



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Raum-in-Raum-Installation als poetisches Verfahren in
Werner Koflers Triptychon „Am Schreibtisch, „Hotel
Mordschein“ und „Der Hirt auf dem Felsen“.

verfasst von / submitted by

Mag. Liane Danzinger

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015/Vienna, 2015

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

A 190 333 362

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

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Russisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Annegret Pelz

DANKSAGUNG

Ich möchte mich an dieser Stelle bei meinen Kindern, Natalie und Oscar, denen ich nicht immer die nötige Aufmerksamkeit schenken konnte, und bei meinem Mann, der mir das Studium ermöglicht hat und mir mit seiner Unterstützung jederzeit mit Rat und Tat zur Seite stand, bedanken. Frau Prof. Dr. Pelz danke ich für die fachliche Betreuung dieser Diplomarbeit.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort: Paragone der Kunst- Ekphrasis – Intermedialität	1
1. Kofler's Trilogie im Überblick	5
1.1. „Am Schreibtisch“ und „Im Museum“ (Installation)	8
1.2. Hotel Mordschein (Hitchcock Filme)	11
1.3. Der Hirt auf dem Felsen (Musik)	14
2. Intermedialität	17
2.1. Video-Installationen: „Am Schreibtisch“ / „Der Hirt auf dem Felsen“	17
2.1.1. Kinematografische Darstellung: Film-, Fernseh- und Zeitungs- montagen	21
2.2. Akustische Verfahren: „Der Hirt auf dem Felsen“/„Zauberflöte“	30
3. Räumliche Verfahren und literarische Raumstrukturen	40
3.1. Heterotopien: Lager und Baracken als Abweichungsheterotopien	51
4. Raum-Zeit Verschachtelungen	63
4.1. Natur- und Umweltzerstörung; Natur und Tod	63
4.2. NS-Vergangenheit: Museum, Waldheimaffäre, Eishockeyspiel	69
4.3. Kritik am Literatur- und Kulturbetrieb	76
4.4. Gesellschafts- und Medienkritik	80
5. Zusammenfassung	83
6. Literaturverzeichnis	86
7. Abstract	92

Vorwort: Paragone der Kunst- Ekphrasis - Intermedialität

[...] eine solche Raum-in-Raum-Installation werden Sie wahrscheinlich noch nie erlebt haben.¹

Ausgehend von den drei Prosatexten „Am Schreibtisch“, „Hotel Mordschein“ und „Der Hirt auf dem Felsen“, enthalten im Triptychon, befasst sich die vorliegende Arbeit mit der Raum-in-Raum-Installation, die Werner Kofler als poetisches Verfahren beim Aufbau seiner Texte dient, dabei soll der These nachgegangen werden, dass die Prosatexte des Triptychons als Hör- und Sehräume konzipiert sind.² Charakteristisch für die Koflerschen Raumkonstruktionen ist die Verwendung intermedialer Bezüge. Insbesondere kinematografische und musikalische Elemente finden bei der Textgestaltung Berücksichtigung, dadurch werden die Grenzen des Mediums Text bzw. Sprache erweitert und „metafunktionale/ästhetische Reflexionsräume“ geschaffen.³ Derartige Raumkonstruktionen sind von intermedialen Merkmalen, sowie impliziten und expliziten Anspielungen auf das zu imitierende Medium geprägt. In Analogie zum Film enthält der Prosatext „Hotel Mordschein“ filmische Elemente, wie cut, Montage und Großaufnahmen, sowie explizite Verweise, auf den auf der Handlungsebene zu imitierenden Film, „Das Fenster zum Hof“, während der ebenfalls auf Handlungsebene imitierte Film „Psycho“ nur anhand homologer Handlungen erkennbar ist.⁴⁵⁶

Visuelle und auditive Repräsentationen in den drei Prosatexten greifen, durch die Transformation eines Mediums in ein anderes Medium, auf die poetische Technik der Ekphrasis zurück. Unter intermedialem Aspekt besteht die Besonderheit der Ekphrasis darin, dass ein gemeinhin „als nicht-

¹ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 141

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

³ Grimm, G.E; Bogdal, K.-M.: Einführung in die Intermedialität. WBG. Germany. 2014. S. 28

⁴ Kofler, Werner: Hotel Mordschein. S. 179

⁵ Hitchcock, Alfred: Collection – Das Fenster zum Hof. Universal Pictures Germany GmbH. 2006

⁶ Hitchcock, Alfred: Collection – Psycho. Universal Pictures Germany GmbH. 2006

visuell eingestuftes Medium, die Sprache, infolge verbaler Abbildung räumlich-visueller Kunstwerke, selbst visuelle Bilder“ erzeugen kann, welche auf die Imaginationsfähigkeit der Leser bzw. Seher/Hörer angewiesen ist.⁷ Die Wort-Bild-Beziehung stellt eine intermediale Basisform dar, die bereits bei Homer ihren Ursprung hat. Grimm und Bogdal zeigen auf, dass „der 18. Gesang der Ilias als Urszene der Intermedialität bezeichnet werden kann“.⁸ In dieser Szene fertigt Hephaistos, der Schmiedegott, im Auftrag von Achills Mutter für ihren Sohn Schild, Helm und Panzer an. Der besagte Schild, der nur eine poetische Fiktion darstellt, enthält „viele Bildwerke mit kundigem Sinn“, die der Erzähler in 120 Versen beschreibt.⁹ Gotthold Ephraim Lessing postuliert in seiner Schrift „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Philosophie“, dass die bildenden Künste „Farben und Körper“ im Raum, zu einem bestimmten Augenblick abbilden können, während die Dichtung „artikulierte Töne in der Zeit“ beschreibt, wodurch statische Körper in dynamische Helden verwandelt werden können.¹⁰ Diese Verschmelzung von bildender Kunst und Dichtung ermöglicht es, in den drei Prosatexten mittels Intermedialität unterschiedliche Räume entstehen zu lassen. Bei derartigen Raumbeschreibungen gibt der Autor des Textes dem Leser zwar den Raum vor, allerdings ist der Leser bei einer Raumbeschreibung in Textform maßgeblich in die Raumkonstruktion involviert. Er muss, wie Ferdinand de Saussure anführt, die Signifikanten des Textes in Signifikate umwandeln, um den Sachverhalt nachvollziehen und verstehen zu können.¹¹ Die Signifikate hängen dabei von der Erfahrungswelt und dem kulturellen Hintergrund des Lesers ab. Um der Frage nachzugehen, wie die Leser aus Koflers Texten ein Raumkonstrukt imaginieren können, werde ich neben der Ekphrasis, derer sich der Erzähler bemächtigt, um die Imaginationsfähigkeit des Lesers zu evozieren, auch auf die intermedialen Bezüge, die in den drei

⁷ Wandhoff, Haiko: Kunstbeschreibung und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters. Walter de Gruyter. Berlin. 2003. S. 5

⁸ Grimm, G.E; Bogdal, K.-M.: Einführung in die Intermedialität. S. 6

⁹ Ebd. S. 6

¹⁰ Ebd. S. 6

¹¹ Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. S. 345-375

Prosatexten enthalten sind, eingehen, da die Intermedialität in den drei Prosatexten eine wesentliche Rolle spielt.

Im letzten Kapitel des Prosatextes „Am Schreibtisch“ dient dem Erzähler ein fiktives Museum als Handlungsort, darin können die dargestellten Räume nur aufgrund fiktiver Installationen imaginiert werden. Der Prosatext „Hotel Mordschein“ verweist auf die Intermedialität von Film und Text. Er enthält nicht nur filmhomologe Verfahrensweisen, wie cut, Montage, oder Großaufnahme, sondern auch intermediale Systemerwähnungen. Von einer Intermedialität von Musik und Text kann im letzten Prosatext des Triptychons „der Hirt auf dem Felsen“ gesprochen werden, der nach der gleichnamigen Schubertkomposition betitelt ist.

Mit Hilfe der Ekphrasis können in den drei Prosatexten nicht nur räumlich-visuelle Bilder erzeugt, sondern auch Räume und Gegenräume dargestellt werden. Mitchell sieht in der Ekphrasis „einen Ort der verbal inszenierten Begegnung des Selbst mit seinem Anderen, der als Raum für die Einschreibung kultureller Antithesen genutzt wird“, dabei geht er näher auf die Funktion des Selbst und des Anderen ein, und betrachtet das Selbst „as an active, speaking, seeing subject, while the other is projected as a passive, seen, and (usually) silent object.“¹² Dieser Aspekt des Selbst und des Anderen, der mittels Ekphrasis ausgedrückt wird, zeigt sich in den drei Prosatexten in Form des Hörens und Sehens bzw. dessen Negationen. Die Darstellung von Räumen und Gegenräumen und ihre unterschiedlichen Funktionsweisen sollen mittels ausgewählter Raummodelle in den Kapiteln 3 und 4 zum Gegenstand der Auseinandersetzung werden. Dabei ist es die Kernaufgabe der Arbeit, die abstrakten Raumkonstruktionen anhand der in allen drei Prosatexten wiederkehrenden Themen 1.) Natur- und Umweltzerstörung durch Tourismus, Verkehr, Gewinnsucht und Unverstand 2.) Nazivergangenheit Österreichs und Deutschlands und der damit verbundenen Gedächtnis- und Erinnerungspolitik sowie 3.) Kritik an den Medien und ihrer Vermarktung und Kritik am Literaturbetrieb zu analysieren. Erkenntnistheoretisches Interesse ist es, die Raum-in-Raum-Installation als narrative Strategie bei den angeführten Texten nachzuweisen.

¹² Wandhoff, Haiko: Kunstbeschreibung und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters. S. 7

Zuletzt soll die Ekphrasis aus narratologischer Sicht betrachtet werden, die dem implizierten Autor auf metadiegetische Ebene einen Raum zur Reflexion seines eigenen Schreibprozesses bietet.

Da die literaturwissenschaftliche Aufmerksamkeit der drei Prosatexte des Triptychons vorwiegend den Schreib- und Erzählszenarien, sowie der Intertextualität und der Polyphonie gewidmet ist, soll im Rahmen der vorliegenden Arbeit die Darstellung des Raumes und die damit verbunden Funktionsweisen in den Mittelpunkt des Interesses gerückt werden.

1. Kofler's Trilogie im Überblick

Bevor die einzelnen Texte im Überblick dargestellt werden, erscheint es mir wichtig, zunächst einen Einblick in die Textgestaltung Werner Koflers zu geben. Werner Koflers Texte erzählen keine lineare Geschichte, sie weisen keinen kohärenzerzeugenden, narrativen Handlungsverlauf auf. Auf diese Thematik weist auch der implizierte Autor hin, wenn er in einer fiktiven Reflexion über die eigene Vergangenheit schreibt, dass er nie ein großer Erzähler gewesen sei:

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;¹³

Dieses Nicht-Erzählen thematisiert auch Wendelin Schmidt-Dengler, wenn er schreibt, dass Kofler „die Geschichten von Beginn an nicht aufkommen lässt, sondern jeden erzählerischen Ansatz abwürgt“.¹⁴ Der Autor lässt vielmehr Stimmen sprechen, anstelle eine lineare Erzählung zu schreiben, dabei handelt es sich nicht nur um eine Stimme, sondern um ein Stimmengewirr. Die Koflerschen Texte bestehen desweiteren aus „Montagen, assoziativer Schreibweise, Parodien, Paraphrasen und Zitatkünsten“.¹⁵ So hebt auch Klaus Amann hervor, dass die „Montage, die Variation und das Zitat authentischer und erfundener Elemente das durchgehende Stilprinzip“ Werner Koflers sind.¹⁶ Der implizierte Autor weist auch selbst darauf hin, dass seine Prosa als „Geheimschrift, assoziatives Delirium oder als hohe Schule der Anspielung“ zu lesen ist.¹⁷

¹³ Kofler, Werner: Kalte Herberge. S. 69

¹⁴ Schmidt-Dengler, Wendelin: Abgrund ist mein Stichwort. Thomas Bernhard und Werner Kofler. In: Amann, Klaus: Werner Kofler. Texte und Materialien. Sonderzahl Verlagsgesellschaft. Wien. 2000. S. 179

¹⁵ Fetz, Bernhard: Stimmen hören. Zu Werner Koflers Triptychon Am Schreibtisch, Hotel Mordschein, Der Hirt auf dem Felsen. In: Wimmer, Herbert (Hg.): Strukturen Erzählen. Die Moderne der Texte. Edition Praesens. Wien. 1996 S. 137

¹⁶ Amann, Klaus: Zeichen und Bedeutung. Betriebsbesichtigung bei Werner Kofler. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Sonderzahl Verlagsgesellschaft. Wien. 2000. S. 14

¹⁷ Kofler, Werner: Hotel Mordschein. S. 301

Alle im Triptychon enthaltenen Prosatexte, die in dieser Arbeit analysiert werden sollen, bestehen aus einem „Mosaik von Zitaten“, wofür Julia Kristeva den Begriff der Intertextualität geprägt hat.¹⁸ Die Prosatexte enthalten als Referenztexte Märchen, die Bibel, Filme, Heftromane, Boulevardzeitungen, Schlager und Operetten sowie die weltliterarischen Modelle von Thomas Bernhard, Samuel Beckett, Karl Kraus oder Franz Kafka. So lassen die mehrmals gleichen Anfänge im Text „Am Schreibtisch“

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.¹⁹

einen Verweis auf Samuel Becketts Roman Molloy erkennen, in dem es heißt:

Es ist Mitternacht der Regen peitscht gegen die Scheiben. Ich bin ruhig alles schläft. Alles schläft. Doch ich stehe auf und gehe zu meinem Schreibtisch. Ich bin nicht schläfrig.²⁰

Kafkas Erzählung „In der Strafkolonie“ wird das Peitschenzitat entnommen, wenn im Prosatext „Am Schreibtisch“ der Besucher bei der Museumsbegehung den Kustos anfällt:

Dann wollen wir also!, rief ich mit letzter Kraft und sprang meinen Peiniger an, sodaß wir beide den Halt verloren und stürzten und auf dem Museumsboden landeten; (...) Wirf die Peitsche weg, oder ich fresse dich, keuchte ich und umklammerte seine Beine. Jetzt zitieren Sie gar Kafka, rief der Kustos, sind sie völlig von Sinnen?²¹

In Kafkas Erzählung nimmt ein Forschungsreisender, im Rahmen seines Besuches in einer Strafkolonie, an einer Exekution teil. Anstelle das Urteil dem Beschuldigten zu verkünden, wird ihm, mit einer eigens dafür konstruierten Maschine, dieses immer tiefer in seine Haut eingeritzt.

¹⁸ Aumüller, Matthias: Michail Bachtin. In: M., Martinez; M., Scheffel (Hrsg.): Klassik der modernen Literaturtheorie. Von Sigmund Freud bis Judith Butler. C.H. Beck. München. 2010

¹⁹ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 89

²⁰ Beckett, Samuel: Molloy. Roman aus dem Franz. Von Erich Franzen. Frankfurt/Main 1976

²¹ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 156

Schuldig gesprochen wird der Verurteilte, weil er seiner Pflicht, dem stündlichen Salutieren vor der Tür des Hauptmanns, nicht regelmäßig folgegeleistet hat. Als ihn dieser schlafend vor seiner Tür vorfand, nahm er die Peitsche und schlug ihm ins Gesicht. Anstelle sich zu entschuldigen fasste der Diener den Hauptmann bei den Füßen und rief: „Wirf die Peitsche weg, oder ich fresse dich.“²²

Der Autor lässt aber seine Text nicht nur mit Zitaten verschmelzen, sondern viel häufiger findet man indirekte Verweise auf andere Texte und Personen. So zum Beispiel, wenn sich der Erzähler im Prosatext „Der Hirt auf dem Felsen“ im Irrenhaus Samonig das Endspiel der beiden Kärntner Eishockeyvereine Villacher Asphaltgesellschaft gegen Klagenfurter Sparkasse im Fernsehen ansieht.²³ Bei diesem Eishockey-Derby handelt es sich um die Kärntner Führungsmannschaft im Vernichtungshauptquartier Lublin, die ihrem Endspiel in Anspielung auf das gleichnamige Drama von Samuel Beckett „Endspiel“ entgegensieht, gleichsam handelt es sich bei dem Endspiel auch um einen Dichterwettstreit in Anspielung auf die Bachmannpreisverleihung.²⁴

²² Kafka, Franz. Erzählungen. Reclam Verlag. Stuttgart. 1995. S. 138

²³ Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. S. 367

²⁴ Beckett, Samuel: Endspiel. Fin de partie. Endgame. 6. Auflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt/Main. 197

1.1. „Am Schreibtisch“ und „Im Museum“ (Installation)

Im Prosatext „Am Schreibtisch“ erfahren wir von einem namenlosen Ich-Erzähler, einem Fremden, dass er von einem Bergführer auf den Großglockner geführt wird. In der nächsten Sequenz informiert uns der Bergführer, als Ich-Erzähler, dass hinter ihm der Fremde geht, bevor aber der Ich-Erzähler noch „Abgrund ist mein Stichwort“ sagen kann, liegt der Fremde offenbar schon im Abgrund.²⁵ Am Schreibtisch unternimmt der Ich-Erzähler im weiteren Verlauf des Textes Reisen nach Deutschland, bei denen er unterschiedliche Stimmen wahrnimmt. Im letzten Teil des Prosatextes macht der Ich-Erzähler eine Reise in die deutsche Geschichte. Ein Kustos, Militärhistoriker, führt den Ich-Erzähler durch ein Museum, wobei es sich wie der Kustos ausführt, um „kein konventionelles Museum, sondern damit die Denkanstöße nicht zu kurz kommen, um eine Raum-Installation“ handelt.²⁶

In kurzen, einführenden Worten erläutert Werner Kofler den Prosatext folgendermaßen:

Im Prosatext am Schreibtisch durchstreiten zwei Herren, Kustos und Besucher, ein postmodernes Museum, das real noch nicht existent ist, aber irgendwann errichtet werden wird DAS DEUTSCHE HISTORISCHE MUSEUM ZU BERLIN, auf dem Gelände zwischen Reichstag und Spee. Anstoß zu diesem Text, [...] waren die Diskussionen über das Museum und die Annahme, daß etwa die NS-Zeit als Epoche unter anderen „versteckt“ werden könnte, oder aber, genau so schlimm – Wiederholung der Geschichte als Farce -, als eine HISTORYLAND gewissermaßen KULINIARISCH präsentiert. [...] [ich] habe manche Einzelheiten des Textes so übertrieben – KZ-Leichen aus Marzipan, Mütter guten Blutes bei der Besamung usf. -, daß das wirkliche Museum an mein originales fiktives nicht heranreichen wird.²⁷

Werner Kofler widmet im Prosatext „Am Schreibtisch“ dem deutschen historischen Museum zu Berlin ein eigenes Kapitel, darin stellt er eine Analogie zwischen Utopie und postmodernem Museums her, indem er ein

²⁵ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 15

²⁶ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 155

²⁷ Ebd. S. 141

kulinarisches Historyland, einen „Erlebnisraum“ mit „Erlebnischarakter“ skizziert, bei dem die Gräueltaten der NS-Zeit versteckt bzw. verschleiert werden, anstelle über die Geschehnisse zu reflektieren.²⁸ Das Museum erscheint im Prosatext als Erlebnisraum und wird mit Hilfe intermedialer Bezüge erfahrbar gemacht, unterschiedlichste Installationen verweisen auf einen derartigen Erlebnischarakter. Werner Kofler hat in seinem Prosatext „Am Schreibtisch“ das mittlerweile real existierende Museum, es wurde 2006 eröffnet, dargestellt und gleichzeitig in Form einer Raum-in-Raum-Installation versucht, sein fiktiv errichtetes Museum nach beendeter Führung zu zerstören, da Kunst die Wirklichkeit zerstören muss:

[...] Kunst muß die Wirklichkeit zerstören, so ist es, die Wirklichkeit zerstören statt sich ihr unterwerfen, auch was das Schreiben anlangt ... Aber das Entsetzliche, müssen Sie wissen, das Entsetzliche ist: die Wirklichkeit macht ungeniert weiter, die Wirklichkeit schert sich keinen Deut um die Zerstörung, die ihr in der Kunst zugefügt wird, die Wirklichkeit ist schamlos, schamlos und unverbesserlich ...²⁹

Damit die Wirklichkeit zerstört werden kann, wird sie in Form der Installation inszeniert. Dabei werden die historischen Ereignisse aus der jüngeren österreichischen Geschichte in Szene gesetzt. Der Museumsbesucher, der während der Museumsbegehung Projektionsleinwände zerreißt, nicht sichtbare Apparate umfallen lässt, Glas zersplittert und schlussendlich gemeinsam mit dem Kustos auf den Museumsboden stürzt, versucht, die fiktiv dargestellte Wirklichkeit zu zerstören. Der Besucher, der an der Zerstörung dieser Kunstform sichtlichen Spaß hat, betont, dass ihm das Demolieren der Rauminstallation „Spaß mache, großen Spaß, sogar das wäre Kunst, ... auch die Zerstörung der Zerstörung ein philosophisches Vergnügen ...“³⁰

Als „Wirklichkeitszerstörer“, wie sich Werner Kofler selbst bezeichnet, dient ihm das fiktive Medium der Installation als adäquate Ausdrucks- und

²⁸ Rußegger, Arno: Koflers Filmscripts. In: Amann, Klaus: Werner Kofler. Texte und Materialien. Sonderzahl Verlagsgesellschaft. Wien. 2000 S. 191

²⁹ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 141

³⁰ Ebd. S. 162

Darstellungsform, die er im Zuge der Begehung vom Besucher zerstören lassen kann.³¹ Dabei kommen dieser Kunstform zwei Aufgaben zu. Erstens dient ihm die Installation als Medium, um anhand ausgewählter Zitate, Verweise, Anspielungen und Andeutungen dem Leser die Wahrheit über die NS-Vergangenheit schonungslos vor Augen führen zu können. Und zweitens wird diese imaginäre Installation verörtlicht und vergegenständlicht, damit sie symbolisch zu Fall gebracht werden kann, um dann festzustellen, dass eigentlich die Wirklichkeit zerstört werden müsste denn:

[...] *alles* ist eine Raum-in-Raum-Installation, die Geschichte, die Wirklichkeit, das Universum; die Tassen im Schrank, [...] Die Geschichte im Museum, das Museum in der Geschichte, die deutschen Truppen in Polen, die alliierten Streitkräfte in Deutschland, die Raumstationen im Weltraum - Welt-Raum, hören Sie? Die Raum-in-Raum-Installation ist das Weltgeheimnis schlechthin.³²

Da es unmöglich ist, die Wirklichkeit, die vom Ich-Erzähler als Raum-in-Raum-Installation entlarvt wird, zu zerstören, erfährt auch der Leser, dass die Zerstörung der Installation durch den Besucher nur ein „schrecklicher Tagtraum“ war.³³ Der Erzähler zieht daraus den Schluss, dass es nicht nötig ist, die Kunst zu zerstören, da die Wirklichkeit ohnehin unweigerlich weiter macht, und man daher die Wirklichkeit zerstören müsse. Doch weder die Wirklichkeit noch die Vergangenheit können mit Hilfe fiktiver Installationen zerstört werden, sie bleiben im Gedächtnis erhalten. „Die kritische Pointe dieses Textes richtet sich gegen die Mode, Geschichte museal simulieren zu können, gegen Geschichte in der Simulation statt in der Reflexion.“³⁴ So weisen auch Erzähler und Besucher im Text darauf hin, dass man mit Natur und Geschichte nicht Spott treiben kann:

Mit der Natur treibt man nicht ungestraft Spott ...! Mit der Geschichte auch nicht³⁵

³¹ Ebd. S. 84

³² Ebd. S. 162

³³ Ebd. S. 162

³⁴ Schmidt-Dengler, Wendelin: Werner Kofler. S. 301

³⁵ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 162

Diese Kritik der Simulation der Geschichte anstelle der Reflexion wird im Museumstext mit Hilfe der Raum-in-Raum-Installation, wo „Geschichte als Erlebnisraum“ dargeboten und der „Idee der begehbaren Geschichte gehuldigt wird“, dargestellt.³⁶ Der Besucher betritt die Geschichte des Dritten Reiches, Bernhard Fetz ortet darin eine Zielgerichtetheit und sagt weiters, dass es „einzigartig in der neuen Literatur ist, wie die Geschichte des Nationalsozialismus strukturbildend wirkt; dabei werden alle zitierten Schreibweisen und Modelle postmoderner Literatur im Brennglas des Nationalsozialismus gebündelt.“³⁷

1.2. Hotel Mordschein (Hitchcock Filme)

Der Prosatext „Hotel Mordschein“ besteht aus drei Texten mit den Titeln „Mutmaßungen über die Königin der Nacht“, „Hotel Mordschein“ und „Verdeckte Selbstbeobachtung“. ³⁸³⁹⁴⁰ Im ersten Text „Mutmaßungen über die Königin der Nacht“ erfährt der Leser, dass die Königin der Nacht, nachdem sie von Donner und Blitz in ewige Finsternis geschleudert wurde, von der Gestapo abgeführt und in ein Lager gebracht wurde.⁴¹ Dabei werden sechs Darstellerinnen der Königin der Nacht, die an sechs unterschiedlichen Theatern des Deutschen Reiches (Prag, Salzburg, Aachen, Breslau, Graz und Regensburg) gespielt haben, inhaftiert. Dieser Text, der als einziger im Triptychon eine geschlossene Handlung aufweist, lässt einen Verweis auf das KZ-Mauthausen zu, wenn der Erzähler von den beiden Lagern „diesseits und jenseits des Gebirges, an der alten Paßstraße“ spricht, in die die Königinnen der Nacht gebracht wurden.⁴² Diese beiden Lager des KZ-Mauthausens waren, als Außenlager des Konzentrationslagers, für den Bau des Loibltunnels errichtet worden.⁴³

³⁶ Ebd. S. 141 ff

³⁷ Fetz, Bernhard: Stimmen hören. S. 150

³⁸ Kofler, Werner. Hotel Mordschein. S. 167

³⁹ Ebd. S. 179

⁴⁰ Ebd. S. 222

⁴¹ Ebd. S. 178

⁴² Ebd. S. 167

⁴³ Schmidt-Dengler, Wendelin: Werner Kofler. S. 294

Im zweiten Teil des Prosatextes mit dem Titel „Hotel Mordschein“ logiert der Ich-Erzähler, ein Kammermusikvirtuose, im gleichnamigen Hotel und kann sich nicht mehr erinnern, wie das Messer in seine Hand gekommen war, mit dem er den Nachtportier des Hotels ermordet hatte. Im dritten Teil des Prosatextes mit dem Titel „Verdeckte Selbstbeobachtung“ bezieht ein namenloser Ich-Erzähler im Hotel Atlanta in Berlin Quartier und beobachtet sich selbst im gegenüberliegenden Literaturhaus. Als Vorlage für die beiden Prosatexte „Hotel Mordschein“ und „Verdeckte Selbstbeobachtung“ dienen dem Autor die beiden Alfred Hitchcock Filme „Psycho“ und „Das Fenster zum Hof“. Ein Verweis auf den Film „Psycho“ findet sich bereits auf der ersten Seite des Prosatextes „Hotel Mordschein“, wenn der Ich-Erzähler von seiner toten Mutter, die ihm ständig falsch einsagt, spricht:

Sie will mir falsch einsagen. Ihr Tod scheint nichts daran geändert zu haben, daß sie sich, wo sie nur kann, einen Spaß mit mir erlauben möchte, sie war immer schon boshaft.⁴⁴

Der Film „Psycho“ handelt von einem schizophrenen Motelbesitzer namens Norman, der, nachdem er seine Mutter und ihren Liebhaber getötet hat, die mumifizierte Leiche der Mutter im Keller versteckt hält. Obwohl die Mutter bereits seit mehr als zehn Jahren tot ist, führt er ständig Gespräche mit ihr und hört fortwährend ihre Stimme. Als eines Abends eine junge Frau in das Motel kommt, verliebt sich Norman in sie und ersticht sie kaltblütig, in Frauenkleidung getarnt, unter der Dusche. Bestürzt von der Tat, die seine tote Mutter begangen hat, versenkt er die Leiche mit samt dem Auto und dem darin befindlichen Geld, welches die junge Frau ihrem Chef gestohlen hat, im naheliegenden Moor.

