

*W/Sto(c)kinger, oder »Die Metamorphosen« des Alfred Paul Schmidt: Beobachtungen zu einer intermedialen Wandlung*

Wokinger also! Wokinger? Wieso Wokinger? Wer soll das überhaupt sein, dieser Wokinger? Alfred Paul Schmidt, der von seinen Lesern und Bewunderern im strikt literarischen Sektor unter anderem als Autor raffinierter philosophischer Kriminal- und Gesprächsromane geschätzt wird, gilt ihnen doch, soweit dieser Zusammenhang überhaupt bekannt ist, als Urheber und eigentlicher Schöpfer der kultigen Figur des Inspektors Stockinger, des Protagonisten der gleichnamigen TV-Krimireihe. Was das Drehbuch anlangt zumindest. Denn ohne Frage ist diese höchst originelle Figur ja in hohem Maße auch von ihrem Darsteller geprägt, dem famosen, unverwechselbaren Karl Markovics, ja im Grunde an ihn gebunden. In der Tat haben dessen markante Physiognomie und skurriler Habitus ›dem Stockinger‹ erst jene singuläre Prägung, jenes einmalige Profil verliehen, die eine Fortführung der TV-Serie de facto unmöglich machten, als Markovics für eine zweite Staffel nicht zur Verfügung stand, neben der Serien- und Drehmüdigkeit, die er selbst ins Feld führte, nicht zuletzt vielleicht auch, um einer allzu einseitigen Rollenpunzierung zu entgehen – eine aus Markovics' Sicht zweifellos richtige, aus Sicht der Fans aber immerhin nachvollziehbare Entscheidung.

Warum aber nun Wokinger? Bereits zu Beginn des Romans wird uns der Protagonist folgendermaßen beschrieben:

Die Schlaflosigkeit seiner fünfzig Jahre mochte eine verfrühte sein, aber seit ihn seine Frau vor drei Jahren verlassen hat, nützte er sie häufig, um nach draußen in die Nacht zu wechseln, in die Stille des Gassengeläufs, das ihm die stumme Begegnung mit einsamen Gestalten erlaubte, die sich zeichenlos, wie ihm schien, im Licht der leeren Stunden zuhause wussten. Er hüllte seine schlaksigen 198 Zentimeter in einen langen Trenchcoat, in die Hülle des ewigen Detektivs, und dazu trug er einen schwarzen Halbkrach, der seinem Chef als brauchbarer Obertitel für sein Naturell erschien. Ob er eine originelle Erscheinung war, kümmerte ihn wenig, Wokinger hatte andere Sorgen; er fühlte sich da oben in seiner Höhe immer ein

wenig verloren, als ob er, wollte er zu den anderen kommen, stets eine Reise aus weiter Ferne antreten müsste. Seine schmalen, selten rasiereten, auf ein spitzes Kinn zulaufenden Züge, versehen mit einer knorpeligen Strunknase, einigermaßen schief, hatten seinen Chef eines Tages zu sagen veranlasst, dass sein Gesicht ein Kunststück darstellt, das die Verzweigung als modernen Frohsinn propagiert. Dabei hatte Wokinger ihm damals zugelächelt, man besprach ein Crème Soufflé in der Kantine, keineswegs vergleichbar mit dem Jammertal eines Migranten, das ihm jetzt durch den Kopf ging, [...]. (6)

