

4 Komische Kontingenz. Abenteuerliche Wirklichkeitsverhältnisse im Modus des Vielleicht

Der Romanstoff muß nach dem Vorbild der Wirklichkeit unerschöpflich sein.¹

In Ror Wolfs ›Abenteuerreihe‹ *Pilzer und Pelzer* hält der Untertitel, was er verspricht: das Abenteuer lauert hier hinter jeder Ecke. Verfolgungsjagen, Schusswechsel und Horror-szenarien in dunklen Kellern wechseln einander in schneller Folge ab, die Figuren unternehmen Expeditionen in ferne und gefährliche Gegenden, schlagen sich durch Urwälder, durchqueren Wüsten und erleiden Schiffbruch auf hoher See. Am laufenden Band werden triviale Motive eingeführt, die – von der Vermittlungsinstanz erinnert, vorgestellt oder auch innerhalb der Diegese tatsächlich von der Ich-Figur erlebt – aufgerufen, aber sofort wieder fallengelassen werden. Dieses »Vollpacken der Geschichten mit einer schier unendlichen Fülle von Geschehnissen« ist im Kontext des wolfschen Prosaschreibens, das (wie im letzten Kapitel aufgefächert) auf Auslassungen und Leerstellen setzt, mit Karl Riha als »Kontrastpendant« zu verstehen: »Verweigerung« und »Überkompensation« ergänzen sich und lösen einander »im Wechselbezug« ab.²

Dieses Verfahren der Überkompensation, das »eine eigene Unübersichtlichkeit oder Atemlosigkeit durch Massierung« erzeugt,³ ist im Ansatz bereits in Wolfs Debüt zu beobachten, tritt dort aber nur punktuell auf. Die im letzten Kapitel kurz erwähnte Verfolgungsszene etwa, in der eine Figur mit Zylinder und wehendem Umhang von etwas »Polizistenähnlichem« gejagt wird, zieht sich in *Fortsetzung des Berichts* durch den gesamten Text:

Ein plötzlicher Vorgang durchschießt dieses Bild, ein Auftritt am Horizont, von der einen Seite des Bildes am Horizont entlang zur anderen Seite des Bildes und hinaus, etwas Zylinderhutschwingendes mit einem kurzen Umhang Wehendes, gefolgt

1 ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 32.

2 RIHA, »Vom Erinnern und Vergessen der Welt«, 237f. Rihas zunächst in der *Frankfurter Rundschau* erschienener Kommentar geht von *Nachrichten aus der bewohnten Welt* aus, lässt sich aber gleichwohl auf die lange Prosa Wolfs generell beziehen.

3 Ebd.

von etwas ich würde sagen Polizistenähnlichem, allerdings in großer Entfernung, mit großer Geschwindigkeit, schwer zu beurteilen, etwas vielleicht nur Vorgestelltes, eine Anknüpfung an Erinnerungen, etwas ich weiß nicht, wirklich nicht, eine Verfolgung, die sobald ich sie oder noch nicht einmal das, noch bevor ich sie in allen Einzelheiten hätte sehen können, wieder verschwunden ist. (FB, 48f.)

Auch wenn unklar bleibt, ob sich die Szene allein im Kopf der Vermittlungsinstanz, am intradiegetisch realen »Horizont«, oder im »Bild« eines Fernseherers abspielt: Anhand eines gleichbleibenden Lexemrepertoires wird auf der Textoberfläche immer wieder eine zumindest potentiell spannungsgeladene Szene generiert.⁴ Über textuelle Marker, typische Figuren oder Accessoires, die tradierte genretypische Motive und Handlungsstrukturen aufrufen (»plötzlich«, »durchschieß[en]«, »Umgang«, »große[] Geschwindigkeit«, »Verfolgung«), werden durch Erzählkonventionen determinierte Erwartungsräume eröffnet, in denen sich eine Geschichte entfalten *könnte*, würde die anzitierte Handlung nicht sofort wieder durch Erinnerungen, Zweifel oder ein weiteres »plötzlich« hereinbrechendes Ereignis unterlaufen. Kaum ist die Ankündigung eines Geschehens ausgesprochen, etwa der Köder »Kriminalgeschichte« ausgelegt, wird mit der für Wolfs Prosa typischen Unterminierung begonnen: »allerdings [...] schwer zu beurteilen [...] vielleicht [...] ich weiß nicht«; die Verfolgung ist, »bevor ich sie in allen Einzelheiten hätte sehen können, wieder verschwunden«. Generiert wird so ein »Spielraum reiner Möglichkeit«.⁵

- 4 Vgl. u.a. FB, 48, 72f, 118f., 125, 206, 256, 263 und 266. Als die Szene im Debüt zum vorletzten Mal aufgegriffen wird, scheint das intradiegetische Ich^A sie durch ein Fenster in einem Fernseher zu beobachten, aber »noch bevor die Hand in den Ärmel des Verfolgten schnappt, senkt sich die Jalousie kreischend vor dieses Bild« (FB, 263). Die ersehnte Auflösung wird zumindest im Ansatz gegeben: Am Ende des Buchs kommt die Verfolgung zu einem Abschluss. Als das Ich^A einen »Schutzmann« auf der Straße nach dem Weg fragt, zeigt dieser mit behandschuhter Hand in die entsprechende Richtung. »Ja, da. In der anderen Hand hält er eine erschöpft zusammengeknickte Gestalt, keuchend, der Zylinder herabgesunken, und das bleiche schnurrbärtige Gesicht wird nun vom aufgehenden Mond getroffen.« (FB, 266) Die Verfolgungsszene ist eng verknüpft mit der »Geschichte vom Totschießen« (FB, 75), die zunächst vom Ich^B imaginiert (vgl. FB, 24–26), und dann – »immer mit neuen Abweichungen« – von Wobser erzählt wird (FB, 75f.). Eine Geschichte eines in flagranti erappten Paares, die sich das Ich^B beim Gehen durch den Gang vorstellt, als es eine leichtbekleidete Frau in einer Tür stehen sieht: »ich denke mir die zu ihrer Person passenden Umstände«, wobei das immer gleichbleibende Personal eine Frau mit »kostbar geädertem Körper« im »Negligé« und ein »Herr im Zylinder« ist. Diese Szene lässt sich kurz nach der ersten Erwähnung allerdings bereits zurückspulen: Das »letzte Bild eines Vorgangs schnappt zurück oder vielmehr schnurrt zurück, im Wiedererheben des Körpers, Zurückfahren des Schusses in den Pistolenlauf, Erscheinen des Zylinders beginnt der Vorgang noch einmal von vorn« (alle Zitate FB, 24–26). Das Motiv der lose mit einem möglichen Ehebruch verknüpften, teilweise mit der Erschießung der Frau einhergehenden Verfolgungsjagd findet sich durch die Prosawerke Wolfs hindurch immer wieder.
- 5 So in Bezug auf den Nouveau Roman und dessen Aufnahme im deutschsprachigen Raum (ohne an dieser Stelle auf Wolf einzugehen): PETERSEN, *Der deutsche Roman der Moderne*, 335. Vgl. zu einer auf die »Möglichkeitsperspektive« fokussierenden Lesart der Prosa Wolfs Ina Appel, die in Bezug auf *Nachrichten aus der bewohnten Welt* konstatiert, es werde »im Horizont unendlich möglicher Erzählanfänge, -fortgänge und -enden ein Sprachspiel« entfaltet, welches »unendliche Operationen in Szene [setze]« und sich »damit der gemäß Deleuze operativen Geste des Barock, unendlicher Faltung, verpflichtet« zeige. APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, 118–148, Zitat 118.

Was sich in derartigen Passagen im Debüt bereits andeutet, strukturiert in Wolfs zweiter langer Prosaarbeit den gesamten Text: *Pilzer und Pelzer* steht, konzeptionell und stilistisch von »radikaler Kühnheit« gekennzeichnet,⁶ gänzlich im Modus des »Vielleicht«. Die Leser:innen haben es mit einem konstant durch Genrezitate bekräftigten, aber stets uneingelöst bleibenden Narrationsversprechen zu tun.⁷ Das (Nicht-)Erzählen ist also nicht nur (wie in Kapitel I.1 herausgearbeitet) durch die Kontrastierung von erzählkritischen Vermittlungsinstanzen und den Akt des Erzählens gänzlich verweigernden Ich-Figuren auf der einen und erzählend Rat gebenden Binnenerzähler:innen auf der anderen Seite als Motiv und Modus in Wolfs Prosa inkorporiert. Das Spiel mit literarischen Traditionen ist auch für die Organisation, die Komik, sowie den Wirklichkeitszugriff der wolfschen Prosaarbeiten konstitutiv. Der »Pendelschlag«⁸ zwischen der sich unter anderem in der Störung des Textganzen zeigenden Verweigerung von narrativer Kontinuität und der im Folgenden untersuchten Überkompensation im Aufgriff von Erzählschemata ist es, der auf der langen Strecke ungebundener Textentfaltung in Wolfs Prosa auf kompositorischer Ebene strukturbildend wirkt.

Was Carola Gruber auf Grundlage ihrer Analyse von Wolfs Kurzprosaband *Mehrere Männer* konstatiert, hat auch für *Pilzer und Pelzer* Gültigkeit. Wolf übertreibe und markiere »Strukturen, die auch in anderen (narrativen, literarischen) Texten wirksam sind«, wobei »die Abhängigkeit der *histoire* vom *discours*« in den Vordergrund rücke und die Strukturierung des Erzählten wie des Erzählens »als Material« zur Disposition stünden.⁹ Die experimentelle Arbeit am »Material« umfasst in Wolfs Prosa nicht nur die Arbeit mit (Alltags-)Sprache, sondern auch das Erzählen als Form der Textorganisation so-

6 SOKOŁOWSKY, »Nachwort [*Pilzer und Pelzer*]«, 199. Sokolowsky spricht in seinem Nachwort von Wolfs zweitem langen Prosatext als »ragende[r] Ausnahme« der literarischen Landschaft seit den 1960er Jahren. Ebd., 193.

7 Zum durch den bereits im Untertitel aufs Abenteuergenre verweisenden Buch schreibt Wolf, der Text sei von einem »ironisch-spielerische[n] Umgang mit den Techniken des konventionellen Romans« geprägt. WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 11. Sabine Brocher konstatiert, mit »dadaistischer Aufmüpfigkeit« werde der »traditionelle Roman [...] verballhornt«. BROCHER, *Abenteuerliche Elemente im modernen Roman*, 155f. Jürgens stellt im Ausblick seiner Studie fest, erst mit der »Abenteuerserie« habe Wolf »jene Form von Prosa«, die er bereits im Debüt angestrebt habe, »erreicht«, wobei hier gelte: »Jenseits der sprachlichen Oberfläche existiert in *Pilzer und Pelzer* keine konkrete Bedeutungsebene mehr.« JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 146. Die in *Pilzer und Pelzer* gefundene Form führt Wolf in seinen späteren Prosaarbeiten fort: In *Nachrichten aus der bewohnten Welt* sähen sich die Leser:innen, wie Appel ausführt, »einem vollkommen offenen, textontologisch instabilen, variablen und inkohärenten Erzählsystem gegenüber, das mit der Diskursivität traditionellen Erzählens [...] allenfalls jongliert«. APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, 126.