Homologien zwischen dem Hitchcock Film „Psycho“ und dem Prosatext „Hotel Mordschein“ sind auf inhaltlicher Ebene zu finden. Im Prosatext spricht der Ich-Erzähler mit seiner längst verstorbenen Mutter und tötet, als Kammermusikvirtuose getarnt, den Nachtportier des Hotels. Einen namentlichen Verweis auf den Film „Psycho“ findet man im Prosatext nicht,

⁴⁴ Kofler, Werner: Hotel Mordschein. S. 179

so kann nur aufgrund der inhaltlichen Homologien auf das filmische Medium rekurriert werden. Irina Rajewsky, die sich mit der Thematik der Intermedialität beschäftigt, spricht in diesem Kontext von einer „evozierenden Systemerwähnung“, die auf die Illusion des Rezipienten angewiesen ist.⁴⁵

Der Prosatext „Verdeckte Selbstbeobachtung“, in welchem ein Ich-Erzähler im Hotel Atlanta logiert und sich selbst im gegenüberliegenden Literaturhaus beobachtet, verweist auf den Film „Das Fenster zum Hof“ von Alfred Hitchcock.⁴⁶ Im Film beobachtet ein Fotojournalist durchs Fernrohr seinen Nachbarn, Thorwald, der im gegenüberliegenden Haus wohnt. Bald wird der Journalist auf das Verschwinden von Thorwalds Ehefrau aufmerksam und sieht den vermeintlichen Mörder, Thorwald, ein Messer und eine Säge einpacken.

Homologien zwischen Prosatext und Film sind ebenfalls auf inhaltlicher Ebene zu finden. Beobachtet im Film „Das Fenster zum Hof“ ein Fotojournalist seinen gegenüberliegenden Nachbarn mit Hilfe eines Fernrohrs, beobachtet sich im Prosatext „Verdeckte Selbstbeobachtung“ der Ich-Erzähler selbst. In beiden Medien findet das Fernrohr als Hilfsmittel Einsatz, während es im Film für voyeuristische Zwecke verwendet wird, benützt es der Ich-Erzähler im Prosatext als „View master, als unersetzliches Tiefen- und Gedankenfernrohr.“⁴⁷ Dieser „View Master“ dient dem Ich-Erzähler zur Reflexion über sein eigenes Schreiben, den Literaturbetrieb, und die NS-Zeit. Ein weiteres Indiz dafür, dass im Prosatext der Hitchcock Film „Das Fenster zum Hof“ imitiert wird, findet sich im Text, wenn es heißt:

Lars Thorwald, Fenster zum Hof, Literaturhaus: die hohe Schule der Anspielung; kein Zweifel, ich sah mich da, ich sah mich dort, ich sah mich mehrfach über verschiedenen Arbeiten ...⁴⁸

⁴⁵ Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Francke. Tübingen: 2002. S. 79

⁴⁶ Kofler, Werner: Hotel Mordschein. S. 222

⁴⁷ Kofler, Werner: Hotel Mordschein. S. 248.

⁴⁸ Ebd. S. 302

Dieses Zitat verdeutlicht, dass der Prosatext „Verdeckte Selbstbeobachtung“ den Hitchcock Film „Das Fenster zum Hof“ auf der Handlungsebene imitiert bzw. simuliert. Basierend auf den Erkenntnissen von Irina Rajewsky kann in diesem Kontext von einer expliziten intermedialen Systemerwähnung gesprochen werden, die eine ausdrückliche Thematisierung des Bezugssystems aufweist und dadurch auf Seiten des Lesers eine Rezeptionslenkung hervorruft.⁴⁹ Im Falle des Prosatextes kommt es nicht nur zu einer Systemerwähnung, sondern ebenfalls zu einer Simulation des kontaktgebenden Mediums.

1.3. Der Hirt auf dem Felsen (Musik)

Die Handlung dieses Prosatextes spielt zunächst am Großglockner, den ein Sprachforscher und sein Assistent besteigen wollen, aus unerklärlichen Gründen stürzt der Sprachforscher ab, und der einzige Zeuge, sein Assistent, wird, da er sich nicht an den Tathergang erinnern kann, in die Irrenanstalt Samonig eingeliefert. Bei einer weiteren Besteigung des Großglockners von einem Thanatologen und seiner Ehefrau, verschwindet die Frau und kann nicht aufgefunden werden. Der Postenkommandant überweist auch den Witwer in die Anstalt Samonig. Beim Eishockey Endspiel soll mit Hilfe eines Bergspiegels das mysteriöse Verschwinden der Archäologin aufgeklärt werden.

Der Text schließt mit dem Hattischen Kreis, der in den Felskammern eines Gebirges gelegen ist. In dieser Kultstätte werden in steingemeißelte Bilder und Video-Installationen gezeigt, die ausschließlich für den Kustos zu sehen sind, während die Besucher nur leere Bilder wahrnehmen. Als sie diesen Umstand dem Kustos mitteilen, antwortet dieser mit einer paradoxen Aussage: „Nichts haben Sie gesehen? Auch gut, man muß ja nicht alles gesehen haben, wirklich alles sieht nur der Blinde“.⁵⁰ Dieses Zitat kann als Anspielung auf die massenmediale Überforderung, deren die moderne Gesellschaft ausgesetzt ist, gelesen werden, in der es zu einer

⁴⁹ Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Francke. Tübingen: 2002. S. 79

⁵⁰ Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. S. 450

Reizüberflutung kommt, die eine Konzentration und Wahrnehmung auf das Wesentliche unmöglich macht.

Der Titel des Prosastücks „Der Hirt am Felsen“ verweist auf das gleichnamige Lied „Der Hirt auf dem Felsen“ (D965), komponiert von Franz Schubert für Gesangsstimme, Klarinette und Klavier und ist eine Montage dreier Gedichte.⁵¹ Zwei Gedichttexte gehen auf Wilhelm Müller zurück „Der Berghirt“ und „Liebesgedanken“, diese bilden jeweils den ersten und den letzten Teil des Liedes, der Mittelteil beinhaltet zwei Strophen eines unbekannten Gedichts, die vermutlich von Helmina von Chésy stammen.⁵² Sowohl im Liedtext der Schubertkomposition, als auch im Prosatext „Der Hirt auf dem Felsen“ kommt die Montage als inhaltliches Gestaltungselement zur Anwendung. So montiert Werner Kofler nicht nur den Titel der Schubertkomposition, sondern auch Strophen des Liedtextes, wenn der Erzähler „eine Stimme eine Sopranstimme *fern aus dem tiefen dunklen Tal*“ hört, in den Prosatext.⁵³ Im Schubertext befindet sich diese Textpassage in Wilhelm Müllers Gedicht „Der Berghirt“. Auch der Hirt am Felsen taucht als fiktive Gestalt im gleichnamigen Prosatext auf.⁵⁴ Er soll Informationen über das Verschwinden der Archäologin geben können, denn nur „der Hirt auf dem Felsen gegenüber hat aber, und die Suchmannschaften haben es bestätigt, das Wort Hilfe, auf dem Schneefeld gelesen“.⁵⁵

Anhand des kurzen, inhaltlichen und referentiellen Überblicks über die drei Prosatexte „Am Schreibtisch“, „Hotel Mordschein“ und „Der Hirt auf dem Felsen“ lässt sich erkennen, dass sich Werner Kofler bei der Darstellung seiner Erzählungen unterschiedlicher, intermedialer Bezüge bedient. Greift er während der Museumsbegehung im Prosatext „Am Schreibtisch“ auf das Medium der Installation zurück, dominieren im Prosatext „Hotel Mordschein“

⁵¹ Correa, Marina: Polyphonien in Werner Koflers „Der Hirte auf dem Felsen“. Edition Praesens. Wien. 2004. S. 75

⁵² Ebd. S. 75

⁵³ Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. S. 433

⁵⁴ Oppermann, Anette: Franz Schubert. Der Hirt auf dem Felsen für Singstimme, Klarinette und Klavier D965. G. Henle Verlag. München. 2011

⁵⁵ Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. S. 351

kinematografische Elemente, während im Prosatext „Der Hirt auf dem Felsen“ auf musikalische Strukturen zurückgegriffen wird. Diese drei fremdmedialen Elemente, die dem Autor zur Darstellung der Raum-in-Raum-Installationen in den Prosatexten dienen, werden im folgenden Kapitel analysiert.

2. Intermedialität

Die Raum-in-Raum-Installationen, die in allen drei Prosatexten vom Autor konstruiert wurden, können nur mit Hilfe unterschiedlicher, medialer Bezüge von den Lesern imaginiert werden. Die intermedialen Elemente, die vom Autor mittels Sprache konstruiert werden, lassen dabei ein virtuelles Textgewebe, ein Gesamtkonzept, im gegebenen Fall einen Raum, zur Förderung der Imaginationsfähigkeit entstehen. In diesem Abschnitt sollen die intermedialen Bezüge der virtuellen Textgewebe und deren Funktionsweisen analysiert werden. Für die Analyse der fremdmedialen Elemente, werden die Kategorien von Irina Rajewsky herangezogen, die sie im Rahmen ihrer Intermedialitätsforschung vorgeschlagen hat.⁵⁶

2.1. Video-Installationen: „Am Schreibtisch“ / „Der Hirt auf dem Felsen“

In ihrem Buch „Geschichte im Gedächtnis“ bezeichnet Aleida Assmann das Erzählen, Ausstellen und Inszenieren als jene drei Grundformen, die zur Vermittlung von Vergangenheit dienen, die Inszenierung ist dabei als methodologischer Ansatz eines konstruktivistischen Weltverständnisses, "demzufolge Wirklichkeit nicht vorfindlich existiert, sondern performativ hergestellt wird, zu verstehen."⁵⁷ Weiters sagt sie:

Mit Inszenierung wird etwas gemacht und künstlich arrangiert. Wir haben es also mit Re-Konstruktion von Geschichte, mit Re-Imaginieren von Geschichte zu tun, auch mit der Magie der Bilder, die Macht, sogar Gewalt auf den Zuschauer ausüben, handelnde Bilder mit hohem Affektpotential, mit Bildern, die sich tief in die Imagination und Erinnerung einschreiben und prägen.⁵⁸

Dieses Zitat habe ich gewählt, weil sich auch Werner Kofler in seinen beiden Prosatexten visueller Verfahren bedient, um beim Leser bewusst

⁵⁶ Rajewsky, Irina O.: Intermedialität.

⁵⁷ Assmann, Aleida: Geschichte im Gedächtnis. C.H. Beck Verlag. München. 2013. S. 162

⁵⁸ Ebd. S. 162

Bilder zu erwecken, die ein unterschiedliches Affektpotential besitzen und sich in die Erinnerung des Lesers einschreiben. So rufen die Leichen, die aus „Marzipan und verwandten geleeartigen Materialien gefertigt sind“, welche bei der Begehung der Vernichtungslager-Installationen im Prosatext „Am Schreibtisch“ zu sehen sind, nicht nur Verwirrung beim Leser hervor, sondern vor allem Trauer, Mitleid und Zorn, da sie als Symbol für die zahlreichen Opfer der NS-Zeit stehen.⁵⁹ Damit der Leser derartige Bilder mit hohem Affektpotential imaginieren kann, bedient sich Werner Kofler unterschiedlicher Medien, die eine visuelle Darstellung suggerieren.

Mit Video-Installation werden die Leser in den Prosatexten „Am Schreibtisch“ und „Der Hirt auf dem Felsen“ konfrontiert. Im Prosatext „Am Schreibtisch“ verwendet Werner Kofler dieses Medium, um die Gräueltaten der NS-Zeit aufzuzeigen, während im Prosatext „Der Hirt auf dem Felsen“ auf die Thematiken des Nichtsehens und Nicht-sehen-Wollens in Verbindung mit der NS-Vergangenheitsbewältigung eingegangen wird. Die darstellende Kunst erweist sich als geeignetes Medium zur Darstellung der oben beschriebenen Thematiken. Dabei greift der Autor auf die Anwendung der „*Black Box*“, die in der darstellenden Kunst bereits seit den sechziger Jahren, neben dem traditionellen Ausstellungsraum, dem „*White Cube*“, zur Implantierung von Immateriellem Verwendung findet, zurück.⁶⁰

Das Imaginieren derartiger Video-Installationen bedarf den Ausführungen des Kustos, so weist er den Besucher im Prosatext „Am Schreibtisch“ darauf hin, „wir haben es uns angelegen sein lassen, nicht nur mit Video-Installationen zu arbeiten, [...]“⁶¹. Dieser Hinweis stellt eine explizite Systemerwähnung dar. Der Begriff „Video-Installation“ dient nicht nur als Intermedialitätssignal, sondern bewirkt eine Rezeptionslenkung, die das Imaginieren einer Video-Installation seitens des Lesers ermöglicht.

⁵⁹ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 153

⁶⁰ Günzel, Stephan: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. J.B. Metzler Verlag. Stuttgart. 2010. S.219

⁶¹ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 155

In der folgenden Szene, bei der Kustos und Besucher im Prosatext „Am Schreibtisch“ den Ehrenhain der deutschen Tonkunst betreten, trifft der Erzähler auf eine derartige *Black Box*, bevor aber der Film abläuft, legt der Kustos den Finger auf den Mund und weist darauf hin, leise zu sein.

[...] standen verschiedene Herren hinter Komponierpulten, summten und sangen, jeder für sich, [...], fuhren sich manchmal zerstreut durch die von diesen wiederholten Bewegungen schon völlig wirren Haare, vollführten mit den Händen schwer zu deutende Bewegungen und trugen mit einem Bleistift Noten in Notenblätter ein; ein jeder schien in seine Arbeit völlig vertieft.⁶²

Da der Erzähler den Leser im Prosatext „Am Schreibtisch“ davon in Kenntnis setzte, dass bei der Museumsbegehung Video-Installationen zum Einsatz kommen werden, kann die Darstellung der Komponisten, die „mit einem Bleistift Noten in Notenblätter eintrugen“ und „vor sich hin summten und sangen“ als eine derartige Installation gelesen werden. Diese als multimediale Darstellung konzipierte Szene, muss vom Leser als audiovisuelle Vorstellung imaginiert werden. Die Video-Installationen, auf die man vermehrt im Museumstext trifft, werden mit den Signifikanten „sehen Sie“ oder „wir müssen leise sein“ vom Kustos bewusst angesprochen und dienen der Rezeptionslenkung des Lesers.

Zur Darstellung unterschiedlicher Handlungen werden vom Autor im Prosatext „Am Schreibtisch“ vorwiegend Video-Installationen eingesetzt. Bei der Videovorführung der „germanischen Wohnstube“ steht die parasoziale Interaktion im Vordergrund.⁶³ Im gegebenen Fall sehen sich Kustos und Besucher nicht nur das Video an, sondern nehmen an der Handlung selbst teil und treten in Interaktion mit der Darstellerin des Videos, mit Frau Edelberga, die in einer „germanischen Wohnstube etwa 1200 vor der Zeitwende“ wohnt. Zunächst bedient sich der Ich-Erzähler der Ekphrasis, damit der Leser die Wohnstube exakt und detailgetreu imaginieren kann, dabei erwähnt er, dass in der Wohnstube „kunstvoll gedrechselte Stühle um den Tisch stehen, und der Kessel über der Feuerstelle hängt“, bevor sich

⁶² Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 143

⁶³ Ebd. S. 156

die Situation schlagartig ändert, und Besucher und Kustos sich mitten am Schauplatz befinden und mit der Darstellerin interagieren:

Jetzt geben Sie acht, flüsterte mein Begleiter, und laut fragte er die Frau, wie sie heiße. Edelberga, gab die Frau zur Antwort. Wie viele seid ihr, lautete die nächste Frage. Sieben Brüder und eine Schwester, sagte Edelberga in einwandfreiem Deutsch [...] Oh, meine Brüder, [...], rief die Frau und lief grulos ins Haus zurück.

⁶⁴

Dem etwas erstaunten Besucher war es nicht möglich, auch etwas am Gespräch „beizusteuern“, während sich Kustos und Frau Edelberga einem abwechselnden Frage-Antwort-Spiel hingaben.⁶⁵ Diese multimediale Szene besteht aus einer Medienkombination, die neben der audiovisuellen Komponente auch die Interaktion, insbesondere den Akt des Sprechens, in den Mittelpunkt rückt. Diese fiktive Installation dargestellt als Improvisationsstck ermöglicht es den Akteuren, miteinander zu interagieren, wobei es dem Besucher schwer fiel, sich in die Rolle des Akteurs zu versetzen. In dieser Szene weist der Autor auf die Triade von Hören-Sehen-Sprechen hin, der der Besucher unwillentlich ausgesetzt und nicht gewachsen zu sein scheint, da er nichts am Gespräch beisteuern konnte. Gleichzeitig deutet diese Darstellung auf das berschreiten der medialen Grenzen hin, die eine Verschmelzung von Raum und Zeit gewährleisten und gleichzeitig ein Interagieren der Akteure evozieren.

Auch bei der nächsten Video-Installation, angeführt im Prosatext „Der Hirt auf dem Felsen“, fllt es den Besuchern schwer, den Ausführungen des Kustos zu folgen. Im gegebenen Fall erforschen Kustos und Besucher den Hattischen Kreis, der in einer Felskammer gelegen ist. Der Kustos beschreibt dabei zu „steingewordene Bilder, wie Löcher einer Steckdose in Großaufnahme oder die Jagd auf das letzte Huhn in einem Supermarkt.“⁶⁶ Der Witz daran aber ist, dass die Besucher „außer acht Steinplatten, acht leeren Flächen nichts gesehen hatten“, was der Kustos mit den Worten

⁶⁴ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 157

⁶⁵ Ebd. S. 156

⁶⁶ Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. S. 450

„nichts haben Sie gesehen? Auch gut, man muß ja nicht alles gesehen haben, wirklich alles sieht nur der Blinde“ abtut.⁶⁷ Die acht leeren Steinplatten, die weder Inschriften noch irgendwelche Malereien aufwiesen, wurden vom Kustos im Zuge der Video-Installation visualisiert. Die Bilder, die der Fantasie des Ich-Erzählers entsprungen waren, konnten aber aufgrund ihrer Absurdität nicht von den Besuchern wahrgenommen und imaginiert werden. Bei der Erforschung des Hattischen Kreises sind die Besucher einer derartigen Bilderflut ausgesetzt, die als Anspielung auf die in der Wirklichkeit existierenden Vielzahl visueller Medien hindeutet, deren sich der Leser oder Seher nicht entziehen kann, die aber nur selektiv oder gar nicht wahrgenommen werden können.

Diese drei Textbespiele zeigen, dass Werner Kofler bei der Verwendung von „Video-Installationen“ nicht nur auf unterschiedliche Affektpotentiale zurückgreift, sondern auch unterschiedliche Intentionen verfolgt. Während bei der Darstellung der Komponierpulte im Prosatext „Am Schreibtisch“ das Sehen und Hören im Vordergrund stand, war bei der Besichtigung der germanischen Wohnstube die Interaktion mit der fiktiven Videodarstellerin Frau Edelberga von besonderem Interesse. Im Hattischen Kreis wiederum, welcher im Prosatext „Der Hirt auf dem Felsen“ dargestellt ist, dominiert das Prinzip des Nichtsehens oder Nicht-sehen-Wollens.

Anstelle von Video-Installationen sind es im Prosatext „Hotel Mordschein“ kinematografische Elemente, die Werner Kofler auf Handlungsebene in seinen Text montiert.

2.1.1. Kinematografische Darstellung: Film-, Fernseh- und Zeitungs-montagen

Wie in Kapitel eins aufgezeigt, dienen Werner Kofler im Prosatext „Hotel Mordschein“ die beiden Hitchcock Filme „Psycho“ und „Das Fenster zum Hof“ als Vorlage für seine Prosatexte. Dabei weisen beide Prosatexte

⁶⁷ Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. S. 450

Homologien in Bezug auf die Handlungsebene mit ihrer jeweiligen Vorlage auf. Dieses Kapitel beinhaltet Film-, Fernseh- und Zeitungsmontagen, die vom Autor in den Prosatext „Hotel Mordschein“ montiert wurden. Des Weiteren soll gezeigt werden, wie Werner Kofler zwei Zeitungsschlagzeilen, die Boulevardblättern entnommen sind, als Filmsequenzen in das Prosastück „Am Schreibtisch“ eingefügt hat.

Filmmontagen: „Erbe von Björndal“ und „Tiefeland“

Wie die beiden Hitchcock Filme montiert Werner Kofler auch den Heimatfilm „Das Erbe von Björndal“ auf inhaltlicher Ebene in seinen Prosatext „Hotel Mordschein“. ⁶⁸ Dabei erinnert sich der Ich-Erzähler, von seinem Beobachtungsposten aus, an die Geschehnisse am Plattnerhof, die er im Prosatext „Hotel Mordschein“ zu Papier bringt. Der Plattnerhof, der als Tourismushotel im Höhenluftkurort Iselsberg an der Glocknerstraße tatsächlich existierte, brannte in den 30er Jahren komplett ab und diente zwanzig Jahre später als Filmkulisse für den Heimatfilm „Das Erbe von Björndal“, dabei wurde der Hofe ein zweites Mal in Brand gesetzt. Im Prosatext wird der Film folgendermaßen eingefügt:

In den fünfziger Jahren sind Filmleute auf die Paßhöhe gekommen. [...] die Vorderfront zumindest, den großen Saal, die Schreibstube, die Feuerstellen, das Herrenhaus von Borgland wirklichkeitsgetreu nachgebaut. [...] Eines Nachts – Borgland, Außen, Nacht -, der Schauplatz taghell erleuchtet, Pyrotechnik fertig, Brandmeister bereit, Kamera läuft, Ton läuft: Feuer, Feurio! [...] Filmbrand am Iselsberg so die Zeitung. [...] aber nichts gegen das erste Großfeuer! ⁶⁹

Bei dieser Darstellung handelt es sich um eine evozierende Systemerwähnung, dabei werden bestimmte filmische Elemente wie die Großaufnahme des Schauplatzes oder der Shot (Kamera läuft und Ton läuft) in den Text transponiert, um beim Leser ein „Als ob“ des Filmischen evozieren zu können. ⁷⁰ Gleichzeitig enthält dieser Ausschnitt aber auch das

⁶⁸ Kofler, Werner: Hotel Mordschein. S. 285

⁶⁹ Ebd. S. 258ff

⁷⁰ Rajewsky, Irina O. S. 210

Intermedialitätssignal „Björndal“ was als explizite Systemerwähnung zu sehen ist. Der Film „Das Erbe von Björndal“ wiederum stellt einen impliziten Verweis auf die NS-Vergangenheit dar, da der Film unter der Regie von Gustav Ucicky, einem der führenden Regisseure der NS-Zeit, gedreht wurde. Einen namentlichen Verweis auf Gustav Ucicky findet sich im Prosatext „Am Schreibtisch“, wenn vom „berühmten Heimatfilm Das Erbe von Björndal“ gesprochen wird, aber der Ich-Erzähler versichert, „einen Herrn Regisseur Ucicky“ nicht zu kennen.⁷¹ Auch beim Durchschreiten der unzähligen Räume im Prosatext „Hotel Mordschein“ trifft der Leser auf die Einblendung eines Filmdrehs – Das Erbe von Björndal - , den der Erzähler im Prosatext Hotel Mordschein während er eine fiktive Zimmerreservierung an den Plattnerhof schreibt, assoziiert. Als Filmkulisse dienten die Ruinen des abgebrannten Plattnerhofs, welcher für den Film ein zweites Mal in einen Feuerball verwandelt wurde, der Film wird folgendermaßen im Text transponiert:

Zwischenschnitt Björndal, Innen, Nacht, Laufen, Rufen: Borgland brennt, Borgland brennt! Auftritt Gert Fröbe als Dag, irr vor Schadenfreude über das Schadenfeuer.⁷²

Mit dem Plattnerhof wird ein Raum eröffnet, der nicht nur einmal sondern gleich zweimal abbrennt. Diese Textpassage kann nicht nur aufgrund ihrer filmischen Elemente wie Zwischenschnitt und Kameraperspektive, sondern auch in Anspielung auf den Schauspieler Gert Fröbe, als kinematografische Darstellung imaginiert werden.

