



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Schreib- und Erzählszenarien in Werner Koflers
Kalte Herberge

Verfasserin

Ulrike Lehmann

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, im April 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuer: Ao. Univ. Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner

DANKSAGUNG

Ich möchte an dieser Stelle meiner Familie und meinen Freunden danken, die mich während des Studiums und besonders während der Diplomarbeit nach Kräften emotional ebenso wie fachlich unterstützt haben und mir jederzeit mit Rat und Tat zur Seite standen. Herrn Prof. Dr. Sonnleitner danke ich für die fachliche Betreuung dieser Diplomarbeit.

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG	1
2. AUTOBIOGRAPHISCHE NOTIZ	5
2.1. DER AUTOBIOGRAPHISCHE PAKT	6
2.2. AUTOR UND ERZÄHLER – NEUKONZEPTUALISIERUNG UND FUNKTIONEN	7
2.3. KOFLERS AUTOBIOGRAPHISCHES PARADOXON	8
3. KALTE HERBERGE – INHALT UND ÜBERBLICK	12
4. "ÜBER-DAS-SCHREIBEN-SCHREIBEN" – METAISIERUNGEN	15
4.1. FORMEN DER METAISIERUNG BEI WERNER KOFLER	16
4.1.1. <i>Kofler in den „Säulenhallen der Postmoderne“</i>	18
4.2. LITERARISCHE SELBSTREFLEXION UND -BEOBACHTUNG	22
4.2.1. <i>"Verdeckte Selbstbeobachtung"</i>	23
4.2.2. <i>Exkurs: Selbstreflexivität nach Scheffel</i>	26
4.3. METANARRATION – FORMEN UND FUNKTIONEN	28
4.3.1. <i>Literarhistorischer Kontext</i>	29
4.3.2. <i>„Mimesis des Erzählens“ und Erzählillusion</i>	36
4.3.3. <i>Erzählillusion in „Kalte Herberge“</i>	39
5. ERZÄHLEN IM MOMENT DER KRANKHEIT	42
5.1. EXISTENZBEDINGUNG SCHREIBEN	44
6. MÖGLICHKEITEN UND GRENZEN DES ERZÄHLENS	48
6.1. CHRONOLOGIE DES KOFLERSCHEN ERZÄHLENS I	49
6.2. „ERZÄHLEN“ IM KONTEXT DES 20. JAHRHUNDERTS	55
6.2.1. <i>Krise des Erzählens</i>	55
6.2.2. <i>„Es wird wieder erzählt!“ – Restaurative Ansätze vs. Polemik</i>	57
6.3. GEZIELTE ANGRIFFE AUF DIE WIRKLICHKEIT – CHRONOLOGIE II	61
7. MOTIVKETTE ERZÄHLEN UND ERINNERUNG	63
7.1. ELEMENTARE VERLUSTERFAHRUNGEN	63
7.2. „MEMOIRE INVOLONTAIRE“ UND „ECRITURE AUTOMATIQUE“	66
7.3. MOTIV DER RESIGNATION	69
7.4. RÜCKZUG INS SCHREIBTISCHGEBIET	70
7.4.1. <i>Zum Motiv des Schreibtisches</i>	71

7.4.2. „Mordwaffe“ Schreibtisch in „Kalte Herberge“	73
8. DICHTER UND SCHRIFTSTELLER	75
8.1. ROMANTISCHES DICHTERIDEAL VS. SCHREIBEN ALS HANDWERK	75
8.2. METANARRATIVE FUNKTIONEN IM SELBSTGESPRÄCH	78
9. TRIADE SEHEN / HÖREN / SCHREIBEN	81
9.1. VON AUGEN- UND OHRENZEUGEN	81
9.2. GEDANKENFERNROHR UND „VIEW MASTER“	82
9.3. FILMISCHE SZENARIEN	83
10. WIRKUNGS- UND REZEPTIONSÄSTHETIK	87
10.1. LESERAPOSTROPHEN ALS METANARRATIVES ELEMENT	88
10.2. KOMIK	92
10.3. KRIMINALISTISCHE ROLLENBILDER VON LESER UND AUTOR	93
10.3.1. <i>Tatortszenarien</i>	94
10.3.2. <i>Diegetische Opfer- und Täterfiguren</i>	96
10.3.3. <i>Autor als detektivischer Beobachter</i>	97
11. RESÜMEE	99
12. LITERATURVERZEICHNIS	101
13. ANHANG	107
13.1. ZUSAMMENFASSUNG	107
13.2. LEBENSLAUF	108

1. Einleitung

„Es hat sich ausgeschrieben“. So lautet die lapidare Diagnose, die der Erzähler in Werner Koflers 2004 erschienenem Prosaband *Kalte Herberge* an markantem Punkt stellt – kurz, bevor in der nächsten Sequenz die Krankheit unerwartet über das Ich hereinbricht. In der knappen Feststellung, die so endgültig im Kopf des Lesers zurückbleibt, stecken bereits Hauptaspekte von *Kalte Herberge*: Die Thematisierung des eigenen Schreibakts, die Stagnation durch die Krankheit, der Bruch, der sich auf Erzähl- wie Schreibverfahren auswirkt.

Das Ziel der vorliegenden Arbeit ist, diese vielfältigen Schreib- und Erzählszenarien in Werner Koflers Prosatext *Kalte Herberge* nachzuzeichnen und dabei die These aufzustellen, dass es auf den knapp 88 Seiten zu einem Bruch und zu einer Reflexion der früheren und konventionellen Schreibmuster kommt, die durch Erfahrungen der Krankheit sowie der eigenen prekären (Schriftsteller-)Existenz in den Brennpunkt geschoben werden. Um einen solchen Bruch und die davon ausgehende Neukonstituierung bzw. Neufindung anschaulich zu machen, soll einerseits auf frühere Texte des Autors (*Herbst, Freiheit* und *Triptychon*) und darin auftauchende Schreibmethoden verwiesen werden; andererseits werden die in *Kalte Herberge* reflektierten Erzählverfahren auch im 2010 erschienen Prosaband *Zu Spät* genealogisch weitergesponnen. Immer wieder sind daher Blicke auf die genannten Texte zu werfen; immer wieder werden Passagen und Zitate daraus in die Arbeit einfließen.

Eine Bemerkung vorweg: Eine Untersuchung über die Schreibszenarien eines Autors zu verfassen, dem als "Stilisten"¹ mit schöner Regelmäßigkeit ein Rang in der Nachfolge von Thomas Bernhard zugestanden wird, dessen Prosa als "hohe Schule der Anspielung"² gilt und der mit literarischen Selbstbezeichnungen bereits das Standardrepertoire sämtlicher Rezensionen geprägt hat, mag zunächst vage klingen und Assoziationen zu der vom Autor selbst in *Am Schreibtisch* heraufbeschworenen Alpenwanderung ohne Seil und Schutz durch den Bergführer wachrufen. Zwei Gründe sollten diesen Eindruck jedoch widerlegen: Erstens sind die genannten Bezeichnungen für die facettenreiche Stilistik und Poetik Koflers zwar zahlreich, jedoch zumeist in Hinblick auf die Elemente der

¹ Moser, Gerhard: Das Irrenhaus als literarische Anstalt: <http://www.zeit.de/2005/42/L-Kofler> (2.3.2011).

² Kofler, Werner: *Triptychon. Am Schreibtisch. Hotel Mordschein. Der Hirt auf dem Felsen*. Wien: Deuticke 2005, S. 302.

Intertextualität und der Polyphonie und dann beinahe ausschließlich am Beispiel des *Triptychons* attestiert worden. Recht gering fällt die literaturwissenschaftliche Aufmerksamkeit hingegen für *Herbst, Freiheit* bzw. für *Kalte Herberge* aus. Wirft man einen Blick auf die Rezensionen zu den beiden Texten, ist von einem "Wirrwarr sich überlagernder Stimmen"³, von „Sprachrausch“⁴ oder erzählerischem „Verwirrspiel“⁵ die Rede. Diese Etikettierungen mögen zutreffen und bilden die Koflersche Schreibweise in ihrer sprachlichen Vielfalt ab; eine genauere Skizzierung der Schreibszenarien steht bislang dennoch aus.

Noch ein zweiter Aspekt sollte die Wahl des Themas erklären. In *Kalte Herberge* ist der Komplex des Schreibens, so vage eine solche Bezeichnung auch zum jetzigen Stand noch klingen mag, nicht mehr nur einer von vielen Themenkreisen, um die sich die Prosa Koflers dreht. Schreiben und Erzählen werden deutlich zu Elementen, die angesichts des Verlusts und der Krankheit die Schriftstellerexistenz konstituieren, die einen Rückblick auf Vergangenes erlauben und gleichzeitig den Blick auf die Zukunft freilegen. Aus eben diesem Grund eignet sich *Kalte Herberge* hervorragend, um einen derartigen Blick „von außen“ auf die Schreibszenarien und die Bedeutung von Schreiben und Erzählen bei Werner Kofler zu werfen.

Die Themenbereiche, die dabei an zentraler Stelle in den genannten Texten, vorrangig in *Kalte Herberge*, vorkommen – Verlust und Krankheit, Kindheit und Erinnerung – bergen eine gewisse Gefahr in sich, nämlich jene der Gleichsetzung von Autor und Erzähl-Ich. Um dem entgegenzusteuern und um gleichzeitig aufzuzeigen, wie bewusst Kofler mit dem autobiographischen Element umgeht und dessen Möglichkeiten und Grenzen reflektiert, ist zu Beginn eine kurze autobiographische Notiz zu finden. Unter Einbeziehung von Lejeunes „Autobiographischem Pakt“ und neueren erzähltheoretischen Überlegungen zu den Konzepten von Autor und Erzähler soll eine Sensibilisierung in Hinblick auf Koflers „autobiographisches Paradoxon“ erfolgen.

³ Fetz, Bernhard: Raus aus allem! Raus! Aber wie? In: Die Presse. Spectrum (15.5.2004), S. VII.

⁴ Gauß, Karl-Markus: Werner Kofler - „Herbst, Freiheit“. Vorhölle, literarisch. In: Literatur & Kritik (2/1995), S. 97.

⁵ Ebd., S. 97.

Zentrales Augenmerk im Rahmen der Betrachtung des Koflerschen Schreibens und dessen Entwicklung in *Kalte Herberge* liegt auf dem Verfahren der Metaisierung⁶. Metaisierung ist dabei in zwei Aspekten zu verstehen – einerseits als Beobachtung der eigenen Existenz und der eigenen Figur als Schriftsteller, wie eine solche bizarre Konstellation in *Verdeckte Selbstbeobachtung*, das als (gleichzeitig ironisiertes) Paradebeispiel selbstreflexiver Erzählliteratur fungiert, literarisch ausprobiert wird. Andererseits aber auch weniger als Beobachtung und Betrachtung der eigenen Erzählposition denn als „Schreiben-über-das-Schreiben“ und Thematisierung des eigenen Erzählvorgangs, d.h. unter dem Aspekt der Metanarration. Hier wird vor allem auf die Theorie und das Konzept Ansgar Nünning's einzugehen sein. Darüber hinaus ist ein kurzer literarhistorischer Abriss sinnvoll, der die Entwicklung der Metaisierungen auf der Erzähl- oder *discours*-Ebene umreißt, von Cervantes *Don Quijote* über Brentanos *Godwi* bis hin literarischen Versuchen der Dadaisten, Surrealisten und der Wiener Gruppe. Da das Element der Metaisierungen zudem im Kontext der Postmoderne immer wieder auftaucht und oftmals als zwingende Konsequenz der zunehmend selbstreflexiven, postmodernen Literatur gesehen wird, ist eine kurze Erklärung zu Koflers möglicher Verortung in der postmodernen Literatur angebracht.

Von der „oberflächlichen“, metanarrativen Thematisierung des unmittelbaren Erzählvorgangs, so das zentrale Thema der vorliegenden Arbeit, wird in *Kalte Herberge* sehr rasch zu einer komplexeren Reflexion des eigenen poetologischen Prinzips übergeleitet. Der Komplex „Erzählen“ wird daher ein eigenes Kapitel darstellen, wobei auch der Kontext der (österreichischen) Erzählliteratur im 20. Jahrhundert (vorrangig ab den 60ern) in Hinblick auf Ansätze der Krise, Polemik und erzählerischen „Restauration“ Beachtung findet.

Am Text von *Kalte Herberge* soll gezeigt werden, wie ein Erzählfluss aufgebaut, wann und mit welchen Mitteln dieser unterbrochen wird und welche Funktion das Erzählen vor allem in Momenten des Verlusts und der Erinnerung einnimmt. Verschiedene Elemente Koflerschen Erzählens, darunter die Verwendung des konjunktivischen Futurum Exactum, die Oszillation zwischen Fiktion und Recherche, das Motiv des Schreibtisches oder die Wechselwirkung aus Ohnmacht bzw. Allmacht des Schreibenden werden dabei

⁶ Elemente der Intertextualität, die naturgemäß ebenso in das Feld der Metaisierungsformen fallen, sowie der Polyphonie werden im Rahmen dieser Arbeit nicht im Mittelpunkt stehen, da sie bereits Thema zweier umfangreicher Arbeiten von Claudia Dürr bzw. Marina Corrêa waren. Diese beiden Aspekte des Koflerschen Schreibens sollen daher nur dort am Rande behandelt werden, wo sie zum Verständnis der jeweiligen Textstelle nötig sind.

unter die Lupe genommen. Deutlich wird bei der Analyse dieser Aspekte in *Kalte Herberge*, dass das Schreiben, das nahtlose und ununterbrochene Aneinanderreihen von Wörtern, Silben und Phrasen, eine Art Minimalstufe des Erzählens darstellt und im Moment der Krankheit, wie sie in *Kalte Herberge* über den Erzähler hereinbricht, grundlegend existenzstiftend wirkt. Das Erzählen wiederum ist eng mit (persönlicher wie kollektiver) Erinnerung und Gedächtnis verbunden und dient dem Ich auf dem Weg zu neuerlicher Identitäts- und Sinnstiftung. Stellt man *Kalte Herberge* in eine Art Koflersche Traditionslinie zu *Herbst, Freiheit* und *Zu Spät*, so zeigt sich eine Motivkette aus Verlust, Erinnerung sowie Resignation, die sich in einem veränderten Erzählgestus manifestiert.

Weitere Formen der Metaisierung bildet die Konstellation Dichter und Schriftsteller, bzw. das in *Kalte Herberge* ablaufende Selbstgespräch des Erzählers, da auch auf dieser Ebene ein Rückblick auf immanente Schreib- und Erzählverfahren stattfindet. Auf ein spezifisches dieser Koflerschen Verfahren, auf die Triade Sehen/Hören/Schreiben, soll intensiver eingegangen werden, da auch dieses Element in *Kalte Herberge* immer wieder reflektiert wird.

Abschließend wird zu zeigen sein, dass sämtliche der genannten literarischen Verfahren deutlich in Interaktion mit dem Leser treten, mit dessen Erwartungen und Vorwissen „spielen“. Im Abschluss der Untersuchung geht es daher um wirkungs- und rezeptionsästhetische Aspekte, darunter auch um die spezifische Konstellation der kriminalistischen Rollenbilder in Koflers Prosa.

2. Autobiographische Notiz

Ein Großteil der Prosatexte Werner Koflers weist deutliche autobiographische Züge auf, die nur allzu leicht dazu verleiten können, von der Instanz des Ich-Erzählers auf den Autor selbst zu schließen. Den Beginn dazu bildet bereits die erste, 1975 erschienene Erzählung *Guggile: vom Bravsein und vom Schweinigeln*, in der Kindheit und Jugend des Erzählers in Kärnten dargestellt und die verräterischen wie beengten Sprach- und Denkmuster der (ländlichen ebenso wie allgemein österreichischen) Gesellschaft aufgezeigt werden. Werner Kofler selbst nennt den Text in späteren Arbeiten eine "*totale Autobiographie*"⁷ und bringt damit ganz bewusst die Frage des autobiographischen Elements ins Spiel.

Der so begonnene Faden zieht sich konsequent durch weitere Werke des Autors, wobei die autobiographischen Momente in ihrer Intensität variieren. In der Trilogie *Am Schreibtisch*, *Hotel Mordschein* und *Der Hirt auf dem Felsen*, die zwischen 1988 und 1991 erschien, sind die autobiographischen Anspielungen, verglichen mit den starken Bezügen in *Guggile*, eher beschränkt vorhanden; ganz verzichtet wird darauf jedoch nicht. Die in *Hotel Mordschein* enthaltene Passage *Verdeckte Selbstbeobachtung* erzählt so von der paradoxen Beobachtung des Erzählers, die in Berlin, aus einem Fenster des "Hotel Atlanta" auf das schräg gegenüberliegende Literaturhaus, in dem sich der selbe Erzähler wiederum bei der Abfassung eines Manuskripts erkennt, stattfindet. Dass sich Kofler tatsächlich im Berliner Literaturhaus aufhielt, ist anzunehmen; geographisch gesehen entspricht die Schilderung der örtlichen Gegebenheiten jedenfalls der Realität.

In *Herbst, Freiheit* (1994) beklagt das Erzähl-Ich den Verlust der Geliebten und Lebensgefährtin, und der Moment der Krise und Resignation geben Anlass zu Reflexionen über Kindheit und ähnlich traumatische Erlebnisse der Vergangenheit.⁸ Explizite Verweise auf eine Identität der Seinsbereiche von Erzähler und Autor lassen sich hier in ähnlicher Deutlichkeit wie bereits in *Guggile* erkennen, wenn der Erzähler bei der Betrachtung alter Fotografien anmerkt: "Ein Bild vom nächsten Tag, vom 16. Feber 1954,

⁷ Kofler, Werner: *Herbst, Freiheit*. Ein Nachtstück. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994, S. 62.

⁸ 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. 163.

unsere Namen, schreibe ich, unsere Namen: *Kofler Werner, Millonig Hubert, Kellner Hartwig*, [...]”⁹

Ähnlich autobiographisch sind auch Passagen in *Üble Nachrede. Furcht und Unruhe* (1997), in denen der Ich-Erzähler vom Ehemann der Geliebten körperlich bedroht und mit den Folgen des mutwilligen Einbruchs in den Privat- (und Schreibtisch-)Raum zu kämpfen hat. *Kalte Herberge* wiederum, wo die Thematik von Krankheit und Verlust großen Raum einnimmt, ist nochmals deutlich autobiographischer und auch das zeitlich darauf folgende *Zu Spät* setzt diesen Faden fort. Ein Blick auf das Konzept der Autorschaft bzw. der Abgrenzung zwischen Erzähler und Autor lässt sich demnach vor einer eingehenden, textimmanenten Beschäftigung nicht vermeiden.

2.1. Der autobiographische Pakt

Nach Philipp Lejeune gilt in Hinblick auf autobiographische Erzählungen der autobiographische Pakt, der vor allem den Punkt der identischen Seinsbereiche anspricht: „Damit es sich um eine Autobiographie handelt, muss Identität zwischen dem Autor, dem Erzähler und dem Protagonisten bestehen.“¹⁰ Eine solche Konstellation ist nun nicht nur im vorangegangenen Textbeispiel aus *Herbst, Freiheit*, sondern auch in *Kalte Herberge* eindeutig gegeben. Berichtet wird von der Ausstrahlung einer Tatortfolge, die am 22. Dezember 2000 über die österreichischen Fernsehbildschirme lief und deren Zeuge auch der Erzähler selbst wurde. In jener Folge, verfasst von Felix Mitterer, kommt es nach dem obligatorischen Mord zur raschen Verdächtigung eines Werner Koflers, der sich kurz darauf in der Gefängniszelle das Leben nimmt: "*Werner Kofler ist tot, er hat sich erhängt!* – Ja wirklich, ich habe es selbst gesehen, guter Strick, sauberer Knoten, fachkundige Arbeit, wie nicht anders zu erwarten."¹¹ Die makabre Namensgleichheit regt den Erzähler zu einer ebenso selbstironischen wie satirisch-wütenden Tirade auf Mitterers Drehbuch an und mündet in dem Versuch, einen eigenen Tatort, "einen echten MITTERER, mehr noch, den *besten Mitterer*, den es je gegeben haben wird [...]" (KH, S. 80-81), zu schreiben.

In ähnlicher Manier scheint der oben genannte Pakt auch in *Guggile* erfüllt, wo der Auszug einer Standesamtseintragung zitiert wird, nach welcher „*werner reinfried kofler* [...]

⁹ Kofler: *Herbst, Freiheit*, S. 23.

¹⁰ Lejeune, Philippe: *Der autobiographische Pakt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 15.

¹¹ Kofler, Werner: *Kalte Herberge*. Bruchstück. Wien: Deuticke ²2004, S. 77. (ab hier Sigle KH im Fließtext).

am 23. juli 1947 in villach-warmbad geboren [ist]"¹². Diese Übereinstimmung von Namen und biographischen Daten birgt nicht nur das Potenzial einer Vermischung von Erzählinstanz und Autor in sich, sondern wirft gleichzeitig die Frage auf, inwieweit eine strikte Trennung der beiden Instanzen tatsächlich logisch und sinnvoll sein mag. Einige neuere Ansätze zur Theorie der Autorschaft der letzten Jahre weisen eine solchermaßen starre Konzeptualisierung der Instanzen Autor und Erzähler zurück und argumentieren, dass die Beschreibung des Verhältnisses der beiden Instanzen wichtiger sei als eine Trennung a priori.

2.2. Autor und Erzähler – Neukonzeptualisierung und Funktionen

Nach Fotis Jannidis, der – vorrangig ausgehend von der Erzähltheorie Gérard Genettes – oben genannte Neukonzeptualisierung vorschlägt und sich dabei auf ein narratologisches Kommunikationsmodell stützt, geht es darum, "zu beschreiben, wie in diesem Text und in dieser Art von Texten der Zusammenhang von Autor und Erzähler typischerweise modelliert wird"¹³. Umstrittene Konstrukte wie jenes des "impliziten Autors" von Wayne C. Booth, der als Stellvertreter des Autors und seiner Intentionen in der narrativen Kommunikation auftritt, werden von Jannidis nicht abgelehnt (wie dies bei Genette mit dem alternativen Vorschlag des „induzierten Autors“ der Fall ist¹⁴), sondern mit einem Blick auf den Leser neu bewertet. Beim "impliziten Autor" ebenso wie bei der Instanz des Erzählers, so Jannidis, handelt es sich um Konzepte, "[...] die ein Leser zur Zuschreibung von Textinformationen verwendet und verwenden muss. Und eben diese Zuschreibungen basieren auf Konventionen, die auch dem Autor geläufig sind, die er verwendet, um ein bestimmtes Bild vom Erzähler und vom impliziten Autor zu kommunizieren."¹⁵ Die Feststellungen Jannidis', die demnach eine Überprüfung der Beziehung Autor-Erzähler nach ihren Funktionen fordern und gleichzeitig das Konstrukt des impliziten Autors als bewusste Inszenierungsmöglichkeit dem Autor zur Seite stellen, sind für die Prosa Koflers eindeutig von Belang.

¹² Kofler, Werner: Guggile: vom Bravsein und vom Schweinigen. Eine Materialsammlung aus der Provinz. Wien: Edition Falter im ÖBV 1991, S. 11.

¹³ Jannidis, Fotis: Zwischen Autor und Erzähler. In: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart u.a.: Metzler 2002. (Germanistische Symposien-Berichtsbände, Bd. 24), S. 554.

¹⁴ Vgl. dazu: Genette, Gérard: Die Erzählung. Übersetzt von Andreas Knopp. Mit einem Nachwort von Jochen Vogt. Überprüft und berichtigt von Isabel Kranz. Paderborn: Wilhelm Fink ³1998, S. 266-267. Nach Genette ist das Konzept des „impliziten Autors“ als Instanz abzulehnen, nicht aber die Annahme, dass der Text über Anzeichen und Signale eine Vorstellung vom Autor *induziert*.

¹⁵ Jannidis: Zwischen Autor und Erzähler, S. 548.

Die unklare und verschwommene Konstruktion der Rollen von Autor und Erzähler ist eines der Charakteristika der Koflerschen Prosa, doch die konkrete Frage danach, wer denn nun spreche, ob Autor oder Erzähler, stellt sich ebenso wenig wie jene nach der konkreten autobiographischen Komponente der Texte. Umso dringlicher ist jedoch die Frage nach den *Funktionen* dieses Zusammenhangs zwischen Autor und Erzählinstanz, der ja – wie Jannidis bereits in oben genanntem Zitat feststellt – bewusst "modelliert"¹⁶ wird.

2.3. Koflers autobiographisches Paradoxon

Die autobiographischen Anspielungen, die das Problem der autobiographischen Nähe und Bezüge erst entstehen lassen, werden von Kofler selbst ganz entschieden thematisiert und ebenso regelmäßig zurückgenommen. In *Guggile*, jener "*totale[n] Autobiographie*"¹⁷ heißt es: "alle personen, orte und begebenheiten sind wahrheitsgemäß erstunken und erlogen"¹⁸. Dieses Motto setzt der Autor auch in *Am Schreibtisch* fort, demgemäß es im Typoskript zusätzlich heißt: „AM SCHREIBTISCH: solide ERSTUNKEN UND ERLOGEN, notorische Widersetzlichkeiten dem Diktat des Faktischen gegenüber.“¹⁹ Und in *Kalte Herberge* stellt der Erzähler lakonisch mit Blick auf seinen kommunikativen Gegenpart fest: "Und die Leser? [...] die Leser lesen ohnehin nichts von mir [...]" (KH, S. 49). Das problematische Verhältnis zwischen den Instanzen und die Frage nach dem autobiographischen Element ist also konstitutiver Bestandteil der Erzähltexte und stellt eine bewusste, kommunikative Herausforderung an die LeserInnen und deren Erwartungen dar.

In Hinblick auf den impliziten Autor, den Jannidis dem Autor als Möglichkeit zur Kommunikation eines ganz bestimmten Bildes von Erzähler bzw. impliziter Autorinstanz zur Seite stellt, ist folglich auch in Bezug auf Kofler die Frage nach der Funktion einer solchen Instanz dringlicher als die nach der generellen Notwendigkeit des Konstrukts. Mit anderen Worten: Parallel zum impliziten Autor fällt der Blick auf den impliziten Leser und damit auf jenes (Selbst-)Bild, das der Autor seinen Lesern vermitteln will. Eine Funktion des verworrenen Verhältnisses zwischen Autor und Erzähler ist bei Kofler also nicht zuletzt jene der Selbstinszenierung, und die autobiographischen Momente, die oftmals nur

¹⁶ Jannidis: Zwischen Autor und Erzähler, S. 554.

¹⁷ Vgl. Anm.7.

¹⁸ Kofler: *Guggile*, S. 4.

¹⁹ Bestand Werner Kofler, Robert Musil Institut der Universität Klagenfurt / Kärntner Literaturarchiv

allzu leicht von der Ich-Erzählinstanz direkt auf den Autor schließen lassen, stellen ein willkommenes Instrument dar, mit dem sich die Erwartungen des Leser systematisch zerstören und enttäuschen lassen²⁰. Einer konkreten und terminologischen Einordnung entzieht sich *Kalte Herberge*, doch ein solcherart systematischer Ansatz sollte auch gar nicht das Ziel einer literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Kofler sein. Die unklaren Konturen bilden eine Schreibweise ab, die sich nicht kategorisieren lässt und deren erzählerisches Prinzip auf derartigen Paradoxa basiert.

Auch das Konstrukt des unzuverlässigen Erzählers, ebenfalls eingeführt von Wayne C. Booth, ist nach dieser Methodik zu bewerten. Durch Ansgar Nünning erfuhr der umstrittene Ausdruck des unzuverlässigen Erzählers eine Neubewertung, nach der das Phänomen auf der Rezeptionsebene, d.h. beim Leser, angesiedelt werden sollte.²¹ Dort, so Nünning, sei der unzuverlässige Erzähler eine Projektion des Lesers und entspreche dem Versuch, innerhalb des Textes den Widerspruch zwischen dem Bezugsrahmen des Lesers und dem fiktiven Diskurs der Erzählung aufzulösen. Unzuverlässiges Erzählen, wozu auch die für Kofler charakteristische Zurücknahme sämtlicher Erzählversuche und diegetischer Schilderungen zu zählen ist – "Ich schreibe: jetzt reisen sie wieder. Aber das schreibe ich gar nicht, nicht wirklich." (KH, S. 27) – stellt demnach eine weitere Form der Inszenierung dar und thematisiert bereits das prekäre Verhältnis von Wirklichkeit und Fiktion. Verlassen kann sich der Kofler-Leser so und so zu keinem Punkt der Lektüre, weder auf eine klare Definition und Lokalisierung des sprechenden und schreibenden Subjekts, noch auf jegliche scheinbare autobiographische Nähe oder zuverlässige Bezugspunkte seiner Erwartungen in der diegetischen Welt.

Neben der Möglichkeit zur Selbststilisierung und dem Spiel mit Lesererwartungen ist es zudem ein weiteres Element, das durch die autobiographische Thematik und ihre gleichzeitige Zurücknahme durch den Erzähler deutlich wird. Traditionelles autobiographisches Erzählen hat eine existenzstiftende Wirkung und das Thema der Existenz bildet nun eines der strukturgebenden Elemente in *Kalte Herberge*. Dass das Erzählen, insbesondere jenes autobiographische, Identität und sprechendes Subjekt bekräftigt und konstituiert, ist bekannt. Martin Löschnigg geht auf diese existenzstiftende Funktion konkret ein und stellt fest:

²⁰ Zum wirkungs- und rezeptionsästhetischen Aspekt der Texte vgl. Kap.10.

²¹ Vgl. Nünning, Ansgar (Hg.): *Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998, S. 5.

Autobiographie ist Identitäts- und Sinnstiftung durch die retrospektive Integration individueller Erfahrung in die Perspektive eines ordnenden Bewusstseins, das sich im autobiographischen Akt selbst neu schafft und seiner Existenz Kohärenz, Ursache und gegebenenfalls auch ein Ziel zuspricht.²²

Die Instanz des "ordnenden Bewusstseins" kann es bei Kofler, dessen Prosa zwischen Ohnmacht und Allmacht schwankt, nicht geben, wohl aber den Versuch, aus der Perspektive des erzählenden Subjekts eine Identitäts- und, in beschränktem Maß, Sinnstiftung vorzunehmen.

In *Kalte Herberge*, das wie bereits angesprochen einen Bruch im Werk Koflers darstellt und in dem die Thematik von Krankheit sowie von Verlust und Vergangenheit eine wichtige Rolle spielt, können die autobiographischen Momente in Hinblick auf eine solche Existenzstiftung bewertet werden. In Momenten der Krise und des Verlusts tendiert das Ich der Erzählung, den Blick auf die Vergangenheit zu richten und in quasi-autobiographischer Manier Erinnerungen und Erlebtes zu reflektieren. Ähnliches lässt sich auch in *Herbst, Freiheit* und in *Zu Spät*, dem bis dato letzten Werko Koflers, erkennen. Auch hier sind es die autobiographischen Züge, der Rückblick auf die gemeinsame Zeit mit der Geliebten bzw. auf die Kindheit, welche die Momente der Krise und des Verlusts überbrücken sollen. Dass ein solches autobiographisches Erzählen aber nie dauerhaft durchgehalten, sondern seitens des Erzählers bereits nach kürzester Zeit wieder zurückgenommen, negiert und dekonstruiert wird, ist ebenfalls Charakteristikum der Koflerschen Prosa. „Nichts gestehen, nichts verbergen“²³ ist das Motto, das nicht nur auf die (gesellschaftlich-politische) Wirklichkeit und ihre Darstellung anspielt, sondern gleichermaßen auf jegliche autobiographische Passage angewandt wird. Dieses Oxymoron²⁴ der Koflerschen Erzählkunst ist es, das dem Leser und der Leserin zu jedem Zeitpunkt der Lektüre klar sein muss und das gleichzeitig auch die Faszination des unverlässigen Erzählens, des Wechselspiels zwischen Realität und Fiktion ausmacht. Mit Blick auf jene ambivalente Spannung soll im Laufe der vorliegenden Arbeit – das war Sinn der kurzen autobiographischen Notiz – das Verhältnis von Autor und Erzähler und die Frage nach autobiographischer Nähe der Prosatexte nicht mehr näher thematisiert

²² Löschnigg, Martin: Theoretische Prämissen einer ‚narratologischen‘ Geschichte des autobiographischen Diskurses. In: Helbig, Jörg (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger. Heidelberg: Winter 2001. (Anglistische Forschungen, Bd. 294), S. 180.

²³ Kofler, Werner: Wie ich Roberto Cazzola in Triest plötzlich und grundlos drei Ohrfeigen versetzte. Versprengte Texte. Wien: Wespennest 1994, S. 54.

²⁴ Vgl. Banoun, Bernard: Vielfalt des Ich und Erzählversuche, S. 161.

werden. Ausgehend von dieser Prämisse kann nun ein erster Blick auf *Kalte Herberge* und dessen Inhalt vorgenommen werden.

3. *Kalte Herberge* – Inhalt und Überblick

Kalte Herberge. Bruchstück. mit dem von Adornos *Minima Moralia* entlehnten Titel²⁵, beginnt mit einer für Werner Kofler ungewohnt mimetischen Beschreibung des Schauplatzes, eines Wiener Altbaus, in dem sich wenig später ein erster Mord ereignet.

"Das Haus Hetzgasse Nr. 8 im 3. Wiener Gemeindebezirk wird man durch eine in das Haustor eingelassene, stets grob fahrlässig unversperrte Haustüre betreten haben, über eine gepflasterte Toreinfahrt, auf der im Herbst die Blätter treiben, an zu mehr als zwei Drittel kaputtgemachten, zerbrochenen Hausbrieffächern vorbei und einer seit Kriegsende, es könnte auch der erste Weltkrieg gewesen sein, geschlossenen Tischlerei; [...]" (KH, S. 5)

Folgt man dem Blick der Erzählung, die hier im Futurum Exactum die Geschehnisse im Abbruchhaus wiedergibt, so sitzt im dritten Stock des Wohnhauses der Erzähler, der sich gleichzeitig als Ohrenzeuge des Verbrechens herausstellt. Das Interesse dieses Erzählers an den kriminellen Ereignissen, die in einer Montage von Zeitungszitaten und eigenen Beobachtungen dargestellt werden, ist jedoch von kurzer Dauer.

Bereits im zweiten Abschnitt kommt es zu einer Thematisierung des Schreibens, die mit einer drastischen Feststellung endet: "Es hat sich ausgeschrieben" (KH, S. 17). Der damit bereits thematisierte Bruch findet seine Begründung im Kapitel mit dem bezeichnenden Titel "AUF DER STRECKE". Mit dem Bild eines Eisenbahnunglücks wird auf die plötzlich eintretende Lungenerkrankung des Erzählers übergeleitet; ihre Parallele finden die beiden Ereignisse in der zyklisch wiederholten Aussage "Es hätte alles noch gutgehen können [...]" (KH, S. 20). Nichts geht jedoch gut, das Eisenbahnunglück tritt ein, der Erzähler landet im Spital und der Erzählfaden bricht abrupt ab.

Staccatoartig, in elliptischen Sätzen und mit stockendem Atem werden die nächsten Monate geschildert, der durch die Krankheit verursachte Stillstand, während um den Erzähler herum alles und jeder reist, Geschichten erzählt und nacherzählt. Der Stillstand führt nicht nur zur ersten Reflexion über das eigene Schreiben und Erzählen, sondern auch zu einem Ausbleiben dessen, was den Schreibfluss bislang genährt hat – "Kaum noch gereist, nichts mehr zugewachsen, keine Gespräche im Speisewagen [...]" (KH, S.

²⁵ Vgl. dazu Fetz, Bernhard: Raus aus allem! Raus! Aber wie? In: Die Presse. Spectrum (15.5.2004), S. VII und Haas, Franz: Ich im Hundegebell. In: Neue Zürcher Zeitung. Internationale Ausgabe (24.3.2004).

25)²⁶. Die Krankheit führt zu einem Vakuum, in dem die Schreibmethoden und -strategien beinahe zu einem Stillstand kommen, in dem die intertextuellen Anspielungen auf den Kultur- und Politikbetrieb, die gehässigen Seitenhiebe auf Stuckrad-Barre, Schlingensiefel und Co., auf die "ICH-SAGER" Kabas, Windholz und Achatz, einen Trotz erkennen lassen, der in die vorläufige Affirmation der eigenen Existenz mündet: „Jawohl, ich melde zurück, ich bin wieder da, wieder der alte, nicht ganz noch, aber immerhin.“ (KH, S. 36)

Wort für Wort wird der existenzstiftende Schreibfluss weiter aufgebaut, wobei die Aufmerksamkeit des Erzählers zunächst weniger auf die üblichen Themen der Gesellschafts- und Politikkritik als auf die eigene Erinnerung und Vergangenheit gerichtet ist. Der Rückblick auf den Verlust des Vaters, der Halbschwester und des Katers lassen das erzählende Ich beinahe sentimental werden, was jäh abgebrochen und mit ironischen Kommentaren zu Zeitungsannoncen und -artikeln revidiert wird. Mit der Rückkehr der Kräfte geschieht auch eine Rückkehr zu alten Erzähl- und Schreibmustern, zu Komik und derb-satirischen Einsprengseln – " [...] oder der ultimative Witzanfang: *Kommen also Jörg Haider und Gedeon Burkhard in die Schwangerenberatung – nein?*" (KH, S. 56) -, bis die Aufmerksamkeit des Erzählvorgangs erneut auf die eigene Existenz gerichtet ist.

Die Fragen nach der Erzählstimme, nach der eigenen Identität und Schreiben münden in ein Selbstgespräch des Schriftstellers, der sich in einem Rollenspiel zwischen Dichter und Schriftsteller verliert. Mit einer parodistischen Anspielung auf Peter Handkes "Nachmittag eines Schriftstellers" thematisiert der Erzähler erneut die Themen der eigenen Existenz und des poetologischen Programms, kritisiert und vernichtet als Dichter bzw. Schriftsteller das jeweilige Gegenüber sowie dessen Lebenswandel. Gleichzeitig ist dieser imaginierte Dialog jedoch auch eine Reflexion über die eigene (Außenseiter-) Position im Literaturbetrieb, über dessen Grenzen, Möglichkeiten und ökonomische Aspekte.

