen Ebene.

#### 4.4 Bachmann und der scharfe Blick

Versucht man Gemeinsamkeiten bei Kofler und Bachmann zu identifizieren, denkt man zuallererst an das genaue Gespür für die Sprache und den souveränen Umgang mit ihr. Ihrer beider Literatur brilliert vor allem durch ein feines Sprachbewusstsein. Diese Intention der Genauigkeit ist es aber auch, welche beiden viel Mühe machte. Sie reicht dabei in die Vergangenheit zurück: Beide haben ein starkes Interesse an der österreichischen Geschichte und plädieren dafür, dass wir aus ihr lernen sollen. Sie sprechen sich dezidiert gegen Geschichtsvergessenheit aus. Dazu kommt, dass Kofler und Bachmann einen scharfen Blick fürs Wesentliche besitzen, gesellschaftliche und geschichtliche Verhältnisse durchleuchten und verarbeiten. Dies alles mit größtem Verstand und Vernunft. Des Weiteren fällt umgehend auf, dass beide im Bereich des Hörspiels aktiv waren, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen.

Seinen scharfen Blick wirft Kofler auch auf den Klagenfurter Literaturpreis, der nach Ingeborg Bachmann benannt ist. In mehreren Prosaminiaturen wird ironisch darauf Bezug genommen. Besonders deutlich geschieht dies in *In der Hauptstadt der Literatur. Ein Schwank* im Band *Roberto Cazzola. Versprengte Texte*. Darin werden die Begriffe und Methoden der Literaturkritik gnadenlos seziert und ihre Schwächen aufgezeigt. Insbesondere, dass die gängigen Beschreibungen auf einen nacherzählbaren Inhalt angewiesen sind.<sup>152</sup> Der Schwank ufert aus in eine assoziative Sprachverwirrung: Zur Bestimmung ausgerufene literarische Markennamen vermischen sich mit ebensolchen aus dem Bereich der Produktmarken und der Werbeindustrie.

---

<sup>152</sup> Vgl. Kofler: Roberto Cazzola. S. 44.

## 4.5 Bezüge zum postdramatischen Theater

Ich habe ja schon zwei Sprechstücke, zwei Theatervernichtungsstücke geschrieben, allerdings bin ich daran und damit gescheitert. (AS, S. 73)

Überraschenderweise haben es die Texte Werner Koflers nur äußerst selten auf die Theaterbühnen geschafft, wären sie doch in ihrer melodischen Komposition dafür durchaus prädestiniert. *Tanzcafe Treblinka* wird heute bisweilen fälschlicherweise als einziges Theaterstück von Werner Kofler bezeichnet, dieses entstand erst nach dem obigen Zitat. Das Erste war nach eigenen Angaben misslungen und ist unveröffentlicht. Das Hörspiel *Zell-Arzberg oder Gütergemeinschaft* wurde von ihm ebenfalls zum Theaterstück *ZELL-ARZBERG. Ein Exzess* umgearbeitet und kam zu vereinzelt Aufführungen (Kellertheater Villa, Theater Bilitz). Die beiden Versionen bilden letztlich die Vorfassung des Kriminalromans *Konkurrenz. Szenen aus dem Salzkammergut*. Und auch viele weitere Hörspielproduktionen wären bestimmt für lebendige und kluge Aufführungen bestens geeignet. Dieses Stück dürfte also auch gemeint sein, wenn er seine negative Erfahrung mit der Aufführung schildert:

Auch mein zweiter Versuch, das Theater auf der Bühne zunichte zu machen, ist vereitelt worden, diesmal allerdings durch die Aufführung selbst, eine Aufführung in einem Kellertheater übrigens ... Statt daß das Theater, das *Theatralische*, auf der Bühne zertrümmert worden wäre, ist durch eine allen meinen Angaben und Vorschreibungen zuwiderhandelnde Inszenierung das Theater wieder zusammengefügt, das *Theatralische* statt zerstört gerettet worden. (AS, S. 74)

