



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit:

„Karl Kraus und Werner Kofler – Österreichische Satire
im Wandel der Zeit“

Verfasser

Dominik Böhm

angestrebter akademischer Grad:

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 3. Juni 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 482

Studienrichtung lt. Studienblatt:

UF Deutsch

UF Bewegung und Sport

Betreuer:

a. o. Univ.-Prof. Mag. Dr. Johann Sonnleitner

Danksagung

Ich möchte mich herzlich bei allen Personen bedanken, die es mir ermöglicht haben, mein Studium und die vorliegende Diplomarbeit erfolgreich abzuschließen.

Besonderer Dank gilt dabei meiner Familie für ihre unendliche Geduld und meinem Betreuer ao. Prof. Mag. Dr. Sonnleitner für seine hilfreichen Tipps.

INHALTSVERZEICHNIS

| | | |
|-------|--|----|
| 1 | Einleitung..... | 4 |
| 2 | Abstract | 5 |
| 3 | Was ist Satire? – Eine Spurensuche..... | 6 |
| 3.1 | Versuch einer begrifflichen Eingrenzung nach Brummack..... | 6 |
| 3.2 | Ursprung der Satire | 7 |
| 3.3 | Was darf die Satire? – Einführung in die Satiretheorie | 9 |
| 3.4 | Die Entwicklung von Satire und Satirebegriff in der Neuzeit | 11 |
| 3.5 | Schillers Satirebegriff | 15 |
| 3.6 | Gegenwärtige Definitionsversuche | 16 |
| 3.6.1 | Sprachkritische Satire | 20 |
| 4 | Karl Kraus – Satire im Weltuntergang..... | 21 |
| 4.1 | Der Autor am Ende eines Zeitalters..... | 21 |
| 4.1.1 | Der Trugschluss des Unpolitischen | 21 |
| 4.1.2 | Der Weltkrieg als Symptom einer Kulturkrise – Karl Kraus und die Presse..... | 25 |
| 4.1.3 | Der Satiriker wehrt sich mit seinen Waffen | 31 |
| 4.2 | Die letzten Tage der Menschheit..... | 36 |
| 4.2.1 | Die zeitlose Sprachsatire..... | 36 |
| 4.2.2 | Der sprachliche Verfall oder der Journalist als Zerstörungsfaktor | 37 |
| 4.2.3 | Der Nörgler als Gegenentwurf..... | 44 |
| 4.2.4 | Die gnadenlose Wirklichkeitssatire | 50 |
| 5 | Werner Kofler – Wirklichkeitsparodist aus der Realitätsferne..... | 60 |
| 5.1 | Die jungen Jahre – Entwicklung in eine bittere Wirklichkeit | 60 |
| 5.2 | Satire um die Jahrtausendwende – Koflers Kampf mit der Wirklichkeit..... | 64 |
| 5.2.1 | Der wortgewaltige Satiriker..... | 64 |
| 5.2.2 | Themen des Kampfes mit der Wirklichkeit..... | 67 |
| 5.2.3 | Das satirische Repertoire – markante Auslassungen | 69 |
| 5.2.4 | Literarische Figuren der Wirklichkeit..... | 75 |
| 5.3 | Satire im Irrsinn – Koflers Opus magnum | 76 |
| 5.3.1 | Die Schreibmaschine als Waffe..... | 76 |
| 5.3.2 | Stimmenvielfalt..... | 80 |
| 5.3.3 | Assoziatives Delirium | 87 |
| 6 | Resümee | 94 |
| 7 | Literaturverzeichnis..... | 97 |
| 7.1 | Siglenverzeichnis | 97 |
| 7.2 | Weitere Primärliteratur | 97 |

| | | |
|-----|------------------------|-----|
| 7.3 | Sekundärliteratur..... | 99 |
| 8 | Lebenslauf..... | 105 |

1 EINLEITUNG

Die österreichische Satire des 20. Jahrhunderts kann auf exzellente Schriftsteller und ausgezeichnete Werke verweisen. Dabei scheinen die bedeutendsten literarischen Vertreter zu Beginn und zum Ende des Jahrhunderts auf. Wie und warum das so ist, soll anhand der beiden herausragenden Satiriker, Karl Kraus und Werner Kofler, und ihrem Werk analysiert werden.

In einem ersten hermeneutischen Teil soll die wechselhafte, 2000-jährige Geschichte der Satire beleuchtet werden. Zeiten satirischer Blüte wechseln sich dabei regelmäßig mit Phasen tiefster Geringschätzung ab. Welche Mechanismen im Lauf der Zeit für diese Unstetigkeit verantwortlich sind und in welchem Umfeld satirische Dichtung zur höchsten Entfaltung gelangt, soll hier näher untersucht werden. Dabei soll auch geklärt werden, inwieweit es möglich ist, diesen Begriff einer allgemeingültigen Definition zuzuführen. Gerade die Satire, mit ihren verschiedenen Gesichtern, mit ihrer Zweigleisigkeit, Gattung aber auch Darstellungsweise sein zu können, entzieht sich nämlich immer wieder erfolgreich den Definitionsversuchen.

In einem analytischen Teil soll die österreichische Satire des 20. Jahrhunderts anhand der prägnanten Vertreter Karl Kraus und Werner Kofler untersucht werden. Die genannten Satiriker können nicht besser in dieses Anforderungsprofil hineinpassen. Durch die Beleuchtung ihres Werdegangs sollen sowohl ihr gesellschaftliches Umfeld wie auch ihre schriftstellerischen Reaktionen thematisiert werden. Die Entwicklung hin zu den wortmächtigsten Satirikern ihrer Zeit und die Funktionsweise ihrer literarischen Anklagen sollen aufgezeigt werden. Es soll weiters der Frage nachgegangen werden, inwieweit es hier Gemeinsamkeiten zwischen den bedeutenden gesellschaftlichen Entwicklungen und deren Auswirkungen auf die beiden Literaten gibt. Natürlich sollen auch vorgefundene Unterschiede sichtbar und in Relation zueinander gesetzt werden. Inwieweit sie den unterschiedlichen zeitlichen Umständen geschuldet sind, bleibt abzuwarten. Zur literarischen Analyse sollen dabei die bedeutendsten satirischen Werke der umfangreichen Oeuvres der beiden Schriftsteller herangezogen werden. Es handelt sich hierbei um *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus und *Triptychon: Am Schreibtisch. Hotel Mordschein. Der Hirt auf dem Felsen* von Werner Kofler.

2 ABSTRACT

This thesis is a qualitative research on Austrian 20th century satire. Austrian satire can look back at excellent writers in that period. Most remarkable authors seem to appear at the beginning and the end of that century. Reasons responsible for that circumstance shall be examined on behalf of Austrian satirists Karl Kraus and Werner Kofler, two well credited examples.

The hermeneutic part of this thesis focuses on 2000 years of diversified satiric history. Therefore satiric mechanisms and varying definitions will be analysed in their different settings and meanings.

The analytical part will focus on the above mentioned Austrian authors: Karl Kraus and Werner Kofler. The personal development and work of these two satiric role models will be examined in relation to their social and political environment. Special focus will be put at functionality and similarity among their environment and work as well as their differences. In order to fulfill this task both authors major works will be analysed: *Die letzten Tage der Menschheit* from Karl Kraus and *Triptychon* from Werner Kofler.

3 WAS IST SATIRE? – EINE SPURENSUCHE

3.1 Versuch einer begrifflichen Eingrenzung nach Brummack

Der Begriff Satire entzieht sich immer wieder einer eindeutigen Definition. Denn im Lauf der Geschichte verlieh der Begriff unterschiedlichen Bedeutungen seinen Namen. Konsequenterweise schreibt der Satireforscher Jürgen Brummack:

Der Begriff Satire ist von irritierender Vieldeutigkeit. Er bezeichnet eine historische Gattung, aber auch ein Ethos, einen Ton, eine Absicht, sowie die in vielerlei Hinsicht höchst verschiedenen Werke, die davon geprägt sind. (Brummack 1971: 275)

Berühmte Persönlichkeiten haben sich an einer Definition versucht, eine allgemein gültige Version hat sich bis zum heutigen Tag nicht durchgesetzt. Um diesen Umstand zu erklären, empfiehlt es sich, die Begriffsgeschichte genauer unter die Lupe zu nehmen. Derart begegnet man der Satire im Lauf ihrer Entwicklung in verschiedenen Kleidern – sei es als historische Gattung, als Gefühlsäußerung, als Satyrspiel. So nimmt die Satire in der Literaturgeschichte eine Sonderstellung ein, da sie weniger einer literarischen Gattung, als vielmehr einem dauernden menschlichen Bedürfnis entspricht. (vgl. Brummack 1971: 281)

Dabei bezieht Brummack die Satire direkt auf gesellschaftliche Beziehungen und kulturelle Verhältnisse. Insofern wandelt sich von Fall zu Fall ihr dichterischer Ausdruck, weshalb sie nicht gewinnbringend typologisiert werden kann, sondern in ihrem zeitlichen und sozialen Rahmen innerhalb der Literatur- und Sozialgeschichte gesehen werden sollte. Er macht drei konstitutive Elemente im Begriffsfeld Satire aus: (1) Das individuelle Element beinhaltet die Wut und die Aggression, (2) das soziale Element ist normiert und soll mit einem Angriff dem guten Zweck dienen, abschrecken und bessern, (3) das ästhetische Element ist in seiner Besonderheit von den beiden erstgenannten bedingt, allerdings nicht alleine darauf zurückzuführen. Brummack zieht eine plakative Konsequenz: „Auf eine Formel gebracht: Satire ist ästhetisch sozialisierte Aggression (eine Satire ein Werk, das ganz davon geprägt ist).“ (Brummack 1971: 282)

Sie ist ästhetisch in ihrem Inhalt und ihrer erhofften Wirkung, eine sozialisierte Form der Aggression durch die Verwendung allgemein gültiger Kommunikationsmittel zur ungefährlichen Beeinflussung der Meinung, denn:

Die Satire unterscheidet sich von anderen Formen dadurch, dass sie den Adressaten bewusst einbezieht; sie will ihn beeinflussen oder will aus der Öffentlichkeit Kapital schlagen und nimmt deshalb Rücksicht auf sie – eine zusätzliche Sozialisierung, die die relative Indirektheit und Rationalität der Satire erklärt. (Brummack 1971: 282f.)

3.2 Ursprung der Satire

Wer von Satire spricht, muss anfangs davon sprechen, wie säuberlich seit Jahrhunderten definierte Sache und Problemstellung getrennt erscheinen. Denn Satire bedeutet zweierlei: ein nominalistisch bestimmtes Genus und etwas, das so unbestimmt ist, dass es schwerfällt, auch nur Einigkeit darüber zu erzielen, was zu ihm und was auf jeden Fall nicht zu ihm gehört. (Arntzen 1989: 2)

Das Genus scheint historisch eindeutig im Satz Quintilians belegbar: „Satura quidem tota nostra est.“¹ Dieser Satz definiert das Genus Satire der römischen Literatur zugehörig. Genauer gesagt, ist damit die römische Verssatire – die Werke berühmter Autoren wie Horaz, Persius und Juvenal – gemeint. So sehr die Satireforschung seit der Renaissance auf diesem Satz aufbaut, so sehr zeigt er sich bei näherer Betrachtung als nicht haltbar: Die bedeutende Menippeische Satire etwa – sie hat ihren Ursprung in der griechischen Literatur – setzt sich aus Prosa und Versteilen zusammen. Auch die Etymologie scheint nicht gesichert. „Satura“ kann von Satyr abstammen, ebenso von der Bedeutung einer mit Früchten angefüllten Opferschüssel oder einer aus verschiedenen Zutaten bestehenden Pastete. Vielleicht hat der Begriff seine Wurzeln auch im griechischen Dionysos-Kult und damit bei Fruchtbarkeitsriten. Die Schwierigkeit, den Wurzeln der Satire auf den Grund zu gehen, steht stellvertretend für die chronologisch anhaltenden Probleme ihrer Eingrenzung und Definition. Klar ist, dass in der griechisch-römischen Antike Satyrspiel, Komödie, Äsopische Fabel, Verssatire, Epigramm, Menippeische Satire und später Lukianischer Dialog die möglichen Darstellungsweisen von Satire sind. (vgl. Arntzen 1989: 3f.) Diese Bandbreite an literarischen Formen auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen ist schwierig, aber nicht unmöglich: Gemeinsam ist ihnen eine bestimmte Aggressivität in ihrer Schreibweise. Eine Aggressivität, die sich auch an ganz überraschenden Orten finden lässt: So legen Bedeutungsüberschneidungen in der irischen Sprache nahe, dass es eine Verbindung zwischen Satire und magisch-okkulten Handlungen gibt. Robert C. Elliott weist den Glauben

¹ Quintilianus, Marcus Fabius (1975): Institutionis oratoriae libri XII. Ausbildung des Redners. Hg. und übersetzt von Rahn, Helmut. Bd. 2. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 468 (Texte zur Forschung 3)

an die höhere Macht des Satirikers – und die Furcht vor ihm – in so verschiedenen Kulturen wie denen Griechenlands, Arabiens oder Irlands nach. Den Worten der Satiriker wurde daher viel Beachtung geschenkt; sie konnten leicht eine Bedrohung sein.

Die Satire zeigt hier ein doppeltes Gesicht: Einerseits ist sie noch körperliche Gewalt, andererseits schon deren sprachliche Sublimation. Ein Missstand soll daher nicht mehr mit physischer Gewalt, sondern mit Satire behandelt werden. So ist es leicht zu verstehen, dass Juvenal in seiner ersten Satire schreibt: „Es ist schwer, keine Satire zu schreiben.“² Gleich fügt er in seiner zweiten Satire hinzu: „Wenn es die natürliche Begabung versagt, bringt einen die Entrüstung zum Dichten.“³ Damit dabei Satire entsteht, muss es eine literarische Entrüstung sein. „Sie ist dabei nicht in Verse gehüllte Entrüstung, sondern sie ist Vers aus Entrüstung.“ (Arntzen 1989: 12) Das bedeutet allerdings nicht, dass im weiteren Verlauf der Satiregeschichte stets gebundene Sprache zur Umsetzung notwendig ist. Denn *die* Satire gibt es nicht; immer steht das Satirische im Vordergrund. Dabei gewinnt die Entrüstung zentrale Bedeutung bei der Entstehung von Satirischem, denn der Autor benützt nicht die Sprache um seine Entrüstung darzustellen, sondern er lässt sie zur Sprache kommen; sie wird damit gleichsam zu seinem Produzenten der literarischen Darstellung. (vgl. Arntzen 1989: 14)

Um die römische Verssatire und ihre Bedeutung für die Renaissance-Satiriker und schließlich die Satiriker der Aufklärung zu verstehen, ist ein Blick auf ihre beiden wichtigsten – bereits erwähnten – Vertreter Quintus Horatius Flaccus und Decimus Iunius Juvenalis notwendig. Charakteristisch ist die dominante Zeichnung des Sprechers. Dieses „Ich“ ist zwar als Fluchtpunkt der satirischen Perspektive formuliert, dabei ist die Norm aber nicht die Bedingung satirischen Sprechens überhaupt. Horaz gilt als der tolerantere der beiden bedeutenden Satiriker. Er will die Wahrheit lachend sagen. Das zeigt er stets in der Repräsentation der Wahrheit im Negativ. „Denn ‚Wahrheit sagen‘ ist bei Horaz nichts anderes als der affirmative Ausdruck für die satirische Negation.“ (Arntzen 1989: 20) Juvenal sieht die Dinge ernster. Für ihn ist die satirische Darstellungsweise der zeitgemäße Modus der Dichtung schlechthin. Seinen Fokus richtet er in seiner literarischen Arbeit auf das entrüstete Negierte selbst, denn dessen Existenz ist in allen Zeiten charakteristisch. Die Satire leistet im Vergleich zu den anderen literarischen Gattungen am meisten, denn der Satiriker setzt sich dabei selbst aufs Spiel. (vgl. Adamietz 1986: 244) Ein bedeutendes Merkmal, Juvenal behauptet hier erstmals die Einheit von Existenz und Sprechen in der Literatur. Allerdings fällt es auch schon bei der römischen Verssatire schwer ein

² „Difficile est saturam non scribere.“ In: Juvenalis, Decimus Iunius (1950): *Saturae*. Hg. von Knoche Ulrich. München: M. Huber, S. 2

³ „Si natura negat, facit indignatio versum.“ In: Juvenalis, Decimus Iunius (1950): *Saturae*. Hg. von Knoche Ulrich. München: M. Huber, S. 3

Einheitsmoment zu finden, auf das sich das satirische Sprechen berufen kann; ein Umstand, der in der weiteren Entwicklung des Satirischen immer wieder aufgeworfen wird.

3.3 Was darf die Satire? – Einführung in die Satiretheorie

Auf der Suche nach dem Bedeutungskern der Satire fällt eine ganz entscheidende Frage besonders ins Gewicht: Was darf die Satire? Diese Frage beschäftigt immer wieder Autoren, Leser und Kritiker satirischer Literatur. Satire gilt als ungerecht, denn sie ist unerbittlich. Anklagende Attribute à la aggressiv, beißend oder zersetzend, verletzend werden ihr auf ihrem Weg mitgegeben. Immer wieder scheint sie mit Boshaftigkeit und Bitterkeit gesellschaftliche Verhältnisse und menschliche Laster zu verhöhnen und zu verspotten. Scheinbar unversöhnlich zieht sie dabei eine Grenze zwischen Utopie und Wirklichkeit. Die Antwort, die der Schriftsteller Kurt Tucholsky auf die oben gestellte Frage gibt, lautet daher: „Alles.“ (Tucholsky 1919: 364) Mit dieser Gewissheit kann nun die Frage nach ihren Techniken aus der Nähe betrachtet werden.

Im englischen Sprachraum werden unter anderem sprachanthropologische Ansätze verfolgt: Elliott sieht in der Existenz irischer Satiriker und ihrem Bezug zu magisch-okkulten Handlungen die Möglichkeit, aus anderem Blickwinkel nach Impulsen und Funktionen der Satire zu fragen. Die direkte Nachweisbarkeit bleibt er allerdings schuldig. Generell versucht Elliott den psychologischen und anthropologischen Ursprung der Satire aufzudecken. Er betont hier vor allem den Begriff der Naturform im Unterschied zur Kunstform. (vgl. Elliott 1963: 313-326)

Northrop Frye sieht in der Literatur die Möglichkeit, dem menschlichen Trieb zur Selbstgestaltung Ausdruck zu verleihen. Dabei müssen sowohl Wunsch- wie Schreckensbilder dargestellt werden. Bei letzterem erfährt die Satire ihre prominente Berechtigung. Unterscheidet sie sich in Inhalt und Methoden von der restlichen Literatur, so hat sie doch dasselbe Ziel vor Augen. Frye sieht die Bedeutung der Satire im Gegensatz von Menschheitsgeschichte und Utopie – ein Bild, das uns auch bei Friedrich Schiller begegnen wird. Formal-ästhetisch teilt er die Satire in drei Phasen ein: In der niederen Form akzeptiert der Sprecher die gesellschaftlichen Konventionen und verspottet jedwede Abweichung. Die Satiren des Horaz zieht er hier als Beispiele heran. In der zweiten Phase stehen die Konventionen selbst auf dem Prüfstand. Alles Dogmatische wird hinterfragt, da jede Vorschreibung die Freiheit des Menschen einschränkt. In der hohen Form wird es noch kritischer: Hier wird die Bedeutung jeder Lebensordnung und –erfahrung per se angezweifelt. (vgl. Frye 1964: 227-243)

Georg Lukács baut seine Satiretheorie wiederum auf den gesellschaftlichen Machtverhältnissen auf. Er beruft sich auf Hegels Begriffspaar von Wesen und Erscheinung, um Form und Gegenstand der Satire näher zu beleuchten. Sie ist für ihn die schöpferische Methode, die ihre Besonderheit im verstärkten Kontrast von Wesen und Erscheinung hat – während andere Kunstformen im Regelfall zwischen diesen vermitteln. Jeweils am unmittelbaren Einzelfall wird das Wesen gesellschaftlicher Gegebenheiten, denen Konfliktpotenzial immanent ist, zum Vorschein gebracht. Modellhaft bringt er satirische Beispiele aus der Wirklichkeit, etwa den Hauptmann von Köpenick, um seinen Anspruch zu untermauern:

Sie treiben in einem besonders krassen Fall gerade das Wesen einer bestimmten Entwicklungsstufe einer Klasse oder einer ganzen Klassengesellschaft zur unmittelbaren, sinnlich wahrnehmbaren Oberfläche. In dem besonderen, tatsächlich vorgefallenen Einzelfall ist die unmittelbare Einheit und zugleich der unmittelbare Kontrast von Wesen und Erscheinung verkörpert. (Lukács 1975: 434)

Die Satire liegt hier in der Konstitution der Gesellschaft, die eine solche charakteristische Situation erst ermöglicht. Lukács weiter:

Nur wenn die bloße Möglichkeit des Gegenstandes der satirischen Darstellung ausreicht, um das geschilderte System als das, was es in Wahrheit ist, zu entlarven; wenn das hierin unmittelbar enthaltene Verdammungsurteil keiner Begründung bedarf; [...] kann die Satire als wirklich gestaltet bezeichnet werden. (Lukács 1975: 435)

Um die schwierige Beziehung von Satire und Wirklichkeit zu analysieren bettet Ulrich Gaier seine Satiretheorie in eine eigene Wirklichkeitstheorie ein. Er entwickelt dabei ein System, das weit über die Satire selbst hinausreicht. Ausgangspunkt ist der Wirklichkeitsbezug der Satire, weshalb er im literaturwissenschaftlichen Rahmen eine Theorie der Wirklichkeit mitentwickelt. Er unterscheidet vier Bedeutungsbereiche und vier Wirklichkeitsschichten oder Erfahrungsstrukturen. Die Realität erscheint dem Betrachter demnach in vier Bedeutungsbereichen, die auf einer Skala von äußerster Fremdheit bis innigster Vertrautheit unterteilbar ist. Er benennt sie „unbekannt oder faszinierend-bedrohlich; bekannt oder dienlich; befreundet oder gleichwertig; eigen oder selbstgeschaffen.“ (Gaier 1967: 336) Die Bedeutungsbereiche sind als Erfahrungsweisen oder Methoden des Bewusstseins zu verstehen, das Wirkliche zu verarbeiten. Die Wirklichkeitsschichten werden im Lauf der Menschheitsgeschichte von den Menschen hinzugewonnen. Die erste Schicht nennt Gaier die Substanzwirklichkeit, bei der das Bewusstsein nur wenig Macht über die Wirklichkeit hat.

In der Gestaltwirklichkeit werden die Dinge miteinander verglichen und erhalten Eigenschaften. Sie erscheint mit den Epen Homers. Die Funktionswirklichkeit wird zur Zeit der Renaissance gewonnen. In ihr erscheinen Funktionszusammenhänge zwischen den Dingen, die auf ein gemeinsames Zentrum bezogen werden. Die Figurwirklichkeit entspricht dem Bedeutungsbereich des Eigenen. Die Verfügungsgewalt des Bewusstseins ist hier am größten. (vgl. Gaier 1967: 422-448)

In Gaiers System existieren verschiedene Ableitungen, doch stets orientiert er sich an der Viergliedrigkeit. Die Bedeutungsbereiche sind ambivalent und bestehen aus einem positiven und einem negativen Aspekt. In diesem System ist die Satire dem negativen Aspekt der ersten Wirklichkeitsstufe zugeordnet – der positive Aspekt wird von der Lyrik besetzt. Kritik, Tadel und gleichgültiges Übersehen sind die negativen Aspekte der weiteren Wirklichkeitsstufen. Gaier entwirft auch Wirkungsformen auf den Leser. In dem vierteiligen System positioniert er die Satire als die erziehende auf dem dritten Platz. (vgl. Gaier 1967: 396f.) Aus diesen drei Kategorisierungen leitet Gaier die innere Form der Satire, ihre Rhetorik und ihre Geschichte ab. Satire stellt das Unbekannte, Unbegreifliche dar; durch Einschränkung oder Übertragung auf genau definierte Gegenstände („Sündenbock“). Hier ist an Gaiers System Kritik anzubringen: Zwar kann die Satire bei ihm an allen Bedeutungsbereichen einen Anteil haben, in der echten Satire verweist der unmittelbare Gegenstand jedoch nur auf die Totalität des Unbekannten. Dabei gelingt es ihm nicht, sein Satiresystem näher mit den menschlichen Handlungsweisen, vor allem dem menschlichen Fehlverhalten, zu verbinden. Seine Theorie engt den Satirebegriff ein und drängt sie in den Bereich des Unbekannten, wodurch es weniger Gegenstand als vielmehr Ursprung der Satire wird.

Vorzug seiner Abhandlung ist die Allgemeingültigkeit hinsichtlich literaturgeschichtlicher Veränderungen der Satire in Stil und Methode. Dabei unterscheidet er zwischen überzeitlichen Grundzügen und den geschichtlichen Verwirklichungen, und definiert zusammenhängende Ansätze zur beiderseitigen Darstellung. Dennoch ist seine Theorie vorrangig aus theoretischer Sicht wertvoll, da wichtige Fragestellungen der Satirekritik ausgespart bleiben. So beschäftigt er sich etwa nicht näher mit der Objektwahl, weil seine Abhandlung nur von den Bewusstseinsstrukturen generell und den Möglichkeiten des Satirischen losgelöst von den Verwirklichungsbedingungen geht.

3.4 Die Entwicklung von Satire und Satirebegriff in der Neuzeit

Die Satire hat vor dem Beginn der Aufklärung einen schweren Stand in der gehobenen Gesellschaft. Sowohl religiöse als auch weltliche Gründe sprechen gegen sie: So gilt sie als Sünde, da sie gegen das Gebot der Nächstenliebe verstößt. Außerdem stellt sie mit ihrer Kritik den absoluten Herrschaftsanspruch der Obrigkeit infrage. Sich über seinen Nächsten zu stellen und ihn in „spoettlicher hoenerey“ bloßzustellen, lehnt Martin Opitz daher rundweg ab.⁴ Trotzdem beschäftigen sich im 16. und 17. Jahrhundert immer wieder Gelehrte mit der Problematik, Satire innerhalb des Rahmens Poetik näher zu definieren. So sieht der italienische Humanist Francesco Robortello die Satire als eine Nachahmung menschlicher Handlungen mit der Absicht der Darstellung des Allgemeinen. Er versucht damit, die Satire in das System der Dichtung einzuordnen. Sein Landsmann Antonio S. Minturno setzt sich mit der Frage noch reflektierter auseinander, unterlässt es aber, eine verbindliche Antwort zu geben. Dafür legt er die formalen Kriterien Nachahmung, Wahrscheinlichkeit und Universalität fest. So seien etwa vorkommende Namen stellvertretend für das Ganze zu sehen. Der Satiriker schreibt daher nicht aus persönlichem Hass, sondern aus Empörung über das Böse. Minturno in seinem Werk *De Poeta* (1559):

Die Satire kann definiert werden als Nachahmung einer irgendwie fehlerhaften und verkehrten Handlung in schmucklosen Versen und, wenn auch einfacher und natürlicher, so doch scharfer Sprache zur Verbesserung der Sitten; und zwar eher allgemein als persönlich. (zit. und übersetzt von Brummack 1971: 302)

Eine veränderte Darstellungsabsicht ist zu erkennen, wenngleich die Wirkungsabsicht gleich – und damit auch problematisch – bleibt. Denn ihr Ziel ist die Verbesserung der Sitten, obwohl eine Erklärung, wie es dazu kommen soll, fehlt. Der niederländische Gelehrte Daniel Heinsius geht in seiner Abhandlung *De satyra Horatiana* (1610) einen Schritt weiter, wenn er der Satire eine doppelte Wirkung zuschreibt: Einerseits erregt sie Hass und Unwillen, andererseits kann sie auch zum Lachen führen. Die Grenze zwischen den beiden Wirkungen liegt in der Kritik, im Tadel. Wie es zur Katharsis kommt, wird auch hier nicht näher erläutert. Heinsius nimmt an, dass durch die satirische Fähigkeit Leidenschaften hervorzurufen, eine seelische Reinigung zustande kommt. (vgl. Brummack 1971: 306f.)

Jedenfalls wiegt die im kaiserlichen Auftrag von den Territorialherren ausgeübte Zensur schwer. So können jederzeit Werke von der Drucklegung ausgeschlossen werden, die einen Angriff auf die Reinheit des Glaubens, die Institutionen der Kirche, die guten Sitten oder die Personen des Kaisers und der Landesfürsten darstellen. Die teilweise rigorosen Zensurauslegungen der Behörden überraschen daher ebenso wenig, wie die Klagen

⁴ Opitz, Martin (1970): Buch von der deutschen Poeterey. Hg. von Sommer, Cornelius. Stuttgart. Reclam, S. 28

damaliger Literaten. Gottlieb Wilhelm Rabener beklagt eindringlich in seiner Vorrede zum vierten Teil seiner *Satirischen Schriften* (1755) den kaum vorhandenen Spielraum:

Überhaupt ist wohl Deutschland das Land nicht, in welchem eine billige und bessere Satire es wagen darf, ihr Haupt mit der Freimütigkeit emporzuheben, mit welcher sie gewohnt ist, die Laster oder die Torheiten der Menschen zu strafen. [...] In Deutschland mag ich es nicht wagen, einem Dorfschulmeister diejenigen Wahrheiten zu sagen, die in London ein Lord-Erzbischof anhören, und schweigen, oder sich bessern muss. (zit. nach Grimm 1975: 337)

Auch Georg Christoph Lichtenberg scheint ähnliche Erfahrungen wie Rabener zu machen. So schreibt er in seinen *Sudelbüchern*, einer ab 1764 über viele Jahre hinweg entstandenen Sammlung aphoristischer Gedankensplitter, folgendes:

Geht hin und schreibt einmal eine Satire auf den regierenden Kammerdiener, auf den natürlichen Sohn oder des natürlichen Sohns Bastard [...]. Ihr werdet des Henkers werden. Überhaupt wenn ihr in Deutschland auf vornehme Herrn Satiren machen wollt, so rate ich euch zwei Stücke, entweder wählt euch welche aus dem Alten Testament, oder bewerbt euch zuvor um ein Dienstgen zwischen den Tropicis, und wenn euch das nicht ansteht, so halts Maul.⁵

Mit dem Einsetzen der Aufklärung verändert sich der Stellenwert satirischer Dichtung: Sie wird als ein „moralisches Strafgedicht[e] über einreißende Laster“⁶ zu einer bevorzugten Literaturform. Auch der Aufklärer Johann Christoph Gottsched schätzt sie und ihre Möglichkeiten. „Dieser schlechten Welt wird die Utopie einer vernunftgeleiteten Gesellschaft als das erstrebenswerte Ziel entgegengesetzt und daran die Wirklichkeit gemessen.“ (Paul 1998: 55)

Gottsched spricht in seinem Werk von zwei Satiregattungen. Diese gliedert er nach ihrer Wirkung in eine komische und eine tragische Satire, die beide als längere Gedichte im Alexandriner verfasst werden sollen. (vgl. Arntzen 1975: 181) Charakteristika, die schon lange vor Gottsched bei den römischen Satirikern gefunden werden. Unterscheidungsmerkmal ist dabei der Inhalt – ein Erbe der ersten Humanisten. Behandelt die scherzhafte Satire harmlose Torheiten und Verletzungen des äußeren Anstands, geht es in der ernstesten Satire um die eigentlichen Laster und Unsittlichkeiten. Diese Unterscheidung

⁵ Lichtenberg, Georg Christoph (1968): *Schriften und Briefe*. Bd. 1. *Sudelbücher*. Hg. von Promies, Wolfgang. München: Hanser, S. 387

⁶ Gottsched, Johann Christoph (1973): *Versuch einer critischen Dichtkunst: Anderer besonderer Theil*. In: *Ausgewählte Werke*. 6. Bd. II. Teil. Hg. von Birke, Joachim und Brigitte Birke. Berlin: de Gruyter, S. 170

baut Gottsched auf der Komödientheorie und der rhetorischen Theorie des Witzes auf. Langsam aber stetig werden so Dummheit und Bosheit zum Hauptgegenstand der Satire. Dabei zeigt sich in der Gewichtung der Laster (kleine oder große Fehler) der Grad der Anschuldigung. Während sich die scherzhafte Satire den kleinen Lastern widmet, behandelt die ernsthafte Satire große Verfehlungen. Diese Einteilung verfestigt sich im Lauf des 18. Jahrhundert zusehends, stellvertretend mit dem Gegensatzpaar „Laster und Torheit“ bezeichnet. Die Gliederung wird immer differenzierter, wobei sich verschiedene Dichotomien durchdringen. Die Laster bewirken Bestrafung, Unwissenheit resultiert in absurden Situationen. Johann Joachim Eschenburg schreibt dazu:

Die Satire, als poetische Gattung betrachtet, ist eine durch die Rede bewirkte sinnlich vollkommene Darstellung menschlicher Laster und Torheiten von ihrer nachteiligen und lächerlichen Seite, um jene zu bestrafen und verhasst zu machen, diese zu verspotten und zu belachen; und beides den Lasterhaften und Toren zu beschämen und zu bessern.⁷

Die ernste Satire zeigt sich vor allem in Zeiten erbitterter Gegensätze, Tyrannen und verbitterter Außenseiter, die komische Satire wird in Zeiten kultureller Blüte zum Beispiel von etablierten Hofdichtern verfasst und in höchsten Kreisen geschätzt.

Für Helmut Arntzen ist die Satire im deutschen Sprachraum vor dem 18. Jahrhundert stark theologisch motiviert. Sie versucht die Beseitigung einzelner, konkreter Mängel und entspricht in ihrer Erscheinungsform dem poetischen Zeitverständnis: „Die Satire bis zur Aufklärung ist nur richtig auf dem theologischen Hintergrund zu erkennen und zu deuten. Der Satz von der vor Gott sündigen Welt ist für die satirische Gestaltung entscheidend.“ Arntzen weiter: „[...] sie versucht, das Lehrhafte in Anschauung, in Bilder zu übertragen und meist in Versen auszusagen.“ (Arntzen 1975: 180) Der von Gottsched unternommene Eingrenzungsversuch zeigt sich dabei wenig wirksam, denn schon zu seinen Lebzeiten hat die Gattung diese Grenzen durchbrochen: So sind die bedeutendsten Satiriker Mitte des 18. Jahrhunderts die Prosaisten Christian Ludwig Liscow und der bereits genannte Gottlieb Wilhelm Rabener. Die Frage der Gattung steht daher weniger im Vordergrund als die Frage nach dem Satirischen selbst. Diese Frage beantwortet der Schweizer Aufklärer Johann Georg Sulzer in seiner enzyklopädischen *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* (1792): Er sieht den Zweck der Satire darin, „dem Übel, das sie zum Inhalt gewählt hat, zu steuern, es zu verbannen oder wenigstens sich dem weiteren Einreißen desselben zu widersetzen,

⁷ Eschenburg, Johann J. (1976): Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1783. Hildesheim u.a.: Olms, S. 81

und die Menschen davon abzuschrecken.“⁸ Derart zeigt sich Satire bereits damals als komplexe Wirklichkeitsdarstellung mit eigengesetzlicher Erkenntnisweise, bevor Friedrich Schiller seine Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) veröffentlicht.

3.5 Schillers Satirebegriff

Satirisch ist der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale [...] zu seinem Gegenstande macht. Dies kann er aber sowohl ernsthaft und mit Affekt, als scherzhaft und mit Heiterkeit ausführen; je nachdem er entweder im Gebiet des Willens oder im Gebiet des Verstandes verweilt. Jenes geschieht durch die strafende, oder pathetische, dieses durch die scherzhafte Satire. (Schiller 2002: 39)

Schiller greift bei seinem Satirebegriff die zu seiner Zeit aktuelle Typologie auf. Allerdings impliziert sein Satirebegriff einige Schwierigkeiten, schließlich soll die Satire weder zu moralisch-lehrhaft noch zu spielerisch-ästhetisch sein. Form- und Inhaltskonventionen dürfen nicht verletzt werden, sondern sollen obendrein noch vereint werden: Das Moralische muss in der ästhetischen Form, die Form im Wahrheitsgehalt reflektiert sein. „In der Satire wird die Wirklichkeit als Mangel, dem Ideal als der höchsten Realität gegenüber gestellt.“ (Schiller 2002: 40) Daraus folgt, dass sich der Satiriker über den Unterschied zwischen empirischer und wahrer Wirklichkeit unbedingt bewusst sein muss. Der Satiriker ist aber kein Allheilsbringer, der über die Wahrheit gebietet, vielmehr kann er sie nur durch eine Gegenüberstellung mit dem Ist-Zustand konstituieren.