Ein weiterer Film, der allerdings nur in Anspielungen vorkommt, ist der Film „Tiefland“ von der Regisseurin Leni Riefenstahl. Dabei erfährt der Leser vom Ich-Erzähler, dass „eines Tages ein Fremder vom Tiefland herauf kam.“⁷³ Die Regisseurin und auch der Inhalt des Films werden in den Texten nicht explizit dargestellt, sondern nur in Anspielungen thematisiert, so heißt es, dass zu den Dreharbeiten des Films „Das Erbe von Björndal“

⁷¹ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 14

⁷² Kofler, Werner: Hotel Mordschein. S. 258

⁷³ Kofler, Werner: Ebd. S. 274

wirkliche Filmschauspieler als Komparsen angeworben wurden, oder bei der Museumsbegehung erfährt der Leser, dass man nicht auf „Leichendarsteller“, sondern aus kulinarischen Gründen, auf Marzipanfiguren zurückgegriffen hat.⁷⁴ Dies muss als Verweis auf die Zwangsrekrutierung jugendlicher Sinti und Roma, denen eine Vorschonung der Deportation nach Auschwitz versprochen wurde, zu der es aber nicht kam, gelesen werden, wenn sie als Komparsen beim Film „Tiefeland“ mitwirken.⁷⁵

Fernsehmontage: „Zimmermann Choral“

Die Rekonstruktion des Mordherganges an dem Nachtportier, weist Homologien zu der, in den 80er Jahren realen Fernsehsendung Aktenzeichen XY ungelöst, bei der ungelöste Mordfälle gezeigt, und die Zuseher um sachdienliche Hinweise gebeten wurden, auf. So verweist im Prosatext der „Zimmermann Choral“, in Anspielung auf den Moderator der Sendung Eduard Zimmermann, auf die Sendung Aktenzeichen XY ungelöst.⁷⁶ Zunächst erfährt der Leser, dass der Kammermusikvirtuose, der ein „unheimlicher Gast sei“, mit „einem Taxi vorgefahren ist“, und nur ein „Gepäck nur eine Reisetasche bei sich gehabt“ hat.⁷⁷ Dabei wird mittels Großaufnahme der Gepäcktasche ein filmisches Sehen evoziert, in diesem Kontext kann von einer evozierenden Systemerwähnung gesprochen werden. Wie in der Fernsehsendung wird dann um sachdienliche Hinweise zum Verbleib unterschiedlicher Tatgegenstände, wie einer braunroten Plastikreisetasche mit zwei Bratpfannen, einer schwarzen Nickelbrille oder einem Kochtopf der Marke Austria Email mit Deckel gebeten, die der Täter mitgehen ließ. Mit Hilfe der angeführten Homologien, die in die Handlungsebene des Referenzmediums montiert wurden, als auch aufgrund der Namensgleichheit, kann die dargestellte Szene mit der Fernsehsendung Aktenzeichen XY assoziiert werden.

⁷⁴ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 154

⁷⁵ Benz, Wolfgang: Geschichte des Dritten Reiches. Beck Verlag. München. 2000. S. 84

⁷⁶ Kofler, Werner: Hotel Mordschein. S. 182

⁷⁷ Ebd. S. 183

Zeitungsmontagen: „Ob's stürmt oder schneit“

Tageszeitungsmeldungen unterschiedlicher Boulevardblätter dienen Werner Kofler als Material für seine Kriminal- und Detektivgeschichten. So basiert folgender Text des Prosastücks „Am Schreibtisch“ auf einer Anzeige im Kurier:

Ich befinde mich am Tatort, über Spuren in den Alltag gebeugt [...] In dieser Küche geschah das Unfaßbare. Diese Blutlache erinnert an die Tragödie. – [...] Kopf des Gendarmen, Innen, Finsternis; Kopf des Gendarmen, Innen, Finsternis Verstörung Tod. Innenansichten eines Täters, vorher und nachher etwas: 23 Uhr 10, Kopf des Gendarmen, Innen. Bilder des letzten gemeinsamen Urlaubs [...] ⁷⁸

Die Kurier-Meldung, die als Folie für diesen Text dient lautet:

Mord und Selbstmord nach Streit in Jenbach. Gendarm erschöß zuerst seine Freundin. dann sich selbst. Bildunterschrift: Eine riesige Blutlache in der Küche erinnert an die Tragödie, Tat geschah nach einem Dia-Abend mit Freunden. ⁷⁹

Diese Kurier-Meldung, die Werner Kofler als Basis für seine kinematografische Darstellung dient, wird mit Hilfe filmischer Elemente, wie Großaufnahme des Tatorts und der Blutlache, sowie Kopfes des Gendarmen, in den Prosatext montiert. Die kinematografischen Elemente helfen dem Leser, die Tatortszene als filmische Illusion evozieren zu können. Typisch für eine Kriminalgeschichte ist die Rekonstruktion des Tathergangs, dabei finden sich Verweise auf die ungefähre Todeszeit sowie Bilder vom letzten Urlaub. Auch der Begriff „Tatort“ an dem sich der Ich-Erzähler befindet ermöglicht Assoziationen mit der gleichnamigen realen Krimiserie „Tatort“, bekannt aus dem öffentlich-rechtlichen Rundfunk, die sich mit der Ermittlung von Kriminalgeschichten befasst. ⁸⁰

⁷⁸ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 90

⁷⁹ Dürr, Claudia: Die hohe Schule der Anspielung. Intertextualitäten im Prosawerk Werner Koflers. Peter Lang Verlag. Frankfurt/Main. 2009. S. 167

⁸⁰ Tatort ist eine Fernseh-Krimireihe von ARD, ORF und SRF, die in den 70er Jahren von dem damaligen Dramaturgen Gunther Witte ins Leben gerufen wurde. <http://www.tatort-blog.de/>

Neben Mordgeschichten entnimmt der Autor auch Werbeinserate den Tageszeitungen und fügt sie an passender Stelle in seine Texte ein, so heißt es im Prosatext „Am Schreibtisch“:

Denn ob's stürmt oder schneit, bei Sonne, bei Nebel – bei jedem Wetter, an jedem Ort, im Dickicht der Städte und im Unterholz des freien Landes – gut, nicht?, ... Einmal erwischt es jeden, jeden Zeitungsdieb erwischt es, wie s auch Sie erwischt hat, Herr Schmidt, Schmidt mit dt; pfui [...] ⁸¹

Teile des Prosatextes sind folgender Kurier-Anzeige entnommen:

Ob's stürmt oder schneit / ob die Sonne scheint oder Nebelschwaden ziehen, / an jedem Ort / (...) Keiner weiß die Stunde / keiner weiß wie. / Aber eins ist sicher: / einmal erwischt's jeden. / Jeden Zeitungsdieb. ⁸²

Diese Kurier-Annonce verwendet der Autor im Prosatext derart, dass er in einer eigens dafür geschaffenen Szene zunächst den Zeitungsdiebstahl und dann das anschließende Verhör, in welches er den Zeitungstext montiert, nachstellt. In diesem Text gibt es keinen expliziten Verweis darauf, dass es sich in der angeführten Szene um eine filmische Darstellung handelt, allerdings kann die Handlung, Diebstahl – Verhaftung – Verhör - als eine Filmszene assoziiert werden.

Die Strophe – Ob's stürmt oder schneit – verweist in Zusammenhang mit der NS-Vergangenheit Österreichs und Deutschlands auf das gleichnamige Lied „Ob's stürmt oder schneit“, welches von Kurt Wiehle für Hitlers Wehrmacht getextet wurde, um die Panzerschlachten der Wehrmacht psychologisch zu begleiten. ⁸³ Als Titellied im Film „Die letzte Schlacht“ wurde es allgemein bekannt. ⁸⁴

Anhand der angeführten Textbeispiel ist ersichtlich, dass der Leser bei der Lektüre der zwei Prosatexte „Hotel Mordschein“ und „Am Schreibtisch“ auf filmische Elemente stößt, die er als solche wahrnehmen und entsprechend

⁸¹ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 101

⁸² Ebd. S. 169

⁸³ Funk-Hennings, Erika; Jäger, Johannes: Rassismus, Musik und Gewalt. Ursachen, Entwicklungen, Folgerungen. 2. überarb. Aufl. LIT Verlag. Münster. 1996. S. 100

⁸⁴ Annakin, Ken: Die letzte Schlacht. Battle oft he Bulge. USA. 1965

imaginieren muss. Dabei stellt sich die Frage, wie ein Buch, das *per definitionem* als schriftliche Lektüre gilt als kinematografische bzw. Videodarstellung gelesen werden kann? Um dieser Frage nachgehen zu können, bedarf es einer kurzen theoretischen Darstellung, dabei wird auf die Verbindung zwischen bildender Kunst und Prosatext eingegangen. Damit wird zunächst auf die räumliche Relation nach Edmund Husserl und Noel Burch eingegangen, die dem Buch „Raum“ von Stephan Günzel entnommen sind.⁸⁵ Edmund Husserl weist bei der Bildbeschreibung auf die Trennung zwischen Bildinhalt und die sie umgebende raumzeitliche Wirklichkeit hin, und führt dies als die entscheidende Differenz an, um überhaupt von der Existenz eines Bildes sprechen zu können. Er unterscheidet zwischen Bildsujet und Bildobjekt. Das Bildsujet fungiert dabei nicht als Inhalt, sondern als Bild eines Inhalts, während das Bildobjekt, im gegebenen Fall das Buch, als Trägermedium die Wirklichkeit darstellt und die Erscheinung des Inhalts abbildet. Das Bildobjekt ist durch den Bildrahmen mit der Wirklichkeit, auf deren Raum sie Bezug nimmt, begrenzt und stellt den Raum des Bildsujets dar. Noel Burch, ein frankoamerikanischer Filmtheoretiker, hat dafür die Begriffe Raum-onscreen und Raum-offscreen eingeführt. Dabei befindet sich das Off nicht im Raum des Bildträgers oder Mediums, sondern im Raum selbst, und eröffnet dadurch die Möglichkeit eines virtuellen Raums. Diese Art der Darstellung benötigt zwei Räume. In einem Raum nimmt der Erzähler eine Außenperspektive an, während er sich im andern mitten im Geschehen befindet:

In der einen Art wird der Raum von außen her gesehen, [...] der Künstler schwebt über ihm wie ein Geist. Demgegenüber ist der Raum in der anderen Art [...] zum größten Teil bloß angedeutet. [...] In diesem Fall steht der Künstler mitten im Raum oder in der Landschaft.⁸⁶

Bezogen auf die Trilogie befindet sich der Erzähler bei den kinematografischen Textelementen vorwiegend im OFF und beschreibt dem Leser die Szene. So wird folgende Szene, in der der Kammermusikvirtuose im „Hotel Mordschein“ absteigt, folgendermaßen beschrieben:

⁸⁵ Günzel Stephan: Raum. S. 228

⁸⁶ Ebd. S. 228

Eingang Hotel Mondschein, außen, Tag; Abendstimmung; Herr
es will Abend werden, die Finsternis wird - Ruhe, Ruhe,
Konzentration, [...] Am Abend des 22. Juli? schon, die
Reisetasche in Großaufnahme, abgestellt vor der Rezeption [...]

87

Die Angaben - Eingang Hotel Mondschein, außen Tag; Abendstimmung -, aber auch die Großaufnahme der Reisetasche sind Schnitt- und Montagetechniken, die auf syntagmatischer und narrativer Ebene die Funktion von Leerstellen übernehmen. Diese filmischen Elemente rufen beim Leser notwendige Assoziationen hervor und ermöglichen es ihm Assoziationsketten miteinander zu koppeln. Die knappe Beschreibung in Form einer Regieanweisung gibt dem Leser die nötigen Informationen, um Assoziationsketten miteinander verknüpfen zu können und dadurch einen Sehraum zu eröffnen. Derartige Darstellungen, mit denen wir es im Triptychon vermehrt zu tun haben, können unter rezeptionsästhetischem Aspekt als ein künstlerisches Mittel gesehen werden, welches die Bildlichkeit des Films und die narrative Struktur der Lektüre miteinander verbindet, und ein Textgewebe entstehen lässt. Als produktiv kann eine Montage dann angesehen werden, wenn sie etwas darlegt, was in den Bildern selbst nicht gezeigt werden kann. Diese Produktivität ist ein Kennzeichen von Koflers Montagen, da sie auf eine Doppeldeutigkeit verweisen, die erst in der Auslassung oder durch Anspielung an Brisanz gewinnen. Diese nicht unmittelbar gezeigten Doppeldeutigkeiten sind zumeist von nationalsozialistischen Bezügen geprägt. So kann die Textmontage „Ob's stürmt oder schneit“, die im Prosatext „Am Schreibtisch“ einen Zeitungsdieb überführen soll, sowohl als Textmontage einer Kurier-Anzeige gelesen werden, als auch in Anspielung an Kurt Wiehles gleichnamiges Lied, welches er für Hitlers Wehrmacht getextet hatte, gesehen werden.⁸⁸ Derartige Anspielungen oder Doppeldeutigkeiten dienen Werner Kofler für die Darstellung seiner Raum-in-Raum-Installationen.

⁸⁷ Kofler, Werner: Hotel Mordschein. S. 182ff

⁸⁸ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 101

Bei der folgenden Darstellung der Komponierpulte im Prosatext „Am Schreibtisch“ befindet sich der Erzähler mitten im Raum der Figuren. Die angeführten Schnitt- und Montagetechniken lassen den Erzähler im onscreen erscheinen:

[...]– standen verschiedene Herren hinter Komponierpulten, summten und sangen, jeder für sich, wie probierend vor sich hin, fuhren sich manchmal zerstreut durch die von diesen wiederholten Bewegungen schon völlig wirren Haare;⁸⁹

Die Ekphrasis ermöglicht es dem Erzähler, der sich mitten am Schauplatz befindet, dem Leser eine möglichst detailgetreue Darstellung der Szene zu vermitteln. Die Beschreibung oszilliert zwischen materieller Realität und Imagination, zusätzlich werden akustische Geräusche suggeriert, und lassen die Szene belebt erscheinen. Diese Verlebendigung ergibt sich im intermedialen Zusammenspiel von Wort, Bild und Musik und bietet die Möglichkeit einer audiovisuellen Imagination der dargestellten Szene.

⁸⁹ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 142ff

2.2. Akustische Verfahren: „Der Hirt auf dem Felsen“/„Zauberflöte“

Akustische Verfahren in den Prosatexten dienen der Imagination eines fiktiven Hörraumes. Innerhalb der Prosatexte hat es der Leser mit unterschiedlichen Hörräumen zu tun. Wie im Titel des Prosatextes „Der Hirt auf dem Felsen“ erkennbar, kann anhand der Betitelung eine Verbindung zur Musik hergestellt werden. Eine derartige Verbindung ist ebenfalls bei den Hinweisen auf die Zauberflöte, die in den Prosatexten „Am Schreibtisch“ und „Hotel Mordschein“ zu finden ist, gegeben. Generell ist feststellbar, dass die Prosatexte von unterschiedlichen Stimmen dominiert sind. Dabei ist der Ich-Erzähler nicht nur einer, sondern häufig gleich mehreren Stimmen ausgesetzt, die vom Leser aber nicht immer klar voneinander unterschieden werden können, so weiß man nicht immer genau wer spricht. Der Ich-Erzähler, dargestellt als implizierter Autor, lässt sich im Prosatext „Am Schreibtisch“ während seines Schreibakts nicht selten von diesen Stimmen inspirieren:

Bequem, vollkommen Herr der Situation, streckte ich die Beine unter dem Arbeitstisch aus und fing an, im Stimmengewirr um mich herum zu stöbern, stocherte in den Gesprächsfetzen, um zu sondieren, ob etwas Passendes darunter wäre.⁹⁰

Diese Gesprächsfetzen und das Stimmengewirr, auf die der implizierte Autor Bezug nimmt, stammen häufig vom Erlauschten beim „Schloßwirt“, von den belauschten Gesprächen während der „Eisenbahnfahrt nach Deutschland“, aber auch von den „Fünf-Ohr-Nachrichten“, alle im Prosatext „Am Schreibtisch“ angeführt, gleichzeitig sind es aber auch die Stimmen, denen er unwillentlich ausgesetzt ist, die ihm einsagen wollen oder ihn zurechtweisen.⁹¹

⁹⁰ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 59

⁹¹ Ebd. S. 35

Werner Kofler führt in seiner Projektbeschreibung des Prosatextes „Am Schreibtisch“ an, dass bei diesem Text „eine oder mehrere Stimmen durch die Themen wandern“, einem derartigen Stimmengewirr sind sowohl der Ich-Erzähler als auch der Leser öfters ausgesetzt.⁹² In Analogie zur Musik, die von einem musikalischen Stimmenwechsel, einer Polyphonie, spricht, setzt sich die Trilogie aus polyphonen Prosatexten zusammen. Der Dreiklang führt Bernhard Fetz aus, spiegelt sich als Omnipräsenz des Akustischen in den Prosatexten wider, dabei kommt es zu einem Dreiklang von Hören, Sehen und Schreiben.⁹³ So hörte sich der Ich-Erzähler im Prosatext „Hotel Mordschein“ den Gang entlang gehen, bevor er sich selbst mit dem Küchenmesser sah:

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 Schritte auf mich zu tun [...]⁹⁴

Der Ich-Erzähler, der sich zu diesem Zeitpunkt im Zimmer des Hotels Atlanta aufhielt, nahm nicht nur seine eigene Stimme am Gang wahr, sondern sah sich in Gedanken selbst den Korridor entlanggehen. Diese audiovisuelle Szene spielt sich allerdings nur im Kopf des Ich-Erzählers ab, der gerade mit der Abfassung seines Prosastückes „Traum“ beschäftigt war und sich im Traum selbst schreiben sah.⁹⁵

Der schreibende Ich-Erzähler im Prosatext „Am Schreibtisch“ hört nicht nur seine eigene Gedankenstimme während des Schreibaktes, sondern ist einem ständigen Stimmengewirr ausgesetzt, dem er sich nicht entziehen kann und will. Diese oft feindlichen Stimmen beeinflussen nicht selten sein Schreiben:

Bequem, vollkommen Herr der Situation, streckte ich die Beine unter dem Arbeitstisch aus und fing an, im Stimmengewirr um

⁹² Dürr, Claudia: Die hohe Schule der Anspielung. S. 130

⁹³ Fetz, Bernhard: Stimmen hören. S. 141

⁹⁴ Kofler, Werner: Hotel Mordschein. S. 308

⁹⁵ Ebd. S. 303

mich herum zu stöbern, stocherte in den Gesprächsfetzen, um zu sondieren, ob etwas Passendes darunter wäre.⁹⁶

Die ständige Präsenz der Stimmen, denen der Ich-Erzähler häufig ausgesetzt ist, hindern ihn aber auch am Schreiben, daher sagt er ihnen mit seiner Stimme den Kampf an, und entwickelt zu Wittgensteins Sprachskepsis einen parodistischen Gegenentwurf und formuliert dies folgendermaßen:

Nein, zum Teufel, wie lautet denn dieser Satz, den seit Jahrzehnten alle im Munde führen, warten Sie, worüber man nicht schweigen -, nein, worüber man nicht sprechen kann, darüber soll man schweigen, so geht der Satz, Philosophie, verstehen Sie?⁹⁷

Der Ich-Erzähler formuliert daraus seine eigene These und schreibt, „worüber man nicht schweigen kann, darüber soll man sprechen, und deshalb spreche ich.“⁹⁸ So ist der Akt des Schreibens nicht nur von Stimmen beeinflusst, sondern stellt gleichzeitig ein Schreiben und Sprechen mit den Lesern dar, dabei „muss der Kontakt zu den Lesern ständig neu belebt und aufrechtgehalten werden, unter keinen Umständen dürfen die Leser außer Reichweite geraten. So versichert sich der Ich-Erzähler mittels direkter Fragen und Entwürfe des Ohrs der Leser“:⁹⁹

Nein, ich erzähle jetzt, ich bin auch noch da, ich bin genauso in die Geschichte verstrickt, ich jetzt, jetzt darf ich; wer ich, werden Sie erfahren. Ich, ja? Hören Sie mich, bin ich dran?¹⁰⁰

Die phatische Kommunikation, die nicht dem Informationsaustausch, sondern auch dem Ich-Erzähler als Kontaktaufnahme mit dem Leser dient, ist ein Kennzeichen der gesprochenen Sprache. Der Ich-Erzähler benützt sie, um aus dem Sprachengewirr um sich herum wieder die Oberhand zu gewinnen. Die Verwendung dieser Kommunikationsart lässt keine traditionelle Erzählweise zu, sondern verbindet die unzählig aufkommenden

⁹⁶ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 59

⁹⁷ Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. S. 383

⁹⁸ Ebd. S. 384

⁹⁹ Bernard Banoun: Werner Kofler, ein Kampf der Stimmen. In: Aug' um Ohr. Medienkämpfe in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhundert. Banoun. B; Hartl L.A. ; Hoffmann Y. (Hg.). Erich Schmidt Verlag. Berlin. 2002

¹⁰⁰ Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. S. 433

Stimmen miteinander. Klaus Amann führt in diesem Kontext an, „dass die ständig intervenierende, dazwischenredende Gedankenstimme sich in das Erzählen einnistet, die Perspektiven verdoppelt oder bricht, abschweift, assoziiert, deliriert oder die Elemente wie im Traum verknüpft.“¹⁰¹

Bei der folgenden multimedialen Szene ist es ebenfalls der Ich-Erzähler, der mit seinem Leser spricht und ihn fragt, ob er etwas höre oder sehe: „Hören Sie? Hören Sie? Dabei handelt es sich zumeist um ein Nichthören oder auch Nicht-hören-Wollen, wenn der Ich-Erzähler Geräusche oder Musik aufschnappt, die der Leser nicht wahrnimmt:

Spüren Sie nicht, wie kalt es plötzlich ist?, hören Sie nicht den Sturm und die Sphärenmusik?, sie ist übrigens von Jolyon Brettingham Smith, der Name wird ihnen nichts sagen [...] Sehen Sie die Fahne am Gipfelkreuz? Haben Sie bemerkt, daß kein Weg an dieser Rauminstallation vorbeiführt?¹⁰²

Dieser gekonnte Standard-Trick mit dem Leser zu sprechen, schafft die Möglichkeit ihn zum Mitstreiter des fiktionalen Raumes werden zu lassen.¹⁰³

Wendelin Schmidt-Dengler betont, dass ein „polyphones Gebilde“ entsteht, in welchem der „Ich-Erzähler mit jedem neuen Ansatz einen neuen Raum öffnet, und eine neue Stimme anschlägt, ein neues Thema, so lässt sich nicht mehr von einem Stimmengewirr, sondern von Abstimmung der einzelnen Leitthemen untereinander sprechen.“¹⁰⁴ Weiters betont er, dass „die so erzeugte Polyphonie ein kompensatorische Trick ist, um die Disparatheit der Themen in Griff zu kommen, dabei werden die Stimmen immer wieder verknüpft, immer wieder getrennt und neu verbunden.“¹⁰⁵

Wie bereits erwähnt, kommt es in den drei Prosatexten zu einer intermedialen Verbindung von Musik und Wort. Die Intermedialität von

¹⁰¹ Amann, Klaus: Werner Kofler. In meinem Gefängnis bin ich selbst der Direktor. S. 326

¹⁰² Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 159

¹⁰³ Steinlechner Gisela: Nichts Wahnwitzigeres als Sprechen und Schreiben. In: Amann, Klaus: Werner Kofler. Texte und Materialien. Sonderzahl Verlagsgesellschaft. Wien. 2000. S. 108

¹⁰⁴ Schmidt-Dengler, Wendelin: Werner Kofler. S. 295

¹⁰⁵ Ebd. S. 302

Musik und Text betont Werner Kofler in seiner Projektbeschreibung „Am Schreibtisch“ selbst, wenn er erklärt, dass es sich

beim Text um keinen Roman handelt, auch nicht um eine Erzählung, sondern um Prosastücke, Prosakapitel, die ebenso auseinanderstreben, wie sie zusammengehören. Arbeitstitel: „Am Schreibtisch“, Arbeitsuntertitel: „Chaos und Fuge“. Der formale Aufbau abstrakt beschrieben: Das Wandern eines Themas (mehrerer Themen) durch mehrere Stimmen, bzw. das Wandern einer Stimme (mehrere Stimmen, Ichs, Ich-Fraktionen) durch mehrere Themen. (Themen, inhaltlich und doch sehr allgemein formuliert, sind: Wildnis und Zivilisation, Stadt und Land, Sprache und Wirklichkeit, Fremdheit des Vertrauten u.a.)¹⁰⁶

Der Untertitel „Chaos und Fuge“ fand im Prosatext tatsächlich aber keine Verwendung, jedoch hat Claudia Dürr in ihrer Dissertation „Die Hohe Schule der Anspielung“ darauf hingewiesen, dass es möglich ist, die 24 Textabschnitte des Prosatextes „Am Schreibtisch“ in das Schema von Fugen, in denen ebenfalls das „Prinzip der polyphonen Mehrstimmigkeit“ zur Anwendung kommt, einzupassen.¹⁰⁷ Marina Correa hat in ihrer Dissertation „Polyphonien in Werner Koflers „Der Hirt auf dem Felsen““ aufgezeigt, dass auch die Textabschnitte im Prosastück „Der Hirt auf dem Felsen“ in Fugen unterteilt werden können. In einer Bemerkung im Notizblock von Werner Kofler zum Prosatext „Der Hirt auf dem Felsen“, der Assoziationen mit dem gleichnamigen Lied „Der Hirt auf dem Felsen“, komponiert von Franz Schubert, zu lässt, heißt es: „Schubert – späte Kammermusik, Klaviersonaten: Musik mit vielen Stiegen und Türen.“¹⁰⁸ In diesem Zitat verweist der Autor selbst auf die Verbindung zwischen Prosatext und Schubertkomposition. Des Weiteren montiert Werner Kofler auch einige Strophen des Liedtextes in seinen Prosatext. So berichtet der Erzähler über seine wochenlangen „Bergwüsteneien – ob in die Ruhe des Abendlichtes, am Abendhimmel blühet ein Frühling auf, hinein: Still hören Sie denn nicht, oben, vom Bergsee, den Gesang – In tiefem

¹⁰⁶ Dürr, Claudia: Die hohe Schule der Anspielung. Intertextualitäten im Prosawerk Werner Koflers. Peter Lang Verlag. Frankfurt/Main. 2009. S. 130

¹⁰⁷ Ebd. S. 130

¹⁰⁸ Correa, Marina: Polyphonien in Werner Koflers „Der Hirt auf dem Felsen“ S. 75

Gram/verzehr/ich mich/mir ist/die Freude hin ...“¹⁰⁹ Diese Textpassage beinhaltet gleich zwei Montagen, der Text „am Abendhimmel blüht der Frühling auf“ geht auf Hölderlings Gedicht „Abendphantasie“ zurück, während die Passage „In tiefem Gram/verzehr/ich mich/mir ist/die Freude hin“ in der Schubertkomposition zu finden ist.¹¹⁰¹¹¹ Bei diesen beiden Textmontagen kommt es zu einem Medienwechsel von einem ursprünglich akustischen Medium zu einem symbolisch dominierten.