Völlig klar: Um den wohlvertrauten Inspektor Ernst Stockinger – ›Stocki‹, wie seine nähere Umgebung ihn nennt – handelt es sich hier nicht, nicht eindeutig jedenfalls. Mit seiner Melone – einer steifeleganten, geradezu alienhaft obsoleten Kopfbedeckung, die hier in der altösterreichischen Version als ›Halbkrach‹ und dergestalt den Mann durchaus charakterisierend Erwähnung findet und die er als sartoriales Accessoire mit dem typischen Wiener Fiakerkutscher teilt – und seinen nahezu zwei Metern schlaksiger Körperlänge ist Wokinger, dessen Vorname im Roman übrigens unerwähnt bleibt, auf den ersten Blick ein anderer, Wokinger eben, der sich auch in weiteren Zügen, speziell aber in seinem Äußeren, mit dem ›Stocki‹ der TV-Serie(n) nicht wirklich zur Deckung bringen lässt. Die Liebhaber und Kenner – »ein handverlesenes, hochqualifiziertes Publikum«, wie Wokinger (und Schmidt) im vorliegenden Roman mit ironischem Blick auf die ›nicht so vielen Fans‹ (vgl. 157) so kokett wie metaleptisch konstatieren – werden andererseits nicht wenige Merkmale entdecken, die sie doch auch recht deutlich an Stockinger erinnern, der offenbar von seiner Frau verlassen wurde, seinerseits das Salzburgerische verlassen hat und nun eben schlaflos durch die nächtlichen Gassen Wiens streunt: von der unverkennbaren Physiognomie, speziell der schiefen Strunknase, die man dem Wiener Setting gemäß am liebsten als Pfnak bezeichnen möchte, bis hin zum allgegenwärtigen Chef, auf den noch zurückzukommen sein wird. Und da ist noch gar nicht die Rede von Wokingers Habitus, seinen bizarren Verhaltens- und Gedankenmustern, seinem »ununterbrochene[n] Nachdenken« (28) und unüberwindbaren Hang zum paradoxen, abstrusen Aphorismus...

Irgendwie, letztlich aber ganz unverkennbar, scheint es sich also um keine ganz »originelle Erscheinung« zu handeln, son-

dern um eine Hybridbildung: die vertraute Figur des »ewigen Detektivs« (vgl. 6 und 138) – die natürlich ihrerseits alle möglichen anderen Prätexte aufruft, wie etwa den leicht schmutzigen Trenchcoatträger Columbo, der in derselben Weise an seinen Darsteller Peter Falk gebunden scheint – wird mit einer in manchen Zügen neuen Figur überblendet, in einer Art Amalgam oder gar Palimpsest, dessen Natur sich treffend auch im Namen »Wokinger«, »Kommissar Wokinger«, niederschlägt, der sich linguistisch als sogenannte Kontamination bzw. Amalgamierung von »Stockinger« mit einem anderen, nebulösen Wortbildungselement bezeichnen lässt, das mit Blick auf wiederholte Bezüge auf die japanische Kultur (und speziell deren Frauenstereotyp), vor allem aber Wokingers eigene »weltchinesische« Vorstellungswelt (vgl. 68) freilich einige Suggestivkraft erzielt, als eine Art assoziativer Eintopf heterogenster Ingredienzien. Nimmt man daher das – schwer ausblendbare – Gesamtbild des vorgängigen TV-Skripts und dessen darstellerische Verkörperung als Maßstab der Orientierung, scheint der Name Wokinger, der zunächst nur wie eine recht triviale Verballhornung Stockingers klingen mag, höchst passend, evoziert er doch eindeutige Assoziationen mit dem TV-Inspektor, suggeriert zugleich aber doch eine Eigenständigkeit der Konzeption, die Differenz und Entwicklungspotenzial impliziert. So wächst er uns denn als »unser Wokinger«, gar als »heiliger Wokinger«, wie ihn Daniela wiederholt apostrophiert, alsbald ans Herz. Die famose »Frau Beate« jedenfalls konstatiert auf den ersten Blick, ihn ganz »erkennend«, Wokinger sehe so aus, wie er heiße – das sei so bei manchen Menschen (vgl. 136).