Ihren ironischen Gipfel findet die Erzählung in der Wiedergabe einer Tatortfolge Felix Mitterers, die an einem 22. Dezember über Österreichs Bildschirme lief. Darin, wie bereits in der obigen autobiographischen Notiz kurz angesprochen wurde, kommt es zum Selbstmord eines gewissen "Werner Koflers", nachdem dieser des Tatort-Mords bezichtigt wurde. Die Tatortfolge gibt Anlass zur Niederschrift eines eigenen, gehässigen Tatort-Drehbuchs durch den Schriftsteller, im Verlauf dessen der Schreibtisch, wie könnte es anders sein, zur Tatwaffe mutiert und in einem Rundumschlag sämtliche Persönlichkeiten

²⁶ Zum Motiv des Speisewagens, in dem der Erzähler mit Vorliebe seine Geschichten und Stoffe empfängt, vgl. etwa *Triptychon*, S. 58-88.

des Winter- und Tourismusboulevards ausradiert. "*Werner Kofler ist tot*" (KH, S. 77) lautet die abschließende Feststellung des an den Schreibtisch zurückgekehrten Schriftstellers, der seinen "*Rettungsversuch, Unfug*" (KH, S. 77), das vorangegangene Erzählte, radikal zurücknimmt.

Mit einer solchen, wenn auch nur schemenhaften, Inhaltsangabe ist dem Text und seiner Vielschichtigkeit natürlich nicht beizukommen. So schnell der Inhalt erzählt ist, so komplex sind nicht nur die im Text in Fülle enthaltenen Anspielungen, sondern auch die Reflexionen und Thematisierungen der verschiedensten Schreibszenarien. Werner Kofler selbst hat diese „Mehrdimensionalität“ seiner Texte einmal wie folgt ironisch reflektiert:

Meine Prosa besteht [...] aus Sprache. Aber nie nur! Sie setzt sich zusammen aus Stoff, Thema, Substanz einerseits – Sie werden es den INHALT nennen – und aus sprachlichen Mitteln, sprachlicher Vermittlung, der FORM [...] andererseits.²⁷

Die den Text konstituierenden Elemente, dabei vor allem jene, die sich auf den Komplex Schreiben und Erzählen konzentrieren, sollen im folgenden genauer erörtert und ihre Funktion gezeigt werden. Wie schon in der Einleitung kurz angeschnitten wurde, ist dabei auch auf einige andere Texte, v.a. *Herbst, Freiheit, Triptychon* und *Zu Spät*, immer wieder ein kurzer Blick zu werfen.

²⁷ Kofler: *Wie ich Roberto Cazzola in Triest plötzlich und grundlos drei Ohrfeigen versetzte*, S. 10.

4. "Über-das-Schreiben-schreiben" – Metaisierungen

Einer der ersten Aspekte, der bei einer Auseinandersetzung mit Koflers Prosa auffällt, ist jener der Metaisierung. Die eigene schriftstellerische Position, das poetologische Prinzip und der selbstreflexive Blick auf den Schreibtischraum sind strukturgebende Elemente in den Texten Koflers, der wie kaum ein anderer seine "eigene literarische Trademark"²⁸ geschaffen hat. Tatsächlich sind sämtliche Werke des Autors gespickt von selbstreferentiellen Bezeichnungen des eigenen Schreibens, die wiederum in das fixe Sprachrepertoire zahlreicher Rezensionen und wissenschaftlicher Untersuchungen übergegangen sind. "Hohe Schule der Anspielung"²⁹, "Kochen im eigenen Saft"³⁰ oder "assoziatives Delirium"³¹, "Irrsinnskunststück"³² – Begriffe, ohne die kaum ein Rezensent bei der Beschreibung eines Koflertextes auskommt, werden praktischerweise gleich vom Autor in seinen Texten mitgeliefert.

Solche bereits sehr aussagekräftige „Selbstetikettierungen“³³ sollen hier nur erste Beispiele für diese Form der Selbstbezeichnung und -inszenierung sein und verweisen bereits auf die Relevanz der Metaisierungsformen im Werk Koflers. Für die vorliegende Arbeit sind sie von Bedeutung, da sie eine immanente Poetik erkennen lassen, die Rückschlüsse auf die Bedeutung von Erzählen und Schreiben für das Erzähl-Ich zulässt. Die tatsächlichen Ausprägungen der Metaisierung im Text sind dabei sehr vielfältig und sollen im folgenden kurz skizziert sein.³⁴

²⁸ Amann, Klaus: Werner Kofler. Schreiben als anarchistischer Akt. In: Benay, Jeanne und Gerald Stieg (Hg.): Österreich (1945-2000). Das Land der Satire. Bern u.a.: Peter Lang 2002, S. 207.

²⁹ Kofler: Triptychon, S. 302 und Miehe, Renate: Hohe Schule der Anspielung. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung (10.11.1989).

³⁰ Kofler: Triptychon, S. 58.

³¹ Haas, Franz: Eine wüste Nachtmusik. Werner Koflers neue Prosa „Herbst, Freiheit“. In: Neue Zürcher Zeitung (2.12.1994), S. 33.

³² Kofler: Triptychon, S. 247.

³³ Amann: Werner Kofler (2002), S. 207.

³⁴ Das Element der Intertextualität, ebenfalls metaisierende Form, wird in diesem Rahmen nicht behandelt – vgl. dazu Anm.6.

4.1. Formen der Metaisierung bei Werner Kofler

Metaisierung verläuft in Koflers Prosatexten über mehrere Ebenen und Formen. Allen voran ist das Element der **literarischen Selbstbeobachtung** zu nennen. Ausgangspunkt einer Erzählpassage ist oftmals ein am Schreibtisch sinnierender und in Zeitungsresten wie Fotografien wühlender Schriftsteller, der wiederum stark dem Beckettschen Erzähler nachempfunden scheint. "Es ist Mitternacht. Der Regen peitscht gegen die Scheiben. Ich bin ruhig. Alles schläft. Doch ich stehe auf und gehe zu meinem Schreibtisch."³⁵ heißt es im zweiten Teil von Becketts *Molloy*, wenn der Erzähler, Jacques Moran, seine detektivische Suche nach Molloy beginnt.

In *Am Schreibtisch*, dem 1988 erschienen, ersten Text von Koflers *Triptychon*, wird ein ähnliches Bild evoziert: "Es ist Mitternacht. Der Regen peitscht gegen die Scheiben. Ich sitze am Schreibtisch. Vor mir liegt das Treatment. Ich schreibe."³⁶. Eine derartige selbstreflexive Thematisierung des Schreibbeginns ist auch in *Zu Spät* wiederzufinden, obgleich die Konstellation im nächsten Atemzug zurückgenommen wird:

Ich zündete mir eine Zigarette an und setzte mich an den Schreibtisch, nein, umgekehrt, ich setzte mich an den Schreibtisch und zündete mir eine Zigarette an, auch nicht, wie war das nur? [...] Mißmutig wie ein Detektiv [...] 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, [...]³⁷

Die Momente der literarischen Selbstbeobachtung, wenn sich der Blick des extradiegetischen Erzählers auf den Schreibtischraum richtet, sind Ausgangspunkte des Schreibens – und oftmals auch Anlass zu Erinnerung und Reflexion.

In *Kalte Herberge* fehlt das Szenario der konkreten Selbstbeobachtung über weite Strecken. Zwar kommt auch dieser Text weder ohne selbstreflexive poetologische Passagen noch ohne Thematisierung der eigenen (prekären) Situation als Schriftsteller aus, doch die Verortung des schreibenden Subjekts ist weniger starr an den Schreibtischraum gebunden als in den oben genannten Textbeispielen. Erst gegen Ende, mit wiedererlangten Kräften und der Besinnung auf die eigene Schreibexistenz, kommt die Sprache wieder auf das "Schreibtischgebiet"; erst hier erfolgt die Rückkehr auf die "Zinnen meiner Burg, meines Burgschreibtisches, meiner Schreibtischburg" (KH, S. 65). Durch die erlittene Existenzkrise ist eine solche Rückkehr jedoch auch zu diesem

³⁵ Beckett, Samuel: *Molloy*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S. 108.

³⁶ Kofler: *Triptychon*, S. 89.

³⁷ Kofler: *Zu Spät*, S. 9.

Zeitpunkt nicht zur Gänze möglich. Der Blick des Erzählers verbleibt daher leicht abseits des Schreibtischgebiets, mit Distanz zum Geschehen, „entfernt genug, um zurückschauen zu können“ (KH, S. 65). Form und Funktion der literarischen Selbstbeobachtung, wie sie in *Kalte Herberge* Verwendung findet, ist also vorrangig mit Reflexion und Erinnerung verbunden.

Kaum eine erzählerische Passage Koflers kommt zudem, und hier ist auch *Kalte Herberge* keine Ausnahme, ohne eingeschobene Kommentare der erzählenden Instanz aus; kaum ein Absatz wird nicht von einer der Stimmen abgebrochen, revidiert sowie neu begonnen. Diese zweite Form der Metaisierung, bei der mehr auf den narrativen Vorgang als auf die eigene Position eingegangen wird, ist unter dem Punkt **Metanarration**, als Sonderform selbstreflexiven Erzählens, abzuhandeln. Zur Metanarration ist (nach Ansgar Nünning) auch die Thematisierung des eigenen poetologischen Programms zu zählen. Die damit verbundene Beziehung von **Erzählen und Schreiben** wird an mehreren Stellen aufgegriffen und explizit gemacht, und auch die Frage nach der Funktion und vor allem den Möglichkeiten des Erzählens taucht in diesem Kontext auf.

Ein weiterer Aspekt der Metaisierung zeigt sich in der dialektischen Beziehung zwischen **Dichter und Schriftsteller**. Die Konzeption der beiden Figuren wird in *Kalte Herberge* im Rahmen eines Selbstgesprächs des Schriftstellers deutlich, über das der Erzähler seine eigene Stellung im (österreichischen) Literaturbetrieb reflektiert. Wie zu zeigen sein wird, verläuft nicht zuletzt auch über eben diesen fiktiven Dialog die Rückkehr zum Erzählen und Schreiben nach dem Überwinden der Krankheit. Einige der in früheren Texten Koflers angewandten Schreibmethoden und -aspekte können hier wiedergefunden werden und erlauben demnach eine Art des metaisierenden Rückblicks. Diese Rückschau, verursacht durch den einbrechenden Moment der Krankheit und des Verlusts, ist nicht nur Anlass zu selbstreflexiver Kritik, sondern auch Verifizierung der eigenen Existenz.

Ebenfalls in Bezug auf Metaisierungsformen sind Elemente der **Wirkungs- und Rezeptionästhetik** zu nennen, vor allem im Kontext der Konzentration auf den Leser in Form von Leserapostrophen oder die für Kofler typischen Tatort- und Kriminal szenarien. Die Inszenierung von Autor bzw. Leser in diversen kriminalistischen Rollen ist, ebenso wie die Leserapostrophen, deutlich metaisierendes Verfahren des Autors, das auf eine Interaktion mit Lesern und deren Erwartungen hinausläuft.

Einige der bis hierher genannten Elemente und Aspekte der Metaisierung werden oftmals und gerne im Kontext der Postmoderne erwähnt. Die gesteigerte Selbstreflexivität (die

sich de facto auch auf das eigene Erzählen beziehen muss), die Referenz auf andere Texte und Diskurse, das metanarrative Durchdringen oder die fragmentarische Struktur der eigenen Prosa – all das sind Charakteristika, wie sie gerne postmodernen Autoren attribuiert werden. Bevor auf die einzelnen Metaisierungsformen in *Kalte Herberge* näher eingegangen werden kann, ist daher ein kurzer, kritischer Blick auf eine eventuelle Verortung des Autors im Kontext der literarischen Postmoderne zu werfen.

4.1.1. Kofler in den „Säulenhallen der Postmoderne“

„Bei Werner Kofler ist der Postmoderne-Verdacht gegeben“³⁸ hat Wendelin Schmidt-Dengler festgestellt, und auch Franz Haas hat Kofler in einem Porträt als Randalierer in „den heiligen Säulenhallen der Postmoderne“³⁹ bezeichnet. Der Versuch einer starren Verortung und Analyse von Werner Kofler bzw. von *Kalte Herberge* im Kontext der Postmoderne soll an dieser Stelle nicht vorgenommen werden.⁴⁰ Nachdem jedoch einige der Elemente, die in der vorliegenden Arbeit untersucht werden, darunter Verfahren der Metaisierung wie Selbstreflexion und Metanarration, oftmals als Strukturen einer postmodernen Poetik gesehen werden, lohnt sich ein kurzer Blick auf die Verankerung und Begründung dieser Elemente im postmodernen Umfeld.

Die Diskussion der Postmoderne und ihrer (umstrittenen) Definition ist, ausgehend von Jean-François Lyotards Grundsatztext *Das postmoderne Wissen* (1979), in dem Lyotard das Ende der „großen Erzählungen“, der „Metaerzählungen“ proklamierte, eng mit den Theorien Foucaults und Derridas verbunden. Nach Michel Foucaults Diskurstheorie stellt ein Diskurs jenen Ordnungsraum dar, in dem sich Wissen, Ideen und letztlich auch Wissenschaft konstituieren. Wie wir nun etwas wahrnehmen und auffassen, ist eng mit diesem Diskurs verbunden; eine rein objektive Wahrnehmung der Wirklichkeit wäre folglich unmöglich⁴¹. Die Theorie Derridas stützt sich noch weiter auf den Begriff und das

³⁸ Schmidt-Dengler, Wendelin: Werner Kofler. In: Berger, Albert und Gerda Elisabeth Moser (Hg.): *Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne*. Wien: Passagen Verlag 1994, S. 295.

³⁹ Haas, Franz: Bücher aus dem Hinterhalt. Die literarischen Sabotageakte des österreichischen Schriftstellers Werner Kofler: eine Hommage. In: *Frankfurter Rundschau* (4.8.1990), S. ZB 3.

⁴⁰ Zum „Postmoderne-Verdacht“ Koflers vgl. Gutounig, Robert: *Werner Kofler: Volten des Erzählers. Analyse von Schreibweisen und Stilmitteln im Triptychon *Am Schreibtisch, Hotel Mordschein und Der Hirt auf dem Felsen**. Diplomarbeit. Univ. Graz 2001, S.9.

⁴¹ Vgl. Fitz, Angela: „Wir blicken in ein ersonnenes Sehen“. *Wirklichkeits- und Selbstkonstruktion in zeitgenössischen Romanen*. Sten Nadolny, Christoph Ransmayr, Ulrich Woelk. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1998. (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, Bd. 60), S. 328.

Medium der Sprache und legt mit dem Begriff der „différance“⁴² fest, dass sich Begriffe stets im Vergleich und in Beziehung zu anderen Elementen konstituieren und somit deren Spuren in sich tragen. Den einen, ursprünglichen Text kann es nicht geben; jeder Text ist bereits Transformation und Verdichtung eines anderen, zuvor dagewesenen.⁴³

Alles fängt mit der Reproduktion an. Immer schon, das heißt Niederschlag eines Sinns, der nie gegenwärtig war, dessen bedeutete Präsenz immer „nachträglich“, im Nachhinein und zusätzlich (*supplémentairement*) rekonstituiert wird.⁴⁴

„Alles gesehen, alles gehört“⁴⁵ heißt es bei Kofler immer wieder und „die Stimmen nachmittags im Postautobus, [...] monotone Schilderungen, [...] Erzählungen“⁴⁶ konstituieren einen Erzählfluss, der sich immer aus dem Vergangenen nährt; der nachträglich entsteht. Die Wiederholung von stets bereits Dagewesenem und Aufgefundenem, das Verdichten medialer Sprachfetzen und literarischer Bruchstücke zieht sich wie ein roter (postmoderner) Faden durch das Werk des Autors.

Mit diesem Element der Intra- und Intertextualität, wohl eines der deutlichsten Merkmale postmoderner Poetik, zeigt sich auch, dass nichts Neues mehr gesagt werden und die einzelnen Texte miteinander verwoben sind. Das Problem einer solchen Historizität der Texte und Diskurse thematisieren die Autoren mit abwechselnder Intensität, indem Verfahren der Montage und Collage, der Metaisierung und Intertextualität angewandt werden, die den Text als offenes und unendliches Gebilde erscheinen lassen. Die daraus resultierende fragmentarische Struktur führt nicht nur zu Variationen von Polyperspektivität und Polyphonie, sondern verändert auch die Positionen von Autor und Leser innerhalb des Texts. Da die eine unumstößliche Wahrheit ohnehin nicht mehr angeboten und die Konstitution von Bedeutung nicht mehr über die reine Existenz von Zeichen hergeleitet werden kann, wird nun der Rezipient „der Ort, an dem Bedeutung konstituiert wird“⁴⁷. Der Leser agiert als Spurenleser, der die Hinweise aufdecken und nachverfolgen, sich im Gewirr des Textes zurechtfinden muss, wobei die herkömmlichen interpretatorischen Instrumente nicht mehr angebracht sind.

⁴² Der Begriff der „différance“ bezeichnet nach Derrida die Differenzen erzeugende „Tätigkeit“ sowie die Verzögerung und den Aufschub der Präsenz, die durch diese Erzeugung bewirkt wird. (vgl. Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz. Übersetzt von Rudolph Gasché. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1976 (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 177), S. 99)

⁴³ Vgl. Renner, Rolf Günter: Postmoderne Literaturtheorie / Postmoderne literarische Entwürfe. In: Berger / Moser (Hg.): Jenseits des Diskurses, S. 177.

⁴⁴ Derrida: Die Schrift und die Differenz, S. 323.

⁴⁵ Kofler: Triptychon, S. 138.

⁴⁶ Ebd., S. 138.

⁴⁷ Fitz: „Wir blicken in ein ersonnenes Sehen“, S. 339.

Weil die Dissemination von Sinn im Text statt einer hermeneutischen, auf eine Dialogizität zwischen Autor, Text und Leser angelegten Interpretation von Bedeutung die Herausarbeitung einer sich ständig wandelnden Struktur erfordert, kann sich selbst die Textanalyse dem textuellen Spiel der Zeichenbildung und Bedeutungszuweisung nicht mehr entziehen, sie wird spielerisch, literarisch, verweigert sich dem denotativen Begriff. Schreiben und Lesen, Produktion und Kritik gehen ineinander über. Umgekehrt verwandelt sich das Schreiben Positionen der Kritik an, transformiert es theoretische Überlegungen in Spielkonfigurationen.⁴⁸

Neben dem hier anklingenden Element der Metanarration, der Thematisierung des Schreibakts in Form „theoretischer Überlegungen“, und des Übergangs von Produktion und Kritik, zeigt sich die flexible (um nicht zu sagen anarchistische) Rolle des Lesers. Anstelle einer einzigen Wahrheit erhält er mehrere „Spielvorschläge“, eine Reihe unterschiedlicher Perspektiven und Wahrheiten, die eine klare und objektive Trennung von Wahrheit und Fiktion in Frage stellen. Sinnbild dieses aufdeckenden und dennoch auf den Autor angewiesenen Lesers ist der Fremde, der Wanderer in Werner Koflers *Am Schreibtisch*, der mit unsicherem Tritt dem Bergführer folgt.

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 nicht dazu kommt, steigt er vor mir her. Wenn er abstürzt oder mir übelwill, wäre ich verloren; doch ich habe ihn zu meinem Schutz gemietet, ich bezahle ihn gut, an meiner Sicherheit ist mir gelegen und ich will hoch hinaus; [...] ⁴⁹

Die trügerische Sicherheit stellt sich wenig später als stets lauerner Gefahr der Illusion heraus:

Vor mir im Eis bergan geht der Bergführer. Obwohl er von meinem Zustand weiß, oder gerade deshalb, zerrt er, bleibe ich stehen, mit unnachgiebigem Ruck am Seil und schleift mich weiter, in die schlagartig hereinbrechende Dunkelheit hinein, oder wird es nur finster um mich? ⁵⁰

Kurz darauf stürzt der Fremde ab, der Pakt zwischen Leser und Autor ist also ebenso Teil einer unbestimmten und unverlässlichen Wahrheit. ⁵¹

Eine ähnliche radikale Konsequenz wie für den Leser ergibt sich aus der Referenz- und Wirkungslosigkeit der Sprache auch für den Autor selbst. Schwankend zwischen schriftstellerischer Allmacht und gleichzeitiger Ohnmacht angesichts der attestierten Wirkungslosigkeit von Literatur gegenüber der konkreten Anprangerung von Wirklichkeit folgt unweigerlich eine Konzentration auf das eigene Schreiben und die eigene Existenz.

⁴⁸ Renner: Postmoderne Literaturtheorie / Postmoderne literarische Entwürfe, S. 177-178.

⁴⁹ Kofler: Triptychon, S. 7.

⁵⁰ Ebd., S. 11.

⁵¹ Vgl. dazu Kap. 10.

Selbstreflexive Texte im Sinne der Postmoderne entstehen aus dem Bewußtsein, daß es keine Basis mehr gibt, von der aus Wirklichkeit objektiv benannt bzw. Wahrheit erzählt werden kann. Im Wissen um diese "Unbestimmtheit" entsteht eine Literaturform, die Welt nicht abbilden will, sondern den Gedanken umkreist, daß die Welt ein Konstrukt ist.⁵²

Bei den daraus resultierenden literarischen Verfahren liegt das Interesse jedoch nicht nur auf dem Schreibprozess und dessen Möglichkeiten wie Grenzen, sondern auch auf der (Schreib-)Existenz. Die eigene Existenz scheint ungewiss und fragmentiert, doch im Gegensatz zur Moderne, wo der Ich-Verlust in ähnlicher Art und Weise zur Debatte stand und dementsprechend thematisiert wurde, zeigen sich nun neue Möglichkeiten und Versuche, diese Krise zu überwinden.⁵³ Selbstinszenierung und -stilisierung sind zu diesen identitätsstiftenden Verfahren zu zählen, ebenso aber auch eine intensiviertere Auseinandersetzung mit dem immanenten Prinzip des Erzählens an sich.

Der neue alte Erzähler erzählt mit der Kenntnis der Krise des Romans und der Gefahr, der verzeichnenden Geschichten. [...] Geschichten sind notwendig, müssen gleichzeitig jedoch in ihrer Eindeutigkeit, in ihrem impliziten Wahrheitsanspruch untergraben werden.⁵⁴

Mittelpunkt dieses veränderten Erzählens, auf das an späterer Stelle noch genauer eingegangen wird, bildet zudem die „Denunziation der eigenen Fiktionalität“⁵⁵, die oftmals mit der „Selbstausschöpfung“⁵⁶ des Erzählers endet. In *Verdeckte Selbstbeobachtung* lässt Werner Kofler die beiden Erzählinstanzen zur gegenseitigen Beschattung antreten, was schließlich mit einer Gewalttat endet. Ähnliche inszenierte und angedeutete Gewaltszenen, die der Endlosschleife von Selbstreflexion und Intertextualität ein Ende setzen, zeigen sich auch in *Hotel Mordschein – „Festhalten und ausholen, ruft das Messer, den Weg finde ich selbst“*⁵⁷.

Ausgehend von der Prämisse, jegliche mimetische Repräsentation und Wahrheitsanspruch zu vermeiden und gleichzeitig Fiktionalität a priori aufzudecken und auszuschließen, ergibt sich der Drang, in metaisierender Manier über die eigene Existenz und die Bedingungen des Schreibens und Erzählens zu reflektieren. Metaisierende

⁵² Fitz: „Wir blicken in ein ersonnenes Sehen“, S. 343.

⁵³ Vgl. ebd., S. 352.

⁵⁴ Steinmetz, Horst: Die Rückkehr des Erzählers. Seine alte Funktion in der modernen Medienwelt. In: Schmeling, Manfred (Hg.): Funktion und Funktionswandel der Literatur im Geistes- und Gesellschaftsleben. Akten des Internationalen Symposiums Saarbrücken 1987. Bern u.a.: Peter Lang 1989. (Jahrbuch für internationale Germanistik 26), S. 78.

⁵⁵ Federman, Raymond: Surfiction: Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 22.

⁵⁶ Ebd., S. 37.

⁵⁷ Kofler: Triptychon, S. 220.

Elemente, darunter die Beobachtung der eigenen Schreibsituation, des Schreibvorgangs oder des Erzählprinzips an sich, wie sie in einem Großteil der Koflerschen Texte und so auch in *Kalte Herberge* vorkommen, stehen, wie zu zeigen war, naturgemäß auch im Kontext einer literarischen Postmoderne. Dessen ist sich der Autor bewusst – mehr noch. Sämtliche der vermeintlich postmodernen Elemente werden in den Texten Koflers dekonstruiert und ironisch eingesetzt; alles, was sich im „postmodernen Styling anpreist“⁵⁸ und von literarischen Kollegen mit besonderer Vorliebe aufgegriffen wird, entlarvt und parodiert der Autor im Handumdrehen. Ziel ist, „den postmodernen unfug, den neuen historischen roman zumal, durch anwendung seiner eigenen mittel, anhand gewöhnlicher erfindungen und fundmaterialen – eine figur ist so gut wie die andere – zu demontieren“.⁵⁹

Ist der „Postmoderne-Verdacht“ geklärt, sollen nun die spezifischen Merkmale und Formen der Metaisierung, die ihre Verwendung in Koflers Prosa, v.a. in *Kalte Herberge*, finden, näher behandelt werden.

4.2. Literarische Selbstreflexion und -beobachtung

Unter dem Begriff der literarischen Selbstreflexion ist also in der vorliegenden Arbeit ausnahmsweise weniger die intertextuelle Referenz auf eigene Texte und Werke gemeint, die Kofler selbstironisch "Kochen im eigenen Saft"⁶⁰ genannt hat, sondern vorrangig die Thematisierung des eigenen Schreibaktes und der Position am Schreibtisch, die in den Prosatexten immer wieder, in wechselnder Intensität, auftaucht.

Die erzählende Instanz betrachtet das intradiegetische Ich am Schreibtisch (wie bereits anhand einiger Textbeispiele im vorangegangenen Kapitel gezeigt wurde), wobei diese selbstreflexive Form selten so deutlich erscheint wie in dem 1990 erschienenen Text *Verdeckte Selbstbeobachtung* in *Hotel Mordschein*. Ausgehend von dieser Paradesituation, die jedoch naturgemäß ein erzählerisches Paradoxon darstellt, soll unter Miteinbeziehung von Michael Schefflers Theorie der "Formen selbstreflexiven Erzählens" ein Konzept entwickelt werden, das die Methoden und Funktionen dieses paradoxen Szenarios aufzeigt. Über die Form der Selbstbeobachtung kommt es zu Überlegungen in Hinblick auf das eigene Schreiben und Erzählen, die auch für die spätere Prosa Koflers

⁵⁸ Schmidt-Dengler in Ö1 (1989), zitiert nach: Haas, Franz: Bücher aus dem Hinterhalt. Die literarischen Sabotageakte des Werner Kofler. In: Modern Austrian Literature Vol. 24 No. ¾, (1991), S. 198.

⁵⁹ Bestand Werner Kofler, RMI / KLA

⁶⁰ Vgl. dazu Anm. 30.

gelten, weshalb dieses Element – auch wenn es in *Kalte Herberge* dann nur beschränkt Verwendung findet – hier erwähnt wird.

4.2.1. "Verdeckte Selbstbeobachtung"

Verdeckte Selbstbeobachtung beschreibt in einem komplizierten Ebenenspiel eine bizarre Beobachtung: Das erzählende und im Berliner „Hotel Atlanta“ logierende Ich verfolgt akribisch sein Alter Ego, das zeitgleich im gegenüberliegenden Literaturhaus an der Abfassung eines Manuskripts begriffen ist. Das extradiegetische⁶¹ Ich, der Erzähler im Hotel, hält seine Beobachtungen in einem Notizblock, "auf dessen Einband, wie bei einem Schulheft, unter meinem Namen *Verdeckte Selbstbeobachtung geschrieben stand*"⁶², fest, während sein intradiegetischer Gegenpart verschiedenste Erzählversuche und -themen unternimmt und ausprobiert. Dass ein solches Unterfangen mit geringer Wahrscheinlichkeit zu Erfolg führt und daher sehr schnell zur Satire wird, zeigt sich bereits in der ersten Passage, in der ein antiquiertes, traditionelles Dichterbild karikiert scheint:

"[...] nun aber sah ich mich bald am Tisch über leere Blätter gebeugt, nachdenklich den Kopf in die Hände gestützt, bald düster am Schreibpult stehen, den Federkiel wie abwägend in der Hand, bald auf dem Diwan liegen, bald im Kreis gehen, in ein grimmiges Selbstgespräch vertieft und Verwünschungen ausstoßend, [...]"⁶³

Das erste Schreibunternehmen des intradiegetischen Literaturhaus-Ichs betrifft das Märchen "Alpensagen und Hausmärchen", dem die NS-Thematik rund um Odilo Globocnik⁶⁴ eingeschrieben ist. Der nächste Erzählversuch, erneut akribisch von Seite des Hotel-Ichs festgehalten, bezieht sich auf einen geplanten Briefroman, "Die Metamorphosen des Plattnerhofes", der wiederum nicht nur Parodie auf Christoph Ransmayrs kurz zuvor erschienen Roman *Die letzte Welt* (1988) ist, sondern auch auf die von Kofler präzise recherchierte (Versicherungs-)Geschichte rund um die Ferienpension

⁶¹Die Bezeichnungen des extra-, intra- und metadiegetischen Erzählers/Ichs stammen von Gérard Genette, der in „Discours du récit“ (1972) eine Unterteilung der narrativen Kategorie *Stimme* nach Zeit, Ebene bzw. Standpunkt und Person vornimmt. Die Ebenen einer Erzählung lassen sich in extradiegetische, intradiegetische und metadiegetische unterteilen; in Bezug auf den Erzähler unterscheidet Genette zwischen homodiegetischer (Erzähler ist Teil der erzählten Welt) und heterodiegetischer (Erzähler ist *nicht* Teil der Geschichte) Instanz. Geschieht ein Übereinandergreifen der einzelnen Ebenen, liegt nach Genette eine Metalepse vor. Vgl. dazu: Genette: Die Erzählung, v.a. S. 137-170.

⁶² Kofler: Triptychon, S. 222.

⁶³ Ebd., S. 224.

⁶⁴ Österreichischer Nationalsozialist und Mitglied der SS; während des 2. Weltkriegs führend beteiligt an der Verfolgung und Ermordung tausender Juden, vor allem in den Konzentrationslagern von Lublin und Risiera di San Sabba.

Plattnerhof am Iselsberg anspielt⁶⁵. Auch die geplante Radioreihe („Erlösergebäuerinnen im Gespräch“) sowie Entwürfe seines Alter Egos zu geplanten Scherzos, Nottornos, etc. werden vom beobachtenden Ich im Hotel genau festgehalten.

All diese Erzählversuche und "Literaturhausminiatur[en]"⁶⁶ des intradiegetischen Ichs, darunter beispielweise auch der umfangreiche Briefwechsel zwischen den Akteuren des "Plattnerhof-Romans" lassen sich auf einer weiteren Ebene, der metadiegetischen, verorten. Die Ebenen verlaufen dabei keineswegs getrennt voneinander ab, sondern geraten zusehends in ein Wechselspiel, das letztendlich zur völligen Auflösung der Grenzlinien und zu einem ständigen Übereinandergreifen der einzelnen diegetischen Ebenen und Geschichten führt. Das intradiegetische Ich greift hier aktiv in die Briefwechsel seiner Figuren ein, tritt dort in der Rolle des Erlösers „A.H.“ (i.e. André Heller) auf, dessen multimediale Trauminszenierungen die gewöhnliche Menschheit spirituell befreien sollen, bis schließlich die Positionen zusehends verwischen und die paradoxe Ebenenverstrickung ihr Ende in der Andeutung einer inszenierten Gewalttat findet:

Jetzt hörte ich mich über den Gang gehen und vor meiner Zimmertüre kurz innehalten, und da: Schon sah ich mich bedrohlich in der Tür stehen, das Küchenmesser in der Hand, und einige Schritt auf mich zu tun, um mich – und kein Blitzlicht sollte mir gegen den Eindringling helfen – , mit dem Satz: Hörst du sie nun, die Viola im Nebenzimmer? für diesen Text zur Rechenschaft zu ziehen und die Herausgabe meiner Aufzeichnungen zu erzwingen.⁶⁷

Die Form der Metalepse und das gesamte Konzept der Erzählinstanzen und ihrer genauen Verortung werden somit von Kofler von Beginn an ad absurdum geführt. Dass eine Selbstbeobachtung, das Betrachten des eigenen Schreibens und der Situation als Schreibender, wie sie in dem Prosastück explizit gezeichnet und parodiert ist, zwangsweise zu einer paradoxen Endlosschleife führt, steht außer Frage.

Ein ähnliches Dilemma hat schon Franz Kafka in seinen Tagebüchern skizziert, wenn er gleich zu Beginn der Aufzeichnungen metaphorisch proklamiert: "[...] jeden Tag soll zumindest eine Zeile gegen mich gerichtet werden wie man die Fernrohre jetzt gegen den Kometen richtet."⁶⁸ Das Projekt der Selbstbeobachtung ist naturgemäß, wie Jörg Wolfradt

⁶⁵ Wie nachzulesen in *Guggile* und auch von Wendelin Schmidt-Dengler hingewiesen wurde: Am Osttiroler Iselsberg verbrachte Kofler in seiner Jugend einige Sommerferien (vgl. Schmidt-Dengler: Werner Kofler, S. 307).

⁶⁶ Kofler: *Triptychon*, S. 301.

⁶⁷ Ebd., S. 308.

⁶⁸ Kafka, Franz: *Tagebücher*. Hg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: S. Fischer 1990, S. 14.

ausführt, (schon bei Kafka) eng an das Schreiben geknüpft und birgt auch hier das Potenzial – und das Risiko – einer unweigerlichen Reflexion über die eigene Situation als Schreibender ebenso wie über das Schreiben per se.⁶⁹ Jede Form des Schreibens und der Schrift wird in diesem Kontext zu einem Reflexionsmedium, was wiederum mit nichts anderem als mit der Koflerschen Gewalttat gegenüber dem intradiegetischen Alter Ego enden muss. Kafka soll das wie folgt ausgedrückt haben: "Durch das Gekritzel laufe ich mir selbst davon, um mich beim Schlußpunkt selbst zu ertappen. Ich kann mir nicht entrinnen."⁷⁰

Ähnliche Konsequenzen für die eigene Position entdeckt auch das extradiegetische Ich in *Verdeckte Selbstbeobachtung*: "Ich verfolgte mich – und brachte mich zur Strecke?"⁷¹. Dass das Projekt der Selbstbeobachtung also nicht nur zu einem hinterhältigen und gefährlichen Spiel auswächst, wie Kofler es offenlegt, sondern auch an bizarrem Eindruck kaum zu übertreffen ist und die Grenzen zum Wahnsinn schier übersteigt, wird im Text auf den Punkt gebracht: "Zum Irrsinnigwerden, ich mich hier und ich mich dort, ein Irrsinnskunststück, Irrsinn, Wahnsinn, das Messer, schnell!"⁷².

Diese Paradoxie der Selbstbeobachtung, die bei Kofler in *Verdeckte Selbstbeobachtung* über die satirische Darstellung einer metaleptischen Anordnung verläuft und zu einem unauflösbaren Sprachspiel⁷³ wird, war der erste Aspekt des selbstreflexiven Schreibens, auf den mit dem Verweis auf *Verdeckte Selbstbeobachtung* eingegangen werden sollte. Tatsächlich nennt auch Michael Scheffel, der sich 1997 in *Formen selbstreflexiven Erzählens* eingehend mit der narratologischen Funktion der Selbstreferenz beschäftigt hat, jene Form der paradoxen Selbstbeobachtung in seiner Argumentation. Als exemplarisches Beispiel taucht bei Scheffel Günter Grass' *Die Blechtrommel* (1959) auf, wo es gleich zu Beginn des Erzähltextes zu einer ähnlichen Parodie der Selbstreflexion kommt: "Man kann [...] behaupten, es sei heutzutage unmöglich einen Roman zu schreiben, dann aber sozusagen hinter dem eigenen Rücken, einen kräftigen Knüller hinlegen [...]"⁷⁴. Diese Form des paradoxen "Hinterrücks-Schreibens" ist auch bei Kofler

⁶⁹ Vgl. Wolfradt, Jörg: Der Roman bin ich: Schreiben und Schrift in Kafkas "Der Verschollene". Würzburg: Königshausen und Neumann 1996, S. 15-19.

⁷⁰ Janouch, Gustav: Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen. Erweiterte Ausgabe. Frankfurt am Main: S. Fischer 1968, S. 244.

⁷¹ Kofler: Triptychon, S. 235.

⁷² Kofler: Ebd., S. 247.

⁷³ Steinlechner, Gisela: Nichts Wahnwitzigeres als Sprechen und Schreiben. In: Amann (Hg.): Werner Kofler (2000), S. 111.

⁷⁴ Grass, Günter: Die Blechtrommel. Darmstadt u.a.: Luchterhand 1959, S. 11.

integraler Bestandteil sämtlicher Erzähltexte. „Bücher aus dem Hinterhalt“⁷⁵ ist der Begriff, der diese bizarre Konstellation des Schreibens metaphorisch wiedergibt. Derartige Anschläge wiederum, das wird vor allem anhand *Verdeckte Selbstbeobachtung* klar, haben einerseits die (österreichische) Medien- und Politikwirklichkeit zur Zielscheibe, machen aber andererseits ebenso wenig Halt vor der eigenen Person des Schreibenden und dem eigenen Erzählen.

Um die Funktion der Selbstreflexion, wie sie in „Verdeckte Selbstbeobachtung“ exemplarisch mit all ihren bizarr-bedrohlichen Konsequenzen dargestellt wurde, klarer nachvollziehen zu können und ihre genaue Definition zu erörtern, sei im folgenden ein kurzer Blick auf Michael Scheffels Klassifikationssystem geworfen.