Bernard Banoun, der sich ebenfalls mit der musikalischen Struktur der Prosatexte beschäftigte, führt in diesem Kontext an, dass Liedtexte und Gedichten dem Text einen „rhythmisch, singenden Charakter verleihen und ihn dadurch spürbar hörbarer machen“.¹¹² Weiters stellt er fest, dass „die Zitate den Text unterbrechen und ihn nach außen hin öffnen, um eine akustische Dimension einfließen zu lassen, die die Grenzen des geschriebenen Textes erweitert.“¹¹³ Auch im folgenden Textbeispiel kommt dieser rhythmisch singende Charakter zum Ausdruck, wenn der Ich-Erzähler während der Abfassung seines Unvermögensverzeichnisses über die Natur sinniert, und er aus dem Gedicht „Abendphantasie“ von Hölderlin zitiert:

*Vor seiner Hütte ruhig im Schatten sitzt der Pflüger, dem
Genügsamen raucht sein Herd, diese Stelle ist es die ich suche,
den Wanderstab in der Hand.*¹¹⁴

Diese Einschübe werden meist, wie im angeführten Zitat, gesondert gekennzeichnet, so ist bei diesem Zitat erkennbar, dass es sich um eine Textmontage aus dem Gedicht Abendphantasien von Hölderlin handelt. Die Prosagedichte von Christine Lavant treten im Prosatext als inhaltliche Elemente in Erscheinung. Nicht nur Textstellen aus den Gedichten Lavants

¹⁰⁹ Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. S. 385

¹¹⁰ Oppermann, Annette: Franz Schubert. Der Hirt auf dem Felsen für Singstimme, Klarinette und Klavier D965. S. 8

¹¹¹ Schmidt, Jochen: Friedrich Hölderlin Gedichte. Sämtliche Werke und Briefe. Band 1. 2. Auflage. Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt/Main. 1992. S. 218

¹¹² Banoun, Bernhard: Vielfalt des Ich und Erzählversuche in Werner Koflers Herbst, Freiheit. In: Amann, Klaus: Werner Kofler. Texte und Materialien. Sonderzahl Verlagsgesellschaft. Wien. 2000. S. 167

¹¹³ Ebd. S. 167

¹¹⁴ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 133

haben ihren Platz im Prosatext, sondern auch die Verwendung von Doppelwörtern, die für Lavants Lyrik charakteristisch sind, werden in den Prosatext „Der Hirt auf dem Felsen“ montiert:

Die Motive der Lavant-Dichtung sind neben Gott-Suche, Ich-Suche und Menschen-Suche geheimnisvoller Natur, werde ich nachsetzen [...] Die typischen Doppelwörter werde ich anführen: Mondzehenwuchs [...] Pfefferschuh [...] Schlüsselblick [...] Kupferort [...] Der Südwind rührt sich im Wald und die Wachtel im Weizen. Eine wildfremde Zahl verstellt meinem Herzen die Schläge [...] ¹¹⁵

In einer Art sprechendem Schreiben oder assoziativem Gebrabbel weist der implizierte Autor nicht nur auf die Struktur der Lavant-Gedichte hin, sondern montiert auch die Textpassage

Ich höre kommen den schweren Mond, ich höre gehen den leichten Schlaf, mein Gedächtnis schleift alle Messer am Stein des Gedenkens. ¹¹⁶

aus dem Gedicht „Spindel im Mond“ in seinen Prosatext „Der Hirt auf dem Felsen.“ Dieses Zitat zeigt weiters, dass nicht nur fremde Stimmen in den Prosatexten zu Wort kommen, sondern auch die Stimme des Autors in Form von Gedankenstimmen hörbar wird.

Der Text „Mutmaßungen über die Königin der Nacht“, enthalten im Prosatext „Hotel Mordschein“, sowie Hinweise auf die „Zauberflöte“ im Prosatext „Am Schreibtisch“ ermöglichen Assoziationen mit der Oper „Zauberflöte“, komponiert von Wolfgang Amadeus Mozart.¹¹⁷ Die entsprechenden Prosatexte enthalten allerdings keine Textmontagen der zugrundeliegenden Oper, sondern Werner Kofler montiert die Handlung in seine Texte. Gleichzeitig dient dem Autor „die Zauberflöte“ auch dazu, wie Klaus Amann ausführt, um das „Musik-und Kulturleben des Dritten Reiches“

¹¹⁵ Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. S. 366

¹¹⁶ Amann, Klaus; Moser, Doris (Hg.): Christine Lavant. Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte. Wallstein Verlag. Göttingen 2014. Edition Kindle. Position 4089

¹¹⁷ Mozart, W.A.: Die Zauberflöte. Reclam Verlag. Stuttgart. 1969

darzustellen.¹¹⁸ Bereits im ersten Teil der Trilogie „Am Schreibtisch“ kommt es zu einem Verweis auf die Zauberflöte in Verbindung mit dem Nationalsozialismus:

Drinne: die Zauberflöte, draußen: der Nationalsozialismus!
Drinne die Koloraturen der Königin der Nacht, die Kunst, die
Schlußapothese, das ganze Theater verwandelt sich eine Sonne,
und draußen die Wirklichkeit, die Wirklichkeit verwandelt sich in
eine durchorganisierte Steinzeit, in einen Feuersturm!¹¹⁹

Drinne die Zauberflöte, die Kunst, draußen der Nationalsozialismus, die Wirklichkeit, diese beiden Dichotomien werden gegenübergestellt. Die Leser werden darauf aufmerksam gemacht, dass die Wirklichkeit keine Grenzen kennt und auch nicht vor der Kunst zurückscheut. Im Prosatext „Am Schreibtisch“ spricht der implizierte Autor über seine Absicht ein Sprechstück mit Musik zu entwerfen, die sogenannte „Grenzlandzauberflöte“ und teilt den Lesern mit, dass es sich bei seinem Stück um die „nationalsozialistische Zauberflöte, die Steinzeitzauberflöte handeln wird“ und zwar um die „Deutsche Wehrmachts- und Reichsmusikkammerzauberflöte“.¹²⁰ Bei seiner „Schlussapothese wird sich das ganze Theater nicht in eine Sonne verwandeln, sondern in einen Feuersturm.“¹²¹ Die Umsetzung stellt sich der Erzähler folgendermaßen vor:

Meine Schlußapothese – in strahlenden Glanz getaucht, die leere und menschenleere Bühne, aus dem off, off stage, wie wir Fachleute sagen, ist das Finale zu hören, Heil sei Euch Geweihten [...] und plötzlich ein – totaler Strom- und Licht- und Tonausfall, Finsternis und Stille, also Schrecken, ein Ende mit Schrecken, ist das nicht eine großartige Theaterzerstörungsidee?¹²²

Der Erzähler will in seiner „Grenzlandzauberflöte“ die Kunst und das Theater zerstören. Am Beispiel der Zauberflöte wird gezeigt, dass die Musik im Nationalsozialismus zu allem ge- und missbraucht werden konnte, ihre

¹¹⁸ Amann, Klaus: Zeichen und Bedeutung. Betriebsbesichtigung bei Werner Kofler. In: Amann, Klaus: Werner Kofler. Texte und Materialien. Sonderzahl Verlagsgesellschaft. Wien. 2000. S. 15

¹¹⁹ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 83

¹²⁰ Ebd. S. 83

¹²¹ Ebd. S. 84

¹²² Ebd. S. 87

Botschaft ist veränderbar und sie widersetzt sich nicht der Funktionalisierung. So unterlag auch die Zauberflöte in der NS-Zeit einer politischen Inszenierung, „während Hinweise auf das Freimaurertum gestrichen wurden, tauchten Elemente des Revuetheaters auf, und die Vorstellung glich einer Paradeinszenierung“.¹²³ Der implizierte Autor im Prosatext „Am Schreibtisch“ wehrt sich gegen eine derartige Instrumentalisierung der Zauberflöte und schreibt seine eigene Schlussapothese, in der „Sarastro als SA SS Sarastro“ überführt und über die Rampen gestürzt wird.¹²⁴

Im Prosatext „Hotel Mordschein“ wird die Zauberflöte nicht, wie zuvor angekündigt als Sprechstück mit Musik, sondern nur als Sprechstück realisiert. Um sich dem Musikdrama „als perfekte Masseninszenierung, als synästhetisches Gesamtwerk der Macht, als Spiegel und Vorbild des Nationalsozialismus“ zu verweigern, inszeniert Werner Kofler nur ein Sprechstück, allerdings wurde auch bei ihm „der Theaterraum zum Terrorraum, der alles umfasst.“¹²⁵ Der Leser erfährt, dass nach sechs Aufführungen in unterschiedlichen Städten immer die Königin der Nacht verschwunden ist. Sie verschwinden nicht nur hinter der Bühne, wie es Schikaneders Libretto vorsieht, sondern verschwinden tatsächlich, weil hinter der Bühne bereits die Gestapo auf die Opernsängerinnen wartet. Bei dem Grazer Monostatos, der gemeinsam mit seiner Frau verhaftet und anschließend ermordet wurde, fand man eine Notiz: „Und doch, es wäre vielleicht durchzustehen, wenn ich nur wüßte: Was geschah mit ihr, der Königin der Nacht?“¹²⁶ Am Ende des Textes steht eine offene Frage, eine Lücke in der Geschichte, auf die Werner Kofler folgendermaßen antwortet:

(Königin der Nacht – Fiktion oder Recherche?)

Wenn Sie nachdenken und zu keinem Ergebnis kommen, haben Sie den Text verstanden.¹²⁷

¹²³ Amann, Klaus: Zeichen und Bedeutung. S. 15

¹²⁴ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 87

¹²⁵ Fetz, Bernhard: Stimmen hören. Zu Werner Koflers Triptychon Am Schreibtisch, Hotel Mordschein, Der Hirt auf dem Felsen. In: Wimmer, Herbert (Hg.): Strukturen Erzählen. Die Moderne der Texte. Edition Praesens. Wien. 1996. S. 148

¹²⁶ Kofler, Werner: Hotel Mordschein. S. 178

¹²⁷ Amann, Klaus: Zeichen und Bedeutung. S. 15

Werner Kofler spielt mit seinen Lesern und überlässt es ihnen selbst, sich von der Wahrheit seiner Ausführungen zu überzeugen, denn am Ende stellt sich immer die Frage: „War alles nur Fiktion oder doch Realität, oder aber von beidem etwas?“ Klaus Amann betont in diesem Kontext, dass „die Neuerfindung des Authentischen im formalen Arrangement des Textes, aus dem penibel Recherchierten oder Erinnerten, aus dem historisch oder biographisch Zufälligen, Literatur ist“, weiters führt er an, dass „dies ein literarisches Programm ist, das die Grenzen zwischen Literatur und Leben, zwischen Realität und Fiktion ganz bewußt zum Verschwimmen bringt und das seine Wirkung nicht zuletzt aus der Aufhebung gewohnter Maßstäbe und Wahrnehmungsweisen bezieht.“¹²⁸ Der Ich-Erzähler im Prosatext „Am Schreibtisch“ spricht in diesem Kontext von einem „anarchistischen Akt“.¹²⁹

Wie gezeigt wurde, bestehen die Prosatexte aus einem Textgewebe, die zur Imagination virtueller Räume unterschiedliche, intermediale Elemente aufweisen. Im nächsten Kapitel sollen die so entstandenen virtuellen Räume anhand ihrer Funktionsweisen analysiert werden.

¹²⁸ Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. In meinem Gefängnis bin ich selbst der Direktor. Drava Verlag. Klagenfurt. 2009

¹²⁹ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 58

3. Räumliche Verfahren und literarische Raumstrukturen

Hat sich das vorangegangene Kapitel mit den multiperspektiven Erzählweisen, wie den intermedialen Bezüge, Collagen und Montagen, in Form von Zeitungsartikeln, Gesprächsfetzen oder Werbeslogans, die zur Hervorbringung unterschiedlicher Räume konzipiert sind, beschäftigt, so sollen im folgenden Kapitel die virtuellen Räume anhand ihrer Funktionsweisen analysiert werden. Dabei wird von der Annahme ausgegangen, dass die derart konzipierten Hör- und Sehräume, Dichotomien basierend auf raum-zeitlichen Veränderungen aufweisen. Michail Bachtin hat auf den untrennbaren Zusammenhang von Raum und Zeit hingewiesen und dafür den Begriff des „Chronotopos“ (Raumzeit) geprägt, in welchem „räumliche und zeitliche Merkmale zu einem sinnvollen Ganzen verschmelzen, der Raum gewinnt dabei an Intensität und wird in die Bewegung der Zeit hineingezogen, dadurch wird der Raum von der Zeit mit Sinn erfüllt.“¹³⁰ Neben der raum-zeitlichen Darstellung, die eine wesentliche Voraussetzung zur Konstruktion von Räumen bildet, soll auch auf das kulturesemiotische Modell von Lotman, welches neben der Sprache, die zur Konzeption räumlicher Modelle unabdingbar ist, auch auf die damit verbundenen Grenzüberschreitungen hinweist, eingegangen werden. Anhand dieses Modells kann beispielsweise der in allen drei Prosatexten vorkommende anthropologische Raum (Naturraum) vom technogenen Raum (industrialisierter Raum) unterschieden werden, gleichzeitig können die, in Folge der Raumtransformation hervorgerufenen, veränderten Funktionsweisen des Raumes beschrieben werden. Weiters erweist sich das Foucaultsche Modell der Heterotopien als äußerst hilfreich, um über Heterochronien und Krisenheterotopien, die in allen drei Prosatexten aufscheinen, sprechen zu können. Dabei werden die Natur und das Museum zu Heterochronien gezählt werden, während die Lager und Baracken Krisenheterotopien darstellen. Zunächst soll aber der literarisch-

¹³⁰ Bachtin, Michail M.: Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Erste Auflage. Suhrkamp. 2008. S. 7

künstlerisch-imaginäre Raum, der als Basis für eine derartige Raumkonstruktion dient, näher betrachtet werden.

Dieser imaginäre Raum, den der Autor als Handlungsort für seine Texte wählt, muss von den Lesern erst in ihrer Einbildungskraft als solcher wahrgenommen und entsprechend imaginiert werden. Da die Einbildungskraft als Voraussetzung für den Leser dient, um die Prosatexte lesen und interpretieren zu können, soll in diesem Kontext ein Beispiel von Wolfgang Iser's Buch „Fiction und Imagination“ angeführt werden, da es sehr anschaulich darstellt, wie die Leser imaginäre Bilder hervorrufen können. Im angeführten Ausschnitt kommt es zu einem Gespräch über Mimesis zwischen Apollonius von Tyana, einem Pythagoräer, und seinem Schüler Damis, die sich über die am Himmel erscheinenden Wolkengebilde unterhalten. Beide mussten feststellen, dass die Wolkengebilde keinen Sinn besitzen, sie entstehen dem Zufall, da erst der Mensch ihnen Gestalt und Sinn verleiht, da ihm der Sinn zur Nachahmung angeboren ist:

Aber geht daraus nicht hervor“, schürft Apollonius weiter „daß die Kunst der Nachahmung zwiefältig ist? Besteht sie nicht auf der einen Seite in der Herstellung von Nachahmung mit Hilfe von Hand und Geist, auf der anderen jedoch in der Schaffung von Bildern mit dem Geiste allein.“¹³¹

So führt Apollonius aus, dass die geistige Mitwirkung des Betrachters bei der Nachahmung unumgänglich ist. Beschäftigt man sich mit der Frage, wie die Bilder entstehen, müssen neben dem Leser und dessen Akt der Einbildung, der geistigen Mitwirkung, auch auf die vom Erzähler vorgegebenen Zeichen, „die in der Lage sind, lokale, temporale, intentionale und relationale Positionierungen im Raum zum Ausdruck zu bringen“, berücksichtigt werden.¹³² Wolfgang Hallet beschreibt in seinem Aufsatz „Fictions of Space“ die Raumwahrnehmung als einen „performativen Akt, der zugleich das bedeutungsgebende, interpretative Zeichen, den

¹³¹ Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. 4. Auflage. Suhrkamp. Frankfurt/Main. 2009. S. 25

¹³² Hallet, Wolfgang: Fictions of Space. In: Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Hallet, Wolfgang; Neumann, Birgit (Hg.) transcript Verlag. Bielefeld. 2009. S. 86

umgebenden Raum und das wahrnehmende Subjekt erzeugt.“¹³³ In den drei Prosatexten ist es die Aufgabe der Ich-Erzähler, den Lesern die notwendigen Informationen zu geben, damit sie einen performativen Akt evozieren und imaginäre Räume konstruieren können.

In diesem Kontext stellt sich weiters die Frage, ob ein Raum, der *per definitionem* physikalischen Gesetzen unterworfen ist, überhaupt als imaginärer Raum bezeichnet werden kann. Eine mögliche Antwort darauf scheint Jurij Lotman, in seiner strukturalistischen Betrachtungsweise des künstlerischen Raumes, zu geben. Er betrachtet den Text als sekundär modellierendes System und sagt, dass

auf diese Weise die Raumstruktur des Textes zum Modell für die Raumstruktur der Welt wird und die interne Syntagmatik der Elemente innerhalb des Textes zur Sprache des räumlichen Modellierens.¹³⁴

Die so entstandenen imaginären Räume werden mit Hilfe sprachlicher Mittel konstruiert, Lotman spricht von einem sekundär modellierenden System. Die mittels Sprache evozierten Räume können aber nur mit Hilfe der Einbildungskraft und der visuellen Wahrnehmung des Lesers entstehen. Die visuelle Wahrnehmung, mit der man die Wirklichkeit erfassen kann, ermöglicht es die Denotate der verbalen Zeichen in räumlich, sichtbare Konstrukte darzustellen. Auf diese Weise ist es den Lesern möglich, das im Prosatext „Am Schreibtisch“ dargestellte Museum, in Folge der Ausführungen von Kustos und Besucher sowie der eigenen visuellen Wahrnehmung, als real sichtbares, räumliches Konstrukt erscheinen zu lassen. Henri Lefebvre beschreibt in diesem Zusammenhang den imaginären Raum als einen „Repräsentationsraum“, der von der

¹³³ Ebd. S. 86

¹³⁴ Lotman, Jurij: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur. In: Günzel, Stephan; Dünne, Jörg (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. 7. Auflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt/Main. 2012. S. 530

Einbildungskraft beherrscht wird, und nur mittels Bilder und Symbolen darstellbar ist.¹³⁵ Er betont, dass:

Die eher gelebten als konzipierten Repräsentationsräume nie zur Kohärenz und auch nicht zum Zusammenhalt verpflichtet sind. Sie sind vom Imaginären und vom Symbolischen durchdrungen und haben ihren Ursprung in der Geschichte eines Volkes sowie jedes Individuums, das zu diesem Volk gehört.¹³⁶

Im Prosatext „Am Schreibtisch“ kommt dem Museum, als vom Autor konzipierten Repräsentationsraum, die Aufgabe der symbolischen Archivierung der Vergangenheit zu, es dient als kulturelles Gedächtnis.

Jurij M. Lotman beschreibt weiters das räumliche Kontinuum eines Textes als Topos, der mit Objekten ausgestattet ist. Dabei können sich diese Gegenständlichkeiten von der Realität des Lesers entfernen, wie dies in den Prosatexten öfters der Fall ist, wenn der Ich-Erzähler beispielsweise von der „Wintererstbesteigung der Cheopspyramide“ spricht, oder sich annähern.¹³⁷

Diese Anspielung bezieht sich auf den Fuscherkarkopf, der von zwei Seiten aussieht wie eine Pyramide, eine Naturpyramide. Wichtig ist allerdings, dass hinter den Dingen und Gegenständen, ein System räumlicher Relationen besteht. In allen drei Prosatexten treten die drei Topoi – Naturraum, Nationalsozialistische Vergangenheit und Medienkritik in Erscheinung. Die Struktur des Topos findet in der Sprache ihren Ausdruck und ermöglicht es, nichträumliche Relationen des Textes auszudrücken, und den Raum zu modellieren. Jurij Lotman betrachtet den literarischen Text als „sekundäres modellierendes System“, ausgehend von der natürlichen Sprache. Der Text wird als Modell der Welt angesehen, gleichsam sind die räumlichen Strukturen des Textes wiederum Modelle unterschiedlicher Beziehungen des Weltbildes. Dieses Modell lässt sich als raum-zeitliches „Kontinuum, in welchem sich die literarischen Figuren verteilen, und in dem sich die Handlung erstreckt, darstellen, gleichzeitig wird die interne Syntagmatik der Elemente innerhalb des Textes zur

¹³⁵ Lefebvre, Henri: Die Produktion des Raumes. In: Günzel, Stephan; Dünne, Jörg (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. 7. Auflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt/Main. 2012. S. 339

¹³⁶ Ebd. S. 339

¹³⁷ Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. S. 416

Sprache des räumlichen Modellierens.“¹³⁸ Das räumliche Modellieren basiert auf binären semantischen Oppositionen. Auf diese Weise können in den Prosatexten unterschiedlichste Räume, wie der Naturraum und der industrialisierte Raum gegenübergestellt werden. Auch die Anspielungen des Sehens und Nicht-Sehens oder Nicht-sehen-Wollens bzw. Hörens und Nicht-Hörens oder Nicht-hören-Wollens können mit Hilfe dieses Modells veranschaulicht werden. Dabei wird das semantische Feld in zwei komplementäre Untermengen aufgeteilt.

Der Raum in seiner Gesamtheit besteht aus unterschiedlichen homogenen Objekten, die Relationen zu einander aufweisen. Nur unter der Voraussetzung von Sprache kann räumliches Modellieren überhaupt erst erfolgen. Lotman weist dabei auf die topologischen Begriffe „hoch-niedrig, rechts-links, nah – fern“ hin, die kulturelle Modelle erst entstehen lassen, ohne ihnen noch einen räumlichen Inhalt zu geben, viel mehr weist er ihnen semantische Kategorien wie „wertvoll – wertlos, gut – schlecht, eigen – fremd“ zu.¹³⁹ Unsere sozialen, politischen, religiösen Modelle sind stets mit räumlichen Charakteristika verbunden. So besteht zum Beispiel eine „sozial-politische Hierarchie mit der Opposition von Oberen und Unteren“. ¹⁴⁰ All diese binären Oppositionsmodelle werden zu Modellen der Welt zusammengefasst, weisen einen räumlichen Charakter auf und lassen topografische Gegensätze, wie Berg – Tal, Himmel – Hölle, Stadt – Land wahrnehmbar erscheinen. In diesem modellierenden System wird „der mehrdimensionale und unbegrenzte Raum der Wirklichkeit in einem zweidimensionalen und begrenzten Gemälde abgebildet“, er kann nur aufgrund der entsprechenden Perspektive dargestellt werden.¹⁴¹ Diese verbalen Modelle können als Folge der visuellen Wahrnehmung der Welt vom Leser erfasst werden, da er in der Lage ist, die „Denotate der verbalen Zeichen in räumliche, sichtbare Objekte“ zu transferieren.¹⁴² So kann sich der Leser die Szene des Museumseintritts als zweidimensionales Bild vorstellen, wenn der Besucher dies folgendermaßen beschreibt:

¹³⁸ Günzel, Stephan: Raum. S. 301

¹³⁹ Lotman, Jurij: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur. S. 530

¹⁴⁰ Ebd. S. 530

¹⁴¹ Ebd. S. 529

¹⁴² Ebd. S. 529

Schon am Eingang zu den ausgedehnten, lagerähnlichen Museumsanlagen ragte, einem gewaltigen Türhüter gleich und hoch wie ein Kirchturm, ein Granitmonument in die Luft, eine Statue. Sie bildete einen beleibten Mann mit einem dicken, birnenförmigen Kopf nach, der als Mensch zwar nicht SO groß, aber doch ein Riese gewesen sein mußte.¹⁴³

Die Begriffe groß und Riese im Kontext der lagerähnlichen Museumsanlage beschreiben das Verhältnis von Macht und Unterdrückung, die vom riesenhaften Menschen ausgeht, sowie von Sterblichkeit und Unsterblichkeit, diese Unsterblichkeit lässt sich im symbolischen Sinne als Granitmonument darstellen. Die Textpassage zeigt, dass der Raum nicht nur als Landschaftsbeschreibung wahrgenommen wird, sondern dass das gesamte räumliche Kontinuum des Textes, in dem mehrere Objekte abgebildet sind, erfasst wird, und in einem bestimmten Topos Gestalt findet, dabei entsteht ein System räumlicher Relationen, welches die Struktur des Topos darstellt. Die Struktur des Topos findet in der Sprache ihren Ausdruck und dient dazu, nichträumliche Relationen des Textes aufzuzeigen.