Weil Satire erkennbar macht, dass das noch nichts ist, was bloß ist, macht sie erahnbar, was sein könnte und damit erst wahre Wirklichkeit wäre als das konkrete Reale, als menschliche Geschichte. (Arntzen 1975: 182)

Dabei spricht Schiller von verschiedenen Unterscheidungsmöglichkeiten der Satireformen: Es existieren für ihn (1) zwei Arten von Gegenständen (empörende Wirklichkeit und moralisch gleichgültiger Stoff), (2) zwei Arten satirischen Gefühls (Unwille und Spott) und (3) zwei Dichtertypen (erhabene Seelen und schöne Herzen). Schiller sprengt dabei die damalige Gattungspoetik, wenn er nur Satire, Elegie und Idylle verwendet, da sie eine

⁸ Sulzer, Johann G. (1970): Allgemeine Theorie der schönen Künste. In einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Nachdruck der zweiten Auflage Leipzig 1792. Bd. 4. Hildesheim: Olms, S. 131

bestimmte Empfindungsweise beinhalten. (vgl. Schiller 2002: 47) Er löst damit die Satire aus ihrem traditionellen literarischen Umfeld und bindet sie an Kants System.

3.6 Gegenwärtige Definitionsversuche

Satire ist zu Schillers Lebenszeit eine nicht zu unterschätzende literarische Gattung. Dass sie einen so großen Stellenwert einnehmen kann, verdankt sie nicht zuletzt der Säkularisierung und der damit einhergehenden verstärkten Autonomie der Dichter. Nach Schillers Auseinandersetzung mit dem Satirebegriff wird es ruhig um die Satire. Der starke Inhaltsbezug der satirischen Dichtung ist bald nicht mehr gewünscht, es soll schließlich erzogen und nicht belehrt werden. Die Kunst richtet sich somit auf ein neues Ideal ein: interesseloses Wohlgefallen. (vgl. Kant) Die ernste Moral der Satire stört dabei das Bild der Zeit, das sich immer stärker romantisch darstellt. Die Theorie des Humors, des Komischen, der Ironie tritt vermehrt in den Vordergrund. Im Windschatten konfliktloser Komik gewinnt der versöhnende Humor an Bedeutung, überhaupt scheint in dieser bürgerlichen Ästhetik kein Platz für kritische Angriffe im satirischen Stil. Satire wird in dieser Zeit als Zweckdichtung wahrgenommen und mit diesem Etikett diskreditiert. (vgl. Schönert 1969: 171)

Zwar kritisiert Georg Wilhelm Friedrich Hegel diese Begriffe, doch tut auch er sich mit der Satire selbst schwer; sie passt nicht in sein System. So geht er teilweise auf die Begriffe vor Schiller zurück, übernimmt allerdings auch Ansätze schillerscher Konzeption: Die Verortung der Satire in den Übergang von klassischer zu romantischer Dichtung etwa, die er historisch in der römischen Literatur festlegt. Hier zeigt sich anstelle der poetischen Versöhnung der Griechen die Gegensätzlichkeit von Subjekt und Allgemeinheit. Unbefriedigende Subjektivität und unbefriedigende Wirklichkeit bilden den Nährboden für die Satire, die zwar philosophisch nach einer zukünftigen Versöhnung strebt, diese aber poetisch nicht einlösen will und kann. Konsequenter weist Hegel auf die Diskrepanz hin:

Heutigentags wollen keine Satiren mehr gelingen. [...] Es gehören feste Grundsätze dazu, mit welchen die Gegenwart in Widerspruch steht, eine Weisheit, die abstrakt bleibt, eine Tugend, die in starrer Energie nur an sich selber festhält und sich mit der Wirklichkeit wohl in Kontrast bringen, die echte poetische Auflösung jedoch des Falschen und Widerwärtigen und die echte Versöhnung im Wahren nicht zustande bringen kann. (Hegel 1955: 494)

Spätestens bei Christoph Martin Wieland bekommt die Literatur respektive Satire ihre Gestaltungsfreiheit zurück. Diese Autonomie meint nicht die Freiheit von Wirklichkeit,

sondern die Freiheit der Darstellung der Wirklichkeit. Denn erst in dieser Fülle an Darstellungsmöglichkeiten spiegelt sich die tatsächliche Wirklichkeit wider.

Zur Zeit der Romantik kommt es aufgrund unterschiedlicher Gewichtung zu einem Gegensatz zwischen dem Inhalt und der Bezeichnung. So werden die satirischen Texte Jean Pauls, Tiecks, Brentanos etc. als Komödien bezeichnet, fallen meist in die Kategorie Humor und Ironie. Kommen gegen Ende des Jahrhunderts naturalistische Formen vermehrt in der deutschsprachigen Literatur auf, so genießt die Satire wieder einen höheren Stellenwert; auch weil Gattungen, die der Satire keinen Raum lassen, an Boden und Bedeutung verlieren. Aphorismen, Fabeln, satirische Lyrik stehen dafür hoch im Kurs. So sei hier schon auf die Strafgedichte von Karl Kraus verwiesen, die in detaillierten Studien einzelne Betrachtungen der Wirklichkeit wiedergeben; gegen die große Überblickserzählung verwehrt sich die Satire jedoch.

Vielmehr wird immer aufs Neue das Missverhältnis in allem gezeigt, und zwar so, dass alles, was vom Einzelnen und vom Ganzen her geschieht, sichtbar, beschreibbar, also auch aufhebbar falsch geschieht. (Arntzen 1975: 186)

Am schwersten tut sich die Satire beim Drama. Definitionsversuche scheitern stets, da der dahinter liegende Versuch Gegensätze aufzulösen, nicht mit einer literarischen Gattung, die aus diesen Gegensätzen besteht, funktionieren kann. So kann Karl Kraus – einer ihrer bekanntesten Vertreter – stellvertretend mit seinem Gesamtwerk gesehen werden: ein Satiriker, der am kleinsten Anlassfall Kritik am Ganzen sichtbar macht. Neu bei ihm wird sein, dass ihm die Sprache nicht mehr das Vehikel ist, sondern der Anlassfall selbst. Satirischer Stil beginnt und endet bei ihm mit dem Zitat, was im nächsten Kapitel einer näheren Betrachtung unterzogen wird. In seiner großen Satire, um die es in dieser Arbeit geht, wird der Geist seiner damaligen Zeit zitiert und konstruiert.

Er ist nicht gegen dies und das, sondern dagegen, dass das, was ist, als das Richtige oder doch als das Unveränderliche ausgegeben wird. Darum destruiert er es. Nicht damit nichts mehr sei, sondern das Bessere sich herstellen könne. Der satirische Text ist dafür selbst der Beleg. (Arntzen 1975: 189)

Auffällig ist allerdings die Lücke, die zwischen Anspruch und Wirklichkeit der Satirefunktion klafft: So stellt sich die Frage, ob die Satire eher Vergangenheitsbewältigung oder – überwältigung ist. Schließlich ist sie in der Lage, das Abscheulichste detailliert darzustellen,

eine Änderung bewirkt diese Fähigkeit jedoch nicht. So ist es nicht verwunderlich, dass Arntzen in der Satire den Drang zur Utopie wahrnimmt:

Indirekter spricht keine Dichtung von Utopie als die Satire, denn sie spricht nur von der verkehrten Zeit. Aber auch keine eindringlicher. Denn sie spricht gegen diese Zeit, damit sie richtig gestellt werde. Satire ist Utopie ex negativo. (Arntzen 1975: 193)

Lukács sieht den Satirebegriff in einem engen Verhältnis zur Weltanschauung des Autors, was sich letztlich im Werk exemplarisch widerspiegelt. Der Satiriker bekämpft einen Gesellschaftszustand, die zentralen Missstände der Gesellschaftsordnung. Es kritisiert in der Regel die Klasse, die an gesellschaftlichen Änderungen interessiert ist, während die herrschende Klasse ihrerseits Spott und Hohn für die Unterdrückten übrig hat. Lukács sieht die Satire daher weniger als Gattung, sondern viel mehr als schöpferische Methode, die auf der künstlerisch fruchtbaren Rolle des Klassenhasses beruht. (vgl. Lukács 1975: 445) Selbstkritik einer Klasse ist dabei seiner Meinung nach weniger treffsicher, wenngleich er die Darstellungen selbstkritischer Satiren in der bürgerlichen Entwicklung – vor allem in Krisenzeiten – als gelungen ansieht (Swift, Flaubert, Kraus).

Von der Glosse und den Agitationsversen angefangen bis zum großen Roman und zur großen Komödie, dehnt sich ihr Bereich aus. Die objektive Wirklichkeit des verfaulenden Kapitalismus produziert täglich, stündlich, massenhaft die Gegenstände der Satire. (Lukács 1975: 449)

Fragen der formalen Analyse sowie gattungstheoretische Überlegungen aus dem englischsprachigen Raum erscheinen ab den 1960er-Jahren im deutschen Literaturbetrieb. Die Protagonisten dieser Literaturforschergeneration stellen sich dabei der Problematik eines kaum einzugrenzenden Begriffs, der von Brummack so dargestellt wird:

Satire bezeichnet ein Werk, eine Gattung und eine Empfindungsweise oder Absicht mit der zugehörigen Schreibart; sie kann punktuell sein, aber auch ganze Werke bestimmen; ihre Skala ist in jedem Fall sehr breit und der historische Bedeutungswandel überdurchschnittlich groß [...]. (Brummack 1971: 330)

Elliott orientiert sich an der Arbeit Wittgensteins, genauer gesagt seiner Analyse des Wortes „Spiele“. In seinem Aufsatz *The Definition of Satire. A Note on Method* (1962) schreibt er über die Frage der Satiredefinition:

[D]as ist keine Sachfrage, die dadurch zu klären wäre, dass man das Werk auf die notwendigen und zureichenden Merkmale hin befragt, durch die es automatisch den Namen Satire erhalte; es ist eine Entscheidungsfrage: Berechtigen die Ähnlichkeiten dieses Werks mit verschiedenen Arten von Satire uns dazu, es in diese Kategorie aufzunehmen; oder die Kategorie so auszuweiten, dass wir es einbeziehen können? (zit. nach Brummack 1971: 331)

Elliotts Aussage versucht einen Lösungsansatz für die Definitionsschwierigkeiten zu liefern, wirft aber letztlich wieder ein neues Problem auf: Inwieweit sind begriffliche Grenzen zu ziehen ohne dabei ins Belanglos-Unverbindliche zu geraten? Brummack schlägt drei Bedingungen vor, die eine Satiredefinition erfüllen sollte: (1) Sie sollte nicht unabhängig von der Begriffsgeschichte formuliert sein, (2) sie sollte den historischen Formenwandel erklären beziehungsweise ihm gegenüber offen sein und (3) sie sollte die wesentlichen Erscheinungsformen des Satirischen in einzelnen Werken und Epochen abdecken. Dabei erkennt er an, dass keine Definition per se die gesamte Satiregeschichte erfassen kann. (vgl. Brummack 1971: 332)

Als wesentliche Definitionsmerkmale tauchen dabei immer wieder der Angriff, die Norm und die Indirektheit auf – wiewohl diese Merkmale auch im Gegensatz stehen können. So muss der Angriff einer gewissen Norm verpflichtet, die Kritik aber nicht gerecht sein. Satire steht nicht in der Schuld gerecht zu sein, aber gerechtfertigt. Die Norm selbst darf nicht als die Grenze des „allgemeinen Anstands“ verstanden werden, sie kann sich genauso als ebendiese Ablehnung herausstellen. Sie ist letztlich als absolute Einheit gegen jedwede Abweichung anwendbar. Vielleicht reicht es daher aus, auf den Begriff Angriff zu verzichten, da seine Bedeutung in der Kombination von Norm und Indirektheit vorhanden ist. Die Indirektheit wiederum bezeichnet die ästhetischen Elemente, die dazu dienen, Norm oder Angriff durch die Zensur des Lesers zu bringen. Die genannten Schlüsselworte beleuchten das Themenfeld Satire von verschiedenen Standpunkten aus. Gemeinsam bieten sie ähnlich einem dreidimensionalen Koordinatensystem eine Grundlage zur Eingrenzung des Satirebegriffs.

Theodor W. Adorno gründet seine Einwände gegenüber der Satire auf Hegels angeführten, nicht mehr vorhandenen festen Grundsätzen. Das zentrale satirische Verfahren ist für ihn die Ironie, wie er in seinem Aphorismus *Juvenals Irrtum* (1951) festhält: „Ironie überführt das Objekt, indem sie es hinstellt, als was es sich gibt, und ohne Urteil, gleichsam unter Aufspaltung des betrachtenden Subjekts, an seinem Ansichsein misst.“ (Adorno ²1996a: 239) Die Satire ist dann der weitere Schritt des tendenziellen Urteilens. Das sei aber nicht mehr möglich, da das dafür nötige kritische Bewusstsein

verschwunden ist. Eine Satire „traditioneller Art“ kann daher in heutiger Zeit nicht mehr funktionieren, da sie in ihrer Form letztlich nur den bestehenden Verhältnissen dient, wengleich sie das Gegenteil beabsichtigt. Die Satire muss ihre Form ändern, den Begriff in sich aufnehmen und Widerstände gegen sich selbst enthalten:

Perspektiven müssten hergestellt werden, in denen die Welt ähnlich sich versetzt, verfremdet, ihre Risse und Schründe offenbart, wie sie einmal als bedürftig und entstellt im Messianischen Lichte daliegen wird. Ohne Willkür und Gewalt, ganz aus der Fühlung mit den Gegenständen heraus solche Perspektiven zu gewinnen, darauf allein kommt es dem Denken an. (Adorno ²1996a: 283)

Auch Arntzen erwartet von der Satire mehr als die oft beschworene Auflistung und Darstellung gegenwärtiger unmöglicher Zustände. Da sie keine fixe Lehre oder Norm mehr hat, die ihr als Standpunkt ihrer Kritik dienen kann, muss sich die Satire auf ihre Sache einlassen. Mithilfe detaillierter sprachlicher Darstellungen kann sie der manifesten Wirklichkeit ein gewünschtes Mögliches entgegenstellen:

[Denn die Satire hat] heute mehr zu leisten, als aus der Gesicherheit des moralischen Konsensus heraus kritisch zu zeigen, wo die Ordnung gestört wird. Sie muss ohne diese Sicherheit inmitten der verstörten Ordnung diese als eine verstörte beweisen und gleichzeitig [...] eine neue – utopische – Ordnung [...] konstituieren. Aber solche Konstituierung bleibt unterm Aspekt ihrer Immanenz eine unabschließbare Aufgabe. (Arntzen 1960: 4)

3.6.1 Sprachkritische Satire

Die sprachkritische Satire kann als Resultat aus Hegels, später auch Adornos Überlegungen präsentiert werden. Hier will die Satire nicht mehr den Fokus auf die Wirklichkeit und die Kritik an ihr richten, sondern die Missstände am Sprachgebrauch selbst thematisieren. Denn, so Paul, „die Beschädigungen der Gesellschaft werden in der Sprache selbst sichtbar gemacht. Satire entsteht so aus Sprachkritik und aus der Gestaltung sprachlichen Zweifels.“ (Paul 1998: 62)

Die erste eindrucksvolle Sprachkritik im Rahmen satirischen Schreibens kann bei dem österreichischen Dramatiker Johann Nestroy festgemacht werden. Seine Figuren brillieren dabei durch den scharfen Gebrauch der Sprache, anstatt durch profundes Wissen. Dementsprechend zeigt sich auch die Dummheit der handelnden Figuren in einem entlarvenden Sprachgebrauch. In Nestroys immanentem Sprachwitz versteckt sich mehr oder weniger stark seine Gesellschaftskritik. Wenig verwunderlich, dass Karl Kraus in dem

Aufsatz *Nestroy und die Nachwelt* (1912), anlässlich seines 50. Todestages, über diesen schreibt: „Nestroy ist der erste deutsche Satiriker, in dem sich die Sprache Gedanken macht über die Dinge.“ (Kraus 1960b: 233) Besonders beachtlich ist die Formulierung hinsichtlich ihrer paradoxen Beziehung zwischen Autor und Sprache. Beide, Nestroy und Kraus – wie auch später Kofler –, verstehen es meisterhaft, eine Wirklichkeit auf Basis der filigranen Verwendung des Werkzeugs Sprache zu entwerfen. Im Umkehrschluss ist den Sprachkritikern weniger die Wirklichkeit problematisch, als vielmehr die Sprache, die den Zugang zur Wirklichkeit verstellt. Mit diesem Gedankengang wird endgültig Schillers Satirebegriff ad absurdum geführt. Die Satire drückt nicht mehr den Mangel der Wirklichkeit aus, sondern sie zeichnet durch das Darstellen und Anprangern der mangelhaften Sprachverwendung in der Gesellschaft ein beklagenswertes Wirklichkeitsbild. (Paul 1998: 64f.)

4 KARL KRAUS – SATIRE IM WELTUNTERGANG

Bevor auf das Werk *Die letzten Tage der Menschheit* näher eingegangen wird, soll der Autor Karl Kraus im Umfeld seiner Zeit beleuchtet werden. Besonders interessant ist es dabei, auf sein Weltbild einzugehen und es näher zu durchleuchten. Die in diesem Zusammenhang bedeutendsten Themen sind sein Verhältnis zur Politik und zur Presse.

4.1 Der Autor am Ende eines Zeitalters

4.1.1 Der Trugschluss des Unpolitischen

Karl Kraus lebt in einer Zeit großer Spannungen und Veränderungen. Es sind die sozialen, die ökonomischen, die militärischen Ereignisse der Jahrhundertwende und der nachfolgenden Jahrzehnte, die dem Literaten Kraus ein Betätigungsfeld ungeahnten Ausmaßes bieten. In einer solchen Situation obliegt es dem Satiriker, die Sprache der Zeit darzustellen. Dabei orientiert sich sein Werk an der Sprache der Mächtigen, also auch an der der Politik.

Schwierig ist dabei die Frage nach seiner Zugehörigkeit zu beantworten. Verschiedenste Versuche, Kraus in ein politisches Lager einzuordnen, werden der Wirklichkeit letztlich nie gerecht. Es stellt sich dabei die Ansicht ein, dass eine solche Zuordnung bzw. chronologische Aufzählung seiner politischen Aussagen nicht zielführend ist, wie die folgende Aussage von dem österreichischen Juristen Albert Fuchs zeigt:

Im Grund schrieb Karl Kraus weit lieber über Literatur und Theater als über Politik. Trotzdem wandte er viel Zeit und Temperament an die Erörterung politischer Dinge. Im Laufe der Jahre wechselte er unzählige Male seinen Standpunkt. Zuerst war er Liberaler, später, noch vor dem Krieg, extremer Konservativer, während des Krieges Pazifist, dann stand er den Sozialdemokraten nahe, [...].⁹

Eine solch verkürzte Darstellung der Politik in Kraus Werk führt zu nichts. Betrachtet man Kraus Aussagen zu politischen Themen im jeweiligen Umfeld, wird man eher fündig. So schreibt er in seinem *Fackel*-Aufsatz *Bekenntnisse* vom Oktober 1905 (F 185: 1ff.) von seiner Absicht, die ästhetische Orientierung auf Kosten „sittlicher Entrüstung“ (F 185: 8) zurückzunehmen. Im Januar 1906 geht er noch einen Schritt weiter: „Die Seiten dieser Zeitschrift, die meine eigene Feder beschrieb, zeigen alle menschlichen Untugenden außer dem Ehrgeiz, Politik zu machen.“ (F 194: 6) In den Folgejahren bleibt er seiner Einstellung treu, veröffentlicht höchstens Stellungnahmen, die seine Abscheu verdeutlichen sollen, wie die folgenden Zeilen aus der *Fackel*-Ausgabe vom März 1910:

Vielleicht ginge es besser, wenn die Menschen Maulkörbe und die Hunde Gesetze bekämen; wenn die Menschen an der Leine und die Hunde an der Religion geführt würden. Die Hundswut könnte in gleichem Maße abnehmen wie die Politik. (F 298: 46)

Karl Kraus einem politischen Lager zuzuordnen hilft also nicht weiter. Er lehnt die seinerzeitig dominante Geistesströmung des Liberalismus vehement ab, verteidigt die Grundsätze der Aufklärung. Prinzip seiner Handlungen ist dabei stets das problematische Verhältnis von Staatsmacht und Individuum. Kraus sieht die Notwendigkeit der Politik in der Voraussetzung eines Lebens ohne sie. (vgl. F 514: 49) So kultiviert er noch wenige Jahre vor seinem Ableben, im Dezember 1931, seine Sonderstellung, keiner politischen Gruppierung jedweder Art zuordenbar zu sein:

Ich bin bekanntlich keiner Partei Genosse, sondern stehe allen mit gleichmäßig abgewogener Missachtung gegenüber. Ich putschte selbst, packte nicht einmal mit mir und mache, ohne nach links oder rechts zu blicken, zugleich revolutionäre und reaktionäre Politik, kurzum, ich bin das, was die Idioten sämtlicher Parteien einen Eigenbrötler nennen. (F 864: 2)

⁹ Fuchs, Albert (1949): Geistige Strömungen in Österreich. 1867-1918. Wien: Die Buchgemeinde, S. XIX

Diese – und viele weitere – Zitate von Kraus legen den Schluss nahe, dass es sich hierbei um einen unpolitischen Autor handelt. Dieser Schluss ist allerdings falsch, würde den Satiriker Kraus selbst infrage stellen. Denn so sehr sich die Satire antipolitisch gibt, steht sie doch mit ihrem Anspruch auf normative Definitionsmacht in einem Konkurrenzverhältnis zur Politik. Dazu muss sie einen außenstehenden Blickwinkel einnehmen können und gleichzeitig eine ständige Verbindung als Beobachterin der Politik und ihres Umfelds aufrechterhalten. (vgl. Merkel 1998: 130) Vielmehr ist seine Haltung des antipolitischen „Geistesmenschen“ der damals üblichen Anschauung der Intelligenzia näher als ihm wohl lieb ist. Diese Haltung scheint das Resultat der damaligen sinn- und moralentfernten ökonomischen Entwicklung in Kombination mit einer offenkundig hilflosen und überforderten Politik zu sein.¹⁰ Resultat dieser Gegebenheiten ist die Darstellung der Kunst als letzter Rückzugsraum für die Individualität gegenüber einem allgemeinen Uniformierungszwang aus Politik und Wirtschaft. Max Weber schreibt zu diesem Phänomen am Ende seines Vortrags *Wissenschaft als Beruf* (1919):

Es ist das Schicksal unserer Zeit, mit der ihr eigenen Rationalisierung und Intellektualisierung, vor allem: Entzauberung der Welt, dass gerade die letzten und sublimsten Werte zurückgetreten sind aus der Öffentlichkeit. (Weber⁵1982: 612)

Kraus bezieht diese Position in vollstem Bewusstsein, resultiert doch aus dieser Sonderstellung seine geistige Unabhängigkeit und moralische Unbestechlichkeit. Er steht somit in glaubhafter Distanz zu den Personen des öffentlichen Lebens, um als Satiriker seinen Kommentar abzugeben. In diesem Spannungsfeld schreibt er im November 1908 den aufschlussreichen Satz: „In Wahrheit ist mir die Politik zwar nicht Beruf, aber gerade deshalb Problem.“ (F 264: 1)

Hermann Broch klassifiziert die satirischen Texte von Karl Kraus als „Absolut-Satire“ im Unterschied zur politischen Tendenzsatire. Während jene an partikuläre Zwecke, Loyalitäten etc. gebunden ist, schafft der Satiriker Kraus mit dieser ein „prophetisches Bild“:

[...] was er geschaffen hat, war die allgemeingültige Absolut-Satire, war das prophetische Bild der Welt-Apokalypse, enthüllt an den österreichischen „Missständen“. [...] es ging um die Weltbrüchigkeit, in der das kommende Unheil, das kommende Menschenleid bereits lauerte, [...]. Und daran wird die Absolut-Satire

¹⁰ Vergleiche dazu: 1) Hübinger, Gangolf (1988): Hochindustrialisierung. In: Langewiesche, Dieter (Hg.): Liberalismus im 19. Jahrhundert. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 193ff.; 2) Kraus stilisiert diese Konstellation immer wieder exemplarisch: *Zerstörungskampf gegen die künstlerische Persönlichkeit* (F 194: 8), im Juli 1914 nach der Ermordung des Thronfolgerpaares (F 400: 1)

krausscher Prägung in ihrer (wahrlich nicht a-politischen) Anti-Politik zur Politik, zur einzigen wahrhaft gültigen Meta-Politik. (Broch 1976: 273)

Zwar unterliegt dieser Text einem ziemlich essayhaften Charakter, doch lässt sich aus ihm die Sichtweise und Selbstdarstellung des Satirikers Kraus erahnen. Dass Kraus seine Positionierung hinsichtlich der Politik in diesem Spannungsfeld tatsächlich bewusst wählt, gesteht er letztlich in seinem Aufsatz *Zur Sprachlehre*¹¹, der im Juni 1921 in der *Fackel* erscheint, explizit ein:

Es wird kaum je einen Autor gegeben haben, dem Substantielleres, Wirklicheres, Zeitlicheres, Aktuelleres abgenommen werden konnte als dem, der meine Schriften geschrieben hat [...]. Wenn man es las, war es Politik. Wenn man liest, was ich davon halte, ist es l'art pour l'art. (F 572: 64)

Für gewöhnlich beobachtet und beschreibt Kraus die Einzelercheinungen seiner Umwelt in seinen satirischen Texten. Seine schriftstellerischen Fähigkeiten bieten dabei stets die Möglichkeit, diese Erscheinungen auf ihren Ursprung, ihr „Grundübel“, verankert in den sozialen und politischen Umständen dieser Zeit, zurückzuführen. „Aber im Grade des Typischen, Massenhaften ihres Auftretens spiegeln diese Phänomene politische Aufgaben, Wirkungen, Defizite und Unfähigkeiten wider.“ (Merkel 1998: 132) Äußerst treffend stellt Karl Kraus über seine Tätigkeit in diesem Zusammenhang im Juni 1928 fest:

Ich habe in dreißig Jahren keine Zeile geschrieben, in der nicht die allgemeinste Kulturkritik, die Umfassung des zeitlichen Verfalls vom besonderen und erlebtesten Anlass bezogen war. Ich habe freilich auch dreißig Jahre lang anzukämpfen gehabt gegen das stupide Unvermögen, diese Perspektive zu erkennen [...]. (F 781: 1f.)

Er ist sich also seiner Funktion und Wirkung – gerade auch hinsichtlich seiner Nachwelt – durchaus im Klaren. Mit seinem Pandämonium *Die letzten Tage der Menschheit* schreibt er in absoluter Selbstgewissheit einen Nachruf auf eine untergehende Welt, ein satirisches Lebenswerk, das eine starke Komponente politischer Betrachtungen in sich birgt als Komplement seiner sozialen Wahrnehmung. Derart gelingt es Kraus, einen erhellenden Einblick in ansonsten schwer zugängliche Räume der Geschichte zu bieten. Auch eine

¹¹ Mit diesem Aufsatz begründet Kraus einen 12 Jahre langen „sprachlichen Erziehungsschwerpunkt“ in seinen *Fackel*-Aufsätzen.

andere Thematik – eng mit dieser verbunden – hat den Satiriker immer wieder zur Feder gebracht: die Presse und ihre Verfahrensweisen.

4.1.2 Der Weltkrieg als Symptom einer Kulturkrise – Karl Kraus und die Presse

Ein Hass, wie Kraus ihn auf die Journalisten geworfen hat, kann niemals so schlechthin in dem, was sie tun, fundiert sein – es mag so verwerflich sein, wie es will; dieser Hass muss Gründe in ihrem Sein haben, mag es nun dem seinen so entgegengesetzt oder so verwandt sein wie immer. (Benjamin 1969: 374)

Diesem Paradoxon Walter Benjamins gilt es auf den Grund zu gehen: Der junge Karl Kraus, ein ehrgeiziger Mann mit literarischen Ambitionen, hat zunächst keine Berührungspunkte mit der Presse. Eine Tätigkeit als Literaturkritiker scheint zunächst seine Wunschvorstellung sein. Doch die in Wien vorherrschende Literatur des *Jungen Wiens*, literarische Größen der damaligen Zeit wie Hermann Bahr oder der junge Hugo von Hofmannsthal, ist nicht seines. Er identifiziert sich mit dem Naturalismus, ist ein Verehrer Gerhard Hauptmanns. Zwangsläufig wendet er sich von den Jung-Wienern ab – und dem Journalismus zu. „[...] und zwar einem kritischen Journalismus, der sich thematisch mehr und mehr an der politischen und sozialen Situation orientiert.“ (Arntzen 1975a: 26) Dabei macht er nicht nur positive Erfahrungen: So bewirbt er sich als Mitarbeiter der *Neuen Freien Presse*, wird aber abgelehnt. Er realisiert bald, dass das journalistische Tagesgeschäft seinen Ansprüchen nicht gerecht wird. Wenige Jahre später wird er ein Angebot ebendieser Zeitung ausschlagen, um seine eigene Vorstellung von Journalismus und Literatur mit der Gründung des Journals *Die Fackel* umzusetzen, was diese Konstellation umso interessanter macht.

Die *Neue Freie Presse* hatte sich wieder einmal verspätet; ihr Antrag kam, als dem früher nur literarisch Beflissenen der Sinn für die „ökonomischen Zusammenhänge“ aufgegangen und so etwas wie politisches Gefühl in mir erwacht war. [...] Es gibt zwei schöne Dinge auf der Welt: Der *Neuen Freien Presse* angehören oder sie verachten. Ich habe nicht einen Augenblick geschwankt, wie ich zu wählen hätte. (F 5: 10f.)

Schon früh stellt er fest, dass ein Grundübel der österreichischen Zeitungslandschaft die Verbindung von Literatur und Journalismus darstellt. Dieses Verhältnis wirkt sich nachhaltig auf das Bewusstsein der gesamten Epoche aus. Kraus ist dies zuwider, weshalb er sich zunächst als Enthüllungsjournalist versucht. Diese innere Verflechtung von Literatur und Presse im Wien der Jahrhundertwende ist ein Unikum im deutschen Sprachraum. Einer, der

diesen Begebenheiten äußert positiv gegenübersteht, ist der deutsche Journalist Maximilian Harden. Harden ist dafür bekannt, die öffentliche und private Sphäre bei seinen Enthüllungsgeschichten nicht zu trennen. (vgl. Jacobi 1989: 217)

Der angehende Satiriker Kraus stellt sich bald in Opposition zu diesen Arbeitstechniken. Für ihn ist das Sprachverhalten eng geknüpft an moralisches Verhalten, was er in seinem Aufsatz *Sittlichkeit und Kriminalität* (1902) thematisiert. Die im Aufsatz angesprochenen moralischen Überlegungen werden in den Folgejahren nach und nach zur Grundlage seines satirischen wie kritischen Werks. Die Sprache nämlich offenbart sich seiner Meinung nach als das Instrument moralischer Kritik. In letzter Instanz fordert Kraus vom Individuum eine sittliche Verpflichtung gegenüber der Sprache. (vgl. Stephan 1964: 170ff.)

Mit diesem moralischen Fundament geerdet, startet Kraus ab 1907 eine längerfristige Auseinandersetzung mit dem Berliner Journalisten. Hauptgegenstand der Kritik ist das Nebeneinander von Form und Inhalt, was Hardens unmoralischen journalistischen Stil in Kraus Augen kennzeichnet. Als Enthüller stofflicher Sensationen sieht sich Kraus dabei keineswegs: „Dass ich die publizistische Daseinsberechtigung verloren habe, ist hoffentlich der Fall; die Form periodischen Erscheinens dient bloß meiner Produktivität, die mir in jedem Monat ein Buch schenkt.“ (Kraus 1960: 19) Sein Konflikt mit Harden entwickelt sich fort und mündet in der Arbeit und Veröffentlichung von *Die Übersetzungen aus Harden* (1908). Der Deutsche ist für Kraus der Prototyp eines Schreibers, der sich durch seine bloße Sprachverwendung ebendieser ausliefert. In den Jahren dieses Konflikts entwickelt Kraus sein künstlerisches Selbstverständnis und festigt seine Ansichten über Sprache und Satire, was für sein weiteres schriftstellerisches Handeln konstitutiv ist. Auch und gerade das Gegensatzpaar Journalist und Literat kann Kraus an seinem Gegner entwickeln. In Harden und bald auch Moriz Benedikt, dem Herausgeber und Chefredakteur der *Neuen Freien Presse*, hat Kraus schon früh zwei ideologische Kontrahenten ausgemacht, die für seine Meinungs- und Stilbildung von entscheidender Bedeutung sind. Beide bekommen daher auch gezielt verbale Attacken des Satirikers zu spüren – sei es in der *Fackel* oder in den *Letzten Tagen der Menschheit*.

Kraus meint mit der Sprache den von der Presse angewandten Sprachgebrauch, der sich aufgrund ihrer Vormachtstellung zum allgemeinen Sprachgebrauch der Epoche entwickelt. Dabei ist es sein Verdienst, diesen Missstand konsequent publik zu machen, denn er scheint auf weiter Flur der Einzige, der durch die sprachliche Analyse von Zeitungstexten dieses Sprachproblem aufgreift und anspricht. Sprachverhalten ist dabei für ihn gleichzusetzen mit moralischem Verhalten, was nach und nach zur Grundlage seines satirischen und kritischen Werks wird.

Kraus lernt am Sprechen der Zeitung die Bedeutung der Sprache begreifen, indem er Gründe und Wirkungen ihrer Zerstörung als Zerstörung des Denkens und der Phantasie im und durch das Reden der Zeitung begreift. (Arntzen 1975a: 39)

So entwickelt sich der Pressekritiker langsam zum Satiriker. Seine Sprachkritik ist also Kritik ihres Gebrauchs in seiner Zeit, hervorgerufen und begünstigt durch den Sprachgebrauch der Presse. Die Ausweglosigkeit seines Unterfangens wird ihm dabei rasch bewusst: „Ich ringe nach Worten und bekenne wieder einmal die Ohnmacht satirischer Betrachtung, [...]“ (F 118: 1) Diese Erkenntnis hat auch einen Wandel in der Ausrichtung seiner Zeitschrift zu Folge: Die stete publizistische Kritik wird im Literarischen aufgehoben. Ab der *Fackel*-Ausgabe 155 (Februar 1904) verzichtet Kraus auf publizistische Mitarbeit sowie Verwertung fremden Materials zu eigenen Arbeiten, wodurch der Anteil seiner Texte sprunghaft ansteigt. Im Mai 1912 schließt er diese Entwicklung ab, als nach dem Tod August Strindbergs dessen Einakter *Eselsdorf* als letzter fremder Originalbeitrag in der *Fackel* erscheint.