4.2.2. Exkurs: Selbstreflexivität nach Scheffel

Nach Michael Scheffel sind es zunächst drei Faktoren, die den Begriff des selbstreflexiven Erzählens genauer erklären und eingrenzen:⁷⁶

1. Selbstreflexion führt nicht notwendig zur Rückbezüglichkeit einer Erzählung als Ganzes (womit ausgeschlossen ist, dass bereits ein Satz selbstreflexive Merkmale besitzt).
2. Narrative Selbstreflexion ist nicht notwendig an die Fiktionalität einer Erzählung gebunden (und ist somit von Metafiktion eindeutig zu unterscheiden).
3. Selbstreflexion *kann* markierte intertextuelle Anspielungen einschließen, ist jedoch vorrangig intratextuell.

Besonderes Gewicht ist auf das letzte Kriterium zu legen, da es das (metaisierende) Element der Selbstreflexion eindeutig von jenem der Intertextualität abgrenzt. Die in dieser Arbeit bis dato erfolgten und noch folgenden Ausführungen über Formen der Selbstreflexion beziehen sich also, wenn nicht im jeweiligen Fall anders angemerkt, auf einen konkreten Einzeltext Koflers. Werden Parallelen zu anderen Texten, so zum *Triptychon*, zu *Herbst, Freiheit* oder *Zu Spät* gezogen, dann nur, um weitere Textbeispiele zu nennen und nicht vorrangig, um hier eine intertextuelle Komponente der Selbstreflexion zu zeigen.

⁷⁵ Haas, Franz: Bücher aus dem Hinterhalt. Die literarischen Sabotageakte des Werner Kofler. In: *Modern Austrian Literature*. Vol. 24 No. 3/4 (1991), S. 183-202.

⁷⁶ Vgl. dazu Scheffel, Michael: *Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen*. Tübingen: Niemeyer 1997. (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 145), v.a. S. 46-90.

Ausgehend von den oben genannten Kriterien unterteilt Scheffel die Formen selbstreflexiven Erzählens zudem in zwei Kategorien – in Selbstbetrachtung und (formale) Selbstspiegelung. Beide der Formen, Betrachtung wie Spiegelung, sind auf den Ebenen des Erzählens (*discours*) und des Erzählten (*histoire*) realisierbar und können sich dabei auf die Erzählung, das Erzählen (d.h. den Erzählakt), das Erzählte sowie das poetologische Prinzip beziehen.

Selbstreflexivität auf der **Ebene des Erzählens** liegt dann vor, "sobald ein Erzähler den Erzählvorgang auf Kosten des erzählten Vorgangs vergegenwärtigt, indem er unmittelbar sein Erzählen, seine Erzählung oder das Erzählen reflektiert."⁷⁷ Die Betrachtungsarten reichen dabei von Reflexionen über die Entstehung und Motivation eines Textes und des narrativen Akts (wofür die zuvor erwähnten Koflerschen Szenen der Selbstbeobachtung am Schreibtisch Beispiele waren), über die Thematisierung des Erzählaktes selbst (Metanarration) bis hin zu Reflexionen des eigenen poetologischen Programms. Auch Überlegungen nicht nur hinsichtlich der Produktion, sondern auch der Rezeption eines Erzähltextes (z.B. Leserapostrophen) sind auf der Ebene des Erzählens zu verorten.

Von der Ebene des Erzählens und den dort realisierbaren selbstreflexiven Erzählformen unterscheidet Scheffel schließlich die **Ebene des Erzählten**. Auch hier ist das Quartett der Reflexionsgegenstände, das poetologische Prinzip, Erzählung, Erzählen und Erzähltes umschließt, möglich. Konkretes Beispiel für Selbstreflexivität auf der Ebene des Erzählten wären im Falle von *Verdeckte Selbstbeobachtung* jene Passagen, in denen das intradiegetische Literaturhaus-Ich in das Literaturhausmagazin hinabsteigt, um nach Versatzstücken für den nächsten literarischen Wurf zu suchen. Die Art und Weise der Koflerschen Schreibweise und Poetik, die geprägt ist von Assoziationen und Intertextualität, wird hier deutlich (wenn auch metaphorisch) auf der diegetischen Ebene aufgezeigt und ist somit selbstreflexives Element.

Wie anhand von *Verdeckte Selbstbeobachtung* und der bizarren Metalepsensituation jedoch sehr schön zu sehen war, ist eine präzise Verortung der Ebenen und der Erzählinstanzen bei Werner Kofler ohnehin ein wenig zielführendes Unterfangen. Nicht zuletzt ist daher auch hier anzumerken, dass der Autor mit theoretischen Konzepten und Kategorien bewusst „spielt“; viele der theoretischen Konstellationen werden ironisiert und ad absurdum geführt. Das Thema der literarischen Selbstbeobachtung bei Werner Kofler

⁷⁷ Scheffel: Formen selbstreflexiven Erzählens, S. 56.

sollte demnach an dieser Stelle von theoretischer Sicht soweit geklärt sein, und die Aufmerksamkeit auf weitere metaisierende Formen gerichtet werden.

Scheffels Konzept wurde in den letzten Jahren von immer mehr Kritik begleitet, wonach dieser einerseits sämtliche intertextuelle Phänomene bei seiner Kategorisierung ausspart⁷⁸ - wie bereits oben kurz angesprochen – und andererseits auf spezifische selbstreferentielle Elemente, wie beispielsweise jenes der Metanarration auf der Ebene des Erzählens, nicht ausreichend eingeht. Anregung zu letztgenanntem Punkt stammt vor allem von Ansgar Nünning, der – im Kontext der „Formen selbstreflexiven Erzählens“ von Scheffel – eine Konzentration auf die Erzählillusion, dabei vor allem auf das Phänomen der Metanarration, vorschlägt. Da meines Erachtens nach die Konstellation der literarischen Selbstbeobachtung und -reflexion bei Werner Kofler zwar eine wichtige Rolle spielt, oftmals jedoch nur Ausgangspunkt für einen ganze Flut metanarrativer Äußerungen ist, möchte ich im folgenden etwas näher auf Nünning's Konzept eingehen und dazu konkrete Beispiele aus *Kalte Herberge* nennen. "Metanarration" ist dabei als Sonderform selbstreflexiven Erzählens anzusehen; die oben genannten Argumente Scheffels behalten ihre Gültigkeit, werden jedoch erweitert.

4.3. Metanarration – Formen und Funktionen

Unter dem Begriff der Metanarration, so Ansgar Nünning, sind "diejenigen Kommentare und Reflexionen einer Erzählinstanz zu subsumieren, die Aspekte des Erzählens in selbstreflexiver Form thematisieren und damit die Aufmerksamkeit auf den Erzählvorgang richten."⁷⁹

Metanarration, das Erzählen über das Erzählen, ist seit den Anfängen des Romans in wechselnder Intensität Bestandteil der Literatur und spiegelt das jeweilige Verhältnis des Autors und seiner Zeit zu Sprache und Wirklichkeit wider. Die Entwicklung sowie die Arten und Funktionen der metanarrativen Äußerungen sind dabei unterschiedlich und sollen im folgenden anhand eines kurzen literarhistorischen Abrisses skizziert werden. Ein Großteil der hier angeführten Werke und Texte findet zumeist im Zusammenhang mit dem

⁷⁸ Vgl. dazu Wolf, Werner: Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst. Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ‚mise en cadre‘ und ‚mise en reflet/série‘. In: Helbig (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert, S. 51.

⁷⁹ Nünning, Ansgar: Mimesis des Erzählens: Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration. In: Helbig (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert, S. 33-34.

Phänomen der Metafiktion Erwähnung; hier soll jedoch der Schwerpunkt auf dem Element der *Metanarration* liegen. Metafiktion wird dabei als Illusionsbildung auf der Ebene des Erzählten, d.h. auf *histoire*-Ebene, Metanarration auf der *discours*-Ebene verstanden. Naturgemäß überschneiden sich diese beiden Elemente bis zu einem gewissen Grad immer wieder; zudem lässt sich – wie auch in der folgenden Genealogie zu sehen sein wird – eine Entwicklung von einer Dominanz der Metafiktion zu Beginn des Romans hin zu einer intensivierten Sensibilisierung und Thematisierung des Erzählakts per se erkennen.

4.3.1. Literarhistorischer Kontext

Einer der ersten Prototypen des Erzählers, der das eigene Erzählte sowie den Akt des Erzählens kontinuierlich thematisiert und zum Grundprinzip der Erzählung hebt, ist Tristram Shandy, der Erzähler in Laurence Sternes Roman *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Während Sternes Roman, dessen ersten beiden Bände 1760 erschienen, oftmals als Exempel eines metafictionalen Romans herangezogen wird, ist er damit gleichzeitig eines der ersten Erzählwerke, die das eigene Erzählen und den spezifischen Erzählakt thematisieren. Auf den ersten Punkt der Metafiktion möchte ich nicht näher eingehen; in Bezug auf metanarrative Äußerungen ist jedoch sehr wohl ein Blick auf den charakteristischen Sterne-Erzähler zu werfen.⁸⁰

Durch stellenweise leer gelassene Seiten, Auslassungszeichen in Form von Asterisken⁸¹, direkte Anreden und Aufforderungen an den Leser⁸² und Digressionen über das eigene Erzählen wird die eigentliche Handlung, die skurrile Lebensgeschichte Tristram Shandys, zur Nebensache. Das Interesse des Lesers richtet sich zusehends auf den Akt des Erzählens. Metanarrative Äußerungen okkupieren ganze Kapitel, Digressionen wie Assoziationen fungieren als zentrale Gestaltungsmittel und das Verhältnis zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit wird zusehends aufgelöst. Tristram als "self-conscious narrator" geht es weniger um die Nachahmung der realen Welt und der darin vorkommenden Handlungen als um den Ausdruck einer gesteigerten Subjektivität. Der Erzähler inszeniert sich als Spielleiter⁸³ und wirft somit die Frage nach den Möglichkeiten

⁸⁰ Ein Teil der folgenden Ausführungen basiert auf einer Mitschrift zur Vorlesung „Illusionsstörendes Erzählen im Roman“ von Wynfrid Kriegleder, Univ. Wien 2007/08.

⁸¹ Nach Nünning wäre dies *formal* bestimmte Metanarration, mehr zur genauen Definition der Metanarrationsarten vgl. Kap. 4.3.2.

⁸² *Leserbezogene / funktionale* Metanarration, vgl. erneut Kap. 4.3.2.

⁸³ Vgl. Engel, Manfred: Der Roman der Goethezeit. Band 1. Anfänge in Klassik und Frühromantik: Transzendente Geschichten. Stuttgart u.a.: Metzler 1993. (Germanistische Abhandlungen 71), S. 188.

des (freien) Erzählens, das als willkürlich und bewusst gestalteter, gleichzeitig aber auch als unabschließbarer Prozess auftaucht, neu auf.

Ähnliche, wenn auch noch subtiler ausgeprägte Verfahren der Metanarration lassen sich bereits Anfang des 17. Jahrhunderts in Miguel de Cervantes *Don Quijote de la Mancha* finden, wo es ebenfalls die Bloßlegung des Verfahrens, die Metaisierung auf Vermittlungsebene ist, die die Aufmerksamkeit des fiktiven Lesers zusehends auf den Akt des Erzählens lenkt und dabei gleichzeitig Fragen nach dessen Möglichkeiten aufwirft. In den Gesprächen Sancho Panzas mit seinem Herrn, Don Quijote, kommt die Sprache immer wieder auf Theorie und Aspekte des Erzählens, was bereits als metanarrative Äußerung, wenngleich auch auf Figurenebene, zu sehen ist. Metanarrative Verfahren lassen sich zudem auf formaler Ebene durch Auffälligkeiten im Bereich der Vermittlung verorten, wenn beispielweise im ersten Buch der Erzählfluss in der Hitze eines Kampfgefechts Don Quijotes abrupt unterbrochen wird:

Das Bedauerliche an der Geschichte ist jedoch, daß der Verfasser dieser Geschichte gerade hier den Kampf in der Schwebe läßt und sich damit entschuldigt, daß er von den Heldentaten nur niedergeschrieben fand, was er bisher berichtete.⁸⁴

Wenn der Cervantes-Erzähler erklärend und kommentierend in die Geschichte eingreift, tauchen bereits hier, zu Beginn des 17. Jahrhunderts, Versuche einer Narration auf, die ganz bewusst eine Ebene der Erzählillusion entstehen lässt.

Fortgesetzt werden solcherart metaisierende Erzählverfahren u.a. mit dem 1773/1775 erschienenen *Jacques Le Fataliste et son Maître* von Denis Diderot, der ebenfalls die Aufmerksamkeit auf die Ebene der Vermittlung richtet. Hier ist es allerdings bereits der Leser selbst, der in der Folge den Autor adressiert, dessen Autorität wie Allmacht in Frage stellt und sich immer wieder an die Erzählinstanz wendet. Die zentrale Frage, die im Kontext der philosophischen Denkrichtung des Determinismus bzw. Fatalismus, in dessen Rahmen Diderots Text anzusiedeln ist, folgerichtig erscheint, ist jene nach der Vorherbestimmung, die eben auch das Erzählwerk und dessen Möglichkeiten betreffen muss. Explizite Verweise darauf, dass die Geschichte ja erfunden sei, werden stets damit quittiert, dass ohnehin alles „da droben geschrieben“⁸⁵ stehe. Dieses Bewusstsein des Paradoxons von Determination auf der einen und Handlungsfreiheit auf der anderen Seite

⁸⁴ De Cervantes Saavedra, Miguel: *Don Quijote de la Mancha*. Erster und zweiter Teil. Hg. und neu übersetzt von Anton M. Rothbauer. Stuttgart: Henry Goverts Verlag 1964. (Miguel de Cervantes Saavedra. Gesamtausgabe in vier Bänden, Band II), S. 97.

⁸⁵ Diderot, Denis: *Jacques der Fatalist und sein Herr*. Stuttgart: Reclam 2006, S. 14.

zeigt bereits die Anspielung auf die Komplexität der Wirklichkeit und des Verhältnisses zwischen Fiktion und Wahrheit.

Ein weiterer Roman, der sich in die Tradition des illusionsstörenden oder, genauer, des metanarrativen Erzählens stellt, ist Clemens Brentanos einziger Roman *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter*, erschienen 1801/1802. Der Text stellt die Ebene der Reflexion über jene der *histoire* und zeichnet sich nicht nur bereits aus formalen Gesichtspunkten als metanarrativ und auffällig auf Vermittlungsebene aus. Der erste Teil ist als polyperspektivischer Briefroman, der den Briefwechsel zwischen Godwi und den übrigen diegetischen Figuren wiedergibt, gestaltet; im zweiten Teil wendet sich der Herausgeber des Bandes, Maria, direkt an den impliziten Leser und kommentiert alles bisher Gelesene und Gesammelte. Nicht selten sind die Leseranreden dabei spöttischer Natur, darüber hinaus sind immer wieder Gedanken und Reflexionen über Roman und Erzähltheorie eingestreut. Diese Distanznahme von der eigentlichen erzählten Handlung resultiert auch hier, in diesem Werk der Romantik, in der erneuten Thematisierung von Fiktion und Realität, von tatsächlich Geschehenem und rein vom Autor als authentisch Erfundenem.

„Subversive Romantik!“⁸⁶ als Kennzeichen der Prosa Werner Koflers taucht, vom Autor selbst geprägt, immer wieder auf und stellt hier eine literarische Verbindung dar, die tatsächlich nicht leichtfertig von der Hand zu weisen ist und über verschiedene (mediale) Aspekte verläuft. Musik, Klänge und filmische Verfahren spielen eine bedeutende Rolle im gesamten Prosawerk Koflers, Partituren und Lieder Franz Schuberts bestimmen nicht nur Titel⁸⁷, sondern oftmals auch den Ton ganzer Texte. Märchen, Skizzen und Nottornos werden in *Verdeckte Selbstbeobachtung* vom Erzähler anprobiert und thematisiert, und eben jener Erzähler ist es hier auch, der Briefe rund um den Brand des Plattnerhofes aneinanderreicht, quasi in dem Versuch, einen „polyperspektivischen“ Briefroman zu schaffen. All diese erzählerisch-künstlerischen Bemühungen müssen jedoch scheitern; Ziel der – wenn man so will – romantischen Einsprengsel ist nicht die Realisierung eines Gesamtkunstwerks, sondern dessen Dekonstruktion und die gleichzeitige Unterwanderung jedes Wirklichkeits- und Realitätsanspruchs.

Zurück zum Thema der Metanarration im Laufe der Literaturgeschichte: mit der veränderten Wirklichkeitskonzeption des Realismus und den neuen politischen wie sozialökonomischen Rahmenbedingungen wandelt sich auch die Tradition des

⁸⁶ Kofler, Werner: *Wie ich Roberto Cazzola in Triest plötzlich und grundlos drei Ohrfeigen versetzte*, S. 56.

⁸⁷ Etwa: *Der Hirt auf dem Felsen* – Lied Franz Schuberts.

illusionsstörenden bzw. metanarrativen Erzählens. Mit dem gesteigerten Wirklichkeitsgefühl stellt sich vor allem die Frage nach Grenzen und Umfang dieser Realität sowie nach den Möglichkeiten einer (ersehnten) Harmonisierung zwischen objektivem und subjektivem Wirklichkeitsbewusstsein. Metanarrative Äußerungen, die die Vermittlungsebene in den Vordergrund stellen und dadurch die Frage nach wirklich und fiktiv, nach Wahrheit und Autorimagination, aufwerfen könnten, sind in realistischen Erzähltexten des 19. Jahrhunderts folglich rar. Kommt es dennoch zu metanarrativen Einschüben, dann besitzen diese eine andere Funktion. Weniger als den Leser dazu anzuregen, nachzudenken und das Gelesene bzw. Erzählte kritisch zu reflektieren, haben metanarrative Äußerungen des realistischen Romans den Zweck, ein Übereinkommen zwischen Autor und Leser über geltende Werte und Normen sowie über die Beziehung von Wirklichkeit und Fiktion herzustellen. Gleichzeitig bleiben sie auch weiterhin als Medium der Selbstcharakterisierung des Erzählers und der poetologischen Selbstreflexion von Bedeutung.⁸⁸

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts stellen sich solche Fragen nach der Vereinbarkeit von innerer und äußerer, von subjektiver und objektiver Wirklichkeit kaum mehr bzw. mit weitaus radikaleren Konsequenzen für die eigene Ich-Instanz. „Das Ich ist unrettbar“⁸⁹ stellt Ernst Mach fest, und diese Feststellung erweist sich in ihrer Essenz als Motto einer Moderne, die von der Auflösung des Ichs und seiner Instanzen geprägt ist. Eine realistische Wiedergabe des Inneren ist aufgrund der Ich-Dissoziation ebenso undenkbar wie jene der äußeren Wahrnehmungen – die Konzentration liegt daher auf der Wiedergabe einer subjektiven, oftmals unbewussten und fragmentierten Wahrheit und Wirklichkeit. Anstelle metanarrativer Äußerungen und Erzählerkommentare sind es Formen des inneren Monologs, der erlebten Rede und des Bewusstseinstroms, die das neue Konzept der Wirklichkeit und Ich-Auffassung wiedergeben. Sie drücken eine innere Reflexion und Selbstempfindung aus, deren Emphase auf dem Subjektivitätsgefühl liegt.

Radikaler als die Autoren um die Jahrhundertwende gehen die nachfolgenden literarischen Strömungen, von Futurismus über Expressionismus bis Surrealismus und Dadaismus, mit dem Thema der Metanarration um. Zwar werden auch hier wiederum Erzählen und Erzählakt nicht zwingend poetologisch reflektiert und kommentiert, doch die antimimetischen Verfahren der einzelnen Gruppen und Autoren legen a priori klar dar, dass ein Erzählen ohnehin unmöglich und aussichtslos ist. Ausgehend von einer solch

⁸⁸ Vgl. Nünning: Mimesis des Erzählens, S. 41.

⁸⁹ Mach, Ernst: Beiträge zur Analyse der Empfindungen. Jena: Verlag Gustav Fischer 1886, S. 18.

verlorenen Referenzfunktion der Sprache⁹⁰ kann es nur mehr Ziel sein, so das Manifest der Dadaisten, „die Literatur zu töten“⁹¹. Die dadaistischen Arbeitstechniken, das anarchische Zusammenstellen und Verbinden von Lauten, Wörtern, Phrasen und anderem Sprachmaterial stellt eine neue Form der Metanarration dar, die nun nicht mehr auf den Aufbau einer (Erzähl-)Illusion abzielt. Ganz im Gegenteil ist sie solcherart ins Extreme gesteigert, dass allein die formale Struktur der Texte die Art des Erzählens und Schreibens widerspiegelt und abbildet.

Das Spiel mit Lauten und „zugewachsenem“ wie „aufgefundenem“ Sprachmaterial setzt sich in den fünfziger Jahren in ähnlicher Form durch die Wiener Gruppe fort, deren avantgardistische Arbeiten, Happenings und Performances in der Tradition der dadaistischen Verfahren stehen und sich gegen eine restaurative Literatur- wie Kunstauffassung wenden. Erzählen und Schreiben als Performance richtet sich gegen den veralteten und starren Erzählstil, will mit experimentellen Verfahren die Strukturen auflösen und tritt gleichzeitig nicht nur als Kunst-, sondern ebenso als Gesellschaftskritik auf. Jene der Wiener Gruppe nachempfundene Verfahren lassen sich auch in Werner Koflers Texten finden, wenn aufgefundenes und aufgedecktes Sprachmaterial, von Zeitungsannoncen über dialektale Phrasen bis hin zu Erzählverfahren literarischer Kollegen, „zerstückelt“ und zerlegt wird, um verräterische Sprach- und Gesellschaftsmuster aufzuzeigen. Ein expliziter Hinweis auf die gedankliche wie künstlerische Nähe zwischen Kofler und der Wiener Gruppe ist der 1999 erschienene Text *Zerstörung der Schneiderpuppe*, eine satirisch-wütende Abrechnung mit dem Literaturbetrieb und seinen Akteuren, wobei der Titel weit mehr als nur formale Anspielung an H.C. Artmanns *Zerstörung einer Schneiderpuppe* von 1992 ist.

Um zum Element der Metanarration und dessen Entwicklung im Lauf der Literaturgeschichte zurückzukehren, lässt sich – abseits des Dadaismus und Jahre vor dem Auftauchen der Wiener Gruppe – noch die Strömung der Surrealisten nennen, die mit dem Mittel der von André Breton geprägten „écriture automatique“, des automatischen Dichtens⁹², das zuvor in ähnlicher Weise schon von den Dadaisten praktiziert worden war,

⁹⁰ Sørensen, Bengt Algot (Hg.): Geschichte der deutschen Literatur. Band II. Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. München: C.H. Beck 2002, S. 185.

⁹¹ Ebd., S. 185.

⁹² Vgl. Dürr, Claudia: Intertextualität im Prosawerk Werner Koflers. Dissertation. Univ. Wien 2004, S. 282. Laut Dürr, die ebenfalls auf den Zusammenhang der Koflerschen Schreibweise mit den Methoden der Dadaisten und Surrealisten hinweist, „tun [Koflers Texte] nur so als ob“; das Zufallsprinzip der Dadaisten bzw. die traumähnliche Entstehungstechnik der Surrealisten ist hier also unter einem anderen Aspekt zu sehen. Dass das oftmals experimentelle Aneinanderreihen

eine neue Form des Schreibens propagierten. Durch die Freisetzung der Worte und das unreflektierte Aneinanderreihen von Phrasen und Silben sollte eine andere, „richtigere“ Wirklichkeit erlangt werden, die sogenannte „Über-Wirklichkeit“, die als jene des Traums und der Fantasie angesehen wurde.⁹³ Ursprünglich stammte diese Methode des automatischen Schreibens aus der Psychologie; die Literatur zielte nun durch die unbewusste und assoziative Aneinanderreihung von Sprachmaterial auf eine möglichst spontane und traumähnliche Wiedergabe des Denkens ab.

Die assoziative und kaum von Interpunktion unterbrochene Schreibweise der Surrealisten und ähnlicher Strömungen, wie jener des Dadaismus, lässt sich bereits als Vorstufe einer Metanarration sehen, auch wenn die Aufmerksamkeit mehr auf dem sprachlichen Medium selbst als auf bewussten Reflexionen oder Kommentaren darüber liegt. Dennoch findet hier bereits der fortlaufende Aufbau einer Erzählillusion statt, die sich an die Stelle der bisher üblichen, traditionellen Primärillusion bzw. Geschehensillusion stellt. Nicht mehr das Erzählte wird gezeigt und bewusst gemacht, sondern vorrangig das Erzählen und seine Verfahren wie Möglichkeiten.

In den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts werden die Überlegungen zu Sprache und Schreibprozess häufiger und finden, auch mittels metanarrativer Elemente, intensiver Eingang in die Erzähltexte. Robert Walser wandte sich so in seiner Berner Zeit zusehends einer radikalen Thematisierung des eigenen Schreibens und der eigenen Produktionsästhetik zu⁹⁴. Ohne hier näher auf Walsers charakteristische produktionsästhetische Schreibsysteme, wie das Bleistiftsystem bzw. das Verfassen der Texte in Form von Mikrogrammen eingehen zu wollen, sind auch bei Walser deutliche metanarrative Reflexionen der eigenen Situation als Schreibender sowie des Schreibakts zu finden:

Auf dem Spaziergang überlegte ich mir ein wenig, wo> mit was für Worten ich eine | Arbeit zu beginnen haben würde, die ich hier anfangs niederzuschreiben [...] und deren Niederschrift mich s> voraussichtlich etwas zwanig [sic!] | Tage lang beschäftigen wird.⁹⁵

von Wortteilen und Phrasen nicht nur strukturbildend im Werk, sondern im Moment der Krankheit bzw. Erinnerung auch existenzstiftend für den Schreibenden wirkt, wird zu zeigen sein – vgl. Kap. 7.2.

⁹³ Vgl. Sørensen: Geschichte der deutschen Literatur II, S. 187.

⁹⁴ Vgl. dazu Kammer, Stephan: Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2003.

⁹⁵ Aus Robert Walsers Tagebuchfragmenten, 295/I, 4-7, zit. nach Kammer: Figurationen und Gesten des Schreibens, S.221-223.

Mit der Thematisierung der gegenwärtigen Schreibzeit und des Arbeitspensums spricht Walser zudem den Topos des Schriftstellers an, der zu dieser Zeit deutlich in Kontrast zum Dichterideal der Romantik steht⁹⁶.

In Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930) sind es nicht nur die Vorbemerkungen und Notizen Musils selbst, in denen das Erzählen explizit thematisiert wird, sondern auch die reflektorischen Partien im „Heimweg-Kapitel“, in denen der Protagonist Ulrich über das Prinzip des Erzählens sinniert, über den „berühmten Faden der Erzählung“, der analog den Faden des Lebens konstituiert und das Gesetz des Lebens, das „kein anderes sei als das der erzählerischen Ordnung!“⁹⁷. Auch wenn hier das metanarrative Element im Hintergrund steht und durch die Wahl der Perspektive einer der handelnden, d.h. diegetischen Personen noch bei weitem nicht so explizit anklängt, ist der gesamte Roman von Reflexionen über das Prinzip der Narration durchzogen.

Eine weitere Form der Metanarration lässt sich bei diesem literarhistorischen Überblick noch in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929) verorten. Vor jedem Kapitel wird die weitere Geschichte Franz Biberkopfs schemenhaft dargestellt und ein erster Einblick in die Ereignisse der folgenden Seiten gegeben. Die synoptischen Kapitelüberschriften bilden ein paratextuelles Element auf extradiegetischer Ebene⁹⁸ und sind, auch wenn der restliche Roman Döblins auf eine objektive Wiedergabe der Wirklichkeit mit relativ geringer Erzählerpräsenz und -kommentaren abzielt, deutlich metanarrative Strukturen.

Die in der Moderne aufgeworfene Problematisierung des Ich-Subjekts, die Referenzlosigkeit der Wirklichkeit und die damit verbundene Intensivierung von Metanarration und Selbstreflexivität fiktionaler Texte steigern sich in der Postmoderne. In Kapitel 4.1.1. (Kofler in den „Säulenhallen der Postmoderne“) wurde das umstrittene Thema der Postmoderne und ihrer Charakteristika, die zu einem bedeutenden Teil auch in Koflers Werk nachzuzeichnen sind, bereits angeschnitten. Metaisierungen, so wurde festgestellt, sind unweigerlich Konsequenz und Resultat einer Poetik, die ihre Bezugs- und Referenzpunkte in der realen Welt verloren hat. Damit zählt auch der Punkt der Metanarration und der intensivierten Beobachtung der eigenen Situation und Schreibexistenz zu jenen literarischen Merkmalen, die verstärkt auftreten. Nach Fischer-Lichte proklamiert und thematisiert die Postmoderne jedoch, im Unterschied zur Moderne,

⁹⁶ Vgl. Kap. 8.1.

⁹⁷ Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1974, S. 650. Genaueres zu Musils „Heimweg-Kapitel“ im Kontext des Erzählens vgl. Kap. 6.2.1.

⁹⁸ Vgl. Nünning: *Mimesis des Erzählens*, S. 36.

nicht mehr die fragmentarische Ich-Konstitution, sondern eröffnet bewusst neue Möglichkeiten der Projektion und Produktion von Identität.⁹⁹ Selbstinszenierung und -stilisierung des (schreibenden) Individuums spielen bei diesem Prozess der Neukonstituierung eine wichtige Rolle, wie auch in *Kalte Herberge* noch zu zeigen sein wird.

Zudem wendet sich das Interesse stetig von einer „mimesis of product“, also Nachahmung auf der Geschehensebene mit eingeschobener, punktueller Metanarration, wie das noch bei *Don Quijote* oder *Godwi* überwiegend der Fall war, zu einer „mimesis of process“¹⁰⁰. Die Sprache und das Schreiben an sich werden zunehmend selbstreflexiver und thematisieren nicht nur den Erzählvorgang, sondern bauen auf der Ebene des *discours* aktiv eine neue Form der Illusion auf. Die Reflexionen beziehen sich vorrangig auf den Erzählprozess bzw. die eigene immanente Poetik und erfolgen im konkreten Moment des Erzählens, was an abgebrochenen Passagen, Zurücknahmen narrativer Passagen, Paraphrasen, Wortspielen oder unregelmäßiger Interpunktion zu erkennen ist. Auf diese Illusion auf *discours*-Ebene, die in *Kalte Herberge* über weite Strecken Anwendung findet und in weiterer Folge zu Schlüssen über das (übergeordnete) poetologische Prinzip führt, ist Ansgar Nünning eingegangen und hat den Begriff der „Mimesis des Erzählens“ geprägt.

4.3.2. „Mimesis des Erzählens“ und Erzählillusion

Nünning, der sich vor allem auf rezeptionsästhetische wie kommunikationstheoretische Modelle stützt, legt die Konzentration der erzähltheoretischen Auseinandersetzung, ausgehend von Scheffels zuvor behandelter Typologie selbstreflexiver Erzählformen, nun auf die Ebene des Erzählens (anstelle auf jene des Geschehens), nach Genette also von *histoire* auf *discours*. Sein Begriff der Erzählillusion, die bis dato zumeist als die sekundäre angesehen wurde, wertet den Stellenwert des Erzählens insofern auf, als dass "der Akt des Erzählens das Erzählte – die Ebene der Figuren und der Geschichte – überhaupt erst hervorbringt."¹⁰¹ Die Mimesis des Erzählens, so Nünning weiter "besteht [...] in einer Nachahmung von narrativer Kommunikation über Wirklichkeit"¹⁰² und ist nach diesen Überlegungen als Primärillusion anzusehen. Stellt man Nünnings Konzept in eine

⁹⁹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Postmoderne: Fortsetzung oder Ende der Moderne? Literatur zwischen Kulturkrise und kulturellem Wandel. In: Neohelicon 16/1 (1989), S. 11-27.

¹⁰⁰ Hutcheon, Linda: Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press 1980, S. 39.

¹⁰¹ Nünning: Mimesis des Erzählens, S. 20-21.

¹⁰² Ebd., S. 21.

Verbindung zu Genette, ist auf dessen Definition von „metanarrativ“ zu verweisen, die lediglich intratextuelle Anmerkungen des Erzählers zu Gliederung und narrativer Ordnung – also sogenannte „Regiebemerkungen“ – umschließt, und damit sehr einschränkend vorgeht.¹⁰³ Abgesehen von diesem Aspekt wendet Genette ansonsten den Begriff der Metaisierung ausschließlich in Bezug auf die diegetischen Ebenen an; etwa, wenn er die Erzählung zweiter Stufe innerhalb der diegetischen Welt als „metadiegetische Erzählung“ deklariert. Die „Metaerzählung“ ist dabei die Erzählung im Rahmen der Erzählung; die Metadiegeese wiederum das Universum innerhalb der Erzählung zweiter Stufe.¹⁰⁴

Nach Nünning's Typologie hingegen können die Ausprägungen der Metanarration, die eine „Mimesis des Erzählens“ hervorbringen und bedingen, sehr unterschiedlich bestimmt und vielfältig sein. Auf *formaler* Ebene ist Metanarration durch Kapitelüberschriften, Paratexte und Herausgeberkommentare denkbar (vgl. Döblins *Berlin Alexanderplatz*), während *strukturelle* Metanarration das Verhältnis der metanarrativen Äußerungen zu jenen nichtmetanarrativen Elementen im Text beachtet. Hier geht es um die Einbindung der metanarrativen Elemente, ihre Position im Text sowie Umfang und Grad ihrer Anknüpfung.

Inhaltlich bestimmte Formen von Metanarration umschließen das Objekt der jeweiligen metanarrativen Äußerung. Die inhaltliche Referenz metanarrativer Passagen können demnach das eigene Erzählen, das Erzählen allgemein oder auch die Erzählweise (das poetologische Prinzip) anderer AutorInnen darstellen. In Hinblick der Überlegungen zu *Kalte Herberge* ist später vor allem auf diesen Punkt einzugehen, da metanarrative Äußerungen hier Reflexionen des Erzählers zum poetologischen Programm (vgl. etwa Kapitel 8.2.) zulassen. Zudem kann sich diese Form der Metanarration auch an den Leser wenden (leserbezogene Formen von Metanarration). Die letzte von Nünning kategorisierte Form der Metanarration ist *wirkungsästhetisch* bzw. *funktional* bestimmt und ist von der Dialektik zwischen Illusionskompatibilität und Illusionsstörung gekennzeichnet. Nicht jede Form der Metanarration muss automatisch illusionsbrechend sein, andererseits können metanarrative Äußerungen sehr wohl den Rezipienten dazu anregen, Distanz zum erzählten Geschehen (oder zum Erzählakt) zu nehmen.¹⁰⁵ Auf diese Form der Metanarration wird in Kapitel 10. zu verweisen sein, wenn es um wirkungs- und rezeptionsästhetische Elemente des Koflerschen Erzählens geht.

¹⁰³ Vgl. ebd., S. 32 und S. 34 sowie Genette: Die Erzählung, S. 166.

¹⁰⁴ Vgl. Genette: Die Erzählung, S. 148.

¹⁰⁵ Vgl. Genaueres Schema dieser Formen bei Nünning: Mimesis des Erzählens, S. 36-37.

Wie stark die Erzählillusion ausgeprägt ist und wie stark der Leser von Textbeginn an die erzählende Instanz wahrnimmt, hängt von bestimmten textuellen Signalen ab, die – vor allem wenn sie zu Beginn eines Romans stehen – den Leser zum Aufbau einer Illusion anregen.

Konstitutiv für das Entstehen der Erzählillusion ist die deutlich profilierte Kommunikation zwischen der Erzählinstanz und dem fiktiven Adressaten auf der Ebene der erzählerischen Vermittlung.¹⁰⁶

Beispiel für den Aufbau einer solchen Erzählillusion, die sich gleich von Beginn an vor jene auf der Geschehensebene schiebt, sind die ersten Sätze aus *Zu Spät*:

"Ich zündete mir eine Zigarette an und setzte mich an den Schreibtisch, nein, umgekehrt, ich setzte mich an den Schreibtisch und zündete mir eine Zigarette an, auch nicht, wie war das nur?"¹⁰⁷

Mit der Thematisierung der Schreibsituation und der eigenen Beobachtung wird der Blick des Lesers auf den Erzählvorgang gelenkt. Das darauf folgende Erzählte, das sich zunächst auf den eigenen Schreibbeginn, dann auf das Stochern des Ich im "Altschnee", in Zeitungsartikeln und -meldungen, zwischen denen es sich nicht so recht entscheiden mag, bezieht, erhält durch das metanarrative Element keinen Abbruch. Als schließlich das Interesse des Erzählers auf die Meldung über das Gewaltverbrechen an einem Baumeister ("Mord beim Orgelspiel", so die Schlagzeile) fällt und diese im folgenden – nicht erzählt, nein ("erzählt wird nicht"¹⁰⁸), jedoch variiert und parodiert wird, so geschieht dies bereits klar auf der Ebene des Erzähl- und Schreibaktes. Das tatsächliche Geschehene, die *histoire*-Ebene, kann ohnedies keine Illusion aufbauen, eine mimetische Wiedergabe des Geschehens kann nicht das Ziel sein („Kunst muß die Wirklichkeit zerstören"¹⁰⁹), folglich ist es der Erzählakt, auf den sich die Sprache und das Erzählen, nachdem die Bezugspunkte in der realen Welt fehlen, rückbeziehen.

Nichts könnte diese Selbstreflexivität besser ausdrücken als metanarrative Einsprengsel. "Aber was denn passiert, was? Was? Ja was schon."¹¹⁰ fragt das Ich sich (und den fiktiven Leser) gleich zu Beginn, nur um wenig später im Futurum Exactum fortzuführen: "Es wird so gewesen sein: [...]"¹¹¹. Die Unsicherheit und Vorläufigkeit des Erzählten bleibt also zu jeder Zeit thematisiert und explizit und wird vor allem dann deutlich, wenn alles

¹⁰⁶ Nünning: Mimesis des Erzählens, S. 28.

¹⁰⁷ Kofler: *Zu Spät*. Wien: Sonderzahl 2010, S. 9.

¹⁰⁸ Ebd., S. 11.

¹⁰⁹ Kofler: *Triptychon*, S. 84.