8 RIHA, »Vom Erinnern und Vergessen der Welt«, 238.

9 GRUBER, »Nichterzählen?«, 328. Zu *Mehrere Männer* stellt Gruber fest, dass sich trotz der »unwahrscheinliche[n] Häufung abenteuerlicher Elemente« Wolfs Kurzprosaband »nicht zu einer kohärenten Erzählung nach dem Muster der Kriminal- oder Abenteuererzählung [fügt]. Im Gegenteil: Solche Erzählungen werden durch Störungen wie z.B. das Verschwinden der Figuren und das Desinteresse des Erzählers vermieden« (ebd., 330f.). Die »Abenteuer-, Wild-West, oder Reiseerzählung« erweise sich als »dysfunktional[]« (ebd., 331); vielmehr bedeute »Erzählen« in *Mehrere Männer*, »Stoff- und Sprachpartikel« – wie in einem Experiment – in verschiedene Kontexte zu setzen und beobachtbar zu machen« (ebd., 332).

wie das Stoff- und Motivrepertoire von Literatur, Kunst und Unterhaltungsindustrie.¹⁰ Wolf bedient sich, wie Michael Lentz konstatiert, in seiner Prosa, aber auch in Lyrik, Hörspiel und Collagen vielfach der Schemata und Bestände von populären Genres und Gattungen, von »Bericht, Kriminal- und Horrorroman, Western(film) oder phantastische[r] Literatur« – also gerade solcher Textorganisationsformen, die »über eine intrinsisch motivierte und/oder vom Leser bewerkstelligte kausale Verknüpfung der Narration auf Mystery, Surprise oder Suspense hin angelegt« sind.¹¹ Die Prosatexte Wolfs sind »auf narratologisch tradierte Schemata und Dispositive geradezu angewiesen«, sind sie doch (wenn auch nicht ausschließlich) »eine Collage dieser Schemata, ein Durcheinanderwirbeln ihrer Korrelationen und Kohärenzen«.¹² Dieser Befund Lentz' ist zu unterstreichen. Mehr noch: Spezifische Erzähltraditionen dienen Wolf, so möchte ich im Folgenden exemplarisch anhand der »Abenteuerserie« herausarbeiten, nicht nur als Abstoßungspunkt experimentellen Prosaschreibens, sondern auch als Sprungbrett zur Entwicklung eines alternativen literarischen Wirklichkeitsverhältnisses, das über die Reflexion realistischer narrativer Verfahrensweisen funktioniert.¹³

Dass sich populäre Genres für eine solche Abstoßungsbewegung besonders gut eignen, gründet darin, dass deren Muster und Verfahren einen hohen Wiedererkennungswert haben. Es geht Wolf in seiner Arbeit mit Formzitierten laut eigener Aussage »nicht um die Parodie dieser Stoffe, sondern darum, ihre »Hautgout« in neuen sprachlichen und formalen Anordnungen wirken zu lassen.«¹⁴ Dieses Interesse an populärkulturellen Formen entspricht durchaus dem Zeitgeist der 1950er und 1960er Jahre. Die »Trivial-« bzw. »Gebrauchsliteratur« rückt – bereits lang vor der Ausrufung der Popliteratur – in den Fokus künstlerischer wie auch literaturwissenschaftlicher Auseinandersetzung: Alain Robbe-Grillet's *Les Gommages* von 1953 (*Ein Tag zuviel*, 1954) und *Le Voyeur* von 1955 (*Der Augen-*

10 »Anlaß« seines Schreibens, so Wolf, seien »kleine und kleinste Stoff- und Sprachpartikel, die mich reizen und anstoßen« und die »in der Berührung mit dem Material« weiterbearbeitet würden: WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 9f.

11 LENTZ, »Das Imaginäre und das Konkrete«, 49. Vgl. auch Bündgen, der auf »Groschenheft, Trivialroman und Film« verweist, die von Wolf »mit parodierenden, phantastischen und surrealen Effekten« zusammengestellt würden: BÜNDGEN, *Sinnlichkeit und Konstruktion*, 76.

12 LENTZ, »Das Imaginäre und das Konkrete«, 49.

13 Das Zitat von beziehungsweise Spiel mit etablierten Text- und Erzählformen nimmt auch über die »Abenteuerserie« hinaus eine zentrale Rolle in Wolfs langer Prosa ein. In allen langen Prosatexten etwa wird mit der Form und Rhetorik von Reiseroman bzw. -bericht gespielt. Vgl. hierzu in Bezug auf *Nachrichten aus der bewohnten Welt* APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, insb. 122–130, die (unter Verweis auf Edmond Couchot) konstatiert, es sei nicht mehr das »Verhältnis zum Reelen, sondern das Verhältnis zum Virtuellen«, das für Wolf relevant sei: »Im künstlerischen Produktionsprozess werden zunehmen abstrakte Stoffe, Modelle intelligibler Gesetze, bereits formalisierte Interpretationen von Wirklichkeit verhandelt.« Ebd., 139. In seiner mehrbändigen *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* setzt sich Wolf unter seinem Pseudonym Raoul Tranchirer mit der Enzyklopädistik als einem Versuch auseinander, »die Gesamtheit des Wissens über die Welt überschaubar und verfügbar zu machen« – ein Herangehen, das bei Wolf freilich genüsslich unterlaufen wird. Vgl. hierzu SCHMITZ-EMANS, *Enzyklopädische Phantasien*, 307–330, Zitat 307.

14 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 12. Wolf betonte im Gespräch mit Jan Wilm dezidiert seine »Liebe zu den sprunghaften Plots von Abenteuerbüchern oder von Abenteuerheften«: WILM, *Ror.Wolf.Lesen*, 147, Kursiv. im Original.

zeuge, 1957) arbeiten mit Elementen des Kriminalromans, Arno Schmidt analysiert in *Sitara und der Weg dorthin. Eine Studie über Wesen, Werk & Wirkung Karl Mays* von 1963 Abenteuerromane aus psychoanalytischer Perspektive, am Literarischen Colloquium Berlin wird (nicht zuletzt ausgehend vom Florieren der Kriminalliteratur) ein Kolloquium zur Trivilliteratur veranstaltet und ein Band publiziert, der bereits erschienene und neue Beiträge zum Thema von 1958–1963 bündelt.¹⁵

Ein Blick in diesen Band ist im Kontext der hier verfolgten Fragestellung insofern besonders interessant, als dieser die künstlerische Auseinandersetzung mit Trivilliteratur mit einer neuen Form des literarischen Wirklichkeitszugriffs kurzschließt. Die Herausgeber halten in ihrem Nachwort fest, die strenge Trennung zwischen »Gebrauchsliteratur [...] und einer, die künstlerischen Anspruch erhebt«, hätte letztere in Unverbindlichkeit und Fragwürdigkeit getrieben, wobei dieser Tendenz gerade durch das Aufgreifen der Modelle der Trivilliteratur entgegnet werden könne. In deren Aneignung würden die starren Modelle des Trivialromans »mit dem differenzierten Bewusstseinszustand der Gegenwart« versetzt, »durchlöchert, [...] schwebend gemacht«, so dass sich in ihnen »eben doch das gegenwärtige Bewußtsein ausdrück[e]«. ¹⁶ Sie führen aus:

Wenn man schon von Wirklichkeit und Realismus spricht, so kann man das in der Gegenwart nicht qua Abschilderung des Sichtbaren und Greifbaren meinen. [...] Welche abgenützten Verfahrensweisen ein Autor, der auf Realität aus ist, auch übernehmen mag, immer wird er das Machen in nicht festgelegten Modellen zeigen und so demonstrieren, daß stetig neue Versuche notwendig sind, um ein Suchbild an die Wirklichkeit anzulegen, das dann tatsächlich realitätsdeckend ist. Dieses Suchbild, dieses Axiom kann heuristisch die alten Modelle benützen und sie dann zersetzen, versetzen, umsetzen.¹⁷

Eine dieser theoretisch formulierten Haltung verpflichtete Umgangsweise mit populärer Literatur ist für die Prosa Wolfs, und insbesondere für *Pilzer und Pelzer* festzustellen. In der »Abenteuerserie« werden realistische Erzählverfahren im Rahmen eines Meta-Abenteuers (aber auch unter reflexiver Bezugnahme auf Muster des Krimis, des Horrors und der Reiseliteratur) ausgelotet, »zersetzt[t], versetzt[t], um[ge]setzt[t]« und so in der Tat ein »Suchbild an die Wirklichkeit« angelegt.

15 Die oft zitierte, von Leslie A. Fiedler 1968 vertretene Forderung, an die Stelle des alten Kunstromans solle der »Pop-Roman« einer »nach-modernen Epoche« treten (Fiedler, »Das Zeitalter der neuen Literatur. Die Wiedergeburt der Kritik«, 9f.), ist also zumindest teilweise zum Zeitpunkt ihrer Formulierung bereits eingelöst. Fiedler beschreibt eine neue literarische Bewegung, die sich triviale Kultur aneigne bzw. aneignen müsse, um so »die Lücke zwischen der Bildungselite und der Kultur der Masse zu schließen« (ebd.). Für diese Überwindung dienen Fiedler zufolge verschiedene Verfahrensweisen: »Parodie, Übersteigerung, groteske Überformung der Klassiker«, darüber hinaus die Inkludierung von »Pop-Formen« etwa des Westerns, der Pornografie oder der Science Fiction sowie eine Hinwendung zu den »Bilderwelten« der Schlagzeilen, Comics und Fernsehsendungen: Fiedler, »Das Zeitalter der neuen Literatur. Indianer, Science-Fiction und Pornographie«, 15f.