Mitunter war Kofler seiner Zeit einfach voraus, hat doch solches das Theater-Zerstörende-Theater mittlerweile zu einigem Erfolg geführt. In einer Aufführungstradition des sogenannten Postdramatischen Theaters wären die Texte Koflers bestimmt gut aufgehoben gewesen, erreichen doch die meisten Texte durchaus die Qualität der oft gespielten Stücke von Elfriede Jelinek, und könnten sie doch in ihrer Textbeschaffenheit sehr gut als exzessive, laute und launige Theaterkunststücke in der Machart von René Pollesch funktionieren. Hier finden sich mehr Parallelen in der Schreibstrategie und Textintention, als man auf den ersten Blick vermuten würde. Man könnte sogar so weit gehen, die intermedialen Theorien zum Postdramatischen Theater als taugliche Instrumente für ein Durchleuchten der Koflerschen Texte zu bezeichnen. Ein Anliegen wäre

dabei lediglich, gängige Motive der postdramatischen Theorie auf Kofler anzuwenden, der Begriff an sich ist in der Praxis für sich schon umstritten und sollte als solcher nicht mit Kofler verknüpft werden. Allerdings entstehen in der Konfrontation mit dem theoretischen Instrumentarium produktive Ergebnisse, ergibt sich ein Mehrwert an Wissen und Erkenntnissen. In aller gebotenen Kürze sollen hier einige Facetten davon noch kurz aufgezeigt werden. Denn die Qualitäten des postdramatischen Theaters à la Pollesch lassen sich tatsächlich fast vollständig auf das Werk von Werner Kofler auslegen.

Hier ist zuerst das Fehlen einer Geschichte zu nennen, allfällige kleine Geschichten ereignen sich lediglich als Subplots, Pseudoplots oder Mikrogeschichten auf einer Nebenschiene des Dargestellten. Wichtiger ist das Element der Kritik, beispielsweise an der Ökonomie und am Neokapitalismus. Außerdem finden sich im Postdramatischen Theater von Pollesch häufig die Stilmittel der Montage, Collage und des Samplings. Statt einer herkömmlichen Dramenkonstruktion findet sich eine Entwicklungsarchitektur mit Wiederholungen, viel Geschwindigkeit und raschen Themenwechseln. Postdramatik ist zudem eine beliebte Spielweise für die Intermedialität: Verschiedene intertextuelle Zitate werden auf der Bühne in andere Kontexte gebracht, ausgestellt und dekonstruiert. Viele Regisseure praktizieren eine gewisse Serialität in ihren Theaterstücken: Bekannte Motive, Stoffe oder Textsequenzen kommen in verschiedenen Stücken neuerlich vor. Der Einsatz der Sinneswahrnehmungen ist ebenfalls sehr bedeutsam. Vor allem Lautstärke wird eingesetzt, aber auch Stille und Disharmonie, oder ein Ineinander-Sprechen. Der Theaterraum wird mitunter plötzlich aufgelöst, und die Vorstellung aus einem anderen Raum übertragen. Es finden sich in diesem Feld ebenfalls diese Brüche, welche den Zuseher wieder aufrütteln, zur Aufmerksamkeit ermahnen. Außerdem entspringt viel Komik aus den Kollisionen von Textfragmenten aus unterschiedlichen Kontexten, Textcollagen dienen gleichermaßen wie bei Kofler dazu, etwas aufzubrechen. Häufig finden biographische und persönliche Einflüsse Einlass in die Theatertexte, wie auch aktuelle reale Ereignisse. Einen wesentlichen Einfluss hat die Reflexion über das Theater an sich, die traditionellen Formate werden neu gedacht. Die auftretenden Personen agieren nicht mehr in klar zugeordneten Rollen, sondern