¹¹⁰ Kofler: *Zu Spät*, S. 11.

¹¹¹ Ebd., S. 13.

zuvor Erzählte wenig später revidiert wird: "Nein, der Baumeister saß gar nicht an seiner Orgel, der Baumeister, Baumeister Rauch, erzählte seiner jungen Geliebten gerade einen englischen Orgelspielerwitz, [...]"¹¹². Ist einmal der Kalauer nacherzählt, wird das schreibende Ich noch expliziter, und die Grenzen zwischen Geschehen und Erzählen, zwischen Zeichen und Bedeutung, Realität und Fiktion, verwischen zusehends:

(– Ich sag' noch, was schreibe ich, ich schreib' noch Laß zu die Türe, Rauch, nicht aufmachen, und wenn es noch so läutet, läuten lassen, Rauch, nicht aufmachen. Und was macht dieser Blödmann? Er öffnet den Besuchern die Türe.)¹¹³

Literatur und Schreiben bleiben wirkungslos, ("Die Wirklichkeit macht ungeniert weiter"¹¹⁴) und der Baumeister läuft in sein Verderben.

4.3.3. Erzählillusion in „Kalte Herberge“

Ähnliche textuelle Signale einer solchen Erzählillusion sind nun auch in *Kalte Herberge* von Beginn an zu finden. In der Eröffnungspassage "LANDSTRASSER STIFTUNGSHAUS, ALTBAU – *Eine Abbruchgenehmigung*", die, wie bereits gezeigt wurde, in ungewohnt mimetischer Erzählhaltung die kriminellen Ereignisse in einem Wiener Wohnhaus wiedergibt, richtet sich das Interesse des Lesers rasch weniger auf die eigentliche diegetische Handlung als auf den Akt des Erzählens und dessen Aspekte.

Den Beginn der textuellen (metanarrativen) Signale macht die Anspielung auf eine idiomatische Wendung:

[...] die einzige im Parterre noch besiedelte Wohnung wird die des Frächters Holzer gewesen sein, der, wie in Berlin, hätten die Berliner nicht andere Sorgen, gesagt würde, *in Alteisen macht*. (KH, S. 6)

Dieses Element mündlicher und idiomatischer Sprache, hier noch unterstrichen durch die Kursivsetzung, lenkt – neben der Verwendung des Futurum Exactums – die Aufmerksamkeit des fiktiven Lesers auf den Erzählakt.

Verstärkt wird der Eindruck der Erzählillusion [...] oft durch die Erzählweise, sofern diese von Digressionen und Assoziationen der Erzählinstanz geprägt ist und sich der Erzählstil durch kolloquiale Elemente und Merkmale mündlichen Erzählens auszeichnet. Folglich ist die Wiedergabe des Geschehens in der Regel sprunghaft, episodenhaft und fragmentarisch.¹¹⁵

¹¹² Ebd., S. 14.

¹¹³ Kofler: Zu Spät, S. 14-15.

¹¹⁴ Kofler: Triptychon, S. 84.

¹¹⁵ Nünning: Mimesis des Erzählens, S. 30.

Wie sprunghaft das Erzählen bei Werner Koflers ist, bedarf an dieser Stelle keiner weiteren Erklärung, gilt seine Prosa doch als Paradebeispiel der Montage und Assoziation. Auch in *Kalte Herberge* werden diese Verfahren metanarrativ eingesetzt; wird das Erzählte nicht nur regelmäßig wieder zurückgenommen, sondern auch variiert, verdichtet und paraphrasiert:

Dann plötzlich – Plötzlich – Plötzlich was? Plötzlich bricht – bricht was los?, was herein? Die Hölle, das Unheil? Nein, Hölle nicht, kein Inferno, auch Vorhölle wäre das falsche Wort, aber doch beträchtliche Bewegung plötzlich aus vielen Richtungen, großer Lärm, Lärm von herannahenden Einsatzfahrzeugen, Folgetonhörner von Polizei -, Rettungs- und Feuerwehrgewagen, Folgetonlärm, wie wenn später, wenn es zu spät ist, post delictum, post festum in großen Lettern von Mord, Mordalarm, Alarmabteilung, Großeinsatz, Großaufgebot, Belagerung zu lesen sein würde; [...] (KH, S. 10)

Die Erzählillusion ist geprägt vom Einsatz assoziativer und paraphrasierender Methoden. "Lärm" wird ebenso abgewandelt und variiert wie "Hölle", und der metanarrative Duktus legt nicht nur den Blick auf den willkürlichen ablaufenden Erzählakt und das Schreiben frei, sondern auch auf die Sprachverwendung durch Medien und Öffentlichkeit. Das willkürliche Erzählen und dessen ständige Vergewisserung sowie Kontrolle können nach oben genannter Schematisierung Nünning's auch als wirkungsästhetisch bzw. formal bestimmt angesehen werden. Die Revision des Gesagten, das Ver- und Nachbessern der Erzählstimme sind metanarrative Verfahren, die den Grad der Illusion des Erzählten (und des Erzählens) variieren und somit ein „Spiel“ mit den LeserInnen und deren Erwartungen ermöglichen.

Ähnliche Verfahren der Metanarration sind in *Kalte Herberge* über den gesamten Text verteilt zu finden. Eine Bündelung metanarrativer Äußerungen, die in der radikalen Feststellung "Es hat sich ausgeschrieben" (KH, S.17) mündet, ist das unmittelbar auf "LANDSTRASSER STIFTUNGSHAUS, ALTBAU – *Eine Abbruchgenehmigung*" folgende Kapitel "*Wie es gerochen haben wird, und wonach (Wiener Wohngeruch)*".

"Wie es gerochen haben wird, und wonach – unsinnige Eröffnung." (KH, S.16) lautet der Beginn der kurzen, sich lediglich über zwei Seiten erstreckenden Passage, die von der (oberflächlichen) metanarrativen Thematisierung des Erzählvorgangs auf eine inhaltlich motivierte Form der Metanarration überleitet. Diese nimmt Bezug auf das eigene Erzählen allgemein, gewissermaßen auf das eigene poetologische "Programm".

Wir erfinden, was uns zuwächst / an Gerüchen / nur noch. [...] Sieht aber ausgeschrieben aus. Setzt nur noch auf selbstreferentielle Kost. Muß einer ja ausgeschrieben sein, bei solcher Kost. Sieht aber abgeschrieben aus. (KH, S.17)

Die Elemente, die hier zur Sprache kommen und vom Erzähler aufgegriffen werden, sind die – dem Autor Kofler selbst regelmäßig in Rezensionen an den Kopf geworfenen – Vorwürfe und Charakteristika der ausufernden Intertextualität und Selbstreferentialität, der Schrift als "Geheimschrift"¹¹⁶, die sich zunehmend aus ihren eigenen Quellen und Texten nährt. Zudem ist es der Aspekt der "zugewachsenen" Quellen, der hier auftaucht und im Laufe der nachfolgenden Passagen (jenen der Krankheit und des Stillstands) noch deutlicher wird. Das "Zuwachsen" der Quellen entspricht bereits den aus *Zu Spät* zitierten Passagen, in denen das erzählende Ich am Schreibtisch sitzt und in Zeitungsartikeln stöbert und stochert. Einsprengsel aus der Wirklichkeit, Fotos und Schlagzeilen, Annoncen wie Werbeanzeigen bilden die Grundlage des Schreibens und Erzählens und sind somit Voraussetzung für jeglichen Schreibbeginn. In *Kalte Herberge* ist es der Mord im Wiener Stiftungsbau, der – wenig später in den Zeitungen medial ausgeschlachtet – den Schreibprozess in Gang setzt; in *Zu Spät* ist es eine ganze Sammlung an Zeitungsnachrichten, darunter der Mord eines Wiener Baumeisters und der Spitzer Giftpralinenvorfall, die erst zum Erzählen anregen. Und in *Herbst, Freiheit* erweisen sich ähnliche „zugewachsene“ und aufgefundene Materialien, in jenem Fall Fotografien, die am Schreibtisch des Erzähler durchwühlt werden, als Anreiz zu Reflexionen.

Mit metanarrativen Verfahren wird also in dieser ersten Passage in *Kalte Herberge* ein Schreibszenario aufgebaut, das strukturgebende Elemente des eigenen Erzählens zur Sprache bringt und einen Reflexionsvorgang in völlig neuem Erzählduktus einleitet. Die Phrase "Es hat sich ausgeschrieben" verweist bereits auf die nachfolgenden Ereignisse, auf das Eintreten der Krankheit und, davon ausgehend, auf eine intensiviertere, existentielle Beschäftigung mit Erzählen und Schreiben.

¹¹⁶ Haas, Franz: *Bücher aus dem Hinterhalt* (1991), S. 198 bzw. Kofler, Werner: *Herbst, Freiheit*, S. 56.

5. Erzählen im Moment der Krankheit

„AUF DER STRECKE“ lautet die Passage, die auf die gerade zitierten metanarrativen Reflexionen folgt, und der Titel lässt bereits die Grundstimmung und das zu erwartende Unglück erahnen. Während die anderen um ihn herum reisen, bleibt der Erzähler – angegriffen durch die plötzliche Krankheit – „auf der Strecke“, wird an den Rand des Geschehens gedrängt – „nein, ich *nicht* mittendrin, unter Splittern, Korbflaschen, Säcken, Koffern [...] – nicht ich [...]“ (KH, S. 18). Reisen metaphorisiert in diesem Kontext die Fähigkeit und Möglichkeit des Erzählens, das Auffinden von Geschichten und Stoffen. Eine solche Verbindung zwischen Bewegung und Schreibprozess findet schon in früheren Texten Koflers ihre Anwendung.

„*Ich reiste nach Deutschland, um etwas zu erleben*. Mit diesem Satz werde ich, wieder an den Schreibtisch zurückgekehrt, das Kapitel beginnen lassen“¹¹⁷, heißt es bereits in *Am Schreibtisch*, und die Gespräche, die das Erzähl-Ich dann im Speisewagen des Zugs belauscht und miterlebt, sind es, die zu Reflexionen anregen, die sprachlich thematisiert und verdichtet werden und den narrativen Fluss der Erzählung speisen. Mit dem Auftreten der Krankheit kommt es in *Kalte Herberge* zu einem Stillstand, der nicht nur eine Bedrohung für das Schreiben, sondern auch für die gesamte Existenz des Schreibenden mit sich bringt. Der Übergang zur persönlichen Katastrophe wird mit dem Bild eines Eisenbahnunglücks, das durch eine Verkettung unglücklicher Zufälle eingeleitet wird, und der leitmotivisch gebrauchten Phrase „es hätte alles noch gutgehen können“ vollzogen:

Es hätte alles noch gutgehen können, da läutete an einem Abend Anfang Oktober, das Telefon, und arglos, ja in guter Stimmung [...] ein Arzt spricht zu mir, nicht irgendeiner, der Arzt meines Vertrauens spricht, sehr behutsam, mit unüberhörbarem, besorgtem Unterton, über die Auswertung der neuesten Aufnahmen meiner etwas ramponierten Lungen spricht er, [...]. (KH, S. 21)

Staccatoartig und mit ungewohnt melancholischem Unterton ergeht sich der Erzähler, ausgehend vom plötzlichen Verlust der Gesundheit in Gedanken über das, was nun nicht mehr ist, sehnt sich nach Stille und Ruhe – „RUHE, SCHÖNSTES GLÜCK auf Erden“ (KH, S. 22). Infinitivkonstruktionen wie „Nicht mehr dort gewesen...“ (KH, S. 23) symbolisieren das plötzliche Verlusterlebnis und erinnern an ähnliche Erzählgesten in *Herbst, Freiheit*. „Nicht mehr!“¹¹⁸ heißt es dort, wenn das Erzähl-Ich von Erinnerungen an die entschwundene

¹¹⁷ Kofler: Triptychon, S. 47.

¹¹⁸ Kofler: Herbst, Freiheit, S. 34.

Geliebte erzählt, an gemeinsame Stunden und Erlebtes. Durch den Stillstand und die Stagnation verändert sich zudem die (geografische) Position des Erzählers. Anstelle der erhöhten Schriftstellerposition auf dem Beobachterposten hat die Krankheit ein „Herabsteigen“ in die Niederungen zur Folge; das Ich ist „gestrandet [...] in den niederösterreichischen Voralpen und in der Lüneburger Heide, um der Wahrheit die Ehre zu lassen.“ (KH, S. 25).

Was in dieser Passage durch das Eintreten der Krankheit klar ersichtlich wird, ist die Abhängigkeit des Erzählers von seiner Umgebung, vom Sprachmaterial, das auf ihn einwirkt und einprasselt. Den äußeren Eindrücken ist er einerseits hilflos ausgesetzt, andererseits sind sie es, die die Grundlage allen Schreibens und Erzählens bilden. Die Krankheit isoliert das Individuum, setzt es vom kollektiven Alltagsleben und jener Gesellschaft ab, die es so sehr verhöhnt und verachtet, und auf die es doch gleichzeitig angewiesen ist.¹¹⁹ Die Reproduktion von stets „Dagewesenem“ und Aufgefundenem ebenso wie die satirische Zurschaustellung der gesellschaftlich-medialen Wirklichkeit haben zur Voraussetzung, dass das Erzähl-Ich *in* und *unter* eben dieser Gesellschaft existiert und „reist“.

In Hinblick auf diese Thematik kommt es auch zu einer metaisierenden Aussage im Moment der Krankheit, welche die oben genannte Abhängigkeit, die gleichzeitig als erzählerisches Prinzip fungiert, deutlich macht: „Kaum noch gereist, nichts mehr zugewachsen, keine Gespräche im Speisewagen [...] nichts mehr zugewachsen außer Narbengewebe, frischen Narben in den Spitzenregionen [...]“ (KH, S. 25). Das „Zuwachsen“ des Sprachmaterials und der Gesprächsfetzen ist es, das bei Kofler den narrativen Fluss ermöglicht bzw. überhaupt erst in Gang setzt. Der Erzähler, das wird an dieser Stelle erneut klar, *erfindet* nicht, er *findet* und *deckt auf*¹²⁰ – der Stillstand bedingt die Gefahr des Verstummens und somit die Bedrohung der eigenen Existenz. Die elementare Verbindung Schreiben-Existenz, die in *Kalte Herberge* auf das Erlebnis der Krankheit und der Stagnation folgt, soll im folgenden eingehender gezeigt werden, wobei Schreiben als explizite Existenzbedingung des Individuums fungiert.

¹¹⁹ Vgl. dazu Erb, Andreas: *Schreib-Arbeit: Jean Pauls Erzählen als Inszenierung "freier" Autorschaft*. Wiesbaden: Dt. Univ.-Verl. 1996, S. 159 und S. 166.

¹²⁰ Vgl. etwa Kofler: *Triptychon*, S. 238, wenn das Ich im Literaturhaus Briefe, in verteilten und vertauschten Rollen, aneinanderreicht: „Im Augenblick sah ich mich Briefe finden, oh, *Erfinden* muß es natürlich heißen, [...]“.

5.1. Existenzbedingung Schreiben

„Ich schreibe, während andere reisen“ (KH, S. 27) stellt der Erzähler im Moment der Krankheit wiederholt fest. Die Krankheit birgt das Risiko des Stillstands in sich; Material und Stoffe von außen werden rar und bedrohen somit die Existenz des Schreibenden. Einzig und allein der unmittelbare Akt des Schreibens, der metanarrativ thematisiert wird, ist es, der dem Ich als Vergewisserung und Rückversicherung der eigenen Identität und Existenz dient.

„Ich schreibe: jetzt reisen sie wieder“, skandiert der Erzähler affirmativ aufs Neue – „Jetzt reisen sie wieder, schreibe ich. Ich schreibe: jetzt reisen sie wieder [...]“ (KH, S. 29). Die wiederholte Thematisierung des eigenen Schreibakts und der intensivierter Blick auf die eigene Position als Schreibender lassen nun keinen narrativen Fluss mehr zu. Die Assoziationen, die in der Passage auftauchen – gehässig-satirische Anspielungen an Akteure des Literaturbetriebs, Referenzen auf Buch- und Filmtitel und immer wieder an die eigene Krankheit – werden nie konsequent durchgehalten, sondern verschwinden in einem Strudel dissoziierter Stimmen und Themen. Die Konzentration liegt auf der eindringlichen Wiederholung des Schreibaktes, die als Absicherung der Existenz dient.

An dieser Stelle ist auch erneut auf Samuel Beckett zu verweisen, auf den Kofler regelmäßig anspielt.¹²¹ In Becketts *Molloy*, zu dem vor allem *Am Schreibtisch* einige Parallelen aufweist, ist es ebenfalls das Thema der Existenz bzw. deren Dekonstruktion, die einen Großteil des Romans (bzw. der gesamten Trilogie mit *Malone dies* und *The Unnamable*) strukturiert. Molloy, der Beckettsche Erzähler des ersten Teils, ist ein Schreibender, der sich auf die Suche nach seiner Mutter begibt und diese Reise rückblickend nacherzählt. Im Laufe des Schreibens findet ein Verfall statt, der nicht nur die Ich-Identität, sondern analog dazu das eigene Schreiben sowie die körperliche Konstitution betrifft. Im zweiten Teil tritt Jacques Moran an Molloy's Stelle; er soll dessen Geschichte nachzeichnen und berichten, fällt jedoch binnen kurzer Zeit in einen ähnlichen Zustand der sprachlichen und physischen Dekonstruktion. Die Suche nach Molloy verläuft ergebnislos und der Bericht Morans wendet sich in einer selbstreflexiven Schleife wieder an den Beginn seiner eigenen Erzählung – „Dann ging ich in das Haus zurück und schrieb: ‚Es ist Mitternacht. Der Regen peitscht gegen die Scheiben.‘ Es war nicht Mitternacht. Es regnete nicht.“¹²² Auf die intertextuellen Referenzen zwischen Kofler und

¹²¹ Vgl. dazu Kap. 4.1.

¹²² Beckett: *Molloy*, S. 205.

Beckett soll hier nicht näher eingegangen werden, wohl aber auf die Thematik von Schreiben und Existenz, die bei beiden Autoren zentral ist.

Laut Barbara Götz, die Samuel Becketts Romantrilogie unter dem Gesichtspunkt von „Chaos und Ordnung“ untersucht hat, ist in diesem Zustand der Ich-Dekonstruktion der Komplex des Schreibens als „Existenzweise, durch die der Erzähler lebt“¹²³, zu verstehen. Das Schreiben dient den sterbenden Subjekten der Romantrilogie, von Molloy/Moran über Malone bis zum Unnamable, als Rückversicherung ihres Fortdauerns und ist gleichzeitig als eine Art Pensum anzusehen, das beinahe zwanghaft abgeleistet werden muss. Nur mehr im Schreiben begreift sich das Individuum in seiner Existenz und so heißt es in *Malone dies*: „A few lines to remind me that I too subsist.“¹²⁴

Auch wenn Koflers Prosa und Thematisierung des Schreibkomplexes nicht jene radikal dekonstruktive Konzeption aufweist, wie das in Becketts Trilogie der Fall ist, ist dennoch eine Parallele bezüglich Existenz und Schreiben erkennbar. Während es für Moran einige wenige Zeilen sind, welche die eigene Existenz trotz der Dekonstruktion von Sinn, Sprache und Bedeutung rund um den Erzähler herum noch vor Augen führen, ist es in *Kalte Herberge* die wiederholte Thematisierung des Schreibens, die den Fortbestand des Individuums und der Identität sichert. Im Moment des augenscheinlichen Stillstands soll das Schreiben, das lose Verknüpfen satirischer Anspielungen, medialer Sprachfetzen und sonstiger Assoziationen, Wort für Wort die Absicherung der eigenen Existenz garantieren und metaphorisch als „Zeitvertreib“ fungieren. Wie Scheherazade in *Tausendundeine Nacht* Geschichte an Geschichte reiht, um den Tod bis zum Morgengrauen hinauszuzögern, scheint in *Kalte Herberge* der Akt des Schreibens eine Art Motor zu sein – an die Stelle des unaufhörlichen Sprechens, um zu überleben und Zeit zu gewinnen, tritt das Schreiben, die unaufhörliche Folge von Silbe auf Silbe.

In *Herbst, Freiheit*, wo es infolge der Trennung von der Geliebten ebenfalls zu einem einschneidenden (Verlust-)Erlebnis kommt, taucht auf der ersten Seite die bedrohliche Thematik eines angedeuteten Suizids auf: „Ich. Die geöffnete Balkontüre. Schnee überall. Die Türe: die *noch* geöffnete Balkontüre, nachdem ich mich – [...]“¹²⁵ Der angedrohte Sprung wird in der Folge sprachlich abgewehrt und hinausgezögert, Geschichte um Geschichte entfernt sich der Erzähler von der geöffneten Türe und hält somit die Frage

¹²³ Götz, Barbara: Chaos und Ordnung in Samuel Becketts Romantrilogie. Frankfurt am Main: Peter Lang 1996. (Studien zur Germanistik und Anglistik, Bd. 12), S. 55-56.

¹²⁴ Beckett, Samuel: Three Novels. Molloy. Malone dies. The Unnamable. New York: Grove Press 2009, S. 276.

¹²⁵ Kofler: Herbst, Freiheit, S. 7.

des Ausgangs gleich einer Leerstelle im erzählerischen Raum. Letztendlich bleibt es bei der bloßen Andeutung, der Sprung wird verhindert.

Eine hohe Doppeltüre. Die geöffnete Balkontüre. Die *noch* geöffnete Balkontüre, nachdem ich, auf den Balkon getreten, nachdem ich mich – Nein. Das Parkhotel ist längst geschlossen, und zu sehr fürchte ich den Augenblick des Aufpralls. Nein.¹²⁶

In *Kalte Herberge* läuft die Affirmation der eigenen Existenz über mehrere Seiten und Passagen, indem der rettende Schreibfluss Wort für Wort wieder aufgebaut bzw. am Laufen gehalten wird. Unter „Datum abgelaufen, Ware in Ordnung“ versucht sich der Erzähler in einem Akt der Selbstbehauptung an der literarischen Erprobung der eigenen Fähigkeiten, indem alte Schreibverfahren und -methoden, von intertextuellen Anspielungen über Paraphrase und Verdichtung, lose aneinandergereiht werden. Nach der Tirade auf die „*ICH-SAGER*“ (KH, S. 35) der „sogenannten freiheitlichen, freiheitlich-nationalsozialistischen Basis“ (KH, S. 36) kommt es zu einer ersten Bekräftigung der eigenen, wiedererlangten Fähigkeiten und der Existenz als Schreibender: „Jawohl, ich melde zurück, ich bin wieder da, wieder der alte, nicht ganz noch, aber immerhin.“ (KH, S. 36).

Hier ist bereits der erste Aspekt des angesprochenen Bruchs deutlich erkennbar. Die einzelnen Erzählpassagen sind von auffällender Kürze; zudem ändert sich auch der Erzählmodus entscheidend. Beinahe sentimental lässt der Erzähler im konjunktivischen Modus – „einfach so, *wie wenn* –?“ (KH, S. 37) – den Frühling vorbeiziehen, wie er hätte sein können, um dann die ungewöhnlich melancholische Schilderung abrupt abubrechen. Ein Erzählen „als ob“ oder „wie wenn“, wie es in vorangegangenen Texten noch oftmals möglich war, scheint an dieser Stelle nicht mehr durchführbar. In *Herbst, Freiheit* nimmt das Erzähl-Ich die Rolle des jugendlichen Liebhabers „*ich als er*“¹²⁷ oder, in einer anderen Erzählsequenz, jene der diegetischen Figur – „ich als Wanderer“¹²⁸ – an, und selbst wenn an diesen Stellen die angefangenen Geschichten nie zu einem Ende gebracht werden können, liegt ihnen dennoch ein Erzählversuch zugrunde. In *Kalte Herberge*, im Angesicht der Krankheit, muss ein solcher Versuch, die Illusion einer Erzählung oder Fiktion, von Beginn an zum Scheitern verurteilt sein, und lediglich das Schreiben als eine Art Minimalstufe ist es, das den Existenzfaden am Laufen hält.

¹²⁶ Ebd., S. 119.

¹²⁷ Ebd., S. 42.

¹²⁸ Ebd., S. 47.

Durch die leitmotivisch gebrauchte Phrase „EINATMEN, LUFT ANHALTEN, AUSATMEN“ (KH, S. 38) taucht das Motiv des Atems auf, das noch eindringlicher den Zusammenhang zwischen Schreiben und Existenz thematisiert. Der narrative Fluss muss Wort für Wort und Atemzug für Atemzug zurückerkämpft werden. Lunge und Atemholen sind nicht nur „Garant für Lebenskraft“¹²⁹, sondern auch gleichzeitige Gewährleistung der Ausdrucksmöglichkeit des Individuums. Die Konzentration auf das Atemholen findet sich ab diesem Moment in regelmäßigen Abständen, wird variiert – „EINATMEN, NICHT ATMEN, WEITERATMEN“ (KH, S. 44) – bis schließlich die Intervalle immer größer und die erzählerischen Versuche dazwischen immer umfangreicher werden. Das Wort- und Sprachmaterial von Zeitungsannoncen über Versatzstücken aus Nachrichten bis hin zu wiederholten Kalauern wird mit steigendem Tempo und Rhythmus verdichtet und in gewohnter Manier variiert und verwoben, bis die Affirmation der eigenen (Schriftsteller-)Existenz abgeschlossen scheint: „Es wurde Herbst, und meine Kräfte kehrten wieder. Ich verräumte die Krankheit, verräumte die Krankheit und ihre Spuren wie früher die Spielzeugeisenbahn nach Weihnachten – meine Kräfte waren wiedergekehrt, [...]“ (KH, S. 53).

Schreiben, so wird deutlich, kann in diesen Passagen als Grundstufe betrachtet werden, über welche die Existenz des Schreibenden und des Erzählers aufrechterhalten wird. Der sprachliche und erzählerische Atem, der durch die Krankheit in Gefahr gerät, muss nicht nur mühsam wieder aufgebaut, sondern ebenso erprobt und ausgetestet werden. Zwischen dem atemlos ausgestoßenen „EINATMEN, LUFT ANHALTEN, AUSATMEN“ und der die Krankheitspassage abschließenden Feststellung „Es wurde März, und es ging aufwärts“ (KH, S. 50) kommt zusehends ein Erzählen zustande, das in einem Kontrast zum üblichen Erzählduktus in einem Großteil der Koflerschen Prosa steht und somit, wie im folgenden Kapitel genauer gezeigt werden soll, eine Art Zäsur darstellt.

¹²⁹ Erb: Schreibearbeit. Jean Pauls Erzählen, S. 164-165.

6. Möglichkeiten und Grenzen des Erzählens

Der veränderte Erzählmodus, der durch die Krankheit und das Verlusterlebnis angeschlagen wird, zeigt sich in der Hinwendung zu persönlichen Sujets, an die sich der Erzähler Wort für Wort heranschreibt. Wieder sind es Zeitungsartikel, Annoncen und Sprachwitze, welche die Grundlage des Schreibens und des Erzählbeginns bilden; allmählich richtet sich die Aufmerksamkeit jedoch auf den verstorbenen Vater.

Ach, mein Vater, der mir immer öfter aus meinem Spiegelbild entgegenblickt, morgens, beim Rasieren, nein, beim Rasieren nicht, und morgens schon gar nicht, nein, sagen wir – nachmittags, beim Zähneputzen, nach dem Aufstehen, oder vor dem Weggehen, auch aus dem Garderobenspiegel schaut er mich an, ich sehe hinein, er sieht heraus – eine Wahrnehmung, die ich früher empört von mir gewiesen hätte. (KH, S. 39)

Die Erfahrung der eigenen bedrohten Existenz führt zu Reflexionen über den Verlust des Vaters, die mit ironischem Unterton beginnen. Wenn in *Kalte Herberge* von „Erzählen“ die Rede sein kann, dann an dieser Stelle, wenn die Geschichte des Vaters, der verstorbenen Halbschwester und der eigenen frühen Kindheit zur Sprache kommt. Der Moment des Verlusts führt zu Reflexionen und Rückblenden, in deren Kontext nun tatsächlich erzählt wird. Eben jener Erzählversuch, das persönliche Heranschreiben an die eigene Lebensgeschichte und die des Vaters, wird jedoch kurz darauf abgebrochen und ironisiert: „ – Keine Ahnung, was mit mir los ist. [...] Der Vater tot, gut, nein, gut auch nicht, gut keinesfalls, wie gedankenlos sich so etwas hinschreibt; gut, der Vater tot, *aber der Kater tot?*“ (KH, S. 43).

Doch auch im Kontext der Erinnerung an den Kater überwiegt das Erzählen. Ungewohnt mimetisch erscheint die Schilderung, nicht im Konjunktiv oder ebenso konjunktivischen Futurum Exactum wird hier erzählt, sondern im epischen Modus des Imperfekts: „Tschau Bozz’, rief ich, verreisend, an der Wohnungstüre in die Wohnung zurück, schön brav sein, ich komm’ bald wieder [...]“ (KH, S. 44). Auch die direkte Rede, die in dieser Form nur selten in Koflers Prosa Einlass findet, ist Kennzeichen eines geänderten, authentischen Sprachmodus. Auslöser des Wandels oder Bruchs ist die Kette aus Verlust und Resignation, die explizit angesprochen wird – „Der Kater tot, der Vater tot, und die Liebe – Die Liebe, ja, das ist auch so eine Geschichte, das mit der Liebe, das ist vielleicht eine Geschichte.“ (KH, S. 45). Lange wird das sentimentale und mimetische Erzählen jedoch in Folge nicht durchgehalten, sondern radikal zurückgenommen und ironisiert: „Allein das

Wort. Vielleicht eine Geschichte, vielleicht auch nicht. Bloß keine Geschichten erzählen.“ (KH, S. 45).

Ausgehend von den vorangegangenen sentimental Rückblicken und einem erzählähnlichen Schreibduktus richtet sich das Interesse des Erzähler wieder metaisierend auf den eigenen Akt des Schreibens und, ab diesem Punkt, vermehrt auf das eigene Erzählen und das poetologische Prinzip. Bevor eben jenes Prinzip in *Kalte Herberge* näher betrachtet und die Funktionen und Methoden dieses Erzählens näher erläutert werden können, ist ein kurzer Blick auf die Thematik des Erzählens in Koflers Prosa generell zu werfen.

6.1. Chronologie des Koflerschen Erzählens I

Wirft man einen genealogischen Blick auf die Prosa Werner Koflers, zeigt sich ein recht eindeutiger Faden. In *Guggile: vom Bravsein und vom Schweinigen*, der 1975 erschienen „Materialsammlung aus der Provinz“, überwiegt, wie schon der Untertitel vermuten lässt, das autobiographisch determinierte Erzählen. Sprachmaterial und Versatzstücke der gesellschaftlichen Wirklichkeit und Umgebung werden zwar aufgenommen und zu „krakelige[n] Soziogramme[n]“¹³⁰ verarbeitet, doch ebenso liegt das erzählerische Interesse auf der Wiedergabe der eigenen Jugend und Kindheit. Ähnliches lässt sich auch in *Ida H.* (1978) erkennen, wo es die psychiatrische Fallgeschichte einer jungen Frau ist, die handlungskonstitutiv wirkt. Metaisierende Formen sind von Beginn an Teil der Koflerschen Prosa – so auch im einzigen Kriminalroman *Konkurrenz* (1984), wenn eine der diegetischen Figuren in direkte Konfrontation mit dem Autor tritt¹³¹ – und unterlaufen mitunter die eigentlichen Gattungsformen; dennoch ist in diesen Texten, wie auch in *Aus der Wildnis* (1980) oder, bereits beschränkter, in *Amok und Harmonie* (1985) neben der Koflerschen Anspielungs- und Paraphrasierkunst stets ein größerer Erzählzusammenhang zu erkennen.¹³² Der Erzählgestus dieser Texte, so stellt Franz Haas in einem Porträt zu Kofler fest, ist hier zumeist noch diskret. Erst in den späten achtziger Jahren wird das Erzählen schärfer und expliziter, werden konkrete Namen

¹³⁰ Haas, Franz: Eine wüste Nachtmusik. Werner Koflers neue Prosa „Herbst, Freiheit“. In: Neue Zürcher Zeitung (2.12.1993), S. 33.

¹³¹ Vgl. dazu Kap. 10.3.2. „Diegetische Opfer- und Täterfiguren“.

¹³² Vgl. dazu Schmidt-Dengler: Werner Kofler, S. 296.

genannt, von politischen und gesellschaftlichen Figuren über literarische Kollegen, und die zusehends indiskrete Anspielung energisch vorangetrieben.

Das *Triptychon*, die zwischen 1988 und 1991 erschienene Trilogie von *Am Schreibtisch*, *Hotel Mordschein* und *Der Hirt auf dem Felsen* stellt einen vorläufigen Gipfel des Koflerschen Schreibens und seiner metaisierenden Aspekte dar. In der Trilogie, darunter vorrangig in *Am Schreibtisch*, wird das Thema des Schreibens und seiner Bedingungen getestet. Die Themenkreise und erzählerischen Prinzipien, die dabei Geltung finden, bestimmen nicht nur das gesamte *Triptychon*, sondern auch einen Großteil der folgenden Texte Koflers, bis hin zu *Kalte Herberge* und *Zu Spät*.

Gleich zu Beginn von *Am Schreibtisch*, das im Untertitel „Alpensagen/ Reisebilder/ Racheakte“ bereits auf das konstitutive Hybrid von Erzählgattungen und -formen verweist, taucht das Bild der Bergwanderung auf, welches bereits im Rahmen der Einleitung kurze Erwähnung fand. „Schreiben ist Bergwandern im Kopf“¹³³ ist die bestimmende Metapher des Schreibens im *Triptychon*; der Leser ist der anarchistischen Willkür des Bergführers und Erzählers ausgeliefert, dem wiederum der Leser selbst, der Fremde, eng auf den Fersen ist. Die Möglichkeiten des Erzählens und der Fiktion stoßen an ihre Grenzen, wenn das Erzähl-Ich vom Plan eines „Sprechstück[s] mit Musik“¹³⁴ erzählt, das die Inszenierung einer Zauberflöten-Aufführung während der NS-Zeit, der „Steinzeitzauberflöte“¹³⁵, wiedergeben soll. „Dinnen: die Zauberflöte, draußen: der Nationalsozialismus!“¹³⁶ ist die Aporie, vor die sich das Erzähl-Ich gestellt sieht. Die Koexistenz trügerischer Fiktion und grausamer Realität vor den Türen des Theaters wirft an dieser Stelle die Frage nach Kunst und Wirklichkeit auf, die das weitere Werk des Autors entscheidend prägt und bestimmt. Der oft zitierte Satz „Kunst muß die Wirklichkeit zerstören“¹³⁷ macht die literarische Konzeption und Anforderung im Text klar – die ebenso oft zitierte Fortsetzung zeigt jedoch im nächsten Atemzug gleich die Sinnlosigkeit eines solchen Unterfangens:

Aber das Entsetzliche, müssen Sie wissen, das Entsetzliche ist: Die Wirklichkeit macht ungeniert weiter, die Wirklichkeit schert sich keinen Deut um die Zerstörung, die ihr in der Kunst zugefügt wird, die Wirklichkeit ist schamlos, schamlos und unverbesserlich... [...] ein Wirklichkeitszerstörer wie ich bleibt ohnmächtig am

¹³³ Kofler: *Triptychon*, S. 35.

¹³⁴ Ebd., S. 82.

¹³⁵ Ebd., S. 83.

¹³⁶ Ebd., S. 83.

¹³⁷ Ebd., S. 84.

Schreibtisch sitzen, angeschlagen den Nachrichten ausgeliefert, abgeschlagen den Ereignissen hinterherhumpelnd...Die Wirklichkeit schlägt furchtbar zurück.¹³⁸

Die Möglichkeiten des Erzählens und Beschreibens angesichts einer solchen Wirklichkeit sind beschränkt. Die Versuche, sich an die Geschichte und die Vergangenheit heranzuschreiben, sind dennoch ebenso unerlässlich wie zum Scheitern verurteilt – der „unbeschreibliche[...]“¹³⁹ Doktor Kaltenbrunner wird folglich mit ähnlicher Vehemenz und Häufigkeit ins Visier der erzählerischen Versuche genommen wie die gesamte nationalsozialistische Thematik und die mangelhafte Auseinandersetzung mit der österreichischen NS-Vergangenheit. Die Sequenz *Im Museum* in *Am Schreibtisch* ist die gebündelte Thematisierung dieser gescheiterten Vergangenheitsbewältigung und zeigt die Versuche auf, sich mittels musealer Manier und Dokumentation die eigene Schuld und Verantwortung vom Leib zu halten.

Wie Kofler in seinen Texten mit dem Aspekt von Vergangenheit und Nationalsozialismus umgeht, wäre eine eigene umfangreiche wissenschaftliche Auseinandersetzung wert, soll jedoch an dieser Stelle nur angeschnitten bleiben. Die Versuche, sich an die Vergangenheit heranzuschreiben, sie aufzuzeigen und in Erinnerung zu rufen, sind da, werden jedoch gleichzeitig angesichts der unbeirrbaren Wirklichkeit, angesichts der über den Erzähler hereinbrechenden Ereignisse und Meldungen aus der österreichischen Politik und Gesellschaft ebenso unablässig verhöhnt wie zunichte gemacht.

Scheitert ein solches Erzählen, wird dennoch nicht verstummt, sondern das Ich gerät ins „Stammeln“, reiht Silbe an Silbe, um den Erzählfluss am Laufen zu halten. In *Ein Bericht für eine Jury* (1994) wendet sich der Redner und Autor an die versammelte Jury:

Was sollte, wie im Fall meines Textes, die Figur des Stamlers, des negativen Helden, des Parvenu, was sollte er anderes tun, als stammeln? Sollte er schweigen? Sollte er sich um den Posten eines Feuilletonredakteurs bewerben? [...] Sie sehen: Die Welt ist schrecklich, und sie muß in einer schrecklichen Sprache beschrieben werden.¹⁴⁰

Ohnmacht und Allmacht des Schreibenden sind somit einige der erzählerischen Facetten, die bereits im *Triptychon* auftauchen und die erzählerischen Möglichkeiten determinieren. Die Dialektik von Fiktion und Wirklichkeit zeigt sich auch im häufigen Gebrauch des konjunktivischen Modus, der Werner Kofler in eine Tradition mit Thomas Bernhard stellt. Schreiben und Erzählen, Fiktion an sich, kann nie authentisch sein; folglich muss jeder

¹³⁸ Kofler: *Triptychon*, S. 84-85.