An Nachschub an Antipoden wie Harden mangelt es den Satiriker nicht: So entwickelt sich in den 1920er-Jahren mit dem ungarischen Zeitungsherausgeber Imre Békessy eine Feindschaft, die Kraus zu der regelmäßig zitierten Aussage: „Hinaus aus Wien mit dem Schuft!“ (F 697-705: 145) bringt. Auch ihm wirft Kraus moralisch haltlose Sprachverwendung vor und hält ihn für nicht mehr als einen „Revolverjournalisten“. Für ihn gelten wie für keinen anderen die Worte Arntzens:

Das Verfügen über die Sprache zugunsten journalistischer Enthüllungen und Meinungen desensibilisiert gegenüber dem eigenen Sprechen und den darin versteckten Sprachenergien und damit gegenüber der Erfahrung selbst. Wer nicht weiß, dass er und damit nicht weiß, was und wie er spricht, ist für Kraus kein Schriftsteller. (Arntzen 1975a: 41)

Es ist vor allem die phrasenhafte Sprachverwendung, die Kraus kritisiert. Sieht der junge Kraus darin eine Verschleierung der Wirklichkeit, da sich die Phrase vor dieser inhaltslos aufbaut, so sieht er schon zur Zeit der Auseinandersetzung mit Harden die Beherrschung der Sprache um der bloßen Effekte willen als ihr Hauptziel. Er stellt sich rasch in Opposition zur Phrase und ihren sprachlichen Gemeinplätzen, die seiner Meinung nach die sprachliche Wirklichkeit zunehmen zerstören. Unmissverständlich kritisiert er bereits im Juli 1911 diese Phrasenhaftigkeit des Zeitungsjargons:

[...] ich habe den zu Zeitungsdrück erstarrten Unflat aus Jargon und Phrase aufgeschöpft, gesammelt und in seiner ganzen fantastischen Wirklichkeit, in seiner ganzen unsäglichen Wörtlichkeit kommenden Tagen überliefert. (F 326: 16)

Diese Phrasenhaftigkeit kommt praktisch ohne Inhalt aus: „Keinen Gedanken haben und ihn ausdrücken können – das macht den Journalisten aus.“ (Kraus 1986a: 212) Der Zusammenhang, die Abhängigkeit, die zwischen Form und Inhalt der Sprache besteht, wird durch diese Formalisierung, durch diese Inhaltlosigkeit, zersetzt. Ähnliches legt auch Joachim Stephan Kraus in den Mund, wenn er schreibt: „Die Zeitung verschuldet den Ruin der Vorstellungsfähigkeit, der Journalist, der neben der Meldung auch die Meinung liefert, erspart dem Leser die eigenen Gedanken.“ (Stephan 1964: 127)

Diese Selbstgenügsamkeit der journalistischen Sprache bekämpft der Satiriker wo er kann: „Journalisten schreiben, weil sie nichts zu sagen haben, und haben etwas zu sagen, weil sie schreiben.“ (Kraus 1986a: 212) So sieht Kraus in dieser journalistischen Technik die Gefahr, dass die gesellschaftliche Sprachverwendung auf ein Ensemble reizvoller Wörter reduziert wird. Sie mag vorgeben der Meinungsbildung zu dienen, untergräbt sie aber in vollstem Bewusstsein. Kraus weiß, dass die Sprache konstitutiv für die Wirklichkeit ist, dass sie Urheberin unserer Anschauungen ist. Setzt sich also die Phrase an die Stelle bewussten Sprechens, ist sie immer auch Wirklichkeit, und die bewusstseinslose Sprache immer schon Phrase. Das veranlasst Kraus mit der Phrase regelmäßig hart ins Gericht zu gehen: „Die Sache ist von der Sprache angefault. Die Zeit stinkt schon von der Phrase.“ (Kraus 1986a: 229)

Kraus erkennt früh die gesellschaftsformende und –deformierende Gewalt der Presse, die in allen Bereichen des sozialen Lebens wirksam ist, allerdings keinerlei Regulierung und Zugriffs der nominellen Machtinhaber unterliegt. Für ihn ist klar, dass hinter den vermeintlichen „Scheinmächten“ von Staat und Politik das Paradigma der wirklichen Herrschaftsmächte liegt:

Die Erkenntnis, dass nicht in den „Vertretungskörpern“ [...], dass nicht in den Parlamenten, sondern in den Redaktionen die wirkenden Mächte am Werk seien, hat dieser Zeitschrift die politikfremde Richtung gewiesen. (F 194: 6)

Max Weber formuliert diesen Umstand in seiner Rede auf dem ersten Deutschen Soziologentag 1910 ähnlich:

Meine Herren, über die Größe der allgemeinen Bedeutung der Presse hier etwas zu sagen hat ja keinen Zweck. [...] Wenn die Presse mit kommandierenden Generalen verglichen worden ist [...], so weiß jeder Mensch: Darüber gibt es bei uns nichts rein Irdisches mehr, und es wäre nötig, in das Gebiet des Überirdischen zu greifen, um Vergleiche zu finden. (Weber 1924: 434)

Die Macht liegt also unmissverständlich bei den Erzeugern dieser neuen Sprachlichkeit. Opposition dagegen muss aus der Eigenverantwortlichkeit jeden Individuums kommen. Der geschichtliche Prozess ist eben nicht vorgeschrieben, die Verhältnisse sind nicht bedingungslos hinzunehmen. Jeder ist Träger seiner eigenen Funktion. Somit ist auch jeder für Kraus persönlich kritisier- und angreifbar, wenn die Eigenverantwortlichkeit nicht im geforderten Ausmaß eingehalten wird. (vgl. Stephan 1964: 167) Das alltägliche Geschehen stellt sich allerdings anders dar, als es der Satiriker einfordert. Dass Kraus diesen aussichtslosen Kampf um Sprache und Wirklichkeit gegen den übermächtigen Sprachapparat Presse trotzdem sein Leben lang verfolgen wird, zeigt unter anderem ein Text, den er bei seinen Wiener Vorlesungen 1929 vorträgt: In *Im dreißigsten Kriegsjahr* beschäftigt sich Kraus mit der Macht der Presse:

Monarchie oder Republik? In den dreißig Jahren, die mein Widerwille zurückdenkt, hat in Österreich nie eine andere Macht regiert als die Presse, die einer ihr dienstbaren Bürokratie den Untertan des gedruckten Wortes als Sklaven der Vorschrift gebrauchsfertig geliefert hat! (F 800: 22f.)

Die von verschiedenen Seiten hochgelobte Pressefreiheit sieht Kraus daher zwangsläufig aus anderem Blickwinkel. Allzu leicht scheint es in Redaktionskreisen möglich, die Berichterstattung den kommerziellen Interessen der Zeitungsherausgeber unterzuordnen. Der Warencharakter der Zeitung, als Extrem der Pressefreiheit, kann vom ehrgeizigen Kraus nicht hingenommen werden. Daher thematisiert der junge Journalist vom ersten Jahrgang der *Fackel* an diese verhängnisvolle Verbindung. Zeitungsredaktionen, die ihre Meinung an den Höchstbieter verkaufen, werden von Kraus Zeit seines Lebens bekämpft: Prominentestes Angriffsziel wird und bleibt die bereits genannte *Neue Freie Presse* – und ihr Herausgeber und Chefredakteur Moriz Benedikt. Diese Macht der Presse zeigt sich letztlich in ihren katastrophalen Auswirkungen im Ersten Weltkrieg: Die Presse wird zur Mitverantwortlichen der Menschheits-Katastrophe. (vgl. Pieper 2000: 84)

Die ökonomischen Zusammenhänge kennt Kraus bereits vor dem Ausbruch des Ersten Weltkrieges. In dem bemerkenswerten Aufsatz *In dieser großen Zeit* (1915) thematisiert er

ebendiese Korrelation zwischen Krieg und Kommerz. Es ist eine satirische Anklageschrift, die inmitten der damaligen Kriegsbegeisterung ein einzigartiges Dokument darstellt:

In dieser großen Zeit

die ich noch gekannt habe, wie sie so klein war; die wieder klein werden wird, wenn ihr dazu noch Zeit bleibt; und die wir, weil im Bereich organischen Wachstums derlei Verwandlung nicht möglich ist, lieber als eine dicke Zeit und wahrlich auch schwere Zeit ansprechen wollen; (F 404: 1)

Kraus verzichtet bei diesem Text nicht auf die regelmäßig angesprochenen sprachlichen Defizite einer von den Medien angeleiteten Öffentlichkeit:

Zu tief sitzt mir die Ehrfurcht vor der Unabänderlichkeit, Subordination der Sprache vor dem Unglück. In den Reichen der Fantasiearmut, wo der Mensch an seelischer Hungersnot stirbt, ohne den seelischen Hunger zu spüren, wo Federn in Blut tauchen und Schwerter in Tinte, muss das, was nicht gedacht wird, getan werden, aber ist das, was nur gedacht wird, unaussprechlich. Erwarten sie von mir kein eigenes Wort. (F 404: 1)

Er erklärt darin, dass der Krieg nicht überraschend kommt, da er die Konsequenz einer zivilisatorischen Entwicklung ist, die den Keim der Zerstörung in sich trägt. Dabei lehnt sich Kraus bei dem französischen Aufklärer Jean-Jacques Rousseau an, wobei er das Prinzip der Individualisierung wertet. Technik, Bildung, Wissenschaft werden von ihm aber als Handlanger einer industrialisierten Fortschrittsideologie markiert. Die Bedeutung der Presse könnte hier nicht größer angesetzt werden: Kraus macht sie für den „Zustand der Welt“ verantwortlich, sie ist „Ausdruck“ und „Erreger“ der weltweiten Zustände. (vgl. Kraus 1988: 14-19)

Wieder ist uns das Instrument über den Kopf gewachsen. Wir haben den Menschen, der die Feuersbrunst zu melden hat und der wohl die untergeordnetste Rolle im Staat spielen müsste, über die Welt gesetzt, über den Brand und über das Haus, über die Tatsache und über die Fantasie. (Kraus 1988: 15f.)

Dabei ist der Begriff der *Quantität* bei diesen umfassenden Schilderungen bedeutend. Er steht als Gegenbegriff zur Individualität, bedroht diese durch die moderne Massengesellschaft. Im Speziellen ist damit das von der Presse erschaffene, in die Köpfe der Massen eingepflanzte, irrealer Bild der Gegenwart gemeint. Signatur dieser gefälschten

Wirklichkeit ist eine von der Presse geschaffene Sprache, die nichts Substantielles mehr auszusagen vermag. „‘Quantität‘ ist der Stoff, aus dem *Die letzten Tage der Menschheit* sind, das Rohmaterial der Inhalt täglicher Zeitungslektüre.“ (Jacobi 1989: 61) Der Weltkrieg dient Kraus im Epilog des Werks, um den ästhetisch-moralischen Konflikt zwischen ihm und der Presse als abendländische Kulturkrise darzustellen. Polemisch setzt hier Kraus das Leid des Weltkriegs in Relation zur Zerstörungskraft der Presse, wenn er sagt:

Man könnte aber einmal dahinter kommen, welche kleine Angelegenheit so ein Weltkrieg war neben der geistigen Selbstverstümmelung der Menschheit durch die Presse, und wie er im Grund nur eine ihrer Ausstrahlungen bedeutet hat. (Kraus 1988: 17)

Es ist der sprachliche Verfall, der den Niedergang einer ganzen Kulturepoche einleitet. Für Kraus ist damit nicht bloß das Ende einer Zeit gemeint, sondern vielmehr die geschichtliche Erscheinung einer ganzen Kultur, die sich dem Untergang zuwendet. Seine Buchtitel sind für diese Sichtweise symptomatisch: *Die letzten Tage der Menschheit*, *Weltgericht*, *Untergang der Welt durch schwarze Magie*. Diesem heraufbeschworenen Untergang kann kaum ein Neuanfang folgen. (vgl. Stephan 1964: 165)

4.1.3 Der Satiriker wehrt sich mit seinen Waffen

Infolge des bereits erwähnten programmatischen Aufsatzes *Sittlichkeit und Kriminalität* (1902) entwickelt Karl Kraus die wesentlichen Gedanken und Motive seiner Lebens-, Kunst- und Weltanschauung. Dieser Prozess dauert das folgende Jahrzehnt und kann mit der Veröffentlichung seiner „Gedenkrede“ *Nestroy und die Nachwelt* (1912) als vollzogen gelten. (vgl. Krolop 1987: 24) Schon früh ist ihm dabei die Ohnmachtserfahrung hinsichtlich der Darstellung gesellschaftlicher Zustände bekannt:

Ich ringe nach Worten und bekenne wieder einmal die Ohnmacht satirischer Betrachtung, die sich vergebens müht, den grandiosen Humorkontrasten der Wirklichkeit literarischen Ausdruck aufzuzwingen. [...] Wo das Leben dem übertreibenden Humoristen nichts mehr übrig gelassen hat, wo es Pointen sprüht und Antithesen druckreif gestaltet, da ist alles andere leichter als eine Satire schreiben. (F 118: 1)

Er ist also frühzeitig mit den alltäglichen Schwierigkeiten satirischer schriftstellerischer Arbeit vertraut. „Das erotische Vergnügen ist ein Hindernisrennen.“ (F 229: 5), lautet zu diesem Thema ein Aphorismus aus dem Jahr 1907. So wandelt sich stetig und nachhaltig seine Überzeugung hinsichtlich der „Aussichtslosigkeit, mit Worten zu wirken“ (F 234: 2). Prägend wirkt sicherlich auch seine bereits erwähnte erste große persönliche Auseinandersetzung mit Maximilian Harden (1907/08). Dieser Konflikt führt bei Kraus zu einer intensivierten Beschäftigung mit der sprachlichen Problematik. So hat für Kraus die Sprache die Funktion, das Wesen darzustellen. Denn Sprache ist zugleich sinnliches Zeichen wie auch Träger von Sinn, ein geistiger Akt. Das Wort dient der Aufbewahrung geistiger Arbeit und ermöglicht dessen Wiederholung. Die sprachlichen Bausteine sind dabei nicht kompakt und unveränderlich, sondern immer gefährdet, ihre Tragkraft zu verlieren. Kraus ist der Meinung, dass es Aufgabe des jeweiligen Individuums ist, diese unsichere Verbindung zu konstituieren und zu stabilisieren. Jeder Sprecher entscheidet ursprünglich autonom über seine Sprachverwendung. So schreibt Kraus: „Die Sprache ist die einzige Chimäre, deren Trugkraft ohne Ende ist, die Unerschöpflichkeit, an der das Leben nicht verarmt.“ (Kraus 1954: 438) Die sprachliche Zerstörung, die Kraus ab dieser Zeit regelmäßig feststellt und anprangert, führt zum Verlust des eigentlichen Inhalts und zusehends zu einer Verselbständigung der Form. Bertolt Brecht sieht die Bedeutung von Karl Kraus dabei nicht in der bloßen Kritik am sprachlichen Duktus der Herrschenden, denn er kommt mit seiner Methode des kommentarlosen Zitierens der Substanz dieser Darstellungen näher als je zuvor:

Vergewaltigung der Sprache mag an sich auf gewisse moralische Schäden hindeuten, aber im großen Maßstab fruchtbar wird die kritische Prüfung der Sprache, wenn sie [...] als Werkzeug der Schädigung angewendet betrachtet wird. (Brecht 1967: 432)

Der erste bedeutende Satiriker, der mit der Zitatechnik arbeitet und so seine Umwelt karikiert ist Juvenal. Seine und die eigene schriftstellerische Tätigkeit beschreibt Kraus 1929 in der *Fackel*:

Er konnte eine Satire schreiben, ja es wurde ihm schwer, keine zu schreiben. Ich war strafweise in eine Zeit versetzt, die es in sich hatte, so lächerlich zu sein, dass sie keine Ahnung mehr hatte von ihrer Lächerlichkeit und das Lachen nicht mehr hörte. [...] Sie [die Satire – Anm. d. Verf.] zu schreiben, war schwerer geworden, da die Wirklichkeit mit ihr bis an den Rand kongruent schien und nur von dem, der sie zu sehen und zu hören verstand, zitiert zu werden brauchte. [...] Die Sprachkunst besteht da in der Weglassung der Anführungszeichen, in dem Plagiat an der tauglichen Tatsache, in dem Griff, der ihren Ausschnitt zum Kunstwerk verwandelt. (F 800: 1f.)

Derart findet der Satiriker eine geeignete Methode, die als stärkste Waffe gegen die allübergreifende Phrasenhaftigkeit eingesetzt werden kann. Er bekämpft damit eben jene Automatisierung der Rede, die in den Augen seiner Zeit als Beherrschtheit der Sprache auftritt. Als Urheber dieser Fehlentwicklung kritisiert er schon 1910 in seinem Aufsatz *Heine und die Folgen* prominente Autoren wie Heine und Nietzsche. Dabei sieht er die Autoren nicht als individuelle Täter, sondern in ihrer Existenz eine Kollektivschuld an der Nachahmung sprachlockerer Stimmungsbilder, wie sie im frühen 19. Jahrhundert in der Literatur üblich waren. Kraus stört daran die unbegrenzte Nachahmbarkeit dieses Sprachgebrauchs, der für ihn den Verlust der Sprachgestalt bedeutet. (vgl. Krolp 1987: 34) Diese Waffe beansprucht er aber nicht für sich, sondern sieht sie bereits in seinem gedanklichen Mitstreiter Johann Nestroy viele Jahrzehnte früher. In seinem Aufsatz *Nestroy und die Nachwelt* erfolgt daher die persönliche Identifikation mit dem Vorgänger:

Wie es kam, dass solche ein Geist begraben wurde: es müsste der große Inhalt seines satirischen Denkens sein, und ich glaube, er dichtet weiter. Er, Johann Nestroy, kann es sich nicht gefallen lassen, dass alles blieb, wie es ihm missfallen hat. (F 349: 3)

Zur gemeinsamen Entwicklung satirischer Dichtkunst schreibt er wenige Seiten später:

Überall lässt sich's irdisch lachen. Solchem Gelächter aber antwortet die Satire. Denn sie ist die Kunst, die vor allen anderen Künsten sich überlebt, aber auch die tote Zeit. Je härter der Stoff, desto größer der Angriff. Je verzweifelter der Kampf, desto stärker die Kunst. Der satirische Künstler steht am Ende einer Entwicklung, die sich der Kunst versagt. Er ist ihr Produkt und ihr hoffnungsloses Gegenteil. Er organisiert die Flucht des Geistes vor der Menschheit, er ist die Rückwärtskonzentrierung. Nach ihm die Sintflut. (F 349: 23)

Das entscheidende Motiv seiner Satire ist dabei stets der Kampf gegen den Fortschrittsglauben des Liberalismus. Gerade am Vorabend des Ersten Weltkriegs verfasst er dazu zentrale Texte, so unter anderen *Heine und die Folgen* und *Nestroy und die Nachwelt*, die er in der *Fackel* noch vor Kriegsbeginn veröffentlicht. Er verfasst noch weitere zentrale satirische Texte, deren Anlässe fast immer der „österreichischen Versuchsstation des Weltuntergangs“ (F 400: 2, 46) entstammen und „die apokalyptische Perspektive einer Entwicklung hervortreten lassen, die folgerecht zum Ersten Weltkrieg führte.“ (Krolp 1987: 38) Gerade diesen Fortschritt stellt der Satiriker regelmäßig infrage. Er scheint ihm ein Zustand statt einer Entwicklung zu sein, ein Zeitraum anstatt eines Zeitverlaufs. Geprägt von

Liberalismus, Parlamentarismus und Herrschaft merkantiler Meinungspressen fühlt sich Kraus hierher „strafweise [...] versetzt.“ (F 800: 1) Seine Meinung von der herrschenden Weltordnung seiner Zeit ist so aussichtslos betrübt, dass er satirisch anmerkt, lieber „die Schlachtordnung des bürgerlichen Lebens“ verlassen und „die Gelegenheit ergreifen und in den Krieg desertieren“ zu wollen (F 277: 57). Als dieser Schrecken tatsächlich beginnt, stellt er die üblichen Schuldigen fest: „Der Fortschritt geht auf Zinsfuß und Prothese, / das Uhrwerk in der Hand, die Glorie im Herzen.“ (F 445: 150) Nach Kriegsbeginn hüllt sich der Satiriker fünfzehn Monate in Schweigen, einzig durchbrochen durch die Veröffentlichungen und Lesungen der beiden Texte *In dieser großen Zeit* (F 404: 1-19) und *Der Ernst der Zeit und die Satire der Vorzeit* (F 405: 14-20).¹² Im ersten Text stellt Kraus klar, dass der Krieg nicht aus Erneuerungstendenzen, sondern als Symptom der Verfallsbedingungen der Zeit hervorgeht, somit eine Bestätigung des Status quo darstellt. Beide Texte klagen dabei den Verrat der Intellektuellen an: „Wer Taten zuspricht, schändet Wort und Tat und ist zweimal verächtlich. [...] Die jetzt nichts zu sagen haben, weil die Tat das Wort hat, sprechen weiter. Wer etwas zu sagen hat, trete vor und schweige!“ (F 404: 2) Als er sein Schweigen sein lässt, tauchen die ersten Szenen der *Letzten Tage der Menschheit* auf: Darin sind bange Gedanken und Perspektiven des Nörglers zur Nachwelt enthalten:

Ich glaube: Dass dieser Krieg, wenn er die Guten nicht tötet, wohl eine moralische Insel für die Guten herstellen mag, die auch ohne ihn gut waren. Dass er aber die ganze umgebende Welt in ein großes Hinterland des Betrugs, der Hinfälligkeit und des unmenschlichsten Gottverrats verwandeln wird, in dem das Schlechte über ihn hinaus und durch ihn fortwirkend, hinter vorgeschobenen Idealen fett wird und am Opfer wächst. Dass sich in diesem Krieg, dem Krieg von heute, die Kultur nicht erneuert, sondern nur durch Selbstmord vor dem Henker rettet. Dass er mehr war als Sünde: dass er Lüge war, tägliche Lüge, aus der Druckerschwärze floss wie Blut. [...] Das dieser Krieg von heute nichts ist als ein Ausbruch des Friedens und dass er nicht durch den Frieden zu beenden wäre, sondern durch den Krieg des Kosmos gegen diesen hundstollen Planeten! (F 406: 168)

Mit Recht kann gesagt werden, dass der Kraus der Kriegsjahre ein sprachlich akribisches und intensives Werk satirischer Perspektive entwirft. Dabei erschöpft sich sein Beitrag über diese Zeit nicht bloß in einer kulturkritischen Diagnose und kultursatirischer Demonstration, sondern

¹² In dieser großen Zeit wird in der 80. Vorlesung vom 19. November 1914 gelesen und in der *Fackel* Nr. 404 vom 5. Dezember 1914 veröffentlicht. Der Ernst der Zeit und die Satire der Vorzeit wird in der 82. Vorlesung vom 13. Februar 1915 gelesen und in der *Fackel* Nr. 405 vom 23. Februar 1915 veröffentlicht.

[...] sie führte ihn vielmehr auf das Phänomen, dass die bewusste und unbewusste Lüge einer heroischen Phraseologie, welche einer vollmechanisierten, mit den Mitteln modernster Technik ausgetragenen „Handelsrauferei“ nach wie vor die „Aufmachung“ eines frisch-fröhlichen „Raufhandels“ besorgt, ihre Opfer der Fähigkeit beraubt, sich die entsetzliche Realität dessen, was der Phrasendunst verschleiert, konkret vorzustellen, und so billiges und williges Kanonenfutter aus ihnen macht. (Krolop 1987: 45)

Dabei begibt sich der Schriftsteller Kraus häufig in den Grenzbereich zwischen Polemik und Satire. Er selbst will sich als Satiriker verstanden wissen, wenn er die beiden Bereiche zu definieren versucht: „Polemik setzt das Format des schlechten Objekts voraus, sie enthüllt das Missverhältnis zwischen Geltung und Unbedeutung.“ (F 360: 67f.) Die Satire definiert sich nicht aus der Wirklichkeit, sondern aus der Möglichkeit: „Nicht immer darf ein Name genannt werden. Nicht, dass einer es getan hat, sondern dass es möglich war, soll gesagt sein.“ (F 272: 44) Allerdings ist festzustellen, dass sich nach 1910 in seinem Hauptwerk *Die Fackel* kaum eine Satire findet, die nicht auch die tatsächlich handelnden Personen nennt, was ein wichtiger Aspekt seines Satireverständnisses ist:

Die Satire kennt keine Besserung der Welt. [...] Die Getroffenen haben wohl die Pflicht, sich zu bessern, aber nicht das Recht. Die Satire beleidigt nicht und kann nicht berichtigt werden, sie lebt, aber bereut nicht, [...]. (F 347: 27)

Kraus sieht in seiner Wirkungslosigkeit auch eine Schuld des Satirikers, wenn der Nörgler im Schlussmonolog von sich sagt, dass er „Augen hatte, die Welt so zu sehen und dessen Blick sie getroffen hat, dass sie wurde, wie ich sie sah.“ (Kraus 1967: 670f.) Dem Satiriker Kraus bleibt somit nur die Gewissheit der Fantasiearmut, Unbelehrbarkeit und Vergesslichkeit seiner Welt. „Der Menschheit wird die Kugel bei einem Ohr hinein und beim andern herausgegangen sein.“ (F 445: 2) Diese Wirkungslosigkeit führt bei Kraus letztlich auch zu einer Verstärkung seines vorhandenen Sprachzweifels: „Mein Sprachglaube zweifelt vor allen Wegen, die nach Rom führen.“ (F 572: 76), schreibt Kraus im Juni 1921. Er will nicht mehr nur ein Diener am Wort sein, sondern auch sprachpädagogisch durch seine Hervorhebung des Sprachzweifels wirken:

Wäre denn eine stärkere Sicherung im Moralischen vorstellbar als der sprachliche Zweifel? [...] Der Zweifel als die große moralische Gabe, die der Mensch der Sprache verdanken könnte und bis heute verschmäht hat, wäre die rettende Hemmung eines Fortschritts, der mit vollkommener Sicherheit zu dem Ende einer Zivilisation führt, der er zu dienen wähnt. (F 885: 2)

4.2 Die letzten Tage der Menschheit

4.2.1 Die zeitlose Sprachsatire

Beinahe 100 Jahre ist es her, dass Karl Kraus die Erstfassung seines Weltkriegsdramas veröffentlicht hat. *Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog* nennt er es. Dabei ist dieses Werk in jeder Hinsicht außergewöhnlich. Die im Titel angedeutete Apokalypse stellt sich bereits im Vorspiel ein und findet ihren Schlusspunkt in der Katastrophe des Epilogs: Die Menschheit wird durch Außerirdische vernichtet. Rahmen für dieses Binnendrama bilden das Vorspiel, das die Wiener Reaktionen auf die Ermordung des Thronfolgerpaares in Sarajevo (28. Juni 1914) schildert, und ein fantastischer Epilog, dessen Gegenstand die auf die *Letzten Tage* folgende *Letzte Nacht* ist. Die dazwischen sich abspielenden über zweihundert Szenen sprengen jede bekannte Definition einer Tragödie. Vielmehr soll man sie als Metapher für das Schicksal des Titelhelden sehen, so schreibt es der Autor im Vorwort. (LTM: 9-11) Der Ablauf scheint sich dabei in seinen zeitlich definierten Akten qualitativ beliebig ändern zu lassen. Das Endresultat bleibt doch das gleiche. Diese These untermauert der Autor selbst, wenn er schreibt:

Die *Letzten Tage der Menschheit* haben noch etwa hunderttausend Szenen, die nur nicht geschrieben wurden, um den Umfang des den Abend eines Marstheaters bequem füllenden Stückes nicht über Gebühr auszudehnen. (F 640: 7)

Kraus soll dabei nicht Unvermögen in der Planung einer Tragödie nach aristotelischer Lehre unterstellt werden. Vielmehr verfolgt er die Absicht, die Unfassbarkeit des Ersten Weltkriegs als ein quantitatives Erlebnis darzustellen, als einen Zeitraum anstatt einer zeitlichen Entwicklung. Er interessiert sich weniger für die allmähliche Entwicklung der Handlung, sondern sieht sie als Vehikel für das Folgende: Die Szenen und Episoden sind nämlich Teil eines größer angelegten Angriffs. Gerade eine solche Montagetechnik – ein scheinbar zusammenhangloses Aneinanderreihen grotesk-grausamer Szenen – eignet sich bestens, um die Dimension des Krieges, die Totalität des Phänomens zu erfassen. (vgl. Thomson 1984: 206f.) Dass in dieser scheinbaren Zusammenhanglosigkeit sehr wohl auch Struktur notwendig ist – und als gestalterisches Mittel gezielt eingesetzt wird, soll zu einem späteren Zeitpunkt näher ausgeführt werden.

4.2.2 *Der sprachliche Verfall oder der Journalist als Zerstörungsfaktor*

Eine dominante Gruppe in *Die letzten Tage der Menschheit* ist die Gesellschaft der Zeitungsleser. Eine Fülle von Zitaten, die ihre gleichförmige Sprachverwendung entlarven, ist ihr gewidmet: Einen hohen Stellenwert hat dabei die bereits erwähnte Phrase, die „Signatur der sinnentleerten Zeitungssprache“. (Jacobi 1989: 76) Erwähnenswerte Vertreter dieser Spezies sind unter anderem der Optimist als Stichwortgeber des Nörglers, der *alte Biach* als Darbieter benediktischer Leitartikelsprache oder der *alte und der älteste Abonnent der Neuen Freien Presse*. Sie alle zeichnen das Bild einer allumfassend beeinflussenden Presse. Als Gegenpol dieser stereotypen Sprachrohre etablieren sich die Opfer. Ihnen ist im Moment des Leidens, der Angst, des Todes der unverfälschte sprachliche Ausdruck wiedergegeben. „In der Sprache der Opfer ist die fast verschüttete Authentizität erlebter Wirklichkeit.“ (Jacobi 1989: 76) Kraus ist der Ansicht, dass diese Machtposition der Presse in der öffentlichen Zurschaustellung und Weitergabe ihrer Amoral begründet liegt:

Nicht Nationen schlagen einander: sondern die internationale Schande, der Beruf, der nicht trotz seiner Unverantwortlichkeit, sondern vermöge seiner Unverantwortlichkeit die Welt regiert, teilt Wunden aus, quält Gefangene, hetzt Ausländer, macht Gentlemen zu Rowdys. Nur durch die Vollmacht der Charakterlosigkeit, die in Verbindung mit einem schuftigen Willen Druckerschwärze unmittelbar in Blut verwandeln kann. Letztes, unheiliges Wunder der Zeit! (Kraus 1988: 17f.)

Kraus Erklärung bleibt allerdings schwammig und ohne direkte Aufklärung. Die Leerstelle seiner Argumentation füllt er stattdessen mit dem Einbruch des Mythos. In der 53. Szene des 5. Aktes versuchen die Zeitungsverkäufer, als „Korybanten und Mänaden“ bezeichnet, in einer menschenleeren Gasse ihre Arbeit zu tun:

[...] rasen sie die Gasse auf und ab, toben, scheinen einen Mord auszurufen. Die Schreie sind unverständlich. Manche scheinen die Meldung förmlich hervorzustöhnen. Es klingt, als würde das Weh der Menschheit aus einem tiefen Ziehbrunnen geschöpft.

-asgabeel- strasgabää!-xtrasgawee! Peidee Perichtee! Brichtee! strausgabeel- Estraskawee! richtee! eestrabee! abee! bee! (LTM: 669f.)

Die ursprüngliche Bedeutung des ausgesendeten Wortes ist für den Hörer nur noch entfernt zu entziffern. Der Wiederhall ist verkürzt, deformiert und verklingt letztlich im sinnentleerten Raum. Kraus stellt hier akustisch die Zerstörung der Sprache dar, als Vorwegnahme der

Zerstörung der Menschheit im darauffolgenden Epilog. Die Vertreter der Presse – und seien es nur die Zeitungsausdräger – sind dabei als Dämonen dargestellt, die sich einem rationalen Zugriff entziehen. Der Meinung des Nörglers kann die Presse aber nicht entkommen, als er in seinem Monolog über Kriegsschuld den Anteil der Zeitungsmacher sehr hoch ansetzt: „Nicht dass die Presse die Maschinen des Todes in Bewegung setzte – aber dass sie unser Herz ausgehöhlt hat, uns nicht mehr vorstellen zu können, wie das wäre: das ist ihre Kriegsschuld!“ (LTM: 677)

4.2.2.1 Die erfundene Wirklichkeit

Axiom krausscher Pressekritik ist deren Darstellung einer zweiten Wirklichkeit, hinter der die eigentliche Realität verschwindet. Diese erfundene Realität wird der Leserschaft durch die Herrschaft der Presse über das Kollektivbewusstsein vorgetäuscht. Das kann nur deshalb funktionieren, weil der Leser keine Ahnung von den Mechanismen im Hintergrund hat. So ist es auch nicht verwunderlich, dass der Hauptvertreter dieser Pressearbeit, Moriz Benedikt, bis zum Schluss der Satire zwar häufig andeutungsweise erwähnt wird, aber erst im Epilog als *Herr der Hyänen* seinen Auftritt hat. Jacobi meint dazu: „Dass Benedikt als backstage-character konzipiert ist, kaum greifbar, doch in aller Munde, erscheint als wohlkalkulierte Absicht, den Drahtzieher im Hintergrund zu treffen.“ (Jacobi 1989: 78)

Auch die zweimal auftretenden *zehn Herren in Gehröcken*, jeweils in der letzten Szene des Vorspiels und in der 52. Szene des 5. Aktes, spiegeln diese Geheimniskrämerei des Pressebetriebs wider. Im Personenverzeichnis nicht genannt, erfährt man über ihre journalistische Identität erst im Verlauf der Trauerfeier für den ermordeten Thronfolger und seine Gattin. Explizit gibt es auf ihre Funktion keinerlei Hinweise. Ihr Schweigen, sonst ein Merkmal unwichtiger Statistenrollen, unterstreicht ihre Bedeutung im Hintergrund.

Es erscheinen zehn Herren in Gehröcken, die, ohne sich zu legitimieren, mit Zuvorkommenheit, an dem Spalier der Wartenden vorbei, bis über die Tür des Trauergemachs geleitet werden, die sie während des Folgenden besetzt halten, so dass sie zwar selbst die Vorgänge beobachten können, aber diese den Blicken der Außenstehenden fast ganz entziehen. (LTM: 61)

Das Zeitalter des Journalismus – in dieser Szene verdichtet dargestellt – ist angebrochen. Dass die Herren von den restlichen Kondolenz-Teilnehmern nicht wahrgenommen werden können, ist Kalkül. Aus ihrer stillen Beobachterposition heraus können sie die Ereignisse wahrnehmen, ohne überprüft zu werden. Derart kann auch der Wahrheitsgehalt der Kriegsberichterstattung im Lauf des Dramas nicht nachvollzogen werden. Alles, was von der

Öffentlichkeit wahrgenommen wird, ist Wirklichkeit aus zweiter Hand, gefiltert durch die journalistische Perspektive. (vgl. Jacobi 1989: 79) Die Mechanismen hinter den Kulissen werden von niemandem durchschaut. Diese Situation stellt Kraus in unmissverständlicher Bildlichkeit dar. Letztlich enttarnt sich einer der Herren selbst, indem er die Stille durchbricht und seinen Kollegen zum Festhalten des Gesehenen mit den Worten, „Schreiben Sie, wie sie beten“, auffordert. (LTM: 66) Dabei begeht er für Kraus den Tabubruch, die Trennung zwischen öffentlicher und privater Sphäre nicht zu respektieren. Eine ähnliche Szene wiederholt sich kurz vor Anbruch der Apokalypse: Heimkehrende Soldaten werden am Bahnhof in ihrem Leid von den zehn Herren in Gehröcken beobachtet. Noch einmal wird die Intimität der Leidenden an das Licht der Öffentlichkeit gezerrt, noch einmal verstellen die Redakteure den Blick auf das Wesentliche.

4.2.2.2 Phrase und Individuum

Kraus beobachtet bereits lange vor dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs den sprachlichen Verfall und seine Auswirkungen auf das Subjekt. Vermehrt rückt dabei die Phrase ins Zentrum seines Interesses, da sie ein wesentlicher Bestandteil dieser Entwicklung ist. So schreibt Kraus in einem Aphorismus 1912:

Die Welt ist taub vom Tonfall. Ich habe die Überzeugung, dass die Ereignisse sich gar nicht mehr ereignen, sondern dass die Klischees selbsttätig fortarbeiten. [...] Die Sache ist von der Sprache angefault. Die Zeit stinkt schon vor der Phrase. (Kraus 1986a: 229)

Für Kraus bedarf es hierbei keiner weiteren Beweisführung mehr, denn: „Die Phrase und die Sache sind eins.“ (Kraus 1986a: 229) Sein konsequentes Weiterdenken lässt ihn die universale Katastrophe, die mit dieser sprachkulturellen Entwicklung einhergeht, leicht voraussehen und im Titel seines Werks niederschreiben.

Im Sinn des Titels, den er ihm gegeben hat – *Die letzten Tage der Menschheit* –, fixiert das Stück den Untergang der Welt in der Phrase, in der schwarzen Magie der Zeitungslaternen, die nicht mehr wissen, wovon sie reden, und beschwört das *niedergeschriebene Schauspiel* [...]. (Riha 1992: 143)

Kraus sieht dabei primär die Presse als Gefährdung der Wahrnehmung der Wirklichkeit, da ihre Sprache stark von der Struktur der Phrase geprägt ist. Es stellt sich die Frage, warum

gerade die Phrase eine solche Hochblüte vor und während des Ersten Weltkriegs erlebt. Eine mögliche Antwort hat mit dem Verlust ihres referentiellen Aspekts zu tun. Formal kennzeichnet sie sich nämlich durch einen hohen Erstarrungsgrad, sie besitzt kaum eine Möglichkeit der Varianz im Gefüge ihrer Glieder. Müller meint, dass der Verzicht auf das Prädikat diesen Vorgang zusätzlich unterstützt. „Die Unsachlichkeit der Phrase gibt sich deswegen am deutlichsten in der Verkümmern des Prädikats kund.“ (Müller 1995: 288) Inhaltlich geht die Phrase auf die Metapher zurück: Der Riss zwischen Sache und Wort ist dort schon vorgezeichnet und wird hier zur Verblendung vertieft. Durch ihre Bildhaftigkeit unterbindet die Metapher die nötige Fantasie des Sprachgebrauchs und wird der Vollgestalt ihrer Sache untreu. Während sie vorgibt, dieser Vollgestalt zu dienen, wird sie ihr in Wahrheit untreu. Aus Kraus Sicht sind sowohl die Metapher als auch deren Urheber, den er in Heine ausmacht, zu diskreditieren. Das gesellschaftliche – und damit auch sprachliche – Voranschreiten vor dem Ersten Weltkrieg bietet ideale Voraussetzungen für die kontinuierliche Weiterentwicklung von der Metapher hin zur „kriegsermöglichenden und kriegsbeherrschenden Phrase“. (Müller 1995: 301) So skizziert Kraus 1913 aus Anlass der Balkankriege die Bedeutung der Phrase:

Die Phrase im Krieg

Blut ist unter allen Umständen nötig. Barbarische Völker brauchen es, um endlich in den Besitz der Phrase zu gelangen; wir, um die Phrase herunterzuwaschen. [...] Seitdem Kaufleute Klippen umschiffen und Advokaten Ufer erreichen, können es die Admirale nicht mehr tun. Wahrlich, man ist im Wasser, wenn auf dem Wasser mit Vergleichen aus dem Wasser gearbeitet wird. [...] wenn diese Bilder auch dort noch gebrauchsfähig sind, wo die Dinge schon bei den Dingen sind, wenn Ufer eine Umschreibung für Ufer und Klippe eine Phrase für Klippe ist – dann ist ein Krieg unvermeidlich. (F 374/75: 3)

Niehoff sieht in der Phrase die Verdunkelung und Verleugnung des gesellschaftlichen Zustands. Sie fungiert derart als falsches Spiegelbild des Realen. (Niehoff 1991: 230) Kraus spricht in diesem Zusammenhang häufig von Ideal, Ornament oder Metapher: Er kritisiert ihre geschichtliche Überholung als eine substanzleere Hülle, die sich schützend vor das „Schlechte“ stellt. „Das Übel gedeiht hinter dem Ideal am besten“, sagt der Nörgler unumwunden. (LTM: 193) Nur so erklärt sich für ihn das Surrogat, das in der Berichterstattung im Ersten Weltkrieg das Reale besetzt hält und im alltäglichen Gebrauch immer wiederkehrende Klischeebilder bietet. Hier noch phrasenfreie Sprache festzustellen bedarf satirischer Überzeichnung. So berichtet der Nörgler über den wahrhaftesten Ausdruck Kaiser Franz Josephs:

Aber von den Aussprüchen Franz Josephs erscheint mir doch der im Anblick des Aquariums einer Kochkunstausstellung gesprochene als der authentischste. Er sprach: ‚Ah Goldfische, die schwimmen ja wie natürlich.‘ (LTM: 640)

So sehr Kraus die Verwendung der Phrase ablehnt, so verwendet er sie selbst gerne, um phrasenhaftes Gerede und Texte wie eben bloßzustellen. Zwangsläufig richtet sich die Phrase hier gegen ihren Urheber. Seine stärkste Waffe gegen die Phrasenhaftigkeit ist aber der Witz. Während die Phrase Beziehungen zwischen Wirklichkeit und Sprache kappt, erschafft der Witz neue. Sein Prinzip ist unberechenbare, anarchische Produktivität. Dabei wirken beide durch Überraschung. Die Phrase überrascht durch die große Distanz zwischen Ding und Bezeichnung, der Witz überrascht durch die Beseitigung ebendieser Distanz. (vgl. Müller 1995: 306f.)