stellen mehrere Subjektpositionen dar. Textstellen aus wissenschaftlicher Theorie oder Populärkultur agieren beinahe als eigene Figuren, werden auf die Bühne gebracht. Das Publikum wird mit schwer Verständlichem zugleich überfordert und bezaubert. Trash und Theorie treffen sich bei Systemkritik und Slapstick. Eine weitere Kategorie wäre das Thematisieren von sich auflösenden Dualitäten wie Öffentlich und Privat, Realität und Virtualität oder auch Körper und Seele. Die Ununterscheidbarkeit scheinbar divergenter Sphären von Realität ist gänzlich aktuell, immer öfter wird der Gegensatz von Körper und Seele in unterschiedlichsten Wissenschaften wieder fallen gelassen, und es wird betont, dass unser Gehirn tatsächlich gemachte Erfahrungen und jenen Input, der aus Sprache und Zeichen geformt wurde, nicht wirklich auseinanderhalten kann. Das Erfundene ist ebenso viel wert, wie das Reale. Genau dies geschieht auch in den Texten von Werner Kofler, sie verschwimmen und werden eins, es ereignet sich in den Texten eine Auflösung von Dualitäten.

Die Aufzählung ließe sich an dieser Stelle endlos fortsetzen und in vielen Punkten vertiefen. Es sollte jedoch bereits aufgefallen sein, dass fast alle Elemente zugleich auf Kofler zutreffen, in dieser Arbeit bereits Erwähnung fanden und in ihrem jeweiligen Kontext analysiert wurden. Deshalb soll die Aufreihung an dieser Stelle aus textökonomischen Gründen nun abgebrochen werden, so wie auch bei Kofler oft ganz unverhofft das Ende plötzlich eintritt.

## 5. Resümee

Mit seinen mehrdimensionalen Sprachkunstwerken erneuert Werner Kofler die grundlegenden Wirkkräfte der Literatur und des Lesens: die Kunst des Welt-Deutens sowie der Umgang mit ihrer Komplexität, Unverständlichkeit und vielen Möglichkeitsräumen. Wer durch die schwere Schule der Koflerschen Texte geht, ist für die Deutung der Welt gewappnet und kann der Wirklichkeit entgegentreten.

Insbesondere bei solch vielschichtigen und multiperspektivischen Texten tut der Interpret gut daran, sich auf die Funktionen und Wirkungen zu konzentrieren, welche die Schreib- und Erzählverfahren auslösen. Was geschieht durch den Sprachgebrauch, durch die vielen Möglichkeiten, die Konjunktivformen, Perspektivenwechsel sowie die kunstvolle Montage einzelner Textteile und Sprachkomponenten? Interessant erscheinen in der Literatur dabei meist die Bruchstellen, die Schwellenmomente und der Zusammenprall verschiedener Elemente. Dort geschieht etwas, wird damit etwas aufgezeigt, aufgelöst und aufgebrochen. Es wird letztlich eine neue Informationsebene sichtbar gemacht. Unmittelbar zu erfassen sind diese Metaebenen jedoch selten, also muss auf viele feine Unterkategorien des Betrachtens zurückgegriffen werden: Hierzu diene der in seiner Mehrdeutigkeit ebenbürtige Begriff der Gedanken-Erhebungen.

Es konnten in den besprochenen Texten zahlreiche Erhebungen verortet und besprochen werden. So agiert die Erhebung der Gedanken als Phantasiereise und Mittel zur Bewegung in und mit der Sprache. In dieser Abteilung wurden einige Gemeinsamkeiten – aber auch Unterschiede – zum Werk von Jean Paul dargelegt. Der Aufstand gegen Missstände, die Ermittlungsverfahren und Untersuchungen durch Beobachtung und Merkmalsbeschreibungen sind ein weiteres gewichtiges Element in Werk Werner Koflers. Kaum einer hat so wütend gegen die Welt angeschrieben und wurde gleichzeitig so wenig gehört. Die Regiesprache als Betrachtungs- und Variationsinstrument schlägt sich vor allem als strukturierendes Element in den Texten nieder. So gelingen rasche Bilderabfolgen und Szenewechsel.