16 SCHMIDT-HENKEL et al., »Nachwort [Trivilliteratur]«, 261.

17 Ebd.

An dieser Stelle sei noch einmal an das Vokabular der vorliegenden Studie erinnert. Versteht man unter literarischem Realismus, wie eingangs eingeführt, eine Schreibweise, die ihr Verfahren zugunsten der Illusionsbildung im Rahmen kultureller Codes verbirgt, ist Ror Wolfs Prosa fraglos *nicht* realistisch. Im Gegensatz zu (populären bzw. trivialliterarischen) Texten, die durch plausible Figuren und Handlungsmotivation, kausale Logik und lineare Zeitlichkeit eine kohärente und stabile Diegese schaffen, unterläuft die ›Abenteurserie‹ eine durch solche Strukturmerkmale hervorgerufene realistische Illusion, indem sie (wie anhand verschiedener Facetten in den vorangehenden Kapiteln gezeigt) die Aufmerksamkeit der Leser:innen unter anderem auf die den Text überhaupt erst hervorbringenden Prozesse des Schreibens und dessen sprachliche Verfasstheit lenkt – beispielsweise über das Verwirrspiel mit den Namen der Figuren Pilzer, Pelzer und »vielleicht Polzer« (PP, 44). Es liegt also durchaus nahe anzunehmen, die episodisch angelegte ›Abenteurserie‹ sei (in Anverwandlung der einprägsamen Formel Jean Ricardous zum *Nouveau Roman* von 1963) weniger auf das Schreiben vom Abenteuer, als auf das Abenteuer des Schreibens bzw. einer Schreibweise hin ausgerichtet.¹⁸ Gerade in Bezug auf Wolfs zweite Prosapublikation gingen die Rezensionen bei Erscheinen dementsprechend primär auf die sprachliche Virtuosität der Prosa ein und diagnostizierten, *Pilzer und Pelzer* weise (so Wolfgang Werth) »jeden Bezug auf die Realität, die außerhalb der Sprache vorhanden sein könnte, als unzulässig zurück«, da das einzige Sujet die Sprache selbst sei.¹⁹

Allerdings lässt sich meines Erachtens die Behauptung eines schlicht *nicht* vorhandenen Realitätsbezugs bei der Analyse des den Text prägenden Darstellungsmodus des ›Vielleicht‹, der im Folgenden im Zentrum stehen soll, nicht aufrechterhalten. Wolf gibt den Realitätsbezug nicht auf, sondern verhandelt ihn, wie ich zeigen möchte, gerade durch die (oft höchst komische) Auseinandersetzung mit tradierten Erzählweisen und Gattungen. Denn trotz ihres offenkundig *unrealistischen* Verfahrens bezieht sich die ›Abenteurserie‹ auf Wirklichkeit, ist sie »auf Realität aus«.²⁰ Indem der Text der arbiträren Struktur von Sprache ebenso Rechnung trägt wie dem kontingenten Charakter von Realität, zersetzt und exponiert er die realistische Synthese, die vorgibt, Welt zu repräsentieren, während sie doch radikale Kontingenzen in konventionalisierte Formen bringt, indem sie diese in lineare, kohärente, sinnhaft erscheinende *plots* überführt. In scharfem Gegensatz zu realistisch verfahrender Prosa kann das Erzählte bei Wolf jederzeit zurückgenommen werden: In *Pilzer und Pelzer* ist ein immerzu sich selbst reflektierendes Prosaschreiben am Werk, das dem grundlegenden Vermögen fiktio-

18 »Ainsi un roman est-il pour nous moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture.« RICARDOU, *Problèmes du Nouveau Roman*, 111. Vgl. (allerdings ohne Verweis auf den *Nouveau Roman*) zu einer in diese Richtung gehenden Lesart auch BROCHER, *Abenteuerliche Elemente im modernen Roman*, 153–178, die schreibt, der »Wolfsche Text macht die Sprache zum Raum des Abenteuergeschehens. Sie ist Medium des ›milieu extérieur‹ und des ›milieu intérieur‹.« Ebd., 175.

19 WERTH, »Vielleicht Polzer«, 37. Vgl. auch Marianne Kesting, die schreibt, Handlung sei in *Pilzer und Pelzer* »die eigenmächtige Tätigkeit der Sprache«; die »Sprache steht hier nicht mehr im Dienste der Schilderungen von Geschehnissen, sondern die Geschehnisse, die ›Abenteuer‹ stehen im Dienste der Sprache«; KESTING, »Gemütlichkeit und Katastrophen«, 97 und 98.

20 SCHMIDT-HENKEL et al., »Nachwort [Trivialliteratur]«, 261.

naliter literarischer Texte, *Mögliches* darzustellen, mit einer beständigen Betonung der Eventualität des (An-)Erzählten Rechnung trägt.

Die ›Abenteuerrserie‹ ist, in anderen Worten, im grundlegendsten Sinne von Kontingenz geprägt: von jener »spezifische[n] Unbestimmtheit, in der etwas weder notwendig noch unmöglich ist«. ²¹ Als Unbestimmtheit, in der sich das Auch-anders-sein-Können als tatsächliche Alternative manifestiert, verbindet die Kontingenz, wie Michael Makropoulos konstatiert, zwei gegenläufige Modalitäten: »Weder notwendig noch unmöglich ist schließlich sowohl das Verfügbare und Manipulierbare als auch das Unverfügbare und schlechterdings Zufällige.« ²² In der Prosa Wolfs löst diese »zweiseitige Möglichkeit« ²³ in Bezug auf den Status des Erzählten jegliche Gewissheit über die Diegese auf: Was hier erzählt wird, könnte immer auch anders sein; der repräsentative Modus des ›Als-Ob‹ wird ersetzt durch einen experimentellen Modus des ›Vielleicht‹.

Die Genrereflexion aufs Abenteuer ist dabei keinesfalls kontingent, nehmen doch gerade im literaturhistorisch besonders haltbaren Abenteuergenre Kontingenz und Zufall eine zentrale Rolle ein. Während allerdings im traditionellen Abenteuergenre das die ursprüngliche Ordnung durchschlagende Unvorhersehbare und Kontingente über narrative Strukturen und realistische Verfahren bewältigt wird, ²⁴ dient dem Meta-Abenteuer *Pilzer und Pelzer* das Genre als Folie, vor der die realistischen Verfahrensweisen der Kontingenzbewältigung sichtbar gemacht werden. ²⁵ Während realistisch verfahren-

21 So die gängige Definition nach MAKROPOULOS, »Kontingenz«, 371. Aristoteles befragt als Erster den Begriff genauer und definiert in *Analytica Priora* dasjenige als möglich, was weder unmöglich noch notwendig ist. Damit liefert er die Bestimmung von Kontingenz, auf die auch Makropoulos zurückgreift. Vgl. zu Etymologie und historischer Entwicklung des Begriffs WETZ, »Die Begriffe ›Zufall‹ und ›Kontingenz‹«, 27f.

22 MAKROPOULOS, »Kontingenz«, 371. Vgl. zur systematischen Ambivalenz des Kontingenzbegriffs auch MAKROPOULOS, »Crisis and contingency«, 12 sowie für dessen Fruchtbarkeit für die literaturwissenschaftliche Analyse ERCHINGER, *Kontingenzformen*, insb. 15.

23 WETZ, »Die Begriffe ›Zufall‹ und ›Kontingenz‹«, 28.

24 Vgl. zur historischen Haltbarkeit des Genres sowie zur zentralen Stellung von Kontingenz und deren Bewältigung exemplarisch KOPPENFELS et al., »Wissenschaftliches Programm der Forschungsgruppe«, insb. 4 und 11; KOPPENFELS/MÜHLBACHER, »Einleitung [Abenteuer]« (2019). Für einen Überblick über die Veränderungen des Genres und dessen Wahrnehmung sowie der Verbindung moderner Abenteuertexte zu Populärliteratur vgl. einführend GRILL/OBERMAYR, »Einleitung [Abenteuer in der Moderne]« (2020).

25 Nicht zufällig erklärten die russischen Formalisten das Abenteuer als Inbegriff der Sujethaftigkeit »zur Kategorie der Literarizität schlechthin«, enthülle doch der Abenteuerroman seine Verfahren gerade aufgrund seiner einfachen narrativen Struktur: NICOLOSI, »Der Abenteuerheld in der sowjetischen Literaturtheorie der 1920er Jahre«, 230. Im Gegensatz zum psychologisch motivierten realistischen Roman des 19. Jahrhunderts und dessen komplexer Illusionsästhetik offenbare der Abenteuerroman die eigenen Mechanismen und seine literarische Bedingtheit und werde so »zum Paradebeispiel für jene Bloßlegung des Verfahrens, die für den frühen Formalismus bekanntlich als Quintessenz der Kunst gilt« (ebd., 235). Die sich aus der Betrachtung der Ursprünge des Genres ergebenden vier zentralen Elemente des literarischen Abenteuers, nämlich »(1) ein identifizierbarer Held, (2) eine grenzüberschreitende Bewegung im Raum, (3) ein Moment (gefährlicher) Kontingenz und (4) eine Erzählinstanz, die den Zusammenhang herstellt, in dem jene Kontingenz sich als Probe oder Prüfung erweist«, werden im modernen Erzählen allesamt in Frage gestellt, wodurch »das Abenteuer-Schema zur historischen Kontrastfolie [von] narrative[r] Mo-

Literatur davon abhängt, als Form der Darstellung ›durchsichtig‹ auf das in ihr Dargestellte zu bleiben und als Text zu verschwinden, um die Illusion einer Abbildung von Welt etablieren und aufrechterhalten zu können, stellt die selbstreflexive Prosa Wolfs die Produktion von Realitätsvorstellungen im Spannungsfeld von determinierender Genrekonvention und realweltlicher Kontingenz aus. Die Bezugnahme auf Realität ist demnach auf einer übergeordneten Beobachtungsstufe anzusetzen, welche die Paradigmen eines literarischen Realismus bearbeitet, indem sie gängige Darstellungskonventionen in den Blick rückt, um so auf eine stets durch Repräsentationen bereits erschlossene Welt zu verweisen.²⁶

Leitende These der folgenden Analyse ist, dass der in *Pilzer und Pelzer* auf Grundlage der narrativen Muster des Abenteuergenres inszenierte Modus des ›Vielleicht‹, des Auch-anders-Möglichen, als spezifisch literarischer Zugriff auf Realität lesbar ist, der das Verhältnis des Subjekts zur Wirklichkeit *formal* umzusetzen sucht. Unter Bezugnahme auf Michail Bachtins Kategorie des (Abenteuer-)Chronotopos als »grundlegende[m] wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfaßten Zeit- und Raum-Beziehungen« werden zunächst Zeit- und Raumstruktur der ›Abenteuerverie« untersucht.²⁷ Hierbei lässt sich zeigen, dass *Pilzer und Pelzer* Zeitlichkeit und Figurenkonstitution (4.1) sowie die spezifische Räumlichkeit (4.2) des Abenteuergenres reflektiert und das Genre als Folie verwendet, vor der realistische Erzählverfahren der Kontingenzbewältigung ausgestellt werden. Als literarischer Vergleichspunkt wird mit Konrad Bayers *der kopf des vitus bering* ein Text hinzugezogen, der ebenfalls das Abenteuer- und Reisegenre anzitiert und Kontingenz exponiert, jedoch nicht auf die explizite Abstoßung von Erzähl- und Genremustern setzt. Ausgehend von der Analyse von Inszenierung radikaler Kontingenz, die die Turbulenz der Welt potenziert anstatt einhegt, wird Wolfs ›Abenteuerverie« unter Rückgriff auf Hans Blumenbergs Überlegungen zu

dernisierung avanciert«: KOPPENFELS et al., »Wissenschaftliches Programm der Forschungsgruppe«, 4.