Kraus betont regelmäßig die Schuldigkeit der Presse in diesem Bereich und lehnt ihre phrasendreschende, und somit verwässerte Berichterstattung ab, lässt nur die Absicht der Information gelten, „weil’s denn einmal unvermeidlich ist, dass die Fantasiearmut mit Tatsachen geschoppt wird.“ (Kraus 1960a: 192) Die Presse und ihre Darstellungsweise von Ereignissen sieht der Satiriker Kraus als wesentlich mitverantwortlich für die Zustände, die zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges führen. Dazu hält er in seinem Essay *In dieser großen Zeit* fest:

Ist die Presse ein Bote? Nein: das Ereignis. Eine Rede? Nein, das Leben. Sie erhebt nicht nur den Anspruch, dass die wahren Ereignisse ihre Nachrichten über die Ereignisse seien, sie bewirkt auch diese unheimliche Identität, durch welche immer der Schein entsteht, dass Taten zuerst berichtet werden, ehe sie verrichtet werden. [...] Wieder ist uns das Instrument über den Kopf gewachsen. Wir haben den Menschen, der die Feuersbrunst zu melden hat und der wohl die untergeordnetste Rolle im Staat spielen müsste, über die Welt gesetzt. [...] Der Reporter hat durch jahrzehntelange Übung die Menschheit auf eben jenen Stand der Fantasienot gebracht, der ihr einen Vernichtungskrieg gegen sich selbst ermöglicht. (Kraus 1988: 15f.)

Scurrile Auswüchse dieser zentralen Stellungnahme finden sich in den *Letzten Tagen der Menschheit*. So wird in der 21. Szene des 1. Aktes für den Kriegsberichterstatte Ludwig Ganghofer eigens ein Gefecht inszeniert, bei dem es auch Tote und Verwundete gibt (vgl. LTM: 154-160).

Die Phraseologie der Presse soll Appetit auf den Krieg machen: So lässt Kraus in der 1. Szene des 1. Aktes einen Reporter über die Stimmung der Wiener Bevölkerung nach dem

Kriegsausbruch berichten. Die dem Journalisten in den Mund gelegten Zeilen stammen dabei tatsächlich aus der Morgenausgabe der Neuen Freien Presse vom 26. Juli 1914: „Das war kein Strohfeuer trunkener Augenblicksbegeisterung, kein lärmender Ausbruch ungesunder Massenhysterie.“ (LTM: 75)

Phrasenhafte Schilderungen sind auch der berühmten Kriegsberichterstatteerin Schalek immanent. Die Kriegsberichte wirken dabei wie ein voyeuristisches Schauspiel. Leid, Verwundung und Tod der Protagonisten werden nicht ausgeblendet, sondern hautnah mitverfolgt. Auch Funktion und Wirkung moderner Waffentechnik wird nicht ausgespart. Die Identität, das Schicksal des einzelnen Individuums ist belanglos, ein „Schauspiel“ soll aufgeführt werden, mit den Soldaten als „Sehenswürdigkeiten“ im Mittelpunkt. (LTM: 188f.) Klischeehaft werden die Erfahrungen an der Front verarbeitet, Platz für das tatsächliche Grauen bleibt bei einer solchen Berichterstattung keiner: „Wie gemalt sitzt er da, wenn er kein Lebenszeichen gäbe, so müsste er von Defregger sein, was sag ich, von Egger-Lienz!“ (LTM: 187f.) „Interessant“ ist dabei der wiederholt-stereotype Kommentar der Schalek, der ebensolche Erfahrungen an der Front garantiert.

Der alte Biach tritt in seinen Schilderungen als Nachahmer der stilistischen Eigenheiten Moriz Benedikts auf. Seine Begeisterung über den Benedikt-Stil wirkt wie ein Spiegelbild des Originals: „Man kann sich vorstellen, wenn er so einen Leitartikel diktiert. Ich sag ihnen, die Einbildungskraft schwelgt in der Vorstellung, dass wenn er diktiert, die Kandelaber in der Redaktion zittern.“ (LTM: 110) In dieser Schilderung verrät sich die reflexive Wahrnehmung im Verb „schwelgen“ selbst. Für die Überprüfung der Wirklichkeit der jeweiligen Darstellung ist kein Platz übrig und kein Interesse vorhanden. Beispielhaft schnappt der alte Biach Gesprächsfetzen des Ministerpräsidenten auf und verknüpft sie zu einer selbst erdachten Wirklichkeit. Die Aufmerksamkeit ist auf die Oberflächenreize gerichtet, die in weiterer Folge zu freien Assoziationen führt. So entsteht plötzlich das Gerücht von einem Staatsstreich im Kopf eines Zeitungslesers. (vgl. LTM: 111)

Wo die Phrase regiert, ist der individuelle Ausdruck gefährdet und in weiterer Folge das Individuum selbst auch. Für Kraus ist die Presse mit ihrer stark auf Phrasen reduzierten Sprache hauptverantwortlich für eine Kulturkrise, die das Subjekt unterdrückt. Plakatives Beispiel dieses Mechanismus ist in der karikierten journalistischen Recherche in der 14. Szene des 1. Aktes zu finden: Die Schauspielerinnen Elfriede Ritter wird von drei Reportern in ihrer Wohnung bedrängt, einen Bericht über ihre Russlandreise abzugeben. Die Redakteure überfallen sie regelrecht und lassen sie mit ihrer Vielzahl an Fragen nicht zur Ruhe kommen. Sie haben dabei ein bestimmtes Ziel vor Augen, was schon in der Szenenbeschreibung durchspiegelt. Die unverfälschte Darstellung der Schauspielerinnen ist es sicherlich nicht:

In der Wohnung der Schauspielerin Elfriede Ritter, die soeben aus Russland zurückgekehrt ist. Halb ausgepackte Koffer. Die Reporter Fuchsl, Feigl und Halberstam halten ihre Arme und dringen auf sie ein. (LTM: 132)

Die Reporter verletzen dabei ohne Hemmungen die Privatsphäre der Darstellerin und bringen die zahlenmäßig unterlegene in körperliche und psychische Bedrängnis. Ein typisch kraussches Sinnbild für die Wehrlosigkeit des Individuums im Angesicht journalistischer Berichterstattung. Die Antworten werden der Schauspielerin regelrecht ins Gewissen geredet. Sie wehrt sich zunächst standhaft und will wahrheitsgemäß antworten. Von ihren Schilderungen nimmt die Journaille allerdings keinerlei Notiz. Das über Jahre aufgebaute Monopol der „Wirklichkeitsberichterstattung“ des Boulevards zeigt sich nicht beeindruckt: Trotz mehrerer Versuche ihre Version durchzusetzen, muss die Ritter schließlich vor den Drohungen der Presse kapitulieren. Ihre subjektive Schilderung ist den Zeitungsmachern ein Hindernis auf bereits festgelegten Allgemeinplätzen. Kraus treibt das Ganze zusätzlich auf die Spitze, indem er eine doppelte Bedeutungsstruktur durch die auf den Gegner projizierten subjektfeindlichen eigenen Attitüden schafft.

Fuchsl (schreibt): Noch ganz verschüchtert, wagt sie es nicht davon zu sprechen. Im Lande der Freiheit unterliegt sie noch immer zeitweise der Suggestion, in Russland zu sein, dort, wo sie den Verzicht auf die Rechte der Persönlichkeit, freie Meinung und freie Rede, so schimpflich fühlen musste. (LTM: 136)

Die von der Presse diktierten Zustände finden sich weniger in den Schilderungen der Schauspielerin als vielmehr in der Szene selbst. Russische Zustände sind ihr nie näher gegangen als in dem Überfall der drei Reporter auf sie in ihrer Wohnung. Selten sind die Voraussetzungen von Unterstellung und Wirklichkeit so augenscheinlich, klafft die Lücke zwischen diesen beiden Gegensätzen so offenkundig wie in dieser Szene.

Eine eng verwandte Szene ist die immerwährende Suche der Kriegsberichterstatteerin Schalek „nach dem einfachen Mann“. Sie will den massentauglichen Soldaten darstellen, der in stromlinienförmigem Habitus dem zu verherrlichenden Mittelmaß entspricht. Dabei wird ihm keine Identität zugestanden, er bleibt stets namenlos. Ideologischer Hintergrund: Der Einzelne hat für den Staat und seine Kriegsziele zu funktionieren, individuelle Störungen jedweder Art sind unerwünscht. Die Grenze zum Persönlichen überschreitet die Schalek trotzdem regelmäßig und immer schamloser. Mit der Frage nach den Empfindungen der leidenden und sterbenden Soldaten ignoriert sie das Recht auf Privatsphäre. Für Kraus Sinnbild und unvergleichlicher Tabubruch eines fehlgeleiteten Fortschrittsgedankens: „Der Hass von Kraus gegen die Presse ist gezeitigt von seiner Besessenheit von der Forderung

nach Diskretion.“ (Adorno ⁴1996: 370) Möglich gemacht hat diese Entwicklung die Euphorie der ersten Kriegsbegeisterung, in deren Fahrwasser das einzelne Gemüt nichts zählen kann. Diese Gefahr sieht Kraus bereits im Juni 1907: „Die öffentliche Meinung, die durch die Presse gemacht wird, ist die schlimmste Beeinträchtigung der persönlichen Freiheit [...].“ (F 230/231: 6)

Die einheitliche Darstellung der Bevölkerung als eine Bewegung ist ein ausgemachtes Ziel der Presse. In der 1. Szene des Vorspiels besprechen zwei Reporter die Schilderung der Reaktionen der Wiener Bevölkerung auf die Nachricht von der Ermordung des Thronfolgerpaares:

Zweiter Reporter: In den Alleen der Ringstraße sah man Gruppenbildungen von Leuten, die das Ereignis besprachen. Wachleute zerstreuten die Gruppen und erklärten, dass sie weitere Gruppenbildungen nicht dulden würden. (LTM: 50)

Dabei handelt es sich um ein Presse-Zitat, das Kraus in der *Fackel* vom 10. Juli 1914 mit dem Kommentar versehen hat: „Ja, wenn sie's nur auch durchsetzen könnten.“ (F 400-403: 7)

Eine kollektive Reaktion gibt es auch bei Bekanntwerden der Mobilmachung in der 1. Szene des 1. Aktes. Jubel, Hysterie, Brutalität sind die Begleitumstände einer Szene, die den weiteren Kriegsverlauf respektive die weiteren Akte antizipiert. Die Reaktion der Menschen unterscheidet sich durch die Lesegewohnheit: Reproduziert das Kleinbürgertum die Meinung der *Reichspost*, orientiert sich das Bürgertum an der Linie der *Neuen Freien Presse*. „Die Stimmung“, schreibt Jacobi, „erscheint als journalistisch vermittelte.“ (Jacobi 1989: 86) Die in den *Letzten Tagen* gestaltete Krise des Subjekts in der Massengesellschaft ist die Krise der geistigen Existenz. So pessimistisch er die aktuelle Situation für jedwede Individualität einschätzt, so energisch stemmt er sich mit seinen Schriften gegen die völlige Vereinnahmung des Subjekts durch die Massengesellschaft, da letztlich nur das eigenverantwortliche Individuum selbst etwas an der Welt und ihren Zuständen ändern kann. Denn für Kraus ist eben die Person selbst verantwortlicher Träger ihrer Funktion. (vgl. Stephan 1964: 167)

4.2.3 Der Nörgler als Gegenentwurf

Bereits 1908 schreibt Kraus seine ästhetisch-moralische Beobachtung der aktuellen Entwicklungen nieder: „Der wahre Weltuntergang ist die Vernichtung des Geistes [...].“

(Kraus 1960: 16) Auf diesem Grundgedanken basiert *Die letzten Tage der Menschheit*. Hauptfigur in diesem Werk ist ohne Zweifel der Nörgler, Hindemith bezeichnet ihn sogar als den Schöpfer der *Letzten Tage*. Der Nörgler ist die einzige Figur des Stücks, die eine Entwicklung durchmacht, insofern ist die Gattungsbezeichnung Tragödie einzig ihm geschuldet. Kritisch analysiert und kommentiert er den alarmierenden Weltzustand und schafft so eine zweite Objektivität des Werks. Der Nörgler nimmt mit seiner Kritik eine den journalistischen Gepflogenheiten diametral entgegengesetzte Stellung ein. Seine Perspektive ist die der absoluten Verneinung. Dabei darf nicht der Eindruck entstehen, dass der Nörgler in seinem bloßen statischen Kommentar aufgeht. Hindemith sieht ihn als das Opfer, das durch die Konstellation seiner Umwelt am Handeln gehindert wird und sich daher auf das Kommentieren und Kritisieren zurückziehen muss. (vgl. Hindemith 1985: 133f.) Er ist der Prophet, der die hereinbrechende Katastrophe vorhersieht, aber machtlos bei ihrer Entfaltung zusehen muss.

Das Echo meines blutigen Wahnsinnes, und nichts mehr tönt mir aus der zerschlagenen Schöpfung als dieser Laut, aus dem zehn Millionen Sterbende mich anklagen, dass ich noch lebe, der Augen hatte, die Welt so zu sehen und dessen Blick sie so getroffen hat, dass sie wurde wie ich sie sah. (LTM: 670f.)

In diesem Wissen kommentiert der Nörgler die unausweichlichen Entwicklungen und Ereignisse. So zieht er einen lapidaren Schluss, als eine Rotes-Kreuz-Schwester versehentlich von einem Landsturmmann in der Heimat erschossen wird: „Dem Knecht ist Gewalt gegeben. Das wird seine Natur nicht vertragen.“ (LTM: 84f.) Auch die überall durchdringende Militarisierung des täglichen Lebens kritisiert er. Daraus resultiert seiner Meinung nach auch das Übel der Korruption:

Im Krieg wird jeder zum Vorgesetzten seines Nebenmenschen. Das Militär ist Vorgesetzter des Staates, dem kein anderer Ausweg aus dem widernatürlichen Zwang bleibt als die Korruption. [...] Militärische Verwaltung ist die Verwendung des Bocks als Obergärtner und die Verwandlung des Gärtners zum Bock. (LTM: 85)

Der Nörgler kommentiert das Treiben nicht nur, sondern versucht die Hintergründe zu erfahren. Er will die Zeichen entschlüsseln, die zu dieser Entwicklung geführt haben. Dabei stellt er eine immer stärker werdende Verkehrung der Welt im Fortschritt fest. Dieser Fortschritt bricht immer stärker mit dem Ursprung der Schöpfung, was laut Adorno in den Untergang führt: „Das surplus an Realität ist deren Untergang; indem sie das Subjekt erschlägt, wird sie selbst totenhaft.“ (Adorno ³1977: 53)

In seinem letzten Auftritt, 54. Szene im 5. Akt, unternimmt der Nörgler einen leidenschaftlichen Versuch, ein immanentes Gericht über die Täter des Krieges zu halten. Dabei legt er es darauf an, ein Schuldeingeständnis von den Verursachern zu bekommen, denn erst mit diesem Eingeständnis wäre deren Schuld gesühnt. Die Opfer wiederum müssten sich selbst gegen ihre Peiniger wenden. Der Nörgler wirft hier nacheinander rhetorische Fragen auf, mit denen er die Schuldigen zur Einsicht zwingen will. Allerdings sind die Verantwortlichen weder anwesend noch ist anzunehmen, dass sie ihre Entscheidungen in gleichgültiger Missachtung der Folgen getroffen haben. Die fehlende Einsicht ist die größte Schuld dieser Charaktere. Schließlich wendet er sich den Opfern zu und wundert sich über deren Leidensfähigkeit und Untätigkeit:

Wie, ihr dort, ihr Gemordeten, ihr Geprellten, standet nicht auf gegen den Betrieb? Ertruget die Freiheit und das Wohleben der Pressstrategen, Parasiten und Possenreißer, wie euer Unglück und euren Zwang? Und wusstest, dass sie für eure Martern Ehrenzeichen bekamen? Spieet ihnen nicht die Glorie ins Gesicht? Laget in Verwundetenzügen, die das Gesindel abschildern durfte? Brachtet nicht aus, desertiertet nicht in den heiligen Krieg, uns hinten von dem Todfeind zu befreien, der uns täglich mit Lügenbomben das Gehirn belegte? [...] Sie haben eure Haut zu Markte getragen – doch auch aus der unsern schnitt sich ihr Lebenssinn seine Geldtasche. Ihr aber hattet Waffen – und zogt nicht in dieses Hinterland? Und kehrtet nicht um, von jenem Feld der Schande in den ehrlichsten Krieg, uns und euch zu erretten? (LTM: 678f.)

4.2.3.1 Der Nörgler und Moriz Benedikt

Zwar stehen sich der Nörgler und Moriz Benedikt in keiner Szene direkt gegenüber, doch können sie trotzdem als zentrale Gegenspieler des Dramas genannt werden. Dabei mimt der Nörgler die kraussche Darstellung eines Autors, während Benedikt den Stand der Journalisten vertritt.

Das Konkurrenzverhältnis von Literatur und Presse, wie Kraus es in der zeitgenössischen Gegenwart vorfindet, ist an ihnen exemplarisch vorgeführt – als Kampf um die Bildung des Bewusstseins, der auf eine endgültige Entscheidung zusteuert. (Jacobi 1989: 88)

In der Realität wird dieser Kampf nicht ausgetragen, da Kraus in den von ihm kritisierten Medien tot geschwiegen wird. Dafür fungiert der Optimist in den Szenen des Nörglers als dessen Gegenpart, quasi der Platzhalter liberaler Zeitungen. Der Konflikt beruht auf der Opposition fundamentaler Kriterien wie Natur versus Zivilisation, Geist versus Materie,

Wahrheit versus Lüge, Leben versus Tod. Die Wirklichkeit, gegen die der Nörgler ankämpft, ist die der Presse, in personam Moriz Benedikt. Der bekennt sich bewusst im Epilog zu seiner Macht: „Ich bin des Worts Redaktor / das an dem Ende steht“, sagt der zum *Herrn der Hyänen* mutierte Benedikt. (LTM: 752) Als Anwalt der Menschheit stemmt sich der Nörgler mit einem Plädoyer gegen den Triumph der Presse, letztlich vergebens. (LTM: 670-681)

Der moralische Hintergrund dieser Auseinandersetzung bekommt dabei auch einen religiösen Anstrich. Orientiert sich der Nörgler an Gott, steht ihm mit dem Herrn der Hyänen der selbstbezeichnete Antichrist gegenüber. Dessen gekonnte Stilisierung begegnet immer wieder in den Szenen. Dabei wird sein Name stets gemieden, ein bloßes „Er“ genügt als Referenz. Das kann durchaus als „Geste der Ehrfurcht und Scheu, den geheiligten Namen zu nennen“ bezeichnet werden. (Jacobi 1989: 89) Auch die Parallelszenen mit dem gleichnamigen Papst schlagen in diese Kerbe und münden letztlich in der bereits erwähnten Identifikation Benedikts mit dem Antichristen. Offensichtlich untermalt Kraus das historische Geschehen mit dem christlichen Weltuntergangsmythos. So erwähnt der Nörgler das in der Johannes-Offenbarung vorkommende, zehnhörnige Tier mit sieben Köpfen als Sinnbild des Teufels. Eine Verbindung mit den zehn Herren in Gehröcken liegt nahe. Er selbst nimmt beiläufig aber unzweifelhaft die Pose des Messias ein, wenn er sagt:

Ich habe die Tragödie, die in die Szenen der zerfallenden Menschheit zerfällt, auf mich genommen, damit sie der Geist höre, der sich der Opfer erbarmt, und hätte er selbst für alle Zukunft der Verbindung mit dem Menschenohr entsagt. Er empfangen den Grundton dieser Zeit, das Echo meines blutigen Wahnsinns, durch den ich mitschuldig bin an diesen Geräuschen. Er lasse es als Erlösung gelten. (LTM: 681)

Das Triumphlied des Herrn der Hyänen nimmt direkt auf die Niederlage seines Widersachers Bezug: „Von seinem Schmerztheater / tritt ab der Menschensohn. / Er weicht dem guten Bösen. / Er wollt die Welt erlösen; / sie ist von ihm erlöst. (LTM: 751f.)

4.2.3.2 Der Nörgler oder Karl Kraus?

Karl Kraus legt im Text einige Spuren, die als autobiografische fungieren. So gibt es etwa Anspielungen auf seine einjährige Schweigezeit nach Beginn des Ersten Weltkriegs, seine Lesungen in Wien, seine Aufenthalte in der Schweiz oder den Verlust seiner beiden Freunde Franz Grüner und Franz Janowitz im Jahr 1917. (vgl. LTM: 221f., 385, 503, 673) Auch nimmt der Nörgler eine ähnliche Beobachterposition ein, von der aus er seine Kritiken an seine Zuhörer richtet. „Im Pandämonium der Zeit hat er sich den traurigsten, vom Flammenwiderschein beglänzten Ort in der Eiswüste vorbehalten.“ (Benjamin 1969: 390) So

bearbeitet er etwa die Gegnerschaft zu Moriz Benedikt auch in seinem Anti-Kriegs-Essay *In dieser großen Zeit*, wobei er mehrfach von nur „einer Stimme“ spricht, die sich an den gegenwärtigen Verhältnissen stößt, nämlich, dass die eigene Urteilsfähigkeit der stetigen Wirkung der Presse nachgibt – und damit letztlich dem Druck der kollektiven Kriegsbegeisterung. (vgl. Kraus 1988: 13f.)

Zu relativieren gilt es dabei die Exposition der beiden Einzelgänger. Stilisiert sich der Nörgler als eine Stimme gegen den Weltuntergang, ist diese Außenseiterstellung historisch nicht belegbar. Zwar sind zu Kriegsbeginn viele deutsche und österreichische Schriftsteller euphorisch, doch gibt es durchaus Vertreter konsequenter Kriegsskepsis wie etwa Heinrich Mann, Franz Werfel oder Arthur Schnitzler. Viel mehr treibt er mit seiner Darstellung das quantitative Missverhältnis auf die Spitze, wenn er der geistentleerten Masse ein autonomes Individuum gegenüberstellt. Die Außenseiterstellung des Nörglers wird dabei vom Optimisten, der in ihm eine geschärfte Sensibilität feststellt, anerkannt. Zu einer veränderten Einsicht, kann diese Feststellung aber nicht führen:

Ich denke, sie haben recht. Aber weiß Gott, das sehen nur sie. Unsereinem entgeht es und man sieht darum die Zukunft in rosigem Licht. Sie sehen es, und darum ist es da. Ihr Auge ruft es herbei und sieht's dann. (LTM: 223f.)

Auch seine Kritiker kommen zu Wort. Vielfach dürfen sie sich in all ihren Vorurteilen über den Nörgler auslassen: Ein Mensch ohne Ideale sei er, der in flüchtigem Kontakt mit dem „Fackelkraus“ stehe; seine Pressekritik wird als Racheakt des Abgewiesenen gedeutet; sein Schweigen zu Kriegsbeginn wird mit einem geistigen Potenzverlust erklärt. (vgl. LTM: 177f., 617f., 178) Bei dieser ironischen Selbstentblößung bleibt Kraus aber nicht stehen: Er steigt noch eine Stufe höher und spricht auch dem ihm wohlgesonnenen Publikum das Verständnis ab. So sieht er sich bloß ästhetisch aber nicht inhaltlich rezipiert, wenn sein Vortrag von einem Zuhörer etwa als amüsan kommentiert wird. Die Allmacht der Presse, die Ohnmacht des einzelnen Kritikers wird von Kraus wiederholt resignativ wahrgenommen.

Doch selbst einer, der nie eine Zeile gelesen und nur die letzte Vorlesung gehört hat, muss wissen, dass ich mir über die gedankliche Tragweite meines Vortrags keine Illusionen mache und ihr Ende eben dort sehe, wo die Garderobe beginnt. [...] Die Masse kann und soll nicht verstehen. (Kraus 1987: 181)

Diese Ansicht charakterisiert das Gegensatzpärchen Nörgler und Optimist und deren Dialoge. So ist die folgende Aussage des Nörglers symptomatisch: „Ich unterhalte mich gern

mit Ihnen, Sie sind ein Stichwortbringer für meine Monologe.“ (LTM: 224) Trotz der Erkenntnis um seinen vermeintlich aussichtslosen Kampf, nützt der Nörgler seine Bühne geschickt, um das Weltgeschehen um ihn herum darzustellen und mit seinem kritischen Kommentar zu versehen. Ein typisches Beispiel findet sich in der 10. Szene des 2. Akts, als er die Zeitungswendung „einrückend gemacht“ satirisch seziert:

(Ein Zug von Rekruten, die graue Bärte haben, geht vorbei.)

Der Optimist: Sehn Sie, die rücken ein.

Der Nörgler: Und dennoch sind sie nicht Einrückende.

Der Optimist: Sondern?

Der Nörgler: Einrückend gemachte, wie sie mit Recht heißen. Das Partizipium der Gegenwart allein würde noch eine Willenstätigkeit bekunden und darum muss schon ein Partizip der Vergangenheit dabei sein. Es sind also einrückend Gemachte. Bald werden sie einrückend gemacht sein.

Der Optimist: Nun ja, sie müssen in den Krieg ziehen.

Der Nörgler: Ganz richtig, sie müssen, die allgemeine Wehrpflicht hat aus der Menschheit ein Passivum gemacht. Einst zog man in den Krieg, jetzt wird man in den Krieg gezogen. (LTM: 253)

Die wahrgenommene Ohnmacht, das Selbsteingeständnis des Versagens entwickelt sich im Nörgler zu einer immer stärkeren Publikumsverachtung hin, wenn er etwa sagt:

Warum ward ich nur ausersehen, den Thersites zu rehabilitieren, und nicht auch den Achilles zu entehren? Warum wurde mir nicht die Körperkraft, die Sünde dieses Planeten mit einem Axthieb umzulegen? (LTM: 671)

Hindemith stellt zu Recht den Nörgler als einzige Figur heraus, da er eine Entwicklung durchmacht. So wandelt sich der Nörgler vom Analytiker zum Apokalyptiker angesichts „einer Menschheit, die bloß noch konsumiert, Kunst als Kulturausdruck apologetisch missversteht wie ihr eigenes Leiden, das sie ignoriert.“ (Hindemith 1985: 31) Den Wendepunkt sieht er spätestens in der 35. Szene des 3. Akts, als auf eine Lesung des Nörglers ein Zuhörer zu seiner Frau sagt: „Man kann sagen auf ihm was man will – eine Feder hat er!“ (LTM: 385) Seine Annahme bewahrheitet sich: Die Masse versteht ihn nicht.

Betrachtet man die Abschlussrede, kann diese Resignation aber nicht bis zum Schluss geltend gemacht werden. Vielmehr scheint er in einer Chronistenrolle aufzugehen, in der er

auf Zukünftiges verweist. Die Wiederherstellung ästhetischer Kommunikation scheint das Ziel, sein Monolog ist aufgebrochen und durchlässig. Unterliegt der Nörgler als Figur den Medien, so weckt Kraus als Autor Zukunftshoffnungen. „Als Figur stellt er die Diagnose, als Autor entwickelt er die Therapie – ein poetologisches Programm aus den Bedingungen der Zeit, dem Zweck gewidmet, die journalistische Wirkung zu konterkarieren.“ (Jacobi 1989: 96)

4.2.4 Die gnadenlose Wirklichkeitssatire

Beruhend auf seinen direkten Erfahrungen und seiner dadurch gewonnenen Überzeugung bietet sich für Kraus als einziges Darstellungsmittel die Satire an. Es wird ihm eine gültige Regel, dass es außer Satire keine Kunstform geben kann, da die Realität jedwede andere künstliche Darstellungsform verhindere. (vgl. Stephan 1964: 135) Kraus beruft sich daher in der *Fackel*-Ausgabe vom 16. November 1916 nicht grundlos auf Schillers Satirebegriff und zitiert ihn. (F 443/444: 13) Ohne Zweifel kann in den folgenden Zeilen die Leitidee der Nörgler-Darstellung gesehen werden:

Die Dichter sind überall, schon ihrem Begriffe nach, die Bewahrer der Natur. [...] Satirisch ist der Dichter, wenn er die Entfernung von der Natur und den Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale [...] zu seinem Gegenstande macht. (Schiller 2002: 28, 39)

Diese gezielte Wirklichkeitsbeschreibung verfolgt Kraus als konsequenten Gegenentwurf zum damals vorherrschenden journalistischen Usus. Bertolt Brecht notiert über Kraus Darstellungsart: „Sie setzt voraus den Aufbau eines Raumes, in dem alles zum Gerichtsvorgang wird.“ (Brecht 1967: 431) Damit meint er den publikumswirksamen, vernichtenden Umgang mit dem Journalismus seiner Zeit. Dieser Publikumsbezug ist konstituierendes Merkmal satirischer Darstellung, wie Jörg Schönert ausführt: „Satire entfaltet auf aggressive Weise moralische und intellektuelle Energie innerhalb eines Wertgefüges mit gezieltem Bezug auf die Wirklichkeit außerhalb der ‚Kunstrealität‘ des Textes.“ (Schönert 1969: 32) Kraus strebt dabei sehr wohl und explizit eine öffentliche Funktion und Wirkung seines Textes an, wenngleich er um die Übermacht der journalistischen Konkurrenz weiß.

Laut Jacobi möchte Kraus mit seinem Text eine dreifache Wirkung erzielen: Er will (1) Quantität aufzeigen, (2) verschüttete Fantasie fördern und (3) die ästhetische Utopie propagieren. Dabei verzichtet er auf stärkere Dramatisierungselemente und stützt sich auf massenmedial vorgefertigten Realitätsersatz, die Quantität der dargestellten Episodenhaftigkeit. Die szenische Unverbundenheit ist strukturbildend, dem Bauprinzip jeder

Zeitung nachempfunden. (vgl. Jacobi 1989: 98) Um dieses Baukastenprinzip gleich aufzuschlüsseln bedarf es eines Kommunikationssystems, das diese Absolutheit durchbricht. Dieses System bietet der Szenen-Dualismus aus Nörgler und Optimist. Während der Nörgler den Lauf der Ereignisse kommentierend und reflektierend zur Kenntnis nimmt, entspricht der Optimist der offiziellen Sicht der Dinge. In ihrem Scheindialog richten sich die Aussagen des Nörglers eigentlich an das Publikum.

Kraus verfügt über ein großes Repertoire an Möglichkeiten, den Text mit satirischen Versatzstücken zu unterwandern. Seien es Regieanweisungen (vgl. den „Zehn-Herren-Text“), das kontrastierende Parallelsetzen von Szenen (vgl. den betenden und den diktierenden Benedikt), die eingesetzten sprechenden Namen (Fressack, Naschkatz etc.), die Couplets (vgl. das Ganghofer-Lied). Auch sein Umgang mit der Realität und ihren Versatzstücken sei hier erwähnt. Sehr bewusst thematisiert Kraus das Verhältnis seines Textes zur Realität im Vorwort:

Die unwahrscheinlichsten Taten, die hier gemeldet werden, sind wirklich geschehen; ich habe gemalt, was sie nur taten. Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden; die grellsten Erfindungen sind Zitate. [...] Phrasen stehen auf zwei Beinen – Menschen behielten nur eines. (LTM: 9)

Gerhard Melzer hat nachgewiesen, dass etwa die Hälfte der Szenen – mit Ausnahme der Nörgler-Optimist-Passagen – dialogisierte Zeitungsmeldungen sind. (Melzer 1972: 107) Die Zitate sind vor allem der *Neuen Freien Presse* und der *Arbeiter-Zeitung* entnommen. Dabei sind auch die Auslands-Zitate beinhaltet, die der vermittelnden Lektüre des sozialistischen Organs entstammen. Mit dem Wissen um die Herkunft der Botschaften können deren ursprüngliche Funktionalisierungen aufgedeckt werden: „Die im Kontext der Zeitung appellativ funktionalisierte patriotische Phrase gewinnt in der szenischen Aufbereitung expressive Funktion: Sie wird zum Bumerang, der den trifft, der sie aussendet.“ (Jacobi 1989: 100) Der Manipulationsversuch ist derart leicht festzustellen und damit durchkreuzt. Das funktioniert laut Kraus allerdings nur dann, wenn der sprachliche Ausdruck den ideologischen, intellektuellen und moralischen Standpunkt des Sprechers reproduziert. Für Kraus ist diese Methode ein letztes Mittel gegen die journalistische Übermacht:

Diese große Presse ist nicht mehr nur ein Abdruck der Weltfratze, sie ist auch die Satire dazu und macht diese darum zuschanden. [...] Der Bericht ist die Realität und darum muss auch die Satire vom Bericht beschämt werden. [...] Die erfindende Satire hat hienieden nichts mehr zu suchen. (Kraus 1960: 411ff.)

Hierbei handelt es sich in letzter Konsequenz um einen Abgesang auf eine im Untergang begriffene Kultur. Der Nörgler sieht sich darin als einen sterbenden Spion der Menschheit, den die Welt nicht überleben wird: „Wenn ich sterbe, ist alles vorbei.“ (LTM: 225)

4.2.4.1 Die leere Worthülse – Kraus satirisches Arsenal

Der eigentliche thematische Mittelpunkt von Kraus Werk ist die Sprache – genauer gesagt, der Missbrauch an ihr: Statt Bedeutungsvollem wird Bedeutungslosigkeit, statt Sinnvollem Sinnlosigkeit präsentiert. Von Anfang an verraten die Charaktere bei Kraus durch sprachliche Verwendung ihre Dummheit und Abscheulichkeit. Der Sprachanalytiker Kraus kommt dabei mit dem Zitieren seiner Umwelt kaum nach, so scheint es. Wortspenden dieser Art gibt es jede Menge, weshalb hier zwei Beispiele stellvertretend angeführt werden sollen:

Ein Wiener (hält vor einer Bank eine Ansprache): - denn wir mussten die Manen des ermordeten Thronfolgers befolgen, da hats keine Spompanadeln geben – darum, Mitbürger, sage ich auch – wie ein Mann wollen wir uns mit fliehenden Fahnen an das Vaterland anschließen in dera großen Zeit! Sind wir doch umgerungen von lauter Feinden! Mir führn einen heilinger Verteilungskrieg führn mir! Also bitte – (LTM: 71)

Der Wiener Bürger hält mit diesen Worten, die ihm vom Boulevard in den Mund gelegt scheinen, die Aufbruchstimmung nach Bekanntwerden der Ermordung des österreichischen Thronfolgers Franz Ferdinand fest. Die sprachliche Verdummung ist auch im Scheindialog zwischen dem Abonnenten und dem Patrioten, zwei allegorischen Figuren der damaligen Zeit, unverkennbar:

Der Abonnent: Ich bin überzeugt, dass durch den Ausbau des Bündnisses –
Der Patriot: Ich zweifle nicht, dass dann der Abbau des Hasses –
Der Abonnent: Vermutlich würde durch die Vertiefung des Bündnisses –
Der Patriot: Ich glaube, dass dadurch eine Erhöhung der Preise –
Der Abonnent: Ohne Zweifel könnte der Abbau der Preise –
Der Patriot: Mir scheint, dass dafür eine Erhöhung des Hasses –
Der Abonnent: Ich glaube aber, dass ein Ausbau der Preise –
Der Patriot: Ich meine, dass durch eine Vertiefung des Hasses – (LTM: 578)

Mit dieser offensichtlichen Zitiertechnik treibt Kraus die sinnentleerte Phrase auf die Spitze. Der Abonnent und der Patriot markieren ein Tauschgeschäft mit Worthülsen, das sich zu einem Gipfel des Sinnlosen auftürmt. Riha schreibt darüber folgerichtig: „Die Figuren, die derlei Sätze von sich geben, sind *verendete Leitartikel*, [...], Schemen, Automaten, die nur noch Klischees reproduzieren, leer fortarbeiten.“ (Riha 1992: 140) Sie fungieren dabei als Schatten und Marionetten, die in ihrer Tätigkeit letztlich wesenlos bleiben.