Aber wie kam es nun zu dieser Metamorphose des wohlvertrauten TV-Kiebers? Es ist dies die Verwandlung, die Entpuppung einer Figur, so möchte man sagen, die auch in anderer Hinsicht an die analogen biologischen Stadien von Larve und Verpuppung (man zögert, hier vom Nymphenstadium zu sprechen) bis hin zur strahlenden Entfaltung und Apotheose des voll entwickelten Schmetterlings gemahnt (oder vielleicht doch der Libelle?). Ursprünglich, dies darf hier verraten werden, war beim nun vorliegenden Roman im Wesentlichen an eine Fortsetzung der beliebten Stockinger-Serie auf literarischer Ebene gedacht gewesen – zweifellos ein reizvolles Projekt und mögli-

cherweise auch kommerziell erfolgversprechend, selbst wenn eine denkbare Verfilmung wohl etwas hochgegriffen, wiewohl nicht ganz ausgeschlossen erschien. Aber wieso dann Wokinger, und eine letztlich doch eigenständige, »neue« Figuration des kultig-schrägen Detektiv-Philosophen? Nun, wir bewegen uns hier in der eigentümlichen Welt des Urheberrechts, des sogenannten geistigen Eigentums und »Markenschutzes«: Nach mehrmaligem Transfer (sprich: Verkauf) der Rechte an Figur und Namen waren diese schließlich bei einer ausländischen Firma gelandet, die den Gebrauch des Namens »Stockinger« untersagt hat. Vielleicht wollte man Alfred Paul Schmidt ja nur vor einem Selbstplagiat schützen, wie andere gebarungsorientierte Geister es seinerzeit notorischerweise im Falle John Fogertys von CCR getan hatten, der bekanntlich seine eigenen Kompositionen jahrelang nicht zu Gehör bringen durfte und selbst mit neuentstandenen Songs typischer Handschrift des Eigenplagiats angeklagt wurde. Egal: Unter dem Strich hat sich dieses Lehrbeispiel des zeitgenössischen Turbokapitalismus – er liefert im Übrigen, neben der Dummheit, auch dem vorliegenden Roman zentrale Plotmotive – in all seiner scheinbaren Unsinnigkeit als »felix culpa« erwiesen, als »glückliche Schuld«, die bekanntlich ja schon den Sündenfall und Verlust des Paradieses einer bedingt hoffnungsfrohen Aussicht zugeführt hat.

Die daraus resultierende Notwendigkeit nämlich, der Hauptfigur des Romans einen neuen Namen nebst einer zumindest abgewandelten Identität zu verpassen, und dies in so umfassender wie origineller Weise und unter Freisetzung neuer Assoziationsbereiche und -spektren, verlieh dem Autor ein Maß an kreativer Freiheit im Umgang mit bzw. bei der Entwicklung der Figur in einen eigenständigen und komplexen, romanhaften Charakter, welches ihm unter Beibehaltung des vertrauten Namens und der damit verbundenen Eigenschaften der altgedienten Figur kaum offengestanden wäre, nicht in der vielschichtig verspielten Form zumal, die wir nun vorfinden, und die er so vielleicht nicht realisieren hätte können oder wollen, nicht zuletzt mit Rücksicht auf die im anderen Falle mit strikter Kontinuität verknüpften Rezipientenerwartungen. Vom literarischen Blickpunkt und Interesse her haben wir es also zweifellos mit einem Glücksfall zu tun, den Schmidt jedenfalls glänzend im

Sinne der Leser, der literarischen Qualität seines Werks, aber auch bestimmter, höchst spannender literarischer Effekte zu nutzen verstanden hat. Auf dieser Ebene nun erweist er sich wiederum als der auf seine Art experimentelle Autor, der er stets war, und der ein ausgefuchstes Spiel mit den Rezeptionsmustern und -mechanismen, den Erwartungshorizonten seiner Leserschaft in Gang setzt. Die ursprüngliche, eher klischiert-skurrile Slapstick-Figur der ›Kommissar Rex‹-Krimis, die zunächst primär der Tradition des *stooge*, des Stichwortgebers der Standup-Comedy, entspringt – wiewohl ganz evident mit Potenzial für Höheres –, aber auch den weit komplexeren Charakter des eigenständigen TV-Stockinger der gleichnamigen Serie hat er dabei in einer Weise transformiert und letztlich überhöht, die man in der Tat als Metamorphose bezeichnen möchte, in Bezug auf die Hauptfigur(en), aber, in Anspielung auf Ovids gleichnamige Dichtung, auch auf das hier vorliegende Romanwerk selbst.