In seinen weiteren Ausführungen geht Lotman auf die Grenze, die die beiden disjunkten Teilräume (Texträume) teilt und zum wesentlichen Strukturmerkmal der einzelnen Raummodelle wird, näher ein. Er spricht dabei von einem sujetlosen und einem sujethaften Text. Dafür definiert er zunächst den Begriff des Ereignisses als „Übertretung eines Verbots, ein Faktum das stattfand, aber nicht stattfinden durfte.“¹⁴⁴ So stellt der Tod, mit dem wir bei der Lektüre der drei Prosatexte im Kontexte der NS-Vergangenheit konfrontiert werden, ein Ereignis dar, da es das 6. Gebot „du sollst nicht töten“, in dem Gott die bewusste und geplante Tötung eines Menschen, Mord, ausdrücklich untersagt, missachtet.¹⁴⁵ Als sujetlose Texte sieht Lotman Texte, die einen klassifikatorischen Charakter aufweisen, so etwa Kalender oder Telefonbücher. Diese stellen quasi eine Inventarliste der Welt dar. Die Welt des Telefonbuches bildet alle in ihm aufgelisteten Familiennamen der Teilnehmer ab, alle nicht inventarisierten Teilnehmer

¹⁴³ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 143

¹⁴⁴ Lotman, Jurij: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur. S. 542

¹⁴⁵ Die Bibel. Die Schriften des Alten Testaments. Verlag Österreichisch katholische Bibelwerk. Klosterneuburg. 1986. 2. Moses 20.3-17.

existieren nicht. Wesentlich für den sujetlosen Text ist, dass von seinem Standpunkt aus, etwas nicht existent ist. Die Gegenstände, die während der Museumsbegehung im Prosatext „Am Schreibtisch“ gezeigt werden, können anhand einer Inventarliste aufgeführt werden, so etwa die „zerrissene Unterhose von einem Nordafrikaner oder die blutdurchtränkte Uniform eines deutschen Soldaten“. ¹⁴⁶ Bezieht man die Hypothese des sujetlosen Textes auf die drei Prosatexte so kann die Darstellung des anthropologischen Raumes als sujetloser Text bezeichnet werden, da der idyllische Naturraum nicht mehr existent ist, sondern der Ökonomisierung weichen muss. Zwischen beiden Sujets herrscht eine unüberwindbare Grenze, allerdings gibt es zumeist eine Figur oder eine Figurengruppe im sujethaltigen Text, die diese Grenze überwinden kann, und von einer unbeweglichen zu einer beweglichen Figur wird. Die unbeweglichen Figuren sind der Struktur des sujetlosen Textes unterworfen und bestätigen diese Klassifizierung durch sich selbst. Von einem Ereignis spricht man bei der Sujetbewegung allerdings nur dann, wenn der Protagonist die Grenze des sujetlosen Textes überschreitet und sich dadurch Verboten widersetzt, „wenn zum Beispiel der Sohn mit dem Vater bricht, um ins Kloster zu gehen, um ein Heiliger zu werden“ ¹⁴⁷ Das sujetlose System ist primär, und das sujethaltige System baut auf diesem auf. Das Verhältnis zwischen beiden enthält immer einen Konflikt. Hindernisse, die den Helden an der Überwindung des sujetlosen Textes in den Weg gelegt werden, befinden sich an der Grenze.

Wendet man das Lotmansche semiotische Raummodell auf den Prosatext „Am Schreibtisch“ an, so erscheinen zunächst zwei unterschiedliche Raum-Zeit Kontinuen. Der anthropologische Raum, in welchem ein Bergführer und ein Fremder, die abwechselnd als Ich-Erzähler in Erscheinung treten, den Großelend erklimmen. Während ihrer Bergwanderung thematisieren sie die Ökonomisierung der Bergwelt und den dadurch entstandenen technogenen Raum. Beide Figuren befinden sich im sujetlosen, anthropologischen, Raum. Dem Fremden, der als bewegliche Figur im Sujet auftritt, wird seine negative Haltung gegenüber der Ökonomisierung zum Verhängnis, und er

¹⁴⁶ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 151

¹⁴⁷ Ebd. S. 539

stürzt, da er ohne Seilsicherung unterwegs war, in den Abgrund. Die Bezeichnung Führer und Fremder verweist auf ein Abhängigkeitsverhältnis, dem der Fremde unwillkürlich ausgesetzt ist, und die ihm schlussendlich zum Verhängnis wird, da er offenbar ohne Seilsicherung unterwegs war und ein Fehltritt seinen Tod hervorgerufen hat. In der Bezeichnung Führer und Fremder kann auch eine Assoziation zum Nationalsozialismus und der uneingeschränkten Macht des Führers hergestellt werden. Anders stellt sich die Situation bei der Museumsbegehung dar. Kustos und Besucher bewegen sich beim Eintreten in das Museum im sujetlosen Raum der Toten, da auch durch die Zerstörung der Installation die Vergangenheit nicht auslöschar ist, müssen beiden Figuren wieder in ihren sujethaften Raum zurückkehren, es kam in diesem Fall zu keiner Veränderung.

Bei der Erforschung des Hattischen Kreises im Prosatext „Der Hirt auf dem Felsen“ werden die Dichotomien Sehen und Nicht-Sehen gegenübergestellt. Dabei nimmt der Kustos die Funktion des Sehenden, der sich im sujethaften Text befindet ein, die Besucher, die die Blinden darstellen befinden sich im sujetlosen Textteil. Obwohl der Kustos versucht, die Darstellungen der Video-Installation den Besuchern zu erklären, ist es ihnen unmöglich, auf den acht Steinplatten etwas zu erkennen, somit können sie die Grenze nicht überschreiten und verharren in ihrem Zustand der Nicht-Sehenden. Auch im Prosatext „Hotel Mordschein“ verharrt Hans Warren, der sich in Anspielung auf die Waldheim-Affäre, einem Verhör unterziehen muss, aufgrund der Aussage „nichts gesehen und nichts gehört zu haben“, im sujetlosen Textteil, da das von ihm erwartete Geständnis ausgeblieben ist.¹⁴⁸

Die Raumgestaltung, die mittels Sprache wahrnehmbar wird, ermöglicht es die nicht-räumlichen Relationen des Textes auszudrücken bzw. sichtbar zu machen, in den beiden letzten angeführten Beispielen werden die Funktionen des Sehens und Hörens bzw. dessen Negation vom Autor aufgezeigt. Gleichzeitig wird im Falle der acht leeren Steinplatten auf die Unmöglichkeit des Sehens, aufgrund der permanenten Überforderung des Individuums hingewiesen, während in Anspielung auf die Waldheim-Affäre

¹⁴⁸ Kofler, Werner: Hotel Mordschein. S. 194

das bewusste Nicht-sehen-und-hören-Wollen im Vordergrund steht. Eine Überschreitung des jeweiligen Sujets ist den Figuren aufgrund mangelnden Sehens nicht möglich.

Die Imagination ist nicht nur auf den Sprechakt, sondern auch auf den zeitlichen Aspekt und damit verbundener Bewegung angewiesen, dabei kommt es zu einem ständigen Oszillieren zwischen Fixierung und Dynamisierung. Um diesem ständigen Oszillieren Ausdruck zu verleihen, lässt Werner Kofler seine Figuren, in den Prosatexten „Am Schreibtisch“ und „Der Hirt auf dem Felsen“ eine Bergwanderung unternehmen, bei denen nicht nur der Naturraum im Blickfeld steht, sondern auch der Tod und das Nicht-Sehen und Nicht-hören-Wollen abgehandelt werden. Auch bei der Museumsbegehung im Prosatext „Am Schreibtisch“ ist der Leser einer ständigen Fixierung und Dynamisierung ausgesetzt, wenn er beim Durchschreiten der einzelnen Räume die Kunstwerke betrachten muss, dabei unterliegt das Kunstwerk dem Stillstand, während die Poesie Bewegung hervorbringt. Erst durch die Bewegung im imaginären Raum geraten die Dinge in Vorstellung, erscheint das zweidimensionale Gemälde in seiner Dreidimensionalität. In diesem Kontext erscheint es sinnvoll zunächst eine Unterscheidung zwischen Ort und Raum vorzunehmen, dabei soll auf den Aufsatz „Praktiken im Raum“ von Michel de Certeau zurückgegriffen werden, darin unterscheidet er zwischen einem Raum, *espace*, und einem Ort, *lieu*, der Ort erscheint als Konstellation von Punkten, die in einer „Koexistenzbeziehung zueinander stehen, die ausschließt, dass zwei Elemente an der gleichen Stelle auftreten“.¹⁴⁹ De Certeau charakterisiert dies als „das Gesetz des Eigenen, indem jedes Element neben dem anderen, in seinem abgetrennten Bereich existiert“¹⁵⁰. Im Prosatext „Am Schreibtisch“ haben alle Gegenstände ihren eigenen Platz, ihren eigens für sie geschaffenen Ort im Raum. So erfährt der Leser über den Schreibtisch des Besuchers, der sich in der Schreibtischabteilung des Museums befindet, folgendes:

¹⁴⁹ De Certeau, Michel: Praktiken im Raum. In: Günzel, Stephan; Dünne, Jörg (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. 7. Auflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt/Main. 2012. S. 345

¹⁵⁰ Ebd. S. 345

Schwere Radioapparat steht links auf dem Oberdeck, die Bleistifte und die Farbstifte rechts von der alten Schreibmaschine, die rechts von der Anrichte herausgezogene Holzplatte, die mir als eine Art Theke dient, [...] selbst mein geliebter Hölderlin war rechts auf dem Oberdeck sichtbar.¹⁵¹

Auf dem Schreibtisch des implizierten Autors befindet sich jeder Gegenstand exakt auf seinem vorgesehenen Platz. Den Raum beschreibt De Certeau als einen „Ort mit dem man etwas macht, der entsteht, wenn man Richtungsvektoren, Geschwindigkeitsgrößen und die Variabilität der Zeit in Verbindung zueinander bringt“, dabei wird der Raum mittels Bewegung konstruiert und besitzt bewegliche Elemente, er berücksichtigt die Zeit, die Handlungen und Aktivitäten gestattet.¹⁵² So wird das im Prosatext „Am Schreibtisch“ dargestellte Museum erst infolge der Bewegung durch die einzelnen Räume als Raum wahrgenommen. Doch nicht nur das Museum, sondern auch die Natur, als anthropologischer Raum, die in allen drei Prosatexten zum Repräsentationsraum wird, entsteht durch Handlung der Figuren. Handlungsanweisungen in Form von Wegstrecken ermöglichen dem Leser im Prosatext „Am Schreibtisch“ das Museum zu begehen. Dabei schlendern Kustos und Besucher durch die Vernichtungslager-Installationen, kommen in die Schreibtischabteilung, oder der Kustos führt den Besucher in eine Hütte. Diese Handlungsanweisungen, gekennzeichnet von Verben der Fortbewegung, sind an einen „speech act“ gebunden und gestatten eine raumbildende Handlung.¹⁵³ Mit den Worten „wir kommen“, schreiten Kustos und Besucher von Raum zu Raum. Sobald die Räume betreten sind, setzt eine totalisierende Beobachtung der Kunstgegenstände ein, und der Leser erfährt, was an den jeweiligen Orten zu sehen ist, so wird das Innere der Hütte während der Begehung des Museums folgendermaßen dargestellt:

Sie sehen, es ist alles an seinem Platz, der Kessel über der Feuerstelle, die kunstvoll gedrechselten Stühle um den Tisch, die Töpfe auf dem Wandbrett, das Horn am Balken.¹⁵⁴

¹⁵¹ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 146ff

¹⁵² Certeau de, Michel: Praktiken im Raum. S. 345

¹⁵³ Ebd. S. 347

¹⁵⁴ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 157

Der Kustos bedient sich bei der Begehung der virtuellen Räume der „ars memoria“, der Gedächtniskunst, bei der ihm sein Gedächtnis als Speicherarchiv dient, die an verschiedenen Stellen, *loci*, im Raum angebrachten Objekte präsentieren dabei Redehalte, *images*.¹⁵⁵ Um sich aber erinnern zu können, muss der Kustos die einzelnen Räume gedanklich begehen und die *images* entschlüsseln. Die Leser nehmen diese Beschreibungen wie ein Gesamtbild, eine Plastik, wahr.

Neben den anthropologischen und technologischen Räumen, die in allen drei Prosatexten vorkommen, treten auch transitorische Räume bzw. Übergangsräume in Erscheinung. Als transitorische Räume können die Eisenbahnfahrten des Ich-Erzählers im Prosatext „Am Schreibtisch“ angesehen werden, das Hotel Atlanta, in dem der implizierte Autor im Prosatext „Hotel Mordschein“ absteigt, aber auch der Hattische Kreis, vorkommend im Prosatext „Der Hirt auf dem Felsen“. Das Merkmal dieser Räume besteht darin, dass sie alle mittels Zutrittsberechtigung, in Form von Tickets oder Schlüsseln, betreten werden müssen, und die Nichtberechtigten dadurch ausschließen. Die Aufenthaltsdauer der darin befindlichen Personen ist temporär begrenzt, derartige Räume sind von Flüchtigkeit gekennzeichnet, und sie weisen für kurze Zeit ein Zusammengehörigkeitsgefühl auf. So ist dem Ich-Erzähler während der Eisenbahnfahrt nach Deutschland möglich, seine Mitreisenden zu belauschen bzw. an den Gesprächen teilzuhaben. Marc Augé bezeichnet die transitorischen Räume auch als „Nicht-Orte“, da sie nicht durch „Identität, Relation und Geschichte“ gekennzeichnet sind.¹⁵⁶ Ausgehend von Augés Kriterien können auch der technologische Raum und Cyberspace als Nicht-Orte bezeichnet werden. Die Transformation stellt eine Vernichtung des anthropologischen Raumes dar, so erscheint der technologische Raum als Leere und Vakuum, gleichzeitig wird aber der Mensch zum Fremden im anthropologischen Raum, sowie zum Nutzer und zur Funktionseinheit zum Subjekt und Objekt des technischen Raumes. Die Cyberwelt, als virtueller Raum, steht als *pars pro toto* für das Fremde.

¹⁵⁵ Vgl. Günzel, Stephan: Raum. Günzel geht in Kapitel III auf den Poetischen Raum ein und bringt die von Weinreich beschriebene *ars memoria* ein. S. 296

¹⁵⁶ Augé, Marc: Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Fischer Verlag. F/M. 1994. S. 92

Weiter Räume, die in den drei Prosatexten auftreten, sind Lager und Baracken als Ausgrenzung von Wir und die Anderen, sie stellen Erinnerungsräume dar. Rupp weist in seinem Aufsatz „Erinnerungsräume in der Erzählliteratur“ darauf hin, dass die „räumlichen Oppositionen die Dominanz bestimmter und die Exklusion beziehungsweise Unterdrückung anderer kultureller Erinnerungsräume und der jeweiligen sozialen Gruppen anzeigen können“.¹⁵⁷ Diese Räume der Unterdrückung, der Alterität, sollen mit Hilfe des Foucaultschen Heterotopie Modells näher analysiert werden.

3.1. Heterotopien: Lager und Baracken als Abweichungs-heterotopien

In seinem Aufsatz „Von andern Räumen“ spricht Michel Foucault von zwei Räumen, dem Raum der Utopie und dem Raum der Heterotopie, allerdings spielt für ihn nur der zweite eine relevante Rolle.¹⁵⁸ Da nur dieser einen real, existierenden Ort beschreibt. Er sagt, dass unser äußerer Raum aus einer Menge von Relationen, die Orte definieren besteht, darunter zählen zum Beispiel Kinos, Häuser, Strände, Straßen, Cafes, geschlossene Orte, wie Zimmer und dergleichen mehr. All diese Orte lassen sich in zwei Gruppen teilen, in Utopien und Heterotopien. Utopien sind jene Orte, die nicht real existieren:

Es sind Orte, die in einem allgemeinen, direkten oder entgegengesetzten Analogieverhältnis zum realen Raum der Gesellschaft stehen. Sie sind entweder das vervollkommnete Bild oder das Gegenbild der Gesellschaft, aber in jedem Fall sind Utopien ihrem Wesen nach zutiefst irreale Orte.¹⁵⁹

Das fiktive Durchschreiten der Raum-in-Raum-Installation kann in diesem Kontext als Heterotopie angesehen werden, da die lagerartigen

¹⁵⁷ Rupp, Jan: Erinnerungsräume in der Erzählliteratur. In: Hallet, Wolfgang; Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. transcript Verlag. Bielefeld. 2009. S. 187

¹⁵⁸ Foucault, Michel: Von anderen Räumen. Günzel, Stephan; Dünne, Jörg (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. 7. Auflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt/Main. 2012. S. 317

¹⁵⁹ Ebd. S. 320

Museumsanlagen, die von Kustos und Besucher besichtigt werden, Assoziationen mit den im Nationalsozialismus real existierenden Vernichtungslagern herstellen. Wendet man sich allerdings dem Koflerschen Film „Im Museum“ zu, so kann der Film eindeutig als Utopie gelesen werden.¹⁶⁰ Im Film spricht der Sprecher aus dem OFF den Buchtext der Museumsbegehung, allerdings kann das Museum nicht als Gebäude mit unterschiedlichen Räumen assoziiert werden, da ein Kameramann durch eine Schneelandschaft geht und das von schneebedeckte Gehölz filmt, während die Stimme im OFF den Museumstext liest. Der Zuseher hat es nicht nur mit einem zutiefst irrealen Museum zu tun, mit einer Utopie, sondern ist auch in besonderem Maße auf seine akustische und visuelle Wahrnehmung angewiesen, da er gleichzeitig eine Verbindung zwischen den dargestellten Geästen und dem Text des Sprechers im OFF herstellen muss.

Als Heterotopien werden jene „tatsächlich verwirklichten Utopien“ bezeichnet, die in jeder Kultur vorkommen, hierher gehören Krisenheterotopien bzw. Abweichungsheterotopien, das sind jene Orte, an denen Menschen untergebracht werden „deren Verhalten vom Durchschnitt oder von der geforderten Norm abweichen“.¹⁶¹ Darunter fallen Sanatorien, psychiatrische Anstalten, Gefängnisse aber auch Altersheime. Lager und Irrenanstalten, mit denen die Leser in den Prosatexten konfrontiert werden, sind typische Beispiele für Abweichungsheterotopien.

Weiters weist Foucault auf jene Heterotopien hin, die mit zeitlichen Brüchen in Verbindung stehen und einen Bezug zu Heterochronien aufweisen. Dazu zählen die:

- Heterotopien der Zeit - Museen und Bibliotheken -, in denen das kulturelle Gedächtnis archiviert wird.
- Heterotopien der Vergänglichkeit – Feste, Jahrmärkte -, als sich wiederholende Heterotopien,

¹⁶⁰ Kofler, Werner: 1. Im Museum. 2. T4-Hartheim 1. Hoanzl Vertrieb. Wien. 2011

¹⁶¹ Foucault, Michel: Von anderen Räumen. S. 322

In den drei Prosatexten der Trilogie werden die Leser mit allen oben angeführten Heterotopien konfrontiert. So stellen das Museum und der Naturraum die Heterotopie der Zeit dar, sie sammeln, archivieren und repräsentieren die akkumulierte Zeit. Das Museum als unendliche Sammelstätte stellt wie es in „Des espace autre“ formuliert wird ein Charakteristikum für das Prinzip von Wunderkammern dar.¹⁶² Lager und Irrenanstalten zählen zu Abweichungsheterotopien, ihnen kommt die Funktion zu, jene von der Gesellschaft ausgesonderten, nicht der Norm entsprechenden Menschen, unterzubringen. Die im Prosatext der „Hirt auf dem Felsen“ jährlich stattfindenden Eishockey-Veranstaltungen, und der Villacher Fasching bezeichnen Heterotopien der Vergänglichkeit, sie sind „nicht mehr auf die Ewigkeit, sondern vollkommen aufs Zeitliche ausgerichtet.“¹⁶³

Es gibt Räume, die in einem Text oder innerhalb der Trilogie mehrmals in Erscheinung treten, darunter auch jener Raum, der in Verbindung mit den Tätigkeiten des Zahnarztes Coldewey, der mit Hilfe unterschiedlichster Experimente an der Tötung von Frauen im Konzentrationslager maßgeblich beteiligt war, in Zusammenhang steht.

Im Museumstext „Am Schreibtisch“ treffen Museumsführer und Besucher das erste Mal auf das Zahnambulatorium, während sie die Vernichtungshallen durchschreiten. Dabei erfährt der Besucher, dass aufgrund von Sicherheitsvorkehrungen eine Reproduktion der Zahngoldabteilung nicht möglich war.

Auf eine Re-Produktion der Zahngoldabteilung haben wir leider verzichten müssen, Sicherheitsvorkehrungen wären zu aufwendig gewesen.¹⁶⁴

Die Assoziation des Zahngoldes dient dem Autor als Ausgangspunkt, von welchem aus weitere Assoziationen hergestellt werden, bis am Ende ein

¹⁶² Dickhaut, Kirsten: Bibliotheken als Räume der Wissensbewegung. In: Hallet, Wolfgang; Neumann, Birgit (Hg.) S. 238

¹⁶³ Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. S. 322

¹⁶⁴ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 156

vollständiger Raum entsteht. Im Prosatext „Hotel Mordschein“, findet sich ein weiterer Hinweis, der in Zusammenhang mit dem Zahnarzt Coldewey und dem Lager zu lesen ist. In der besagten Textstelle wird eine Darstellerin der Königin der Nacht, die als Zigeunerhure beschimpft wird, ins Lager eingeliefert und Sterilisationsversuchen mit dem Schweigerohr ausgesetzt.

Königin der Nacht, wie er die Zigeunerhure in einem Brief genannt habe, ins Lager Lackenbach; [...], in der Tat sollte die Frau für Sterilisationsversuche mit der südamerikanischen *Schweigerohrpflanze*, *Caladium Seguinum*, [...] ausgewählt werden.¹⁶⁵

Diese Textstelle enthält mehrere Hinweise, die im Laufe des Textes noch weiter entwickelt werden. Zunächst das Lager als Abweichungsheterotopie, in welches im vorliegenden Zitat Zigeuner deportiert wurden. Zum Zweck der Rassenhygiene waren Frauen im Lager sogenannten Sterilisationsversuchen, mit der in Südamerika wachsenden Schweigerohrpflanze, *Caladium Seguinum*, ausgesetzt, da es der nicht arischen Bevölkerung verboten war Kinder zu gebären.¹⁶⁶ Das Zitat verweist auf die Dichotomie „Wir und die Anderen“, im Sinne von arischer und nicht-arischer Bevölkerung. Der Raum der nicht-arischen Bevölkerung stellt das Lager dar. Der Text dokumentiert welche Gräueltaten dieser Raum hervorgebracht hat, indem er auf die Schweigerohrpflanze als Mittel zur gezwungen Massensterilisation eingeht.

Im Text verdeckte Selbstbeobachtung erfährt der Leser weitere Einzelheiten über das Lager:

Man hat mir Zeitungen beschafft. Ich studiere die Anzeigen. [...] Ordination, Zahnarzt Doktor Coldewey, Buchenwald, Birkenstraße, gibt die Schließung seiner Praxis bekannt, Coldewey, nie gehört, aber hier [...] ¹⁶⁷

Der Ich-Erzähler, der im Hotel Atlanta logiert, und sich einer verdeckten Selbstbeobachtung unterzieht, erfährt während seiner Zeitungslektüre, dass

¹⁶⁵ Kofler, Werner: Hotel Mordschein. S. 174

¹⁶⁶ Gharaati, M.: Zigeunerverfolgung in Deutschland mit besonderer Berücksichtigung der Zeit zwischen 1918-1945. Tectum Verlag. Marburg. 1996. S. 133

¹⁶⁷ Kofler, Werner: Hotel Mordschein. S. 201

Doktor Coldewey, von dem er allen Anschein nach, noch nie etwas gehört hat, nicht mehr ordiniert. Als Inszenierungsmedium (-raum) dient Kofler, die Zeitung, die naturgemäß die Wirklichkeit und demzufolge auch die Wahrheit ihren Lesern mitteilt. In dieser Anspielung wird nicht nur der Name des Zahnarztes, Doktor Coldewey, genannt, sondern der Leser erfährt auch, dass sich dessen Ordination in Buchenwald, was als Hinweis auf das KZ-Buchenwald zu lesen ist, befindet.

Während der Ich-Erzähler im Zuge seiner verdeckten Selbstbeobachtung, den Mord am Nachtportier gedanklich ausführt, stößt er auf Sprachfetzen, die er dem KZ-Buchenwald, zuordnet.

Das Wort Zahnstation taucht auf [...] Zahnheilkunde und Rassenhygiene [...] Das Wort Schweigerohr taucht auf [...] Mit dem Schweigerohr ist es leider nichts geworden damals, [...] Das Wort Bestrahlung, Bestrahlungs-erfolge, von Strahlung befallen höre ich.¹⁶⁸

Dieses Zitat weist im Kontext der Zahn- und Rassenhygiene auf eine weitere Massensterilisationsmöglichkeit hin. Es handelt sich dabei um die Sterilisation mittels Bestrahlung, genauer gesagt um Röntgenbestrahlung. Die Häftlinge wurden geheim unter dem Deckmantel „Gebäudereinigung Heimlich“ einer Bestrahlung unterzogen.¹⁶⁹

Der imaginäre Raum, dargestellt als Abweichungsheterotopie, ermöglicht es dem Autor, in den beiden Prosatexten „Am Schreibtisch“ und „Hotel Mordschein“, anhand diverser Anspielungen die Rekonstruktion der Massensterilisation im KZ-Buchenwald zu ermöglichen.

Als weitere Abweichungsheterotopien werden in den Prosatexten „Hotel Mord-schein“ und „Der Hirt auf dem Felsen“ die Irrenanstalten angeführt, auf die der Ich-Erzähler zum ersten Mal während der verdeckten Selbstbeobachtung aufmerksam wird:

¹⁶⁸ Kofler, Werner: Hotel Mordschein. S. 218

¹⁶⁹ Ebd. S. 301

Oder gilt es meiner Mutter, eine Botschaft aus Natzweiler, oder Straßburg, Professor Hirt sucht neue Köpfe für seine große Untersuchung *Pathologie der Schädelform*? Möglich wäre es. Nun, weiter. – Irrenanstalt Cholm.¹⁷⁰

Dieses Zitat liefert einen Hinweis auf die Nervenheilanstalt, in diesem Fall auf die Irrenanstalt Cholm, bei Lublin, in die während des Nationalsozialismus geistig oder körperlich behinderte Menschen eingeliefert wurden.

Als weitere Irrenanstalt in der Trilogie wird die Irrenanstalt Samonig genannt, in der sich der Sprachforscher befindet, und nicht über sein Wohlergehen klagen kann:

Und hier, im Irrenhaus Samonig, setzt sie wieder ein (Anm. die Erinnerung) ich werde gut behandelt, [...] Alles, was ich sage, wird ernst genommen, jedem Satz, auch wenn er zunächst gar nicht verstanden wird, wird Gewicht und Bedeutung beigemessen, [...]
¹⁷¹

Die Leser erfahren, dass im Irrenhaus Samonig Experimente mit den Insassen durchgeführt werden, dabei mussten sie sich einer Schädelmessung unterziehen, damit sie als niedere Rasse deklariert werden konnten.¹⁷² Die angeführten Abweichungsheterotopien stellen nicht nur einen Gegenraum zur Gesellschaft dar, sie ermöglichen auch dem Ich-Erzähler über die Zustände, denen die inhaftierten Personen ausgesetzt waren, zu berichten.