Kritiker werfen Karl Kraus vor, dass es in Zeiten eines Weltkriegs Wichtigeres gibt, als den Missbrauch der Sprache festzustellen. Allerdings steht Kraus wie kein anderer mit seinem Werk für die Maxime „Im Krieg ist das erste Opfer die Wahrheit“ ein. Thomson ist daher zuzustimmen, wenn er sagt:

Die letzten Tage der Menschheit, der Zusammenbruch einer Zivilisation, sind aufs Engste verbunden mit dem Verrat an der höchsten Errungenschaft der Menschheit: an ihrer Fähigkeit, die Wahrheit durch Sprache zu suchen, auszudrücken und zu verteidigen. (Thomson 1984: 211)

4.2.4.2 Das Zitat in Die letzten Tage der Menschheit

Um die Sprachzerstörung, die in seinen Augen allgegenwärtiger Teil der Kulturkrise ist, aufzuzeigen, arbeitet Karl Kraus in praktisch jedem Text mit sprachkritischem Verfahren. Derart will er den an allen Ecken und Enden ausufernden, modernen sprachlichen Ausdruck zum Vorschein bringen. Da diesem Ausdruck seiner Ansicht nach nicht mehr anders beizukommen ist, bekämpft er ihn mit seiner schon erwähnten Zitatechnik. Diese „geschriebene Schauspielkunst“ (F 336: 41) enthüllt nachhaltig die gesellschaftlichen Zustände, indem sie insbesondere die bürgerliche Wirklichkeit offenbart. Niehoff schließt folgerichtig: „So geschlossen ist die Negativität der Texte, dass die Texte nur mehr gegen sich selbst aussagen können; sie müssen zitiert werden.“ (Niehoff 1991: 214) Merkmale seiner Zitatechnik sind den Umständen ihrer Zeit geschuldet. So ist eine allgemeine textuale Negativität festzustellen, die auf die bereits erwähnten journalistischen Techniken und Medienprozesse zurückzuführen ist. Krönender Abschluss dieser Tendenz ist sicher die Aussage Gottes am Ende des Epilogs: „Ich habe es nicht gewollt.“ (LTM: 770) Das Zitat selbst kann als kleinste Einheit dieser Negativität angesehen werden. Schon 1913 bemerkt er in der *Fackel*: „Denn mir ist ein Engel erschienen, der mir sagte: Gehe hin und zitiere sie.“ (F 368/369: 1) Dass dabei teilweise Ungeheuerliches zutage tritt, veranlasst ihn zum bereits zitierten Vorwort des Weltkriegsdramas: Die unwahrscheinlichsten Gespräche wurden wörtlich gesprochen, die grellsten Erfindungen sind Zitate.

Die einzige Figur, die diese sprachliche Entwicklung traumatisch erlebt und hämisch bekämpft, ist der Nörgler. So verfasst er ein Manifest, welches er am Ende des 5. Akts, in der 54. Szene, vorliest. Die darin enthaltene Anklage richtet sich an die Presse, aber genauso an jeden einzelnen Menschen, der seiner Schuldzuweisung ebenso wenig entkommt. (LTM: 670-681) So sieht Kraus die Arbeit am Zitat als Möglichkeit das Vergessen von Schuld und Leid zu verhindern. So fragt der Nörgler schon im Prolog nach ebendiesem Leid: „Und ist das Leid nicht göttlicher Besitz, / dass die es tragen, die gemordet haben?“ (LTM: 65) Das Leid widerfährt aber der Sprache, die verletzt, die ermordet wird. Täter ist das Feuilleton, das einheitliche Sprachleichen zurücklässt. Konsequenterweise berichtet der Nörgler: „Im Krieg gehts um Leben und Tod der Sprache.“ (LTM: 255)

Auch richtet sich die Kritik an die grenzenlose Produzierbarkeit der Texte. Es handelt sich um einen ungleichen Kampf, den der Nörgler führt, wenn er sagt: „Druckerschwärze floss wie Blut.“ (LTM: 224) Die Zerstörung der Natur infolge der endlosen Papierrollen zum Druck des Massenmediums Zeitung ist für ihn ebenfalls aktuell:

Demnach hatte es nur eines Zeitraumes von 3 Stunden 25 Minuten bedurft, damit das Publikum die neuesten Nachrichten auf dem Material lesen konnte, das von den Bäumen, stammte, auf deren Zweigen die Vögel noch am Morgen ihre Lieder gesungen hatten. (LTM: 670)

Es wird somit nachgewiesen: Materielle wie geistige Rohstoffe werden auf industrielle Weise beschafft und weiterverarbeitet. Merkmal dieser industriellen Fertigung ist, dass das Ereignis nicht mehr vor dem Text geschieht, sondern Produkt des Textes ist: „Ist die Presse ein Bote? Nein: das Ereignis. Eine Rede? Nein, das Leben.“ (F 404: 8) „Geschichte ist nicht länger der Ort von Kräften, die aufeinanderstoßen, sondern die Szenerie von Zeichen und Texten.“ (Niehoff 1991: 220) So empfindet es der Autor. Eine derartige Textproduktion kennt keinen Einspruch, sie ist irreversibel. Die Presse zeigt sich in ihrer Produktionsstruktur stark autoritär. Logische Konsequenz ist die satirische Verarbeitung der Journaille im Weltkriegsdrama. Sei es eine Alice Schalek in ihren Auftritten an den verschiedenen Frontabschnitten, sei es der Pressefotograf Skolik im Zimmer des Generalstabschefs Conrad von Hötendorf: Der Bericht ist bereits verfasst, das Geschehen hat sich danach zu richten. „Schildern Sie, wie Sie behandelt wurden wie eine Gefangene“, wird der Schauspielerin Elfriede Ritter nach ihrer Heimkehr aus Russland von drei sie überfallenden Journalisten aufgetragen. (LTM: 132) Derart offenbart sich eine Informationsmaschinerie, die nicht über Ereignisse berichtet, sondern über sie gebietet. Sich diesem Mechanismus zu widersetzen, funktioniert nur durch Schweigen. Kraus macht es vor: „Wer etwas zu sagen hat, der trete

vor und schweige.“ (F 404: 2) Aber auch einzelne Figuren schaffen den stillen Protest, wie der Kanonier, den die Schalek in der 2. Szene des 3. Akts an der Front aufsucht:

Die Schalek: Also sagen Sie, was für Empfindungen haben Sie, wenn Sie den Spagat ziehen? (Der Kanonier blickt verwundert.) Also was für Erkenntnisse haben Sie? Schauen Sie, Sie sind doch ein einfacher Mann, der namenlos ist, Sie müssen doch – (Der Kanonier schweigt betroffen.) Ich meine, was Sie sich dabei denken, wenn Sie den Mörser abfeuern, Sie müssen sich doch etwas dabei denken, also was denken Sie dabei?

Der Kanonier (nach einer Pause, in der er die Schalek von Kopf zu Fuß mustert):

Gar nix!

Die Schalek: Und das nennt sich einfacher Mann. Ich werde den Mann einfach nicht nennen! (Sie geht weiter die Front ab.) (LTM: 326)

Bei den von Kraus zitierten Textstellen lassen sich Figuren herausarbeiten, bei denen sich die Zitate konzentrieren. So geben etwa die Schalek, Hans Müller oder auch Moritz Benedikt in ihren Beiträgen das Feuilleton der Wiener Presse wieder. Auch das Personal selbst deutet auf die Quellen hin: So treten *Verehrer der Reichspost* sowie *alte* und *älteste Abonnenten der Neuen Freien Presse* auf. Dieses Muster trifft auch auf Kriegsberichterstatter und Reporter zu. Auch sind in diesem Umfeld gegebene Regieanweisungen ein guter Hinweis auf zitierte Textstellen. So treten ablesende Erzherzöge, diktierende Generäle oder deklamierende Dichter auf. Zusätzlich kommen verschiedene „Gebrauchstexte“ hinzu, von Glückwunschtelegrammen über Propagandaschriften bis hin zu Filmankündigungen, Werbeplakaten oder Gebrauchsanweisungen für Nahrungsmittelpräparate. Die hinter diesen Zeilen verborgene, grausame Wirklichkeit wird auf diese Weise aufgebrochen und sichtbar gemacht. Eine besondere Stellung nehmen hier die Szenen von Nörgler und Optimist ein. Der Optimist dient als Stichwortgeber der öffentlichen Zitatwelt, gegen die der Nörgler mit seiner generellen Verweigerung und Ablehnung anzukommen versucht.

Ein Thema steht hierbei unter besonderer Beobachtung: die veränderte Darstellung des Todes. Reiner Niehoff hat Recht, wenn er die Architektur der *Letzten Tage der Menschheit* aus dem Blickwinkel der beiden Szenen, die den von der Presse verwandelten Tod thematisieren, betrachtet (10. Szene, Prolog; 52. Szene, 5. Akt). So sind es da wie dort die schwarzen Herren der Presse, die in unfehlbarer Selbstinszenierung vom eigentlichen Anlass ablenken und ihn für sich vereinnahmen (vgl. Niehoff 1991: 225). Hindemith stellt folgerichtig fest:

Die ganze Szene ist geprägt von einem Charakter der inneren Inszeniertheit. Sie läuft ab wie ein vorbereiteter Coup. Nichts Spontanes, Unmittelbares haftet ihr an. Aber nicht genug damit, dass sie als vermittelte, wohlorganisierte gesetzt ist; sie erscheint als Übermächtige, als Überfall einer Inszenierung auf die andere, nämlich die der Presse auf die andere des religiösen Rituals. (Hindemith 1985: 101)

Durch die angeleitete Inszenierung und Protokollisierung seitens der Presseherren wird der Tod zum Verschwinden gebracht: „Schreiben Sie, wie sie beten“, und, „Schreiben Sie, wie sie lauschen“, hält jeweils der Redakteur fest. (LTM: 69, 669) Derartig kommentiert und verwandelt wird aus dem Tod das Zeichen des Todes, aus der Trauer das Zeichen der Trauer. Hier zeigen sich Macht und Verantwortungslosigkeit der Presse. Durch die Verschleierung des Themas Tod wandert dieser erst recht in das gesellschaftliche Leben.

Der Tod, vom Leben als von seinem Widerspiel getrennt, verschwindet zwar, aber mit eigenartiger Konsequenz: [...] Nicht nur die Tötungsmaschinerie steigert sich ins Ungeheure; das Leben selbst wird todähnlich. (Niehoff 1991: 226)

Dieser Mechanismus zieht seine weiten Kreise in den *Letzten Tagen der Menschheit*. Es wimmelt von Menschen, die nicht leben und nicht sterben können, die einfach überleben und weitermachen, wie in der 2. Szene des Vorspiels:

Der Ministerpräsident (indem er die Pschütt-Karikaturen beiseite legt): Nix besonderes heut.

Der Minister des Inneren (gähnt und sagt): Fad!

Der Ministerpräsident: Überhaupt, bis so ein Tag vorüber is!

Der Direktor der Kabinettskanzlei: Man spürt scho die Hundstäg. (LTM: 52)

Hier wird schon beckettisches Drama vorweggenommen. Bewusstlose, sinnlose, gleichgültige Vorgänge, die in klischeehafter Sprache kommentiert werden, werfen den Schatten endloser und unbeeinflussbarer Zustände auf. Es ist kein Zufall, dass der letzte Satz des Weltkriegsdramas ein folgenschweres Zitat Kaiser Wilhelms II. ist, das hier dem Schöpfer selbst in den Mund gelegt wird. „Ich habe es nicht gewollt“ (LTM: 770), wird somit zu einer Anklage gegen die unsinnige Herrschaft phrasenhafter Sprachlichkeit. Damit benennt die sprachliche Negativität selbst ihr Ende und ist Zerstörung und Erlösung zugleich.

4.2.4.3 Satire als Gesellschaftskritik

In der unheimlichen Fülle satirischen Materials ist die Kritik des Autors Kraus an den gesellschaftlichen Zuständen leicht herauszulesen. Er analysiert derart eine verrottende Gesellschaft, die ihren eigenen Untergang nicht wahrhaben kann oder will. Unterschied auf den Ausgang der Weltgeschichte hat das freilich keinen. Kraus bildet hier die Wiener Gesellschaft ab, deren Welt sich mit Fortschreiten der Ereignisse immer schneller um sich selbst dreht. Sie interessiert sich nur für sich, lebt von und für ihre Privilegien und Genüsse, wie sich in der 1. Szene des Vorspiels beispielhaft zeigt:

Ein Gebildeter: Kolossaler Verlust wird das sein für die Theater, das Volkstheater war total ausverkauft –

Seine Frau: Schön verpatzter Abend, wärn wir zuhausgeblieben, aber du, du bist ja nicht zu halten –

Der Gebildete: Ich staune über deinen Egoismus, einen solchen totalen Mangel an sozialem Empfinden hätte ich bei dir nicht vorausgesetzt.

Die Frau: Du glaubst vielleicht ich intressier mich nicht, selbstredend intressier ich mich, im Volksgarten essen hat gar keinen Sinn, wenn sowieso keine Musik is geht man gleich zu Hartmann –

Der Gebildete: Immer mit deinem Essen, wer hat jetzt Gedanken – Du wirst sehn was sich da tun wird, Kleinigkeit –

Die Frau: Wenn man nur wird sehen können!

Der Gebildete: Ein Begräbnis wird das doch sein, wie es noch nicht da war! Ich erinner mich noch wie der Kronprinz – (ab.)

Poldi Fesch (zu seinem Begleiter): Heut wird gedraht – gestern hab ich mit dem Sascha Kolowrat gedraht, morgen drah ich mit dem – (ab.) (LTM: 48f.)

Eine lethargische und korrupte Gesellschaft stellt sich in ihrer rigiden hierarchischen Konstitution und ihren überkommenen sozialen Anstandsregeln gefangen dar. Diese selbstverliebte Selbstinszenierung steigert sich im Umfeld der Kriegsjahre zu unerhörter Verantwortungslosigkeit und Frivolität. So kann in der 4. Szene des 5. Akts das folgende Gespräch im Ministerium des Äußeren stattfinden:

Der Graf: [...] Wenn uns nicht die Schweiz herausreißt –

Der Baron: Was? Du hoffst jetzt noch auf die Neutralen?

Der Graf: Noch nie hab ich den Kurier mit solchen Spannungen erwartet. Ich bin rasend neugierig.

Der Graf: Ich sag dir, die Neutralen sind die schwerste Enttäuschung. Holland lasst uns überhaupt im Stich –

Der Baron: Ich weiß nicht wie du mir auf einmal vorkommst. Rasend komisch is das. Von uns allen warst du der Zuversichtlichste. [...] Das Ultimatum is prima, das war dein zweites Wort – rasend vernünftig – Geh, erinnerst dich nicht?

Der Graf: Geh, erinner mich nicht! Das Ultimatum war saublöd! So können wir nicht weiter existieren. Wenn die Schweiz dieses Mal versagt, dann weiß ich schon nicht – ich bin descherat! No aber morgen – also ich erwart den Kurier mit einer Spannung wie noch nie! (Sieht in den Taschenspiegel) Gut schau mr aus.

Der Baron: Ja, Fixlaudon, was erwartest denn dieses Mal eigentlich so besonderes?

Der Graf: Tepp – eine Colgate – !! (LTM: 558f.)

Mit dieser Haltung – mit dem lästigen Krieg eigentlich nichts zu tun haben zu wollen – lässt sich auch das folgende Phänomen erklären. So gibt es durchaus die Bereitschaft Regeln zu umgehen, um die eigene Haut zu retten. Die Rede ist vom „Hinaufgehen und sich's richten“, welches in der 11. Szene des 1. Akts dargestellt wird.

Es treffen sich zwei, die sichs gerichtet haben.

Der Erste: Servus, du noch in Wien? Du bist doch behalten worn?

Der Zweite: Ich bin hinaufgegangen und hab mirs gerichtet. Ja, aber was machst denn du noch in Wien? Du bist doch behalten worn?

Der Erste: Ich bin hinaufgegangen und hab mirs gerichtet.

Der Zweite: Natürlich.

Der Erste: Natürlich. (LTM: 112)

Anhand solcher Szenen zeigt Kraus die gesellschaftlichen Strukturen und Mechanismen auf, die das Zusammenleben in der Donaumonarchie organisieren. Thomson spricht von der Existenz anachronistischer Standesgesetze, die die stillschweigende Vereinbarung zwischen herrschender und beherrschter Klasse im damaligen Österreich-Ungarn sind.

Ja, das ganze habsburgische Reich, wie es in den *Letzten Tagen* dargestellt wird, erscheint wie ein einziger Anachronismus, oder wie ein geistesschwacher alter Mann, der auf einen Abgrund zutaumelt, ohne sich helfen zu können oder zu wollen. (Thomson 1984: 218)

Während die Täter schattenhaft bleiben und nicht ausfindig gemacht werden können, sind die Gestalten der Opfer akribisch-genau sichtbar. „Erkrankt, verarmt, verludert, verlaust, verhungert, verendet, gefallen [...]“, (LTM: 679) sind deren Körper am Ende des Kriegs. In ihren Gesichtern ist nichts Humanes, sie wirken leblos und erloschen. Die vorangegangenen Ereignisse haben den Menschen von seiner Wesenhaftigkeit entfernt. Jedwede Fantasie ist in dem Menschenvernichtungsapparat zwangsläufig verloren gegangen. Das Weltuntergangsszenario findet schließlich sein Ende im allegorischen Epilog. (vgl. Pieper 2000: 86f.)

5 WERNER KOFLER – WIRKLICHKEITSPARODIST AUS DER REALITÄTSFERNE

5.1 Die jungen Jahre – Entwicklung in eine bittere Wirklichkeit

Werner Kofler wird in das ländliche aber aufstrebende Nachkriegskärnten hineingeboren. Wirtschaftswunder einerseits, provinzieller Mief der Bezirkshauptstadt Villach andererseits, prägen seine Jugendjahre. Seine Eltern sind Kleinbürger, er wird katholisch erzogen. Dem ursprünglich vorgesehenen Berufsziel Lehrer entzieht er sich erfolgreich. Er arbeitet in den verschiedensten Berufen, manchmal nur tage-, manchmal auch wochenlang. Eigentlich zieht es ihn zum Schreiben. Hier vor allem zum Schreiben über die Zustände seiner Heimat, die ihm selbst tagtäglich widerfahren. Früh schon merkt der junge Kofler, dass es einen allgegenwärtigen Riss in dieser Gesellschaft gibt. Die oberflächlich zur Schau gestellte Schönheit von Land und Menschen hält einer näheren Betrachtung in vielen Fällen nicht stand. Es erfüllt ihn eine Hassliebe, „deren ambivalentes Wesen es erlaubt, über das Geburtsland Schlechtes und bisweilen sogar Gutes zu sagen.“ (Bacher 2000: 62) So kommt es nicht von ungefähr, dass der junge Kofler im Revolutionsjahr 1968 den Bruch vollzieht und sich vollends als Schriftsteller versucht. Bald zieht er nach Wien und verteidigt von hier „seinen Logenplatz in der Weltliteratur der Underdogs mit immer schärferen Bissen, mit immer brillanteren Windmühlenkämpfen und Irrsinnsprachkunstwerken.“ (Haas 1991: 183)

Der Erfolg stellt sich allerdings nicht so schnell wie erhofft ein. Sein Erstlingswerk *Guggile. Vom Bravsein und vom Schweinigen* (1975) wird zunächst nicht verlegt. Dem stark autobiografischen Werk wird unterstellt, naiv und langweilig zu sein. Satirische Literatur scheint hier keinen Platz zu haben. Karl Kraus und seine *Fackel* gibt es schon lange nicht mehr. Schließlich kommt es beim renommierten Verlag Klaus Wagenbach zur Erstveröffentlichung in geringer Stückzahl.

Sein Weg bleibt ein steiniger: Zwar lässt die Liste seiner im Lauf der Jahre erworbenen Literaturpreise auf Ruhm und Anerkennung schließen, doch in Wahrheit bleibt diese Anerkennung auf einen kleinen Kreis Eingeweihter beschränkt, wie er selbst feststellen muss:

Meine Bücher sind in nahezu alle Sprachen der Welt, einschließlich das Kisuaheli, nicht übersetzt. [...] Es heißt manchmal, ich sei Größenwahnsinnig. Das ist richtig; mir scheint der Größenwahn – oder sagen wir: der subversive aufrechte Gang – als angemessene Möglichkeit, im Dschungelkampf des Kulturbetriebs zu überleben. (Kofler 1981: 81)

Dieser Dschungelkampf ist sein Überlebensversuch im Literatur- und Gesellschaftsbetrieb. Schon früh ist Kofler dafür bekannt, sich kein Blatt vor den Mund zu nehmen. Missstände, die von anderen ignoriert und totgeschwiegen werden, sind bald sein Thema. Das schafft nicht nur Freunde: Spätestens mit seinem Text *Ein Bericht für eine Jury* (1979), in dem er den Trubel des jährlichen Bachmann-Preises karikiert, positioniert er sich im Literaturbetrieb als nörglerischer Außenseiter, der als Resultat Missachtung und Hohn erntet, wie Amann feststellt:

Trotz aller Preise und Auszeichnungen, und es sind viele und bedeutende, steht er außerhalb und er verteidigt diese Stellung im öffentlichen Abseits grimmig, wenngleich auch nicht ohne spürbaren Genuss. (Amann 2007: 316)

Von der Kritik – sofern wahrgenommen – wird er bald gefeiert, bleibt aber trotzdem wie kein anderer Autor der österreichischen Gegenwartsliteratur außerhalb des Literaturbetriebs. Die Verkaufszahlen seiner Bücher sind daher stets äußerst gering. Mit dem Bekanntheitsgrad eines Peter Handke, einer Elfriede Jelinek kann er sich nie auch nur annähernd messen. (vgl. Harzhauser 1998: 14f.)

Das ist letztlich eine Folge seines schriftstellerischen Konzepts: Seine Texte entwickeln sich stets zu schwer verständlichen Darstellungen. Der Autor selbst gilt als schwierig und unnahbar, konserviert konsequent seine Außenseiterrolle. Von seinem Standpunkt aus rechnet er mit seiner Gegnerschaft von Buch zu Buch ab. Auf abfällige Rezensionen reagiert er im folgenden Buch mit voller Namensnennung und moralischer Zerstörung des Gegners. (vgl. Amann 2000: 9) Privates mischt sich hier in die Öffentlichkeit, was durchaus Kalkül seiner literarischen Technik ist: Er sieht sich selbst als Bernhard-Nachfolger, als „Wirklichkeitsparodisten aus der Realitätsferne“, wie er in *Amok und Harmonie* (1985) schreibt. Haas meint daher folgerichtig:

Werner Kofler, dem brillanten Satiriker in der Karl-Kraus-Nachfolge verbleibt nur die Parodierung von Thomas Bernhard und die Paraphrasierung von Franz Kafka, um seine Zuneigung zu diesen Vorbildern auszudrücken. (Haas 1991: 184)

Sich des schweren Erbes dieser berühmten Männer bewusst, arbeitet sich Kofler an der Beschreibung der eigenen Umwelt und der Umschreibung der ihn umgebenden gesellschaftlichen Wirklichkeit ab. Schon früh zeichnet Kofler dabei eine kunstvolle Mischung

aus Sprachwitz und untergriffigem, heftigem Angriff gegen seine Widersacher aus. So zeigt er schon bei *Guggile*, dass der zweite Teil des Untertitels *Eine Materialiensammlung aus der Provinz* eine akribische Art der Aufzeichnung ist. Das Kleinbürgertum der Provinz wird hier in seinen Denk- und Redensarten emotionslos dokumentiert. Dabei wirkt gerade diese Emotionslosigkeit bis zur grotesk-übertriebenen Sterilität:

aufgewachsen in familienverhältnissen die / harmonisch zu nennen ich nicht anstehe, bin ich / erzogen worden nach den grundsätzen des katholischen glaubens / zu anständigkeit und sittlichkeit. ich kann nicht sagen, es / sei eine unglückliche kindheit gewesen. (Kofler 1975: 8)

Es entsteht oberflächlich ein Panorama in kitschigen Farben, das ein aufstrebendes Kleinbürgertum zeigt. Schon bei seinem ersten literarischen Erfolg bedient sich Kofler seiner später noch verfeinerten Zitiertechnik. Dadurch zeigt diese kitschige Postkartenidylle ihr wahres Gesicht: Umgangsfloskeln und Sprichwörter sind nach wie vor eng verknüpft mit nationalsozialistischem Gedankengut. Von Sauberkeit, Zucht und Ordnung, Familiensinn und Mutterliebe aus dem Mund des Volkes wird berichtet.

Jede Zeile bedeutet neue Information, und jeder Satz ist ein Mosaikstein, der um Guggiles Portrait herum das Bild einer Zeit und einer Gesellschaft sichtbar macht, die das heranwachsende Kind prägen.¹³

Kofler klagt dabei nicht direkt an. Aber in seiner Akribie und der ständigen Wiederholung der Zustände dieser Zeit ist natürlich bedeutende Kritik enthalten. So schildert Guggile seinen Vater als einen Kaufmann, der Onanie und den Weltkrieg ungefähr gleich „grauslich“ findet. Es ist eine beengende Welt zwischen schulischer und privater Erziehung, stets unter religiösen Prämissen, die hier geschildert und erlebt wird.

Koflers größte Leistung liegt schon in seinem Frühwerk in der raffinierten Zitier- und Paraphrasierkunst, mit der er auf den Literaturbetrieb anspielt. Dabei spielt er mit den Nuancen bewundernder Nachahmung und spottender Satire. Für den Leser ist die Ausdifferenzierung nicht immer einfach zu erkennen. So schreibt er unter der Überschrift „die einsamkeit des messners bei der kollekte“ etwa: „fagözgot / fagözgot / fagözgot / fagözgot / fagözgot / fagözgot / fagözgot / fagözgot / fagözgot / fagözgot / fagözgot / fagözgot“. (Kofler 1975: 76) Die Entfremdung des Messners ist dabei wohl nur ein Element, das herauszulesen ist. Eine Anspielung auf Peter Handkes *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter* (1970) und

¹³ Kummer, Elke (1975): Du, unglückliches Österreich, heirate. In: Die Zeit. 14. November 1975

Kritik an dessen als experimentelle Poesie ausgewiesene, darin enthaltenen Abschreibübungen dürfen nicht übersehen werden.

Ein Thema, das in engem Zusammenhang mit seiner Zitierkunst steht, sind Grenzverschiebungen. Darum geht es etwa im Kriminalroman *Konkurrenz* (1984), der eine Persiflage auf die Gattung darstellt, in zweifacher Hinsicht: Einmal schwankt der Protagonist zwischen Mordgedanken gegenüber seiner Frau und dem Wunsch nach Lebensglück. Außerdem klagt der Protagonist über den Autor, der lustlos an dieser Geschichte zu schreiben scheint.

Koflers literarische Entwicklung zeigt, dass das Spiel mit der Wirklichkeit mit jedem seiner Texte schwerer durchschaubar wird. Er verfasst hier einen gebrochenen und vielschichtigen Text, in dem schon ständige Perspektivenwechsel beim Einkreisen und Infragestellen des Delikts verwirren. So drängt sich der Autor mit seiner eigenen Geschichte auf und macht dem Protagonisten die Hauptrolle immer wieder streitig.

Immer stärker wird die Beziehung von Koflers Werken zu Thomas Bernhard. Dabei ist weniger von einer Abhängigkeit als vielmehr von einem gegenseitigen Bezug zu sprechen. Sein Prosaband *Amok und Harmonie* erscheint schließlich ein Jahr nach Bernhards *Holzfällen* und gleichzeitig mit seinem Werk *Alte Meister*. Schon der Beginn mit einer Schimpftirade auf Wien und die unsinnige Medienöffentlichkeit lässt die Verwandtschaft leicht erkennen. Es sind die Hundebesitzer, es sind die Leserbriefschreiber, es ist der Individualverkehr in der Großstadt, die den Autor erzürnen: „Abgasverbrecher, denke ich, hunderte, tausende, hunderttausende, mehr als sechshunderttausend Abgasverbrecher!“ (Kofler 1985: 14)

Kritik an der Gegenwartskultur kommt auch in periodischen Abständen zum Vorschein. Wenig überraschend bedient sich der Autor bei seiner Kunst- und Kulturkritik der ständig repetierenden Litanei, um gegen die Übermacht anzukämpfen:

Hier eine Videoinstallation, da eine Videoinstallation, ah, eine Videoinstallation, denke ich, und ah, noch eine Videoinstallation, und ah, eine dritte Videoinstallation, viele Videoinstallationen, elektronische Kunst, ah!, die neuen Medien, ah! Die multimediale Kunst! (Kofler 1985: 24)

Folgerichtig rechnet der Autor auch mit der Fernsehkultur und den dafür verantwortlich Zeichnenden ab. Diese haben ihm das Canettistipendium der sich so bezeichnenden Kulturstadt Wien verweigert, ihm, „dem Wirklichkeitsparodisten aus der Realitätsferne, wird es vorenthalten.“ (Kofler 1985: 30)

Hält man sich Werner Koflers literarischen Werdegang vor Augen, ist meist eine starke autobiografische Note vorhanden. Seine große Stärke ist dabei die Fähigkeit, diese Wirklichkeitseinflüsse wie kein anderer Zeitgenosse kritisch-satirisch in anspruchsvollste, der letztmöglichen Darstellung von Wirklichkeit verschriebene Literatur zu übersetzen.

Letztendlich ist jedes Stück Literatur ein Fragment, das sich aus all den Einflüssen zusammensetzt, denen der Autor sein Leben lang ausgesetzt ist. Manche Autoren thematisieren diesen Vorgang auch. Die Meisterschaft auf diesem Gebiet muss dabei eindeutig Kofler zugesprochen werden. (Harzhauser 1998: 67)

5.2 Satire um die Jahrtausendwende – Koflers Kampf mit der Wirklichkeit

5.2.1 Der wortgewaltige Satiriker

Werner Kofler gilt als einer der wortgewaltigsten Schriftsteller Österreichs. Er „genießt“ den Ruf eines nimmermüden, scharfen und untergriffigen Satirikers in der Alpenrepublik. Wesentlichen Anteil an dieser Stellung hat sein alle Grenzen sprengendes Werk: Seine Titel, seine Gattungsbezeichnungen, die Zwischenbemerkungen und Lektüreeinleitungen seiner Erzähler beschreiten neue literarische Wege. So finden seine eingängigen Wortschöpfungen und griffigen Formeln auch Einzug in Aufsätze und Rezensionen. „Irrsinnkunststücke“, literarische „Racheakte“, das „Schreiben als Bergwandern im Kopf“: Seine provokanten Wortschöpfungen haben ihren Ursprung in der Wut, Enttäuschung und Rachelust des Autors. (vgl. Amann 2007: 313) Die wesentlichen Voraussetzungen für Satire, die schon Georg Christoph Lichtenberg in seinen *Sudelbüchern* nennt.

Werner Kofler schlägt eine Brücke zu Karl Kraus, wenn er versucht, Satire am Ende des 20. Jahrhunderts zu schreiben. Dabei stehen ihm vor allem mediale Schwierigkeiten entgegen, die in sämtliche Bereiche der Wirklichkeitsvermittlung eingedrungen sind. Zwischen Fundstücken aus der Wirklichkeit und Zitaten aus den Medien zu differenzieren, gestaltet sich immer schwieriger und beides in Distanz zu halten erst recht. Gerade diese kritische Distanz ist bei Kraus oberstes Gebot und auch Kofler hält sich daran:

Es gibt hier kein Liebäugeln mit dem Gegenstand, die Trennwände zwischen der Parodie und dem Parodierten sind undurchdringbar, und das ist vielleicht auch schon der ganze Grund, warum kaum jemand, der sich hier porträtiert und immer auch beleidigt findet, über sein Vorkommen im Text lachen kann. (Kastberger 2007: 292)

Kofler pflegt dabei einen halluzinatorischen Stil, womit er ein literarisches Äquivalent zur postmodernen Stimmenvielfalt schafft. Das zielgerichtet eingesetzte Stimmengewirr dient der Absicht des Autors, eine kritisch-bösartige Gesellschaftsanalyse darzustellen, wenngleich die Texte häufig delirant wirken. Diese Wirkung hat Kalkül: Die Bedeutung und Darstellung des Verhältnisses Wirklichkeit-Fiktion beruht darauf. „Hier arbeitet sich ein letztes Subjekt an Gegnern ab, die gar keine Menschen, sondern bloß noch Diskursformationen sind“, schreibt Kastberger folgerichtig. (Kastberger 2007: 282)

Dabei arbeitet Werner Kofler sehr gerne mit einer Verdichtung der Diskurse. Das Reale vermischt sich immer wieder mit dem Irrealen, die Wirklichkeit mit der Fiktion, aber auch das Politische mit dem Obszönen. Zeitliche Ebenen fallen zusammen, gehen ineinander über, gezielte Über- und Untergriffe greifen die dargestellten Figuren an. Gerne schildert er das tagespolitische Geschehen musealisiert. Beispielhaft für seine kollagenhaften Verdichtungen, verbunden mit unrühmlichen Auftritten bekannter Persönlichkeiten, sei eine Textstelle aus *Herbst, Freiheit* (1994) angeführt:

Zurück ins blaue Feldlazarett, zu Primarius Haider, Schwester Heide, zu Schwester Schmidt, Oberin Trattinig, die Unbestechlichen, sie werden uns behandeln, ein Feldtelefon, ein Feldtelefon! Heilen sie mich, Doktor Haider, von meiner Anschlussangst! [...] Das Feldtelefon, Sanitätsgefrierer Rumpold, das Feldtelefon hat geläutet ... Schwester Kriemhild, mich dürstet ... Einen Zug, einen Zug ... Höchste Reichsbahn für einen Zug! Mein Kopf, mein Kopf. Wo sind wir? Einerseits in Kärnten, andererseits in Hallstatt? Mit der Hallstattkultur hängt alles zusammen, sagen Sie, mit der Hallstattzeit, 1938-45. (Kofler 1994: 53)

Die vom Publikum teilweise empfundene geschmacklose Darstellung kontert der Autor mit der von ihm empfundenen Geschmacklosigkeit der Wirklichkeit. Koflers Kunst ist es, gerade in seinen Verzerrungen das Ebenbild dieser österreichischen Wirklichkeit dabei aufzuzeigen. In seiner Übertreibung geht das Substrat dieser Wirklichkeit nicht verloren. Sind die Bilder heute manchmal veraltet, verlieren sie trotzdem nicht ihren Wahrheitsgehalt, werden vielmehr zu einem Ausstellungsstück nationaler Zeitgeschichte.