Nun eignen dem Roman als narrativer Langform von vornherein und bei aller Diversität ganz eigentümliche, zum Teil gattungsspezifische Konventionen und künstlerisch-ästhetische Gesetze wie Möglichkeiten, im Erzählerischen ohnehin, nicht zuletzt jedoch auch in der Figuren- bzw. Welt Darstellung und -konzeption, speziell im Bereich der Bewusstseinsdarstellung und Perspektivierung, die ihn von den medienbedingten Möglichkeiten des (TV-)Films, zumal von 45-minütigen, serialisierten Episoden, deutlich unterscheiden, wobei natürlich umgekehrt letztere auch ihre medial spezifischen Möglichkeiten besitzen, insbesondere im kumulativen Effekt der Serialisierung, dem stets auch das Potenzial zur Vertiefung und Dynamisierung gerade der Hauptfiguren innewohnt. Gleichwohl: Ein Film ist ein Film ist ein Film, und vice versa.

Der Neuansatz, dessen Zeugen wir hier werden dürfen, hat zugleich aber auch etwas Einmaliges, geradezu Singuläres an sich. Denn so verbreitet die – mehr oder minder eigenständige oder auch text- bzw. genre-treue – Verfilmung literarischer Werke ist, ob es sich nun um die populäre Form der Romanverfilmung handelt oder auch die Verfilmung von Dramen (Shakespeare als der Welt produktivster Drehbuchautor ist längst ein Gemeinplatz!) – klar ist, dass hier der literarische Text die Vorlage liefert und folglich die

Erwartungen und Horizonte der damit vertrauten Zuschauer ihre Gestalt im Bezug darauf annehmen. (Dass Literaturverfilmungen nicht selten als Surrogat für die literarische Vorlage konsumiert werden, ist hier ohne Bedeutung.) Auch der umgekehrte Fall, dass nämlich ein ›Buch zum Film‹ geschrieben wird, als Sekundärprodukt, von dem man sich einen zusätzlichen Merchandising-Effekt besonders erfolgreicher Filmstoffe erhofft, ist zwar gewiss seltener, keineswegs aber unerhört, man denke etwa an Nancy H. Kleinbaums – mäßig erfolgreichen – Roman (›novelization‹) *Dead Poets Society* (*Der Club der toten Dichter*). Schmidts *Nachbar Tod* ist demgegenüber jedoch ein genuiner Sonder-, vielleicht sogar Einzelfall, insofern als es hier keine literarische Vorlage zum Film gab und es sich auch umgekehrt um kein echtes Buch zum Film handelt: Vielmehr haben wir es mit einem nach außen hin eigenständigen Roman zu tun, der allerdings eine bzw. sogar zwei TV-Serien und -figuren als Prätext und Folie einbezieht, der zugleich aber, und nicht bloß dem Schein nach, doch ein eigenwertiges Produkt darstellt, der eine neue, originelle Geschichte in (weitgehend) neuem Setting und mit (weitgehend) neu gemischten Karten erzählt, die ihren speziellen Reiz gleichwohl aus dem höchst originellen, virtuos gehandhabten Vexierspiel mit unterschiedlichsten Vorinformationen, vertrauten Klischees und (Rollen-)Erwartungen bezieht, welche sich aus den TV-Filmen bzw. -serien speisen und irrlichternd im Spannungsfeld zwischen Gehabtem und Unvertrautem, Überraschendem entfalten und zugleich mosaikartig und oszillierend zu einem neuen Ganzen fügen: in den Köpfen der Leserinnen und Leser.