Weiters verweist Foucault in seinem Aufsatz auf die Heterotopie des Spiegels, die sich im Kontext der verdeckten Selbstbeobachtung des Ich-Erzählers im Prosatext „Hotel Mordschein“ als aufschlussreich erweist. Dabei beschreibt Foucault den Spiegel als einen Ort einen „irrealen Raum, der virtuell hinter der Oberfläche des Spiegels liegt“, an dem man nicht ist.¹⁷³

¹⁷⁰ Kofler, Werner: Hotel Mordschein. S. 201

¹⁷¹ Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. S. 388

¹⁷² Von Cranach, Michael; Siemen, Hans-Ludwig (Hg.): Psychiatrie im Nationalsozialismus. Oldenburg Verlag. München. 199. S. 393

¹⁷³ Ebd. S. 321

Tatsächlich ist der Spiegel aber eine Heterotopie, „insofern er wirklich existiert“, da die Person, die er zeigt, real ist und sich zu einem gegebenen Zeitpunkt an Ort und Stelle befindet, Foucault formuliert das Phänomen des Spiegels folgendermaßen:

Durch diesen Blick, der gleichsam tief aus dem virtuellen Raum hinter dem Spiegel zu mir dringt, kehre ich zu mir selbst zurück, richte meinen Blick wieder auf mich selbst um mich nun wieder dort, wo ich bin zu sehen.¹⁷⁴

Geht man von der Hypothese der Spiegeltheorie aus, und setzt als Symbol des Spiegels das Fenster ein, so kann man die Selbstbeobachtung des Ich-Erzählers, der sich im gegenüberliegenden Literaturhaus selbst beobachtet, als Heterotopie des Spiegels lesen. Der Ich-Erzähler, der nicht nur sich selbst und seinen Schreibvorgang, sondern auch andere Geschehnisse beobachtet und darüber reflektiert, richtet schlussendlich seinen Blick wieder auf sich selbst, dabei „hört er sich über den Gang gehen und vor seiner Tür kurz innenhalten“, bevor er sich selbst mit dem Messer in der Hand wahrnimmt.¹⁷⁵

Abschließend soll in diesem Kapitel auf die wiederkehrenden Figuren, die in den unterschiedlichen Räumen oder Orten der drei Prosatexte in Erscheinung treten, gesondert eingegangen werden.

In allen drei Prosatexten führt der auktorale Ich-Erzähler, als Sprachmittler, von einer übergeordneten, statischen und raum-zeitlichen spezifischen Warte aus, in den Raum ein. Neben dem Ich-Erzähler erscheinen auch zwei Kunstfiguren im Text, deren Bezeichnungen ständig wechseln, die aber zur Dynamisierung des Raumes beitragen. Im Prosatext „Am Schreibtisch“ treffen die Leser auf einen Bergführer, der einen Fremden auf den Großelend führt. Beide Kunstfiguren, der Fremde und der Bergführer, die abwechselnd in Erscheinung treten, vermitteln in der Naturdiskussion ihre eigenen Standpunkte. In der anschließenden Museumsbegehung, ebenfalls

¹⁷⁴ Ebd. S. 321

¹⁷⁵ Kofler, Werner: Hotel Mordschein. S. 308

im Prosatext „Am Schreibtisch“ enthalten, mutieren die beiden Kunstfiguren zu Kustos oder Museumsführer und Besucher und präsentieren wieder abwechselnd die Installationen und kinematografischen Darstellungen des Museums. Wird der Leser bei der Bergwanderung mit der Naturproblematik konfrontiert, so steht er bei der Museumsführung den Installationen der NS-Zeit gegenüber. Im Prosatext „Hotel Mordschein“ erfährt der Leser vom homodiegetischen Ich-Erzähler, der sich selbst als Mörder entlarvt, von der Ermordung eines Nachtportiers. Die verdeckte Selbstbeobachtung ermöglicht es dem Erzähler, die NS Vergangenheit unter dem Motto des Nicht- erinnern-Könnens darzustellen. Im letzten Prosatext der Trilogie „Der Hirt auf dem Felsen“ beginnt der Text wieder mit einer Bergwanderung, anstelle des Bergführers und des Fremden treten zunächst zwei Sprachforscher in Erscheinung, die dann von einem Ehepaar, einem Thanatologen und einer Archäologin abgelöst werden. Die Bergwanderung ist nicht nur mit einem tödlichen Witz verbunden, sondern, wie im Prosatext „Am Schreibtisch“, steht wieder die Auseinandersetzung mit der Natur im Mittelpunkt der Handlung. Im weiteren Verlauf des Textes erscheint der Bergführer, den wir bereits vom ersten Prosatext kennen, als geheimer Postenkommandant, der den Mordfall des Sprachforschers und das Verschwinden der Archäologin aufklären soll. Bei der Besichtigung des Hattischen Kreises mutiert der geheime Postenkommandant abermals zum Kustos, bekannt aus der Museumsbegehung und beschreibt den Besuchern acht leere Steinplatten. Der Kustos hat in beiden Prosatexten die gleiche Funktion inne, er muss mit Hilfe von Video-Installationen dem Besucher beschreiben, was gezeigt wird, und was dieser demzufolge sehen soll. Die Dialoge zwischen den Kunstfiguren, und die damit verbundenen Handlungen, diese Beschreibungen des narrativen Raumes, tragen auf Seiten der Leser zur Illusionsbildung bzw. zum Realismus-Effekt bei, und sind „ein wichtiger Modus fiktionaler Welterzeugung“.¹⁷⁶

¹⁷⁶ Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: Hallet, Wolfgang; Neumann Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. transcript Verlag. Bielefeld. 2009. S. 33

Neben den Kunstfiguren treten auch reale Personen in den drei Prosatexten in Erscheinung, sodass es für den Leser manchmal nicht ganz so einfach ist, die Kunstfiguren von realen Figuren zu unterscheiden, da oft Wirklichkeit und Erfindung verschwimmen, und man nicht mehr klar feststellen kann, wo der Übergang zwischen Realität und Fiktion liegt, wenn sich Kustos, Besucher und die fiktiven Personen „Wagner-Regeny und Cesar Bresgen, der gerade an seiner Totenfeier komponiert“, gegenüberstehen.¹⁷⁷ Die fiktiven Figuren sind dabei denen der Realität zum Verwechseln ähnlich. Die Figuren der Komponisten im Prosatext „Am Schreibtisch“ sind in zweifacher Hinsicht von Bedeutung. Erstens soll ihre Verbindung zum Nationalsozialismus zum Ausdruck gebracht werden, und zweitens ihre Funktion als Machthaber. Im Orchester entscheidet der Dirigent über Leben und Tod der Stimmen und stellt für die Menge im Saal den Führer dar. Die angeführten Beispiele verdeutlichen, dass in allen drei Prosatexten, die Figur des Führers, in unterschiedlichsten Bezeichnungen, im Fokus steht und seine Machtposition seinem Gegenüber ausspielt. So obliegt es im Prosastück „Am Schreibtisch“ dem Führer über Leben und Tod des Fremden zu entscheiden.

Reflektiert der auktorale Ich-Erzähler in allen drei Prosatexten über die NS-Zeit, so kommt es häufig zu Assoziationen mit dem „Lieblingsmassenmörder Globotschnigg“, aber auch andere SS-Offiziere werden in diesem Kontext genannt.¹⁷⁸ Im Prosatext „Hotel Mordschein“ finden sich Hinweise auf die Namen „Phleps und Löhr“, an die sich, im Zuge des Verhörs, der Beschuldigte nicht erinnern konnte, sie jemals gesehen bzw. deren Namen gehört zu haben.¹⁷⁹ Auch Oberstleutnant Lerch und das Tanzcafé Lerch finden in Zusammenhang mit der Zauberflöte, dargestellt im Prosatext „Am Schreibtisch“, Erwähnung, wenn es heißt:

Nach der Vorstellung (Anm. Zauberflöte), male ich mir aus, ist man ins Tanzcafé Lerch gegangen, in ein zu jeder Zeit hoch angesehenes, florierendes Etablissement, der Cafétier Lerch,

¹⁷⁷ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 143

¹⁷⁸ Ebd. S. 145

¹⁷⁹ Kofler, Werner: Hotel Mordschein. S. 199

male ich mir aus, hat vielleicht gerade Heimaturlaub gehabt und von seinen Aufgaben in Lublin erzählt und von seinem unmittelbaren Vorgesetzten Globotschnigg.¹⁸⁰

Der Cafétier Lerch und sein Vorgesetzter Globotschnigg lassen aufgrund der Namensgleichheit Assoziationen mit den SS Offizieren Globotschnigg und Lerch zu. Dem Lubliner Sturm wird innerhalb der Trilogie immer wieder Raum zur Entfaltung gegeben, so auch in der Darstellung der Zauberflöte im Prosatext „Am Schreibtisch“. Dabei wird in der Gegenüberstellung - drinnen die Zauberflöte draußen der Nationalsozialismus - auf die Gräueltaten des Lubliner Sturms aufmerksam gemacht, gleichzeitig verweist der Ich-Erzähler auf das Café Lerch als beliebten Treffpunkt der Nationalsozialisten, dessen Inhaber der SS-Sturmbann-führer Ernst Lech war. Bei der Museumsbegehung im Prosatext „Am Schreibtisch“ beschreibt der Ich-Erzähler die Schreibtische der realen Personen „Doktor Kaltenbrunner, Doktor Schleyer und Oberleutnant Waldheim“, die ebenfalls aufgrund ihrer nationalsozialistischen Vergangenheit Erwähnung finden.¹⁸¹

In Bezug auf die nationalsozialistische Vergangenheit kann der Verweis auf die Kernstockstraße mit dem Dichter des Hakenkreuzliedes, Ottokar Kernstock, in Verbindung gebracht werden, wenn es im Prosatext „Der Hirt auf dem Felsen“ heißt:

Dieser Strong geht übrigens in der Wohnung meiner Kindheit ein und aus, Kernstockstraße Numero neun, [...] ¹⁸²

Die Bezeichnung Kernstockstraße lässt Assoziationen mit dem Dichter Ottokar Kernstock zu, der als Verfasser des „Hakenkreuzliedes“ gilt.¹⁸³

Werner Kofler lässt nicht nur reale Figuren als fiktive Gestalten in seinen Prosatexten erscheinen, sondern lässt in der Namensgebung seiner Personen auch Referenzen zu Thomas Bernhards Werken erkennen. So weist auch Wendelin Schmidt-Dengler darauf hin, „daß der Leser

¹⁸⁰ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 86

¹⁸¹ Ebd. S. 145

¹⁸² Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. S. 369

¹⁸³ <http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Biographien/Kernstock,%20Ottokar>

wahrnehmen muss daß nicht nur Worte, der Satzbau und die rhetorischen Figuren mit der Sippe der Sätze Bernhards etwas zu tun haben, sondern die Figuren auch tatsächlich aus der Figurensippe Bernhard's stammen.“¹⁸⁴ Dabei tritt der Kunstmaler Strauch, bekannt aus Bernhard's Werk „Frost“, auch bei Werner Kofler in Erscheinung, wenn der Ich-Erzähler über seinen Onkel den Kunstmaler Strauch erzählt.¹⁸⁵

Im virtuellen Raum, in diesem Zwischen- oder Gegenraum, in dem nichts wahr und nichts falsch, sondern alles mehr oder weniger wahrscheinlich ist, erscheint der Handlungsort für Werner Koflers Prosatexte. Dort kann der Autor die Ereignisse, die tatsächlich stattgefunden haben, nachbilden und seine fiktiven Figuren ins Spiel bringen, um ein Verwirrspiel zwischen Fiktion und Realität mit dem Leser zu treiben. Der imaginäre Raum bietet Werner Kofler die Möglichkeit, seine „ausgeklügelte Zitierkunst, deren Genialität und Treffsicherheit darin besteht, sich fiktiver und realer Versatzstücke gleichermaßen zu bedienen, so daß selbst die erfundenen Sätze wie Zitate und die Zitate wie Erfindungen anmuten“, unter Beweis zu stellen.¹⁸⁶ Dabei bedient er sich unterschiedlicher intermedialer Bezüge, Anspielungen und Hinweise jeglicher Art. Derartige Anspielungen sind aber nicht explizit markiert, sondern eröffnen Leerstellen im Text und ermöglichen dem Leser einen weiteren Spielraum bei der Interpretation des Textes. Der Autor selektiert sein Textmaterial auch aus Zeitungsmeldungen und Zeitungsinseraten und montiert sie, wie in Kapitel 2 angeführt, in seine Texte. Das, aus der realen Welt, selektierte Textmaterial wird vom Autor fingiert und zu einem gemeinsamen Textmaterial, welches eine innertextuelle Relationierung aufweist, kombiniert. Dieses entstandene Textmaterial weist einen zutiefst fiktiven Charakter auf. Der Leser wird allerdings nicht auf diese Fiktionalität des Textes hingewiesen, die

¹⁸⁴ Schmidt-Dengler, Wendelin: Abgrund ist mein Stichwort. Thomas Bernhard und Werner Kofler. In: Amann, Klaus: Werner Kofler. Texte und Materialien. Sonderzahl Verlagsgesellschaft. Wien. 2000. S. 186

¹⁸⁵ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 122

¹⁸⁶ Bacher, Markus: Befreiungs-Anschläge: Vom Hochstand der Literatur gegen die Niederungen des Alltäglichen anschreiben. Anmerkungen zu ausgewählten Texten aus dem Frühwerk Werner Koflers. In: Amann, Klaus: Werner Kofler. Texte und Materialien. Sonderzahl Verlagsgesellschaft. Wien. 2000. S. 64

Fiktionalität wird nicht entblößt, sondern verschleiert und gewinnt somit den Anschein von Realität. Die erkennbare Wirklichkeit, mit der der Leser bei Werner Koflers Texten konfrontiert wird, enthält sehr viele identifizierbare Realitätsfragmente, die unter dem Vorzeichen des Fingiertseins betrachtet werden müssen. Diese Kenntlichmachung der scheinbaren Realität führt zu einer „Als-Ob“ Wahrheit.¹⁸⁷ Diese „Als-Ob Funktion“ gestattet den Verweis auf eine mögliche Welt, die in Widerspruch zur tatsächlichen Realität steht. Dies kommt deutlich zum Ausdruck bei der Darstellung des anthropologischen Raumes, angeführt in den Prosatexten „Der Hirt auf dem Felsen“ und „Am Schreibtisch“, wenn Werner Kofler den Naturraum und den technologischen Raum gegenüberstellt. Dieses „Als-Ob“ führt zu einer Grenzüberschreitung in das Imaginäre und ermöglicht dort eine Negation, die beim Rezipienten eine Reaktion hervorruft.

Die multiperspektivischen Erzählweisen dienen dem Autor zur Hervorbringung von Räumen und Raumordnungen, die unterschiedliche Funktionen der Negation zum Ausdruck bringen. In allen drei Prosatexten können auf diese Weise die Thematiken des Nicht-Sehens und Nicht-Hörens bzw. des Nicht-sehen-Wollens und Nicht-hören-Wollens aufgezeigt werden.

Im abschließenden Teil der vorliegenden Arbeit soll der Fokus, basierend auf den Ergebnissen der beiden vorangegangenen Kapiteln, auf den Raum-Zeitverschachtelungen liegen. Dabei sollen der anthropologische Raum, die NS-Vergangenheit sowie die Gesellschafts- und Literaturkritik näher analysiert werden.

¹⁸⁷ Wolfgang Iser: Das Fiktive und das Imaginäre. S.18

4. Raum-Zeit Verschachtelungen

4.1. Natur- und Umweltzerstörung; Natur und Tod

Die Natur steht im Fokus der beiden Prosatexte „Am Schreibtisch“ und „Hotel Mordschein“, dabei wird ein Naturraum präsentiert, der vor neuen Herausforderung, getrieben von Erlebnis- und Spektakelkultur und okkupiert von Freizeittouristen, dem Massentourismus und den technologischen Innovationen weichen muss, steht, dabei überschreitet der Autor nicht selten die Grenzen des Möglichen und schafft dadurch neue Realitäten. So scheint dem Erzähler auch die Anbringung von Leuchtstoffreklamen auf den Gipfeln der Dreitausender, die noch in Wien sichtbar sind, zwar utopisch, aber technologisch realisierbar zu sein. Die Natur als öffentliches Gemeingut, assoziiert mit Naturverbundenheit und Freiheit, muss sich dem Massentourismus und den damit verbunden Folgen wie, Umweltverschmutzung, Lärm und veränderten Lebensbedingungen anpassen, um zur Entstehung eines neuen Lebensraumes beizutragen. Dieser neue Lebensraum Natur steht im Mittel der beiden Prosatexte, der mittels Raum-Zeit Verschachtelung dargestellt werden.

Im anthropologischen Raum ist es dem Autor möglich, gleich auf mehrere Dichotomien hinzuweisen. Erstens wird in den Prosatexten „Am Schreibtisch“ und „Der Hirt auf dem Felsen“ der idyllische Naturraum dem technologischen Raum gegenübergestellt. Zweitens dient der Naturraum im Prosatext „Der Hirt auf dem Felsen“ dazu, um auf Gefahren und Tod hinzuweisen, wenn es zu einer Gegenüberstellung von Leben und Tod kommt. Und drittens wird auf die Transformation des anthropologischen Raumes in Folge der Entstehung von Freizeitparks, und den damit verbundenen Veränderungen, hingewiesen. Diese drei Gegenüberstellungen sollen nun im Detail analysiert werden.

Der Ich-Erzähler im Prosastück „Am Schreibtisch“ beschreibt, wie er gemeinsam mit seinem gemieteten Bergführer den Großelend besteigt. Im ersten Abschnitt erfährt der Leser, dass der Bergführer vor dem Fremden geht.

Der Bergführer, als homodiegetischer Erzähler, beschreibt einen Naturraum, in dem nichträumliche Relationen ausgedrückt werden, genauer gesagt wird die Ökonomisierung, die auch vor der Bergwelt nicht Halt macht, aufgezeigt. Der Ökonomisierung wie sich herausstellt, ist der Bergführer aber nicht feindlich gesinnt, da er selbst Nutznießer dieses Fortschrittes, der Arbeitsplätze bringt, ist. So heißt es:

Es wird eine einzigartige Staumauer werden, ein Kunstwerk, wenigstens vierzig Almen werden im Stausee für immer verschwinden, [...] umliegenden Täler werden wir ihrer sinnlosen Schönheit berauben und einer sinnvollen Nutzung zuführen. Das friedliche Nebeneinander von Ökonomie und Ökologie, die Kompromißvariante!¹⁸⁸

Für den Bergführer erweist sich die Ökonomisierung als Kompromissvariante von Ökonomie und Ökologie. Der Erzähler lässt den im Zitat angeführten idyllischen Naturraum als Heterochronie der Zeit erscheinen, da der idyllische Raum nur mehr in Form von Bildern bzw. im kulturellen Gedächtnis archiviert ist. Dieser idyllische Naturraum wird als illusionärer Raum, als Illusion entlarvt, da es nur mehr eine Kompromissvariante zu geben scheint, und der Naturraum der Ökonomisierung weichen muss.

Der Naturraum wird im auch Prosawerk „Der Hirt auf dem Felsen“ als Oppositionsmodell dargestellt. Dabei muss wieder der anthropologische Naturraum dem technologischen Raum, in Folge der Ökonomisierung, unter dem Vorwand der Arbeitsplatzschaffung, weichen. Der Glockenbecher, dessen Existenz auf die Megalithkultur zurückgeht, dient als symbolische Darstellung der Gegensätze. Jenseitig angebrachte Becher sollen auf die Ökonomisierung und damit verbundene Umweltzerstörung hinweisen, während diesseitige Becher als Illusion und Petition dargestellt sind. So wird einerseits auf die Errichtung einer Sondermülldeponie, einer Inbetriebnahme einer Wiederaufbereitungsanlage, Wiederinbetriebnahme einer Zellstofffabrik und andererseits die Bitte um Nichtinbetriebnahme der

¹⁸⁸ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 11

Sonderdeponie, der Zellstofffabrik und der Wiederaufbereitungsanlage gegenüber gestellt. Unter dem Vorwand der Arbeitsplatzschaffung wird die Zerstörung der Umwelt hingenommen, allerdings setzt sich der Ich-Erzähler für die „Errichtung einer Fahrradspeicherfabrik“ anstelle einer Neuansiedelung einer Automobilproduktion ein“. ¹⁸⁹ Dieses Zitat lässt darauf schließen, dass der Ich-Erzähler nicht für die Kompromissvariante, sondern für die Erhaltung der Natur eintritt.

Im zweiten Teil des Prosatextes „Am Schreibtisch“ wird der Naturraum aus der Perspektive des Fremden, der ohne Seilsicherung geht, geschildert. Dieser Fremde tritt für den Erhalt des idyllischen Naturraumes, den er mit Vogelgezwitscher und Almrauschen assoziiert, ein, er wendet sich gegen die Ökonomisierung der Bergwelt, und den sanften Tourismus, den er mit Umweltverschmutzung und Lärm in Verbindung bringt. Doch diese Meinung wird ihm schlussendlich zum Verhängnis, denn aus den Worten des Bergführers, der nun „ins Tal steigen muss, um die Bergung zu veranlassen“, liegt die Vermutung nahe, dass der Fremde in den Abgrund gestürzt ist. ¹⁹⁰ Versucht man den Naturraum als kulturelles Modell darzustellen, ergeben sich zunächst zwei Naturräume, nämlich der idyllische Naturraum und der in Folge der Ökonomisierung entstandene Raum, als der lebendige Raum. Demgegenüber steht der idyllische Naturraum, als der nicht mehr existente Raum, der tote Raum. Gleichzeitig haben wir es mit zwei Figuren, dem Bergführer und dem Fremden, dem Großstädter und Naturliebhaber zu tun. Beide Figuren befinden sich im sujetlosen Text, im quasi realen Naturraum. Dem Naturliebhaber gelingt es die Grenze zum sujethaften Text, zum nicht mehr existenten Naturraum zu überschreiten, er verliert, weil er auf die Seilsicherung verzichtet hat, den Halt und stürzt in den Tod. Oder war es doch umgekehrt und nicht der Fremde, der Naturlieber, sondern der Bergführer ist in den Tod gestürzt, denn Fremde sind ja beide, und jeder muss von seiner Sicht aus eine Schwelle überschreiten. So überlässt der Erzähler im imaginären Raum dem Leser, wen er in den Tod schickt. Doch schon im nächsten Kapitel

¹⁸⁹ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 19

¹⁹⁰ Kofler, Werner: Hirt auf dem Felsen. S. 438

scheint es eine Lösung zu geben, denn es beginnt mit den Worten „Vor mir geht der Bergführer! Im Abgrund liegt der Fremde“. ¹⁹¹ Also kann man davon ausgehen, dass das Double des Fremden unter mysteriösen Umständen ums Leben gekommen ist. Aber der Leser weiß den Tathergang nicht, denn im virtuellen Raum ist alles möglich. Gleichzeitig weist die Bergführung auf die Abhängigkeit zwischen Bergführer und Fremden hin, bei der der Fremde dem Führer hilflos ausgesetzt ist. Diese Hilflosigkeit äußert auch der Fremde, da er weiß, wenn ihm der Bergführer „übelwill, wäre ich verloren“.

¹⁹²

Im Prosatext „Der Hirt auf dem Felsen“, führt ein Witz als Auslöser, während eines Berganstiegs, zu einem tödlichen Absturz. Dieser Witz, den der Postenkommandant versucht zu rekonstruieren, könnte eine Parodie eines Sketches der britischen Komikergruppe Monty Pythons sein, die im Zweiten Weltkrieg, den „tödlichsten Witz der Welt“ aufgeführt haben. ¹⁹³ Dieser war so lustig, dass alle vor Lachen starben, und nur jene, die ein oder zwei Worte des Witzes lesen konnten, ins Lazarett kamen, um dort für Wochen zu verharren. So wird auch der Überlebende und einzige Zeuge der Bergwandung ins Irrenhaus Salmonig eingeliefert.

Im Naturraum erschafft der Autor eine Raum-in-Raum-Installation, in der auch die Schubertkomposition „Der Hirt auf dem Felsen“, genauer gesagt einzelne Textstellen des Liedes, in die Erzählung miteinbezogen wird. Wie aus den Rekonstruktionen des Todessturzes hervorgeht, ist die Musik scheinbar der Auslöser des tödlichen Absturzes gewesen, es scheint sich folgendermaßen abgespielt zu haben:

[...] beim Betreten der Schlüsselstelle plötzlich innegehalten, Kopf und Oberkörper wie horchend über den Abgrund hinausgelehnt und auf einmal gerufen haben: Hören Sie nur, hören Sie auch? ¹⁹⁴

¹⁹¹ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 20

¹⁹² Ebd. S. 7

¹⁹³ Film: Monty Pythons: Wunderbare Welt der Schwerkraft. Sony Pictures. Deutschland. 2001

¹⁹⁴ Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. S. 314

Dabei scheint der Professor den Halt verloren zu haben und in die Tiefe gestürzt zu sein. Allerdings wissen wir, dass es in Anspielung auf das Lied „Der Hirt auf dem Felsen“, erst nach dem resignativen Mittelteil zum Todessturz kam. Doch nach diesem melancholischen Mittelteil, kommt es im Lied nicht zum Tod, sondern vielmehr zur Rückbesinnung auf die Freiheit und das Leben:

Der Frühling will kommen,
Der Frühling, meine Freud',
Nun mach' ich mich fertig
Zum Wandern bereit.¹⁹⁵

Um den Todessturz herbeiführen zu können, und dem Grundgedanken des tödlichen Witzes treu zu bleiben, bedient sich der Autor eines anderen Kunstgriffes, er greift auf die „Arie des Florestan“ aus Fidelio, komponiert von Ludwig van Beethoven, zurück, wenn er schreibt: „Zur Freiheit, zur Freiheit, hören Sie? Die Arie des Florestan, da!, jetzt wieder , - zur Freiheit, zum himmlischen Glück.“¹⁹⁶ In Beethovens Arie wird Florestan mit denselben Worten von einem Engel ins himmlische Reich geführt:

Ein Engel, Leonoren, der Gattin,
so gleich,
Der führt mich zur Freiheit ins
himmlische Reich.¹⁹⁷

Mit diesem Kunstgriff gelang es, den Sprachforscher in den himmlischen Frieden zu schicken, die Stimme, die nur er hören konnte, wurde ihm zum Verhängnis.