Dabei gibt sich der Autor Kofler nicht der Illusion einer Besserung durch Belehrung seiner Mitmenschen hin. Pädagogischen Ansprüchen verschließt sich der zum Lehrer ausgebildete Schriftsteller mit düsterer Vorahnung: „Spuren hinterlassen, Hinweise, Fingerzeige, für die wenigen, die noch lesen können, und solange sie es noch können.“ (Kofler 1994a: 54) Er beschreitet lieber den Weg der Anklage, des Rächens. So schreibt er in *Am Schreibtisch* (1988): „Das Verbrechen hat Namen und Anschrift, nach dieser Maxime bin ich immer

vorgegangen.“ (AS: 66) Er folgt damit der Aussage Juvenals, der in der Entrüstung das Hauptmotiv der Satire sieht.¹⁴

Es wäre ein zu kurzer Vergleich, seine Schreibtätigkeit und –absicht auf das bloße rhetorische Schimpfen zu reduzieren. Seine schriftliche Arbeit spiegelt vielmehr einen Abgrenzungs- und Distanzierungsversuch wider. Er verneint den Zustand der Wirklichkeit vehement, was sich in *Hotel Mordschein* (1989) wie folgt liest: „[...] die Wirklichkeit ist immer schon eine üble Sache gewesen.“ (HM: 70) Die Satire bleibt in ihrer unversöhnlichen Haltung auf Distanz zu dieser ungeliebten Wirklichkeit. So ist es nur konsequent, was der koflersche Erzähler in *Der Hirt auf dem Felsen* (1991), dem dritten Band der Trilogie, sagt: „[...] in punkto Humor verstehe ich keinen Spaß [...].“ (HF: 109)

Seine Bitterkeit, seine Unversöhnlichkeit und Aggression beruhen auf zwei untrennbar im Werk miteinander verbundenen Seiten. Neben der sachlichen Ebene, also der Wut der Satire selbst, ist es Koflers subjektive Erfahrung der Wirkungslosigkeit von Literatur. Der Satiriker Kofler verspürt immer stärker die Ohnmacht des Schreibenden. Sieht er sich in seiner Eigendefinition als „Wirklichkeitszerstörer“, der „Literatur zur Verbrechensbekämpfung“ betreibt, hält diese programmatische Ansicht einer näheren Überprüfung in ebendieser Wirklichkeit nicht stand. Das stellen Koflers Erzähler immer wieder verbittert fest, selten so explizit wie hier:

Da ist oft die Rede von der Sprengkraft der Literatur – nichts da! Ich kann schreiben, was und wie ich will, belangen, schriftlich belangen, wen ich will, es wird übersehen, ja, ein guter Ausdruck. Was kann einer *Veröffentlichung* Schrecklicheres passieren, als *übersehen* zu werden. (AS: 66)

Dass das *Enfant terrible* der österreichischen Literaturszene sehr wohl dazu in der Lage wäre, erfolgreich die Wünsche des Literaturmarktes zu bedienen, zeigt er mit der Kriminalroman-Parodie *Konkurrenz* (1984), die bis zum heutigen Tag vielfach aufgelegt ist. Trotzig beugt er sich aber dem Druck von außen nicht, sondern schlägt aus Protest die Gegenrichtung ein: Sein Werk wird anspielungsreicher und für den Laien verschlossener, weniger verständlich. Sein sarkastischer Ton und seine Angriffslust gegenüber Jedem und Allem bekommt immer mehr Bedeutung. Er fühlt sich missverstanden und unter seinem Wert geschlagen. Die Kluft zwischen seinem Kunstanspruch und der Wirkungslosigkeit seiner Literatur ist unüberbrückbar, seine Verweigerungskunst erlebt gerade Ende der 80er-Jahre, Anfang der 90er-Jahre ihren absoluten Höhepunkt. In *Herbst, Freiheit* (1994) findet sich die

¹⁴ Vgl. Helmut Arntzen (1989): *Satire in der deutschen Literatur. Geschichte und Theorie*. Bd. 1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 11

folgende, aussagekräftige Stelle, die ein fiktives Gespräch zwischen Autor und Lektor darstellt:

Kennen Sie übrigens schon meinen Triestroman in einem Satz, nein? Lass Triest aus dem Spiel, sagte sie bitter... Gut, nicht? Ah, wie gern würde ich noch kürzere Romane und Novellen schreiben, wie gern würde ich nichts mehr schreiben, überhaupt nichts mehr, aber meine Nichtlesergemeinde, die Millionen und Abermillionen, die nach meiner Literatur nicht verlangen, zwingen mich, damit fortzufahren... Aber keine Frage, irgendwann werde ich alle, die nichts von mir hören wollen, mit Verstummen und Schweigen bestrafen... Und sollten sie noch so sehr nichts von mir hören oder lesen wollen, ich werde mich nicht umstimmen lassen, nicht ich. (Kofler 1994: 109)

Der Autor zeigt in solchen Passagen seine Kränkung, missverstanden zu werden. Nicht von ungefähr kommt der Vergleich mit Jakob Michael Reinhold Lenz, dem Zeitgenossen Goethes, dessen unglücklicher Lebensweg im Sommer 1792 auf einer Moskauer Straße tragisch endet. So spricht der Ich-Erzähler in *Hotel Mordschein* vom eigenen Ende: „[...] und deshalb bin ich auch hier, wenngleich nur auf der Durchreise nach Moskau, wo man mich in einer Frühlingsnacht tot auf der Straße finden wird.“ (HM: 156)

Werner Koflers Gedächtnis ist vorzüglich, seine Rachelust groß. Ähnlich Karl Kraus lässt er Konflikte nicht einfach fallen, sondern geht bei passendem Zeitpunkt zum Angriff über. So verarbeitet er einen langwierigen Prozess, den der Reporter Michael Jeannée wegen übler Nachrede anstrengt, zu einem späteren Zeitpunkt literarisch. In dem Text *Üble Nachrede* (1997) zeigt er dabei die schier ausweglose Situation eines unabhängig-trotzigen Geistes, der aus materieller Sicht hochgradig abhängig ist: Der Autor Kofler ist sowohl auf das Gerichtsurteil als auch auf die finanzielle Unterstützung durch den Staat angewiesen. Letztere bleibt ihm zu diesem Zeitpunkt versagt – Grund genug für eine weitere Abrechnung im Konjunktiv. Sein Schreiben erscheint einmal mehr als Notwehraktion, eine Poetik des An- und Übergriffs, die „bei Kofler kaum jemals den Falschen und damit stets etwas von der österreichischen Wirklichkeit getroffen [hat].“ (Kastberger 2007: 295)

5.2.2 Themen des Kampfes mit der Wirklichkeit

Werner Kofler verfügt über ein gut gefülltes Reservoir an Themen, die er in seinem Werk bearbeitet. Schwerpunkt all seiner Schreibversuche ist dabei stets die Abhandlung und Kritik der Wirklichkeit in Relation zur Kunst. Insofern hat Boelderls Aussage durchaus Berechtigung:

[Sein] hauptsächlicher, ja einziger Gegenstand scheint das Verhältnis von Kunst bzw. Literatur und Wirklichkeit zu sein; ein Thema, das Kofler [...] mit politischer Bedeutung aufzuladen versteht. (Boelderl 2009: 199)

Mit Gespür legt seine Satire Massenkultur und ihre Träger offen. Mit großer Sprachfantasie und –sensibilität stellt er sich einer unsinnigen Phraseologie entgegen, die den gesellschaftlichen Alltag beherrscht. Dabei legt er eine Direktheit und Boshaftigkeit an den Tag, die ihresgleichen sucht.

Seine Texte sind dabei als Ausstellungsstücke zeitgeschichtlicher Dimension zu sehen, die sich nicht mit einem besonderen Widersacher befassen, sondern mit diskursiven Formationen – Geschichte, Politik, Wirtschaft, Medien, Literaturgeschichte, Film, Musik etc. Sie machen sich die kategorialen Unterschiede dieser Formationen nutzbar. Der Satiriker arbeitet derart nicht bloß *an* seinen Texten, er arbeitet *mit* ihnen: „Nicht zuletzt deshalb ist Kofler ja ein gefährlicher Autor, weil er ein strategischer Autor ist; die Texte scheinen [...] auf dem Reißbrett entworfen zu sein.“ (Kastberger 2000: 155)

Dieses Arbeitsprinzip, diese literarische Strategie benennt Kofler mit eigenen Worten: „Dieselbe Toilette benutzen. Dieselben Worte benutzen.“ (Kofler 1994a: 57) Dabei geht es dem Satiriker nicht darum, auf gesellschaftliche Ereignisse unmittelbar zu reagieren oder die politische Agenda zu ändern. Sein Streben gilt einer aktuellen Bestandsaufnahme, die stets in einen geschichtlichen und gesellschaftlichen Rahmen eingebettet ist. Seine Texte können durchaus als riesige, unergründliche Archive bezeichnet werden, die ohne Anfang und ohne Ende eine tragende Struktur vermissen lassen. (vgl. Boelderl 2009: 204)

Es lohnt sich in dem Stimmengewirr, das sich bei Werner Koflers Archiverstellung einstellt, den Leitthemen und –stimmen zu folgen. Wie bei Karl Kraus gibt es zentrale Themenblöcke, die häufig wiederkehren. Die drei großen Themenblöcke, an denen sich Kofler also Buch für Buch abarbeitet, sind (1) die Kritik an der Zerstörung von Natur und Umwelt, (2) die Kritik an der „Gedächtniskultur“ und „Erinnerungspolitik“ in Österreich und Deutschland und (3) die Kritik an den Medien, hier vor allem die Boulevardpresse und ihre Propagierung des „öffentlichen Privatlebens“ und der „globalen Intimsphäre“. (vgl. Schmidt-Dengler 1994: 298)

An der Zerstörung der Umwelt sind vor allem der Verkehr, der Tourismus, wirtschaftliche Interessen und Dummheit schuld. „Politik erscheint nicht nur in diesen Zusammenhängen als die personifizierte Schamlosigkeit und oft auch als eine Sonderform des organisierten Verbrechens.“ (Amann 2007: 321) Beim Fremdenverkehr steht der Alpinismus im Vordergrund. Ein aus wirtschaftlicher Not geborener Industriezweig zeigt zwei unterschiedliche Dinge auf: Einerseits die heile Gebirgswelt, in die auch die Geschichte mit ihrer Heldenverehrung – Sieg des Menschen über den Berg, aber auch sein Scheitern und

sein Tod – einfließt. Andererseits der technische Fortschritt, der sich etwa als Kraftwerksbau in den engen Alpentälern visuell bemerkbar macht und Arbeitsplätze schafft. Zum Schutz der alpinen Welt bedarf es daher der Nationalparks, die die Musealisierung der Natur vorantreiben.

Neben der Umweltzerstörung kritisiert Kofler auch eine spezifisch österreichische Erinnerungskultur, der er sowohl im Privaten wie auch im Öffentlichen Verlogenheit unterstellt. Einen Höhepunkt dieser Entwicklung stellt die *Affäre Waldheim* dar. Kofler inszeniert immer wieder sarkastisch die verdrängte Nazi-Vergangenheit, insbesondere in ihrer regionalen, Kärntner Form. Einzigartig in Koflers Literatur ist, wie er die Geschichte des Nationalsozialismus als strukturelles Gerüst seines Werks verwendet. Egal ob es sich um Theater, Kunst, Spiel, Museum oder Archiv, Hochkultur und Trivialkultur handelt, der Autor bringt Vergangenheit und Gegenwart mit einer Harmlosigkeit in Verbindung. Es tauchen immer wieder die gleichen Namen auf, sind hinter „Heiler-Welt-Fassade“ Spuren des Unausprechlichen anzutreffen. Kofler macht dabei den Unterschied aus: Er folgt diesen Spuren stets konsequent. (vgl. Fetz 1996: 150f.)

Charakteristisch für den Satiriker Kofler ist die Spannung, die er zwischen überregionalen Themen und regionalen Bezügen aufbaut. So betreten die Turrinis oder Ferrari-Brunnenfelds genauso die Bühne wie durch intertextuelle Einsprengsel Beckett, Bernhard oder Kafka. Gerade im Fall seines Heimatbundeslands Kärnten präsentiert sich eine große Schnittmenge gesellschaftlicher und politischer Berühmtheiten: Odilo Globocnik, Ingeborg Teuffenbach oder Kriemhild Trattning sind nur einige der auftretenden Vertreter der Kärntner Historie. Es gelingt Kofler richtiggehend eine „Exotik des Regionalen“ aufzubauen, ohne romantisierend zu wirken. (Schmidt-Dengler 1994: 299) Vermeintlich erfundene topographische Begriffe und aberwitzig anmutende Handlungen entpuppen sich bei näherer Betrachtung als exakt recherchierte Versatzstücke lokaler Geschichte. Diese stehen in scharfem Gegensatz zu den universal gültigen Themen, die Buch für Buch wiederkehren, sowie seinen ästhetischen Schreibbezügen und Referenzen, die das Provinzielle ablehnen und sich im Umfeld bereits genannter weltliterarischer Größen sehen. (vgl. Haas 2000: 47-60)

5.2.3 Das satirische Repertoire – markante Auslassungen

Werner Kofler beklagt sich regelmäßig über die Ohnmacht des Schriftstellers. Dabei trifft seine Kritik sehr wohl den einen oder anderen wunden Punkt. Schließlich sammelt sich in seinem Werk ein umfangreiches Namensregister an politischer und kultureller Prominenz an. Zwar kann sie Karl Kraus *Fackel* nicht das Wasser reichen, doch steht sie repräsentativ für ihre Zeit: „Die ergiebigsten Protagonisten des geistigen und politischen Geschäftslebens

unserer Zeit sind in Koflers Werk für die Nachwelt verlässlich festgehalten.“ (Amann 2007: 323)

In Koflers Werk namentlich erwähnt zu werden, ist meist kein Qualitätssiegel. Denn Kofler weigert sich seit seinen Anfängen konsequent gegen jedwede Unterwerfung unter konjunkturelle Vorstellungen politischer Korrektheit. Vielmehr besteht er darauf, politisch unkorrekt zu sein, wobei es stets einen Grund für seine Provokation gibt, seine Angriffe und Untergriffe immer methodisch überlegt sind. Kofler gelingt es außergewöhnlich gut, gesellschaftliche Tugenden und Untugenden der Protagonisten darzustellen. Egoismus, Unehrlichkeit, Korruption, Angeberei etc. sind meist bei ihnen zu finden. Personen des öffentlichen Lebens stellt der Autor mit besonderer Vorliebe bloß. Dabei hat sein Angriff nicht die Kritik an der Person per se als Ziel, sondern Kofler will vielmehr die Haltungen und gesellschaftlichen Tendenzen und Machtverhältnisse dahinter sichtbar machen. Seine grellsten Erfindungen können sich daher auch als Zitate entpuppen und vice versa.

Während bei Kraus' Schreibvorgang ein Beweisverfahren inhärent ist, „Ich erfinde, was es gibt“ (F 343/344: 6), schwingen Koflers Texte zwischen Erfindung und Zitat. „Er produziert Realität als Fiktion und Fiktion als Realität mit denselben Formulierungen. In diesem „Dazwischen“ liegt die „Wahrheit“ der koflerschen Kunst, die verstören will.“ (Amann 2007: 325)

Die Montage, das Zitat sind Koflers übliche Werkzeuge der Wirklichkeitsdarstellung. Schonungslos zerrt Kofler Privates an die Öffentlichkeit, seine Zitiertechnik wirkt dabei „wie ein Vergrößerungsglas, in dem das Betrachtete gleichsam selbsttätig Züge von abstoßender Monstrosität annimmt.“ (Bacher 2000: 64) Bekannte und unbekannte Fakten werden dabei einander gegenübergestellt, mit Wirklichem und Erfundenem vermischt. Die Wahrheit wird mittels der Lüge und vice versa dargestellt. Die Wirklichkeit präsentiert sich als Fiktion, die Fiktion als Wirklichkeit. Das geht „bis zu dem Punkt, wo die Wirklichkeit, selbst wenn sie sich als Wirklichkeit präsentiert, den bitteren Nachgeschmack bloßer Fiktionalität hinterlässt, durchsetzt mit imaginären Elementen.“ (Boelderl 2009: 200) Lesern wie Kritikern fällt es daher nicht leicht, die Texte als Texte und nicht sofort als koflersche Bekenntnisse wahrzunehmen, wenngleich der Autor diesen kleinen Unterschied stets betont und sich distanziert.

Außerdem heißt der Eibisch in Wirklichkeit natürlich nicht Eibisch, sondern – werden sie mich auch nicht verraten? -, sondern Janisch, wie dieser – nein, nicht Jarisch, *Janisch* -, wie dieser ekelhafte Josefstadtschauspieler, wenngleich nicht Michael. Roic Raimund, Kellner, Mayr Harald, sie heißen zwar auch in Wirklichkeit so, aber *eben in Wirklichkeit! Zeichen und Bedeutung*, verstehen Sie? (Kofler 1994: 65)

Aufgrund der gesellschaftlichen und medialen Entwicklung funktioniert für den Satiriker Kofler in manchen Situationen nur mehr das direkte Zitat, um seine Anklage gebührend zu verschriftlichen. So veröffentlicht er unter seinem Pseudonym Igel Ernsti in der Zeitschrift *kolik* selbst gesammelte Leserbriefe, die die reinste Satire darstellen:

Wir in Österreich, vor allem in Kärnten, haben hochbegabte Künstler, denen aber Förderungen, wie es Nitsch, Kolig und Mühl [sic!] bekommen, versagt bleiben. Es ist mir peinlich, wenn ich über diese perverse Kunst auch im Ausland darauf angesprochen werde. Wenn die von mir genannten Kunstschänder noch einen Funken Charakter haben, sollen sie diese Meinung einklagen. (Kofler 1998: 143)¹⁵

Manchmal reicht auch das direkte Textzitat nicht mehr, und der unerbittliche Satiriker Kofler attackiert die digitalisierte Welt mit Schere, Schablone und Papier. So geschehen bei seiner Serie *Große Angeber aus Kunst und Wissenschaft im Porträt*. (vgl. Kofler 1997: 81-101)

Der Satiriker macht es dem Leser dabei keineswegs leicht, da diese Elemente in verschiedenen Erzähl- und Gedankenstimmen miteinander verwoben sind. Die Erzählstimme ist in der Regel ein mehrstimmiges Alter ego des Autors Werner Kofler. Die Gedankenstimmen brechen immer wieder in den angesetzten Erzählvorgang ein, schweifen ab, assoziieren, delirieren, verknüpfen die einzelnen Erzählelemente wie im Traum. Das Ich des Autors ist über autobiografische und regionalhistorische Details mit Werner Kofler in Verbindung zu setzen. Der Schriftsteller zeigt sich in seiner Schreibtechnik als „Meister der Verwandlung“. (HM: 108) Schließlich fragt er sich: „Ist nicht ein Ich so gut wie das andere?“ (AS: 54) Das Authentische und das Erfundene stehen in einer engen Wechselwirkung, nicht zuletzt, weil es der Autor so schwer macht, den Wahrheitsgehalt seiner Erzählelemente herauszufinden. Häufig muss sich der Leser an das Motto aus *Aus der Wildnis* erinnern:

Sagt der Leser: Literatur, sagt der Autor: Wirklichkeit;

Sagt der Leser: Wirklichkeit, sagt der Autor: Literatur. (Kofler 1980: 4)

Eine Geschichte aus *Amok und Harmonie* schlägt in dieselbe Kerbe: „[...] in Budapest hat sich vor kurzem ein Darsteller irrtümlich ein echtes Messer ins Herz gerammt und wurde ausgebuht, weil er das Sterben nicht gut spielte [...].“ (Kofler 1985: 48) Das absichtliche

¹⁵ Es handelt sich dabei um einen Zeitungs-Leserbrief von Hans Jörg Kirchbaumer, Klagenfurt

Eindringen der Wirklichkeit in die Kunst ist bei Werner Kofler stets Programm. In einer seiner meist zitierten Textstellen heißt es, dass Literatur Verbrechensbekämpfung ist:

Kunst muss die Wirklichkeit zerstören, so ist es, die Wirklichkeit zerstören statt sich ihr unterwerfen [...]. Aber das Entsetzliche, müssen sie wissen, das Entsetzliche ist: Die Wirklichkeit macht ungeniert weiter, die Wirklichkeit schert sich keinen Deut um die Zerstörung, die ihr in der Kunst zugefügt wird, die Wirklichkeit ist schamlos, schamlos und unverbesserlich [...]. Kein Wirklichkeitszerstörer weiß das besser als ich ... Immer wieder sage ich: Komm her, du Wirklichkeit, jetzt wird abgerechnet, ich traktiere sie auch, Sie wissen nicht wie – und doch: Sie macht umso unverfrorener weiter ...“ (AS: 81f.)

Die bereits angesprochene Ohnmacht des Schriftstellers scheint hier durch: Die namentliche Nennung von Dingen und Personen der Wirklichkeit hat keinerlei Auswirkungen auf ebendiese. Aus der Wirkungslosigkeit der schriftstellerischen Anstrengungen nährt sich vielmehr sein aggressives und anarchistisches Kunstwerk. So ist Kofler wenig zimperlich, wenn er um Aufdeckung und Richtigstellung bemüht ist. Der italienische Übersetzer Luigi Reitani bekommt das in dem Bändchen *Dopo Bernhard* (1996) zu spüren:

Sie werden sich vielleicht fragen, Dottore, warum ich gerade Sie mit der Übertragung betraue, aber die Antwort: Wen denn sonst? [...] Der Grund ist, dass ich einige Beispiele ihrer Übersetzungskunst schon habe kennenlernen dürfen, dürfen, nun, müssen eigentlich, [...] und dafür würde ich Ihnen am liebsten jetzt schon, vor der Zeit, einige Seiten früher, als vorgehabt, die Gurgel -; [...] den Schädel, den Testa könnte ich Ihnen ab-, abreißen dafür, [...]. (Kofler 1996: 11)

In weiterer Konsequenz ist das Archiv ein Paradebeispiel koflerscher Revanche. Die Bedeutung, die ihm von Jacques Derrida zugesprochen wird, passt genau in die literarischen Absichten des Satirikers Kofler: Es ist ein verräumlichter Ort der Zuschreibung, bei dem die Wiederholung der Wirklichkeit, „des Äußeren“, im Vordergrund steht. „Kein Archiv ohne Außen“, schreibt Derrida. (Derrida 1997: 11) Eine Wiederholung führt dabei unweigerlich auch zu einer gewissen Entfremdung. Insofern ist das Archiv eine Grundvoraussetzung für den Schriftsteller Kofler, der versucht, durch seine Archivierungen die Wirklichkeit um ihrer selbst willen zu zerstören. Seine Absicht ist dabei stets die Demaskierung. Sein Material bezieht der Autor aus den verschiedensten Quellen der Wirklichkeit: Das private Fotoalbum zeigt sich ebenso ergiebig wie die Boulevardpresse – wie auch wissenschaftliche Publikationen. So fällt bei sorgfältiger Lektüre die ausgefeilte und detaillierte Konstruktion seiner literarischen Racheakte auf.

Erst die radikale literarische Bearbeitung des individuellen (Lebens-)Stoffes, die Neuerfindung des Authentischen im formalen Arrangement des Textes, macht aus dem penibel Recherchierten oder Erinnerungten, aus dem historisch oder biografisch Zufälligen, Literatur. (Amann 2007: 327)

So ist auch die Darstellung des Literaturbetriebs als Eishockeyspiel in *Der Hirt auf dem Felsen* zu sehen: Aufführungsorte dieses Endspiels sind neben dem Villacher Fasching, der Klagenfurter Bachmannpreis sowie die Eishockeyarena der Kärntner Erzrivalen Klagenfurt und Villach. Personen unterschiedlichster Herkunft werden hier von Kofler aufs Eis geschickt. Gemeinsam ist ihnen die mehr oder weniger harsche Kritik des Schriftstellers:

Wen wird Gauleiter Rainer jetzt – nein, warten Sie, Demetz, Peter Demetz heißt der neue starke Mann auf der Klagenfurter Betreuerbank, er soll früher in der Collegemansschaft eines Bestattungsinstituts tätig gewesen sein, wen also wird er einsetzen, das wäre interessant zu erfahren, er kann ja nicht unentwegt mit dem Lubliner Block operieren, freilich, er könnte noch andere polnische Legionäre aufbieten, passable Schützen, Kopeinig Alois, Susiti Albert ... Aha, er schickt Ransmayr, Gothe, Puccini aufs Eis [...]. (HF: 71)

Koflers literarische Arbeit ist letztlich ein anarchistischer Akt, als die Grenze zwischen Realität und Fiktion bewusst zum Verschwimmen gebracht wird. Seine Arbeitstechnik ist dabei gleichzeitig die Tücke der Rezeption: Seine gezielte Verschmelzung von Wirklichem und Erfundenem, seine ironische und konjunktive Schreibweise, seine Vermischung von Alltagsgeschwätz und historischen Fakten werden – wie bereits erwähnt – vom Leser nur allzu leicht als autorpersönliche Bekenntnisse aufgefasst. Obwohl Kofler wie kaum ein anderer Literat regelmäßig auf die Problematik hinweist, sein Werk auf ebendieser Spannung aufbaut, liegt es in der Natur der Kunst, Zeichen und Bedeutung zugleich sein zu müssen. Trotzdem gibt es einen Unterschied zwischen der Bedeutung des sprachlichen Zeichens in der Literatur und in der Wirklichkeit.

Der bekannte Gesellschaftsreporter Michael Jeannée lässt ebendiesen Unterschied 1991/92 gerichtlich überprüfen. Anlass ist ein Textausschnitt aus Koflers *Der Hirt auf dem Felsen*, dritter Teil der Trilogie. Ein Sensationsreporter namens „Jeaneé“ steckt dabei einem „rumänischen Kleinkind sein gewaltiges Glied in den Mund“, während er der Verbrennung der Lainzer Krankenschwester Waltraud Wagner, „Todesengel“ genannt, zusieht. (HF: 146) Besagter Journalist erfuhr von dem Text aus einer Falter-Rezension mit dem passenden Titel *Komm her, du Wirklichkeit*. (vgl. Kastberger 1991: 28) Die „unwahre

Tatsachenbehauptung“ stellt den Kläger „verächtlich“ dar und beschuldigt ihn eines „unehrenhaften und gegen die guten Sitten verstoßenden Verhaltens.“¹⁶

Der Boulevardjournalist geht dem Schriftsteller hier in die Falle. Die Urteilsverkündung vom Oberlandesgericht Wien – der Journalist ging nach erstinstanzlicher Niederlage in die Berufung – lässt auf eine nachhaltige und kompetente Auseinandersetzung mit der Problematik schließen:

In die surreale Geschichte im Hirt auf dem Felsen [...] lässt der Autor immer wieder reale Personen einfließen, [um] Missstände im Staate Österreich, die er pars pro toto mit diesen Personen darstellen möchte, anzuprangern. So wird hier nicht nur auf den sicherlich in Österreich allseits bekannten „Sensationsreporter Jeanee“ [sic!] angespielt [...].

Sowohl die [die] Person Haiders betreffende Textstelle, als auch jene sich auf den Privatankläger beziehende [...] Textstelle sind derartig überzeichnet, dass der verständige Leser dieses Buches keineswegs jetzt annimmt, dass Haider nackt am Marktplatz stehen würde bzw. Jeanee tatsächlich einer Hexenverbrennung in der heutigen Zeit zusehen und dabei sein Glied in den Mund eines Kleinkindes stecken würde.¹⁷

Koflers Kunst ist eben nicht bloß auf die Nennung von realen Sachverhalten beschränkt. Vielmehr arbeitet er sich mit Vorliebe an den üblichen Vermittlungsagenturen ab, plant hier seine Ein- und Übergriffe. Derart ist auch sein Film *Im Museum* (1994) gestaltet, bei dem es sich um die visuelle und akustische Umsetzung der letzten beiden Kapitel seines Buches *Am Schreibtisch* handelt. Von einer konventionellen Literaturverfilmung weit entfernt, geht es um den damaligen Plan der deutschen Bundesregierung, ein Deutsches Historisches Museum zu errichten. Der Film kann als Koflers Art der Umsetzung eines „Erlebnismuseums“ gedeutet werden. Es ist der Kunstgriff des Satirikers, zwar von dem imaginären Museum detailgetreu zu erzählen, jedoch kein Bild zu zeigen. „Das Bild (um das es im Off, in der Geschichte gerade geht) ERSTEHT, INDEM ES AUSBLEIBT.“ (Kofler 1994b: 73) Hier ist visuell umgesetzt, womit Kofler in seinen Texten häufig arbeitet: Er macht etwas sichtbar, indem er es gerade nicht zeigt. Leerstellen wie diese sind wichtige Momente im Verständnis von Koflers Texten. Das erzählerische Zentrum, das omnipräsente *Ich*, der Kommentar, der den vielen Stimmen ihren Platz zuweist, fehlt. Bei seinem Film *Im Museum* ist es eben die Bebilderung des Ausgesagten, die fehlt. „Die Kritik an der Überführung von Geschichte in ein Erlebnismuseum, das so tut, als ob es einen ideologiefreien Raum geben könnte, diese Kritik teilt sich mit als Reduktionsform.“ (Fetz 1996: 139) Man hört die Stimme des Führers, der die

¹⁶ Landesgericht für Strafsachen, Wien: Anklageschrift vom 20.1.1992. Akt 26e VR 10492/91

¹⁷ Landesgericht für Strafsachen, Wien: Urteilsbegründung vom 1.7.1993. Akt 9d E Vr 10492/91

Schreibtischabteilung des Museums erläutert: Da sitzt Dr. Kaltenbrunner in seiner Frühstückspause, daneben ein gewisser Lerch, der seinen Chef, SS-Obergruppenführer „Globotschnigg“, vertritt. Man sieht Sträucher, vom Winterwind kahlgefegte Wege, Postkartenaufnahmen des Großglockners. Koflers Kunstgriff: Tatsächliches ist wieder nur in Reproduktionen präsent, Bedeutung ist ihm schon eingeschrieben.

5.2.4 Literarische Figuren der Wirklichkeit

Werner Kofler stellt in seinen Texten mit Vorliebe Personen des öffentlichen Lebens bloß. Gegebenenfalls handelt es sich auch um Charaktere, über deren Vergangenheit der gerne zitierte Mantel des Schweigens gelegt wird. Der Ich-Erzähler in Koflers Prosastück *Verdeckte Selbstbeobachtung*, einem der drei Prosatexte im Band *Hotel Mordschein*, meint dazu sehr passend: „Was ist ein wirklicher Auftritt, wie meiner jetzt, gegen einen beschriebenen?“ (HM: 154) Diesem Motto folgend absolviert eine große Zahl von Personen ihren literarischen Auftritt so, „dass man auf ihre wirklichen ohne weiteres verzichten könnte, weil man das Wesentliche aus dem literarischen Text schon kennt.“ (Amann 1992: 12) Otto Muehl, auch genannt der Schwanzerlöser, Odilo Globocnik, alias Onkel Odilo, Frau von Stein als Krystle Carrington gestylt, oder Hermi Löbl im Gespräch mit Erlösergebäuerinnen treten auf. Auch die Mutter von André Heller absolviert ihren Auftritt, um auf ihren Sohn zu verweisen: Ursprünglich Franz getauft, war er so überirdisch schön, dass er ab dem fünften Lebensjahr „nur mit dunkler Brille und aufgeklebtem Bart auf die Straße habe gehen können.“ (HM: 113) Meisterhaft versteht es Kofler dabei, seine Figuren in flagranti zu ertappen. Stets sind sie gerade dabei, etwas zu tun oder zu sagen, das sie bloßstellt. Gustav Ernsts Zitat könnte von Kofler selbst stammen: „Die Lust am gründlichen Ehrabschneiden [...] gibt ein bisschen von der Lust zurück, die die Ehrabgeschnittenen einem ständig vergällen.“ (Ernst 2000: 40) Kofler hält sich jedenfalls an diese Aussage und zeigt unverblümt seine Lust am Ehrabschneiden.

Seiner Wahrheit zuliebe traktiert Kofler die Wirklichkeit und ihre Akteure, wenn es sein muss, mit strafrechtlich relevanten Adjektiven und Attributen, mit den intelligentesten Verleumdungen und Boshafigkeiten. Er erfindet die irrsinnigsten, die im wortwörtlichen Sinne wahn-witzigsten Geschichten und Bilder, die in ihrer absoluten Irrealität die Wirklichkeit genauer dokumentieren als jede Dokumentation. (Amann 1992: 12)

Der Meister der Anspielung treibt sein Spiel dabei so bunt, dass die Verständlichkeit für Außenstehende auf der Strecke bleibt. Teilweise kann nur der eingeweihte Leser diese „Geheimschrift“ entziffern und die Versatzstücke der Wirklichkeit zuordnen. Vermutlich hat

Amann recht, wenn er dem Verfasser auch hier Kalkül unterstellt. So bemerkt er an den gegenwärtigen Wahrnehmungsgewohnheiten ihre Subjektbezogenheit: Weniger was gesagt wird, ist von Bedeutung, als vielmehr wer es sagt. Dabei bietet diese Darstellungsweise dem Leser die Freude der Genugtuung, wenn die versteckten Hinweise entschlüsselt werden, der Leser zu einem Eingeweihten wird. Die koflersche Poetik bietet zuletzt noch die folgende Erkenntnis: Es ist die unübertreffliche Pointe, wenn sich das Ausgesprochene, dessen Inhalt nur einer fiktiven Figur zugetraut wird, als tatsächliche Aussage der karikierten realen Person herausstellt.

Kofler spricht dabei häufig Dinge an, die von einer stillen Mehrheit lieber dem kollektiven Vergessen zugeführt werden sollen. So greift er die Frage des KZ-Überlebenden Jean Amery nach der moralischen Substanz der Zweiten Republik, ihrer Fähigkeit sich zu erinnern, auf. Werner Kofler weiß etwa von der Tätigkeit des Kärntner SS-Obergruppenführers Odilo Globocnik während des Zweiten Weltkriegs im Bezirk Lublin zu berichten. Er weiß auch von dessen Handlanger Lerch, der nach 1945 ein bekannter Cafetier in Klagenfurt wird. Immer und immer wieder kommt Werner Kofler auf diese und ähnliche Biografien zu sprechen. Die Rechnung wird ihm auf den unterschiedlichsten Ebenen seines Schriftstellerlebens regelmäßig präsentiert.

5.3 Satire im Irrsinn – Koflers Opus magnum

5.3.1 Die Schreibmaschine als Waffe

Koflers Buch *Am Schreibtisch. Alpensagen/Reisebilder/Racheakte* (1988) ist in seiner Konzeption außergewöhnlich. Um seine Arbeit als literarischer Verbrechensbekämpfer fortzusetzen, bedient sich Kofler der Technik des „assoziativen Deliriums“, eine polyphone und vielschichtige Weiterentwicklung eines inneren Monologs. *Am Schreibtisch* steht als erster Teil einer Trilogie, die mit einem hochkomplexen Gewirr aus Stimmen immer wieder den direkten Übergriff auf die Wirklichkeit erprobt. Dabei geht der Autor nicht zimperlich vor: Die Schreibmaschine ist seine Waffe, sein Schreibtisch der Tatort. (vgl. Amann 1992: 12-15)

Der Text birgt gewissermaßen die Urszene koflerschen Erzählens: Ein Autor sitzt am Schreibtisch und probiert verschiedene Erzählanfänge aus, räsoniert, revidiert. Er scheint dabei einer inneren Qual folgen zu müssen, die schon Karl Kraus erwähnt. Sie besteht darin, „Leute bei lebendigem Leib herumlaufen zu sehen, die von rechts wegen in mein Manuskript gehören.“ (F 343/344: 6) Der Schriftsteller belauscht Stimmen, die dann in Ich-Form über Dinge sprechen, die den Autor selbst betreffen.

Ein Bergführer und ein Fremder äußern abwechselnd ihre Gedanken, die sich diametral gegenüber stehen. Sie zeigen sowohl die brüchige Substanz ihrer Seilschaft, als auch die brüchige Substanz von Wahrheit und Fiktion auf, während Gedanken über Bundeskanzler und Alpenblumen zu Tage treten. Der Autor steht dem Bergführer nicht zu Gesicht, auch er ist einer „jener unangenehmen Großstädter, die bäuerlicher sein wollen als die Bauern selbst.“ (AS: 12) Mit seiner Literatur jedenfalls, wird er auch nichts zum Besseren richten können, ist der Bergführer überzeugt. In den abwechselnden Monologen der beiden werden wichtige Themen der Trilogie in Angriff genommen: Die verborgene Historie – hier der fast vergessene Brand des Plattnerhofs – wird angesprochen. Der Bergführer:

Der Fremde braucht das alles nicht zu wissen. Auch in der längst zugewachsenen Brandstatt unten im Tal, an jener Brandnacht, die mehr als ein halbes Jahrhundert zurückliegt, offenbart er verdächtiges Interesse. Was kümmern ihn die Geschehnisse jener Nacht, als der Plattnerhof – die feine Pension, die feine! – dem roten Hahn zum Opfer fiel [...]. (AS: 13f.)

Dabei liegen Zerstörung und Rettung oft verdichtet nur wenige Worte neben einander. Den anscheinenden Absturz des Fremden quittiert der Bergführer so: „Abgrund ist mein Stichwort. Auf die Seilsicherung wollte der Fremde verzichten, ein Ich-Mensch [...]. Ich werde ins Tal steigen und die Bergung veranlassen.“ (AS: 18) Die Perspektive wechselt erneut in Windeseile, von einem Schreibtisch berichtet ein Erzähler: „Vor mir geht der Bergführer! Im Abgrund liegt der Fremde!“ (AS: 19)

Kofler arbeitet sich intensiv an dem Verhältnis Wirklichkeit und Fiktion ab. Er probiert verschiedene Erzählansätze an verschiedenen Erzählorten, die nicht nur ein Panorama der Wirklichkeit darstellen, sondern auch ein getreues Bild der Vergangenheit überliefern: „Oral history“ im Wirtshausgespräch. Zusätzlich offenbaren sie einiges über den Autor: seine Misanthropie, seine Hypochondrie, seine Agoraphobie. Diese Erkenntnis hilft das Verhältnis Bergführer-Fremder besser zu verstehen, scheint es doch mehr und mehr mit der Relation Autor-Leser zusammenzuhängen: „Was die Figuren untereinander vorhaben, das hat der Autor offensichtlich mit seinen Figuren vor, der Textführer sorgt dafür, dass der Fremde abstürzt.“ (Schmidt-Dengler 1994: 298)

Der Leser muss die schwierigen Passagen, die teilweise hinterhältigen Fallen des Textanstiegs meistern, um sich plötzlich mitten in der persönlichen Abrechnung des Werner Kofler mit seiner Umwelt zu befinden. Der Autor befindet sich auf einer Schreibtischreise in einem Zugabteil durch Deutschland. Er belauscht ein Gespräch im Speisewagen, bei dem

ein Autor sich bei einem Mann namens Atzbacher über einen wortbrüchigen Verleger in Berlin beschwert.