Aus Sicht der Leser/innen bzw. für die Rezeption stellt dies einen so bemerkens- wie kommentierenswerten Fall dar, der für den Lese- und Rezeptionsakt ganz besondere, in vielerlei Hinsicht aufschlussreiche Voraussetzungen schafft, andererseits aber auch den kreativen literarischen Prozess vor beachtliche Herausforderungen stellt. Aus literarkritischer und speziell rezeptionstheoretischer Perspektive ist Schmidts Lösungsansatz gleichermaßen von einigem Interesse, da er nicht nur selten, möglicherweise sogar einmalig ist, sondern auch in anderen Belangen bislang kaum reflektierte Phänomene ins Spiel bringt, sodass er als Spezialfall des sogenannten Medienwechsels auch lehrreiche Einsichten bzw. Perspektiven auf das neuerdings intensiv diskutierte Phänomen (und Feld) der

sogenannten Intermedialität eröffnet, also die Wechselwirkung verschiedener Medien und ihrer jeweiligen Eigenheiten. Die folgenden Beobachtungen und Anmerkungen zum ›Wokinger‹ seien daher vor allem unter diesen Leitgedanken gestellt und wollen versuchen, die damit angesprochenen Gesichtspunkte ein wenig genauer darzulegen. Es scheint deshalb sinnvoll und zielführend, zunächst einige Überlegungen zu den Formen der Rezeption anzustellen, die für *Nachbar Tod* von Belang sein dürften.

Zweckmäßigerweise wird man hier, je nach Vorinformation und Erwartungshorizont, von zwei grundlegenden Arten von Leserschaft und deren Haltungen auszugehen haben: einerseits jenen Rezipienten, denen die Figur des Stockinger völlig unbekannt ist, und andererseits jenen – man mag getrost vermuten, dass es sich dabei um die überwiegende Mehrheit handeln wird –, die mit dem Stocki mehr oder minder vertraut sind. Die erste Gruppe scheint im gegebenen Zusammenhang weniger interessant: Ob man es hier mit völligen Schmidt-Novizen zu tun hat oder mit rein literarischen Schmidt-Lesern – in Bezug auf den Wokinger und seine Trabanten werden sie als tabula rasa an den Roman herangehen und ihn weitgehend unbefangen als jene Detektivgeschichte lesen, die das Buchcover auf mehreren Ebenen deutlich suggeriert. Die andere Gruppe freilich wird – ungeachtet des Namens Wokinger und je nach Art und Differenziertheit der Vorinformation und Erinnerung – die Figur des Stockinger bzw. ihr Vorstellungsbild dieser Figur an Wokinger herantragen: die Nebenfigur des ›Kommissar Rex‹ und/oder den Stocki als Helden der eigenen Serie, in nebulösen Erinnerungsfetzen oder – als Fan – sehr präsent, nicht zuletzt dank regelmäßiger Wiederholungen etwa im ORF oder auf Sky Krimi. Es ist nicht ganz unwahrscheinlich, dass der Überblendungseffekt umso besser funktioniert, buchstäblich ›aufgeht‹, je verschwommener, d. h. entfernter, die individuellen Erinnerungen des jeweiligen Rezipienten an Stockinger sind.

Es ist die zweite Gruppe, die hier hauptsächlich von Interesse ist und deren amalgamierender Rezeption des W/Sto(c)inger auch verschiedentlich explizit auf die Sprünge geholfen wird, vom Button am Buchcover, welcher die Erwartungshaltung der Informierten vorprägt, bis hin zu recht deutlichen Verweisen im

Text, wie etwa dem folgenden gleich am Anfang des Romans, der freilich durch den Witz des sarkasmusbegabten Autors als metaleptische (also über die Welt des Textes hinausgreifende) Anspielung zugleich in typischer Weise ironisch-humorvoll gebrochen wird:

»Naja«, sagte Wokinger, »man genießt eine gewisse Popularität, aber die wahren Kapazitäten unseres Berufs tragen Namen wie Maignet, Schimanski, Brenner oder sogar Stockinger.«

»Nie gehört«, lächelte Frau Sind.