Die Naturzerstörung durch den Tourismus und die damit verbundene Erlebnis- und Spektakelkultur greift der Erzähler im Prosatext „Der Hirt auf dem Felsen“ auf. Er stellt dabei den Erlebnisraum dem anthropologischen Naturraum gegenüber. Die Naturlandschaft, dieses Arkadien, der idyllische Ort, der den ewigen Frühling zum Vorschein bringt, an dem Hirte ihre

¹⁹⁵ Oppermann, Annette: Franz Schubert. Der Hirt auf dem Felsen für Singstimme, Klarinette und Klavier D965. S. 11

¹⁹⁶ Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. S. 317

¹⁹⁷ Lühning, Helga: Ludwig van Beethoven. Leonore, Fidelio. Reclam Verlag. Stuttgart. 2009.

Schafe weiden ließen, ein friedvoller Ort, der Harmonie zwischen Mensch und Natur suggeriert, muss dem modernen Tourismus weichen, damit „Orte des Spektakels und des kommerziellen Klischees“ entstehen können, da die Massen das Bedürfnis haben sich Gegenstände und Dinge räumlich näherzubringen, sich Nicht-Orte in Form realisierter Utopien zu schaffen¹⁹⁸. Diese Thematik des räumlichen Näherbringens greift auch der Erzähler in besagtem Prosatext auf, wenn er eine Wintererstbesteigung der Cheopspyramide beabsichtigt:

Schließlich die Erstumrundung des Fuscherkarkopfes, mit dem Hintergedanken, später neue Märkte erobernd, und weil der Fuscherkarkopf, von zwei Seiten zumindest, aussieht wie eine Pyramide, eine Naturpyramide darstellt, eine Wintererstbesteigung etwa der Cheopspyramide zu veranstalten.¹⁹⁹

Der Ich-Erzähler verweist auf die Utopie, den Fuscherkarkopf als kommerzielle Massenattraktion unter dem Titel „Wintererstbesteigung der Cheopspyramide“ zu vermarkten, in Anspielung auf eine tatsächlich verwirklichte Utopie.²⁰⁰ In diesem Kontext findet „das Dorf Heiligenblut originalgetreu samt Großglockner von den Japaner nachgebaut“, Erwähnung.²⁰¹

Um die Kommerzialisierung des Großglockners weiter voranzutreiben, plädiert der Ich-Erzähler für weitere utopische Events, wie einer Klaviererstbesteigung mit dem Extrembergsteiger Bubendorfer, oder gleich einer Instrumentenerstbesteigung mit dem gesamten Orchester der Berliner Philharmoniker. Eine weitere Idee des Ich-Erzählers wäre es, eine Leuchtschriftreklame auf dem Gipfel des Großglockners anzubringen, nach amerikanischem Vorbild, damit bereits von Wien aus der Großglockner sichtbar ist:

[...] Die Skyline, die Skyline der Hohen Tauern, die das nächtliche New York oder Boston als Gewöhnlichkeit, als Niedrigkeit in die

¹⁹⁸ De Certeau, Michel: Praktiken im Raum. S. 345

¹⁹⁹ Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. S. 416

²⁰⁰ Ebd. S. 416

²⁰¹ Ebd. S. 416

Schranken weisen würde [...] Jeder Dreitausender trägt am Gipfel oder in Gipfelnähe als Leuchtschrift seinen Namen, der in der Nacht strahlt [...]²⁰²

Als touristische Utopien als, Traumbilder, die ortsungebunden sind und daher überall realisiert werden können, ist sich auch der Erzähler der Möglichkeit bewusst, dass seine Visionen vielleicht Wirklichkeit werden könnten, wenn er anführt, dass die Leser „mittlerweile den Lauf der Dinge, den Gang der Geschichte, die nur Blödsinn hervorbringt [...]“ kennen.²⁰³

Im Kontext von Natur stellt sich die Frage warum Werner Kofler seine Texte im alpinen Umfeld spielen lässt? Eine Antwort darauf gibt Wolfgang Straub, wenn er auf die „Politisierung der Berge durch die Nationalsozialisten“ hinweist.²⁰⁴ Dabei führt er weiters an, dass sich Hitler selbst gerne in bergiger Umgebung inszenierte, und von seinem Berghof aus Geschichte schrieb. Der Topos NS-Zeit und die damit verbundene Vergangenheitsbewältigung ziehen sich, wie ein roter Faden, durch die gesamte Trilogie. Im nächsten Abschnitt soll auf diese Thematik näher eingegangen werden.

4.2. NS-Vergangenheit: Museum, Waldheimaffäre, Eishockeyspiel

In allen drei Prosatexten wird der NS-Zeit Raum zur Entfaltung gegeben, dabei wählt der Autor unterschiedliche Repräsentationsräume als Darstellungsform. Einen solchen Repräsentationsraum stellt im Prosatext „Am Schreibtisch“ das Museum dar, welches mittels intermedialer Bezüge die Leser mit den Gräueltaten der NS-Zeit konfrontiert. Im Prosatext „Hotel Mordschein“ sind die Leser einer Verschachtelung von Karl May Hefromanen in Bezug auf die Aufarbeitung der Waldheim Affäre ausgesetzt. Das Eishockeyspiel, angeführt im Prosatext „Der Hirt auf dem Felsen“, eröffnet nicht nur einen Raum, in welchem die NS-Zeit eine

²⁰² Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. S. 418

²⁰³ Ebd. S. 419

²⁰⁴ Straub, Wolfgang: Alpine Register. Zum Bergtopos in Werner Koflers Am Schreibtisch und der Hirt auf dem Felsen. In: Amann, Klaus: Werner Kofler. Texte und Materialien. Sonderzahl Verlagsgesellschaft. Wien. 2000. S. 123

Inszenierung findet, sondern stellt auch eine Verbindung zwischen Sport und Drittem Reich her.

Kam es in den Anfangskapiteln des Prosatextes „Am Schreibtisch“ zu einer Musealisierung der Natur in Folge von Fremdenverkehr, Nationalparks und Landschaftsschutz so wird diese Musealisierung im Museum weiter vorangetrieben.

Der Besucher durchschreitet dabei nicht nur einzelne Räume, sondern ist von einer Raum-in-Raum-Installation umgeben, die auf den diesseitigen und jenseitigen Raum hinweist. Die Ekphrasis dient dem Kustos als geeignetes Ausdrucksmittel, um Besucher und Leser in die museale Darstellung der NS-Zeit einzuführen. So ist es möglich, einen tschechischen Krummdolch, einen norwegischen Wehrmachtshelm und eine dänische Armeepistole sowie anderen Gegenstände imaginieren zu können:

[...] die zerrissene Unterhose einer von einem Nordafrikaner vergewaltigten deutschen Frau, dort sehen Sie die blutdurchtränkte Uniform eines deutschen Soldaten, der von einem Partisanen aus dem Hinterhalt erschossen wurde.²⁰⁵

Diese dargestellten Phantasmagorien, treffen auf eine weitere Raum-in-Raum-Installation, auf Video-Installationen, die möglichst „kulinarisch aber auch, dass die Denkanstöße nicht zu kurz kommen“ dargestellt werden, um Gegenstände und Handlungen vorführen zu können.²⁰⁶ Derartige Installationen verbinden mehrere Zeitabschnitte und Themenbereich miteinander, so trifft man während der Museumsführung auf das Mittelalter in Verbindung mit der NS-Zeit, kombiniert mit den Möglichkeiten des digitalen Zeitalters. Der Kustos kommentiert dies zunächst mit den Worten, „erstaunlich das Tagwerk unserer Ahnen in einer historischen Rauminstallation von 1938/39“. ²⁰⁷ Bei der besagten Installation sieht der Besucher „eine germanische Wohnstube etwa 1200 vor der Zeitwende“, sowie „eine junge Frau in eine Kutte gewandt wie ein Franziskanermönch“,

²⁰⁵ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 151

²⁰⁶ Eb. S. 155

²⁰⁷ Ebd. S. 158

mit der anschließend eine Interaktion stattfindet, in der sie vorgibt sieben Brüder zu haben:

[...]. Jetzt geben Sie acht, flüsterte mein Begleiter, und laut fragte er die Frau, wie sie heiße. Edelberga, gab die Frau zur Antwort. Wie viele seid ihr, lautete die nächste Frage. Sieben Brüder und eine Schwester, sagte Edelberga in einwandfreiem Deutsch [...] ich muss den Braten ans Feuer bringen.²⁰⁸

In diesem Zitat sind zwei Aspekte von Interesse, dabei handelt es sich zunächst um die stattfindende Interaktion der Akteure, sowie um die implizite Anspielung auf die Figur der Edelberga. Zunächst soll der Interaktionsraum im Fokus einer ausführlichen Analyse stehen.

In dieser Szene wechseln Kustos und Besucher ihren ursprünglichen Handlungsraum und befinden sich mitten am Schauplatz eines anderen Jahrhunderts. Bezogen auf das kultursemiotische Modell findet ein Wechsel vom sujetlosen in den sujethaften Text statt. Als Zeitreisende nehmen beide aktiv am Geschehen dieser Szene teil, wobei sie diese nicht nachhaltig beeinflussen, sondern wieder in ihre eigene Welt, in den sujetlosen Text übertreten, um die Museumsbesichtigung beenden zu können. Ein bertritt in den sujetlosen Text und der Handlungsfortgang ist deshalb möglich, weil die Grenzüberschreitung nicht vom Besucher als bewegliche Figur herbeigeführt wurde, da dieser der Willkür des Kustos ausgesetzt ist, der in seiner Funktion mit der Führung durchs Museum betraut ist, und den Besucher in seinen imaginären Raum mitgenommen hat. Die Bezeichnung „Führer“ verweist wieder auf das Abhängigkeitsverhältnis von Führer/Kustos und Besucher und stellt gleichsam eine Verbindung zur NS-Vergangenheit her. Die Transgression der Grenze vom Diesseits ins Jenseits, ist auf die Imaginationsfähigkeit des Lesers angewiesen, der eine mentalkognitive Transformation in diesen virtuellen Raum zulassen muss. Gleichzeitig entzieht sich die Darstellung konstitutiv jeglicher Sinneszusammenhnge, die sie provoziert und ruft eine ästhetische Bewegung hervor. Die Szene wird verlebendigt, dabei hat es der Leser wie Julia Rebenstein ausführt, mit

²⁰⁸ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 157ff

einem „illusionistischen Verlebendigungseffekt, einem Schein“ zu tun.²⁰⁹ Betrachtet man bei dieser Installation nur den Raum so kann von einer Raumüberwindung einer Enträumlichung ausgegangen werden, von einer elektrischen Implosion, einem „global village“²¹⁰ Dieser Effekt des global village verwirklicht die Transgression geografischer und zeitlicher Grenzen und lässt eine parasoziale Interaktion zwischen den beiden Kunstfiguren, Kustos und Besucher, und der Darstellerin des Videos zu. Die so dargestellte illusionistisch-kompensatorische Heterotopie dient Werner Kofler als Anspielung auf Internet und Cyberspace, die als Repräsentanten für eine derartige Raumüberwindung gelten. Diese Raumüberwindung nützt Werner Kofler nicht nur, um die verschiedenen Zivilisationsformen in der Dimension der Zeit aufzufädeln, sondern um das Prinzip der virtuellen Gleichzeitigkeit dieser verwirklichten Utopien, aufzuzeigen. Im Fokus steht dabei nicht die Reflexion, sondern das Handeln der involvierten Personen. Der Besucher, unfähig sich dieser virtuellen Utopie anzupassen, steht den veränderten Bedingungen sprachlos gegenüber.

Dieser Raum ist auch in Bezug auf die nationalsozialistische Vergangenheit von Bedeutung, dabei steht die fiktive Figur Edelberga im Mittelpunkt der Betrachtung. Sie kann als Symbol aller Sinti- und Roma gesehen werden, die in Österreich gelebt, integriert und dem Deutschen mächtig waren, und 1938/39 zunächst in Arbeitslager und dann in Konzentrationslager deportiert wurden. Der Name Edelberga lässt einen Verweis auf das Konzentrationslager Schlieben-Berga zu.²¹¹ Die Anzahl der Brüder der Figur Edelberga kann wieder als Hinweis auf die damalige Familiengröße gesehen werden, da Familien mit sieben oder mehr Kindern keine Seltenheit darstellten. Das kochende Mädchen wiederum kann als Anspielung auf alle Roma und Sinti Frauen gesehen werden, die, im besagten Konzentrationslager, Zwangsarbeit im Küchendienst verrichten mussten. Bei dieser Installation kommt es zu einer Verknüpfung mehrerer Assoziationsketten, die dann ein Gesamtbild entstehen lassen.

²⁰⁹ Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation. 6. Auflage. Edition Suhrkamp. Frankfurt/Main. 2014. S. 149ff

²¹⁰ Stephan Günzel: Raum. S. 210

²¹¹ <http://www.schlieben-berga.de/index.php?id=2&key=0&href=geschichte>

Mit Raum-Zeitverschachtelungen hat es der Leser auch bei der Darstellung des Eishockeyspiels, angeführt im Prosatext „Der Hirt auf dem Felsen“, zu tun. Dabei nimmt es der Ich-Erzähler nicht nur mit dem Literaturbetrieb, sondern auch mit NS-Vergangenheit auf. Kommentiert wird dieses, in Klagenfurt ausgetragene Endspiel, vom Sprachforscher, der sich im Irrenhaus Samonig befindet, mit dem üblichen Wortwitz und pathetischem Überschwang:

Ah, sehen Sie nur, die Klagenfurter Athletiker haben ihre stärkste Formation aufs Eis gebracht, in der Abwehr die sogenannte Oder-Neiße-Linie, Tieffental und Von Mohrenschild, und im Angriff der gefürchtete sogenannte Lubliner Sturm, Lerch, Globocnik, Pohl, Sie müssen wissen, alle fünf haben früher in Lublin gespielt, und später im adriatischen Küstenland, [...] Lublin hat immer an zweiter Stelle hinter Auschwitz, rangiert.²¹²

Das Eishockeyspiel, als Heterotopie der Vergänglichkeit, das im Stil einer Sportreportage mit zusätzlichen Informationen über die Spieler vom Sprachforscher kommentiert wird, eröffnet die Möglichkeit einer Verbindung von Sport und Nationalsozialismus. Der Lubliner Sturm, bestehend aus Globocnik, Lerch und Pohl, im Angriff, und Tieffental und Von Mohrenschild, in der Abwehr, lässt Assoziationen mit den ehemaligen SS Offizieren zu. Der Begriffe Sport und Nationalsozialismus werden in dieser Raumdarstellung synonym verwendet, da bei beiden Kampf, Brutalität, Rivalität, Rücksichtslosigkeit und das Siegen im Vordergrund stehen. Der Nationalsozialismus wird zum Sport, bei dem Brutalität durch Ausdauer und Wiederholung zur Normalität werden, und das Spiel seinen weiteren Fortgang nehmen kann. Warum der Autor nicht eine andere Sportart für seine Darstellung gewählt hat, kann darin gesehen werden, dass das Eishockeyspiel Erinnerungen an seine eigene Kindheit hervorruft, da ihn sein Vater öfters zu Spielen mitnahm, und er „im bett liegend, vom nahen eislaufplatz, das aufschreien und die sprechchöre der zuschauer des eishockeyspiels mitangehört“ hat.²¹³

²¹² Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. S. 371

²¹³ Kofler, Werner: Guggile. Vom Bravsein und vom Schweinigeln. Eine Materialsammlung aus der Provinz. Wagenbach Verlag. Berlin. 1975. S. 54

Im zweiten Teil des Prosatextes „Hotel Mordschein“ versucht ein amnestisches Täter-Ich sich an den Mord des Hotelportiers zu erinnern, während er über die NS-Vergangenheit Kurt Waldheims reflektiert. In seiner Projektbeschreibung charakterisiert Werner Kofler das Täter-Ich nicht

nur als Opfer, sondern auch listiges SUBJEKT seiner Amnesien, welches in irgendeinem Abseits (Einer Irrenanstalt? Einer aufgelassenen Arztpraxis) (s)eine Tat zu rekonstruieren (...) versucht, anhand von „Archivmaterial“ und TV-Fahndungskurzfilmen; zwischendurch „zum Zeitvertreib“, veranstaltet das Ich mit sich Verhöre zu anderen Themen zu Geschehnissen IM TAL DES TODES, IN DEN SCHLUCHTEN DES BALKANS oder im LAND DER SKIPETAREN (...) ²¹⁴

Im Kontext der nationalsozialistischen Vergangenheit kommt es im Prosastück „Hotel Mordschein“ zur Inszenierung der NS-Vergangenheit Kurt Waldheims, in dem der Autor die Karl-May-Abenteuer mit den Berichten der Historikerkommission von Kurt Waldheims NS-Vergangenheit verbindet. Dafür werden nicht nur die Titel der Romane „Im Tal des Todes“, „In den Schluchten des Balkan“ oder „Im Land der Skipetaren“, sondern auch deren Inhalte und Personen in den Prosatext montiert. Die Leser treffen auf die Protagonisten Aladschy, Schut, Junak, Schminin, Mübarek, die als Helden der Karl-May Roman assoziiert werden müssen, die den NS-Offizieren Kurz, Panwitz, Phleps und Löhr, Waldheim wird namentlich nicht genannt, gegenüberstehen. Brisanz erhält der Text dadurch, dass Werner Kofler die Aussage Waldheims vor der Historikerkommission „nichts gesehen und nichts gehört zu haben“ im Kontext des Verhörs von Hans Warren, in den Text montiert:

Haben Sie Toring gekannt? – Toring? Toring, Toring, warten Sie ... so ich zurück ... Toring nie gehört ... Im Sudan nannte er sich Löhr, manchmal auch Phleps. – Löhr, Phleps, nein, kenne ich nicht. Was ist mit jenem Toring? . [...] nichts gesehen und nichts gehört. ²¹⁵

²¹⁴ Dürr, Claudia: Die hohe Schule der Anspielung. S. 175

²¹⁵ Kofler, Werner: Hotel Mordschein. S. 194

Der Angeklagt, der weder etwas gesehen noch etwas gehört haben will und die Schluchten des Balkan (gemeint sind die Gräueltaten der SS Gebirgsdivision Prinz Eugen, angeführt von Arthur Phleps) für das „Land der Skipetaren“ ausgeben will, wird vom „Zeit- und Bilddokument eines Kriessberichterstatters und Enthüllungsphotographen namens Deighs, oder Deix, eines Meisters seines Fachs“ entlarvt.²¹⁶ Der Autor hat im fiktiven Raum eine Möglichkeit gefunden, die NS-Vergangenheit Kurts Waldheims, integriert in die Karl-May Romane, die den passenden Darstellungs- und Handlungsort für einer derartige Inszenierung bieten, gefunden, um die damaligen Geschehnisse aufzuarbeiten. In diesem Kontext weist der Ich-Erzähler im Prosatext „Hotel Mordschein darauf hin, dass die ... „leichte Zugänglichkeit eine der vornehmsten Eigenschaften des Kunstwerks“ ist.²¹⁷ Eine weitere Anspielung auf die Waldheimaffäre ist im Eishockeystadium, angeführt im Prosatext „Hotel Mordschein“, zu finden. Dabei sehen die Leser bei einem Kameranäher aufs Publikum „viele Besucher, die in Verkleidung erschienen sind, vermummt oder mit Masken, mit sogenannten Faschingslarven“, darunter befinden sich auch:

einer als Peter Turrini, ein anderer als Alfred Hrdlicka, dort, mit dem Meißel aus Schaumgummi [...] verkleidet.²¹⁸

Diese beiden Personen, die von der Kamera gezeigt werden, können in Verbindung mit der Waldheimaffäre und dem „Republikanischen Club – Neues Österreich“ in Verbindung gebracht werden.²¹⁹ Damals fertigte, inspiriert von der Aussage des damaligen Bundeskanzlers und SP-Parteivorsitzenden Fred Sinowatz „Nehmen wir also zur Kenntnis, dass nicht Waldheim bei der SA war, sondern nur sein Pferd“, Alfred Hrdlicka nach einer Idee von Peter Turrini ein Holzpferd mit einer SA-Kappe und einer SA-Binde mit der Inschrift: „Nach einem Gedanken von: Fred Sinowatz; nach einer Idee von: Peter Turrini; kostümiert von: Manfred Deix; nach einem Entwurf von: Alfred Hrdlicka; produziert von der Gruppe Neues Österreich“ an. Dieses Pferd wurde dann bei der Staatsoper vis a vis der

²¹⁶ Kofler, Werner: Hotel Mordschein. S. 199

²¹⁷ Ebd. S. 200

²¹⁸ Ebd. S. 379

²¹⁹ <http://www.repclub.at/geschichte>

VP-Parteizentrale platziert.²²⁰ Der Karneval in Verbindung mit dem Eishockeystadium lässt die Personen und die dahinter liegenden Tatsachen als Schein auftreten, verkleidet und maskiert, dem Leser obliegt dabei die Wahl zwischen Demaskierung oder Lachkultur, die während des Karnevals vorherrscht.

4.3. Kritik am Literatur- und Kulturbetrieb

Kritik am Literaturbetrieb und Gesellschaftskritik werden vom Autor ebenfalls mittels Raum-Zeit-Verschachtelungen dargestellt. Im Prosatexte „Der Hirt auf dem Felsen“ dient wiederum das Eishockeyspiel als geeigneter Raum, um Kritik an der Bachmannpreisverleihung, zu äußern. Dabei lässt der Autor die beiden Teams, Villacher Asphaltgesellschaft und Klagenfurter Sparkasse, gegeneinander antreten. Das Eishockeyendspiel bietet dem Ich-Erzähler den idealen Raum, die Stimme gegen den Kulturbereich zu erheben, anstelle des körperlichen Einsatzes wird aber die Sprache zur Waffe des Literaten, beide, sowohl der Sport als auch Literatur, sind gekennzeichnet von Kampf, Rivalität, Rücksichtslosigkeit, Brutalität und der Lust am Siegen. Bernhard Fetz betont weiters, dass sich Koflers Kritik gegen das „kulturelle Feld“ welches von den „Platzhirschen der veröffentlichten Rede besetzt wird und die „sogenannte postmoderne Literatur, deren Unterhaltungswert sich aus dem souveränen Spiel mit wechselnden Identitäten speist richtet: Der Literaturbetrieb erscheint als Eishockeyspiel. Das Eishockeyspiel wiederum als Zerrspiegel des sozialen Lebens; die gemeinsten Obszönitäten flüstern sich die gegnerischen Spieler ins Ohr.“²²¹ Im Finale des literarischen Endspiels sieht der Sprachforscher in seinem ständig flimmernden Bild die Villacher Asphaltgesellschaft:

Mit dem Endspiel – die Villacher Asphaltgesellschaft steht übrigens wieder im Finale, haben Sie das gewußt, wie? So, Sie interessieren sich nicht für Literatur -, mit dem Endspiel vertreibe ich mir nur die Zeit [...]²²²

²²⁰ <http://www.repclub.at/geschichte>

²²¹ Fetz, Bernhard: Stimmen hören. S. 147

²²² Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. S. 458

Beim Endspiel wird das Klagenfurter Eishockeystadium zum Austragungsort der jährlich stattfindenden Bachmannpreisverleihung. Anstelle von Eishockeyspielern treten bekannte Größen des Literaturbetriebes gegeneinander an. Die Begegnung findet zwischen der Villacher Asphaltgesellschaft und der Klagenfurter Sparkasse statt. Für die Klagenfurter Athletiker kommen Gothe, es handelt sich wahrscheinlich um die Person J.W. Goethe, Giacomo Puccini, dessen Abstammung erwähnt wird, und Christoph Ransmayr, als Nachwuchsspieler, aufs Eis. Bei der Villacher Asphaltgesellschaft spielen Kenneth Strong, ein kanadischer Eishockeyspieler, Wilson, der Autor Robert Wilson, sowie der junge Lanzinger, der Legionär mit der Nr. 1, der beim Verleger Klaus Wagenbach unter Vertrag stand, aufs Spielfeld. Der Sprachforscher, der sich dieses Spektakel im Fernsehen ansieht oder zumindest Teile davon, da es mehrmals während der Übertragung zu Bildstörungen kommt, kommentiert dieses Spiel so:

Da, der junge Lanzinger, wie er sich hineinsteigert, großartig, nicht wahr und der Legionär mit der Nummer 1, er hat lange in Berlin gespielt, unter dem legendären Klaus Wagenbach, obwohl er aus Villach kommt [...] ²²³

Anhand der Namen ist es den eingeweihten Lesern der Koflerschen Prosa möglich Assoziationen zum Literaturbetrieb herzustellen. Wenn Peter Demetz, Juryvorsitzender des Bachmannpreises, als Trainer auf der Klagenfurter Betreuerbank Platz nimmt, besteht kein Zweifel mehr, dass es sich bei der Eishockeyübertragung um eine Literaturkritik handeln muss:

[...] nein, warten Sie, Demetz, Peter Demetz heißt der neue starke Mann auf der Klagenfurter Betreuerbank, Aha, er schickt Ransmayr, Gothe, Puccini aufs Eis .. Puccini ein sogenannter Italo-Kanadier [...] Ransmayr, ein Nachwuchsstürmer, ein kaum beschriebenes Blatt, zwei Einsätze bisher, aber viel zu umständlich im Aufbau [...] ²²⁴

Der Sprachforscher kommentiert nicht nur das Spiel, sondern gibt auch Informationen über das literarische Schaffen der Konkurrenten. Den Kampf,

²²³ Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. S. 368

²²⁴ Ebd. S. 373

um die literarische Vorherrschaft Kärntens, gewinnt schlussendlich jener Ort, durch den die Drau fließt:

[...] aber Klagenfurt an der Drau, das hat man noch die gehört, wie auch, die Drau macht einen großen Bogen um Klagenfurt, sie weicht großräumig aus, und was ist von einer Stadt ohne Fluß schon zu halten, nichts!²²⁵

Somit wird klar, dass nicht Klagenfurt, sondern Villach das Spiel um die besseren Literaten für sich entscheiden kann.