Als überraschend ergiebig hinsichtlich eines Erkenntnisgewinns erwies sich das Erhebungsfeld der Sinneswahrnehmungen. Insbesondere die auditiven Erhöhungen erlauben einen ganz neuen Blick auf die Textkompositionen. Hier würde sich zugleich ein vertieftes Forschungsvorhaben im Gesamtwerk anbieten, welches im Rahmen einer Intermedialitätsforschung die Hinweis- und Taktgeber in Form vermittelter Sinneseindrücke näher beleuchtet. Daran anschließen lässt sich ein weiteres noch offenes Untersuchungsfeld der konkreten auditiven Beschaffenheit der Koflerschen Texte, die als hochmusikalisch bezeichnet werden und textintern immer wieder Töne, Musikstücke oder Komponisten zitieren.

Außerdem wurde einigen bislang wenig besprochenen Motivspuren zu anderen Autoren und Theoriekomplexen nachgegangen. Seien es nun verwandte Irrsinnskunststücke bei Jean Paul, Heterotopien und Naturszenarien bei Bernhard, Sprachkritik und Weltwut bei Jelinek oder aber der Versuch des Aufbruchs der Wirklichkeit mit multimedialen Perspektiven und Analysewerkzeugen wie im postdramatischen Theater. All diese kurzen Analysen haben eindrücklich aufgezeigt, welche inhaltliche Schätze und tiefe Abgründe bei solch einem herausragenden Autor wie Werner Kofler noch zu entdecken wären, und dass diesem Außenseiter des Literaturbetriebs ein wichtiger Platz in der österreichischen Literaturgeschichte zusteht.

Ob Kofler diese Arbeit gefallen hätte, ist an dieser Stelle nicht zu entscheiden. Leider kann er seine Stimme nicht mehr gegen unsere heutige Welt und ihre Deutungen erheben. Es existiert jedoch ohnehin ein passabler Gegenschlag in seinem Werk, der gleichsam als Schlusswort nicht vorenthalten werden soll:

Ich wäre nicht zu unterbieten gewesen. Trefflich hätte ich mich unterhalten, am trefflichsten mit den *Vorarlbergern*. Die Vorarlberger sind nichts als umtriebige *Schweinchen*, wie der Köhlmaier!, wie der Schneider!, wie der Bilgeri!, wie Köhlmaier und Bilgeri ihre *Helfershelferinnen*, Köhlerliesl und Kohlhiesels Tochter, so ich, am Schreibtisch, unter den schon genannten Voraussetzungen. Ha! Ich hätte mich ausgetobt, ha ha, schreibend ausgetobt ich mich. Ich hätte geschrieben und geschrieben, in meinem Roman ohne Eigenschaften, diesen oder jene *zunichte geschrieben*, zum Glück aber habe ich nicht. Ich hätte schon, aber ich habe nicht. Nichts verbergen, nichts gestehen. Ich hätte!, und wie ich geschrieben hätte!<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> Kofler, Werner: Üble Nachrede - Furcht und Unruhe. Reinbek: Rowohlt 1997. S. 43.



## 6. Literaturverzeichnis

### 6.1 Primärliteratur

#### Werner Kofler

Kofler, Werner: Amok und Harmonie. Berlin: Wagenbach 1985.

Kofler, Werner: Herbst. Freiheit. Ein Nachtstück. Reinbek: Rowohlt 1994.

Kofler, Werner: Kalte Herberge. Bruchstück. Wien, Frankfurt am Main: Deuticke 2004.

Kofler, Werner: Konkurrenz. Szenen aus dem Salzkammergut. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990.

Kofler, Werner: Manker. Invention. Wien, München: Deuticke 1999.

Kofler, Werner: Tanzcafé Treblinka. Geschlossene Gesellschaft. Sprechstück mit Musik. Wien, Frankfurt am Main: Deuticke 2001.

Kofler, Werner: Triptychon. Am Schreibtisch. Hotel Mordschein. Der Hirt auf dem Felsen. Wien: Deuticke 2005.