26 Vgl. zu derartigen Verfahren theoretisch auch REBENTISCH, »Realismus heute«, 257–262. Eine solcherart konventionalisierte Darstellung stellt nach Dieter Wellershoff »immer wieder die alten Erfahrungsmuster her«. Wellershoff spezifiziert: »Innerhalb einer komplexen sich verändernden Gesellschaft wirkt normative Kunst unrealistisch. Ein Beispiel ist der Trivialroman, der die Welt immer wieder in das einfache alternative Schema von gut und böse einordnet und mit dem Happyend diese Struktur bekräftigt. Dieses Manöver dient nicht mehr der Realitätsbemächtigung, sondern seine Funktion ist im Gegenteil Ablenkung und illusionäre Anpassung an eine unkenntlich gemachte, weil kränkende Realität.« WELLERSHOFF, »Realistisch schreiben«, 17f.

27 BACHTIN, *Chronotopos*, 7. Bachtin etabliert den Begriff ausgehend von der Relativitätstheorie Einsteins als »untrennbare[n] Zusammenhang von Zeit und Raum (die Zeit als vierte Dimension des Raumes)«, als zentrale »Form-Inhalt-Kategorie der Literatur« (ebd.). In Bachtins 1937–38 entstandenen, eine Geschichte der abendländischen Raum-Zeit-Vorstellungen im Spiegel der Gattung des Romans von der Antike bis zu Flaubert präsentierendem Aufsatz zu *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman* kommt dem Abenteuerroman eine exponierte Rolle zu. Die von Bachtin anhand des spätantiken griechischen »abenteuerlichen Prüfungsromans« beschriebenen Chronotopoi (etwa von unverhoffter Begegnung, Verfolgung, Gefangennahme und Befreiung) schreiben sich bis in den modernen Abenteuerroman – etwa Karl Mays – fort. Vgl. hierzu auch LÜDEMANN, »Places Where Girls Don't Get«, insb. 193.

Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans als »Kontingenzform«²⁸ gelesen, die Realität verhandelt, indem sie anhand ihrer experimentellen Anlage als Meta-Abenteuer auf Darstellungsebene einer Wirklichkeit gerecht zu werden versucht, die dem modernen Subjekt als kontingente Wirklichkeit *sowohl* verfügbar *als auch* unverfügbar ist (4.3).²⁹

4.1 »plötzlich im letzten Moment«. Zeit- und Figurengestaltung im Zeichen der Potentialität

Gut, also von vorn, an diesem Punkt einsetzen, wo ich abgebrochen habe, der Himmel, wie war das, jawohl, der Himmel sehr blau, am Horizont plötzlich ein rasch laufender Mann. Eine gerade heranschwimmende Erinnerung, herausgespült, gut, in diesem Moment auftauchend aus einer gewissen Entfernung, wirklich ganz einfach, schwach schwarz, jawohl, alles fängt jetzt schon an. Vielleicht heute, oder vielmehr zu Beginn der schönen Jahreszeit. (PP, 7)

In den ersten Sätzen von *Pilzer und Pelzer* bündeln sich viele der bereits besprochenen Charakteristika der hochgradig selbstreflexiven Schreibweise Wolfs. Die Leser:innen beginnen mit der vermittelnden Instanz gemeinsam »jetzt« und »von vorn« – allerdings ohne das »diesem Punkt« des vermeintlichen Abbruchs Vorhergehende zu kennen. Das Erzählen, dessen Status von Beginn an als unsicher markiert ist, wird von einer »aus einer gewissen Entfernung« »schwach schwarz« auftauchenden Erinnerung motiviert, die sich kurz darauf als die Erinnerung an die »schwarze[] Hand der Witwe« (PP, 7) herausstellen wird. Dies weist in zweierlei Hinsicht auf die Anlage des gesamten Texts voraus: Die Erinnerung stellt in *Pilzer und Pelzer* (wie auch in Wolfs anderen langen Prosatexten) zum einen den Motor des Erzählens dar, zum anderen aber erweisen sich sowohl Erinnerung wie auch Wahrnehmung als hochgradig prekär – oder eben »schwach«.³⁰ Die »ich« sagenden Vermittlungsinstanz berichtet aus der Gegenwart des Erzählens (»gerade«, »jetzt«) heraus von der eigenen Vergangenheit; über metanarrative Einschübe werden Narration und Diegese demonstrativ ineinander verzahnt, die Erzählbewegung wird mit der intradiegetischen Raumbewegung des Ich enggeführt:

Hier bin ich, rief ich, und hob meinen Hut. Ich werde mir also die Einleitung sparen und sofort an die Sache herantreten. Ich erinnere mich, daß ich auf die beschriebene Weise die Tür öffnete, alles ging wirklich sehr schnell, ein knisterndes Öffnen, es war nichts Entscheidendes, aber nun sah ich Pilzer, die erste Person, die genannt wird, in einer vorgebeugten Haltung oder Handlung sich an der schwarzen Hand der Witwe zu schaffen machen. (PP, 7)

28 ERCHINGER, *Kontingenzformen*, 7.

29 Die grundlegende Argumentation dieses Kapitels wurde bereits in kürzerer Form auf Englisch als Beitrag im von Jens Elze herausgegebenen Sammelband *Aesthetics, Experiments, Politics* veröffentlicht. Vgl. BAUSCH, »Should I Call It Horror?« (2022).

30 »Wie der Rest des Tages verging, habe ich vergessen« (PP, 9), heißt es kurz darauf, oder: »Es mag sein, daß ich mich auf alles schlecht besinne« (PP, 61). Vgl. analog zur Erinnerung in *Fortsetzung des Berichts* auch HEIßENBÜTTEL, »Bericht aus einer Traumlandschaft«, 20.

Ohne weitere Exposition »an die Sache herantreten[d]« beginnt der Text mit der Ankunft des intradiegetischen Ich im Haus, wobei die sich in der Diegese öffnende Tür zugleich den Eintritt in den Erzählraum ermöglicht, der – durch das für eine Tür untypische, für Papier jedoch umso charakteristischere Geräusch des Knisterns – als dezidiert literarischer Raum gekennzeichnet ist.

Wie in Wolfs Debüt lässt sich in *Pilzer und Pelzer* die Frage »wer spricht?« höchstens tentativ beantworten: Ich-Figur wie vermittelnde Instanz verbleiben ohne jegliche Kontextualisierung, ohne Herkunft, ohne Biographie.³¹ Die Ich-Figur kommt in der Eingangsszene im Haus an, anscheinend um der Witwe und wohl Besitzerin des Anwesens, der sie »eine Bonbonniere mitgebracht« (PP, 8) hat, zu kondolieren, und entschließt sich, zu bleiben: »Ich blieb in diesem Haus unter falschem Namen, ich gab mich als Maler aus, der hier die Landschaft malen wollte und malte tatsächlich, wenn auch nur dem Anschein nach, diese Landschaft mit ihren ungemein spitzen Bergen.« (PP, 14) Nicht nur, dass diese Selbstauskunft mehr verschleiert, als sie enthüllt – sie wird auch an späterer Stelle revidiert, und zwar indem anhand eines Erinnerungsvorgangs die Vergangenheit im Text als ein Raum dargestellt wird, der sich immer wieder von Neuem öffnet. Beim erneuten Betreten aber, so zeigt sich, ist dieser Raum nicht mehr der gleiche:

Damals begann ich zu grübeln, was die Zukunft wohl bringen würde, was hatte sie also parat, diese Zukunft, mir fiel nicht viel ein, sie schien mir dunkler als die Vergangenheit, in die ich zum Spaß noch einmal hinabtauchte. So machte ich also die Tür auf, die sich jetzt mit einem dicken Bewuchs überzog. Hier bin ich, rief ich und hob meinen Hut. Ich war, glaube ich, als Vertreter für orthopädische Geräte unterwegs, es ging mir nicht schlecht, ich kam viel herum und eines Tages also zu dieser Tür herein. Man beurteilte mich gleich nach Äußerlichkeiten und hielt mich für den Doktor, den man erwartet hatte [...]. (PP, 98)

Verschiedene Varianten der Identität des intradiegetischen Ich wie auch des Erzählten stehen sich unkommentiert als gleichwertige Möglichkeiten gegenüber, ohne dass sich auflösen ließe, welche Variante die »richtige« wäre. Die Beschreibung kann keine über den jeweiligen Moment der Äußerung hinausgehende Gültigkeit beanspruchen; es formiert sich keine konsistente Wahrnehmungs- und Vermittlungsinstanz mit »verbindlichen, individuellen Konturen«.³² Etabliert wird ein ostentativ kontingentes Ich in einer als literarischer Raum ausgewiesenen Sphäre der Potentialität, der Fiktion.³³

31 Vgl. ähnlich auch BROCHER, *Abenteuerliche Elemente im modernen Roman*, 161. Allein als textuelle Kraft der Bindung, durch die Bündelung alles (An-)Erzählten unter die Stimme einer Sprechinstanz auf Ebene der Narration, erhält das Ich eine gewisse Stabilität.

32 STRUBE, »Eine Schule der Wahrnehmung«, 109.

33 Vgl. zu textuellem Ich und ästhetischen Selbstbezug in Wolfs späterem Prosatext *Nachrichten aus der bewohnten Welt* Ina Appel, die in ihrer vom Denken Gilles Deleuzes und Félix Guattaris ausgehenden Studie dem »semiotischen Weg der Selbstfaltung« in der Prosa Wolfs und Kronauers nachspürt. APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, 118. In »potenzierten Rückkopplungen« versuchten die Texte Wolfs und Kronauers »ein restringierendes Konzept von Subjektivität zu denaturalisieren und zu deterritorialisieren«. Es tue sich eine »mögliche Rhizomatik« auf,

Damit einhergehend findet Wolf in *Pilzer und Pelzer* zu einer Umgangsform mit Zeit, die er auch für die folgenden langen Prosatexte beibehält.³⁴ Es ist eine Zeitgestaltung, die im Wechsel von insistierender Gegenwärtigkeit des sich »jetzt« Ereignenden und dem Rückblick auf eine zeitlich unbestimmt bleibende Vergangenheit von einer offenen Struktur der Diskontinuität und Gleichzeitigkeit geprägt ist – eine Zeitgestaltung mithin, die Kontingenz erfahrbar zu machen sucht. Der Zeitpunkt der Handlung wird zu Beginn des Texts nur ungenau bestimmt und sogleich korrigiert: Das »von vorn, an diesem Punkt« einsetzende Erzählen findet »jetzt« statt, und zwar »[v]ielleicht heute, oder vielmehr zu Beginn der schönen Jahreszeit« (PP, 7). Um den Anschein von Nachvollziehbarkeit bemüht, wird ein linearer Handlungsverlauf sowie Faktentreue suggeriert. Kapitelüberschriften wie *1 Anfängen Ankommen*, *2 Zweite Nacht*, *dritte Nacht* oder *25 Juli August* ordnen das Geschehen bestimmten und aufeinanderfolgenden Zeitpunkten zu, Beschreibungen wie »Am nächsten Tag nichts. Auch am Mittwoch nichts, nichts am Donnerstag, nichts am Freitag« (PP, 10) leisten eine vermeintlich lückenlose und sukzessive Erlebniswiedergabe. Da die einzelnen Angaben jedoch in kein klares Verhältnis zueinander gesetzt sind, fügen sie sich nicht zu einem kohärenten übergeordneten Ganzen, sondern stehen verbindungslos nebeneinander. Der Ernst der Beschreibung wird von deren Ergebnislosigkeit konterkariert, was die Informationsfülle ins Komische kippen lässt.³⁵

Am nächsten Morgen, am nächsten Mittag, ich überschlage diese Zeit.