Auf metadiegetischer Ebene schafft der implizierte Autor einen Raum, der ihm zur Selbstreflektion über seine eigene schriftstellerische Position dient und zugleich Kritik am Literaturbetrieb ermöglicht. In den drei Prosatexten finden sich viele selbstreferentielle Bezeichnungen, die den Schreibakt des Ich-Erzählers charakterisieren, so schreibt er von der „Hohen Schule der Anspielung“, dem „Kochen im eigenen Saft“ oder dem „assoziativen Delirium“, die in vielen wissenschaftlichen Untersuchungen und Rezensionen zum fixen Sprachrepertoire geworden sind.²²⁶ Klaus Amann sieht darin das „eigene literarische Trademark“, der Koflerschen Texte.²²⁷ Gleichzeitig verweist der Ich-Erzähler auch auf die Schwierigkeiten des Schreibaktes, bei denen er zumeist nicht, über die ersten Sätze hinaus kommt, doch im Prosawerk „Der Hirt auf dem Felsen“ macht er sich an sein Lebenswerk, die „Erstellung, eines Verzeichnisses sämtlicher Dreitausender der Hohen Tauern.“²²⁸ Dabei kommt es zu einer Parallelisierung von Schreibakt und Bergsteigen denn „Schreiben ist Bergwandern im Kopf.“²²⁹ War im ersten „Augenblick die Sicht auf den Gipfel noch ausgezeichnet“ so kam es beim extremen Berganstieg zu einem Erschöpfungsanfall, und der Ich-Erzähler befand sich „am Morgen reglos am Fuße des Schreibtisches, unter dem Seilstück, stark unterkühlt, delirant, noch schwache

²²⁵ Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. S. 375

²²⁶ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 24

²²⁷ Amann, Klaus. Werner Kofler: Schreiben als anarchistischer Akt. In: Benay, Jeanne und Gerald Stieg (Hg.): Österreich (1945-200). Das Land der Satire. Bern u.a. Peter Lang. 2002. S. 207

²²⁸ Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. S. 395

²²⁹ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 35

Lebenszeichen von sich gebend wieder.“²³⁰²³¹ Der Ich-Erzähler musste sich eingestehen, dass alle „Erstbeschreibungen, auch Zweit- und Drittbeschreibungen in sämtlichen Bereichen, leider auch in Kultur und Geschichte, schon vergeben sind, nichts ist mehr frei“, lautet die resignierende Formel des Ich-Erzählers.²³² Übrig sind nur mehr „die Abfallschicksale, Globocnik, höherer SS- und Polizeiführer, oder Heller, Verwirklicher.“²³³ So schreibt er von einer „Verschwörung, einer Art weißer Bücherverbrennung“, der er ausgesetzt ist, und sieht sich selbst als Opfer des Literaturbetriebes, denn „er kann schreiben, was er will, belangen, schriftlich belangen, wen er will, er wird übersehen.“²³⁴ Er sieht darin eine „Weltliteraturverschwörung“, der er den Kampf ansagen muss.²³⁵ Der implizierte Autor war stets bemüht massentaugliche Literatur zu schreiben, so begab er sich an die Ausgrabungsstätten der Literatur, um selbst „vortragend, Säulenhallen oder Stadien füllen zu können.“²³⁶ Denn „Wenn das Wörtchen Wenn nicht wäre, wäre die Schreibmaschine ein Maschinengewehr, die Maschinenpistole eine Reiseschreibmaschine, wäre Literatur wirklich Sprengstoff.“²³⁷ Aber „Literatur hat ja noch nie etwas bewirkt“ verleiht er seiner Resignation Ausdruck.²³⁸ Würde er aber seine Autobiographie schreiben, „diese Episode, dieses Kunststück würde gewiß Erwähnung finden, aber es ist ja keiner interessiert, der Deutsche Taschenbuchverlag: Nichts, Rowohlt's Rotations Romane: Auch nichts, und der Droschl-Verlag, der Droschl-Verlag, der – Was ist jetzt? Nicht möglich.“²³⁹ Doch nicht nur dem Literaturbetrieb, der seine Werke verkennt, sondern auch der Gesellschaft und den Medien gilt Werner Koflers Kritik.

²³⁰ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 146
²³¹ Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. S. 404
²³² Ebd. S. 411
²³³ Ebd. S. 411
²³⁴ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 68
²³⁵ Ebd. S. 69
²³⁶ Kofler, Werner: Hotel Mordschein. S. 288
²³⁷ Ebd. S. 291
²³⁸ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 22
²³⁹ Kofler, Werner: Der Hirt auf dem Felsen. S. 372

4.4. Gesellschafts- und Medienkritik

Als Symbol der Medienkritik gilt der Hattische Kreis, eine Kultstätte, die im letzten Teil des Prosatextes „Der Hirt auf dem Felsen“ in Erscheinung tritt, er versammelt den „Schrott jener Automobilmachungs- Medien- und Kulturindustriengesellschaft“ der Koflers Kritik gilt.²⁴⁰ Der Hattische Kreis ist ein Bildnis, genauer gesagt eine Bildgruppe, bei dem der Leser der Dialektik des Sehens und Nicht-Sehens ausgesetzt ist, da die Inhalte der in Stein gravierten Bilder bzw. die zu Stein gewordenen Videos ausschließlich für den Kustos zu sehen sind, während der Besucher und sein Begleiter nur acht leere Steinflächen wahrnehmen. Diese Kultstätte wird von einem Kranken, der sich in der Irrenanstalt Salmonig befindet, und sich das Eishockeyendspiel ansieht, imaginiert, der folgendes sieht:

Hier gar: Doktor Jörg Haider entblößt sich auf dem Marktplatz ...
Die Krankenschwester Waltraud Wagner wird als Hexe verbrannt; Sensationsreporters Jeanee, wie er während des Zusehens einem rumänischen Kleinkind sein gewaltiges Glied in den Mund steckt, ...²⁴¹

Neben den Bildnissen von Dr. Jörg Haider, Waltraud Wagner und dem Sensationsreporter Jeanee, bekommen die Besucher noch – Löcher einer Steckdose in Großaufnahme, die Jagd auf das letzte Huhn in einem Supermarkt, Menschen auf einem Autofriedhof, Menschen in einem Aufzug, der scheinbar feststeckt, zu sehen. Koflers Kritik in seinem Konzept des Nicht-Sehens gilt der medialen Beeinflussung, dabei verschmelzen Realität und Fiktion, Fakten werden mit zusätzlichen Informationen ergänzt, so dass es dem Leser nicht mehr möglich ist, zwischen Fiktion und Realität zu unterscheiden. Interessant sind die Bildnisse des Hattischen Kreises auch insofern, da sich der Sensationsreporter Jeanee im 7. Bilder zu erkennen geglaubt und daraufhin eine Privatklage gegen den Autor erwirkt hat. Das Wiener Landesgericht hat Kofler aber freigesprochen, da die Textstelle in

²⁴⁰ Fetz, Bernhard: Stimmen hören. S. 140

²⁴¹ Kofler, Werner. Der Hirt auf dem Felsen. S. 450

einem Kunstwerk verfasst und veröffentlicht worden sei, und dies nicht strafbar ist.²⁴²

Die Radikalisierung der Bildwelten durch die Medien, bei denen die Zuseher Opfer und Täter zugleich werden, steht ebenfalls im Kritikfeld des Autors. So fragt der Kustos den Besuch während der Museumsbegehung, ob er an einer Partisanenerschließung teilnehmen möchte: [...] „jeder Schuss ein Treffer, Geschichte hautnah miterleben.“²⁴³

Kritik übt Kofler auch an der Produktion und Vermarktung des Starkults, hervorgebracht durch die Massenmedien. Im Text Erlösergebärinnen im Gespräch, im Prosatext „Hotel Mordschein“ dargestellt, geht er dem Bedürfnis nach Erlösung nach, das für das Erscheinen so vieler „messianischer Typen“ sorgt, die sich als „Heilsbringer und Mystagogen verehren“ lassen.^{244 245} Dabei treten André Heller, Hermann Nitsch und Otto Mühl auf, die nach dem Zweiten Weltkrieg ein „Erlösungsschauspiel“ inszenierten und dadurch die Massen mobilisierten, um Frieden zu stiften.²⁴⁶ Bibelzitate dienen dem Autor, um die messianischen Typen als Erlöser preisen zu können, André Hellers Geburt scheut den Vergleich mit dem Bibelzitat aus Matthäus 24,29-31 „Vom Kommen des Menschensohnes nicht“, wenn es heißt:

Sofort nach den Tagen der großen Not wird sich die Sonne verfinstern, und der Mond wird nicht mehr scheinen; [...] dann werden alle Völker der Erde jammern und klagen, [...] auf den Wolken des Himmels kommen sehen. [...] Posaunenschall aussenden, von einem Ende des Himmels bis zum anderen.^{247 248}

Die Verherrlichung des Propheten Heller findet in der biblischen Gegenüberstellung ihren Ausdruck. Geburt, Leben und Werk André Hellers

²⁴² Amann, Klaus: Werner Kofler. In meinem Gefängnis bin ich selbst der Direktor. Drava Verlag. Klagenfurt/Celovec. 2009. S. 330

²⁴³ Kofler, Werner: Am Schreibtisch. S. 156

²⁴⁴ Kofler, Werner. Hotel Mordschein. S. 261

²⁴⁵ Schmidt-Dengler, Wendelin: Werner Kofler. S. 305

²⁴⁶ Ebd. S. 305

²⁴⁷ Die Bibel: Das Evangelium nach Matthäus. 24,29-31 Das Kommen des Menschensohnes. In der Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Verlag Österreichisch katholische Bibelwerk. Klosterneuburg. 1986

²⁴⁸ Kofler, Werner: Hotel Mordschien. S. 264

werden inszeniert. Die Textpassage Otto Mühls, eines österreichische Aktionskünstlers und Gründer einer Kommune, verweist ebenfalls auf die Heilige Schrift, da der Text Assoziationen in Verbindung mit dem Signifikanten Gomera, als der sündigen Stadt, die aus einem Regen von Feuer und Schwefel begraben wurde, zulässt.²⁴⁹ Gomera ist aber gleichzeitig auch eine kanarische Insel, auf die sich Mühl mit seiner Anhängerschaft geflüchtet hat. Die Textpassage, die Verdichtungen in Bezug auf die Heilige Schrift – Genesis 19,1-29 „Das Gericht über Sodom und die Rettung Lots“ – aufweist, lautet folgendermaßen:

Der Mühl, [...], werde die Menschen ins Zwielficht führen [...] Sein Volk werde er herausführen aus dem Burgenland, über den Ozean, auf ein Eiland mit dem Namen Gomera [...] Dort werde er seinem Volk die Hölle bereiten auf Erden, [...] Das irdische Ende des Ottos werde schrecklich sein [...]²⁵⁰

In dem angeführten Zitat verdichten sich die Anspielungen und ermöglichen dem Leser, eine Gegenüberstellung von Bibeltext und Otto Mühls sündigem Leben, das ein schreckliches Ende finden wird, wie es in der Bibelstelle verkündet wird.

²⁴⁹ <http://www.archivesmuehl.org/bio.html>

²⁵⁰ Kofler, Werner: Hotel Mordschein. S. 294

5. Zusammenfassung

Die Raum-in-Raum-Installationen, auf die die Leser in den Prosatexten der Trilogie treffen, sind von intermedialen Bezügen dominiert. Bei der Lektüre des Prosatextes „Am Schreibtisch“ werden die Leser vorwiegend mit Installationen konfrontiert, die die Gräueltaten der NS-Zeit widerspiegeln. Kinematografische Elemente im Prosatext „Hotel Mordschein“ ermöglichen den Lesern Assoziationen mit den Hitchcock Filmen „Psycho“ und „Das Fenster zum Hof“. Diese beide Filme werden im Text auf inhaltlicher Ebene parodiert, dabei hört der Ich-Erzähler im Prosatext nicht nur seine längst verstorbene Mutter sprechen, sondern ermordet als Kammermusikvirtuose verkleidet einen Nachtportier. Im Zuge der verdeckten Selbstbeobachtung, beobachtet der Ich-Erzähler mittels „View master“, einem Tiefen- und Gedankenfernrohr, nicht nur seinen eigenen Schreibprozess, sondern reflektiert über die NS-Vergangenheit, wenn er die Waldheimaffäre aus nächster Nähe beobachtet. Explizite Erwähnung im Text findet allerdings nur der Film „Das Fenster zum Hof.“ Im Prosatext „Der Hirt auf dem Felsen“ wird bereits anhand des Titels eine Verbindung zur Musik hergestellt. Musikalische Elemente dienen nicht nur als Auslöser für den Todessturz des Sprachforschers, sie ziehen sich auch als inhaltliche Elemente durch den gesamten Prosatext. Dabei vernimmt der Leser Lieder- und Gedichttexte. Diese multiperspektivischen Erzählweisen helfen Werner Kofler zur Darstellung seiner Rauminstallation, die unterschiedliche Funktionsweisen hervorbringen. So wird neben der Thematisierung des Hörens und Sehens bzw. dessen Negationen, besonders auf die Tatsache des Nicht-hören-Wollens bzw. Nicht-sehen-Wollens hingewiesen, diese Thematik wird besonders anschaulich anhand der Waldheimaffäre präsentiert. Die Rauminstallation ermöglichen es auch, semantische Oppositionsmodelle, dargestellt anhand des Lotmanschen kultursemiotischen Modells, gegenüberzustellen. Als Ausgangsraum dient dem Autor dabei der anthropologische Raum, dem sowohl der technologische als auch der Erlebnisraum gegenübergestellt werden, an dessen Schwelle der Fremde und der Sprachforscher ihren Tod finden. Ein weiterer Raum wird mit der Darstellung der NS-Vergangenheit eröffnet,

wenn der Autor auf die Lager und Baracken hinweist, die nach dem Foucaultschen Heterotopie-Modell als Krisenheterotopien beschrieben werden. In diesem Kontext werden die Massensterilisationsmethoden der NS-Zeit angeführt. Derartige Rauminstallationen ermöglichen es dem Autor auch ideologienahen Personen von Musik und Film zu präsentieren. Gesellschaftskritisch betrachtet der Autor weiters die Entwicklung von Cyberspace und Erlebnischarakter und stellt diese im postmodernen Museumsraum zur Schau, wenn es zu einer parasozialen Kommunikation mit einer längst Verstorbenen kommt. Auch zum Starkult und den damit verbundenen Folgen äußert sich der Autor kritisch, dabei geht er auf den Messias Heller und Otto Mühl näher ein. Seine Kritik gilt auch der Bachmannpreisverleihung und seinem eigenen Schreibprozess, da er sich einer Literaturverschwörung ausgesetzt sieht, weil er keine massentaugliche Literatur schreibt. Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass die in den Prosatexten des Triptychons enthaltenen Rauminstallationen, die mittels Ekphrasis beschrieben werden, räumlich-visuelle Darstellungen ermöglichen, und dem Autor als poetische Verfahren zur Konstruktion seiner Texte dienen. Dabei ist es dem Leser mit Hilfe intermedialer Bezüge möglich, ihre Imaginationsfähigkeit in Gang zu setzen. Die mittels Raum-in-Raum-Installation erschaffenen metafunktionalen Reflexionsräume lassen dichotome Räume erscheinen, die nicht-räumliche Relationen zum Ausdruck bringen. So können unter anderem die NS-Vergangenheitsbewältigung und die damit verbundene Verharmlosung und Verschleierung, sowie die Darstellung der Geschichte als Erlebniskultur, als instrumentalisierte Gedächtniskultur, Gegenstand der Auseinandersetzung werden. Gleichzeitig dienen dem Autor die Reflexionsräume dazu, um seine Kritik am Literatur- und Kulturbetrieb sowie an der Gesellschaft, bezogen auf die massenmedialen Herausforderungen des digitalen Zeitalters, aufzuzeigen. Zur Verdeutlichen der jeweiligen Thematik greift der Autor auf die Funktionen des Sehens bzw. Hörens und dessen Negationen, sowie des Nicht-sehen-Wollens und Nicht-hören-Wollens zurück, die er mit unzähligen Beispielen zu entlarven versucht. Hallet führt in diesem Kontext

an, dass „Räume ihre eigentliche Bedeutung nur durch ein historisches, archäologisches Sehen gewinnen.“²⁵¹ Dieses archäologische Sehen verbunden mit akribisch recherchierten Fakten und Daten, „versehen mit Namen und Anschriften, weitergedacht, umgeschrieben, neu erfunden, verknüpft mit anderen literarischen Texten, montiert, stilisiert und dekonstruiert“, stellt das Stilprinzip Werner Koflers dar, das ihm die Konstruktion von Räumen ermöglicht.²⁵²

²⁵¹ Hallet, Wolfgang: Fictions of Space. In: Räume und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. S. 100

²⁵² Amann, Klaus: Werner Kofler. In meinem Gefängnis bin ich selbst der Direktor. S. 322

6. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

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

Kofler, Werner: Herbst, Freiheit. Ein Nachtstück. Rowohlt Verlag. 1. Auflage. Hamburg. 1994

Kofler, Werner: Guggile. Vom Bravsein und vom Schweinigeln. Eine Materialsammlung aus der Provinz. Klaus Wagenbach Verlag. Berlin. 1975

Kofler, Werner: Konkurrenz. Szenen aus dem Salzkammergut. Deuticke Verlag. Wien. 1996

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

Kofler, Werner: Zu spät. Sonderzahl Verlagsgesellschaft. Wien. 2010

Kofler, Werner: Ida H. Eine Krankengeschichte. Deuticke Verlag. Wien. 2000

Kofler, Werner: Kalte Herberge: Deuticke Verlag. 2. Auflage. Wien. 2004

Sekundärliteratur

Amann, Klaus: Werner Kofler. In meinem Gefängnis bin ich selbst der Direktor. Lesebuch. Drava Verlag. Klagenfurt/Celovec. 2009

Amann, Klaus; Moser, Doris (Hg.): Christine Lavant. Zu Lebzeiten veröffentlichte Gedichte. Wallstein Verlag. Göttingen 2014. Edition Kindle. Position 4089

Assmann Aleida: Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention. C.H. Beck Verlag. München. 2013

Aumüller, Matthias: Michail Bachtin. In: M., Martinez; M., Scheffel (Hrsg.): Klassik der modernen Literaturtheorie. Von Sigmund Freud bis Judith Butler. C.H. Beck. München. 2010

Bachtin, M. Michail: Chronotopos. Aus dem Russischen von Michael Dewey. 1. Auflage. Suhrkamp Verlag. Berlin. 2008

Beckett, Samuel: Endspiel. Fin de partie. Endgame. 6. Auflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt/Main. 197

Beckett, Samuel: Molloy. Roman aus dem Franz. Von Erich Franzen. Frankfurt/Main 1976

Benz, Wolfgang: Geschichte des Dritten Reiches. Beck Verlag. München. 2000

Bernhard, Thomas: Frost. 21. Auflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt/Main. 2014

Cranach von, Michael; Siemen, Hans-Ludwig (Hg.): Psychiatrie im Nationalsozialismus. Oldenburg Verlag. München. 199

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

Dürr, Claudia: Die hohe Schule der Anspielung. Intertextualitäten im Prosawerk Werner Koflers. Peter Lang Verlag. Frankfurt/Main. 2009

Die Bibel. In der Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Verlag Österreichisch katholische Bibelwerk. Klosterneuburg. 1986

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. 1. Auflage. Edition Suhrkamp. Frankfurt/Main. 2004

Foucault, Michel: Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radioverträge. Übersetzt von Michael Bischoff. 1. Auflage. Suhrkamp Verlag. Berlin. 2013

Funk-Hennings, Erika; Jäger, Johannes: Rassismus, Musik und Gewalt. Ursachen, Entwicklungen, Folgerungen. 2. überab. Aufl. LIT Verlag. Münster. 1996

Gharaati, M.: Zigeunerverfolgung in Deutschland mit besonderer Berücksichtigung der Zeit zwischen 1918-1945. Tectum Verlag. Marburg. 1996.

Grimm, G.E; Bogdal, K.-M.: Einführung in die Intermedialität. WBG. Germany: 2014.

Günzel, Stephan: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. J.B. Metzler Verlag. Stuttgart. 2010

Günzel, Stephan: Texte zur Theorie des Raums. Reclam Verlag. Stuttgart. 2013

Günzel, Stephan; Dünne, Jörg (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. 7. Auflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt/Main. 2012

Hallet, Wolfgang; Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Transcript Verlag. Bielefeld. 2009

Iser, Wolfgang: Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. 4. Auflage. Suhrkamp. Frankfurt/Main. 2009

Kafka, Franz: Erzählungen. Reclam Verlag. Stuttgart. 1995

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Reclam Verlag. Stuttgart. 2012

Lühning, Helga: Ludwig van Beethoven. Leonore, Fidelio. Reclam Verlag. Stuttgart. 2009.

Mozart, W.A.: Die Zauberflöte. Reclam Verlag. Stuttgart. 1969

Oppermann, Annette: Franz Schubert. Der Hirt auf dem Felsen für Singstimme, Klarinette und Klavier D965. G.Henle Verlag. München. 2011

Rajewsky, Irina O.: Intermedialität. Francke. Tübingen: 2002. S. 79

Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation. 6. Auflage. Edition Suhrkamp. Frankfurt/Main. 2014

Schmidt, Jochen: Friedrich Hölderlin Gedichte. Sämtliche Werke und Briefe. Band 1. 2. Auflage. Deutscher Klassiker Verlag. Frankfurt/Main. 1992

Tedjasukmana, Chris: Mechanische Verlebendigung. Ästhetische Erfahrung im Kino. Wilhelm Fink Verlag. Paderborn. 2014

Wandhoff, Haiko: Kunstbeschreibung und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters. Walter de Gruyter. Berlin. 2003.

Aufsätze

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

Aumüller, Matthias: Michail Bachtin. In: M., Martinez; M., Scheffel (Hrsg.): Klassik der modernen Literaturtheorie. Von Sigmund Freud bis Judith Butler. C.H. Beck. München. 2010

Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes. In: Günzel, Stephan; Dünne, Jörg (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. 7. Auflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt/Main. 2012

Bacher, Markus: Befreiungs-Anschläge: Vom Hochstand der Literatur gegen die Niederungen des Alltäglichen anschreiben. Anmerkungen zu ausgewählten Texten aus dem Frühwerk Werner Koflers. In: Amann, Klaus: Werner Kofler. Texte und Materialien. Sonderzahl Verlagsgesellschaft. Wien. 2000

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

Certeau de, Michel: Praktiken im Raum. In: Günzel, Stephan; Dünne, Jörg (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. 7. Auflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt/Main. 2012

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

Flusser, Vilém: Räume. In: Günzel, Stephan; Dünne, Jörg (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. 7. Auflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt/Main. 2012

Foucault, Michel: Von anderen Räumen. Günzel, Stephan; Dünne, Jörg (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. 7. Auflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt/Main. 2012

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

Lacan, Jacques: Die Topik des Imaginären. In: Günzel, Stephan; Dünne, Jörg (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. 7. Auflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt/Main. 2012

Lefebvre, Henri: Die Produktion des Raumes. In: Günzel, Stephan; Dünne, Jörg (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. 7. Auflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt/Main. 2012

Lotman, Jurij: Künstlerischer Raum, Sujet und Figur. In: Günzel, Stephan; Dünne, Jörg (Hg.): Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften. 7. Auflage. Suhrkamp Verlag. Frankfurt/Main. 2012

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

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

Rußegger, Arno: Koflers Filmscripts. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Sonderzahl Verlagsgesellschaft. Wien. 2000

Schmidt-Dengler, Wendelin: Abgrund ist mein Stichwort. Thomas Bernhard und Werner Kofler. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Sonderzahl Verlagsgesellschaft. Wien. 2000

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

Straub, Wolfgang: Alpine Register. Zum Bergtopos in Werner Koflers Am Schreibtisch und der Hirt auf dem Felsen. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Sonderzahl Verlagsgesellschaft. Wien. 2000

Steinlechner Gisela: Nichts Wahnwitzigeres als Sprechen und Schreiben. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Sonderzahl Verlagsgesellschaft. Wien. 2000

Online

<http://www.schlieben-erga.de/index.php?id=2&key=0&href=geschichte>

<http://www.repclub.at/geschichte>

<http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Biographien/Kernstock,%20Ottokar>

<http://www.archivesmuehl.org/bio.html>

Filme

Annakin, Ken: Die letzte Schlacht. Battle of the Bulge. USA. 1965

Hitchcock, Alfred: Collection – Das Fenster zum Hof. Universal Pictures Germany GmbH. 2006

Hitchcock, Alfred: Collection – Psycho. Universal Pictures Germany GmbH. 2006

Werner, Kofler: 1. Im Museum. 2. T4-Hartheim 1. Hoanzl. Wien. 2011

Monty Pythons: Wunderbare Welt der Schwerkraft. Sony Pictures. Deutschland. 2001

7. Abstract

Werner Kofler, einer der bedeutendsten österreichischen Satiriker des 20. Jahrhunderts, nimmt, da er keine massentaugliche Literatur schreibt, einen (Rand-) Platz in der österreichischen Literaturlandschaft ein. Dies mag sowohl an der Schärfe und Kritik, die er an Politik und Gesellschaft übt, als auch an seiner Stilistik, die gründlich recherchierte Daten und Fakten, Montagen, Zitate, real existierende Personen und nicht zuletzt Reales mit Fiktivem kunstvoll zu einem Ganzen verwebt und dem geeichten Kofler Leser mittels Raum-in-Raum-Installation präsentiert, liegen. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Prosatexten des Triptychons „Am Schreibtisch“, „Hotel Mordschein“ und „Der Hirt auf dem Felsen“ und versucht, die abstrakten Rauminstallationen und deren Funktionen anhand der in allen drei Prosatexten wiederkehrenden Themen: Natur- und Umweltzerstörung, Nazivergangenheit Österreichs und Gesellschafts- und Literaturkritik zu untersuchen.

Im ersten Teil der Arbeit wird die Intermedialität zum Gegenstand der Analyse, da die Raumkonstrukte mit Hilfe intermedialer Bezüge dargestellt werden. In diesem Kontext stehen die kinematografischen und musikalischen Elemente, die die Grenzen des Mediums Text bzw. Sprache erweitern und metafunktionale Reflexionsräume schaffen, im Mittelpunkt des Interesses. Im zweiten Teil der Arbeit liegt der Fokus auf den Reflexionsräumen und deren Funktionen, die mittels ausgewählter Raummodelle untersucht werden.

Die vorliegende Arbeit hat gezeigt, dass die Raum-in-Raum-Installation Werner Kofler als poetisches Verfahren beim Aufbau seiner Texte zur Darstellung metafunktionaler Reflexionsräume dient. Dabei können die Thematiken des Sehens- und Hörens bzw. dessen Negationen, sowie des Nicht-sehen-Wollens bzw. Nicht-hören-Wollens in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gestellt werden.