¹³⁹ Kofler: *Herbst, Freiheit*, S. 52.

¹⁴⁰ Kofler: *Wie ich Roberto Cazzola in Triest plötzlich und grundlos drei Ohrfeigen versetzte*, S.11.

Erzählversuch a priori seine Fiktivität und Vorläufigkeit in sich tragen. Die Prämisse dazu ergibt sich erneut aus der faktischen Wirkungslosigkeit der Literatur:

Wenn? [...] Ja, wenn! [...] wenn das Wörtchen Wenn nicht wäre, wäre die Schreibmaschine ein Maschinengewehr; die Maschinenpistole eine Reiseschreibmaschine, wäre Literatur wirklich Sprengstoff.¹⁴¹

Nicht umsonst ist es das konjunktivische Futurum Exactum, das mit in den Jahren wachsender Intensität und Konsequenz in den Texten des Autors Verwendung findet. In *Kalte Herberge* ist die erste Passage beinahe durchgehend im Modus des Futurum Exactums sowie Konjunktivs gehalten – das Abbruchhaus in der Wiener Hetzgasse „wird man [...] betreten haben“ (KH, S. 5); das Blut im Innenhof „würde bald gefroren sein“ (KH, S. 15). Faktuales Erzählen ist unmöglich und das fiktive Element des erzählerischen Schöpfungsakts muss zu jeder Zeit präsent sein. Diese Konzeption ist bestimmend für das Gesamtwerk Koflers – alles Schreiben und Erzählen ist vorläufig und unzuverlässig und bedarf einer unablässigen Kontrolle und Revision, sei es durch den Erzähler selbst, sei es durch den Leser.

Neben Futurum Exactum und Konjunktiv ist es auch die Verwendung des Imperfekts, die einen Blick auf den Erzählgestus zulässt. Schon im „Triptychon“ findet vorrangig das Tempus des Präsens – mit einigen Ausnahmen im Rahmen der markierten Erzählversuche wie in *Verdeckte Selbstbeobachtung* oder im Kontext der NS-Thematik – seine Verwendung. Der Erzähler als „raunende[r] Beschwörer des Imperfekts“¹⁴² ist an dieser Stelle nicht mehr denkbar. Die narrative Ordnung der vergangenen Ereignisse wird umgestürzt und aufgelöst, wobei sich diese Entwicklung in den späteren Texten Koflers noch deutlicher durchsetzt. In *Kalte Herberge* taucht, wie bereits kurz angeschnitten, nur an jenen Stellen das epische Imperfekt auf, an denen das Erzähl-Ich in Erinnerungen fällt, die Vergangenheit reflektiert wird oder es zu nachgeahmten wie persiflierten Erzählversuchen kommt. Abgesehen von diesen Passagen überwiegt das Tempus des Präsens.

Wie artifiziell und vorläufig alles Erzählen und Fiktion ist, zeigt sich zudem auch an den fiktiven Rollen, die das Ich im Triptychon bewusst einnimmt und gleichzeitig metanarrativ

¹⁴¹ Kofler: Triptychon, S. 291.

¹⁴² Mann, Thomas: Der Zauberberg. Frankfurt am Main: S. Fischer 1981, S. 7. Vgl. dazu Schmidt-Dengler, Wendelin: „Schluß mit dem Erzählen“. Die Polemik gegen das Prinzip des Erzählens in der österreichischen Literatur der Gegenwart. In: Aspetsberger, Friedrich (Hg.): Traditionen in der österreichischen Literatur. Zehn Vorträge. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1980. (Schriften des Institutes für Österreichkunde 37), S. 101.

markiert. „Ich als Bergführer“¹⁴³ heißt es in Koflers Notizen zu *Am Schreibtisch*; der Bergführer als „Kunstfigur“¹⁴⁴ ist es im Text, der den ihm anbefohlenen Fremden ins Verderben stürzt. Die Formel „ich als“, die auch in *Kalte Herberge* Verwendung findet – „ich als Dichter“ (KH, S. 72) – erinnert nicht nur intertextuell an die Thematik der austauschbaren Ich-Rollen und an die Identitätssuche in Frisch' *Mein Name sei Gantenbein*, sondern auch an das von Rimbaud geprägte „Ich ist ein anderer“.

Auf diese Folie spielt Kofler in *Verdeckte Selbstbeobachtung* explizit an: „Ich ein anderer, dachte ich, das wäre noch hinzunehmen, das war mein Beruf; doch wenn der andere nun ich wäre, sich aller meiner Vorzüge bediente, das wäre schrecklich.“¹⁴⁵ Die Perspektive eines extradiegetischen Erzählers, der sich in die Position seiner diegetischen Figuren versetzt, wird hier als ambivalent, das Rollenverhältnis als austauschbar gedeutet. Eine derartige Figuration ist daher nur über kurze Strecken und Passagen umsetzbar und wird durch die Formel „ich als“ stets a priori aufgedeckt und metanarrativ als Fiktion und Unzuverlässigkeit enttarnt.

Auch der Aspekt der Selbstreflexion findet im *Triptychon*, wenn das Ich sein Alter Ego in *Verdeckte Selbstbeobachtung* beschattet, großen Raum. Auf die Formen jener Selbstbeobachtung und ihre theoretische Einordnung wie Funktionen wurde bereits eingegangen, daher soll an dieser Stelle nur noch einmal auf das Thema des Erzählens verwiesen werden, das sich in *Verdeckte Selbstbeobachtung* angesichts der Fülle an Erzählversuchen und -gattungen sehr gut nachzeichnen lässt. Märchen, Skizze, Notturmo und vieles mehr werden vom Literaturhaus-Ich erzählerisch in Angriff genommen und finden doch nie ihren erfolgreichen Abschluss. Während der persiflierte Kollege und Verfasser des imitierten Metamorphosenromans „jede Geschichte bis an ihr Ende“¹⁴⁶ erzählt und somit als Vertreter eines restaurativen Erzählens auftritt, scheitert das Ich an eben diesem Unterfangen. Ein derartiges Scheitern, das nur mehr literarischen Bruchstücke und Fragmente zulässt, hat jedoch seine poetologische Begründung: „Nicht etwa aus einem ästhetischen Unvermögen oder gar Einfallslosigkeit, sondern aus dem

¹⁴³ Bestand Werner Kofler, RMI / KLA

¹⁴⁴ Kofler: *Triptychon*, S. 20.

¹⁴⁵ Ebd., S. 257.

¹⁴⁶ Ransmayr, Christoph: *Die letzte Welt. Roman. Mit einem Ovidischen Repertoire*. Nördlingen: Greno 1988, S. 287.

Bewußtsein einer radikalen Krise des Erzählens, [...] verweigert sich der Autor den einträglicheren glatten Geschichten.“¹⁴⁷

Der Stoff zum großen Erzählwerk wird zudem nicht – wie im Falle des Metamorphosenromans – der römischen Mythologie entlehnt, sondern wächst dem Erzähler in gewohnter Manier zu, speist sich aus Briefen, Zeitungsmeldungen und Alltäglichem. Jegliches Schreiben und Erzählen bzw. dessen Ausgangspunkt basiert auf dem Sprachmaterial des Alltags und der Medien; das Ich fabuliert nicht und *erfindet* ebenso wenig, es findet und deckt auf. Dieses erzählerische Prinzip kristallisiert sich in *Verdeckte Selbstbeobachtung* deutlich heraus.

Doch weiter in der Chronologie des Koflerschen Schreibens. Während die beiden ersten Teile des *Triptychons* die soeben erwähnten poetologischen Prinzipien ausführlich thematisieren – zumeist mittels metaisierender Formen wie Metanarration oder, in *Hotel Mordschein*, über die paradoxe Form der literarischen Selbstbeobachtung, steht *Der Hirt auf dem Felsen* in einem gewissen Kontrast. „Hier geht es um das *Erzählen*“¹⁴⁸ und stoffliche Motive aus Mythen und Sagen (von Thanatos über den Hattischen Kreis bis zur Cannes-Rolle), die das Ich einem rätselhaften Bergspiegel entnimmt, spielen eine zentrale Rolle. Dennoch werden auch in *Der Hirt auf dem Felsen* sämtliche der begonnenen Gesichten konsequent zum Absturz gebracht¹⁴⁹; erneut ist das dichte Netz an Anspielungen und Vielstimmigkeit in ähnlicher Form wie in den beiden vorangegangenen Prosatexten vorhanden.

Das gesamte *Triptychon* stellt sich somit im Werk Werner Koflers – nicht nur chronologisch – ins Zentrum, da ein Großteil der in den späteren Texten vorhandenen erzählerischen Facetten, Etikettierungen des eigenen Erzählens sowie Themenkreise (Natur und Tourismus, Nationalsozialismus und Vergangenheit, Verbrechen und Wirklichkeit) ausprobiert wird und zur Ausprägung eines – wenn man so will – poetologischen Prinzips führt, das auch später konsequent verfolgt wird. Dieses erzählerische Prinzip wiederum steht naturgemäß in Verbindung mit der Erzählthematik des 20. Jahrhunderts, greift Konventionen und Traditionen auf und tritt bewusst in direkte

¹⁴⁷ Sonnleitner, Johann: Wirklichkeiten – eine produktive Verlustgeschichte. Zur österreichischen Literatur der achtziger Jahre. In: Delabar, Walter und Werner Jung u.a. (Hg.): Neue Generation – neues Erzählen. Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S. 216.

¹⁴⁸ Corrêa, Marina: Polyphonien in Werner Koflers „Der Hirt auf dem Felsen“. Wien: Edition Präsens 2004, S. 87.

¹⁴⁹ Vgl. Schmidt-Dengler: Werner Kofler, S. 306.

Konfrontation. An dieser Stelle soll daher ein kurzer Blick auf das Thema des Erzählens allgemein, vor allem im Kontext der deutschsprachigen bzw. österreichischen Literatur, geworfen werden – im Anschluss wird die hier begonnene Chronologie des Koflerschen Erzählens kurz fortgeführt.

6.2. „Erzählen“ im Kontext des 20. Jahrhunderts

6.2.1. Krise des Erzählens

Mit Beginn des 20. Jahrhunderts taucht ein Erzählbegriff auf, der deutlich sensibilisiert wie problematisiert scheint und Anzeichen einer Krise erkennen lässt.¹⁵⁰ Exemplarisch für dieses veränderte Erzählen, das angesichts des Wirklichkeitsverlustes durch die Moderne vor der Aporie steht, keine objektive Sicht der Dinge wiedergeben zu können und gleichzeitig nach einer adäquaten Form des inneren Ausdrucks sucht, ist Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910). Hier, in diesem „ersten großen Roman der Moderne“¹⁵¹, zeigt sich „die Unfähigkeit der Menschen, [...] zu erzählen“¹⁵², wie Wendelin Schmidt-Dengler in einem Aufsatz mit dem bezeichnenden Titel „Schluß mit dem Erzählen“ ausführt, und die Schreib- und Erzählkrise fällt mit einer existenziellen Erschütterung des Erzählers zusammen. In Rilkes Roman der Moderne wird die Erfahrung der Erzählkrise noch thematisiert, während in den Koflerschen Prosatexten eben diese Unmöglichkeit und Ohnmacht nicht nur konkretes Thema, sondern schlichtweg der Ausgangspunkt jedes Schreibens ist.¹⁵³

Schreiben und Existenz sind in *Malte Laurids Brigge* untrennbar miteinander verknüpft, und so verwundert es nicht, dass eine weitere literarische Parallele zu Koflers *Kalte Herberge* jene der Erinnerungsthematik ist. Mittels Schreiben und Erzählversuchen über die Vergangenheit zeigt sich die Bemühung, dem Ich Sinn und Struktur zu geben – in Maltes Fall angesichts der übermächtigen Großstadt und der bedrohlichen Moderne, bei Koflers Erzähler im Augenblick der durch Verlusterlebnisse ausgelösten, drohenden Ich-Dissoziation. Ähnlich krisenhafte Erfahrungen wie Malte macht der Protagonist in Musils

¹⁵⁰ Vgl. dazu Kap. 4.3.1., wo die „Krise des Erzählens“ bereits kurz angeschnitten wurde.

¹⁵¹ Banoun: Vielfalt des Ich und Erzählversuche, S. 162. Banoun hat in genanntem Aufsatz auch auf die Verbindung zwischen *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* und Koflers *Herbst, Freiheit*, in dem der Verlust der Geliebten zu einer gesteigerten Reflexion führt, ausführlich hingewiesen.

¹⁵² Schmidt-Dengler: „Schluß mit dem Erzählen“, S. 99.

¹⁵³ Vgl. dazu Banoun: Vielfalt des Ich und Erzählversuche, S.165.

„Der Mann ohne Eigenschaften“, Ulrich. In Kapitel 4.3.1. („Metanarration“) wurde bereits hervorgehoben, dass auch *Der Mann ohne Eigenschaften* auf dem Weg von Metafiktion zu Metanarration zu finden ist und in dem monumentalen Werk die Illusion der Geschichte zusehends einer Illusion auf *discours*-Ebene und einer erweiterten erzähltheoretischen Reflexion weicht. In den der Geschichte des Protagonisten zur Seite gestellten Essays und Überlegungen zur erzählerischen Fiktion zeigen sich – über *inhaltliche* Metanarration nach Nünning – einige deutliche Aussagen zum Thema des Erzählens. Gespickt von solchen Reflexionen ist das „Heimweg-Kapitel“, aus dem auch jene oftmals zitierte Passage stammt, nach der die meisten Menschen „im Grundverhältnis zu sich selbst Erzähler“¹⁵⁴ seien.

Sie lieben nicht die Lyrik, oder nur für Augenblicke, und wenn in den Faden des Lebens auch ein wenig „weil“ und „damit“ hineingeknüpft wird, so verabscheuen sie doch alle Besinnung, die darüber hinausgreift: sie lieben das ordentliche Nacheinander von Tatsachen, weil es einer Notwendigkeit gleichsieht, und fühlen sich durch den Eindruck, daß ihr Leben einen „Lauf“ habe, irgendwie im Chaos geborgen.¹⁵⁵

Die Sehnsucht der Menschen nach der narrativen Ordnung und Klarheit, die ein illusionistisches und traditionelles Erzählen garantiert, steht im Fokus der Kritik. Konventionelles Erzählen als „perspektivische Verkürzung des Verstandes“¹⁵⁶ ist es, was Musil einem solchen Erzählbegriff vorwirft, wobei bereits eine gewisse Gefahr und Bedrohlichkeit der vertrauten und neutralen Narration, die „Widersprüche aufzuheben und dem Menschen grundsätzlich Widerwärtiges auf unbedachte Weise zu neutralisieren scheint“¹⁵⁷, anklingt. Wie Schmidt-Dengler anmerkt, lassen die Reflexionen Musils zwar eine eindeutige Kritik bzw. Skepsis gegenüber dem gegenwärtigen Erzählbegriff erkennen, beschränken sich aber gleichzeitig auf diese Feststellung. Ähnliches war bereits in Kapitel 4.3.1. hinsichtlich des literargeschichtlichen Kontexts der Metanarration festzustellen gewesen: Musil verweist auf die Problematik des Erzählbegriffs und thematisiert sie in den Reflexionspassagen seines Protagonisten, doch eine Art Dekonstruktion und Durchdringung der Fiktion mit stärker metanarrativen Elementen findet noch nicht statt.

¹⁵⁴ Musil: *Mann ohne Eigenschaften*, S. 650.

¹⁵⁵ Ebd., S. 650.

¹⁵⁶ Ebd., S. 650.

¹⁵⁷ Schmidt-Dengler: „Schluß mit dem Erzählen“, S. 99.

6.2.2. „Es wird wieder erzählt!“ – Restaurative Ansätze vs. Polemik

Die von Musil thematisierte Erzählskepsis erfährt in den fünfziger Jahren eine vorläufige Stagnation. Trotz der von Adorno geprägten These, dass nach Auschwitz alles Erzählen fragwürdig sei, die in den Jahren nach Faschismus, Krieg und Shoah zu verschiedenen erzählkritischen Tendenzen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur führt, setzt sich im Laufe der darauffolgenden Jahrzehnte der Versuch durch, wieder zu einem restaurativen und traditionellen Erzählen zu gelangen. „Es wird wieder erzählt!“¹⁵⁸ lautet das Motto, das Autoren wie Günter Grass, Heimito von Doderer oder Heinrich Böll ab den fünfziger Jahren zu umfassenden Erzählwerken ansetzen lässt, deren Hauptakzent auf Fiktionalität und epischer Illusion liegt. Die Geschichten, die dabei erzählt werden, gehören der Vergangenheit an, Imperfekt oder historisches Präsens überwiegen, denn nur das Vergangene und in der Erinnerung Verborgene lässt sich nach einer solchen Erzählkonzeption in Prosa bringen. Schon Thomas Mann merkte, wie bereits oben angeschnitten, etliche Jahre zuvor im Vorsatz zu *Der Zauberberg* an: „[...] Geschichten müssen vergangen sein, und je vergangener, könnte man sagen, desto besser für sie in ihrer Eigenschaft als Geschichten und für den Erzähler [...]“¹⁵⁹. Die Erzähler, die einen solchen restaurativen Erzählbegriff vertreten, treten hinter ihre Geschichte zurück, vermeiden metanarrative Äußerungen und Kommentare, die den narrativen Fluss ins Taumeln bringen könnten, und verschreiben sich der neutralen, gleich einem Automatismus ablaufenden Erzählung.

Natürlich lässt sich die Bemühung, die Vergangenheit mithilfe der Narration zu ordnen, nicht nur auf eine einzelne, fiktive Geschichte oder das Leben eines einzelnen Protagonisten beschränken. Auch in Bezug auf Gesellschaft und kollektive Vergangenheit kann ein solches Erzählen strukturstiftend wirken und bildet die Bemühung ab, mittels Erzählen und narrativer Rückschau ein Stück Vergangenheitsbewältigung abzuleisten. Autoren wie Werner Kofler lehnen eine solche Konzeption in ihren Texten vehement ab bzw. ironisieren sie mit Bildern wie – im Falle Koflers – jenem des Museums der deutschen Geschichte. Das ursprünglich tatsächlich seitens der deutschen Bundesregierung geplante museale Konzept wird in *Am Schreibtisch* beschrieben und war zudem Anlass zu einem eigenen Kurzfilm¹⁶⁰. Hier findet auch der Signalsatz „*Ich reiste nach Deutschland, um etwas zu erleben*“¹⁶¹ seine erste Erwähnung, der in weiterer

¹⁵⁸ Schmidt-Dengler: „Schluß mit dem Erzählen“, S. 102.

¹⁵⁹ Mann: *Der Zauberberg*, S. 7.

¹⁶⁰ Vgl. dazu Kap. 9.3.

¹⁶¹ Kofler: *Triptychon*, S. 47.

Folge immer dann auftaucht, wenn zu einem neuerlichen Erzählversuch ausgeholt wird¹⁶². Entlarvt wird an dieser Stelle nicht nur der restaurative Erzählbegriff, der Dinge und die Wirklichkeit beschönigt und verharmlost, indem er sie mit der beschaulichen Ruhe der narrativen Ordnung wiedergibt, sondern auch die damit eng verwandte Form des Museumskults. Beide, Erzählen wie Musealisierung, zielen nach einem solch restaurativen Begriff auf die Einfrierung des Vergangenen ab, das sich verpackt, geordnet und kategorisierbar in die erwünschte beruhigende und „erlebbare“ Ordnung bringen lässt. Geschichte als begeh- und erlebbare „*Raum-in-Raum-Installation*“¹⁶³ ist das Schlüsselwort, das Kofler in *Am Schreibtisch* für diese restaurativ-bedrohlichen Versuche verwendet.

Dem Motto, die Gefahr der erzählerischen Scheinordnung und des Automatismus aufzuzeigen, hat sich nun nicht nur Kofler, sondern eine größere Riege (österreichischer) Autoren und Autorinnen seit den fünfziger und sechziger Jahren verschrieben. Die Erfahrungen der zunehmenden Referenzlosigkeit der Sprache, gekoppelt mit dem Wissen über die Gefahr des narrativen Automatismus, führen zu einem gesteigerten Sprachbewusstsein, das sich – wie bereits mehrfach erwähnt – naturgemäß auch im vermehrten Einsatz metaisierender Elemente zeigt. Ilse Aichinger, Elfriede Jelinek, Thomas Bernhard und – bis zu einem gewissen Punkt – auch der junge Peter Handke sollen hier exemplarisch für eine Generation von Autoren genannt werden, die jegliche narrative Ordnung und restauratives Erzählen als illusionistische Scheinordnung¹⁶⁴ ablehnen. Mit einer solchen Utopie kann und soll die Wirklichkeit nicht beschrieben und erzählt werden – weder jene vergangene noch die gegenwärtige. Bernhards Begriff des „Geschichtenzerstörers“ veranschaulicht eine derartige Konzeption:

Ich bin ein *Geschichtenzerstörer*, ich bin der typische *Geschichtenzerstörer*. In meiner Arbeit, wenn sich irgendwo Anzeichen einer Geschichte bilden, oder wenn ich nur in der Ferne irgendwo hinter einem Prosahügel die Andeutung einer Geschichte auftauchen sehe, schieße ich sie ab.¹⁶⁵

Die Weigerung, Geschichten zu erzählen, zeigt sich in der Durchdringung der erzählerischen Ordnung mit metanarrativen Reflexionen und Äußerungen, den sprachlichen Wiederholungsmustern Bernhards Prosa und der gleichzeitigen offenen Formelhaftigkeit, die den gesellschaftlichen Sprachgebrauch und dessen Fragwürdigkeit aufzeigt. Die Verwandtschaft Koflers zu Bernhard ist offensichtlich und wurde bereits in

¹⁶² Vgl. dazu Kap. 5.

¹⁶³ Kofler: *Triptychon*, S. 142.

¹⁶⁴ Vgl. Schmidt-Dengler: „Schluß mit dem Erzählen“, S. 104.

¹⁶⁵ Bernhard, Thomas: *Der Italiener*. Salzburg: Residenz Verlag 1971, S. 152.

literaturwissenschaftlichen Untersuchungen hinlänglich aufgezeigt. Auch in Hinblick auf das Erzählen bzw. poetologische Überlegungen zeigt sich diese Ähnlichkeit. Koflers Prosa der achtziger und neunziger Jahre ist ähnlich geprägt von der (wenn auch stärker intertextuellen) Wiederholungsschleife, dem Rückgriff auf gesellschaftliches Formelvokabular (siehe *Guggile*) und jenen (metaisierenden) Kunstgriffen, die jegliche narrative Ordnung a priori zunichte machen. Radikaler als Bernhard ist Kofler nicht nur Zerstörer seiner eigenen Geschichten (die konsequenterweise in der gewaltsamen Auslöschung des Erzählers und somit stets gescheitert enden), sondern „Wirklichkeitszerstörer“, womit das zentrale Charakteristikum der Koflerschen Prosa in einem Großteil seiner Texte hervortritt. In einem der Typoskripte von *Am Schreibtisch* heißt es dazu:

die wirklichkeit macht schamlos weiter, die wirklichkeit ist schamlos, das ist die
furchtbare wahrheit)) u ein wirklichkeitszerstörer wie ich bleibt ohnmächtig am
schreibtisch sitzen ohnmächtig den nachrichten ausgeliefert, den ereignissen
abgeschlagen u angeschlagen
hinterhereilend¹⁶⁶

Die Wirklichkeit kann nicht im raunenden Ton des Geschichtenerzählers beschrieben werden, folglich zielt die Sprache und jedes Schreiben auf die radikale Dekonstruktion ab – nicht nur auf die eines bestimmten Erzählbegriffs, sondern der Wirklichkeit ganz allgemein.

Die Geschichten, die – trotz der zwischen Ohnmacht und Allmacht oszillierenden Erzählinstanz – dennoch erzählt werden müssen, sei es bei Jelinek, Bernhard oder eben Kofler, sind daher von mehreren kontrastierenden Aspekten durchdrungen; Zeichen einer „symptomatischen Irritation“¹⁶⁷, wie Schmidt-Dengler anmerkt. So spielt einerseits das Bewusstsein über die Problematik und die daraus entstandene Polemik gegen das Erzählen eine zentrale Rolle, andererseits aber ebenso die ständige kritische Reflexion und Überprüfung des eigenen Erzählgestus. Läuft die Geschichte Gefahr, zu sehr sich selbst zu erzählen, zu weit in illusionistische Ebenen zu fallen, so muss spätestens hier abgebrochen, negiert und neu angesetzt werden. Die Kennzeichen einer solchen Erzählhaltung sind es, die Koflers Prosa der siebziger bis neunziger Jahre, darunter insbesondere das *Triptychon*, prägen.

¹⁶⁶ Bestand Werner Kofler, RMI / KLA

¹⁶⁷ Schmidt-Dengler: „Schluß mit dem Erzählen“, S.106.

Parallel zu diesen Bestrebungen lassen sich ab den siebziger und achtziger Jahren ebenso AutorInnen erkennen, deren Texten jene sprach- und erzählskeptische Haltung fremd ist. Dies ist alleine bedingt durch die Ambivalenz zwischen dem Drang, erzählen zu müssen und dem gleichzeitigen Bewusstsein, nicht erzählen zu können. Wenn Peter Handke versucht, sich in *Wunschloses Unglück* (1972) an die Geschichte der eigenen Mutter heranzuschreiben, so schwingt bei diesem Erzählversuch das Wissen mit, sich eines formelhaften Sprach- und Erzählrepertoires bedienen zu müssen, um eine authentisch-persönliche Lebensgeschichte auszudrücken. So zeigen sich nicht nur bei Handke, sondern auch bei einer ganzen Reihe von AutorInnen immer wieder Bestrebungen eines restaurativen Erzählens. Realistisch-mimetische Erzählgesten (die sich wiederum von jenen experimentellen wie beispielsweise der Wiener Gruppe abhoben) der „politischen“ Autoren der sechziger und frühen siebziger Jahre wie Franz Innerhofers greifen nicht mehr, um die veränderten Bedingungen der (österreichischen) Wirklichkeit wiederzugeben. Die Aufmerksamkeit der AutorInnen nähert sich zusehends einem Erzählstil, der sich dem Erzählen und der epischen Fülle nicht verwehrt. Dies wiederum, stellt Sonnleitner Anfang der neunziger Jahre fest, bewirkt einen veränderten Erzählgestus:

Die suspekt gewordenen traditionellen, auf Authentizität verpflichteten Schreibmuster [...] ziehen eine [...] thematische Akzentverschiebung nach sich, die sich in der längst fällig gewordenen Auseinandersetzung mit der verdrängten Geschichte Österreichs, in der Hinwendung zu historischen und auch exotischen Stoffen und in einer erneuten Lust an unbeschwerter epischer Fiktionalität in manchen Texten der letzten Jahre manifestiert [...].¹⁶⁸

Für einen Peter Handke hat die gestellte Diagnose ebenso Gültigkeit wie für Prosatexte der rund letzten zwanzig Jahre/ aktuellen Gegenwartsliteratur, die – von Ransmayrs *Die letzte Welt* über Prosa eines Michael Köhlmeier, Robert Menasse oder Josef Haslinger – geprägt sind von einer (wiedererwachten) Lust am Fabulieren, am Erfinden und Erzählen. Jede Geschichte, so heißt es passend in Ransmayrs Metamorphosenroman, wird „bis an ihr Ende erzählt[...]“¹⁶⁹.

Kaum Gültigkeit hat ein derart veränderter Erzählgestus für die Texte eines Werner Koflers, der – wie Sonnleitner in Folge anmerkt – eine ständige „Neucodierung von Sprache“¹⁷⁰ vorantreibt und jede sich noch so subtil anbahnende Geschichte ausschließt.

¹⁶⁸ Sonnleitner: *Wirklichkeiten – eine produktive Verlustgeschichte*, S. 210-211. Die Konzentration liegt dabei auf dem *Triptychon*.

¹⁶⁹ Ransmayr: *Die letzte Welt*, S. 287. Vgl. Anm. 146.

¹⁷⁰ Sonnleitner: *Wirklichkeiten – eine produktive Verlustgeschichte*, S. 216.

Der narrative Fluss, und hier bezieht sich Sonnleitner vor allem auf die ersten beiden Texte des *Triptychons*, wird unablässig abgetrennt und in eine neue Richtung gedrängt, die Texte verlieren sich in Fragmenten und Bruchstücken. Die damit angezeigte Krise des Erzählens, die sich parallel dazu in den Texten einer ganzen Reihe von AkteurInnen der österreichischen Literatur im Laufe des Jahrhunderts manifestiert und wandelt, die bei einigen dieser AutorInnen mehr, bei andern weitaus weniger thematisiert wird, prägt das gesamte Werk Koflers. Strukturiert von der Frage nach derartigen erzählerischen Grenzen wie Möglichkeiten ist insbesondere das *Triptychon*, wie bereits deutlich geworden sein sollte.

6.3. Gezielte Angriffe auf die Wirklichkeit – Chronologie II

Folgen wir der Chronologie des Koflerschen Erzählens ab diesem Zeitpunkt Mitte der neunziger Jahre weiter, fällt auf, dass die auf das *Triptychon* folgenden Texte in der Ausprägung von Metaisierungsformen oder Sujets größtenteils dem entsprechen, was bereits umfangreich thematisiert wurde. *Üble Nachrede. Furcht und Unruhe* (1997) sowie *Manker* (1999) lassen sich als intertextuell eng miteinander verknüpfte Texte erkennen, deren hervorstechendste Merkmale die gegenseitige Referenz sowie – und das ist neu – der Eigenname als Mittel des „gezielten und punktuellen Übergriffs“¹⁷¹ auf die Wirklichkeit sind. „*Zeichen und Bedeutung*“¹⁷² ist nicht zuletzt die zentrale Fragestellung, an der sich der Erzähler dieser Texte abarbeitet und die zu einigem Tumult in der realen österreichischen Gesellschaft geführt hat. Der Name als diskursiver „Stellvertreter allgemeinerer Übel“¹⁷³, als Repräsentant geistiger Haltungen und Attitüden oder eben doch als bewusster Angriff auf einzelne Figuren der Wirklichkeit – diese Problematik Koflerschen Erzählens beschäftigt nicht nur Literaturwissenschaftler, sondern seit *Der Hirt auf dem Felsen* und der literarischen Replik in *Üble Nachrede* eben auch österreichische Gerichte.¹⁷⁴

¹⁷¹ Kastberger, Klaus: Meister der üblen Nachrede. Zu Werner Koflers Poetik des Schurkenstreichs. In: Amann (Hg.): Werner Kofler (2000), S. 149.

¹⁷² Kofler: Herbst, Freiheit, S. 65.

¹⁷³ Kastberger, Klaus: Vom Eigensinn des Schreibens. Produktionsweisen moderner österreichischer Literatur. Wien: Sonderzahl 2007, S. 283.

¹⁷⁴ Anlass zu diesem Gerichtsprozess gab eine Textstelle aus *Der Hirt auf dem Felsen*, von der sich ein Sensationsreporter der österreichischen Boulevardpresse persönlich angegriffen und verletzt fühlte. Der üblen Nachrede angeklagt wurde dabei nicht nur Kofler selbst, sondern auch der Rezensent des Buches, der auf eben jene Passage verwiesen hatte. Der Prozess endete mit

Mutmaßungen über die Königin der Nacht (2000), jene „Fiktion mit authentischen Splittern“¹⁷⁵, die dem Verschwinden mehrerer Darstellerinnen der Königin der Nacht auf die Spur geht, und *Tanzcafé Treblinka* (2001) wiederum greifen Themen der nationalsozialistischen, österreichisch-kärntnerischen Vergangenheit auf, die ansatzweise bereits in früheren Texten (v.a. *Am Schreibtisch*) erprobt wurden¹⁷⁶. Für die beiden Texte gelten erneut all jene Aspekte, die beim Thema „Erzählbarkeit“ der Geschichte angesprochen wurden, darunter die Dialektik von fiktiver Kunst und realer Gewalt in der Wirklichkeit, die jedes epische Fabulieren innerhalb dieses Themenkreises so fragwürdig macht.

Sehr konsequent treibt Kofler also sein Konzept des Erzählens, die Ohnmacht des Schriftstellers angesichts der Wirklichkeit, die kein narratives Kontinuum zulässt, die Unmöglichkeit und das Scheitern des Erzählens voran – könnte man meinen. Tatsächlich aber zeigen sich bereits in *Herbst, Freiheit* ebenso wie, umso intensiver, in *Kalte Herberge* und in weiterer Folge auch in *Zu Spät* erzählerische Facetten, die in einem Kontrast zu den üblichen Versuchen stehen und die vor allem ein Thema umkreisen, das plötzlich als Bedingung und Prämisse jedes Erzählens auftaucht: Erinnerung und Identität. Auch wenn das Erzählen weiterhin einer Krise ausgesetzt ist, nimmt es einen therapeutischen Effekt an, der in Augenblicken des Verlusts und der Krise existenzstiftend wird. Besonders deutlich wird das in *Kalte Herberge*, weswegen bereits die These gewagt wurde, dass hier eine Art Bruch mit vorangegangenen dominanten Erzähl- und Schreibmethoden erfolgt.

einem Freispruch Koflers; der Gerichtsprozess und der Skandal rund um Namen und tatsächliche Referenz wurden vom Autor in *Üble Nachrede* prompt weitergesponnen.

¹⁷⁵ Kofler, Werner: *Hotel Mordschein – Klappentext*. Zit. nach: Winkler, Maria: Werner Kofler: *Hotel Mordschein*. Diplomarbeit. Univ. Wien 1990, S. 32.

¹⁷⁶ Zum Thema Nationalsozialismus bzw. Dialektik von Wirklichkeit / Fiktion vgl. Kap. 6.1.

7. Motivkette Erzählen und Erinnerung

Der narrative Moment, in dem das Ich in *Kalte Herberge* ins Erzählen fällt, in dem die Vergangenheit durch die Erinnerung an den Vater und den Kater thematisiert wird, tritt an einer Stelle auf, an der die Krankheit gebannt und die Existenz des Schreibenden gesichert scheint. Nachdem das Schreiben (als Minimalstufe des Erzählens und Existenzbedingung) das Ich über die kritischen Momente gerettet hat, kommt es zu Erzählversuchen, die auf eine Neukonstituierung der eigenen Identität abzielen. Diese werden immer wieder negiert und abgebrochen und führen zu einer Reihe metanarrativer Reflexionen über das eigene poetologische Programm, die zwei Aspekte aufwerfen: Einerseits ergibt sich eine veränderte Sicht auf das Erzählen und seine Funktionen; andererseits nähert sich ein Rückblick und Bruch mit dem Erzählgestus früherer Texte.

Der Versuch, sich anhand der Lebensgeschichte des Vaters an die eigene Existenz „heranzuschreiben“, ist gescheitert – „Allein das Wort. Vielleicht eine Geschichte, vielleicht auch nicht. Bloß keine Geschichten erzählen.“ (KH, S. 45) – dennoch kommt an dieser Stelle und durch den sentimentalischen Rückblick eine Motivkette (Verlust – Erinnerung – Resignation)¹⁷⁷ ins Spiel, die dem Text einen völlig neuen Aspekt verleiht. Mit der Anspielung auf die „Triade“ Vater, Kater und Liebe tritt die Erinnerung an vergangene und gegenwärtige Verlusterlebnisse auf, die einen veränderten Blick auf das Erzählen zulässt. Eine solche Facette erscheint bereits in *Herbst, Freiheit*, wo es ebenfalls eine elementare Verlusterfahrung ist – die Trennung von der Gefährtin – die den Text strukturiert und organisiert.¹⁷⁸

7.1. Elementare Verlusterfahrungen

Herbst, Freiheit ist in der Chronologie des Koflerschen Erzählens der erste Text, in dem das schreibende Ich, ausgehend von einem elementaren Verlusterlebnis, immer wieder ins Erzählen kippt. Der 1994 erschienene Prosaband besteht aus 12 Einzeltexten – Monologen, Erinnerungen und verstreuten Erzählpassagen – deren Zentrum ein Szenario bildet, das an das zuvor beschriebene Modell der literarischen Selbstbeobachtung

¹⁷⁷ An dieser Stelle danke ich Herrn Dr. Fabjan Hafner vom Kärntner Literaturarchiv Klagenfurt, der mich auf die Thematik von Verlust- und Erinnerung im Werk Koflers aufmerksam machte.

¹⁷⁸ Vgl. Stiller, Christian: Virtuose Ausweglosigkeit. Schwundstufen eines Subjekts: Werner Koflers Nachtstück „Herbst, Freiheit“. In: Wiener Zeitung (2.12.1994), S. 5.

erinnert. Der Ich-Erzähler sitzt an seinem Schreibtisch und ist in die Betrachtung alter Fotografien versunken, die aus Tagen der Kindheit und Jugend stammen und assoziative Erinnerungen an Reisen und vergangene Zeiten wachrufen. Diese Bilder, seien es jene am Küchen- und Schreibtisch oder jene im Kopf des Erzählers sind es auch, die zu Erinnerungen an das entschwundene Glück führen:

Herbstbilder. Das leere Eßzimmer. Die Küche. Die verlassene Wohnung. Ich. Verlassen in der Wohnung ich, in der einst gemeinsamen, von der Gefährtin verlassen, plötzlich, im letzten Sommer, ich in der von allen guten Geistern verlassenen Wohnung, an einem regnerischen Samstagnachmittag Ende Oktober...¹⁷⁹

In den Reflexionen über die einstige Geliebte, über gemeinsam verbrachte Stunden und Reisen, geht das Ich ins Erzählen über. Das Tempus des Imperfekts überwiegt, immer wieder sind Passagen direkter Rede zu finden, und in ähnlich sentimentaler Manier wie Jahre später in *Kalte Herberge* verliert sich der Erzähler in Erinnerungen, unterbrochen von wiederholten „Nie wieder! Sollst entbehren!“¹⁸⁰. Lange wird auch hier der narrative Faden nicht durchgehalten. Assoziationen unterbrechen die Erinnerungen, schnell wendet sich die Aufmerksamkeit wieder der gesellschaftlichen und politischen Gegenwart zu, und immer wieder wird die Fiktivität alles epischen Erzählens thematisiert – „[...] ich, als *er*, mit *ihr* [...]“¹⁸¹. Die variablen fiktiven Rollen, die der Erzähler mit solchen metanarrativen Kommentaren einnimmt, entsprechen jenen, wie sie auch durch die Fotografien und betrachteten Bilder aufgeworfen werden.