Kofler, Werner: Üble Nachrede - Furcht und Unruhe. Reinbek: Rowohlt 1997.

Kofler, Werner: Werke. Kommentierte Werksausgabe in 3 Bänden. Hg. v. Claudia Dürr, Johann Sonnentner und Wolfgang Straub. Wien: Sonderzahl 2018.

Kofler, Werner: Wie ich Roberto Cazzola in Triest plötzlich und grundlos drei Ohrfeigen versetzte. Versprengte Texte. Wien: Wespennest 1994.

Kofler, Werner: Zu spät. Tiefland, Obsession. Prosa. Wien: Sonderzahl 2010.

#### Referenztexte

Bernhard, Thomas: Amras. Mit einem Kommentar von Bernhard Judex. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006. (Text und Kommentar. Suhrkamp BasisBibliothek 70).

Jean Paul: Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz, mit fortgehenden Noten; nebst der Beichte des Teufels bei einem Staatsmanne. Stuttgart: Reclam 1963.

Jean Paul: Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch. Husum/Nordsee: Hamburger Lesehefte Verlag 1986.

Jean Paul: Leben des Quintus Fixlein, aus funfzehn Zettelkästen gezogen; nebst einem Musteil und einigen Jus de tablette. Leipzig: Reclam 1972.

Kafka, Franz: Der Prozess. Ungekürzter Text, folgend der Ausgabe von Malcom Pasley. Husum/Nordsee: Hamburger Lesehefte Verlag 2004.

Kafka, Franz: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa. Hg. v. Roger Hermes. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1996.

## 6.2 Sekundärliteratur

Amann, Klaus: Werner Kofler: Schreiben als anarchistischer Akt. In: Österreich (1945 - 2000). Das Land der Satire. Hg. v. Jeanne Benay und Gerard Stieg. Bern: Peter Lang 2002. S. 207-221.

Amann, Klaus: Werner Kofler. In: Kolik: Zeitschrift für Literatur. Hg. v. Gustav Ernst und Karin Fleischanderl. Nr. 55/2012. S. 4-12.

Amann, Klaus: Zeichen und Bedeutung. Betriebsbesichtigung bei Werner Kofler. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 2000. S. 7-21.

Atteneder, Helmut: "Böll war ein herzensguter Mensch". Auguste Kronheim über ihr bewegtes Leben zwischen Kunst, Liebe und Überleben.  
<http://www.nachrichten.at/nachrichten/kultur/Boell-war-ein-herzensguter-Mensch;art16,2756668> (Aufruf: 14.01.2019).

Banoun, Bernard: Herbst l'automne. In: Kolik: Zeitschrift für Literatur. Hg v. Gustav Ernst und Karin Fleischanderl. Nr. 55/2012. S. 20-40.

Banoun, Bernard. Vielfalt Des Ich und Erzählversuche in Werner Koflers 'Herbst, Freiheit'. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 2000. S. 160-178.

Boelderl, Artur R.: Den Überschuss (be)schreiben. Werner Kofler als Déconstructeur Duchamp. In: Exzess: Vom Überschuss in Religion, Kunst Und Philosophie. Hg. v. Edeltraud Koller. Bielefeld: Transcript-Verl. 2009. S. 197-210.

Corrêa, Marina: Polyphonien in Werner Koflers "Der Hirt auf dem Felsen". Wien: Edition Praesens 2004.

Debold, Annette: Reisen bei Jean Paul. Studien zu einer real- und gattungshistorisch inspirierten Thematik in Theorie und Praxis des Dichters. St. Ingbert: Röhrig 1998. (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 62).

Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971. Bd. 3, Sp. 840-847.  
<http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=erheben> (Aufruf: 14.01.2019)

Dürr, Claudia: Die Hohe Schule Der Anspielung: Intertextualität Im Prosawerk Werner Koflers. Frankfurt am Main: Peter Lang 2009.

Erhebung. Bereitgestellt durch das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache.  
<https://www.dwds.de/wb/Erhebung> (Aufruf: 14.01.2019).