33 *Vier Tage vergangen*

Also doch wieder im Bett, als ich die Augen aufschlug. Ich merkte plötzlich, dass ich etwas im Mund hatte, wahrscheinlich lag eine lange verschlafene Zeit hinter mir. (PP, 118)

Da im Wechsel von »überschlage[ner]« und »lange[r]« Zeit, genauen Zeitangaben und sich »gerade jetzt« Ereignendem keinerlei zeitliche Sukzession mehr herzustellen ist, befindet sich das erlebende Ich trotz der omnipräsenten Zeitangaben in einer Art unspezifischer und flächiger Gegenwart, in der sich alles »plötzlich« ereignet und die (im Gegensatz zum Debüt) nicht einmal mehr potentiell an einen bestimmmbaren Zeitraumen (wie in *Fortsetzung des Berichts*: einen Abend) rückzubinden ist.³⁶ Anstatt als Orientierungsmarken im Text zu fungieren, verweisen die Zeitangaben auf die unbestimmbare Struk-

die »auf die unendliche Differenzierung des Seins entlang von Falten, die kontinuierlich ineinander übergehen« weise. Alle Zitate ebd., 159.

34 Vgl. auch hierzu Appel, die ausgehend von *Nachrichten aus der bewohnten Welt* konstatiert, Wolf etabliere ein »Konzept von nicht-chronischer Zeit, das nicht mehr aus vollendeten oder sich vollendenden Ereignissen, sondern aus reinen Eventualitäten besteht.« Ebd., 139.

35 Eine Verfahrensweise, die Wolf ein weiteres Mal als literarischen Erben Samuel Becketts ausweist. Vgl. zur Komik der beckettischen Schreibweise BÜRGER, *Prosa der Moderne*, 327–343.

36 In dieser Auflösung einer realistischen Erzählkonventionen entsprechenden, linear-kontinuierlichen Zeitstruktur trifft sich *Pilzer und Pelzer* unter anderem mit Konrad Bayers *der kopf des vitus bering*, in dessen Index es (unter Selbstzitat aus *der sechste sinn*) heißt, »zeit ist nur zerschneidung des ganzen und durch die sinne« (BAYER, *der kopf des vitus bering*, 300) – wobei diese »zerschneidung« auch bei Bayer oft durch paradoxe Konjunktionen von zeitlicher Unbestimmtheit und spezifi-

tur eines ewigen Jetzt, in dem verschiedene Zeitpunkte im präsentischen Moment ineinander fallen; welche Zeitspanne die erzählte Zeit der ›Abenteuerrserie‹ umfasst, lässt sich folglich nicht ausmachen.³⁷ Die Zeit bleibt im Text eine abstrakte Größe, die prominent platzierter Bestandteil der Darstellung ist, ohne innerhalb der Diegese jegliche Übersichtlichkeit zu schaffen.

Angesichts der seriellen Strukturierung des Texts stehen Zeit- wie Textstruktur zudem im Zeichen des *Möglichen*. Der Text setzt sich, entsprechend der Gattungsbezeichnung ›Eine Abenteuerrserie‹, aus Episoden zusammen, die einzelnen ›Abenteuern‹ entsprechen und die – als weder unmögliche noch notwendige, also im grundlegenden Sinne kontingente Elemente – potentiell endlos aneinandergereiht werden können, ohne auf einen teleologischen Faden aufgezogen zu sein.³⁸ Die Beschreibungen von sensorischen Wahrnehmungen vermischen sich in diesen Episoden nicht nur (wie im Debüt) mit Erinnerungen und Vorstellungen, sondern darüber hinaus auch mit einer überbordenden Menge intertextueller Anspielungen auf Werbung und Film, insbesondere aber auf das Formen- und Genrerepertoire von Reiseromanen und -berichten, Horror- und Kriminalgeschichten und eben der Abenteuerliteratur. Realitätsartikel, Verweise und Phantasmagorien bündeln sich zu einzelnen Szenen; anstatt eine ›eigenständig‹ erfundene Handlung vorzulegen, werden vorhandene Handlungsschemata und Motive arrangiert.³⁹

Mit ihren episodisch aufeinanderfolgenden Szenen entspricht die Zeit in *Pilzer und Pelzer* der von Michail Bachtin beschriebenen »Abenteuerzeit«, die außerhalb alltäglicher, physikalischer, historischer, biographischer oder biologischer Zeit und der diesen Zeiten immanenten Gesetzmäßigkeiten liege: »In dieser Zeit [des Abenteuers] verändert sich nichts: [...] Diese leere Zeit hinterlässt nirgends die geringsten Spuren; keine Merkmale ihres Verlaufs bleiben erhalten.«⁴⁰ Das an den Figuren spurlos vorübergehende Vergehen der Abenteuer-Zeit ist in *Pilzer und Pelzer* prominent in Szene gesetzt. Bei einem Gang durch den Keller des Hauses etwa, der zu Beginn der Beschreibung vor allem zur Lagerung von »Einmachgläsern« und »runzlig keimenden Kartoffeln« (PP, 82) zu dienen scheint, wandelt sich die Atmosphäre plötzlich drastisch und eine an Horrorfilme erinnernde Episode entwickelt sich:

schen Zeitangaben literarisch ins Werk gesetzt ist: »[der zar] setzte sich irgendwann mitten auf den rasen und starb unvermutet 1725.« Ebd., 325.

- 37 Dies stellt auch Sabine Brocher fest, die von der »Textstruktur als Kombination von Augenblicken« (so der Kapiteltitel von Punkt VI.3 in BROCHER, *Abenteuerliche Elemente im modernen Roman*, 162–170) spricht, in denen »Zeitunterschiede schließlich aufgehoben« werden: Gegenwart und Vergangenheit lösen sich rasch ab, »Erinnerung ereignet sich in der Gegenwart«. Ebd., 163.
- 38 Dass Anfangs- und Schlusspunkt der Texte dennoch nicht willkürlich gesetzt sind, wurde bereits in Kap. II.3.1 herausgearbeitet.
- 39 In diesem Textverfahren ähneln sich Wolfs *Pilzer und Pelzer* und Elfriede Jelineks *wir sind lockvögel, baby!*, das ebenfalls durch das Prinzip der Serie sowie die Montage von Material aus Pop- und Subkultur, Werbung und Trivalliteratur und dem sich aus diesem Verfahren ergebenden »ständigen, abrupten Wechsel von Zeit, Ort und Figuren« bestimmt ist. Vgl. hierzu ALBRECHT, *Abbrüche*, Zitat 283 sowie MÜLLER-DANNHAUSEN, *Zwischen Pop und Politik* (2011).
- 40 BACHTIN, *Chronotopos*, 15 und 14.

[I]n der kalt stechenden Luft dieses Kellergewölbes, mit blutigen Abdrücken auf dem Boden, mit einem schwarzen Sarkophag in der Mitte, dessen schwerer Deckel sich langsam zu heben begann, heraufgedrückt von haarigen Händen mit bläulichen Innenflächen, ein zerfressenes zerspaltenes Gesicht, also Pelzers Gesicht, erschien mit sehr spitzen gefletschten Zähnen, das Eisengitter öffnete sich wimmernd, ich stürzte hinaus, hinter mir kam es knurrend und knarrend heran mit klatschenden Füßen, die Witwe schrie, ich sah ihr wie soll ich es nennen Entsetzen [...]. (PP, 82f.)

Angesichts dieses erzählerischen Aufgebots an generischen Merkmalen des Horrors flüchtet die Witwe zur Verblüffung des intradiegetischen Ich jedoch nicht, sondern ruft dem hinausstürzenden Ich stattdessen ein »wohin denn wohin denn?« (PP, 83) hinterher. Und tatsächlich hat sich die Szene schon im nächsten Satz vollkommen gewandelt: Die Witwe sitzt nun zufrieden »auf Pelzers Schultern« (PP, 83), woraufhin sich das heraufbeschworene Horrorszenario, so schnell es entstanden ist, in Gelächter verliert und lapidar mit den Worten »soweit diese Sache« (PP, 83) beendet wird. Dass das Ich noch im Moment der Erzählung des Grauens die Muße findet, nach dem richtigen Ausdruck zu suchen (»die Witwe schrie, ich sah ihr wie soll ich es nennen Entsetzen«), ist darüber hinaus ein in Anbetracht der vorgeblich auf Spannungserzeugung ausgelegten Szene Distanz schaffendes und retardierendes, und damit komisch wirkendes Moment: Konventionalisierte Topoi und Gattungsnormen sowie die mit ihnen einhergehenden Erwartungen werden aufgerufen, um sie zu exponieren und ins Leere laufen zu lassen.

Die Folgenlosigkeit der Abenteuerzeit ist in *Pilzer und Pelzer* auf die Spitze getrieben. Die Figuren scheinen zu wissen, dass die »leere Zeit«⁴¹ des Abenteuers ihnen nichts anhaben, dass sie spurlos an ihnen vorbeigehen wird. Nebenfiguren sind in der Diegese zwar durchaus existentiell bedroht – eine nur an dieser Stelle ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückende Figur namens »Birn« etwa wird bei einer Expedition durch ein von mannigfaltigen Gefahren gekennzeichnetes Gebiet von etwas »fortgeschleift« und »zermalm[t]« (PP, 129) –, doch den Hauptfiguren, das steht fest, wird nichts geschehen: Die Szenen des Fürchterlichen und Abenteuerlichen sind jeweils nur für den Moment ihrer Beschreibung relevant und ziehen innerhalb der Diegese keinerlei Konsequenzen nach sich.⁴² Alles wird, so wissen die Leser:innen, am Ende für die Held:innen gut ausgehen; ist das *happy end* doch ein erzählerisches Strukturmerkmal, das das populäre Abenteuergenre von der Antike bis zur Gegenwart prägt.⁴³ Während die von Bachtin untersuchten

41 Ebd., 14.

42 Auch in Anbetracht der Zermalmung Birns scheint sich die Sorge der Ich-Figur um das eigene Leben in Grenzen zu halten: »und neben mir wieder das altbekannte Knacken, das Beißen Zerreißen Zermalmten, und dazwischen die zermalmte Stimme Birns, der jetzt fortgeschleift wurde, wirklich das Werke eines Augenblicks, der Bauch klaffend geöffnet, die Kehle, ja, das Gesicht zerfetzt [...] und endlich gänzlich verschwunden in der Tiefe des Loches, nur noch eine Weile die Stimme. Ich lief etwas schneller« (PP, 129f.).