»Sehr freundlich. Dann darf ich mich mit Ihrer Erlaubnis verabschieden.« (16f.; vgl. ähnlich hintergründig auch 42)

Wie diese Verweistechnik in Bezug auf Wokinger im Wesentlichen funktioniert, und wie kunstvoll-gewitzt Schmidt sie im Sinne der Erzeugung einer zusätzlichen, weitgehend konsistenten Bezugsebene und Rezeptionsdimension einsetzt, wurde bereits eingangs skizziert. Sie erfolgt jedenfalls auf mehreren Ebenen, nicht zuletzt auch in den vielen »karierte[n] Dialog[en]« (121) des Romans, die den Stockinger im Wokinger vielfach ganz unverkennbar durchscheinen lassen, ja ganz unmittelbar vor unserem inneren Auge heraufbeschwören, Tonfall und Stimmqualität inklusive. Es ist daher schon in Bezug auf die Figur des Wokinger als solcher schwer, den Stockinger nicht ständig nebenher mitlaufen zu lassen – so jedenfalls meine eigene Leseerfahrung. Darüber hinaus ist es aber auch das gesamte Umfeld und die Konzeption wie Durchführung des Romans insgesamt, bis in kleinste Details, die in dieselbe Richtung zielen. Dies sei abschließend anhand einiger Beispiele kurz veranschaulicht, wobei zugleich aber auch hervorzuheben ist, dass Wokinger nun im Roman, ganz gattungstypisch, häufig als sogenannter Reflektor (Stanzel) bzw. Fokalisierer (Genette), d. h. als wahrnehmende, reflektierende Vermittlungsinstanz in Erscheinung tritt und wir weiters mittels unterschiedlicher Verfahren der Bewusstseinsdarstellung auch zunehmend Einblick in sein Innenleben und seine Vorgeschichte bzw. Erinnerungswelt erhalten. Dies betrifft ganz zentral sein Libidomanagement und sein Verhältnis zu den Frauen – »was für ein Trauerspiel!« (116) –, welches nun, wo er schon länger Single ist, eine neue und wesentliche Rolle im Gesamtgefüge des Textes erhält. So entwickelt sich in seiner Befragung der »Frau Beate«, der Geliebten des Opfers, nicht nur ein deutlicher Anflug von

Verliebtheit, wie Wokinger sich in typischer Ausdrucksweise selbst eingesteht, sondern wir erfahren dabei auch aufschlussreiche biografische Details, etwa sein Vorleben betreffend (vgl. 140ff). Auch seine Assistentin, die nun Daniela heißt, mit dem ironisch anspielungsreichen, geradezu sprechenden Nachnamen »Einkehr« (22), hat sich vom schusseligen Kasperle der Stockinger-Filme zum eher atemberaubenden Vamp gewandelt, der Wokingers Blut wiederholt (wenngleich ohne handgreifliche Resultate) in Wallungen bringt. All dies wird meisterlich, nicht zuletzt durch wunderbar suggestive Beschreibungen, und damit in spezifisch romanhafter Form, evoziert, wie etwa in der folgenden Passage, welche in einem glänzenden Kabinettstückchen sprachlicher Beschwörungskunst die betörende Frau Beate in ihrer umwerfenden Wirkung greifbar macht und zugleich die beschriebenen Überblendungsphänomene von unmittelbarer Wahrnehmung und Erinnerung indirekt bzw. metatextuell thematisiert:

Diesmal jedoch lachte sie, wie in einem zurückgehaltenen Ausbruch, ein Lachen in hintereinanderfolgenden Schwüngen, dunkle, kehlige Töne, die im Hochflattern spitz und hell wurden, Bänder von Moll zu Dur schwingend. Wokinger verschwand in eine Erinnerung an eine Innenstadtgasse, wo er eines Nachts vor langer Zeit aus einem Fenster hoch über ihm ein ähnliches Lachen gehört hatte. Das helle Aufspringen des Lachens von damals, hinein in die dunkle Stille der Nacht, hatte jetzt eindeutig den Zweck für ihn, diesem eigenartigen Lachgesang wieder zu begegnen, als hätte sich der Zufall ganz persönlich vor ihm verbeugt, ein närrisches Gefühl, das die Frage nach dem freien Willen völlig gleichgültig machte. (146)