In *Zu Spät* führt der Verkauf einer ererbten Liegenschaft in Lind zu unmittelbaren Gedanken an Kindheit und die persönliche Vergangenheit, die auch hier wieder von Fotografien, von Bildern und „SOFORTBILDERN im Kopf“¹⁸² begleitet sind. Das Auflösen des Hausrats und der Gegenstände der Kindheit hat Reflexionen über die eigene Identität zur Folge:

Wohin dann mit den Spuren, mit dem Kindheitsinventar? Wohin aber dann, wohin denn ich, wohin mit dem Schaukelpferd, und wohin mit den Kassetten und Schachteln, wohin mit den Fotografien, den schwarzweißen, am Rand gezackten, [...]?¹⁸³

Der Ich-Erzähler lässt Fotografie um Fotografie vorbeiziehen, erinnert sich an die verstorbene Halbschwester und an vergangene Kindheitssommer, an jugendliche

¹⁷⁹ Kofler: *Herbst, Freiheit*, S. 25.

¹⁸⁰ Ebd., S. 30.

¹⁸¹ Ebd., S. 45.

¹⁸² Kofler: *Zu Spät*, S. 22.

¹⁸³ Kofler: *Zu Spät*, S. 16.

Reiseabenteuer und Szenen des Streits zwischen Mutter und Großmutter, die an eine der Ausgangsszenen von *Herbst, Freiheit* erinnern. Hier wie dort sitzt das Ich am Küchentisch – „damals Küchentisch, heute Schreibtisch“¹⁸⁴ –, versunken in Schönschreibeübungen oder Bilderbücher und hier wie dort tritt zudem das Motiv des Schnees und der Winterbilder sinn- und ruhestiftend auf. „Früher, ja. Damals. Schnee überall. Tiefer Winter. Wie war ich zu ihr gestürmt, damals!“¹⁸⁵ heißt es in *Herbst, Freiheit*, und der Schnee bleibt dominant in der Erinnerung an die entschwundene Gefährtin und das „flüchtige Glück“¹⁸⁶. Das schreibende Ich in *Zu Spät* konnotiert die Vorstellung von Glück und kindlicher Seligkeit ähnlich mit dem Bild des Winters und der verschneiten Umgebung: „[...] wohin mit den Winterbildern, dem meterhohen Schnee, Geborgenheit in einstigen Wintern, wohin mit dem SW-Film im Kopf, auf dem Schlitten im Schnee ich, im Schnee, im Schnee – [...]“¹⁸⁷.

Beide Texte, ebenso wie *Kalte Herberge*, stehen somit in engem Zusammenhang. Verliert das Ich in *Herbst, Freiheit* das flüchtige Liebesglück, ist es in *Zu Spät*, wortwörtlich der Blick auf die Kindheit. Der Erzähler, in Kenntnis über die Errichtung einer Wohnanlage vor seinen Fenstern gesetzt, bleibt hier zunächst ohnmächtig vor der baulichen Veränderung zurück, welche die Verstellung des Blicks, „der Sichtachse nach Süden, *meiner* Sichtachse“¹⁸⁸ mit sich bringt. In selten melancholischer und epischer Manier fällt das Ich in Reflexionen über die Zerstörung jenes Nachbargeländes, welches das Gefühl der unbeschwerten Kindheit und der Vergangenheit impliziert, und dessen Bewohner – ein Esel – für Erheiterung sorgt:

[...] nicht nur der Anblick des Esels erfreut mich übrigens, auch andere Einzelheiten, der verwilderte Garten, die Holundersträucher, die alten Apfelbäume, der riesige Kirschbaum und der Misthaufen daneben, der Gemüsegarten hinter dem Lattenzaun, die Hundehütte samt dem frechen Jack-Russell-Bastard, der Schuppen, in dessen Schatten der Esel sich gerne aufhält [...] ¹⁸⁹

Der verstellte Blick auf das Kindheitsgelände evoziert Assoziationen an den Verlust der Geliebten und des flüchtigen Glücks und hat erneut Folgen für die erzählerische Identität. „Verstellt der Blick über die Bahngleise auf die Kindheit, das Kindheitshaus, verstellt der

¹⁸⁴ Kofler: *Herbst, Freiheit*, S. 24.

¹⁸⁵ Kofler: Ebd., S. 28.

¹⁸⁶ Haas, Franz: Eine wüste Nachtmusik. Werner Koflers neue Prosa „Herbst, Freiheit“. In: *Neue Zürcher Zeitung* (2.12.1994), S.33.

¹⁸⁷ Kofler: *Zu Spät*, S. 20.

¹⁸⁸ Ebd., S. 53.

¹⁸⁹ Kofler: *Zu Spät*, S. 28.

Blick auf mich, [...]“¹⁹⁰. Die Kette der Verlusterfahrungen erhält ihren Höhepunkt, wenn das Ich staccatoartig, ähnlich wie in *Kalte Herberge*, Erinnerung nach Erinnerung Revue passieren lässt und dabei in einen atemlosen Erzählduktus verfällt:

Keiner mehr da. Nichts mehr da, Interspar. Von denen, die gerade noch-, von dem, das vor kurzem-, vorher, vorhin -, von denen, die im Dezember noch-, von dem, das im vergangenen Sommer noch da war, da gewesen sein wird,- nichts mehr da. Niemand mehr da, nichts. Nicht der Kirschbaum gegenüber und nicht die Bombenruine dahinter, der Esel nicht und nicht die Geliebte, das Geschäft meines Vaters nicht und auch nicht mein Vater selbst [...]“¹⁹¹

Das titelgebende *Zu Spät* ist Symbol dieses Verlustrads sowie der Ohnmacht des Schreibenden und knüpft erneut an die beiden anderen Texte, an *Herbst*, *Freiheit* und *Kalte Herberge*, an, wo es ebenfalls die resignativ ausgestoßene Formel „zu spät“ ist, die nach den Momenten der Erinnerungen eine vorläufige Zensur darstellt. Die in die Vergangenheit gerichteten Reflexionen des Ich weisen darüber hinaus in allen drei Texten erzählerische Merkmale auf, die an die Technik der „*mémoire involontaire*“ und der „*écriture automatique*“ erinnern.

7.2. „*Mémoire involontaire*“ und „*écriture automatique*“

Die Szene des erzählenden Ichs am Tisch, das – angeregt von der Betrachtung alter Fotografien und Bilder – zu einem ganzen Schwall an Erinnerungen und Rückblicken, sowie in weiterer Folge zu Erzählversuchen überleitet, ist nicht nur hinsichtlich des Elements der Selbstbeobachtung relevant, sondern evoziert auch Assoziationen mit der Technik der „*mémoire involontaire*“ bzw. jener der „*écriture automatique*“.

Der Begriff der „*mémoire involontaire*“, ursprünglich geprägt durch den französischen Philosophen Henri Bergson, wurde vor allem von Marcel Proust in *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) aufgegriffen und bezeichnet den Mechanismus der spontanen und unwillkürlichen Erinnerung. Eine solche spontane Erinnerungsleistung entstehe dann, wenn plötzliche Wahrnehmungen wie Geräusche, Gerüche oder ähnliches Reflexionen über Vergangenes auslösen. In *À la recherche du temps perdu* ist es beispielweise ein Geschmackerlebnis, welches das Erzähl-Ich zur Erinnerung an die eigene Kindheit anregt, und das in weiterer Folge zu konstruktiv-schöpferischer Erinnerungsarbeit in Form der schriftstellerischen Arbeit führt. Die „*mémoire volontaire*“ wiederum tritt durch

¹⁹⁰ Ebd., S. 37.

¹⁹¹ Ebd., S. 39.

willentlich ausgelöste Reize auf, wie es bei der Betrachtung alter Fotografien oder auch Souvenirs der Fall ist.¹⁹²

Bei Kofler sind nun beide dieser Techniken evident: Einerseits ziehen die Erzählinstanzen sowohl in *Herbst, Freiheit* als auch in *Zu Spät* bewusst alte Fotografien und Gegenstände heran, die zu Erinnerungen und Reflexionen anleiten; andererseits sind es vor allem in *Kalte Herberge* auch immer wieder plötzliche Assoziationen und Eindrücke, die den Weg zur Erinnerung öffnen. Die Assoziationskette, die von einer aufgeschnapten Zeitungsmeldung über die Begeisterung des Vaters am Fernsehen – „SCHAU SCHAU SCHAU!“ (KH, S. 39.) – verläuft, bringt das Erzähl-Ich schließlich zu intensiven Erinnerungen an die Geschichte des Vaters und jene der eigenen Kindheit. Das unwillkürliche Element einer solchen Erinnerung ist es auch, das jegliche lineare Ordnung ausschließt.

In *Zu Spät* lassen in ähnlicher Manier zunächst (wiederum bewusst gewählte) Fotos das schreibende Ich in Erinnerungen versinken, bis diese sich zusehends überschlagen und Assoziationen, die „Sofortbilder“ im Kopf des Erzählers entstehen lassen. Ausgehend von dieser spontanen Erinnerung entsteht ein Schreibprozess, den Kofler selbst in mehreren seiner Texte als „assoziative[s] Delirium“¹⁹³ genannt hat, und welcher der (surrealistischen) Methode der „écriture automatique“ nahekommt. Auch bei *Malte Laurids Brigge* ist ein ähnlicher Prozess erkennbar, wenn der überwältigende Eindruck der Großstadt und des Urbanen sowie die daraus erwachsende Krise zu einem Erinnern führt, das nicht mehr strukturiert und organisiert erscheint, sondern jenseits eines kontrollierenden Bewusstseins assoziativ und spontan verläuft¹⁹⁴. Das Schreiben spiegelt diese neue Art der Erinnerung wider, indem es – so in Form der „écriture automatique“ – nicht mehr einem linearen Muster folgt, sondern sprunghaft wird und eine alternative Art der Narration und Selbstkonstruktion ermöglicht.

Wenn Kofler in Momenten des Erinnerns und der Reflexion, ausgehend von Szenarien des Verlusts, „erzählt“, dann ist ein traditioneller Erzählbegriff hier ebenso fehl am Platze wie in den Momenten der Rache oder des Angriffs auf ungeliebte Facetten der

¹⁹² Vgl. Pethes, Nicolas und Jens Ruchatz (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001, S. 367-368.

¹⁹³ Kofler: *Triptychon*, S. 132.

¹⁹⁴ Vgl. Thibaut, Matthias: *Sich-selbst-Erzählen. Schreiben als poetische Lebenspraxis. Untersuchungen zu diaristischen Prosatexten von Goethe, Jean Paul, Dostojewskij, Rilke und anderen.* Stuttgart: Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag 1990. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 239), S. 187.

Wirklichkeit. Klar erkennbar ist jedoch, dass durch die willkürlich ablaufende Erinnerung ein narrativer Faden gesponnen wird, der die eigene Existenz und Identität neu definiert. Die narrative Ordnung der Ereignisse, die beruhigt und dem Leben Struktur gibt, ist es, die das Koflersche Ich in den Momenten des Verlusts zu Reflexionen über Vergangenheit und Gegenwart anregt. Der Autor ist sich der Illusion und Gefahr einer solchen Konzeption jedoch bewusst – stellt er sich doch mit seinem Erzählbegriff genau gegen diese Automatik. Als Konsequenz muss daher jeder Ansatz eines beschwörenden Erzählens wieder abgebrochen und negiert werden.

Die daraus resultierende Art der Narration verläuft de facto sprunghaft und assoziativ; immer wieder werden längere Rückblicke im Imperfekt durch neu einfallende Reflexionen unterbrochen, die von Metanarration und Selbstbeobachtungsszenen durchzogen sind. Diese metanarrativen Elemente, ebenso wie die explizite Thematisierung der Erinnerungstechniken, i.e. der Fotografien und Bilder, sind es, die einerseits den Erzählfluss in Gang setzen, ihn andererseits aber ebenso unterbrechen und konterkarieren.

In *Kalte Herberge*, so die These der vorliegenden Untersuchung, wird das Verlust- und Krisenerlebnis durch die Krankheit und den Stillstand ausgelöst. Die assoziative Erinnerungsleistung bildet ein alternatives Erzählkontinuum, das die Identität des Erzählers wieder konstituiert und den Weg zurück ebnet. Das ein solches authentisches Erzählen jedoch immer nur vorübergehend und vorläufig sein kann, ist offensichtlich. Nachdem das Ich in *Kalte Herberge* den Tod des Vaters und des Katers, den der Halbschwester und die Erinnerung an vergangene, flüchtige Lieben assoziativ durchlaufen hat, scheint die Gefahr für die eigene Existenz soweit gebannt – und die vorangegangene Narration wird zurückgenommen: „Bloß keine Geschichten erzählen. [...] Nein, ich werde sie nicht erzählen, mir fehlt der lange Atem, mehr denn je.“ (KH, S. 45-46).

In der unmittelbar nachfolgenden Passage kommt es zur Persiflage des Erzählgestus literarischer Kollegen, in diesem Fall Judith Hermanns. Knappe neun Zeilen reichen dem Erzähler, um ein modernes Erzählen zu parodieren, gegen das so entschiedener Widerstand geleistet wird und das dennoch unweigerlich Existenz und Identität schafft. Nach dieser Passage, die den besagten Bruch darstellt und eine neue Facette und Funktion des Erzählens präsentiert, welche eng mit dem Motiv des Verlusts und der

Erinnerung zusammenhängen, kommt es zur Erholung – „ Es wurde März, und es ging aufwärts“ (KH, S. 50).

7.3. Motiv der Resignation

Verlust und Erinnerung stellen Elemente dar, die nicht nur in *Kalte Herberge* konstitutiv wirken, sondern ähnlich auch in *Herbst, Freiheit* sowie in *Zu Spät*. Die Kette dieser Motive kann jedoch noch um ein weiteres Glied erweitert werden, jenes der Resignation. Die Formel „zu spät“, davon war im letzten Kapitel die Rede, tritt in allen drei Texten als Zäsur auf und leitet zu Erzählpassagen über, an denen zumeist ein literarischer Racheakt akribisch geplant und schließlich auch umgesetzt wird. Diese resignativen Racheakte entstehen aus dem Gefühl der Ohnmacht des Schreibenden. Wut und Resignation als Anlass des Schreibens haben nicht nur hinsichtlich der Satire-Thematik, des Schreibens als Abrechnen, Gültigkeit, sondern führen auch im Kontext der Erinnerungsproblematik zu Erzählversuchen, die konstitutiv für die eigene Existenz und Identität des Ich wirken. Der Bruch, davon war bereits einige Male die Rede, vollzieht sich in *Kalte Herberge* über das Element der Krankheit und des Verlusts. Über metanarrative Elemente folgt eine Konzentration auf das eigene Schreiben, das den narrativen Fluss und somit die Existenz des Schreibenden garantiert; über die Versuche des Erzählens wiederum gelangt das Ich zur Identität. Eingeflochten in die Passagen dieses Bruchs und der Reflexion sind Gedanken über Schreiben und Erzählen, wobei die eigenen erzählerischen Prinzipien ebenso kritisch betrachtet und erprobt werden wie jene literarischer Kollegen.

Im dritten Teil von *Kalte Herberge*, betitelt mit „IM GELÄNDE“ erfolgt eine Rückkehr zu alten Schreibmustern und -gesten, die den Weg abseits der Krankheit, zurück zur eigenen Identität ebnet. Während über die Passagen der Krankheit und der Erinnerung hinweg Schreibtechniken der (unwillentlichen ebenso wie willentlichen) Erinnerung überwiegen und teilweise in beinahe sentimentalem Duktus der Blick in die Vergangenheit und Kindheit gewagt wird, führt die resignative Rückschau nun im nächsten Teil zu einer wütend-satirischen Tirade auf die Gegenwart. Intertextuelle Anspielungen treten verstärkt auf, die Vielstimmigkeit nimmt überhand und lässt aus den vielen verschiedenen Zeitungsartikeln, Annoncen und eingestreuten Kalauern ein Sprachgewirr entstehen, das wie die Überprüfung der eigenen Schreibkraft und -existenz wirkt. Das Tempo dieser Passagen wird beschleunigt, die Atemlosigkeit nimmt zu und ein neues Leitmotiv taucht auf: „Halblaut vor sich hinreden und langsam davongehen, sich entfernen[...]“ (KH, S. 60)

– „*mich* entfernen und zurückschauen [...]“ (KH, S. 64). Die Bedeutung der genannten Atemlosigkeit wandelt sich – war sie zunächst existenzbedrohlich im Sinne von Nicht-Schreiben, ist sie nun Zeichen der Besserung, des rotierenden Textkarussells, das durch die losen Elemente genährt wird. Das Zurückschauen auf alte Schreibmuster, das langsame „Sich-Entfernen“ des Erzählers resultiert nicht in einer Entfernung und Distanzierung vom eigenen Ich, sondern, genau umgekehrt, in der Rückkehr an den „rot lackierten Schreibtisch“ (KH, S. 65), der in *Kalte Herberge* erstmals in diesem dritten Teil Erwähnung findet.

7.4. Rückzug ins Schreibtischgebiet

Das letzte Glied der Motivkette, Resignation und Wut, führt zurück an den Ort der eigenen Existenz, zurück an den „Tatort Schreibtisch“. Ähnliche Konsequenzen hat die Kette aus Verlust, Erinnerung und Resignation in *Zu Spät*, wo es ebenfalls die Andeutung einer Gewalttat ist, die den Text schließt: In der Rolle des Täters bzw. Schriftstellers malt sich das Ich den Verlauf des Giftmords am verhassten Bauunternehmer aus, der in verschiedensten Varianten durchgedacht wird. Futurum Exactum und Konjunktiv überwiegen; wieder wird die Künstlichkeit alles Erzählens entlarvt, werden die Erzählanfänge kontinuierlich negiert und zurückgenommen. Letztendlich bleibt der Anschlag auf den Bauunternehmer aus, bleibt reine Imagination des Schreibenden, die – nach unzähligen Anläufen und abgebrochenen Erzählversuchen – im Leeren verläuft.

Nein, ich scheine das Interesse an dieser Geschichte verloren zu haben, irgendwann, irgendwo, auf der Strecke, *ich muß das Interesse verloren haben*, an dieser Geschichte, an allem und jedem, an allen und jeder, nur an einer nicht. – Das Interesse verloren, keine Frage [...] ¹⁹⁵

In *Kalte Herberge* eröffnet die Rückkehr in den Schreibtischraum analog dazu den Erzählversuch einer Tatortfolge. Letztere wird im Rahmen eines Selbstgesprächs der diegetischen Figur des Schriftstellers konzipiert, wobei auf die erzählerische Besonderheit dieser Dialogizität im nächsten Kapitel näher eingegangen werden soll. Zuvor ist der Blick auf das Motiv des Schreibtisches zu richten, dessen „Zinnen“ das Erzähl-Ich nach Überwinden von Krankheit und Existenzkrise erklimmt.

¹⁹⁵ Kofler: *Zu Spät*, S. 53.

7.4.1. Zum Motiv des Schreibtisches

Kaum ein anderes Element kommt in Koflers Prosa mit solcher Regelmäßigkeit vor wie jenes des Schreibtisches. Der Schreibtisch ist Rückzugsort, an den sich der Erzähler nach Reisen in Geschichte und Gegenwart zurückzieht; er ist Tatort und Mordwaffe zugleich und ist zudem jener Platz, an dem der Schriftsteller, den einprasselnden medialen Sprach- und Nachrichtenketten ausgesetzt, zwischen Ohnmacht und Allmacht schwankt. „die ohnmacht d[es] dichters am schreibetisch führt immer wieder ins abrechnen, zur schreibetischtat“¹⁹⁶ heißt es in einer Notiz Koflers, und diese kurze Eintragung zeigt die Verbindung zwischen der Ohnmacht des Schreibenden und der wutentbrannten Abrechnung auf dem Papier deutlich. Anfangspunkt zahlreicher Prosatexte Koflers, das war bereits in Kapitel 4.2. („Literarische Selbstreflexion und -beobachtung“) festzustellen, ist der auf den Schreibtisch und den eigenen Schreibakt gerichtete Blick des Erzählers. Auf dem Schreibtisch herrscht Chaos, hier entsteht im Gewühl aus Zeitungsausschnitten und Fotografien, im Herumstochern im „Altschnee“¹⁹⁷, der Text. Die Gedanken des Schreibenden wandern zwischen den „Sofortbildern“¹⁹⁸ im Kopf und dem Material an Gefundenem, Aufgesammeltem und Aufgedecktem, zwischen konkretem Sprachmaterial und assoziativer Imagination hin und her. Schreibtischgebiet und -raum sind jedoch dabei nicht automatisch Hoheitsgebiete des Autors. Der auf den Tisch gerichtete Blick des Erzählers ist mehr Beweis eines Bewusstseins über Impotenz und Ohnmacht alles Schreibens als der Versuch, der Schreibtischwirklichkeit Herr zu werden.¹⁹⁹

Schreibtische ihrerseits zeigen, wie die Macht der Feder ins Leere stößt und sich nicht mehr verwirklichen kann [...] Durch den Papierhandlungen und Schreibtische zusammenfassenden Blick wird jedes politische Engagement des Schreibers als lächerlicher Irrtum erkannt. Es ist darum den meisten gegenwärtig Schreibenden nicht zu empfehlen, diesen Blick zu wagen.²⁰⁰

Wird ein solcher (selbstreflexiver) Blick dennoch gewagt, ergibt sich daraus nicht nur die unauflösbare Position zwischen Ohnmacht und Allmacht, sondern die ebenso existenzielle Frage nach der Verortung des Schreibtisches. Diese Frage stellt sich auch das Ich in Koflers Prosa immer wieder, so in *Am Schreibtisch*, wenn es heißt: „Zuhause ist gut, dachte ich, zuhause, wo wäre das? [...] Dort wo mein Schreibtisch steht, dort bin

¹⁹⁶ Bestand Werner Kofler, RMI / KLA

¹⁹⁷ Kofler: Zu Spät, S. 9.

¹⁹⁸ Ebd., S. 22.

¹⁹⁹ Vgl. Flusser, Vilém: Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft? Göttingen: Imatrix Publications 1987, S. 127.

²⁰⁰ Ebd., S. 129 -130.

ich zuhause?“²⁰¹. Der „Kunstwohnort“²⁰² Schreibtisch ist ebenso trügerisch wie jegliche andere Orientierungskomponente der Wirklichkeit. Auch er kann dem Ich nur beschränkt als verlässlicher Bezugspunkt dienen, muss ständig überprüft und in jedem der Texte neu verortet werden. In den Typoskripten zu *Am Schreibtisch* wird der Schreibtisch als Burg charakterisiert und gleichzeitig dessen Instanz und genaue Verortung in Frage gestellt:

fest wie eine burg, mit aufbauten wie auf einem kriegsschiff, ein
mächtiges
solides stück aus einem ministerium der monarchie? dort wo mein schreibtisch
steht, dort wo der weltgeist weht, dort war ich einmal zuhause?²⁰³

Eine weitere Facette des Schreibtischmotivs in der Prosa Werner Koflers ist die Verbindung Museum/Schreibtisch, auf die Annegret Pelz bereits hingewiesen hat. Dabei geht Pelz auf den Aspekt ein, dass die beiden Motive, Museum wie Schreibtisch, auf eine gemeinsame Geschichte zurückgreifen, „nach der ein Schreibtisch ursprünglich selbst ein begehrtes Möbelstück war, eine kleine Kunstkammer, über deren Inhalt umfangreiche Inventarien aufgestellt wurden.“²⁰⁴

Beide, so Pelz weiter, produzieren Kunst, indem sie sammeln und diese Sammelstücke in einem Kunstraum neu aufstellen; der Schreibtisch selbst wird nach einem solchen Ansatz museumsähnlich und rechtfertigt damit auch die von Kofler selbst im *Triptychon* bemühte Analogie zwischen Kustos und Autor. In der Passage *Im Museum*, in der didaktischen „Raum-in-Raum-Installation“ der deutschen Geschichte, betreten Erzähler und Museumsführer die Schreibtischabteilung, in der sich Schreibtische „aller Größen und Formen“²⁰⁵ aneinanderreihen, jene der Massenmörder der deutsch-österreichischen Geschichte neben denen der Dichter und Denker. Im Dickicht der Tische erspät der Erzähler plötzlich seinen eigenen Schreibtisch – „[...] ein Schreck durchfuhr mich, meinte ich plötzlich auch *meinen* Schreibtisch zu erkennen; je länger ich hinsah, umso weniger schien mir ein Zweifel möglich – dort stand mein Schreibtisch!“²⁰⁶ Die Platzierung des eigenen Schreibtisches inmitten und anstelle des Museums, stellt Pelz fest, macht dessen Konzept und Einheit zunichte, bringt die Absurdität eines derartigen Konzepts ans Licht. Gleichzeitig ist damit eine Parallele zum poetologischen Konzept des Erzählens geschaffen – so, wie der Koflersche Begriff des Erzählens ein beschaulich, musealisiertes

²⁰¹ Kofler: *Triptychon*, S. 71.

²⁰² Pelz, Annegret: *Tischgesellschaft mit Autor*. Werner Koflers Schreibszenarien. In: Amann (Hg.): *Werner Kofler (2000)*, S. 134.

²⁰³ Bestand Werner Kofler, RMI / KLA

²⁰⁴ Pelz: *Tischgesellschaft mit Autor*, S. 139.

²⁰⁵ Kofler: *Triptychon*, S. 144.

²⁰⁶ Kofler: *Triptychon*, S. 146.

Konzept des Erinnerns und der epischen Rückschau unmöglich macht und verneint, vernichtet der Schreibtisch die verräterische Scheinordnung der Musealisierung und Sammlung.

7.4.2. „Mordwaffe“ Schreibtisch in „Kalte Herberge“

In *Kalte Herberge* tritt das Motiv des Schreibtisches so explizit auf wie selten in Koflers Prosa. Die inszenierte Gewalttat wird nicht nur am Papier beschrieben und durchdacht, sondern es ist tatsächlich das Objekt des Schreibtisches, das schließlich als doppelte Tat- und Mordwaffe auftritt. Die Tatortfolge, die den Abschluss von *Kalte Herberge* bildet, ist dabei in zweierlei Hinsicht als „Racheakt“ zu verstehen. Einerseits ist es die erwähnte Motivkette Verlust, Erinnerung und Resignation, die den Erzähler zum furiosen Ende ansetzen lässt, andererseits ist das Tatortdrehbuch eines literarischen Kollegen – in dessen Verlauf ein gewisser Werner Kofler Suizid begeht – Anlass zur beschriebenen Rache.

Der erste Mord trifft einen Hauptakteur – bekannt unter einem mehr an „URZEITSTUMMEL“ (KH, S. 85) denn an Namen erinnernden Alias – des musikalisch-seichten Entertainments, dessen Leiche auf einer Kitzbüheler Schipiste entdeckt wird. „Neben der Leiche, im Schnee, finden sich vielerlei Spuren, neben Tritts Spuren auch Abdrücke, Eindrücke eines schweren Möbelstücks, eines Schreibtisches etwa, wie wenn dieser zuerst zum Tatort getragen, dort aufgestellt, dann aber wieder vom Tatort fortgetragen worden wäre [...]“ (KH, S. 84). Und auch Mord Nr. 2 passiert in ähnlicher Manier, ein Ischgl Hotelier wird erhängt aufgefunden, neben ihm ein Schreibtisch, der Tatverdacht: Vorgetäuschter Selbstmord. Ist der Erzählgestus des Kollegen erst einmal entlarvt und persifliert, brechen die Erzählversuche des schreibenden Ich ab und die Negation des Fiktiven fordert ihren Platz ein. Das Projekt Tatort, der „beste[...] Mitterer, den es je gegeben haben wird“ wird zu einem „kontrollierten Absturz“ (KH, S. 87) gebracht und alles vorangegangene Erzählen wieder negiert und zurückgenommen.

Der Schreibtisch als Mordinstrument wird in *Kalte Herberge* zudem auch an anderer Stelle explizit thematisiert, wenn die Rede auf den Verkauf des Schreibtisches kommt. Der rot lackierte Tisch erweist sich, wie könnte es anders sein, als unverkäuflich und verschwindet zeitgleich mit Lokal und Verkäufer. Die Mutmaßungen des Erzählers über einen möglichen Selbstmordakt des Händlers am einstigen Schreibtisch enden mit einer lakonischen Feststellung, die wiederum das Motiv des Schreibtisches und seine

Konzeption metaphorisch verdeutlicht: „[...] an meinem Schreibtisch klebt schon Blut genug.“ (KH, S. 65)²⁰⁷.

²⁰⁷ Zum Thema der kriminalistischen Schreib(tisch-)Szenarien vgl. Kap. 10.3.1.

8. Dichter und Schriftsteller

Die versuchte Tatortfolge läuft unter anderem über die Ebene eines Selbstgesprächs des Schriftstellers ab. Im Streitgespräch zwischen den beiden Ich-Instanzen kommen Elemente vor, die an anderer Stelle bereits umfangreich behandelt wurden, darunter das Element der Metanarration (wenn die Reflexionen und gegenseitigen Beschuldigungen das erzählerische Prinzip betreffen) sowie jenes der Selbstbeobachtung, das in diesem Fall – weniger explizit als in *Verdeckte Selbstbeobachtung* – über indirekte Adressierung auf der Du-Ebene verläuft.

„Schreib: *Der Vormittag des Schriftstellers* oder schreib: *Nachmittag eines Schriftstellers* oder auch: *Mitternacht eines Schriftstellers*.“ diktiert das Ich seinem Alter Ego, um im nächsten Satz festzustellen: „Wie, das wurde schon geschrieben? Ja, natürlich wurde das schon geschrieben, aber nicht von dir.“ (KH, S. 67). Die Passage ist explizite Anspielung auf Peter Handkes *Nachmittag eines Schriftstellers* (1987), in dem aus dem Tag eines Schriftstellers („Der Schriftsteller als ich?“²⁰⁸) erzählt wird. Dieser mischt sich nach vollbrachtem schreiberischem Tagwerk unter die Passanten und hängt dort Reflexionen über die eigene Position, die Isolation als Schreibender und immer wiederkehrenden Selbstzweifel nach. Erst nach Sonnenuntergang kehrt der Erzähler wieder aus dem Gewühl der Stimmen zurück in das nächtliche Haus – mit erstarktem Vertrauen in die eigene Existenz und in die eigene Rolle als Schreibender: „Im Zeichen der Erzählung habe ich angefangen! Weitertun. Sein lassen. Gelten lassen. Darstellen. Überliefern. Weiter den flüchtigsten der Stoffe bearbeiten, deinen Atem; dessen Handwerker sein.“²⁰⁹

8.1. Romantisches Dichterideal vs. Schreiben als Handwerk

Eine überzeugte Selbstvergewisserung wie im Falle Handkes Erzähler kann es bei Kofler nicht geben. Das Bild des Dichters bzw. Schriftstellers ist in *Kalte Herberge* von Beginn an ebenso in Frage gestellt wie jegliches (eigene) erzählerische Prinzip. In verschiedenen Erzählanläufen wird der Tagesablauf des Schreibenden nachgezeichnet, wobei jeder dieser Versuche bereits an der Frage nach der Uhrzeit des Erwachens scheitert. Die Selbstbeschimpfungen des Schriftstellers nehmen überhand, bis das Kontrastbild des

²⁰⁸ Handke, Peter: *Nachmittag eines Schriftstellers*. Erzählung. Salzburg u.a.: Residenz Verlag 1987, S. 6.

²⁰⁹ Ebd., S. 90-91.

Dichters auftaucht. Im Gegensatz zur Rolle des Schreibenden, mit der „offenbar ein Begriffsrest von Arbeit verbunden [ist]“ (KH, S. 70) und die dem ökonomischen Druck der Gesellschaft ausgesetzt ist, mutet das Bild des Dichters um einiges „bequemer“ an:

[...] der Dichter kann faul sein, der Schriftsteller muß arbeiten, sonst bringt er es zu nichts, der Schriftsteller muß gegen die immer größer werdende Konkurrenz bestehen können, der Dichter hingegen muß gar nichts; der Schriftsteller muß das Geld verdienen, das der Dichter leichtfertig ausgibt oder beruhigend in der Hinterhand weiß, der Dichter braucht nichts als eine neue, komfortable Wohnung in ruhiger Wohnlage [...] (KH, S. 70)

In schwärmerischen Reflexionen verweilt das Ich – „ich als Dichter“ (KH, S. 72) – in der Sehnsucht nach eben diesem Rollenbild, fühlt den „ACH-Wahrnehmungen“ (KH, S. 72) nach, die sehr bald zu einer Parodie und Satire auf den gesamten Literaturmarkt und die österreichische Kulturpolitik werden. Das Bild des Dichters, das dabei, innerhalb des Zwiegesprächs, aufgeworfen wird, erinnert an den Dichter-Topos der Romantik. Der Dichter als spiritueller Schöpfer, der Eingebungen und Sinneseindrücke empfängt und in sein Werk einfließen lässt, ist tief verwurzelt in der romantischen Philosophie und Kunstauffassung. In E.T.A. Hoffmanns *Der goldne Topf* (1814) ist es zudem das Modell der Kalligraphie, der Schönschreibekunst, das in unmittelbarer Verbindung zu jenem Dichtertopos auftritt. Anselmus, der Held, wird durch Abschreibeübungen und Nachmalen zum Dichter²¹⁰, und dieses Bild erinnert unweigerlich an die Selbstbeobachtungsszene des Erzählers, wie sie in „Herbst, Freiheit“ an mehreren Stellen auftaucht.

Winterbilder. Ich am 15. Feber 1954, am Küchentisch; ich schreibe gerade, Aufgaben machen tu ich, ich schreibe: *Nun ist es Winter*. [...] *Schnee überall* schreibe ich, und wie schön ich schreibe, *wie gestochen*, ich werde dafür gewiß einen Einser bekommen, oder ein Einsbiszwei...²¹¹

Die kalligraphische Genauigkeit und Sorgfalt ist hier somit einem Bild des Dichtens ähnlich, wie es in der literarischen Romantik vorherrschte. Eine derartige romantische Konzeption der dichtenden Figur muss schnell in Kontrast zu herrschenden ökonomischen wie gesellschaftlichen Bedingungen geraten und so verwundert es wenig, dass im Laufe der Literaturgeschichte sehr bald Kritik am Dichtertopos laut wurde. Clemens Brentanos Erzähler in *Die Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* (1817) gibt sich so bereits als „Schreiber“²¹² zu erkennen, womit dezidiert eine „gesellschaftliche und mediale Figur des Buchstabengeschäfts, aus der [...] jene

²¹⁰ Vgl. Kammer: *Figurationen und Gesten des Schreibens*, S. 31.

²¹¹ Kofler: *Herbst, Freiheit*, S. 23.

²¹² Brentano, Clemens: *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl*. Stuttgart: Reclam 2003, S. 14.

ästhetische Dimension ausgeblendet wird“²¹³ auftritt. Ohne hier auf die Genealogie der Rollen von Dichter wie Schriftsteller näher eingehen zu wollen, lässt sich feststellen, dass bereits Ende des 19. Jahrhunderts sowie, intensiviert, ab der Jahrhundertwende eine vermehrte Kritik am Dichterbegriff laut wird. Der kritisierte Dichter sieht sich Vorwürfen des Poeten- und Bohemienlebens ausgesetzt und wird, „gar in der romantischen Idealgestalt des Lyrikers [...] im modernen Zeitalter zu einer Figur von geradezu unzeitgemäßer Komik [...], identifiziert er sich noch mit der [sic!] normativen Rollenvorstellungen der Poetentopoi des 19. Jahrhunderts.“²¹⁴ Die Kritik an einem solchen romantischen Dichterbegriff hat zur Folge, dass der Schreibende, sei es in der Vergangenheit wie Gegenwart, stets zwischen zwei Polen wandert: Zwischen dem Anspruch ästhetischer Gestaltung und jenem nach Marktkompatibilität und handwerklicher Disziplin.

Eine solche Polarisierung tritt in Koflers Inszenierung von Dichter und Schriftsteller zutage, die nicht als voneinander getrennte Instanzen anzusehen sind, sondern in ein und derselben Figur wohnen. Der Dichter als genialer und schöpferischer Autor ist wenig zeitadäquat und wird daher abgelehnt. Ebenso wenig konsequent durchführbar erscheint das Modell des Schriftstellers, der gemäß dem Bild der handwerklichen Tätigkeit Zeile für Zeile aneinanderfügt, der medialen wie gesellschaftlichen Wirklichkeit ausgesetzt ist und, in ihr wandelnd, vom Wirrwarr der Zeichen ebenso gehemmt wie angetrieben wird. Eine Karikatur der Figur des Dichters erscheint bereits in *Verdeckte Selbstbeobachtung*, wenn sich das Ich am Schreibpult beobachtet, den Kopf in die Hände gestützt, dann wieder „[...] düster am Schreibpult stehen, den Federkiel wie abwägend in der Hand, bald auf dem Diwan liegen, bald im Kreis gehen, in ein grimmiges Selbstgespräch vertieft und Verwünschungen ausstoßend, [...]“²¹⁵.

Parallel dazu wird der Schriftsteller in *Kalte Herberge* als jene Figur dargestellt, deren Schreiben tatsächlich von einer handwerklichen Facette geprägt ist. „Ja, vom Handwerk verstehen wir allemal noch etwas“ (KH, S. 81), heißt es affirmativ im Laufe der versuchten Tatortfolge, und eine ähnliche Anspielung auf die handwerklich-ökonomische Seite der eigenen Position findet sich auch wenige Passagen zuvor: „Wieder ein paar Zeilen zusammengeschustert, zusammengeflickt, zusammengeflickt und -geschustert, [...]“ (KH, S. 74).