43 Die Genreregeln populärer bzw. trivialer realistisch verfahrenender Texte garantieren, so Baßler, stets eine »prästabilisierte Frame-Harmonie«: »Für den Leser besteht dabei von der ersten Exposition einer Figur an höchstmögliche Verlässlichkeit – hier geht nichts schief!« BAGLER, *Deutsche Erzählprosa 1850–1950*, 107. Zur Unsterblichkeit der Figuren bei Wolf vgl. auch Hubert Spiegel, der konstatiert: »Ror Wolfs Figuren sind unsterblich, solange sie leben, und unverwundbar wie Comic-

griechischen Abenteuerromane einen übergeordneten Handlungsbogen haben, innerhalb dessen sich die lose Folge von Abenteuern ereignet (typischerweise nach dem Schema: Begegnung der Liebenden – Verhinderung der Heirat durch das Schicksal und Folge von Abenteuern – Heirat) und die ständigen Zufälle handlungslogisch zumindest oberflächlich legitimiert werden, herrscht in *Pilzer und Pelzer* das Prinzip des Zufalls als Notwendigkeit des Abenteuergenres gewissermaßen in ausformulierter Reinform.

[E]s dauerte aber nicht lange und schon lag ich in einem schmalen Kabinett und die Decke senkte sich langsam knirschend schwer auf mich herab und drückte mich immer mehr an den Boden, die Luft fuhr fauchend heraus, es quetschte, es stöhnte, ich rechnete diesmal mit allem, doch auch damit konnte man mir nichts anhaben, meine Finger berührten plötzlich im letzten Moment einen Knopf, das war mir ganz recht, etwas schnappte jetzt auf, eine kleine Öffnung, durch die ich hinaus kroch. (PP, 67)

Was Bachtin theoretisch formuliert, wird in *Pilzer und Pelzer* vorgeführt. Innerhalb einzelner Szenen der Abenteuerzeit ist »die Zeit äußerlich-technisch organisiert: Es ist wichtig, noch rechtzeitig entfliehen zu können, jemanden einzuholen oder ihm zuvorzukommen, in einem bestimmten Moment an einem ganz bestimmten Ort zu sein«. ⁴⁴ Das intradiegetische Ich in der zitierten Szene findet sich einmal mehr unvermittelt (»und schon«) in einer existentiellen Notsituation, in der von seinem sicheren Tod ausgegangen werden muss. Im entscheidenden Moment jedoch, nämlich »im letzten«, finden seine Finger zufällig den »Knopf«, der den Ausweg aus dieser hoffnungslosen Lage bietet. Dies veranlasst aber mitnichten zu einer euphorischen Reaktion: Das Erscheinen des Knopfes wird vielmehr beiläufig mit den Worten »das war mir ganz recht« kommentiert, als hätte das Ich die Rettung in letzter Sekunde durchaus erwartet – heißt es schließlich schon zuvor »ich rechnete diesmal mit allem, doch auch damit konnte man mir nichts anhaben«. Während in konventionell erzählter, auf realistische Darstellung ausgerichteter Prosa die Figuren eines Texts von ihrer Figurenhaftigkeit, ihrer Existenz allein in der Welt der Erzählung nichts wissen, scheinen sich in der »Abenteuerserie« die Figuren ihres Genres sicher. Sie müssen und sie werden noch weitere Abenteuer erleben, und stets wird sich durch günstigen Zufall »plötzlich« doch »eine kleine Öffnung« finden, die ein Entkommen aus der unentrinnbaren Situation ermöglicht. Diese metaleptisch fundierte Gewissheit durchdringt das Erzählte wie das (durch genretypisches emotionales Understatement geprägte) Erzählen gleichermaßen und zeitigt aufgrund der Explizitheit des Umgangs mit den erzähl- und literaturtheoretischen Voraussetzungen komische Effekte. *Pilzer und Pelzer* offenbart, was sonst zwar strukturell gilt, aber nicht ausgesprochen wird, nämlich dass im (populären) Abenteuerroman die Narration nur Situationen der Bewährung entwerfen kann, die die Disposition der Figuren oder der etablierten Ordnung der erzählten Welt *bestätigen*. ⁴⁵

Helden, die sich in Stücke hauen und in Streifen schneiden lassen, um in der nächsten Sekunde ihr sinnloses Treiben wiederaufzunehmen.« SPIEGEL, »Das Wort soll glänzen«, 96.

44 BACHTIN, *Chronotopos*, 15.

45 Vgl. BAßLER, *Deutsche Erzählprosa 1850–1950*, 107.

Die durch reine Zufälligkeit bestimmte Abenteuerzeit beschreibt auch Bachtin als geprägt durch den Modus des »plötzlich« und »gerade«. ⁴⁶ Nicht von den Held-innen der diesen Modus überspitzenden »Abenteurerserie« Wolfs geht daher die Initiative aus, mehr noch, diese handeln gar nicht im eigentlichen Sinne, sondern die Abenteuer wie auch deren Auflösung oder Überwindung stoßen ihnen zu – plötzlich erscheint der rettende Knopf, das frankensteinsche Monster ist auf einmal nicht mehr bedrohlich, sondern zurückverwandelt in den bekannten Pelzer. Die Plötzlichkeit stellt sich offensiv als ein Verhältnis dar, in dem keinerlei Kausalität gegeben ist: Der Zufall als konkrete Aktualisierung von Kontingenz lenkt die Geschicke der Abenteuerzeit; der darin sich bewegende Mensch ist ein »Mensch des Zufalls«. ⁴⁷ Bereits die titelgebenden, sich (wie Bim, Bom, Bam und Bem aus Becketts *Comment c'est*) aus einer Lautverschiebung ergebenden Namen »Pilzer« und »Pelzer«, aber auch die Bezeichnungen als »Witwe« oder »Direktor« weisen darauf hin, dass in *Pilzer und Pelzer* keine Individuen zur Darstellung kommen, sondern namentlich fixierte Typen, *literarische Figuren*. ⁴⁸ Die der Zufallslogik unterworfenen Figuren, die keiner festen personalen Identität Genüge leisten müssen, passen sich den Gegebenheiten an: Auch sie sind nach außen offene, veränderliche, im Kern ihres Wesens konjunktivische Figuren. ⁴⁹

Bemerkenswert ist mit Blick auf die Figurenzeichnung, dass diese im Schreibprozess Wolfs in mehreren Schritten hin zu den beschriebenen konjunktivischen Figuren ohne Charakter veruneindeutigt wird. In der frühesten erhaltenen Manuskriptfassung zu *Pilzer und Pelzer* gewinnt etwa die Figur des Generals noch eine viel schärfere Kontur als in der Buchpublikation. Über sie heißt es in der ersten Manuskriptfassung in für Wolf geradezu psychologisch zu nennender Beschreibung: »in dem durch die gläser gebrochenen blick ist überzeugungskraft, kein zweifel, dieser mann ist zum befehlen geboren«; der

46 BACHTIN, *Chronotopos*, 15, Kursiv. im Original. Vgl. zum Modus der Plötzlichkeit auch Karl Heinz Bohrer, nach dem diese »nicht einfach nur die ästhetische Wahrnehmungsgewißheit [bezeichnet], sondern auch eine Kontingenz in der Struktur der Elemente fiktionaler Sprache.« BOHRER, *Plötzlichkeit*, 8.

47 BACHTIN, *Chronotopos*, 18. Rüdiger Bubner hält fest: »Kontingenz heißt Zufälligkeit, und Zufall ist grundlos fixierte Kontingenz.« BUBNER, »Die aristotelische Lehre vom Zufall«, 7.

48 Zur Anlage der Figuren vgl. auch KESTING, »Das Wuchern der Wörter«, 47f. sowie BROCHER, *Abenteuerliche Elemente im modernen Roman*, 158–161. Brocher spricht von der »Schnappschuß-Existenz« der Figuren, deren »Biographien« sich aus Momentaufnahmen ergeben: »Da sie beliebig erscheinen und nicht als Individuen, verlieren Pilzer und Pelzer den Heldenstatuts der traditionellen Abenteurer« (ebd., 160). Wolf entwickle »kollektive Biographien aus Schnappschüssen, Gesten und Augenblicken« (ebd., 212, Fußnote 8). Mir scheint allerdings fraglich, ob der Biographie-Begriff für die Figuren Wolfs tragfähig ist – sind diese doch eben keine eigentlichen Subjekte, keine »Personen« (ebd., 160). Die Anlage der vielmehr genuin literarischen Figuren Wolfs erscheint mir daher auch nicht gegenläufig zum traditionellen Abenteuergenre, wie Brocher argumentiert, sondern überspitzt meiner Ansicht nach gerade dessen Konventionen, denen zufolge die Figuren strukturell betrachtet schließlich nur Funktionselemente der Erzählung darstellen und somit ebenso austauschbar und »beliebig« sind wie die Figuren der wolfschen »Abenteurerserie«.