Vor allem ist da aber natürlich »der Chef«, der in seinen Grundzügen und -funktionen unverkennbar an die im »Stockinger« von Hans Peter Heinzl verkörperte Gestalt erinnert, hier freilich, bei mittlerer Größe, auf kugelrunde 130 Kilo angewachsen und daher auf seine jährliche Kur nach Bad Wörishofen entrückt. Im Buch ist die gedankliche Präsenz des Chefs (auch bei Daniela) trotz, vielleicht aber auch wegen seiner körperlichen Absenz, so übersteigert, in grotesker Weise so ins Erdrückende entwickelt, dass Wokinger, der in nahezu jeder Situation an die Einsichten und Gedankenwelt seines »Meisters« erinnert wird, auf sie zitierend oder im paraphrasierenden Nachvollzug der Rekonstruktion seiner Gedankenwelt verweist, an einer Stelle

sogar bestreitet, dass ein ins Gespräch geworfener Gedanke eigentlich vom Chef stamme – ein weiterer jener zahlreichen, köstlich skurrilen Dialoge, die dem Roman seine kurzweilige Heiterkeit und zugleich herausfordernde, ins Paradoxe ziehende Gedankentiefe verleihen, auch dies abermals unter Ausnutzung der spezifischen Möglichkeiten literarischen Erzählens:

»Dass die Reichen«, sagte Wokinger, »ein bisschen blöd sind, ist ja nicht von der Hand zu weisen. Habgier ist eine Charaktereigenschaft, die dem Menschen gerade soviel Intelligenz gestattet, dass er sie befriedigen kann.«

»Eine gute Definition. Stammt die von Ihnen?«

»Nein, nein«, sagte Wokinger, »hab ich irgendwo gelesen.« Er hatte keine Lust, schon wieder zu erklären, dass er einen Chef hatte, der sich mit autonomen Denkveranstaltungen die Zeit vertrieb. (104)

Zumindest in informierten Kreisen von Amt und Politik nämlich, so erfahren wir an anderer Stelle, scheint »der Chef« eine bekannte, durchaus notorische Größe zu sein, wie der nicht unverdächtige Herr Maurer anmerkt:

»Von Ihrem Chef hab ich schon gehört«, sagte der Abgeordnete, »es geht die Rede von ihm, dass er sich sein autochthones Philosophieren nur leisten kann, weil er so tüchtige Mitarbeiter hat.« (126)

Die geradezu automatisierte Qualität, mit welcher der Chef unablässig beschworen wird – seine nachgerade gottgleiche Omnipräsenz lässt sich auch daran ablesen, dass das Wort *Chef* im Roman insgesamt 109 Mal vorkommt –, ist natürlich eine wesentliche Quelle des Komischen im vorliegenden Roman, wie man spätestens seit Bergsons theoretischen Überlegungen zum Ursprung des Lachens im Mechanischen, sich unausgesetzt Wiederholenden weiß, welches freilich, in etwas abgewandelter, medial angemessener Form auch in den TV-Filmen einen wesentlichen Anlass für Komik liefert, die dort allerdings eher an die Marx Brothers erinnert.

Indes ist der Chef darüber hinaus auch maßgeblich in den Spannungsbogen und zugleich die reichhaltig-suggestive intertextuelle Dimension der Geschichte eingebunden, indem seine lang erwartete briefliche Stellungnahme, sein »unumstößliche[s] Dekret« (132) zur wahren Bedeutung und korrekten Auslegung von Becketts *Warten auf Godot* – zunächst hinterhältig als Kunstwerk