Wenn dieser Verleger – und, wie sich jetzt herausstellt, ist er im Doppelsinn ein Verleger, aber nicht alles Verlegte findet sich wieder –, wenn dieser Verleger meine Bücher nicht wieder auflegt, bin ich erledigt, ich hätte sie umsonst geschrieben, hörte ich eine Stimme hinter mir, eine Stimme mit großer Bitternis hinter meinem Kopf; der Mann musste sich, wie ich, im Sessel weit zurückgelehnt haben. – Stellen Sie sich vor: Ein lebender Autor, dessen Bücher als vermisst gelten, vermisst ist der richtige Ausdruck, eine unerträgliche, groteske Vorstellung! (AS: 58)

Koflers Waffe ist dabei einmal mehr die Sprache und seine virtuos-vollendete Verwendung. Nicht nur legt er autobiografische Tatsachen einer fremden Person in den Mund, nein, er baut noch eine überraschende Bedeutungsmöglichkeit ein, die den angesprochenen Verleger in seiner hier wirklich eingenommenen Funktion erscheinen lässt: Offensichtlich dem Text nicht gewachsen, verlegt oder verliert oder vergisst er diesen.

Brechungen und Bedeutungsverschiebungen wie hier kommen häufig zum Einsatz. Kofler nützt sie vielfach zur Sabotage der Erzählführung. Eine für den Leser gewohnte Wirklichkeit wird andeutungsweise errichtet und konsequent wieder zerstört. Stattdessen kommen unterschiedliche Erzählstimmen zum Einsatz, deren Verlässlichkeit für den Leser in den seltensten Fällen überprüfbar ist, die sich über Schriftsteller, über Kritiker, über (Ehe-)Männer usw. höhnisch unterhalten. Verweise zum Werk Thomas Bernhards sind allgegenwärtig, auch Samuel Becketts Literatur macht regelmäßige Aufwartungen: Es verschärft sich dabei der Verdacht, dass die tatsächlichen Handlungselemente aus dem Kopf einer fiktiven Figur entsprungen sein müssen. Dieser Versuch, gegen die Wirklichkeit anzuschreiben, muss schließlich scheitern, denn die Wirklichkeit macht ungeniert weiter. Übrig bleiben dem Text „Spiegelungen der Spiegelbilder, [die] einander verzerren, Satire und Selbstironie eifern um die Wette.“ (Haas 1991: 197) In diesem assoziativen Delirium fordert er den Rücktritt des „Hochglanzbürgermeisters“, die Abschaffung von AIDS und drückt seinen persönlichsten Wunsch aus, „wählen zu können unter den Frauen und den Literaturpreisen der Welt.“ (AS: 131) In dieser, dem Autor feindlich gesinnten Wirklichkeit, sucht der Ich-Erzähler nach einer ihm genehmen Zufluchtsstätte, seinem Zuhause. Konsequenterweise stellt er fest, dass das nur der Platz sein kann, „dort wo mein Schreibtisch steht“. (AS: 69)

Zum großen Schlag gegen die Wirklichkeit kommt es schließlich bei seiner Reise durch das Museum der deutschen Geschichte. Der Irrsinn seiner bisherigen Wahrnehmungsfetzen verdichtet sich hier zu einer grausamen Anklage der Gegenwart. Die undurchsichtigen

Verbindungen in die Vergangenheit, die dämonische Banalität unzähliger Einzelheiten will der Autor jetzt aufzeigen. Gegründet von einem riesigen Mann mit birnenförmigem Kopf, führt ein Kustos namens Stürmer durch das Museum. Kuriose Darstellungen der deutschen Geschichte sind abgebildet, in der „die Österreicher immer eine große Rolle gespielt haben.“ (AS: 141) Die Figur des Kustos taucht in Koflers Darstellungen jetzt und immer wieder auf. Ein Machtmensch, der mit seiner Vermittlungstätigkeit vor allem eines tut: sich selbst vermitteln. Besetzt er einmal die Position des meinungsmächtigen Interpreten, hat er die Definitionsmacht über sein Umfeld erlangt. So durchschreitet die Gruppe eine eigene Abteilung der Schreibtische der Täter, um zur modernsten Installation, der Raum-in-Raum-Inszenierung von Vernichtungslagern mit Leichen aus Marzipan und Gartenzwerge als Aufsehern, zu gelangen, während der Kustos erklärt:

Für die Gestaltung dieser Schreckens-Installation [wurden] die Künstler Heller, Hollein und Proksch aus Wien eingeladen, die ihrer Arbeit den etwas hintergründigen Titel „Arbeit macht frei, Arbeit macht reich“ gegeben haben. (AS: 150)

Werner Kofler verwendet in seinem Werk gerne das Thema Museum. Das geschieht nicht nur aus inhaltlichen, sondern auch aus funktionalen Gründen. Schmidt-Dengler stellt in diesem Zusammenhang fest:

[Die] Museumsmetapher ist eine der zentralen Metaphern für die drei Texte Koflers, die Konstellation Museum, Museumswärter und Kustos und ich ist fernerhin strukturbestimmend, sie ist kennzeichnend für die gegenwärtige österreichische Befindlichkeit [...]. (Schmidt-Dengler 1994: 297f.)

Dabei sind sich Natur und Geschichte gegenseitig eingeschrieben. Der frühe Alpinismus und die gegenwärtige Industrialisierung der Alpen scheinen den Schutz und die Musealisierung der Natur notwendig zu machen – um den Preis der allgemeinen und unkritischen Verfügbarkeit des Museums. Ausrufezeichen dieser Entwicklung ist eine Installation im Museum der deutschen Geschichte, von der der Kustos sagt: „Wir nähern uns neuerlich einem Glanzlicht unseres Museums, einer multimedialen Installation [...] wir besteigen jetzt den höchsten Berg des Deutschen Reiches, den Großglockner.“ (AS: 154) Die Kritik an der Musealisierung ist klar: Diese museale Erlebniswelt simuliert Geschichte, stellt eine staunenswerte Schauwelt dar, anstatt zur notwendigen Reflexion zu führen. (vgl. Schmidt-Dengler 1994: 298)

Mit seiner Kritik tritt Kofler in die Fußstapfen Marcel Duchamps, der durch seine konzeptionelle Pissoir-Aufstellung in einem Museum für Aufsehen sorgte, denn: „Kofler führt eben nicht nur das Pissoir in seinen Text ein, sondern gleich auch die Männer, die es benutzen.“ (Kastberger 2007: 306) So zeigt Kofler bei seiner Darstellung von sich erleichternden Männern im achten Bildnis des Hattischen Kreises – das Bild zeigt Männer, die in ein Pissoir urinieren – vor allem eines: Profanität. Eben solche ist auch in den anderen Darstellungen zu erkennen. Mittlerweile ist das alltägliche Leben also so profan, dass es nicht mehr in die Kunst transferiert werden kann. Im Umkehrschluss kann auch die größte künstlerische Anstrengung nur mehr vor der Profanität kapitulieren, die in der Alpenrepublik in Politik, Kunst und Kultur tagtäglich geboten wird. Die vermeintlichen Erlöserfiguren – stete Reibebäume koflerscher Satire – müssen hier kapitulieren, liefern sie doch letztlich ebenfalls nichts anderes als Profanität. Heller, Manker, Nitsch sind daher in Koflers Satire vorrangig Kritik ausgesetzt, da sie die von ihnen propagierte Verwirklichung selbst verhindern.

Das Profane triumphiert bei Kofler über die Kunst, da diese selbst, wenn sie sich auf das Profane bezieht, nur mehr als Parodie, Satire und Obszönität bzw. als jenes „assoziatives Delirium“ denkbar ist, als das sich der koflersche Text versteht. (Kastberger 2007: 306)

5.3.2 *Stimmenvielfalt*

Werner Kofler ist Autor eines vielschichtigen Werks der Wirklichkeitsdarstellung. Wie kaum ein anderer versteht er es, verschiedene Versatzstücke der Wirklichkeit in seine Arbeit einfließen zu lassen. Er ist darin so ausgezeichnet, dass er Bernhard Fetz zu folgender Aussage veranlasst:

Wer die Bücher von Werner Kofler liest, dem hallt der Kopf von einer Unzahl von sich überlagernden Stimmen wider. [...] Interferenzen, Verstärkereffekte, Auslöschungen. Der Leser muss permanent Feineinstellungen vornehmen, um einzelne Stimmen isolieren zu können. (Fetz 1996: 133)

Schmidt-Dengler sieht in der polyphonen Schreibweise Koflers den kompositorischen Trick, verschiedenste Themen verdichtet darzustellen. Es kommt stetig zu Zusammenführungen und Trennungen verschiedenster Erzählstimmen. Wesentlichster Antrieb für diese Darstellungstechnik ist der Versuch, Wirklichkeit einzufangen. Diese Stimmen zielen nicht auf die Selbstvergewisserung des Schreibens ab, sondern suchen nach Versatzstücken der Realität:

[Der Schreiber] entäußert sich andauernd, indem er sich die Stimme der Medien borgt, indem er sich einnistet in diese Sprache und ihr in Form des Racheaktes die Sprache der Poesie einpflanzt. (Schmidt-Dengler 1994: 302)

Der Prosaband *Hotel Mordschein* (1989) besteht aus den drei kompositorisch recht unterschiedlichen Texten *Mutmaßungen über die Königin der Nacht*, *Hotel Mordschein* und *Verdeckte Selbstbetrachtungen*. In diesen drei Texten tritt zunehmend eine Spaltung des Erzähler-Ichs auf, wodurch sich zwangsläufig auch die Darstellung der Wirklichkeit differenziert.

In der Erzählung *Mutmaßungen über die Königin der Nacht* wird der Theaterraum zum Terrorraum: Eingerahmt in eine knappe Umschreibung eines KZ-Außenlagers, erzählt sie in mehreren Anläufen von sechs unterschiedlichen Aufführungen von Mozarts *Zauberflöte* während des Zweiten Weltkriegs und dem tragischen Verbleib der Hauptdarstellerinnen, die sich allesamt ohnmächtig ihrem Schicksal ergeben müssen. In einer Reihe von Erzählansätzen erfährt der Leser mehr und mehr über die jeweilige Hauptdarstellerin und ihr Schicksal, so verschwinden die Königinnen der Nacht nicht alleine von der Bühne, sondern werden von je zwei Männern in Zivilkleidung abgeführt. Die Prager Darstellerin wird in einem als Rotkreuzwagen getarnten Vergasungswagen getötet, die Regensburger Darstellerin stürzt sich beim Verhör in den Tod. Bei der Grazer Aufführung wird auch der Mann der Königin der Nacht verhaftet, der bei einem Ausbruchversuch aus dem beschriebenen Lager getötet wird. Der Getötete trägt einen Zettel bei sich, auf dem die anfängliche Lagerbeschreibung zu lesen ist und am Ende als Zusatz: „Und doch, es wäre vielleicht durchzustehen, wenn ich nur wüsste: Was geschah mit ihr, der Königin der Nacht?“ (HM: 20)

Kofler gelingt es einmal mehr, die Grenze von Wirklichkeit und Fiktion herauszufordern. Er erzeugt diese Spannung durch die parallele Darstellung des Bühnen- sowie des vermeintlich wirklichen Endes der Schauspielerinnen. Laut den verschiedenen zitierten Programmheften werden sie „in ewige Finsternis geschleudert“, „unter Feuer und Rauch [...] der Verdammnis überantwortet“, „vom Orkus verschlungen“. (HM: 9f.) Real wie fiktional werden die Königinnen dabei Opfer eines totalitären Regimes. Die Erklärungen in den Programmheften verstärken dabei besonders den satirischen Ausdruck. Es ist einmal mehr Koflers Komposition geschuldet, dass diese Zitate im Wissen um das Schicksal der jeweiligen Königin einen besonderen Verweischarakter erlangen. Gerade auch die explizite Beamtensprache, die einen Rechtsakt suggeriert, legt in ihren Anschuldigungen, mit denen die Darstellerinnen konfrontiert werden, die absurde Wirklichkeit offen. (vgl. Winkler 1990: 37f.) So notiert Kofler in seinem Notizblock hinsichtlich der *Mutmaßungen über die Königin*

der Nacht. „(,Königin der Nacht‘ – Fiktion oder Recherche). Wenn Sie nachdenken und zu keinem Ergebnis kommen, haben Sie den Text verstanden.“ (Kofler 1994a: 85)

Der Autor zeigt sich in seiner Zauberflöten-Interpretation als Gegner Sarastros, „denn der Sarastro ist, wenngleich immer das Gegenteil behauptet wird, letztlich ein Schreckensherrscher“. (HM: 20) Mit seinem Sieg herrschen Gefühlslosigkeit und Kälte, ein mögliches Aufbegehren der Mehrheit wird dadurch unterbunden.

Im Titelstück *Hotel Mordschein* begeht ein Autor einen Mord, an den er sich nicht erinnern kann. Darüber hinaus kann er für die Wahnsinnstat kein Motiv vorweisen. Aufgrund seiner Amnesie versucht er mit Hilfe der Medien, den Tathergang zu rekonstruieren.

Wie ich an den Tatort gelangt bin, weiß ich nicht mehr. Kann es so gewesen sein, dass ich, der irre Mörder, Spuren quer durch Land gezogen hätte? So wird gesagt, ich habe es schwarz auf weiß [...]. (HM: 50)

Dabei zeigt sich die Untauglichkeit medialer Hilfsmittel, bei der Erinnerung und Aufklärung zu helfen. Bei der Suche nach seiner Vergangenheit landet der Protagonist in seiner eigenen Kindheit und bei seinen Vorfahren. Mehr und mehr scheinen ganze Gesellschaftsgruppen von dieser Amnesie betroffen zu sein. Als Stellvertreter einer offensichtlichen Vergessenskultur steht der mutmaßliche Mörder da: „Ich bin in Sicherheit. Wie das Messer in meine Hand geraten ist, und warum, weiß ich nicht mehr“, sagt er am Tag nach der Tat. (HM: 23) Es ist Koflers satirischem Können geschuldet, die österreichische Vergessenskultur, deren markantester Auswuchs die *Affäre Waldheim* darstellt, derart aufzuarbeiten. So lässt er den Beschuldigten sagen, dass er „nur mit Quartier und Verpflegung befasst“ war und „nichts gesehen und gehört“ hat. (HM: 39) In der Politikern typischen Unverbindlichkeit kann er sich an wenig Hilfreiches erinnern: „Ich habe nachweislich nicht den Sudan bereist, sondern nicht nachweislich das Land der Skipetaren beritten, sage ich.“ (HM: 39)

Kofler geht soweit, diese Vergesslichkeit zu überzeichnen, so sind dem Ich-Erzähler diverse Bezeichnungen nicht mehr geläufig: „Kammermusikvirtuose jedenfalls kann das fehlende – das vergessene – was, was? Ich hätte Präsident werden können, mit solchen Aus – Aus –, und was für einer.“ (HM: 30) In seinen Selbstverhören will es ihm einfach nicht gelingen, sich zu erinnern und die Wahrheit ans Licht zu fördern. Kofler wäre nicht Kofler, wenn nicht noch Wirklichkeitsverweise wie Sprichwörter und zeitübliche Bezeichnungen eingebaut wären. So wird der Beschuldigte etwa als „großgewachsener Nemdsche (Deutscher) mit einem gewaltigen Pfrnjak (Nase)“ bezeichnet. (HM: 43) Dabei zeigt sich sein Bewusstsein in einem äußerst verwirrten und labilen Zustand, da weder Identität noch Vergangenheit gesichert sind:

Dem Identitätsverlust und der schizoiden Bewusstseinsstruktur entspricht die Erzählform: Ein wirres und sehr oft unentschiedenes, oft thematisch abrupt wieder abbrechendes Nebeneinander von Assoziationen, Gedanken, [...] unkonzentrierte Ausfälle in anarchischer Reihung. (Winkler 1990: 46)

Zwischen Ich-Erzähler und der Wirklichkeit schieben sich immer wieder andere Ichs. Der Autor ist in einem Dilemma, will es ihm doch nicht gelingen, sein eigenes Ich wieder einzuholen, in Besitz zu nehmen. Schlimmer noch: Das Autor-Ich weiß von den anderen Stimmen in seinem Kopf:

Und am Schreibtisch, ich? Ich bin nie einer sitzenden Beschäftigung nachgegangen. Das muss der andere sein, nicht ich, der andere, der sich in meinem Kopf versteckt hält, der Horcher im Taubenschlag, der mich entwerfen und dadurch vernichten will, [...] – da, wieder eine Stimme, ist er das, fragt sie, und auf der Straße sind Schritte zu hören, nicht hier auf der Straße, im Kopf auf der Straße, [...] und eine Stimme fragt fortwährend: Ist er das? (HM: 30)

Ähnlich-ohnmächtige Konstellationen bieten sich immer wieder in Koflers Texten. Der Geführte läuft dem Führer nach, der Zuhörer dem Kustos. Egal ob der Weg in die Vergangenheit, auf den nächsten Gipfel oder in die nächste Abteilung des Museums führt: Die Erzählstimmen haben die Kontrolle über die Situation verloren, sie laufen nach, sind auf Hilfe angewiesen, abhängig. Die Uneinholbarkeit der eigenen Projektionen, die Ohnmacht des eigenen Lebens werden hier thematisiert, bis hin zur Übergabe des eigenen Lebens. In den Worten des Satirikers:

Ich ein anderer, dachte ich, das wäre noch hinzunehmen, das war mein Beruf; doch wenn der andere nun ich wäre, sich aller meiner Vorzüge bediente, das wäre schrecklich. (HM: 105)

Der Schriftsteller findet sich gleichzeitig in der Rolle des Detektivs und des Verbrechers wieder, des ziellos streunenden Helden in einer Welt voller Müll – ein gerne verwendeter Topos bei Werner Kofler. Dabei verschwimmt die Grenze von Machen und Gemachtem. In *Am Schreibtisch* sitzt der Ich-Erzähler beispielsweise in einem Speisewagen, der durch Deutschland rollt, und vernimmt ein Gespräch über Kunst. Inhalte dieser poetologischen Selbstverwirrung sind für den Eingeweihten unter anderem die Autoren Bernhard, Handke und Süßkind:

Zeichen und Bedeutung, lieber Herr Branko, ich darf Sie doch Branko nennen?, [sic] Zeichen und Bedeutung; was immer sie [sic!] gehört haben, Sie haben nichts gehört. Und jetzt gehen Sie, gehen Sie, wir sind ohnehin bald fertig, eine Seite vielleicht noch, gehen Sie zurück in ihre Küchenwirklichkeit und lassen Sie sich von ihrem Autor nicht für derartige Manöver missbrauchen. – Stichwort kopulieren, setzte eine dritte Stimme fort, der moderne Held muss natürlich auch im Bett etwas zeigen ...! Mit einem Loser ins Bett – niemals!, dieser Ausspruch einer Linzer Geschäftsfrau kann nicht wichtig genug genommen werden. Der Held, der sich gut verkauft, der gutgehende Held streicht wie ein Wolf durch die Städte, [...] und im Bett, wie gesagt, ist er ein cooler Winner. Ich nahm sie mir vor, ich nahm sie von hinten. Ich griff in die Bluse und holte ihre Titten heraus, haha. Ich rieb prüfend die Brustwarzen zwischen Daumen und Zeigefinger ... (AS: 108f.)

Auf die nicht mehr vorhandene Verfügbarkeit einer durch Massenmedien zerstückelten Wirklichkeit antwortet Kofler mit kalkulierten Eingriffen wie diesem. Er baut Fragmente des Hörens und Sehens zu einem vermeintlich paradoxen Textkörper zusammen, aus der eine neue Wirklichkeit entsteht. In *Hotel Mordschein* etwa gibt der Autor Regieanweisungen. Der Text folgt bei näherer Betrachtung einer Filmdramaturgie: Der Täter sitzt vor dem Fernseher. „Aufblende, Küche im Hotel Mondschein, innen, Nacht. Nein, eigentlich Tag. Tag hinwiederum auch nicht, noch nicht;“ (HM: 31)

In Koflers Erzählebenen taucht dabei ein weiteres Thema immer wieder auf: das Bedürfnis nach Erlösung. Es erscheinen immer wieder Erlöserfiguren, die als Heilsbringer auftreten. André Heller, Hermann Nitsch oder Otto Muehl sind in Koflers Texten die messianischen Figuren einer sinnenleerten, aber sinnsuchenden Welt. Dazu Schmidt-Dengler:

Die Satire lässt ab von der Literatur, um das Pandämonium einer Gegenwart zu fassen, das sich zugleich als eine Stätte angibt, die aus der letzten aller Welten immer so etwas wie Sinn hervorzaubern will, ja diesen Sinn hervorzaubern muss, weil sich nur so nach der Erklärung der Katastrophe wieder leben lässt. (Schmidt-Dengler 1994: 305)

Bissig verspottet der Autor in der Radioreihe „Erlösergebärerinnen im Gespräch“ neben dem „Marillenknödelesser“ André Heller auch die anderen, vermeintlich hochangesehenen Vertreter der österreichischen Kunstszene. Über Otto Muehl oder Hermann Nitsch berichtet er etwa:

[...] in Blut und Schweiß, im Schweiß seines Angesichts, in Mehl und Eigelb werde er wühlen, auf dem Marktplatz und vor den Schriftgelehrten werde er sein Wasser lassen und Verfolgung zu leiden haben darob [...]. (HM: 142)

In dem Text *Verdeckte Selbstbeobachtung* beobachtet ein Autor vom Hotel Atlanta aus sich selbst, wie er im gegenüberliegenden Berliner Literaturhaus Materialien für seinen historischen Briefroman *Die Metamorphosen des Plattnerhofes* sowie weitere Skizzen, Scherzos und Nottornos sucht. Dabei stellt sich der Text als eine „mit vielen verstellten Stimmen sprechende und doch unverkennbare Selbstwahrnehmungs- und Selbstzerstörungsparabel“ dar. (HM: Klappentext) Das Ziel des Autors ist es, sich mit dem Plattnerhof-Roman „einen Logenplatz in der Weltliteratur [zu] erschreiben.“ (HM: 84) Das postmoderne Schriftsteller-Verständnis, immer häufiger in Gestalt historischer Romane dargelegt, ist für Kofler hier ein wesentlicher Kritikpunkt:

Die Postmoderne verwendet ja das auf Erkennbarkeit hin eingesetzte Zitat als vornehmstes Mittel zur Erzeugung des ihr eigenen Stallgeruchs, und mit eben diesem Mittel erledigt Kofler alles, was sich im postmodernen Styling anpreist.¹⁸

Die Literaturbranche scheint nun Hauptangriffsziel von Koflers satirischen Beobachtungen zu werden. Mit Insiderwissen registriert und kommentiert der in Beobachterposition befindliche Autor den schriftstellerischen Produktionsprozess. Die häufigen Wechsel der Erzählebenen sind einmal mehr mit Kalkül geplant, sollen sie doch die schon erwähnt-vielschichtige Wirklichkeit widerspiegeln: Neben der Zerstörung der Form auf Textebene will er auch die Form der Literatur, die Textformen und –arten destruieren. Der Autor Kofler geht mit seinen satirischen Werkzeugen gegen einen Literaturbetrieb vor, in dessen System er sich auch mit Gewalt nicht hineinzwängen lässt. Zu diesem Zweck wird ein ganzes Sammelsurium an Textsorten – historischer Roman, Märchen, Nottornos etc. – erschaffen. Die Produktion dieser „angepassten“ Literatur dient letztlich nur der eigenen Auslöschung, um einer neuen Literatur, die es mit der Unübersichtlichkeit und dem Wahnsinn des Alltags aufnimmt, Platz zu machen. (vgl. Winkler 1990: 68f.)

Es ist seine unnachahmliche Raffinesse, die ihm hier besondere satirische Möglichkeiten offenbart: Das gelingt ihm durch die Spaltung der Autorenidentität in zwei Teile, wobei der eine den anderen beobachtet. Dieses Nachspüren bekommt auch durch kriminalistische Sprachverweise („Spurensicherung“, „Observationszubehör“) ein zwielichtiges, ein

¹⁸ Wendelin Schmidt-Dengler in der Ö1-Sendung „Ex libris“ vom 10. September 1989, zitiert in: Österreich/Literatur/Jetzt. Nr. 2. 1989

verbrecherisches Element. Das Verbrechen, das Kofler aufdecken zu wollen scheint, sind die zwielfichtigen Praktiken und Zustände des Literaturbetriebs. Dabei ist sich der beobachtende Ich-Erzähler seiner eingeschränkten Möglichkeiten bewusst: Alle Machenschaften kann er gar nicht wahrnehmen, was auch am raschen Schreiber im Literaturhaus liegt: „Aber inzwischen musste einiges geschehen, dürfte mir manches entgangen sein.“ (HM: 96) So wahr diese Einschätzungen sein mögen, so sehr dem satirischen Aufdecker nicht alle Mechanismen hinter verschlossenen Türen aufklärbar sind, so kann doch konstatiert werden: Sprichwörtlicher als hier ist Kofler noch keine Verbrechensbekämpfung gelungen.

Nicht zufällig wählt Werner Kofler bei seiner Kritik am Literaturbetrieb die Textgattung Märchen. Denn gerade in der heutigen Zeit gibt es wieder bedeutende Versuche nach Mythen, nach Sentimentalem, um in einer oft sinnlos erscheinenden Welt der schwierigen Sinnsuche zu entwischen. Die in den Märchen angedeutete Freiheit entpuppt sich aber meist als Fälschung oder Selbsttäuschung. Offensichtlich beabsichtigt Kofler die Sprengung der Gattungsgrenzen, ja die Zerstörung der Gattung selbst, um gegen den Status quo anzugehen:

Nun war der Müller einst, als er noch auf Wanderschaft gewesen war, in einer Spelunke auf einen Räuber namens Globotschnigg, auch Globus geheißen, gestoßen, der sich erboten hatte, bei seinem, des Müllers erstem Sohn den Gevatter zu machen, unter der Bedingung, dass ihn der Sohn später als Gehilfe und Reisekamerad nach Lublin und ins adriatische Küstenland begleiten solle. (HM: 74f.)

Kofler baut in seinen konventionellen Märchenaufbau Wirklichkeitssplitter der jüngeren Geschichte ein, die sofort Irritationen auslösen. Zusätzlich tauchen Personen auf, über deren Vergangenheit geschwiegen wird. So ist das neuerliche Auftauchen des „Räubers Globotschnigg“ wohl kalkuliert, Onkel Odilo, Nachname Globocnik eine altbekannte Figur aus Koflers Arsenal. Der versierte Kofler-Leser ahnt schon, dass nicht alles mit rechten Dingen zugeht. Die mehrmaligen Versuche der Müllersfamilie, den Besucher auf brutale Weise loszuwerden – etwa durch Brandlegung wie beim Plattnerhofbrand –, funktionieren nicht.

Ich bin nicht aus der Welt zu schaffen, fügte die Erscheinung unglücklich und wie zur Erklärung hinzu, schon gar nicht – plötzlich erhob sich Geschrei auf der Wiese, Männer mit einem riesigen Fangnetz, Historiker und Museumswärter, kamen gelaufen, im Nu hatten sie das Netz über den Fremden gestülpt – schon gar nicht durch die Aufstellung in einem Museum! (HM: 75f.)

Die übliche Märchenmoral – das Gute wird belohnt, das Böse bestraft – tritt hier zu kurz: So ist nicht feststellbar, wer hier für das Gute steht. Neben der satirischen Darstellung des Märchens gelingt Kofler auch der Brückenschlag zu seiner Kritik am Umgang mit der geschichtlichen Aufarbeitung. So soll der eben Eingefangene, der aus Koflers Sicht nicht aus der Welt zu schaffen sein darf, im Museum ausgestellt werden. Wieder übt der Autor heftig Kritik an einer Vergangenheitsbewältigung, die nur ihrem Anschein nach eine solche ist.

Fetz sieht im Autor-Erzähler im gegenüberliegenden Hotel viele Ähnlichkeiten zum Satiriker Kofler. So steht auch er finanziell stets mit dem Rücken zur Wand, hält sich allerdings mit Transkriptionen von Radiosendungen über Wasser. Der Unterschied der beiden liegt darin, dass Kofler seine Transkriptionen übereinander türmt, anstatt sie handelsüblich nebeneinander auszubreiten. Hörfehler müssen dabei stets vermutet werden, womit das ursprüngliche Original kaum mehr auszumachen ist. Das koflersche Ziel der Wirklichkeitsdarstellung ist damit aber erreicht. Absichtlich irreführende Fährten tun ihr Übriges, ein erzählerisches Zentrum gibt es bei Werner Kofler auch nicht.

Koflers Texte weisen an allen Anfängen und Enden über sich selbst hinaus; sie sind Ausschnitte aus einem Universum von Bildern und Tönen, das nur durch inszenierte Gewaltakte zum Stillstand gebracht werden kann. (Fetz 1996: 141)

Der Verlust des Ursprungs zugunsten vielfältiger Unsicherheit ist die wesentliche Struktur koflerschen Erzählens. Dabei ist alles immer schon erzählt, gesehen und gehört. Darauf verweist auch die folgende Stelle aus *Am Schreibtisch*:

Wieder dort gewesen. Alles gesehen, alles gehört; die Stimmen nachmittags im Postautobus, die den Fremden schläfrig machen, Dämmerlicht verschiedener Lebensgeschichten, monotone Schilderungen von Autounfällen und Krankenanstalten, Unfällen beim Heueinbringen, [...] alles gehört, wo es passiert ist, dass hereintelefoniert ist vom Gendarmen, [...] vom Regen gehört, der bitter not wäre, [...] alles gehört und gedacht: *An die Kindheit denken wie an ein früheres Leben*, [...] alles gehört, alles gesehen, [...] alles gesehen, und doch, *Wie verscheucht von törichter Bitte*, und dennoch: unsichtbare Schatten über allem. (AS: 134f.)

5.3.3 Assoziatives Delirium

Der Problematik Wirklichkeit – Kunstwerk widmet sich auch der nächste Text Werner Koflers mit großer Hingabe: *Der Hirt auf dem Felsen* (1991), dritter Teil von Koflers Triptychon, besteht dabei aus einem äußerst einfachen Minimalplot. In Protokollform ist er gleich zu Beginn des Werks zu lesen:

Ohne seinen letzten Witz zu Ende erzählt zu haben, stürzte am Dienstag ein Privatgelehrter in den Tod: Auf dem Rückweg von der sogenannten Entrischen Kirche, ausgerechnet an der Schlüsselstelle des Detmolder Grates, habe der Dozent, so sein Begleiter, ein Professor, sich, wie um zur Pointe auszuholen, auf einmal mit großem Schwung umgedreht und mitten im Satz den Halt verloren. (HF: 7)

Doch bei dieser ersten Version bleibt es nicht. Mehrere unterschiedliche Erzählvarianten werden vorgestellt. So erreichen auch ein Ehepaar, schließlich auch zwei Frauen, die Schlüsselstelle. Natürlich sind literarische Bezüge zu alpinem Aufstieg und Absturz vielfach auffindbar. Interessant ist dabei vor allem die Funktion des Witzes in Koflers Erzählbruchstücken. Der Witz wird durch seine Pointe definiert. Diese macht etwas Undurchsichtiges sichtbar, sie entdeckt Sinn im Unsinn. Allerdings folgt auf das Ausholen zur Pointe der Textschwund: Der Witz wird nie zu Ende erzählt, der jeweilige Erzähler stürzt ab und verschwindet. Der in einer Version verkündete Werbeslogan „Tod – Höhepunkt des Lebens“ wird durch seine fundamentale Umkehrung der Wortsemantik zum Witz. Derart kommt es nie zur erlösenden Pointe, während dem Reden Tötungsabsicht unterstellt wird. (vgl. Kiraly 2000: 116)

Kofler erzählt seine Geschichten nicht zu Ende. Die Geschichten generieren Varianten, das Stilmittel der Variation ist allgegenwärtig. So beginnt der *Der Hirt auf dem Felsen* mit einem Szenario, das auch dem Anfang von *Am Schreibtisch* sehr ähnlich ist. Es gibt die Geschichte, eng verbunden mit dieser ist ein Absturz. Die Geschichte geht verloren, indem sie berichtet wird. Kofler bearbeitet den tödlichen Witz. Schmidt-Dengler meint zu Recht:

[Koflers] Bücher leben von diesen stofflichen Substraten, die er zugleich, so ein anderer sie gewinnbringend nutzt, vernichtet. Seine Erzählungen nähren sich von dem, was andere schon verarbeitet haben, er ist ein Omnivore, sie zeigen ihn aber immer, als würde er gerade die Zigarette, an der er zuvor gierig gesogen hat, ausdrücken. (Schmidt-Dengler 1994: 306f.)

Der Berg fungiert als Rednerpult, von dem u.a. politische Heilslehren verkündet und miteinander verwoben werden. So wird eine wirre Verbindung zwischen brauner Vergangenheit und grüner Utopie hergestellt: „Ja, ein Massenmörder hat die Autobahnen und die Autos bauen lassen, ein anderer schafft sie wieder ab [...].“ (HF: 19) Das kriminalistische Täter-Opfer-Modell mutiert hier zu einem Reden-und-Verschwinden-Schema. Das Gesprochene wird aber immer wieder notiert und protokolliert. Die Ich-Erzähler fungieren hier als Archivare.

Im ersten Teil des Prosastücks gibt es eine klare Trennung der verschiedenen Erzählansätze, wobei das Erzählen des Witzes stets als Signal des Verschwindens fungiert. Im zweiten Prosateil *Im Irrenhaus Samonig* sind die Unterscheidungen kaum noch wahrnehmbar. Ein Gewirr von Stimmen und Effekten, „fließende Krankheitsbilder“ kreisen um die Themen Sturz vom Felsen, Szenen aus dem Literaturbetrieb und autobiografische Ansätze. Herrschen im ersten Text noch Reden, Protokolle und Zeugenaussagen vor, die dem Text eine erkennbare Struktur verleihen, besteht der zweite Text aus verschiedenen Redeelementen, die in die Wahnvorstellungen eines Anstaltsinsassen nahtlos übergehen. Kiraly spricht von „unterweltlichen Archiven des Gedächtnisses“, die hier ihren Platz finden. (vgl. Kiraly 2000: 117) So sind aberwitzige Ausstellungsstücke und Verkaufsartikel in Museen zu sehen: „STRASSENWASCHENDE JUDEN von Hrdlicka, aus Plastilin“, „Jörg Haider entblößt sich auf dem Marktplatz“ und „Der Künstler Adolf Hitler versucht sich als Kreativer“. (HF: 132, 145, 150)

Existieren im ersten Teil noch kommunikative Situationen, so sind sie im zweiten nicht mehr wahrnehmbar. „Wer spricht hier?“, wird gefragt, wobei eine Stimme rasch feststellt: „Wenn einer willkommen im Irrenhaus Samonig sagt, bin ich es, und sonst keiner.“ (HF: 65) Ohne feste Kommunikationssituationen entsteht ein Zusammenrauschen von Textsplintern, Bildungsfetzen, Reklameslogans. Diese Entwicklung wird von einem Ermittlungsbeauftragten erkannt und bekrittelt:

Wohin mit den verbrauchten Informationen, Sprachhülsen, Wegwerfgesprächen, wie aus der Welt schaffen den Sprachabfall, die Abfallsprache? [...] Wohin mit den Details des öffentlichen Privatlebens, der globalen Intimsphäre? Den nachts im Radio gelüfteten Bettgeheimnissen, den ausgelüfteten Kissen, dem Nebel der Aufklärung? (HF: 83f.)

Die Versatzstücke scheinbar zielloser Kommunikation haben auf das Schreiben selbst Auswirkungen: „Es ist wie verhext, dachte ich, wie wenn ich gegen den Wind schriebe.“ (HF: 96) Auch Bild und Ton versagen, sind nicht mehr wahrnehmbar. Durch ein Schneegestöber ist nichts mehr erkennbar. „Hören Sie nur, diese plötzliche Stille, [...]. Dieses unbeschreibliche Geräusch, [...] ich vermag es nicht zu beschreiben, nicht zu schildern, das absolute Geräusch...“ (HF: 78ff.) Die Sätze werden aufgebrochen und in ihre Einzelteile zerlegt. So präsentiert sich der Text als eine Aneinanderreihung disjunktiver Einheiten: „Firnlicht, stilles Leuchten, bläulicher Schimmer der Eisquader der sogenannten Türkischen Zeltstadt, bläulicher Dunst, unendliche Klarheit, zurechtgelegt [...].“ (HF: 95f.)