Foucault, Michel: Von anderen Räumen. In: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig: Reclam 1993. S. 34-46.

Fetz, Bernhard: Stimmen Hören: Zu WERNER KOFLERs Triptychon 'Am Schreibtisch, Hotel Mordschein, Der Hirt Auf Dem Felsen'. In: Wimmer, Herbert J. (Hg.): Strukturen Erzählen: Die Moderne Der Texte. Wien: Ed. Praesens, 1996. S. 133-151.

Fian, Antonio: Lehrer Kofler. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 2000. S. 28-35.

Fritsch, Götz: Kofler Hörspiele Oder Eher "Unruhe", Eine Beunruhigung. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 2000. S. 208 - 214.

Haas, Franz: Nein, Kofler, nicht so. Der große Stilist und die Gefahr der regionalen Größe. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 2000. S. 47-60.

[http://www.galerielehner.at/data/artistPdf/Auguste\\_Kronheim.pdf](http://www.galerielehner.at/data/artistPdf/Auguste_Kronheim.pdf) (Aufruf: 14.01.2019).

Jean Paul: Über die natürliche Magie der Einbildungskraft. In: Jean Paul: Leben des Quintus Fixlein, aus funfzehn Zettelkästen gezogen; nebst einem Musteil und einigen Jus de tablette. Leipzig: Reclam 1972. S. 219-231.

Jelinek, Elfriede: Der Ermächtigtste. Zum Tod Werner Koflers. In: Kolik: Zeitschrift für Literatur. Hg v. Gustav Ernst und Karin Fleischanderl. Nr. 55/2012. S. 15-19.

Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. In: Elfriede Jelinek: Die endlose Unschuldigkeit: Prosa, Hörspiel, Essay. Schwifftinger Galerie-Verlag 1980. S. 49-82.

- Jelinek, Elfriede: "Ich schlage sozusagen mit der Axt drein". In: Theaterzeitschrift 7/1984. Wiederveröffentlicht in: Spectaculum. Moderne Theaterstücke. Band 43. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986. S. 228-229.
- Kastberger, Klaus: Werner Koflers Schurkenstreiche. In: Ders.: Vom Eigensinn des Schreibens: Produktionsweisen Moderner österreichischer Literatur. Wien: Sonderzahl 2007. S. 282-392.
- Käthner, Ingo: Werner Kofler. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. 28. NLG.
- Kluge, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Bearb. von Elmar Seebold. Berlin: de Gruyter 2002<sup>24</sup>.
- Kofler, Werner: Auskunft. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 2000. S. 218-221.
- Koschorke, Albrecht: Die Geschichte des Horizonts: Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990. S. 182-183.
- Lehmann, Ulrike. Schreib- und Erzählszenarien in Werner Koflers "Kalte Herberge". Universität Wien: Diplomarbeit 2011.
- Müller, Volker Ulrich: Narrenfreiheit und Selbstbehauptung: Spielräume des Humors im Werk Jean Pauls. Stuttgart: Metzler 1979.
- Metzler-Philosophie-Lexikon: Begriffe und Definitionen. Hg. v. Peter Prechtel und Franz-Peter Burkard. Stuttgart: Metzler 1996.
- Meyer, Urs: Sprachkritik. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd III: P – Z. Hg. v. Jan-Dirk Müller. Berlin: De Gruyter 2007<sup>3</sup>. S. 479-482.
- Pelz, Annegret: Tischgesellschaft Mit Autor: Werner Koflers Schreibszenarien. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 2000. S. 131-142.
- Rauchenwald, Christine. Werner Kofler: "Konkurrenz". Universität Wien: Diplomarbeit 1989.
- Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Tübingen u.a.: Francke 2002.
- Richter, Dieter: Jean Paul: eine Reise-Biographie. Berlin: Transit-Verl. 2012.
- Rußegger, Arno: Koflers 'Filmscripts': In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 2000. S. 190-205.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Übertreibungskünstler: Studien zu Thomas Bernhard. Wien: Sonderzahl 1986.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Abgrund Ist Mein Stichwort. Thomas Bernhard und Werner Kofler. In: Ders.: Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. Wien: Sonderzahl 2010. S. 223-235.