²¹³ Kammer: *Figurationen und Gesten des Schreibens*, S. 33.

²¹⁴ Ebd., S. 35-36.

²¹⁵ Kofler: *Triptychon*, S. 224.

In *Kalte Herberge* führt das Selbstgespräch des Schriftstellers, die immer lauter werdenden persönlichen Anschuldigungen und Vorwürfe der dichterischen Unfähigkeit, schließlich zu einer Tirade auf den österreichischen Literaturbetrieb und seine in Feuilleton und Medien wandelnden Akteure, denen das Bild des schöpferisch-genialen Dichters tendenziell näher scheint als alles andere. Klar wird dabei, dass die Stellung des Erzählers in einem solchen Literaturbetrieb – die a priori am Rande und isoliert stehen muss – auch simple ökonomische Konsequenzen für die eigene Existenz hat. „Kein Geld, kein Geld, nach wie vor und mehr denn je *kein Geld, kein Geld*.“ (KH, S. 73) jammert das Ich, wünscht sich ironisch den Tod der Mutter, dann wieder jenen des Schriftstellerkollegen, um an finanzielles Erbe oder eben doch den dem Kollegen zugesprochenen Literaturpreis zu kommen, nur um wenig später ebenso pathetisch hinzuzufügen: „Oh, daß die Mutter doch nicht stürbe, und auch nicht Martin Walser, wohl aber wieder ein Kunstministerium erstünde! Dann wieder Geld, dann Geld, wie bisher, wie besprochen.“ (KH, S. 74) Die selbstreflexive Form der Selbstbeobachtung und des inneren Zwiegesprächs führt hier zur Thematisierung der eigenen Position als Schriftsteller, die den politisch-ökonomischen Zwängen eines Literatur- und Kulturbetriebs ausgeliefert ist.

8.2. Metanarrative Funktionen im Selbstgespräch

Gleichzeitig kommt es im Rahmen der Dichter/ Schriftstellerpassage auch zu einer Reihe metanarrativer Äußerungen über das eigene poetologische Prinzip und den Erzählgestus. Die Beschimpfungen des Schriftstellers beziehen sich beinahe ausschließlich auf das eigene Erzählen und können als eine Art Rückblick auf frühere wie gegenwärtige Schreib- und Erzählmethoden gesehen werden. Von einem Teil dieser Methoden war bereits in Kapitel 6. ausführlich die Rede; dennoch eignet sich ein kurzer Überblick über die Passagen der Selbstkritik zur Wiederholung und Überprüfung.

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

Die Weigerung, zu erzählen, wird als Unfähigkeit und Unvermögen charakterisiert und erfolgt in einer Phase, in der nach Überwinden der Krankheit die eigene (Schriftsteller-)Existenz und Identität vage und bedroht scheint. An dieser Stelle lässt sich von einer

Form inhaltlicher Metanarration sprechen. Diese, folgt man Nünning's Typologie, umschließt das Objekt der jeweiligen metanarrativen Äußerung, wozu das eigene Erzählen, das Erzählen allgemein oder auch die Erzählweise anderer AutorInnen zu zählen sind.

So ist es auch in einer weiteren Passage des Selbstgesprächs in *Kalte Herberge* ein Aspekt des eigenen Erzählprinzips, der explizit reflektiert wird. Von dem Szenario des Stocherns und Stöberns im „Altschnee“ von Zeitungs- und Medienmaterial war bereits an mehreren Stellen die Rede:

[...] nach Mitternacht setzt sich der Dichter an seinen Nach-Mitternachts-Schreibtisch, legt sich, im Schein der grünen Lampe, Papier und Bleistifte, sein *Bleistiftgebiet* zurecht, und fährt mit dem Bleistift durch den Schnee, stochert herum, stolpert herum, kritzelt, skizziert, hinterläßt Spuren, schreibt [...] (KH, S. 70)

Gesamt betrachtet führt die Dialogsequenz zu einer gebündelten Form der Metanarration und Selbstreflexivität: Nicht nur das eigene erzählerische Prinzip wird reflektiert, sondern ebenso die eigene Stellung als Schreibender sowie, wenn sich der Schriftsteller an die wütende Abfassung der Tatortfolge macht, die poetologische Erzählweise eines Kollegen.

Zum Vergleich: In den Passagen der Krankheit finden sich ähnliche metanarrative Kommentare, die sich auf das poetologische Prinzip des literarischen Umfelds beziehen. Durch die Krankheit zum Stillstand verdammt, richtet sich die Aufmerksamkeit des Erzählers immer wieder kritisch und zynisch auf das „Erzählen“ der anderen, jener, die „reisen“: „Ich schreibe: Jetzt tun sie wieder eine Reise, dann werden sie etwas erzählen. Erzählen, wenn sie es könnten, aber können sie? Die, und uns etwas erzählen!“ (KH, S. 29).

Die Funktion der Metaisierung in den Dichter/Schriftstellerpassagen hingegen ist, ähnlich wie die der erzählerisch erprobten Tatortfolge und des sich immer schneller drehenden Karussells an Namen, Anspielungen wie satirischen Angriffen, ein Herantasten an die eigene Identität als Schreibender. Auch die Form des Dialogs kann per se als Zeichen dieses Wegs betrachtet werden: Polyphonie, das Auftreten mehrerer Erzählstimmen im Textraum, ist eines der Hauptkennzeichen der Koflerschen Prosa. Dennoch war eben dieses Prinzip in den Phasen der Krankheit noch vage und teils bedrohlich:

„Wer spricht, spricht nicht, in welchem Stück, wer denn sich entfernen, halblaut vor sich hinreden und sich entfernen? Wie? – Ach, *ich* mich entfernen, ich *mich*, ja das muß einer doch wissen, das muß einem doch gesagt werden, das kann doch niemand schmecken, ich also. Vor mich hinreden und mich entfernen, eine lösbare

Aufgabe, ein Schritt in die richtige Richtung. Ich, *unverwechselbar*, so rede nur ich, so entfernt sich nur einer, *ich*.“ (KH, S. 61)

Die Vielstimmigkeit erscheint als Bedrohung der eigenen Existenz und muss, um einer Auflösung der Ich-Instanzen weiter entgegenzutreten, vehement verortet werden. Erst im Selbstgespräch des Schriftstellers taucht das polyphone Element der Koflerschen Prosa, die „fortwährend Dialog, fortwährend Gespräch zweier (oder selten mehrerer) Stimmen“²¹⁶ ist, wieder in alter Vehemenz auf. Das eigene Ich scheint soweit verortet, der Rückblick auf die eigenen Schreib- und Erzählmethoden abgeschlossen und die Vielstimmigkeit mitsamt der Auflösung von Referenz- und Wirklichkeitspunkten wieder realisierbar.

²¹⁶ Schmidt-Dengler: Werner Kofler, S. 302.

9. Triade Sehen / Hören / Schreiben

Sehen, hören und schreiben bilden eine Triade²¹⁷, die in Koflers Prosa, so auch in *Kalte Herberge*, als eines der zentralen Schreibszenarien auftritt. Der Dichter an seinem Schreibtisch ist dem Stimmengewirr ausgesetzt, davon war bereits mehrmals die Rede, und gleichzeitig ist es dieses aufgeschnappte Sprachmaterial ebenso wie die Beobachtungen und Aufdeckungen des Erzählers, die das Schreiben bedingen und nähren. Auf das Element der Sinne und des „multimedialen“ Raums soll im folgenden näher eingegangen werden.

9.1. Von Augen- und Ohrenzeugen

In *Kalte Herberge* ist bereits im ersten Abschnitt, wenn das Abbruchhaus und die darin stattfindenden Mordgeschehnisse geschildert werden, von einem „Augenzeugen“ (KH, S. 9) die Rede. Dieser Augenzeuge nimmt mehr widerwillig und mit steigendem Unmut die äußeren Ereignisse zur Kenntnis, wünscht sich „weit weg, weg aus dieser Wohnung, weg aus diesem Haus, aus dieser Stadt [...]“ (KH, S. 12). Zu Beginn der Krankheitspassage sind es ebenfalls Ruhe und Stille, nach denen sich der Erzähler sehnt:

Große Unruhe; ach, hätte ich doch kein Telefon, wüßte doch niemand, wo ich wohne, ach daß überhaupt niemand von mir wüßte, dann – ja was dann? Dann keine Unruhe, keine große, keine kleine, dann Ruhe, nicht gerade Friedhofsruhe, aber Ruhe, Ruhe wie vor meiner Geburt, die Ruhe der Dreißiger- und frühen Vierzigerjahre etwa, aber dann schon wieder nicht meine geliebte Schubert-Ruhe, RUHE, SCHÖNSTES GLÜCK auf Erden, [...] (KH, S. 22)

Die subtile Ironie, die hier bereits mitschwingt, verweist auf eine Ambivalenz der Beziehung Ruhe/Lärm. Im Laufe der Krankheit wird dieses ambivalente Verhältnis immer dann deutlich, wenn der Stillstand des Erzählers, das Nicht-Reisen, zu einer Bedrohung der eigenen Existenz und Identität führt. Der Lärm der Umwelt, die Gespräche im Speisewagen, wie sie beispielsweise einen Großteil von *Am Schreibtisch* konstituieren, nähren die Imagination und den Schreibfluss und sind folglich die Bedingung der schriftstellerischen Existenz. Gleichzeitig sind die Texte durchzogen von einem

²¹⁷ Vgl. dazu: 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: Edition Präsenz 1996, S. 141.

erzählerischen Überdross am Sprach- und Geräuschküll der Wirklichkeit; an den Alltagsgeräuschen, den „Einfaltsgeräuschen“ (KH, S. 23), die den Erzähler auf seinen Spaziergängen unablässig verfolgen.

„[...] still sein, wenn ich hier sitze, sie sollen still sein, still, ich sehe ja nichts“ (KH, S. 52) klagt der Erzähler an anderer Stelle, die Beobachtungsgabe des Schreibenden scheint gestört, wenn die einprasselnden auditiven Eindrücke, die fragmentarischen Wahrnehmungen und Stimmen die visuelle Konzentration bedrohen. Freier Blick und freie auditive Wahrnehmungskanäle sind, simpel ausgedrückt, die Voraussetzung des Schreibens; verhasst sind folglich all jene, die „die Sicht verstellen, die Gehörgänge verstopfen“ (KH, S. 51-52). Der Neubau des Nachbarhauses in *Zu Spät* ist nicht nur aufgrund der Zerstörung der Kindheitswiese ein Einschnitt, sondern impliziert die Sichtblockierung: „VERSTELT der Blick auf die Kindheit [...] verstellt, im Gegenzug, auch der Blick *aus* der Kindheit, verstellt von allerhand ungebetenen Veränderungen, Neubaulkulissen, [...]“²¹⁸.

Der Gleichklang von Sehen und Hören bzw. dessen Ambivalenz wird noch an anderer Stelle in *Kalte Herberge* thematisiert, wenn die Rede auf das Fernrohr kommt: „Fernglas nehme ich keines zur Hand, ich hätte auch keines, ein Schriftsteller muß ein gutes Auge haben, ein gutes Ohr übrigens auch.“ (KH, S. 74) Der Dichter als Kontrastfigur hingegen kann auf diese Gabe der scharfen Wahrnehmung nicht verweisen, er gibt sich dem „leeren Schauen“ (KH, S. 74) hin, der ziellosen Reflexion, die der präzisen Beobachtung des Schriftstellers entgegenläuft.

Die genaue und akribische Beobachtung des Schriftstellers ist also zentrale Facette des Koflerschen Erzählens und hängt mit dem Element der (Selbst-)Reflexion eng zusammen. In *Verdeckte Selbstbeobachtung* wird das in obigem Textbeispiel zitierte Fernrohr immer wieder als unverzichtbares Werkzeug des Schreibenden erwähnt.

9.2. Gedankenfernrohr und „View master“

Koflers *Verdeckte Selbstbeobachtung* in *Hotel Mordschein* ist nicht nur aufgrund des Selbstreflexionsszenarios von Belang für diese Untersuchung, sondern auch in Bezug auf das visuelle Element des Schreibens. Die Beobachtung des im Hotel Atlanta logierenden Ich ist gespickt von Anspielungen auf die „Sichtverhältnisse“ dieser Beobachtung, beinahe

²¹⁸ Kofler: *Zu Spät*, S. 36.

jede der Aufzeichnungen des Erzählers beginnt mit einem Hinweis auf die Bedingungen der freien Sicht: "Bei ausgezeichneter Sicht vermochte ich mit freiem Auge zu beobachten, wie ich mich drüben an die Niederschrift meiner *Alpensagen und Hausmärchen* begab; [...]"²¹⁹. Ist die Sicht getrübt, leidet die eigene Beobachtung darunter und kann erst unter klaren Verhältnissen wieder fortgeführt werden: "Jetzt aber war ich frisch, und die Sicht war klar; sogar meine Detektivsachen, selbst mein *View master*, das unersetzliche Tiefen- und Gedankenfernrohr, lagen unversehrt vor mir [...]"²²⁰. Das Tiefen- und Gedankenfernrohr als unverzichtbares Werkzeug des Schreibenden verweist auf ein erzählerisches Prinzip, das – von erhöhtem Beobachterposten aus – über Beobachtung und Reflexion in die Niederungen der Gesellschaft und Gegenwart eindringt, dort akribisch aufzeichnet und aufdeckt.

Das Szenario der Selbstbeobachtung in *Verdeckte Selbstbeobachtung*, das wurde bereits festgestellt, ist zudem metaisierendes Element und lässt einige Rückschlüsse über das poetische Prinzip des Erzählers zu, so auch in diesem Fall. Die Elemente der Beobachtung und des Blicks sind Hauptfacetten Koflerschen Erzählens und stellen sein Erzählen in Verbindung zu filmischen Betrachtungsmethoden. Direkt explizit gemacht wird eine solche Verwandtschaft in *Verdeckte Selbstbeobachtung* selbst, wenn gleich zu Beginn auf das „Aufglühen meiner Zigarette – oder war es eine Zigarre? – im schwarzen Rechteck des Fensterrahmens“²²¹ verwiesen wird. Die Szene erinnert an Hitchcocks *Fenster zum Hof* (1954)²²², wo ebenfalls eine (verhängnisvolle) Beobachtung von Fenster zu Fenster die Handlung ausmacht und hier als direkter Referenztext Koflers anzusehen ist.

9.3. Filmische Szenarien

Die zentrale Position, die das Element des Blickens, Schauens und Beobachtens in Koflers Texten einnimmt, erinnert an filmische Gestaltungsmethoden, wie sie in die Literatur und Kunst unter anderem auch bei Rolf Brinkmann Eingang gefunden haben. Die literarische Verwandtschaft Koflers und Brinkmanns, die (intertextuelle) Referenz auf

²¹⁹ Kofler: *Triptychon*, S. 224.

²²⁰ Ebd., S. 248.

²²¹ Ebd., S. 222.

²²² Vgl. dazu Dürr: *Intertextualität im Prosawerk Werner Koflers*, S. 248.

dessen Verfahren und dessen „Vorbild“ wird vom Autor selbst immer wieder thematisiert: „Kleist, Brinkmann und ich“²²³ lautet eine Notiz im *Notizblock*.

Die spontane und scheinbar zusammenhangslose Momentaufnahme, die sprunghafte Assoziation von Bildern und Reflexionen, die auch das Schreiben Koflers prägt, eröffnet ein Szenario von Blicken und visuellen Abfolgen. Nicht wenige der Texte erinnern in ihrer Dramaturgie an Filmscripts, sind durch Auf- und Abblenden, durch kurze Momentaufnahmen und Standbilder geprägt²²⁴. In *Herbst, Freiheit* wird das Ausgangsszenario mit filmischen Methoden beschrieben:

Ich. Das verlassene Eßzimmer. Der Küchentisch. Ich, am 15. Februar 1954. Winterbilder. Badgastein, Grandhotel de L'Europe. Tatorte. Die Verbrecherfamilie Urbanz aus Lind bei Knittelfeld. Das Parkhotel. Ich. Die geöffnete Balkontüre. Schnee überall.²²⁵

In diesem Kontext ist auch auf eine Zeile im *Notizblock* zu verweisen, wo es heißt: „Schreiben, wie Godard Filme macht (Es geht.)“²²⁶ Denkt man an Godards Filmwerke, deren Kunst vor allem in den Übergängen und montageähnlichen Abblenden, den Leerstellen zwischen den einzelnen Bildern liegt, wird unweigerlich das Bild der Koflerschen Leerstelle evoziert, die auf sprachliche Weise – durch Gedankenstriche und Abbrüche, Negationen und szenische, abrupte Gedankensprünge zwischen den einzelnen Bildern – entsteht. Bildlich gemacht wird die visuelle Leerstelle durch das Konzept des Hattischen Kreises in *Der Hirt auf dem Felsen* – hier ist die Dialektik Sehen und Nicht-Sehen explizit deutlich²²⁷. Nur der Kustos, der Bergführer, sieht den visuellen Inhalt des Kreises, für den Erzähler und die Gefährten bleibt der Inhalt leer – „Nichts haben Sie gesehen? Auch gut, man muß ja nicht alles gesehen haben, wirklich alles sieht nur der Blinde.“²²⁸

Das filmische Konzept des Koflerschen Schreibens wird weiters besonders dort klar, wo es in die Tat umgesetzt wird. *Im Museum* ist ein Kurzfilm des Autors, der die Erzählpassage der Museumsbegehung in *Am Schreibtisch* filmisch inszeniert und eine Folge von Bildern verschneiter Landschaften, Bäume und Gestrüpp ablaufen lässt. Unterlegt sind die an Standbilder erinnernden Sequenzen von einer Stimme aus dem Off,

²²³ Kofler: Wie ich Roberto Cazzola in Triest plötzlich und grundlos drei Ohrfeigen versetzte, S. 83.

²²⁴ Vgl. dazu etwa: Fetz: Stimmen hören, S. 145.

²²⁵ Kofler: Herbst, Freiheit, S. 7.

²²⁶ Kofler, Werner: Notizblock. In: Amann (Hg.): Werner Kofler (2000), S. 224. Zum filmischen Aspekt von Koflers Werk vgl. etwa Rußegger, Arno: Koflers „Filmscripts“. In: Amann (Hg.): Werner Kofler (2000), S. 190-205.

²²⁷ Vgl. dazu Kastberger: Meister der üblen Nachrede, S. 146-147.

²²⁸ Kofler: Triptychon, S. 450.

die den Text, die Begehung eines virtuellen Museums der deutschen Geschichte durch Kustos und Besucher, wiedergibt. In einer einführenden Notiz Koflers zu diesem „Filmfragment“ heißt es:

Zum Film. Immer den Vorgaben des Textes im OFF – gelesen von einem ausgesuchten Schauspieler – folgend, gehen Kustos und Besucher durch das freie Gelände vor dem Reichstag, im Winter, im Schnee nach Möglichkeit, WIE WENN sie durch das im Off geschilderte Museum gingen. Diese Bewegungen im Wintergelände/Museum werden aber aus der Perspektive einer DOPPELTEN SUBJEKTIVEN KAMERA geschildert, d.h. weder der ZEIGENDE noch der BETRACHTENDE, weder der MUSEUMSFÜHRER noch der MUSEUMSBESUCHER sind je im Bild, sondern nur das ‚GEZEIGTE‘ und ‚BETRACHTETE‘, das es wiederum nur im AUDIELLEN Bereich, im OFF, im gesprochenen Text zu ‚SEHEN‘ gibt, [...]

Das Moderne Museumskonzept, DAS UNFASSBARE ALS ERLEBNISRAUM: Dinge verschwinden lassen, indem sie vorgeführt werden; das Konzept des Films: Dinge sichtbar machen, indem sie NICHT gezeigt werden.²²⁹

In Analogie zum oben erwähnten Bild des Hattischen Kreises geht es also auch in der filmischen Installationsbegehung von *Im Museum* wieder darum, etwas sichtbar zu machen, das gleichzeitig ausbleibt. Ebenso wenig wie Kofler in seiner Prosa „erzählt“ und die Assoziationen der Ich-Stimmen in eine narrative, lineare Ordnung reiht, folgen seine filmischen Gestaltungsmethoden einem illusionistischen Konzept. Der Film zeigt keine Geschichte und keine Bilder; es ist die Sprache in Form der Stimme aus dem Off, die bedeutungstragend wirkt, während die Bilder als reine Leerstellen agieren. Aus dem Nicht-Sehen, aus der Konzentration auf (mündliche) Sprache und Form sowie auf die erzählerische Stimme wird erst die dahinterliegende Bedeutung sichtbar gemacht.

Diese Dialektik und Ambivalenz von Sehen und Hören erscheint auch in *Kalte Herberge*, selbst wenn hier die filmischen Gestaltungsmethoden beschränkter vorkommen als in anderen Texten Koflers. Die Konzentration liegt vorrangig auf der auditiven Wahrnehmung von Umgebung und Wirklichkeit, auf dem Aufnehmen des Sprachmaterials und auf der scharfen Beobachtung der Gegenwart, die der Schriftsteller von seinem Posten aus vornimmt. Das Zusammenspiel der beiden Sinne, auditiv wie visuell, bedingt das Schreiben, das formal eben diese beiden Wahrnehmungen widerspiegelt – sei es durch montageähnliche Formen des Blicks oder durch die wirre, sprachrauschartige Assoziation des Gehörten und Auditiven. Die filmartige Technik der Leerstelle erscheint hier auch immer wieder in Form sprachlicher Negationen. „Nicht mehr dort gewesen...“ (KH, S. 23), „Kaum noch gereist, nichts mehr zugewachsen“ (KH, S. 25) erscheinen über

²²⁹ Kofler, Werner: *Im Museum (Durch die Geschichte)*. Ein Filmfragment. In: *Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder* 95 (1994), S. 73.

Seiten hinweg als motiv- und strukturgebende Phrasen des Texts und definieren, als Leerstellen, sowohl das Textgebilde als auch die Existenz des Schreibenden.

10. Wirkungs- und Rezeptionsästhetik

Die bis hierher erwähnten, zentralen Aspekte des Koflerschen Erzählens, darunter vor allem jene der Metaisierung (Metanarration und Selbstreflexivität) aber auch das mehrmals angesprochene Motiv der Intertextualität, haben schließlich eine weitere Funktion: Sie verwirren und fordern den Leser heraus, machen jede auf traditionelle Lesekonventionen pochende Lektüre zunichte und lassen den Text in unablässige Kommunikation mit den RezipientInnen treten. Sämtliche literarische Verfahren, die in Koflers Texte Eingang finden, sind in Richtung dieser Überlegung zu bewerten: Der Autor ist sich seiner Leser, Kritiker und der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit seinem Werk bewusst, er „spielt“ mit den Konventionen ebenso wie mit den Lesererwartungen und eröffnet damit einen Dialog, der in das Feld der Wirkungs- und Rezeptionsästhetik hineinreicht. Viele der metaisierenden Elemente sind – ebenso wie das autobiographische Paradoxon oder der Postmoderneverdacht – bewusste Methoden, die auf eine Zerstörung und Interaktion mit ästhetischen Erwartungen, Paradigmen und Konventionen abzielen.

Das Konzept der Wirkungs- bzw. Rezeptionsästhetik, theoretisch geprägt von Jauß und Iser, bezeichnet einen Ansatz der Literaturtheorie, dessen Schwerpunkt auf dem Akt des Lesens und dem Modell des (impliziten) Lesers liegt. Nach Jauß' Auffassung ist der Leseakt keine passive Leistung, sondern basiert auf einem aktiven Verstehensvorgang. Iser wiederum sieht den Leseakt in ähnlicher Form als Kommunikationsvorgang zwischen Leser und Text und widmet dabei besondere Aufmerksamkeit der sogenannten „Leerstellentheorie“. Jeder Text bestehe demnach aus Leerstellen, die seitens des Lesers gefüllt und konkretisiert werden können – sozusagen „Beteiligungsangebote“²³⁰. Über diese Leerstellen, die weniger Lücken denn „Unbestimmtheitsbeiträge“²³¹ sind, entsteht die aktive Rolle des Lesers, der immer wieder neue Erwartungen an den Text stellt, sein Vor- und Weltwissen neu adaptiert und überprüft. Anders als Jauß definiert Iser dabei jenen Kommunikationsvorgang nicht als automatisch verbunden mit dem Resultat von

²³⁰ Paefgen, Elisabeth K.: Schreiben und Lesen. Ästhetisches Arbeiten und literarisches Lernen. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996. (Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur), S. 109.

²³¹ Ebd., S. 110.

Genuss und Identifikation, sondern sieht den Akt des Lesens – insbesondere durch die Elemente der Leerstellen – sehr wohl als arbeitsintensiv und widersprüchlich.²³²

Hier ist an Koflers Prosa anzuknüpfen, bei der Elemente wie die unablässige Metanarration, die Leserapostrophen, die immer wieder neu einsetzenden Erzählanfänge bzw. -negationen und (Sprach-)Witze an solche „Unbestimmtheitsbeiträge“, die eine Aktivität und Aufmerksamkeit des Lesers gleichermaßen fordern wie auf die Probe stellen, erinnern.

Ilers Modell des „impliziten Lesers“ wiederum, der als abstraktes Konstrukt dem Text innewohnt und in ständigem Dialog mit dem Autor steht, ist mit Vorsicht zu genießen. Wie in Kapitel 3.2. schon in Bezug auf den impliziten Autor erwähnt wurde, ist ein derart abstrakt-theoretischer Begriff wie jener des impliziten Lesers im Hinblick auf Koflers Texte zwar zu beachten, jedoch unter einem anderen Blickwinkel. Analog zum Konzept des „impliziten Autors“ bzw. des biographischen Aspekts ist erneut keine systematische Verortung und starre Definition des Begriffs sinnvoll, sondern – wie Fotis es definiert – vielmehr die Frage nach der Gestaltung und Modellierung eines solchen Konzepts²³³. Der Autor ist sich der Konventionen bewusst; wie er mit den Konstrukten des impliziten Lesers und seiner Funktionen umgeht, wie er sie in Verhältnis setzt und stilisiert, sagt daher bereits einiges über den Text aus. Die Erwartungen des Koflerschen Lesers werden anhand literarischer Verfahren immer wieder neu aufgebaut und konstruiert und Elemente wie jenes der Intertextualität fordern die Belesenheit und das Weltwissen des Lesers stets aufs Neue heraus. Aus diesem Grund sind die literarischen Gestaltungsmethoden des Autors, vor allem (metanarrative) Leserapostrophen und die kriminalistischen Autor/Leser-Szenarien, sehr wohl auch in Hinblick auf ihre wirkungsästhetische Zielsetzung zu betrachten.

10.1. Leserapostrophen als metanarratives Element

Eine der von Nünning definierten Arten der Metanarration ist wirkungsästhetisch bzw. funktional bestimmt. Inhalt und Bezugspunkt solcher metanarrativer Formen sind die RezipientInnen, wobei hier Metanarration nicht ausschließlich illusionszerstörend bzw. -

²³² Vgl. dazu Paefgen: Schreiben und Lesen, S. 113.

²³³ Vgl. dazu Kap. 2.2. Auch Genette lehnt übrigens den Begriff des impliziten Lesers ab und schlägt das Konzept des möglichen, *virtuellen Lesers* analog zu jenem des *induzierten Autors* vor. Vgl. dazu: Genette: Die Erzählung, S. 267.

vergrößernd wirken muss, sondern ein umfassendes Funktionspotential haben kann.²³⁴ Die RezipientInnen können durch metanarrative Äußerungen, die sich direkt auf sie bzw. auf den Leseakt und die Rezeption beziehen, auch im Grad der (Erzähl-)Illusionserzeugung bestärkt werden. Konstitutiv für den Aufbau einer solchen Illusion sind alle Formen der Kommunikation zwischen Leser und Autor, wozu beispielsweise fiktive Dialoge oder Leserapostrophen zählen. Über das Element der Metaisierung entsteht also auch eine wirkungsästhetische Funktion, die dem Autor die Möglichkeit gibt, gezielt mit den Erwartungen und dem Wissen des Lesers zu „spielen“, Illusion aufzubauen bzw. zu zerstören. Eine solche Form der Metanarration findet sich auch in Sternes *Tristram Shandy*, wenn der Erzähler immer wieder das Wort an seine LeserInnen richtet. Die Anreden variieren – ironische Maßregelungen wechseln sich mit Aufforderungen an den Leser ab, der eigenen Kreativität auf der nächsten leeren Seite zu folgen und ein Bild einer der diegetischen Figuren, der Witwe Wadman, anzufertigen – „[...] as like your mistress as you can – as unlike your wife as your conscience will let you [...]“²³⁵. Die dominante Funktion der Apostrophen bleibt stets die gleiche:

Der Leser kann den Erzähler für das Erzählte verantwortlich machen. Kommunikationstheoretisch beruht das darauf, dass Erzähler und Leser einander in einem interaktionsähnlichen Verhältnis doppelter Kontingenz gegenüberstehen: Beide können das Verhalten ihres Gegenübers nicht prognostizieren und beobachten sich gegenseitig anhand der Unterscheidung Information/ Mitteilung.²³⁶

Über die Ebene dieser gegenseitigen Beobachtung, die sich schon in *Tristram Shandy* dahingehend zeigt, dass dieser unablässig versucht, die Erwartungen und Reaktionen der LeserInnen vorwegzunehmen und zu prognostizieren, lässt sich eine Autor-Leser-Konstellation erkennen, die zwischen Souveränität und Abgrund oszilliert. „Abgrund ist mein Stichwort“²³⁷, sagt der Bergführer in Koflers *Am Schreibtisch*. Nicht von ungefähr stellt Schmidt-Dengler daher in eben diesem Text fest, dass das Bild der bedrohlichen Bergwanderung analog zu einem ebenso riskanten Szenario zwischen Leser und Autor steht:

Die Konstellation Bergführer-Fremder überträgt sich allmählich auf die Relation Autor-Leser; was die Figuren untereinander vorhaben, das hat der Autor offensichtlich mit seinen Figuren vor, der Textführer sorgt dafür, daß der Fremde

²³⁴ Vgl. Nünning: Mimesis des Erzählens, S. 43.

²³⁵ Sterne, Laurence: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. London: Penguin Books 2003, S. 422.

²³⁶ Schuldt, Christian: *Selbstbeobachtung und die Evolution des Kunstsystems. Literaturwissenschaftliche Analysen zu Laurence Sternes "Tristram Shandy" und den frühen Romanen Flann O'Briens*. Bielefeld: transcript Verlag 2005, S. 38.

²³⁷ Kofler: *Triptychon*, S. 19.

abstürzt; der Fremde, der hinter das Geheimnis des Textes kommen will, der freilegen will, was unter der Natur liegt, der die Natur oder die Literatur schützen will.²³⁸

Was hier als Schutzmaßnahme dient, um eine zu rigide thematische Festlegung und Interpretation seitens der RezipientInnen zu verhindern, diese „Strategie des Autors, den Aufstieg zu riskieren und den Leser dabei zu gefährden“²³⁹, ist in anderen Texten Koflers in ähnlicher Art und Weise zu erkennen. Die Gefährdung und Herausforderung der LeserInnen zeigt sich in den Texten des Autors vor allem dann explizit, wenn sich die Erzählstimme direkt an den Leser wendet. In *Zu Spät* unterbricht eine Stimme aus dem Hintergrund immer wieder den narrativen Fluss, die Geschichte des Baumeistermords. „Aber wie passiert, wie?, das wäre interessant herauszufinden, sich vorzustellen, wie? – Es wird so gewesen sein:...“²⁴⁰, nimmt der Erzähler die Erwartung der RezipientInnen vorweg, um wenig später erneut atemlos zu fragen; „Und dann?“²⁴¹. Die Erwartung der LeserInnen hinsichtlich der Auflösung und Nacherzählung der Verbrechensgeschichte wird systematisch aufgebaut und konkret angesprochen, und dennoch führt keiner der unzähligen Erzählversuche an ein erfolgreiches und abgeschlossenes Ende.

In *Herbst, Freiheit* spricht das Ich gegen Ende des Textes immer öfter einen fiktiven Leser an, richtet Reflexionen und Erinnerungen an ihn, kommentiert Fotografien und versucht schließlich mit aller Kraft, die Figur vom Gehen abzuhalten:

Nein, gehen Sie nicht, um alles in der Welt, bleiben Sie. [...] *Zu spät!* Sie gehen? Dann bin ich erledigt. Nein, bin ich gar nicht, nicht deshalb. Gehen Sie ruhig, das Haustor wird unversperrt sein. Erledigt schon, aber nicht deshalb. Nicht weil Sie zu früh gehen erledigt, sondern weil Sie zu spät gekommen sind erledigt; aber nicht einmal das vermag ich mit Sicherheit zu sagen. Gehen Sie nur, gehen Sie.²⁴²

Der Erzähler ist nicht mehr absoluter Souverän des Textes und hält die Hoheit über dessen Gestaltung, sondern ist ebenso abhängig von Reaktion und Verhalten der RezipientInnen. Zudem tritt hier die Künstlichkeit und Ungewissheit alles Erzählens auf. Die zuverlässige Wiedergabe der Wirklichkeit entzieht sich ja – wie bereits mehrmals aufgezeigt werden konnte – dem Schreibenden und seinem Erzählen, wonach auch der Erzähler keine Gestaltungsmacht mehr über seinen Text hat und ebenso wenig „vermag“, Endgültiges auszusagen. Der Erzähler am Schreibtisch, der zwischen Ohnmacht und Allmacht schwankt, der vor der Unmöglichkeit alles Erzählens und Beschreibens immer

²³⁸ Schmidt-Dengler: Werner Kofler, S. 298.

²³⁹ Ebd., S. 298.

²⁴⁰ Kofler: *Zu Spät*, S. 13.

²⁴¹ Ebd., S. 14.

²⁴² Kofler: *Herbst, Freiheit*, S. 116 u. S. 118.

wieder kapitulieren muss, kann seinem Leser keine eindeutige Wahrheit anbieten – ebenso wenig wie die Sicherheit auf etwaige Verlässlichkeit innerhalb des Texts. Anarchie und Willkür sind die Stichworte, die bei einem solchen Erzähl- und Rezeptionsbegriff herrschen müssen, was im folgenden Zitat aus Koflers *Aus der Wildnis* deutlich wird: „Sagt der Leser: Literatur, sagt der Autor: Wirklichkeit; Sagt der Leser: Wirklichkeit, sagt der Autor: Literatur.“²⁴³.

Zwischen Leser und Autor, das zeigt diese Passage, kann es keine allgemeingültige und verlässliche „Kommunikation“ geben, denn der Bezugspunkt eines solchen Einverständnisses – die äußere, faktische Wirklichkeit – hat seine Gültigkeit verloren. Sprachliche Klischees und erzählerische Konventionen, die ein derartiges Einverständnis erfordern würden, werden vom Erzähler abgelehnt bzw. – nicht zuletzt mittels metanarrativer Elemente – bewusst entlarvt und aufgedeckt; die Lesererwartungen systematisch zerstört. Das bewirkt wird eine Sensibilisierung der RezipientInnen, die der ständigen Herausforderung ausgesetzt sind, dem sprunghaften Erzählen auf der Spur zu bleiben und die erzählerischen Versatzstücke auf ihre Verlässlichkeit hin zu prüfen. Kein Automatismus soll entstehen, sondern ein waches Rezipieren, das die Inhalte eigenständig und kritisch erfasst: Die Lust des Autors am „Entstellen, Verdrehen, Zerstückeln, die Lust am Zerschneiden, am Zerlegen, am Montieren, die Lust am Buchstaben, an der willkürlichen Trennung von Signifikat und Signifikant“²⁴⁴ beschwichtigt den Leser nicht, sondern fordert sein Verhältnis und seine Reaktion zu Sprache und Wirklichkeit heraus.²⁴⁵

In *Kalte Herberge* sind nun die Element der Wirkungsästhetik in deutlich beschränkterem Rahmen als in früheren Texten Koflers vorhanden. Das Motiv der Krankheit und der Existenz hat eine Konzentration auf das eigene Schreiben zur Folge, was der Grund für die spärliche Thematisierung der Leserrolle sein könnte. Die erste und einzige direkte Anspielung auf die Rezeptionsebene wurde bereits im Kapitel der autobiographischen Thematik zitiert und folgt auf die Passage der Krankheit sowie auf die sentimental anmutenden Erzählversuche über Vergangenheit und Geschichte des eigenen Vaters. In

²⁴³ Kofler, Werner: *Aus der Wildnis*. Zwei Fragmente. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1980, S. 4.

²⁴⁴ Hoffmann, Yasmin: Elfriede Jelinek: Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk. Opladen u.a.: Westdeutscher Verlag 1999, S. 159. Zit. nach: Pommé, Michèle: Ingeborg Bachmann - Elfriede Jelinek. Intertextuelle Schreibstrategien in *Malina*, *Das Buch Franza*, *Die Klavierspielerin* und *Die Wand*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2009, S. 430.

²⁴⁵ Vgl. Pommé: Ingeborg Bachmann - Elfriede Jelinek. Intertextuelle Schreibstrategien, S. 431.

Anspielung auf die eigene Lungenkrankheit nimmt der Erzähler die möglichen Lesererwartungen vorweg:

Was hätte denn alles noch gut gehen können, ist denn alles schiefgegangen, wird es denn schlecht ausgegangen sein, was noch einmal hätte gutgehen können? Und was, wenn die Frage erlaubt ist, Fragen des Lesers, Leserfragen, was hätte noch einmal gut gehen können, was eigentlich? [...] Ach, das wird nicht verraten, so, interessant. Nein, meine Krankengeschichte geht niemanden etwas an. Und die Leser? Ach die Leser, ja, die hätte ich nun beinahe ver- die Leser, nun, die werden sich eben sagen müssen: *schmeck's, Kropfeter*, die steirischen zumal; nein, nicht sie *werden*, gar nicht *sie werden, sie würden*, denn die Leser lesen ohnehin nichts von mir, Ansteckungsgefahr hin oder her. (KH, S. 49)

Ein gewisser Trotz schwingt hier mit, einige ironische Anspielungen auf die eigene (isolierte) Lage am Literaturmarkt sowie die deutliche Thematisierung des autobiographischen Paradoxons.