Derart aufgespaltet bietet die Sprache Platz für das Archiv und seine Inventarlisten. So wird von der Erstellung eines Verzeichnisses sämtlicher Dreitausender der Hohen Tauern durch einen Irrenanstaltinsassen berichtet, der im Delirium freie Assoziationen anstellt:

Die Hohe Fürlegg: Hat man so etwas schon gehört? Der Lasörling: Ist das nicht der Name eines Pilzes? Das Kitzsteinhorn: Sehen Sie nur, wie es in der Kitzlochklamm verschwindet... Und wieder auftaucht... und wieder hineinfährt, sehen Sie? Haha! Und dieser, wie heißt er, dieser – Plattige Habach, wird er von den Hirten nicht Schmalzberg genannt, [...]. (HF: 98)

Zu einer überschaubaren Ordnung der Welt gelangt der Wahnsinnige aber weniger durch seine Liste, als durch die Verbringung in einen kleinen weißen Raum im Irrenhaus. Eine ähnliche Wirkung scheint auch der Hattische Kreis am Ende des Buches zu haben. Es stellt sich eine komplexe Struktur, vielfach ummantelt und mit rhetorischen Brechungen ausgestattet, dar. In einem hermeneutisch kaum fassbaren Stimmengewirr etabliert sich eine Dialektik des Sehens und Nicht-Sehens eigenwilliger Bilder. Semantische und zeitliche Ebenen werden komprimiert, die Gesetze der Physik scheinen nicht zu gelten. Kofler selbst spricht von seiner rhetorischen Formation als einem „assoziativen Delirium“. (AS: 129)

Ein Kustos ist mit zwei Kunden unterwegs zu einer bekannten Kultstätte, dem Hattischen Kreis. Vor dem Aufstieg dorthin entdecken sie auf einem Trödelmarkt eine Kleinplastik, den „straßenwaschenden Juden von Hrdlicka“. Als sie sich nach der Bewandnis der seltsamen Plastik erkundigen, wird ihnen vom indischen Straßenhändler erklärt, dass es „wegen die Krieg und Faschismo“ wäre. Ein anderer bessert ihn aus: „GEGEN, nicht WEGEN, wegen nicht gut, gegen das Krieg und faschistisch sei.“ (HF: 132)

Der Hattische Kreis ist das Zentrum einer Kultstätte, die in einer Felskammer mitten im Gebirge gelegen ist. Genauso komplex wie die Handlung, die um die Kultstätte herum spielt, sind auch die Darstellungen in der Kultstätte selbst. Nach der Gewöhnung an die Dunkelheit in der Felskammer beginnt der Kustos mit seinen Erklärungen. Ursprünglich waren mythologische Szenen um ein Kultbecken gruppiert. Ein „Mann mit einer Filmrolle unter dem Arm“ würde gezeigt, an anderer Stelle auch als „Rolle von Cannes“ bezeichnet. (HF: 144) Bruchstücke in Keilschrift sind erkennbar, in einer Abbildung halten zwei Kinder einen sogenannten „Bergspiegel“. Dabei handelt es sich um eine Art Wunderapparat, mit dem „sie die kleinsten und geheimsten schmutzigen Dinge, Sehnsüchte und Wünsche, Träume und Hoffnungen zu sehen in der Lage sind.“ (HF: 144)

Höhepunkt seiner Ausführungen sind die Bilder des Hattischen Kreises. Der besteht aus acht in Stein gravierten Bildern und Videos, die dem Ich-Erzähler und dessen Gefährten vom

Kustos erklärt und beschrieben werden. Bei den Bildern handelt es sich um scheinbar willkürliche Darstellungen, acht Szenen, die mehr oder weniger vermeintliche Schilderungen des Alltags darstellen. Allerdings nimmt nur der Kustos diese Bilder wahr, der Ich-Erzähler und sein Gefährte sehen acht leere Flächen. Als sie das ihrem Führer melden, antwortet dieser vielsagend: „Nichts haben sie gesehen? Auch gut, man muss nicht alles gesehen haben, wirklich alles sieht nur der Blinde.“ (HF: 142)

Der Kustos wiederum scheint dem Geist des bereits erwähnten Anstaltsinsassen des am Rand der Berge gelegenen Irrenhauses Samonig entsprungen zu sein. Während der Kustos seine Erklärungen ausführt, sitzt der paranoide Mensch vor einer Art Fernseher, auf dem abwechselnd nichts und ein sogenanntes „Endspiel“ zu sehen sind. Dabei handelt es sich um ein Eishockeyderby zwischen den „Klagenfurter Athletikern“ und der „Villacher Asphaltgesellschaft“ und um einen in Klagenfurt ausgetragenen Dichterwettbewerb. Beides zusammen verdichtet sich zum angesprochenen Endspiel. Weiters glaubt der Anstaltsinsasse im Kustos einen geheimen Postenkommandanten „der Anderen“ zu wissen, weil sich ebendieser bei einem Versprecher als Postenkommandant bezeichnet. Der Kustos fühlt sich seiner Tarnung beraubt und beschließt heimlich nach der Besichtigungstour den Wahnsinnigen mit einem Messer zu ermorden.

Um Koflers Satire in ihrem vollen Ausmaß zu verstehen, lohnt es sich, einen Blick auf die Details zu werfen. So bezieht sich etwa die Cannes-Rolle auf das Werbefilmfestival in Cannes.¹⁹ Zunächst scheint es hier widersprüchlich, dass gerade eine Archäologin nach besagter Rolle sucht. Doch Koflers „Archäologie in verkehrter Richtung“ deutet eine zukünftige Musealisierung der historischen Gegenwart anhand von Werbeeinschaltungen an. So erklärt der Kustos: „Eine genaue Datierung ist im Übrigen nicht leicht, aber frühes drittes nachchristliches Jahrtausend, [...] gilt als erwiesen.“ (HF: 135) Anhand gegenwärtiger Werbespots überführt der Satiriker Kofler eine dekadente Gesellschaft. Indem er die Felskammern gleichsam als Vorführraum der ausgezeichneten Werbeblöcke entwirft, lässt er eine neue Wirklichkeit entstehen.

Jetzt die Darstellung zweier Männer mit Benzinkanistern, die einander auf einer Landstraße begegnen; die Textstellen darunter ergeben freilich keinen Sinn: WAGEN POLO – SCHNELLTE EIN PFAHL... In dieser Szene dürfte eine Frau eine Videokassette zurückspulen, so der Kustos; [...] Eine Frau schien eine Videokassette zurück zu spulen, das Gerät war auf dem Bild deutlich zu erkennen, mehr noch, das Gesicht der Frau schien größte Heiterkeit und Gelöstheit auszustrahlen, als wäre sie

¹⁹ Näheres dazu findet sich in der Sammlung Werner Kofler des Robert Musil Instituts der Universität Klagenfurt/Kärntner Landesarchiv: Das Stadtkinoprogramm mit den Werbefilmen und einer kurzen Beschreibung: „Die Cannes-Rolle 1987. Die 181 preisgekrönten Werbefilme der 34. Werbefilmfestspiele in Cannes.“

im Augenblick höchster Freude, froher Erwartung vom Entsetzlichen betroffen worden.
(HF: 140f.)

Satirisch wirken die gegensätzlichen Einschübe des Autors, dem werbewirksamen Bild steht stets eine Brechung gegenüber. So spricht der Kustos im zweiten Bild von etwas Entsetzlichem, das bei genauem Hinsehen mit der Verwandlung der Werbeaufnahme in einen archäologischen Gegenstand gedeutet werden kann. Als Kontrast findet sich auch eine hethitische Keilschrift, die zwischen den acht Bildern immer wieder erwähnt wird. Die Zeitebene der Steinbilder scheint durcheinander gewirbelt, die Gegenwart findet in der Steinzeit statt. Kastberger trifft daher mit seiner Aussage inhaltlich ins Schwarze:

Das koflersche „Best of“ der modernen Welt (eine Melange aus Werbefilm, Medien und Wirklichkeit) tritt in der Höhle als eine steinzeitliche Erscheinung zutage, wobei sich das Ganze sogleich mit seinem sexuellen Subtext mischt. (Kastberger 2007: 286)

Koflers assoziatives Delirium transformiert die Erzählebenen. Durch die Reduktion – und paradoxerweise gleichzeitige Erweiterung – der Ereignisse auf die Vorstellungswelt schafft er neue Deutungsmöglichkeiten, die die Wirklichkeit karikieren. So präsentiert sich das Endspiel etwa als geistige Innenschau des Anstaltsinsassen. Dieses und ähnliche Ereignisse scheinen sich losgelöst vom eigentlichen Inhalt zu ereignen, verweisen auf Assoziationen im Kopf des Sprachforschers, die weit über den Text selbst hinausreichen. Ein wesentliches Hilfsmittel bei der Beobachtung ist dabei der Bergspiegel. Er verrät Tatsachen, die in der gegenwärtigen Wirklichkeit hinter verschiedenen Zeichensystemen verborgen bleiben, holt die Träume in die Realität. In enger Beziehung dazu stehen eben jene Bilder des Hattischen Kreises, deren Werbesujets dem Betrachter eine Traumwelt suggerieren. Allerdings lässt der Bergspiegel die Realität nicht zum Traum werden, sondern entstellt sie vielmehr – denn die Realität macht unverfroren weiter. (vgl. Corrêa 2002: 89)

Die starke Verdichtung am Ende von *Der Hirt auf dem Felsen* verweist auf sämtliche Themen des Triptychons, so stellt Fetz fest: „Die Beschreibung des Archivs steht am Schluss [...] des Triptychons. Es sammelt noch einmal all die Motive und Themen, denen Kofler in diesen Büchern seinen Wunderspiegel entgegenhält.“ (Fetz 1996: 111) So ist auch das Eishockeyendspiel in enger Beziehung zu verschiedenen Szenen in Koflers Vorgängerwerken zu sehen. Ob es sich dabei um die Museumsführung des Kustos in *Am Schreibtisch* oder das Literaturhaus in *Verdeckte Selbstbeobachtung* handelt, scheint nebensächlich. Eine Verdichtung von Themen und Szenen aus Koflers Werk ist jedenfalls am Ende von *Der Hirt auf dem Felsen* augenscheinlicher denn je. So entsteht laut Corrêa

„durch den Bergspiegel in der Verdichtungsstelle des HF eine hermetische Dichte verschrifteter Flächen.“ (Corrêa 2002: 86)

6 RESÜMEE

Es stimmt was Werner Kofler in seinem Text *Wie ich Robert Cazzola in Triest plötzlich und grundlos drei Ohrfeigen versetzte* (1994) schreibt: Tatsächlich kann nur er die Nachfolge von so einflussreichen Schriftstellern wie Kraus, Beckett oder Bernhard antreten.²⁰ Deren Einflussnahme auf Koflers schriftstellerische Tätigkeit kann dabei nicht überschätzt werden. So liegt es auf der Hand, dass der Satiriker Kofler gerade in thematischer wie schriftstellerischer Hinsicht als logischer Nachfahre von Karl Kraus gelten muss. Dessen ist sich Kofler auch bewusst:

Hier ... Hetzgasse 8, diesseits der Schnellbahnterrasse wohne ich. Jenseits der Schnellbahnterrasse, auf Hetzgasse Nummer 6, war zu Beginn des Jahrhunderts für drei Jahre die Redaktion der Fackel des Karl Kraus. Und das nenne ich eben eine ungleichzeitige, aber keineswegs zufällige Nachbarschaft. (zit. nach Winkler 1990: 22)²¹

Gemeinsam ist den beiden, in einer gesellschaftlichen und weltpolitischen Krisenzeit zu leben. Zeigt sich diese Krise bei Kraus in einem dramatischen sprachlichen Verfall, der durch die mediale Machtposition der Tageszeitungen begünstigt wird, hat sie bei Kofler verschiedene Ausgangspunkte: So zeichnen neben einer nur mangelhaft durchgeführten Vergangenheitsbewältigung (Stichwort „Vergessenskultur“) auch allgemeiner Werte- und Sinnverlust in einer medial überladenen Gegenwartsgesellschaft dafür verantwortlich.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts führt der Sprachverlust zu einer oberflächlichen Phrasenhaftigkeit, deren ursprüngliche sprachliche Bedeutungsmöglichkeiten zunehmen verloren gehen. In diesen repetitiven, fantasielosen Abkoppelungen von Sprache und Wirklichkeit erkennt der Satiriker Kraus schon früh das Potenzial einer großen Zivilisationskatastrophe. In seiner Tätigkeit als Autor und Herausgeber des Satirejournals *Die Fackel* spricht er diese Umstände mit zäher Hartnäckigkeit an. Dieses nonchalante Sprachverhalten, das für Kraus mit dem moralischen Verhalten gleichzusetzen ist, wird von einer Riege bedeutender österreichischer Tageszeitungen gepflegt und steht für eine von der Realität losgelöste Wirklichkeitsdarstellung. Finanzielle Aspekte und machtpolitisches Kalkül stehen dem wirklichkeitsgetreuen Bericht häufig entgegen. So entsteht eine von der Realität

²⁰ Kofler schreibt in dem Text den bedeutenden Satz: „Kleist, Kraus, Beckett, Bernhard – das kann nur ich.“

²¹ Gesendet auf Ö1 *Tonspuren* am 12. November 1989 unter dem Titel *Die Zerstörung der Wirklichkeit*

losgelöste Weltsicht, die letztlich ein falsches Spiegelbild der Wirklichkeit vortäuscht. Eine derart ausgerichtete Berichterstattung nimmt auf den privaten Bereich keine Rücksicht.

Diese stereotype Berichterstattung und oberflächlich-hohle Wirklichkeitsdarstellung wird von Kraus unnachahmlich durch sein schonungslos reales, kommentarloses Zitieren satirisch entblößt. Am jeweiligen Beispiel zeigt er meisterhaft die sprachlichen und gedanklichen Entgleisungen der Journaille respektive der Machthabenden auf und appelliert dabei immer wieder an die Eigenverantwortlichkeit jedes Individuums.

Die Auswirkungen dieser Einstellung auf eine Gesellschaft werden besonders in dem Stück *Die letzten Tage der Menschheit* beeindruckend gezeigt, in dem eine ungeheure Vielzahl an Situationen und beispielhaften Dialogen ein perspektivenloses Marionettendasein des Einzelnen aufzeigt. Es geht Kraus dabei nicht um die satirische Kritik am Einzelfall, sondern um das Aufzeigen von Entwicklungstendenzen, die seiner Meinung nach in die unausweichliche Katastrophe führen. Sein Werk zeichnet dabei eine unwahrscheinliche Vielzahl an Zitaten aus der Wirklichkeit aus. Zitate, die meist viel unwahrscheinlicher wirken, als die vom Autor erfundenen Textstellen. In seine Gesellschaftskritik baut der Autor autobiografische Versatzstücke ein, die Figur des Nörglers kann außerdem als sein Alter ego gelesen werden. In seiner absoluten Negation des realen Geschehens versucht er verzweifelt und vergeblich auf die fatalen Entwicklungen hinzuweisen. Bald muss er die wahrgenommene schriftstellerische Ohnmacht akzeptieren, die ihn immer mehr zum Zweifel an der Sprache selbst veranlasst.

Werner Kofler übt seit Beginn seiner schriftstellerischen Tätigkeit konstant Kritik, zunächst an den Zuständen in der heimischen Kärntner Provinz, schon bald überregional an der Gesellschaft und ihren widersinnigen Auswüchsen. Ein wesentlicher Angriffspunkt, der in all seinen Werken wiederkehrt, ist die Vergangenheitsbewältigung und Gedächtniskultur der österreichischen Gesellschaft, des österreichischen Staates. In seinen Texten kann man regelrecht von einer „Vergessenskultur“ sprechen, da er dieses Sich-nicht-erinnern-Können immer wieder sehr überlegt und eindrucksvoll thematisiert. Er vermischt dabei kunstvoll und oft paradox Wirklichkeitssplitter mit Fiktion, indem etwa Figuren ihrem verlorenen Gedächtnis nachforschen und auf ungeeignete, weil mediale Hilfsmittel zurückgreifen müssen, oder sich Erzählstimmen verdeckt in der vermeintlichen Realität selbst beobachten; die Beispiele sind beliebig ergänzbar.

In diesem Zusammenhang ist auch seine Arbeit am Thema Museum und Archiv zu sehen. Energisch verteidigt er seinen Standpunkt, die eindeutige Ablehnung bloßer musealer Repräsentation der Vergangenheit. Dazu schafft er bizarre Situationen verdichteter Wahrheiten, in denen er satirisch opponiert. Sei es eine geschmacklose Vorführung der Schreibtischtäter des Dritten Reichs, deren Vertreter exemplarisch gezeigt werden, sei es die

letztlich profane Darstellung verschiedener Werbebilder in einer vermeintlichen Kultstätte, die gar nicht von allen Personen wahrgenommen werden kann, da nur Blinde alles sehen. Die Frage nach dem Sinn dieser Wirklichkeit führt dabei zu keinem zufriedenstellenden Ergebnis, wenngleich Kofler feststellt, dass das Verlangen nach Erlöserfiguren letztlich ein entbehrliches ist.

Möglich macht das Kofler durch seine raffinierte Zitier- und Paraphrasierkunst, mit der er gegen eine durch das mediale Überangebot nicht mehr erfassbare Wirklichkeit anzukämpfen versucht. Wesentlich für die Wirkungsweise seiner Wirklichkeitssplitter ist seine reißbrettartig entworfene Textstruktur, bei der jeder Erzähleinsatz und –abbruch, jedes Zitat zu einem genau festgelegten Zeitpunkt in Erscheinung tritt. So generiert sein halluzinatorischer Stil der vielen Erzählerstimmen, seine häufig übereinander gelegten Erzähleinsätze in Verbindung mit diesen Einsprengeln der Realität neue Wirklichkeitsbilder und –bedeutungen, die oft nur einem eingeweihten Leser auffallen können. Dabei werden die Grenzen von Kunst und Wirklichkeit wissentlich und willentlich verschoben, häufig aufgelöst. Die Zusammenführung verschiedenster Versatzstücke der Wirklichkeit schafft eine beklemmende, satirische Situation, die letztlich in ihrer Künstlichkeit eine neue und wahrhaftige Wirklichkeit präsentiert.

In der Tradition von Karl Kraus bekämpft und karikiert er sinnentleerte Phrasenhaftigkeit, agiert in seinen Texten mit einzigartiger Sprachfantasie. Wesentliche Kritik muss hier der Literaturbetrieb hinnehmen: Die wenig originelle Sprachverwendung vieler postmoderner Schriftstellerkollegen ist Kofler stets ein Dorn im Auge. Dabei macht den Satiriker rasend, dass eben diese Konkurrenten um staatliche Förderpreise und Ehrungen ihn ausstechen und um seine Existenz bangen lassen müssen.

So steht ihm auch die Lust auf Rache stets zu Gesicht. In der Tradition Juvenals hält er sich mit pädagogischen Ansprüchen zurück, sucht lieber akribisch die Verfehlungen seiner Gegner, um die unbarmherzige Wirklichkeit bei nächstbesten Gelegenheit gegen sie zu verwenden. Die Wehklagen, dass seine Kunst ohnmächtig der schamlosen Wirklichkeit unterlegen sei, verhalten sicher nicht zwecklos. Sehr wohl gelingen dem Autor Kofler Wirklichkeitszerstörungen. Insofern ist sein Werk von starker autobiografischer Note durchzogen, Teil einer Wirklichkeit, die letztlich allerdings ihn zerstört hat.

7 LITERATURVERZEICHNIS

7.1 Siglenverzeichnis

Die für diese Arbeit wichtigsten Texte von Werner Kofler und Karl Kraus werden mit den folgenden Siglen und einfacher Seitenzahl zitiert:

- AS Kofler, Werner (1988): Am Schreibtisch. Alpensagen, Reisebilder, Racheakte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- F Die Fackel: Hg. von Kraus, Karl
- HM Kofler, Werner (1989): Hotel Mordschein. Drei Prosastücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- HF Kofler, Werner (1991): Der Hirt auf dem Felsen. Ein Prosastück. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt
- LTM Kraus, Karl (1986): Schriften. Bd. 10. Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog. Hg. von Wagenknecht, Christian. Frankfurt/Main: Suhrkamp

7.2 Weitere Primärliteratur

Kofler, Werner (1975): Guggile. Vom Bravsein und vom Schweinigeln. Eine Materialiensammlung aus der Provinz. Berlin: Wagenbach

Kofler, Werner (1978): Ida H. Eine Krankengeschichte. Berlin: Wagenbach

Kofler, Werner (1980): Aus der Wildnis. Berlin: Wagenbach

Kofler, Werner (1981): Rede zum Bremer Förderungspreis für Literatur 1980. In: Extrablatt Wien. März 1981, S. 81

Kofler, Werner (1984): Konkurrenz. Berlin: Wagenbach

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

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

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

Kofler, Werner (1994b): Im Museum (Durch die Geschichte). Ein Filmfragment. In: Wespennest 95, S. 73-83

Kofler, Werner (1996): Wie ich dem Übersetzer Reitani aus Bari den Unterschied zwischen Mordschein und Mondschein beibrachte. Ein Schurkenstreich. Köln: Poodle press

Kofler, Werner (1997): Wie sich der Igel Ernsti unter dem Pseudonym Öhler/Kastner als Porträtfotograf versuchte. In: Kolik. Zeitschrift für Literatur 1, S. 81-101

Kofler, Werner (1998): Die schönsten Leserbriefe. In: Kolik. Zeitschrift für Literatur 5, S. 138-145

Kraus, Karl (1954): Die Sprache. Hg. von Fischer, Heinrich. München: Kösel (Werke von Karl Kraus 2)

Kraus, Karl (1960): Apokalypse. In: Ders.: Untergang der Welt durch schwarze Magie. Hg. von Fischer, Heinrich. München: Kösel, S. 11-22 (Werke von Karl Kraus 8)

Kraus, Karl (1960a): Heine und die Folgen. In: Ders.: Untergang der Welt durch schwarze Magie. Hg. von Fischer, Heinrich. München: Kösel, S. 188-213 (Werke von Karl Kraus 8)

Kraus, Karl (1960b): Nestroy und die Nachwelt. In: Ders.: Untergang der Welt durch schwarze Magie. Hg. von Fischer, Heinrich. München: Kösel, S. 223-243 (Werke von Karl Kraus 8)

Kraus, Karl (1986a): Von Journalisten, Ästheten, Politikern, Psychologen, Dummköpfen du Gelehrten. In: Ders.: Schriften. Bd. 8. Aphorismen. Sprüche und Widersprüche. Pro domo et mundo. Nachts. Hg. von Wagenknecht, Christian. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 211-230

Kraus, Karl (1987): Schriften. Bd. 3. Literatur und Lüge. Hg. von Wagenknecht, Christian. Frankfurt/Main: Suhrkamp

Kraus, Karl (1988): In dieser großen Zeit. In: Ders.: Schriften. Bd. 5. Weltgericht. 1. Band. Hg. von Wagenknecht, Christian. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 9-24

7.3 Sekundärliteratur

Adamietz, Joachim (1986): Juvenal. In: Ders. (Hg.): Die römische Satire. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 231-307

Adorno, Theodor W. (³1977): Ästhetische Theorie. Frankfurt/Main: Suhrkamp

Adorno, Theodor W. (⁴1996): Noten zur Literatur. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 2. Hg. von Tiedemann, Rolf. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 367-387

Adorno, Theodor W. (²1996a): Juvenals Irrtum. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. 4. Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Hg. von Tiedemann, Rolf. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 239-241

Amann, Klaus (1992): Der Wirklichkeitsparodist aus der Realitätsferne. Über Werner Kofler. In: Wespennest 86, S. 12-15

Amann, Klaus (1994): Pandaemonium Austriacum. In: Kofler, Werner: Wie ich Roberto Cazzola in Triest plötzlich und grundlos drei Ohrfeigen versetzte. Versprengte Texte. Wien: Wespennest, S. 149-155

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

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

Amann, Klaus (2007): Nachwort. In: Kofler, Werner: In meinem Gefängnis bin ich selbst der Direktor. Hg. von Amann, Klaus. Klagenfurt: Drava Verlag, S. 311-331

Arntzen, Helmut (1960): Satirischer Stil. Zur Satire Robert Musils im „Mann ohne Eigenschaften“. Bonn: Bouvier (Bonner Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 9)

Arntzen, Helmut (1975): Nachricht von der Satire. In: Fabian, Bernhard (Hg.): Satura. Ein Kompendium moderner Studien zur Satire. Hildesheim: Olms, S. 178-193

Arntzen, Helmut (1975a): Karl Kraus und die Presse. München: Wilhelm Fink Verlag (Literatur und Presse 1)

Arntzen, Helmut (1989): Satire in der deutschen Literatur. Geschichte und Theorie. Bd. 1. Vom 12. bis zum 17. Jahrhundert. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft

Bacher, Markus (2000): Befreiungs-Anschläge: Vom Hochstand der Literatur gegen die Niederungen des Alltäglichen anschreiben. Anmerkungen zu ausgewählten Texten aus dem Frühwerk Werner Koflers. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl, S. 61-91

Benjamin, Walter (1969): Karl Kraus. In: Ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften. Hg. von Unseld, Siegfried. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 374-408

Boelderl, Artur R. (2009): Den Überschuss (be)schreiben. Werner Kofler als Déconstructeur Duchamp. In: Koller, Edeltraut u.a. (Hg.): Exzess. Vom Überschuss in Religion, Kunst und Philosophie. Bielefeld: Transcript Verlag, S. 197-210

Brecht, Bertolt (1967): Über Karl Kraus. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 19. Schriften zur Literatur und Kunst 2. Werkausgabe Edition Suhrkamp. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 431-434

Broch, Hermann (1976): Schriften zur Literatur. In: Ders.: Kommentierte Werkausgabe. Bd. 9. Hg. von Lützeler, Paul Michael. Frankfurt/Main: Suhrkamp

Brummack, Jürgen (1971): Zu Begriff und Theorie der Satire. In: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45. Sonderheft Forschungsreferate, S. 275-377.

Corrêa, Marina (2002): Polyphonien in Werner Koflers Prosastück „Der Hirt auf dem Felsen“. Dipl.-Arbeit, Univ. Wien

Derrida, Jacques (1997): Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression. Übersetzt von Prenowitz, Eric. Berlin: Brinkmann & Bose

Dürr, Claudia (2009): Die hohe Schule der Anspielung. Intertextualität im Prosawerk Werner Koflers. Frankfurt/Main u.a.: Peter Lang

Elliott, Robert C. (1963): Satire und Magie. Übersetzt von Wolff, Gertrud. In: Antaios 4, S. 313-326

Ernst, Gustav (2000): „Ich hätte Arsch gerufen, und jeder hätte sich gemeldet.“ In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl, S. 38-46

Fetz, Bernhard (1996): Stimmen hören. Zu Werner Koflers Triptychon Am Schreibtisch, Hotel Mordschein, Der Hirt auf dem Felsen. In: Wimmer, Herber J. (Hg.): Strukturen erzählen. Die Moderne der Texte. Wien: Edition Praesens, S. 133-151

Frye, Northrop (1964): Analyse der Literaturkritik. Übersetzt von Lohner, Edgar und Henning Clewing. Stuttgart u.a.: Kohlhammer (Sprache und Literatur 15)

Gaier, Ulrich (1967): Satire. Studien zu Neidhart, Wittenwiler, Brant und zur satirischen Schreibart. Tübingen: Niemeyer

Gauß, Karl Markus (1995): Werner Kofler. „Herbst. Freiheit.“ Vorhölle, literarisch. In: Literatur und Kritik 291/292 (Februar 1995), S. 96-98

Grimm, Gunter (Hg.) (1975): Satiren der Aufklärung. Stuttgart: Reclam

Gutounig, Robert (2001): Werner Kofler. Volten des Erzählers. Analyse von Schreibweise und Stilmitteln im Triptychon „Am Schreibtisch“, „Hotel Mordschein“ und „Der Hirt auf dem Felsen“. Dipl.-Arbeit, Univ. Graz

Haas, Franz (1991): Bücher aus dem Hinterhalt. Die literarischen Sabotageakte des Werner Kofler. In: Modern Austrian Literature 24, S. 183-202

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

Harzhauser, Marianne (1998): „Die Zerstörung der Zerstörung, ein philosophisches Vergnügen...“. Die Funktion der literarischen Tradition in Werner Koflers „Am Schreibtisch“. Dipl.-Arbeit, Univ. Wien

Hawig, Peter (1984): Dokumentarstück – Operette – Welttheater. „Die letzten Tage der Menschheit“ von Karl Kraus in der literarischen Tradition. Essen: Verlag Die blaue Eule

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1955): Ästhetik. Hg. von Bassenge, Friedrich. Berlin: Aufbau

Hindemith, Wilhelm (1985): Die Tragödie des Nörglers. Studien zu Karl Kraus` moderner Tragödie: „Die letzten Tage der Menschheit“. Frankfurt/Main: Lang (Europäische Hochschulschriften: Deutsche Sprache und Literatur 842)

Jacobi, Jutta (1989): Journalisten im literarischen Text. Studien zum Werk von Karl Kraus, Egon Erwin Kisch und Franz Werfel. Frankfurt/Main u.a.: Lang

Kastberger, Klaus (1991): Komm her du Wirklichkeit. In: Falter 37, S. 28

Kastberger, Klaus (2000): Meister der üblen Nachrede. Zu Werner Koflers Poetik des Schurkenstreichs. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl, S. 144-157

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

Kiraly, Edit (2000): „Bergwandern im Kopf“. Die Metaphern des Schreibens bei Werner Kofler. In: Knöfler, Markus u.a. (Hg.): Die Lebenden und die Toten. Beiträge zur österreichischen Gegenwartsliteratur. (Budapester Beiträge zur Germanistik 35). ELTE Germanistisches Institut, Budapest

Krolop, Kurt (1987): Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus. Neun Studien. Berlin: Akademie-Verlag

Lazarowicz, Klaus (1963): Verkehrte Welt. Vorstudien zu einer Geschichte der deutschen Satire. Tübingen: Niemeyer

Lukács, Georg (1975): Zur Frage der Satire. In: Fabian, Bernhard (Hg.): Satura. Ein Kompendium moderner Studien zur Satire. Hildesheim: Olms, S. 425-449

Melzer, Gerhard (1972): Der Nörgler und die Anderen. Zur Anlage der Tragödie „Die letzten Tage der Menschheit“ von Karl Kraus. Dissertation, Univ. Berlin

Merkel, Reinhard (1998): Strafrecht und Satire im Werk von Karl Kraus . Frankfurt am Main: Suhrkamp

Moser, Gerhard (1998): Schreiben ist Bergwandern im Kopf. Versuch über W. Kofler. In: Literatur und Kritik 321/322, S. 32-39

Müller, Burkhard (1995): Karl Kraus. Mimesis und Kritik des Mediums. Stuttgart, u.a.: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung

Niehoff, Reiner (1991): Die Herrschaft des Textes. Zitattechnik als Sprachkritik in Georg Büchners Drama „Danton's Tod“ unter Berücksichtigung der „Letzten Tage der Menschheit“ von Karl Kraus. Tübingen: Max Niemeyer Verlag

Paul, Markus (1998): Das Stechen der Wespen und das Beißen in der Zitrone, in: Scheichl, Sigurd Paul (Hg.): Von Qualtinger bis Bernhard. Satire und Satiriker in Österreich seit 1945. Innsbruck, Wien: Studienverlag, S. 51-72

Pelz, Annegret (2000): Tischgesellschaft mit Autor. Werner Koflers Schreibszenarien. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl, S. 131-143

Pieper, Irene (2000): Modernes Welttheater. Untersuchungen zum Welttheatermotiv zwischen Katastrophenerfahrung und Welt-Anschauungssuche bei Walter Benjamin, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal und Else Lasker-Schüler. Berlin: Duncker & Humblot

Riha, Karl (1992): Veränderungen des Dramas in der Satire: Arno Holz, „Die Blechschmiede“, Karl Kraus, „Die letzten Tage der Menschheit“. In: Ders.: Kritik, Satire, Parodie. Gesammelte Aufsätze zu den Dunkelmännerbriefen, zu Lesage, Lichtenberg, Klassiker-Parodie, Daumier, Herwegh, Kürnberger, Holz, Kraus, Heinrich Mann, Tucholsky, Hausmann, Brecht, Valentin, Schwitters, Hitler-Parodie und Henscheid. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 131-144

Rosenheim, Edward (1963): Swift and the Satirist's Art. Chicago: University of Chicago Press

Sander, Emil (1979): Gesellschaftliche Struktur und literarischer Ausdruck. Über „Die letzten Tage der Menschheit“ von Karl Kraus. Siegen: Scriptor Verlag (Theorie – Kritik – Geschichte 18)

Scheichl, Sigurd Paul (1998): Vorwort. In: Ders. (Hg.): Von Qualtinger bis Bernhard. Satire und Satiriker in Österreich seit 1945. Innsbruck, Wien: Studienverlag, S. 7-15

Scheichl, Sigurd Paul (2002): Die Erben des Onkels Kraus. Missglückende Kraus-Nachfolge in satirischer Literatur aus Österreich nach 1945. In: Benay, Jeanne und Gerald Stieg (Hg.): Österreich (1945-2000): Das Land der Satire. Bern u.a.: Lang, S. 39-54

Schiller, Friedrich (2002): Über naive und sentimentalische Dichtung. Hg. von Berghahn, Klaus L. Stuttgart: Reclam

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

Schmidt-Dengler, Wendelin (1995): Vorwort. In: Nachbaur, Petra und Sigurd P. Scheichl (Hg.): Literatur über Literatur. Eine österreichische Anthologie. Graz: Verlag Styria, S. 11-24

Schmidt-Dengler, Wendelin (2000): Abgrund ist mein Stichwort. Thomas Bernhard und Werner Kofler. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl, S. 179-189

Schönert, Jörg (1969): Roman und Satire im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Poetik. Stuttgart: Metzler (Germanistische Abhandlungen 27)

Steinlechner, Gisela (2000): Nichts Wahnwitzigeres als Sprechen und Schreiben. In: Amann, Klaus (Hg.): Werner Kofler. Texte und Materialien. Wien: Sonderzahl, S. 105-117

Stephan, Joachim (1964): Satire und Sprache. Zu dem Werk von Karl Kraus. München: Anton Pustet

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

Thomson, Philip (1984): Weltkrieg als tragische Satire. Karl Kraus und „Die letzten Tage der Menschheit“. In: Hüppauf, Bernd (Hg.): Ansichten vom Krieg. Vergleichende Studien zum Ersten Weltkrieg in Literatur und Gesellschaft. Königstein: Academicum in der Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Hanstein, S. 205-220 (Hochschulschriften Literaturwissenschaft 61)

Tomandl, Susanne (1993): Verbrechen in Werner Koflers Texten „Konkurrenz“, „Hotel Mordschein“, „Verdeckte Selbstbetrachtung“ und „Der Hirt auf dem Felsen“. Dipl.-Arbeit, Univ. Wien

Tucholsky, Kurt (1919): Was darf die Satire? In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 1. Hg. von Gerold-Tucholsky, Mary und Fritz J. Raddatz. Reinbek: Rowohlt, S. 362-364

Weber, Max (1924): Gesammelte Aufsätze zur Soziologie und Sozialpolitik. Tübingen: Mohr

Weber, Max (⁵1982): Wissenschaft als Beruf. In: Ders.: Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre. Hg. v. Winckelmann, Johannes. Tübingen: Mohr, S. 582-613

Winkler, Maria (1990): Werner Kofler. „Hotel Mordschein“. Dipl.-Arbeit, Univ. Wien

8 LEBENSLAUF

Universitäre & Schulische Ausbildung

| | |
|-------------------|---|
| 10/2003 – aktuell | Lehramtstudium (Deutsche Philologie, Bewegung & Sport) an der Universität Wien |
| 03/2002 – aktuell | zusätzliche Fächerkombinationen: Anglistik u Amerikanistik Geschichte Romanistik |
| 06/1999 | Matura BG „Sigmund Freud“, Wien 2 |

Zusatzqualifikationen

| | |
|-------------------|---|
| 08/2012 – 08/2013 | Ausbildung zum Instruktor Ultimate Frisbee an der Bundessportakademie Wien (derzeit in Ausbildung) |
| 11/2011 – 04/2012 | Ausbildung zum Staatlich Geprüften Skilehrer an der Bundessportakademie Innsbruck |
| 08/2009 – 11/2011 | Ausbildung zum Akademischen Sportjournalisten an der Universität Salzburg |
| 03/2004 – 06/2008 | Ausbildung zum Deutsch als Fremdsprache-Lehrer an der Universität Wien |

Berufserfahrung

| | |
|-------------------|--|
| 10/2010 – aktuell | Ultimate Frisbee-Kursleiter am <i>Universitätssportinstitut Wien (USI)</i> |
| 07/2009 – 08/2012 | Zirkuscamptrainer bei <i>Champion Feriencamps</i> in Klosterneuburg in den Ferienmonaten |
| 05/2009 – 01/2010 | DaF-Lehrer am <i>bfi Wien 10</i> |
| 07/2008 – 12/2008 | DaF-Auslandspraktikum an der <i>Universidad Autónoma de Nicaragua (UNAM)</i> in León, Nicaragua |
| 04/2008 – 06/2008 | DaF-Lehrer am <i>Business Language Center</i> |
| 12/2002 – aktuell | Skilehrer am <i>Universitätssportinstitut Wien (USI)</i> und bei der <i>Skischule Wien</i> |
| 12/2000 – 12/2001 | Au Pair in Amerika (Organisation <i>Interexchange</i>) |
| 10/1999 – 09/2000 | Zivildienst beim <i>Österreichischen Hilfswerk für Taubblinde und hochgradig Hör- und Sehbehinderte (ÖHTB)</i> Betreuung und Therapie von geistig und körperlich behinderten Menschen |

Sprachen und besondere Kenntnisse

| | |
|----------------|---|
| Deutsch: | Muttersprache |
| Englisch: | Studiums-Niveau in Wort und Schrift |
| Französisch: | AHS-Niveau in Wort und Schrift |
| Spanisch: | Anfängerniveau (1 Jahr an der Universität Wien) |
| PC-Kenntnisse: | Europäischer Computerführerschein (ECDL), Programmieren |

Sportliche Erfolge

1. Platz Österreichische Staatsmeisterschaften Ultimate Frisbee 2011 (mit *theBigEZ*)
8. Platz Beach-Weltmeisterschaft in Lignano, Italien 2011 (mit *Österreichischem Nationalteam*)