Schmidt-Dengler, Wendelin. Werner Kofler. In: Jenseits des Diskurses: Literatur Und Sprache in Der Postmoderne. Hg. v. Albert Berger. Wien: Passagen-Verl. 1994. S. 295-307.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. 2. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1990 bis 2008. Hg. v. Johann Sonnleitner. Wien: Residenz-Verlag 2012.

Straub, Wolfgang: Alpine Register: Zum Bergtopos in Werner Koflers 'Am Schreibtisch' Und 'Der Hirt Auf Dem Felsen'. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 2000. S. 118-130.

Werner Kofler. Kommentar zur Werksausgabe. <https://gams.uni-graz.at/context:kofler> (Aufruf: 14.01.2019).

Wübbenhorst, Klaus und Udo Kramps: Erhebung. In: Gabler Wirtschaftslexikon. Springer Gabler Verlag. <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/erhebung-31947/version-255495> (Aufruf: 14.01.2019).

Zeyringer, Klaus: Österreichische Literatur seit 1945: Überblicke, Einschnitte, Wegmarken. Innsbruck: Haymon-Verlag 2001.

## 7. Anhang

### 7.1 Siglen-Verzeichnis

- AS Kofler, Werner: Am Schreibtisch. In: Werner Kofler: Triptychon. Am Schreibtisch. Hotel Mordschein. Der Hirt auf dem Felsen. Wien: Deuticke 2005. S. 5-164.
- G Jean Paul: Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch. Husum/Nordsee: Hamburger Lesehefte Verlag 1986.
- HaF Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. In: Werner Kofler: Triptychon. Am Schreibtisch. Hotel Mordschein. Der Hirt auf dem Felsen. Wien: Deuticke 2005. S. 309-458.
- HF Kofler, Werner: Herbst. Freiheit. Ein Nachtstück. Reinbek: Rowohlt 1994.
- HM Kofler, Werner: Hotel Mordschein. In: Werner Kofler: Triptychon. Am Schreibtisch. Hotel Mordschein. Der Hirt auf dem Felsen. Wien: Deuticke 2005. S. 165-308.

## 7.2 Abstract

Werner Kofler ist ein beim Publikum und in der Literaturwissenschaft unterschätzter Autor, was zu einer deutlichen Diskrepanz zwischen Qualität und Bedeutung seiner Texte sowie der Bekanntheit seines Werkes führt. Um einschlägige Herangehensweisen und Deutungsmuster – welche zumeist in werkimmanenten Definitionsangeboten wurzeln – bewusst zu vermeiden, wird der neue Begriff der Gedanken-Erhebungen eingeführt. Die vielen Bedeutungen, welche dieser Begriff etymologisch bietet, werden als Kategorien der Betrachtung herangezogen, was sich als sehr produktiv erweist und in sich wiederum vielfältige Verknüpfungen zu Feldern der Intermedialität erzeugt. Dazu zählen die Erhebungen der Gedanken als Phantasieeise und Mittel zur Bewegung in und mit der Sprache, der Aufstand gegen Missstände, die Ermittlungsverfahren und Untersuchungen durch Beobachtung und Merkmalsbeschreibungen, Regiesprache als Betrachtungs- und Variationsinstrument sowie nicht zuletzt markante sinnliche oder räumliche Darstellungen und Erhöhungen. Außerdem werden – neben Analysen zur Mehrdimensionalität seiner literarischen Sprache – einigen bislang wenig besprochenen Motivspuren zu anderen Autoren und Theoriekomplexen nachgegangen. Diese Analysen sollen verborgene inhaltliche Vielfalt und Tiefe darstellbar machen und veranschaulichen, dass Kofler zurecht als einer der wichtigsten österreichischen Autoren seiner Epoche zu bezeichnen ist.