49 Eine ähnliche Form der Figurenkonstitution lässt sich in Elfriede Jelineks *wir sind lockvögel baby!* beobachten: Auch hier gibt es entsprechend der Cut-Up-Technik keine stabilen Identitäten; die Figuren sind lediglich Namen (wie Micky und Minny, Batman oder Robin), die Zitate bekannter (Kunst-)Figuren unterschiedlicher Medien darstellen. Vgl. hierzu auch FLIEDL, »»Echt sind nur wir!«« (1991).

knarrende Klang seiner Stimme, der auch in der veröffentlichten Buchfassung Erwähnung findet, ist im Manuskript durch einen »kehlkopfschuß« erklärt. Der am Rand handschriftlich notierte Vermerk »eigene Geschichte« – vermutlich eine Erinnerungsstütze, die Geschichte des Generals als eigene Geschichte auszuführen – wurde bezeichnenderweise in einem weiteren Überarbeitungsschritt durchgestrichen; stattdessen fallen in der Buchpublikation alle erklärenden und den General als Figur individualisierenden Ergänzungen weg.⁵⁰ Wenn schon die russischen Formalisten die »psychologische Wichtung« der Figuren des Romans als »zur Last« gewordenen Ballast abkanzeln, der sich »abgenutzt« habe,⁵¹ und das Sujet als eigentlichen Helden der Abenteuerliteratur ausrufen, lässt sich die Prosa Wolfs durchaus als deren fernes Erbe verstehen.⁵²

Auch was Ich-Figur und Vermittlungsinstanz angeht, bedingen sich, wie beschrieben, Zeitstruktur und Ich-Struktur gegenseitig. Die Identität des Ich im Sinne einer weitestgehend stabilen personalen Einheit eventualisiert sich angesichts der stets nur im jetzigen Moment bestehenden Gültigkeit einer Zuschreibung, sie zerstäubt im Angesicht der dominanten Gegenwärtigkeit und Plötzlichkeit der Zeitstruktur.⁵³ Es lässt sich auch auf diese Prädisposition des vermittelnden Ich rückführen, das immer wieder betont, sich nicht (oder zumindest nicht gut) erinnern zu können, dass die Narration in *Pilzer und Pelzer* als Raum reiner Potentialität erscheint, in der sich ausschließende, alternative Möglichkeiten akkumuliert werden. Während die *ars memoriae*, in deren Gründungslegende Simonides im Chaos einer zertrümmerten Tafelrunde durch seine genaue Erinnerung an den ursprünglichen Zustand die alte Ordnung rekonstruieren kann, auf die Bannung des Zufalls und des Chaos zielt, führt die manifest ungesicherte Erinnerung in *Pilzer und Pelzer* zu einer sich totalisierenden Kontingenz in Erfahrung und Darstellung, die durch keine sinnstiftende Instanz eingefangen wird.⁵⁴ Das Dargestellte fügt

50 Vgl. WOLF, *Pilzer und Pelzer*. Manuskript Prosa [DLA], 39f., alle Zitate ebd. Der Fall des Generals ist nicht der einzige; in der ersten Manuskriptfassung gibt es auch eine ähnlich gelagerte ausführliche Beschreibung Pelzers: Vgl. ebd., 34f.

51 TYNJANOV, »Literarisches Heute«, 67.

52 Vgl. zur Abenteuerliteratur und Literaturtheorie der Formalisten NICOLOSI, »Der Abenteuerheld in der sowjetischen Literaturtheorie der 1920er Jahre«, insb. 236f. Für diese ist der literarische Held lediglich noch ein Verfahren, nämlich eines der Sujetkonstitution: Insofern der Held vom Sujet determiniert ist, ist er ohne Charakter. Vgl. ebd., 237f.

53 Im Gegensatz zu einem typischen modernen Abenteuerhelden, wie er etwa in den Romanen Karl Mays zu finden ist, ist dieses Ich in *Pilzer und Pelzer* also keineswegs ein »Ausnahmemensch« mit geradezu unglaublichen intellektuellen wie körperlichen Fähigkeiten. Strube stellt fest, was dem Ich in *Pilzer und Pelzer* zum »Serien-Helden« fehle, sei »der untrügliche Sinn für das richtige Handeln im richtigen Augenblick, also jener Orientierungssinn, der ihn erst zum Helden machen könnte.« STRUBE, »Eine Schule der Wahrnehmung«, 102. Zum Ich-Helden bei May vgl. KLOTZ, »Durch die Wüste und so weiter«, 39–41.

54 Vgl. zur Erinnerung als ein den Zufall bannendes Vermögen TRABANT, »Memoria – fantasia – ingegno« (1993) sowie LACHMANN, »Zum Zufall in der Literatur, insbesondere der phantastischen«, 413f. Eine Folge dieser Ich-Konstitution auf der Ebene der Darstellung wurde in Kap. 1.2 beschrieben, nämlich die versuchte Steigerung der Genauigkeit der Beschreibung bei gleichzeitiger Ausstellung der kontingenten Vielheit des Einzelnen, die zu einer Demonstration der Unmöglichkeit nicht nur des Erzählens, sondern auch des Beschreibens wird.

sich folglich zu keinerlei kohärentem Sinnzusammenhang, Kontingenzerfahrung ist als Inbegriff der Welterfahrung kenntlich gemacht.

Ereignislose Meta-Abenteuer? Ereignishaftigkeit und Realismusreflexion

Die »Abenteurerserie« wird vor dem Hintergrund der beschriebenen Zeitgestaltung, Ich-Struktur und Figurenkonstitution zwar, wie gezeigt, durch genretypische Elemente des Erzählens am Laufen gehalten, doch die einzelnen Geschehnisse verknüpfen sich nicht zu einem nachvollziehbaren Handlungszusammenhang. Die narrativen Muster erweisen sich als textgenerierend, aber höchstens kurzfristig als illusionsstiftend; es herrscht, in Brigitte Kronauers Worten, eine »bis zur Raserei sich überschlagende[], in der Eile Raum und Zeit auflösende[] Ereignisdichte«. ⁵⁵ Zustandsveränderungen werden zwar als plötzliche und relevante Brüche mit der bis dahin etablierten Ordnung der erzählten Welt inszeniert (Pelzer ist in ein fürchterliches Monster verwandelt) – doch kaum ist das vermeintliche Ereignis eingetreten, wird seine Ereignishaftigkeit bereits untergraben (die Witwe hat auf einmal keine Angst mehr und kurz darauf scheint Pelzer wieder der Alte zu sein). ⁵⁶ Trotz eines Maximalaufgebots an »Abenteuer und Unterhaltung« (PP, 66) sind daher die geschilderten Geschehnisse oft als äußerst wenig ereignishaft markiert – nicht nur, da sie von den Figuren immer schon »erwartet« wurden (ebd.), sondern auch, weil ihre Faktizität innerhalb der Diegese oft unklar bleiben muss und sie keinerlei Folgen zeitigen. ⁵⁷ Auch für die Leser:innen sind die plötzlichen Zustandsveränderungen durchaus vorherzusehen, entsprechen sie doch den in populärer Literatur wie auch Film erworbenem Wissen um genretypische *scripts*.

55 KRONAUER, *Favoriten*, 59. »Der Horror der Wolfschen Texte«, so diese an anderer Stelle, »ist in erster Hinsicht ein Horror [...] des Überflusses«. KRONAUER, »Auftritt am Horizont«, 17.

56 Vgl. grundlegend zum Ereignis als »kleinste unauflösbare Einheit des Sujetaufbaus« (das sich in der Prosa Wolfs allerdings oft gerade nicht mit anderen zu einer »Kette von Ereignissen«, also einem Sujet zusammenschließt): LOTMAN, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, 348 und 350. Der von Lotman verwendete Begriff des Sujets bzw. der Sujethaftigkeit wird in dieser Studie als Narrativität (als im weitesten Sinne: Zustandsveränderung) gefasst. Vgl. MARTINEZ/SCHEFFEL, *Einführung in die Erzähltheorie*, 140–144, insb. 142 und SCHMIDT, *Elemente der Narratologie*, 1–30. Lotman fasst das Ereignis als »eine bedeutungshaltige Abweichung von der Norm« (LOTMAN, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, 351), als »Übertretung eines Verbots, ein Faktum, das stattfand, obwohl es nicht stattfinden durfte« (ebd., 354f.). In Erweiterung des von Lotman verwendeten Begriffs wird unter »Ereignishaftigkeit« in dieser Studie das für Erzähltexte fakultative und graduelle Kriterium der Normdurchbrechung auf Ebene der Gesamtstruktur des Texts verstanden, die sowohl als »diegetisches Ereignis in der erzählten Geschichte«, als auch »als exegetisches Ereignis auf der Ebene des Erzählens« umgesetzt sein kann. Vgl. hierzu SCHMIDT, *Elemente der Narratologie*, 12–30, Zitate 14. Zu Kriterien für die Ereignishaftigkeit einer Zustandsveränderung vgl. ebd., 14–19. Für Schmidt beziehen sich Imprädiktabilität und Doxa dezidiert »auf die narrative Welt und ihre Protagonisten, nicht auf die Handlungserwartung, das *script*, des Lesers« (ebd., 16f.). Zur Inszenierung wie Negation von Ereignishaftigkeit in Wolfs Kürzestprosa vgl. GRUBER, *Ereignisse in aller Kürze*, 191–246.

57 Die hier anzitierte Szene lautet vollständig: »Diese Worte, dann brach schon der Boden unter mir auf, ich fiel eine Weile hinab, in eine neue Umgebung hinein, ich wurde zu Boden gedrückt, etwas derartiges hatte ich erwartet, ich wurde aufgehoben und in den Fahrstuhl geworfen, und schwebte nun wieder hinauf, jawohl, ich witterte Abenteuer und Unterhaltung, und schon lag ich angeschnallt auf einem schmalen Tisch, nackt, wie ich fand, mit einem Zapfen im Mund, zwei Männer mit Masken schwingen lederne Peitschen.« PP, 66.

Gleichwohl kommt es zu einem Bruch mit der durch die Genremuster aufgerufenen Erwartungen der Leser:innen. Die durch Formzitate und Narrationsankündigungen aufgerufenen Erwartungen der Leser:innen werden durch die maßlose *Übererfüllung* gewisser Merkmale der Prätexte (Plötzlichkeit, Menge der zu bestehenden Abenteuer) bei gleichzeitiger metaleptischer Anlage des Texts (die Figuren wissen um ihre Determination durch das Genre des Texts, in dem sie sich befinden) nicht auf Ebene des Erzählten, aber auf Darstellungsebene unterlaufen.⁵⁸ Während das traditionelle Abenteuergenre auf eine Ästhetik der Wiederholung setzt, auf das »Vergnügen [...], das sich auf die *Entfaltung* des Ereignisses bezieht, selbst wenn das Resultat bekannt oder nach den Merkmalen der Gattung hochprädictabel ist«,⁵⁹ setzt Wolf auf eine Ästhetik der Abweichung. *Pilzer und Pelzer* bedient sich einer Schreibweise, die auf Wiedererkennung bekannter narrativer *scripts* ausgelegt ist, also einer (mit Baßler) »prästabilisierte[n] Frame-Harmonie«⁶⁰ folgt, um deren Schemata und Stereotypen zur Disposition zu stellen.⁶¹ Auch wenn Wolfs Verfahren im Verlauf der Lektüre schnell selbst erwartbar wird, werden doch durch konstant aktualisierte Handlungsattrappen immer wieder genretypische Doxa aufgerufen, um das mit diesen einhergehende Narrationsversprechen aufs Neue uneingelöst zu lassen; etwa, indem sich die plötzlichen Zustandsveränderungen in derartigem Zeitraffer

58 »Während das erzählte Ereignis eine innerhalb der erzählten Welt gültige Ordnung stört«, so Carola Gruber, »bezieht sich das Darbietungsereignis auf eine vom Text aufgerufene Erzähl- bzw. Textordnung«, die es infrage stellt, unterläuft oder negiert. GRUBER, *Ereignisse in aller Kürze*, 66. Carola Gruber baut mit Blick auf deutschsprachige Kürzestprosa auf Lotmans und Schmidts Überlegungen auf, verknüpft diese mit Genettes Modell der Ebenen von Erzähltexten und fügt Schmidts Katalog das Kriterium der Plötzlichkeit als Merkmal von Ereignishaftigkeit hinzu. Vgl. den Grundlagenteil der Studie, ebd., 65–148. Dabei fasst Gruber »Ereignishaftigkeit« mit Schmidt als gradierbare Eigenschaft und bezieht Lotmans Definition des Ereignisses als »Übertretung eines Verbots« (LOTMAN, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, 355) anstelle nur auf die Ebene der *histoire* auch auf die Ebenen von *narration* und *récit*. »Das Erzählgeschehen«, so Gruber zu *Mehrere Männer*, »nimmt die in Bezug auf das erzählte Geschehen reflektierten (und dort ausbleibenden) Eigenschaften selbst an, etwa Imprädiktabilität oder Plötzlichkeit, und löst – anstelle der oder zusätzlich zur *histoire* – diese Eigenschaften ein.« Ebd., 205f.