»von empörender Dummheit« und »fahrlässige Denunziation des Lebens« abgetan (66) – am Ende zwar eintrifft, zuvor der Substanz nach aber schon durch Wokingers eigenes, »haargleiches« Urteil vorweggenommen wurde (vgl. 190). Neben vielen anderen, vom Autor überaus finten- und trickreich eingesetzten intertextuellen Verweisen – u. a. auf den »Vogelersalatphilosophen« Goethe, auf Thomas Bernhard, Hemingway, Hannah Arendt (deren Rede von der »Banalität des Bösen« Woki an entfernter Stelle intertextuell unmarkiert, aber umso entschiedener widerspricht [vgl. 113 und 172]) – ist speziell Schmidts Spiel mit Beckett von einer höchst überraschenden, doppelbödig-hintergründigen Art, die in ihren Kippeffekten den Leser, so er Wokis anfänglicher Denunziation klammheimlich beipflichtet, sich selbst entlarven mag bzw. sich vielleicht in seinen uneingestanden Vorurteilen, seiner perfiden Schadenfreude gegenüber dem Klassiker ertappt fühlen lässt. Ironischerweise unterstrichen durch die körperliche Abwesenheit bei gleichzeitiger mental-diskursiver Omnipräsenz des Chefs selbst, die bis knapp vor dem Ende, im Epilog nämlich, anhält, mündet dieses Spiel in einer Apotheose, und damit einer geistig-spirituellen Verschmelzung Wokingers mit dem (in seiner guruhaften Position fast fernöstlich anmutenden) Chefgott, dem Meister, die anspielungsreich die hier diskutierten Zusammenhänge auf den Punkt bringt. Dem (via Internet, Stichwort »Halbkrach«) genauer Nachforschenden mag sich am Ende aber auch der von Woki wie beiläufig als Inspirationsquelle erwähnte Heimito von Doderer (179), speziell dessen *Wasserfälle von Slunj*, die Schmidt (preisgekrönt!) für den Film bearbeitet hat, als eigentliche Quelle und Inspiration für Wokis »Halbkrach« enthüllen – andernorts despektierlich »Clownshut« (153) genannt.

Die Reihe der Beispiele ließe sich nach Belieben fortführen. Entscheidend ist jedoch ohnedies das Grundfaktum, dass Alfred Paul Schmidt seine Leserschaft in diesem Roman in eine Reihe komplexer, höchst hintergründig und kunstvoll gestalteter Spiele mit Wahrnehmungs- und Rezeptionsweisen hineinzieht, ihre intertextuelle Kompetenz und ihren Informationshorizont bzw. Aufmerksamkeitspegel – mitunter gehörig – auf die Probe stellt, sodass am Ende ein faszinierendes Oszillieren zwischen, je nach individueller Vorinformation, höchst unterschiedlichen

Wahrnehmungsmustern in Gang gesetzt wird, ein planvoll aleatorisches Flottieren der Signifikanten (und Signifikate), die ihn als einen überaus intelligenten, verspielt-tiefsinnigen Autor auf der Höhe der Zeit erweisen, dessen labyrinthischer Text sich in weit höherem Maße als Herausforderung erweist, als es die schräge, skurrile Leichtigkeit seines Grundtons zunächst vermuten lässt. So mag *jouissance*, Genuss/Lust am Text, heute aussehen, so sollte sie aussehen, nicht von kramphafem Bierernst angestrengt postmoderner (Selbst-)Quälerei getragen, sondern von der augenzwinkernden Souveränität ironischer Heiterkeit angesichts einer – zunehmend – empörend un/durchschaubar gewordenen Wirklichkeit. Zugleich macht all dies Lust auf eine Fortsetzung, die zwar nicht unmittelbar geplant scheint, als Hoffnung am Texthorizont aber zumindest aufleuchtet. Ob Wokingers Einswerdung mit dem Chef, seinem Meister, als gleichberechtigter Denker und Bruder im Geiste dem entgegensteht oder Wokinger in ein neues Leben voll ungeahnter, ungekannter Tiefgründigkeit im Selbstständigen führen mag, kann nur die Zukunft weisen.

*Hugo Keiper, Literaturwissenschaftler und Professor für Englische Literatur an der Karl-Franzens-Universität Graz*