10.2. Komik

Auch das Element der Komik, das in *Kalte Herberge* in den Passagen nach der Krankheit, wenn Intertextualitäts- und Vergeltungsmaschinerie des Erzählers langsam wieder ins Laufen kommen, eine Rolle spielt, ist rezeptions- und wirkungsästhetisch zu beurteilen. Witze und Wortspiele richten sich an ZuhörerInnen und RezipientInnen und zielen naturgemäß auf eine Reaktion ab. Die legendäre Ansage Raoul Aslans vor dem Souffleurkasten des Burgtheaters, das geknurrte „*Keine Details – [...] WELCHES STÜCK?*“ (KH, S. 59) wird ebenso mehrere Male wiederholt wie zahlreiche Kalauer über politische Akteure: „*Kommen also Jörg Haider und Gedeon Burkhard in die Schwangerenberatung – nein?*“ (KH, S. 56). Durch die Einbettung in das Erzählte, durch die ständige Rekurrenz der Pointen und abrupte Abbrüche mitten im Witz kommt es zu einer Metaisierung des Erzählten – die Folge ist erneute Irritation und Verwirrung der RezipientInnen.

Gleichzeitig, doch das soll an dieser Stelle nur angeschnitten bleiben, entsteht der Koflersche (Sprach-)Witz nicht zuletzt auch durch jenes Kippen zwischen Erzählen und Nicht-Erzählen, zwischen Anlauf und Negation. Anhand sprachlicher Variationen wird aus einem simplen Wort oder einer klischierten Phrase über Paraphrase und Wiederholung schrittweise Ironie und Witz erzeugt. Derartige, sogenannte „implizite Witze“²⁴⁶ müssen von den LeserInnen erkannt und gelöst werden, die Pointe bedarf der aktiven, rezeptiven Beteiligung. Auch hier, im Bereich der Komik und Satire, überwiegt demnach das

²⁴⁶ Vgl. dazu Corrêa: Polyphonien in Werner Koflers „Der Hirt auf dem Felsen“, S. 29.

willkürliche Element des Erzählens, das die LeserInnen herausfordert, und das auf eine Wirkungsästhetik abzielt.

Schreiben als „anarchistischer Akt“²⁴⁷ ist eine der Koflerschen Formeln für die eigene narrative Technik, die keinen Regeln mehr folgt und den Leser fordert, die Inhalte ständig auf Zuverlässigkeit, auf „Trittfestigkeit“ hin zu überprüfen. Die Gefahr der Willkür besteht aber nicht nur für den Leser, sondern in ähnlicher Form für den Autor selbst – bedenkt man die Gleichung, dass der Lese- ebenso anarchistisch und willkürlich abläuft wie der Schreibakt²⁴⁸. In vielen der Texte Koflers kommt es daher zu einer Rollenverteilung von Autor und Leser, die dem kriminalistischen Figurenrepertoire nachempfunden scheint. Gewalttaten finden statt, die Rollen vertauschen sich dynamisch – der Leser wird zum Täter, der Autor zum Opfer.

10.3. Kriminalistische Rollenbilder von Leser und Autor

Kofler Prosa ist geprägt von Verbrechenstaten und kriminalistischen Szenarien. Mal stehen die Gewaltakte im Zentrum des Geschehens und werden, wie in *Kalte Herberge* oder *Hotel Mordschein*, tatsächlich ausgeführt bzw. rekonstruiert; mal prägen sie die Texte eher subtil und bleiben – wie in *Verdeckte Selbstbeobachtung* – fernab der sprachlichen Realisierung.²⁴⁹ Die kriminalistischen Rollenbilder in den Texten und im Gesamtwerk Koflers bleiben jedoch nie starr verortet, sondern verschieben sich. Wenn der Leser zum Täter, zum Detektiv, der Autor zum Opfer oder Mörder wird, zeigt sich die Konsequenz der offenen Struktur der Texte und eines Erzählens, das auf keinen Regeln oder Konventionen basiert. Die Rollenbilder sind insofern unter dem Punkt der Wirkungsästhetik anzuführen, als dass sie dem Autor bewusst Werkzeuge zur (Selbst-)Inszenierung sind. Über die jeweilige Rolle innerhalb des detektivischen Figureninventars, die der Erzähler oder fiktive Leser innerhalb des Textes einnehmen, ergeben sich auch Konsequenzen und Implikationen für das erzählerische Prinzip.

²⁴⁷ Kofler: *Triptychon*, S. 60.

²⁴⁸ In *Am Schreibtisch* heißt es, in Verbindung mit dem Schreibakt als anarchistischen Prozess, weiter: „Wenn Ihnen die Verwirrung zu groß ist, niemand hindert Sie, das Buch zuzuklappen oder damit zu verfahren, wie immer es Ihnen beliebt. Ja, jetzt runzeln Sie die Stirn, aber vielleicht ist auch das Schreiben ein anarchistischer Akt, und nicht nur das Lesen?“ (Kofler: *Triptychon*, S. 60).

²⁴⁹ Vgl. dazu Tomandl, Susanne: *Verbrechen in Werner Koflers Texten „Konkurrenz“, „Hotel Mordschein“, „Verdeckte Selbstbeobachtung“ und „Der Hirt auf dem Felsen“*. Diplomarbeit. Univ. Wien 1993, S. 7.

10.3.1. Tatortszenarien

Eines der herkömmlichen, traditionellen Leser-Autor-Konstrukte zeigt den Leser als Detektiv, der im hermeneutischen Leseakt die Aufgabe inne hat, Signifikant mit Signifikat zu verbinden, das Gemeinte hinter dem Gesagten zu verstehen und auszulegen. Je höher das metanarrative Potential eines Textes, desto unklarer und gleichzeitig dynamischer werden die Rollen zwischen Erzähler und Leser; der Leser ist zusehends gefragt, dem Autor auf die Schliche zu kommen und dessen Zuverlässigkeit fortwährend zu überprüfen.

Eines der kriminalistischen Szenarien in Koflers Texten ist der Autor als Täter, der Schreibtisch als Tatort²⁵⁰. Auf die (kriminalistische) Bedeutung des Schreibtisches soll an dieser Stelle nicht mehr eingegangen werden, wohl aber auf die wirkungsästhetische Komponente, die durch das Szenario des Tatorts, des Autors als Täter, entsteht. In *Zu Spät* wird so der geplante Giftpralinenmord am Bauunternehmer akribisch erdacht und entworfen, wenngleich die Wirksamkeit eines solchen literarischen Racheakts bereits in „Hotel Mordschein“ lapidar abgetan wurde: „Wie ich schon erwähnte, erledige ich nichts mehr stellvertretend, nichts mehr auf dem Papier. Was ist eine wirklich begangene Wahnsinnstat gegen eine bloß beschriebene?“²⁵¹.

In *Zu Spät* kommt es nicht einmal mehr auf dem Papier zur Ausführung der Mordtat, die Praline bleibt lediglich perforiert und ohne Gift, doch dem Erzähler ist bereits der Detektiv, ganz in der Weste des literaturwissenschaftlichen Hermeneutikers, auf der Spur. Einen „hochintelligenten, gebildeten Täter“ mit „schwere[r] narzißtische[r] Persönlichkeitsstörung“²⁵² vermutet man hinter der vorgetäuschten Tat, ausgestattet mit „Vorstellungspotential“²⁵³. Die Tat, so die These des Kriminalisten weiter, gelte vermutlich kaum dem tatsächlichen Adressaten der Praline, dieser fungiere hier „als Stellvertreter, als *Opfer-Stellvertreter*.“²⁵⁴ Eine ähnliche Charakterisierung wird auch dem Ermittler in *Kalte Herberge* zuteil. Neben der erhängten Leiche des Hoteliers im Rahmen des Tatorts wird ein Schreibtisch aufgefunden, „wie wenn der Unheimliche sich seiner Sache sehr sicher gewesen wäre und den Ermittlern an Kombinatorik und intertextuellem Denken alles abverlangen wollte; [...]“ (KH, S. 86). Die beiden Passagen, die in kriminalistischer

²⁵⁰ Vgl. dazu Kap. 7.4.2., wo die Aufmerksamkeit vorrangig auf dem Element des Schreibtisches, der „Mordwaffe“ des Autors, lag.

²⁵¹ Kofler: Triptychon, S. 307.

²⁵² Kofler: *Zu Spät*, S. 51.

²⁵³ Ebd., S. 52.

²⁵⁴ Ebd., S. 52.

Manier literarischen Methoden des Autors nachspüren, legen den Autor als Täter fest, dem Literaturwissenschaftlerinnen und RezipientInnen auf den Fersen sind.

Im Rahmen der Tatort-Persiflage in *Kalte Herberge* wird des weiteren ganz eindeutig mit den Erwartungen der RezipientInnen gespielt. Immer wieder unterbricht das Ich in der Rolle des Schriftstellers die Narration des Krimis mit Einwüfen und metanarrativen Kommentaren: „So ein guter Mitterer, so einen guten Mitterer wird die Welt noch nicht gesehen haben!-„ (KH, S. 84). Die Selbstkommentare führen zur Auflösung der narrativ-linearen Ordnung und lassen den LeserInnen – durch den Einzug einer zweiten metanarrativen Ebene, der Erzählillusion, die in diesem Fall stark illusionsmindernd wirkt – keine Chance, kriminalistische Spannung aufzubauen oder gar durchzuhalten.

Die Tatortsequenzen sind beliebtes Motiv Koflers und kommen nicht nur in *Kalte Herberge* zur Anwendung – angeregt durch den bizarren Zufall des Mitterer-Tatorts, in dem die Figur eines „Werner Koflers“ Selbstmord begeht – sondern in ähnlicher Form auch in „Am Schreibtisch“. Dort macht sich der Erzähler an die Abfassung eines „echten *Leo Frank[s]*“²⁵⁵, und wieder wird das Schema des Tatorts durch die Zerstörung der Gattungskonventionen und die metanarrativen Kommentare von Beginn an unterwandert:

Es ist Mitternacht. Der Regen peitscht gegen die Scheiben. Ich sitze am Schreibtisch. Vor mir liegt das Treatment. Ich schreibe. Ich schreibe: Ich befinde mich am Tatort. Ich schreibe: An den Autor Schmidt trat eines Tages ein Fernsehredakteur mit der Einladung heran, für die Serie *Tatort* ein Kriminalspiel zu entwerfen, unter Berücksichtigung der Schauspieler Jaggberg, Janisch und Herzkestranek als Detektive Hirth, Fichtl und Schulz.²⁵⁶

Wer wer ist, lässt sich im Laufe der entworfenen Tatortfolge bald nicht mehr zuordnen, der Erzähler tritt hier in der Weste des diegetischen Tatort-Autors auf, dort wieder in jener des Opfers, versucht sich in unzähligen erzählerischen Neuanläufen, um einen „noch besseren Leo Frank“²⁵⁷ zu schaffen. In einem Strudel dissoziierter Stimmen verschwimmen die Ebenen von Täter und Verfolgtem, und der gesamte Erzählversuch, der Entwurf eines Krimis, bleibt metaphorisch. Am Ende klopft es an der Tür des Erzählers und die Ebenen verschieben sich: Nun wird der Erzähler zum vermeintlichen Opfer, in Form einer Endlosschleife kehrt das Erzählen wieder an den Beginn zurück.

²⁵⁵ Kofler: Triptychon, S. 92.

²⁵⁶ Ebd., S. 89.

²⁵⁷ Ebd., S. 94.

Im Kontext der Tatort szenarien ist auch die metaphorische Formel „*Literatur ist Verbrechensbekämpfung*“²⁵⁸ zu nennen, die sich ebenfalls in den kriminalistischen Themenkreis stellt. Die Schreibmaschine als Maschinengewehr und Literatur als Sprengstoff²⁵⁹, sind einige der Bilder, die Kofler in seinen Texten immer wieder evoziert. Mit den am Schreibtisch entworfenen Tatort szenarien wird der Wirklichkeit, der verbrecherischen Gegenwart, zu Leibe gerückt – auch wenn diese (Erzähl-)versuche zumeist im Nichts enden und scheitern müssen.

10.3.2. Diegetische Opfer- und Täterfiguren

In *Konkurrenz*, dem einzigen Kriminalroman Koflers, verschieben sich diese Rollenbilder erneut. Kriminal- und Detektivromane haben weitaus größeres metaisierendes Potential als andere Gattungen, da ihnen Konventionen gemeinsam sind, die systematisch Leseerwartungen aufbauen, und dabei fixen Regeln folgen.²⁶⁰ Eine solche Erwartungshaltung lässt sich umso leichter zerstören, und so wundert es nicht, dass Kofler in *Konkurrenz* einen Ehemann, den Inhaber einer Werbeagentur als Täter einführt, dem die Ermordung der eigenen Ehefrau durch den Autor erschwert wird. Den Beginn des Kriminalromans, der aus der Perspektive des vermeintlichen Mörders erzählt wird, machen literarische Muster und Verfahren, die dem Krimigenre durchaus entsprechen und so die Erwartungen der LeserInnen in eine klare Richtung lenken. Erst durch den plötzlichen Einwurf des Erzählers, der den davor geschilderten Mord an der Ehefrau bezweifelt und als Traum abtut, wird die Illusion gestört: „Geträumt! [...] Wo hatte ich so etwas schon gelesen, in welchem Kriminalroman, daß der Mann an der Bushaltestelle lauert und die Frau um eine letzte Aussprache bittet?“²⁶¹ Die Unterwanderung des Genres führt letztlich dazu, dass der Protagonist, der vermeintliche Täter, der eigenen Ehefrau zum Opfer fällt. Mangelnde Aufmerksamkeit und Sorgfalt in der Entwicklung seiner Geschichte wirft diese diegetische Figur schließlich anklagend dem Autor vor und stellt dessen Kompetenz und Souveränität in Frage. Hier ändern sich also die Rollenbilder, eine der Figuren wird zum Täter.

²⁵⁸ Kofler: *Triptychon*, S. 92.

²⁵⁹ Vgl. dazu: „[...] wenn das Wörtchen Wenn nicht wäre, wäre die Schreibmaschine ein Maschinengewehr, die Maschinenpistole eine Reiseschreibmaschine, wäre Literatur wirklich Sprengstoff.“ (Kofler: *Triptychon*, S. 291) bzw. Kap. 6.1.

²⁶⁰ Schuldt: *Selbstbeobachtung und die Evolution des Kunstsystems*, S. 104.

²⁶¹ Kofler, Werner: *Konkurrenz. Roman*. Wien u.a.: Medusa-Verlag 1984. (Vienna School of Crime), S.8.

10.3.3. Autor als detektivischer Beobachter

Weiteres Rollenbild im Rahmen des kriminalistischen Konstrukts ist der Autor als Beobachter; als Detektiv und Aufdecker. Die Gegenstände und sprachlichen Formeln, die den Erzähler umgeben, erinnern oftmals an das Observationszubehör eines detektivischen Beobachters: Von seinem (erhöhten) Beobachterposten aus, ausgestattet mit Fernrohr und Notizbuch, auf dem jede Regung festgehalten wird, verfolgt er das Geschehen. Formeln wie „Spurensicherung“²⁶² runden das detektivische Szenario ab.²⁶³ In „Verdeckte Selbstbeobachtung“ bezieht sich die Beobachtung auf das eigene Alter Ego, das akribisch mit Blicken und Kommentaren verfolgt wird. Den Schluss jener Passage, das wurde bereits mehrmals zitiert, macht die Andeutung einer Gewalttat am Erzähler, wenn die bedrohlichen Schritte am Gang lauter werden und das Literaturhaus-Ich, mit dem Küchenmesser in der Hand, vor der Tür zu stehen droht. In ähnlicher Todesgefahr ist der Erzähler auch in „Hotel Mordschein“, wenn sich die Gegenstände gegen die Erzählinstanz verschworen haben und ein gewaltsames Ende angedeutet wird – „*Festhalten und ausholen, ruft das Messer, den Weg finde ich selbst*“²⁶⁴.

Hier, anhand des paradoxen Ebenenspiels, zeigt sich metaphorisch eine Konstellation, die in anderen Texten Koflers, so auch in *Zu Spät*, ähnlich auftaucht: Der Erzähler ist nicht nur detektivisch unterwegs und dem Täter mit kriminalistischem Gespür auf den Fersen, sondern ist gleichzeitig in der Rolle des Täters zu erkennen. Immer wieder wird daher die eigene Kompetenz als Ermittler und Aufklärer in Frage gestellt, was wirkungsästhetische Konsequenzen hat – der Leser und die Leserin sind durchgehend dazu angehalten, an der Fähigkeit und Integrität des Erzählers und seiner Intentionen zu zweifeln und diese zu hinterfragen. In „Verdeckte Selbstbeobachtung“ heißt es so: „Nein, ich war kein guter Privatdetektiv, meine verdeckte Observation schien das Tempo und die Kühnheit meines Märchenerzählens [...] nicht immer mithalten zu können [...].“²⁶⁵

Die gesamte wirkungsästhetische Komponente all dieser Verbrechensszenarien und Rollenbilder zeigt sich de facto im dynamischen Wechsel der verschiedenen Instanzen. Erzähler und Leser wechseln von Täter zu Opfer, von Detektiv zu Verfolgtem, was bereits alleine durch die aufgelöste und unzuverlässige Methode des Erzählens gegeben ist. Weder Erzähler noch Leser besitzen die Kontrolle oder Gestaltungsmacht über den Text,

²⁶² Kofler: *Triptychon*, S. 222.

²⁶³ Vgl. Winkler: Werner Kofler. *Hotel Mordschein*, S. 70.

²⁶⁴ Kofler: *Triptychon*, S. 220.

²⁶⁵ Ebd., S. 228.

Schreiben und Lesen werden als anarchistischer Akt enttarnt. Der Leser, sollen die Assoziationen und Tiraden, die Anspielungen und Fallen des Koflerschen Erzählens verfolgt und verstanden werden, wird sich automatisch – ausgestattet mit beobachterischem Scharfsinn, Kombinationsgabe und gedanklicher Flexibilität – sehr schnell in der Rolle des Detektiv wiederfinden. Die Anstrengungen, die dabei aufgewandt werden, sind die Mühe wert. Folgt der Fremde, der Leser, dem Bergführer als Erzähler auf seinem Aufstieg, wird aus dem passiven Leseakt ein rezipierendes und sinnkonstituierendes Verstehen, das eine Bandbreite an Subtexten wie Themen eröffnet und jede Mühe wettmacht. Doch Vorsicht: Stets ist der Abgrund des Koflerschen Erzählens nahe, vor dem die LeserInnen in keiner Sekunde der Lektüre sicher sind.

11. Resümee

Kalte Herberge, so wurde in der vorliegenden Arbeit gezeigt, birgt ein vielfältiges Spektrum an Schreib- und Erzählenszenarien in sich. Zentralen Stellenwert des Koflerschen Erzählens nehmen dabei Formen der Metaisierung ein, die sowohl auf der Ebene der literarischen Selbstbeobachtung und -reflexion als auch über das Element der Metanarration, des „Schreibens-über-das-Schreiben“, stattfinden.

Über Metaisierungsverfahren läuft ein Reflexionsprozess ab, der sich nicht zuletzt auch auf das eigene Erzählen und das eigene poetologische Prinzip bezieht. Davon ausgehend wurde in der vorliegenden Arbeit ein Seitenblick auf die Chronologie des Koflerschen Erzählens sowie der Erzählthematik in der österreichisch-deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts ganz allgemein geworfen. *Kalte Herberge* sticht dabei aus dem Prosawerk des Autors insofern hervor, als hier ein Bruch sichtbar ist, der den Komplex von Schreiben und Erzählen in neuem Licht erscheinen lässt und neue Grenzen wie Möglichkeiten aufzeigt. Im Moment der Krankheit wird Schreiben zur Existenzbedingung des Individuums; die ungewohnt berührenden Erzählversuche ebnen den Weg zurück zur Konstitution der eigenen Identität. In diesem Kontext stellt sich *Kalte Herberge* in eine deutliche Motivkette zu *Herbst, Freiheit* und *Zu Spät*, wenn auch in diesen beiden Texten der Moment des Verlusts und der Erinnerung einen veränderten Erzählgestus erfordert und der narrativen Struktur eine ähnlich existenzstiftende Funktion zuteil wird.

Doch *Kalte Herberge* wäre kein Text Koflers, würde auch dieses, nunmehr existenzielle, Erzählen in seiner Fiktivität längerfristig durchgehalten. Nachdem der narrative Atem Wort für Wort und Silbe für Silbe zurückerkämpft ist, folgt die Negation des Geschriebenen und, damit verbunden, die Rückkehr des Erzählers in den Schreibtischraum, zurück an die Zinnen von Schreibtischfestung und -burg. Endgültiges Symptom dieser Rückkehr und der wiedererlangten Identität ist der Ansatz zum großen, furiosen Racheakt in Form der Tatortfolge.

Im Laufe des so thematisierten Bruchs und der Wiederkehr der schreiberischen Kräfte tritt – mittels metaisierender Verfahren und über die Ebene des Rückblicks – ein ganzes Arsenal Koflerscher Schreibszenarien auf. Über diese wurde in der vorliegenden Arbeit folglich ein umfassender Überblick gewagt: Von der ironischen Kritik am eigenen poetologischen Prinzip in der Dichter/Schriftsteller-Sequenz über Methoden der filmischen Betrachtung und des „Zuwachsens“ von Sprach- und Wortmaterial; von der damit

verbundenen Triade Sehen/Hören/Schreiben über Verbrechen szenarien bis hin zu wirkungsästhetischen Rollenprozessen und Komik.

Mit der intensiven Thematisierung dieser Szenarien und Verfahren stellt sich *Kalte Herberge* in die Tradition früherer Werke des Autors und öffnet gleichzeitig den Blick auf das spätere, thematisch verwandte *Zu Spät*. Immer wieder wurde daher auf Passagen anderer Prosatexte Koflers verwiesen. Eben diese Vielfalt und Interferenz der Themen, der unermüdliche Auf- und Abstieg in den Koflerschen Textgebirgen, macht das Vergnügen der Lektüre von *Kalte Herberge* aus und zeigt gleichzeitig eines ganz deutlich auf: „Es hat sich ausgeschrieben“ bleibt Fehldiagnose, ist in seiner Radikalität mehr Kunstgriff und bedrohliche Ansage denn Resignation, ist das Emblem des unzuverlässigen Kofler-Erzählers im Schwanken zwischen Fiktion und Realität.

12. Literaturverzeichnis

Primärliteratur Werner Kofler

Kofler, Werner: Aus der Wildnis. Zwei Fragmente. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach 1980.

Kofler, Werner: Guggile: vom Bravsein und vom Schweinigen. Eine Materialsammlung aus der Provinz. Wien: Edition Falter im ÖBV 1991.

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

Kofler, Werner: Im Museum (Durch die Geschichte). Ein Filmfragment. In: Wespennest. zeitschrift für brauchbare texte und bilder 95 (1994), S. 73-84.

Kofler, Werner: Kalte Herberge. Bruchstück. Wien: Deuticke²2004.

Kofler, Werner: Konkurrenz. Roman. Wien u.a.: Medusa-Verlag 1984. (Vienna School of Crime)

Kofler, Werner: Notizblock. In: Amann (Hg.): Werner Kofler (2000), S. 222-227.

Kofler, Werner: Triptychon. Wien: Deuticke 2005.

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

Kofler, Werner: Zu Spät. Wien: Sonderzahl 2010.

Primärliteratur – Referenztexte

Beckett, Samuel: Three Novels. Molloy. Malone dies. The Unnamable. New York: Grove Press 2009.

Beckett, Samuel: Molloy. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975.

Bernhard, Thomas: Der Italiener. Salzburg: Residenz Verlag 1971.

Brentano, Clemens: Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl. Stuttgart: Reclam 2003.

De Cervantes Saavedra, Miguel: Don Quijote de la Mancha. Erster und zweiter Teil. Hg. und neu übersetzt von Anton M. Rothbauer. Stuttgart: Henry Goverts Verlag 1964. (Miguel de Cervantes Saavedra. Gesamtausgabe in vier Bänden, Band II)

Diderot, Denis: Jacques der Fatalist und sein Herr. Stuttgart: Reclam 2006.

Grass, Günter: Die Blechtrommel. Darmstadt u.a.: Luchterhand 1959.

Handke, Peter: *Nachmittag eines Schriftstellers*. Erzählung. Salzburg u.a.: Residenz Verlag 1987.

Kafka, Franz: *Tagebücher*. Hg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt am Main: S. Fischer 1990.

Mann, Thomas: *Der Zauberberg*. Frankfurt am Main: S. Fischer 1981.

Musil, Robert. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1956.

Sterne, Laurence: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. London: Penguin Books 2003.

Sekundärliteratur

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

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

Banoun, Bernard: *Vielfalt des Ich und Erzählversuche in Werner Koflers *Herbst, Freiheit**. In: Amann (Hg.): *Werner Kofler (2000)*, S. 160-178.

Blödorn, Andreas und Daniela Langer u.a. (Hg.): *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin: Walter de Gruyter 2006.

Corrêa, Marina: *Polyphonien in Werner Koflers „Der Hirt auf dem Felsen“*. Wien: Edition Präsens 2004.

Derrida, Jacques: *Die Schrift und die Differenz*. Übersetzt von Rudolph Gasché. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 1976. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 177)

Detering, Heinrich (Hg.): *Autorschaft. Positionen und Revisionen*. Stuttgart u.a.: Metzler 2002. (Germanistische Symposien-Berichtsbände 24)

Dürr, Claudia: *Intertextualität im Prosawerk Werner Koflers*. Dissertation. Univ. Wien 2004.

Eakin, Paul John: *Touching the World. Reference in Autobiography*. Princeton: Princeton University Press 1992.

Engel, Manfred: *Der Roman der Goethezeit. Band 1. Anfänge in Klassik und Frühromantik: Transzendente Geschichten*. Stuttgart u.a.: Metzler 1993. (Germanistische Abhandlungen 71)

Erb, Andreas: Schreib-Arbeit: Jean Pauls Erzählen als Inszenierung "freier" Autorschaft. Wiesbaden: Dt. Univ.-Verlag 1996.

Federman, Raymond: Surfiction. Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Lektionen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.

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: Edition Präzens 1996, S. 133-151.

Fischer-Lichte, Erika: Postmoderne: Fortsetzung oder Ende der Moderne? Literatur zwischen Kulturkrise und kulturellem Wandel. In: Neohelicon 16 (1989), S. 11-27.

Fitz, Angela: „Wir blicken in ein ersonnenes Sehen“. Wirklichkeits- und Selbstkonstruktion in zeitgenössischen Romanen. Sten Nadolny, Christoph Ransmayr, Ulrich Woelk. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1998.

Flusser, Vilém: Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft? Göttingen: Ed. Immatrix 1987, S.124-130.

Genette, Gérard: Die Erzählung. Übersetzt von Andreas Knopp. Mit einem Nachwort von Jochen Vogt. Überprüft und berichtigt von Isabel Kranz. Paderborn: Wilhelm Fink ³1998.

Götz, Barbara: Chaos und Ordnung in Samuel Becketts Romantrilogie. Frankfurt am Main: Peter Lang 1996. (Studien zur Germanistik und Anglistik, Band 12)

Gutounig, Robert: Werner Kofler: Volten des Erzählers. Analyse von Schreibweisen und Stilmitteln im Triptychon "Am Schreibtisch", "Hotel Mordschein" und "Der Hirt auf dem Felsen". Diplomarbeit. Univ. Graz 2001.

Haas, Franz: Bücher aus dem Hinterhalt. Die literarischen Sabotageakte des Werner Kofler. In: Modern Austrian Literature Vol. 24 No. ¾, (1991), S. 183 - 202.

Haas, Franz: Bücher aus dem Hinterhalt. Die literarischen Sabotageakte des österreichischen Schriftstellers Werner Kofler: eine Hommage. In: Frankfurter Rundschau (4.8.1990), S. ZB 3.

Helbig, Jörg (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger. Heidelberg: Winter 2001. (Anglistische Forschungen, Band 294)

Hoffmann, Yasmin: Elfriede Jelinek: Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk. Opladen u.a.: Westdeutscher Verlag 1999.

Hutcheon, Linda: Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press. 1980

Jannidis, Fotis: Zwischen Autor und Erzähler. In: Detering (Hg.): Autorschaft, S. 540-556.

Janouch, Gustav: Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen. Erweiterte Ausgabe. Frankfurt am Main: S. Fischer 1968.

Kammer, Stephan: Figurationen und Gesten des Schreibens. Zur Ästhetik der Produktion in Robert Walsers Prosa der Berner Zeit. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 2003.

Kastberger, Klaus: Meister der üblen Nachrede. Zu Werner Koflers Poetik des Schurkenstreichs. In: Amann (Hg.): Werner Kofler. (2002), S. 144-157.

Kastberger, Klaus: Vom Eigensinn des Schreibens. Produktionsweisen moderner österreichischer Literatur. Wien: Sonderzahl 2007.

Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

Löschnigg, Martin: Theoretische Prämissen einer ‚narratologischen‘ Geschichte des autobiographischen Diskurses. In: Helbig (Hg.) Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert, S. 169-187.

Mach, Ernst: Beiträge zur Analyse der Empfindungen. Jena: Verlag Gustav Fischer 1886.

Nünning, Ansgar: Mimesis des Erzählens: Prolegomena zu einer Wirkungsästhetik, Typologie und Funktionsgeschichte des Akts des Erzählens und der Metanarration. In: Helbig, Jörg (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert, S.13-47.

Nünning, Ansgar (Hg.): Unreliable Narration: Studien zur Theorie und Praxis ungläubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 1998.

Pelz, Annegret: Tischgesellschaft mit Autor. Werner Koflers Schreibszenarien. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl 2000. S. 131-142.

Pethes, Nicolas und Jens Ruchatz (Hg.): Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001.

Pommè, Michèle: Ingeborg Bachmann - Elfriede Jelinek. Intertextuelle Schreibstrategien in Malina, Das Buch Franza, Die Klavierspielerin und Die Wand. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2009.

Renner, Rolf Günter: Postmoderne Literaturtheorie/Postmoderne literarische Entwürfe. In: Berger, Albert und Gerda Elisabeth Moser (Hg.): Jenseits des Diskurses. Literatur und Sprache in der Postmoderne. Wien: Passagen Verlag 1994, S.171-193.

Rußegger, Arno: Koflers „Filmscripts“. In: Amann (Hg.): Werner Kofler (2000), S. 190-205.

Scheffel, Michael: Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. Tübingen: Niemeyer 1997.

Schmidt-Dengler, Wendelin: Werner Kofler. In: Berger / Moser (Hg.): Jenseits des Diskurses, S. 295- 308.

Schmidt-Dengler, Wendelin: "Schluß mit dem Erzählen". Die Polemik gegen das Prinzip des Erzählens in der österreichischen Literatur der Gegenwart. In: Aspetsberger, Friedrich (Hg.): Traditionen in der österreichischen Literatur. Zehn Vorträge. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1980. (Schriften des Institutes für Österreichkunde 37), S. 98-111.

Schuldt, Christian: Selbstbeobachtung und die Evolution des Kunstsystems. Literaturwissenschaftliche Analysen zu Laurence Sternes "Tristram Shandy" und den frühen Romanen Flann O'Briens. Bielefeld: transcript Verlag 2005.

Sonnleitner, Johann: Wirklichkeiten – eine produktive Verlustgeschichte. Zur österreichischen Literatur der achtziger Jahre. In: Delabar, Walter und Werner Jung u.a. (Hg.): Neue Generation – neues Erzählen. Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S. 207-217.

Sørensen, Bengt Algot: Geschichte der deutschen Literatur II. München: C.H. Beck ²2002.

Steinlechner, Gisela: Nichts Wahwitzigeres als Sprechen und Schreiben. In: Amann (Hg.): Werner Kofler (2000), S.105-117.

Steinmetz, Horst: Die Rückkehr des Erzählers. Seine alte Funktion in der modernen Medienwelt. In: Schmeling, Manfred und Nivelle Armand (Hg.) Funktion und Funktionswandel der Literatur im Geistes- und Gesellschaftsleben. Akten des Internationalen Symposiums Saarbrücken 1987. Bern u.a.: Peter Lang 1989. (Jahrbuch für internationale Germanistik 26)

Thibaut, Mathias: Sich-selbst-Erzählen. Schreiben als poetische Lebenspraxis. Untersuchungen zu diaristischen Prosatexten von Goethe, Jean Paul, Dostojewskij, Rilke und anderen. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz Akademischer Verlag 1990. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 239)

Tomandl, Susanne: Verbrechen in Werner Koflers Texten „Konkurrenz“, „Hotel Mordschein“, „Verdeckte Selbstbeobachtung“ und „Der Hirt auf dem Felsen“. Diplomarbeit. Univ. Wien 1993.

Winkler, Maria: Werner Kofler: Hotel Mordschein. Diplomarbeit. Univ. Wien 1990.

Wolf, Werner: Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst. Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ‚*mise en cadre*‘ und ‚*mise en reflet/série*‘. In: Helbig (Hg.): Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert, S. 49-84.

Wolfradt, Jörg: Der Roman bin ich: Schreiben und Schrift in Kafkas "Der Verschollene". Würzburg: Königshausen und Neumann 1996.

Rezensionen zu Primärtexten Werner Koflers

Fetz, Bernhard: „Raus aus allem! Raus! Aber wie?“ In: Die Presse. Spectrum (15.05.2004), S. VII.

Gauß, Karl-Markus: Werner Kofler. „Herbst, Freiheit“. Vorhölle, literarisch. In: Literatur & Kritik (02/1995), S. 96-98.

Haas, Franz: Eine wüste Nachtmusik. Werner Koflers neue Prosa „Herbst, Freiheit“. In: Neue Zürcher Zeitung (2.12.1994), S.33.

Haas, Franz: „Ich im Hundegebell“. In: Neue Zürcher Zeitung. Internationale Ausgabe (24.03.2004).

Moser, Gerhard: Das Irrenhaus als literarische Anstalt: <http://www.zeit.de/2005/42/L-Kofler> (2.03.2011).

Stiller, Christian: Virtuose Ausweglosigkeit. Schwundstufen eines Subjekts: Werner Koflers Nachtstück „Herbst, Freiheit“. In: Wiener Zeitung (2.12.1994), S. 5.

13. Anhang

13.1. Zusammenfassung

Werner Kofler hat sich mit seinen rund 20 Prosatexten und zahlreichen Hörspielen in der literarischen Öffentlichkeit einen (Rand-)Platz erobert, von dessen Höhen aus der Kärntner Autor mit gleichbleibender Schärfe und Ironie die Niederungen der österreichischen Gesellschaft und Politik ebenso aufzeigt wie kritisiert. *Kalte Herberge*, 2004 veröffentlicht, stellt dabei einen Bruch dar – „Bruchstück“ heißt es passend dazu im Untertitel. Konfrontiert mit Krankheit und Verlust kommt es im Laufe des Texts zu einer Reflexion des Erzählers über bestehende und frühere Schreib- und Erzählmethoden. Ein derartiges Verfahren ist stets selbstreflexiv und damit metaisierend, weswegen im (erzähl)-theoretischen Teil der vorliegenden Diplomarbeit ein deutlicher Fokus auf den Formen selbstreflexiven Erzählens ebenso wie auf dem Element der Metanarration liegt.

Um eine Reflexion und einen Rückblick zu veranschaulichen, kommt man zudem nicht ohne Verweise auf andere, zeitlich frühere wie spätere, Texte des Autors aus. In Hinblick auf das Thema des Erzählens und seiner Grenzen, des Schreibens als Existenzbedingung sowie auf die *Kalte Herberge* immanente Thematik von Verlust, Erinnerung und Resignation wird daher auch immer wieder auf Koflers *Triptychon* (1988-1991), *Herbst, Freiheit* (1994) sowie *Zu Spät* von 2010 verwiesen. Das Spektrum der Schreib- und Erzählszenarien in *Kalte Herberge* ist dabei ein weites: Von der Dialektik zwischen Dichter und Schriftsteller sowie der damit verbundenen ökonomischen Dimension des Schreibens über die Triade Hören/Sehen/Schreiben bis hin zu wirkungsästhetischen Elementen der Texte wie jenem der Komik, der Rolle von Leser und Autor oder den für das Prosawerk Koflers typischen Tatort- und Kriminaliszenarien.

Kalte Herberge, so die abschließende These der Untersuchung, zeigt eine Form des Erzählens im Prosawerk Koflers, die durch das Element des Verlusts und der Krankheit bedingt wird, und ähnlich auch in *Herbst, Freiheit* sowie *Zu Spät* zu finden ist. Im Moment des Verlusts kommt es zunächst zu einer Stagnation und zu einem Stillstand des Erzählers ebenso wie der Narration; das Schreiben wirkt als Minimalstufe, als Aufrechterhaltung der Existenz, während das Erzählen im Anschluss durch Reflexionen über Vergangenheit und Kindheit existenz- und identitätsstiftend wirkt.

13.2. Lebenslauf

Persönliche Daten

Name	Ulrike Lehmann
Geburtsdatum	30.06.1988
Geburtsort	Wien
Staatsbürgerschaft	Österreich

Studium und Schule

Okt. 2006 bis Juni 2011	Diplomstudium <i>Deutsche Philologie</i> an der Universität Wien, Schwerpunkt <i>Neuere Deutsche Literatur</i>
März 2007 bis Nov. 2010	Bakkalaureatsstudium <i>Übersetzen und Dolmetschen</i> (Englisch und Italienisch) an der Universität Wien
Juli 2010	International Summer School an der University of Westminster, London
Februar bis Juli 2009	Studienaufenthalt an der Universität Turin, Italien
1994 bis 2006	Volksschule und Gymnasium St. Ursula, Wien, Abschluss mit Matura

Berufliche Erfahrungen

März bis Juni 2010	Mitarbeit am Übersetzungsprojekt für den Triathlon „Ironman 70.3“ – Triangle show and sports promotion GmbH
Juli 2008	Praktikum – ORF Online / Newsredaktion
seit Okt. 2007	Assistenz – „Mag. Arne Johannsen – PR und Medienberatung“
August 2007	Praktikum – WirtschaftsBlatt / Online- und Printredaktion