59 SCHMIDT, *Elemente der Narratologie*, 29.

60 BAßLER, *Deutsche Erzählprosa 1850–1950*, 107.

61 Die von Schmidt getroffene Unterscheidung zwischen einer »Ästhetik des Neuen, die dem Erzählen die Ereignishaftigkeit sichert, und der Ästhetik der Wiederholung und Wiedererkennung, die mit Ritualität verbunden ist« (SCHMIDT, *Elemente der Narratologie*, 29f.), geht auf Lotmans Differenzierung zwischen einer »Ästhetik der Opposition« und einer »Ästhetik der Identität« zurück: vgl. LOTMAN, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, 427–443, Zitate 437. Die Ästhetik der Identität, der etwa das traditionelle Abenteuergenre angehört, besteht nach Lotman »aus künstlerischen Erscheinungen, deren Struktur vorgegeben ist« und die Erwartungen der Rezipient:innen »durch den gesamten Aufbau des Werkes bestätigt«. Ebd., 432. – Carola Gruber stellt zu Wolfs Kürzestprosa fest: »Nicht zwischen Erzählen und Erzähltem zu unterscheiden [...] lässt die Frage nach der (erzählten) Ereignishaftigkeit ins Leere laufen – man kann anfügen: auf ereignishaft Weise. Denn die intensive, aktive und explizite Problematisierung von Ereignishaftigkeit im untersuchten Korpus veranschaulicht, welche zentrale – eben auch ordnende – Funktion dem Ereignisbegriff im Erzählen und insbesondere in gattungsmäßigen Mustern des Erzählens zukommt«. GRUBER, *Ereignisse in aller Kürze*, 298f.

vollziehen, dass keinerlei narrative Kohärenz aus den zusammengeschnittenen Abenteuer-Fetzen mehr herzustellen ist.⁶² Erwartungen an *traditionelle* Erzählprosa werden so gebrochen, Erwartungen an *experimentelle* Prosa freilich zugleich bestätigt;⁶³ die Störung erweist sich auch in dieser Hinsicht als per se relationales Phänomen. Eine Ereignishaftigkeit des Erzählten wird zugleich simuliert und unterlaufen – und erzeugt durch die (erwartbaren) Erwartungsbrüche und die damit einhergehende »raffinierte Frustration« einen guten Teil der Komik des Texts.⁶⁴

Im klassischen Abenteuergenre wird die gefährliche Kontingenz, welche die Abenteuer der Protagonist:innen prägt, letztlich stets durch das Erzählen aufgehoben. Indem die ihnen zufällig zustoßenden Abenteuer (sei es in der mittelalterlichen *aventure* oder bei Karl May) als Prüfung der meist männlichen Helden dienen, stellt das Erzählschema Strategien der Kontingenzbewältigung bereit.⁶⁵ In *Pilzer und Pelzer* findet die Vermittlung der aleatorischen Momente stattdessen auf anderer Ebene statt. Die »Abenteuerverie« setzt den »Hautgout«⁶⁶ von populärer Literatur in Szene, indem sie konventionalisierte Topoi und Genreregeln wie die mit diesen assoziierten Erwartungen aufruft und durch Überaffirmation unterläuft. Auch den Figuren in *Pilzer und Pelzer* müssen Abenteuer zustoßen, scheinbar unüberwindbare Hindernisse sich entgegenstellen, schreckliche Dinge widerfahren – schließlich sind sie Figuren einer »Abenteuerverie« und als solche maximal durch Genrenormen determiniert. Dadurch allerdings, dass stets ausgewiesen wird, dass hier Abenteuer *erzählt* und Kontingenz *arrangiert* wird, bleibt die Mechanik des Erzählens jederzeit deutlich erkennbar und verhindert das Zustandekommen von Illusion wie von erzählerisch vermittelter und vermittelnder Kohärenz gleichermaßen.⁶⁷ Wolfs Prosa steht so in scharfem Gegensatz zu realistischen Verfahren, die mimetische Repräsentation anstreben, indem sie die textuelle Konstruktion anhand konventionalisierter *frames* verbergen, Kontingenz narrativ einhegen und damit den Effekt von Wahrscheinlichkeit und einer starken Realitätsbindung erzielen. Diese Verfahren mitsamt ihrer Art der Repräsentation werden von Wolf in der Hypostasierung ins Bewusstsein und so zugleich aus den Angeln gehoben. Anstatt die fortwährend anbrandende Kontingenz der erzählten Welt erzählerisch einzufangen,

62 Auch Michel Lentz schreibt, es hielten sich bei den Leser:innen »Erwartung und Zweifel« angesichts der konstanten Unterlaufung und Umleitung von Erwartungen »die Waage«. LENTZ, »Das Imaginäre und das Konkrete«, 49.

63 Vgl. GRUBER, *Ereignisse in aller Kürze*, 243.

64 BAIER, »Sprachlose Chinesen«, 233.

65 Vgl. exemplarisch EMING/SCHLECHTWEJG-JAHN, »Einleitung: Das Abenteuer als Narrativ«, 9 und 25–27.

66 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 12.

67 Vgl. zum exponierten Erzählen bei Wolf auch GAMPER, »Abenteuer der Sprache«, 41f. Mit diesem Verfahren spitzt Wolf ebenjene moderne Schreibweise zu, die Georg Lukács als Darstellung der »Oberfläche der Wirklichkeit«, die nur »Episodenfiguren in zuständlichen Bildern« zeigen könne, als Gegenpol realistischen Erzählens ablehnt: LUKÁCS, »Erzählen oder beschreiben?«, 237f. Dabei spricht sich Lukács nicht gänzlich gegen Elemente des Zufälligen in der künstlerischen Gestaltung aus: Ohne dieses sei eine lebendige Gestaltung nicht möglich, allerdings müssten die Autor:innen »in der Gestaltung über das brutal und nackt Zufällige hinausgehen, das Zufällige in die Notwendigkeit aufheben« (ebd., 199, Hervorh. BB). Eben dies geschieht bei Wolf nicht – hier ist Kontingenz in der Tat »brutal und nackt«.

wird diese bei Wolf auf der Ebene der Zeitstruktur wie der Figurenkonstitution im Spiel mit Erwartungsaufbau und Erwartungsenttäuschung als Konstitutionsbedingung des Erzählens narrativ ausgestellt und ins Komische gewendet.

4.2 Normalität der Katastrophe. Entgrenzter Raum der Möglichkeiten oder das Reale als nackt Kontingentes

»Das Abenteuer braucht, um sich entfalten zu können, Raum, viel Raum«⁶⁸ – Bachtins Analyse des Chronotopos im griechischen Abenteuerroman trifft auf frappante Weise auf Wolfs »Abenteuerrserie« zu. Schauplatz ist ein Haus, »dessen Dimensionen zusehends wachsen, um Platz zu machen für alle Möglichkeiten des Abenteuers«,⁶⁹ resümiert der Autor. Die bereits in *Fortsetzung des Berichts* angelegte Tendenz zur Eventualität der diegetischen Räume findet hier im Rahmen des Spiels mit Genre- und Trivialliteratur zu einer noch auffälligeren und distinkteren Form.⁷⁰ Das Haus als Ort der Handlung wird umso ungewöhnlicher, je weiter der Text fortschreitet. Zunächst erinnert dieses an ein durch großbürgerliches Ambiente des 19. Jahrhunderts geprägtes Anwesen: Die Witwe liegt auf der Chaiselongue, der Ottomane oder dem Diwan, die Bewohner-innen und Besucher gehen offenbar keiner Werkstätigkeit nach, sondern beschäftigen sich mit »Nachmittagsvergnügungen, etwas Musik, etwas Gesang« (PP, 87); Tee- und Abendgesellschaften sind keine Seltenheit, Herren rauchen Zigarren, Gruppenbilder werden gemacht, Forschungsergebnisse und Reiseberichte bilden das Thema der Konversationen.

Schon früh kommt es bei der Lektüre jedoch zu Irritationen dahingehend, wo dieses Haus, welches zunächst am Meer zu liegen scheint, eigentlich verortet ist. Die verschiedenen Beschreibungen der durch die Fenster sichtbaren Umgebung unterscheiden sich

68 BACHTIN, *Chronotopos*, 23.

69 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 11.

70 Bereits in *Fortsetzung des Berichts* klaffen etwa Erinnerungen und Wahrnehmungen an bzw. der (Innen-)Räume eklatant auseinander und erzeugen so den Anschein, dass das Geschilderte an manchen Textstellen ebenso gut auch anders sein könnte: »Diesen Gang [...] habe ich in einer anderen Erinnerung [...]. Auch die Türen finde ich nicht mehr, sie müssen zugewachsen sein, verdeckt von diesem herabhängenden und hinaufwachsenden Blattwerk« (FB, 20f.^B). Vgl. zur Szene im Korridor auch VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 267f. und JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 73. Die intradiegetischen Räume sind also bereits im Debüt zuweilen in organisch wuchernder Veränderung begriffen, oder befinden sich in zeitraffendem Wandel, so dass eine ordnende Übersicht unmöglich ist: »Auf diesem Weg komme ich in eine Sturmlandschaft, mit Windpfeifen und einem über dem Boden gebeugten flatternden Baum [...]. Und jetzt wächst diese Landschaft auseinander und ich trete in eine andere flache plattenähnliche Umgebung [...]. Diese feste harte porzellanene oder marmorne Landschaft, in der ich ruckweise vorwärtsstoße, eine scheibenartige dünngeschabte Landschaft, breitgedrückt vielleicht platt von haardünnen Rissen durchzogen verändert sich wieder, und nun gehe ich durch eine faltige, an den Rändern verbröckelnde Landschaft [...].« (FB, 125f.^B) Insgesamt allerdings herrscht in *Fortsetzung des Berichts* noch eine stärkere Evokation räumlicher Einheit: Die Handlung spielt sich (soweit diese auszumachen ist) im Handlungsstrang A im Esszimmer Krogges, im Handlungsstrang B auf dem Weg von der Wohnung des Ich^B zur Wohnung Krogges ab.

deutlich voneinander: Eine »krustige Landschaft« (PP, 9), so die Vermittlungsinstanz, sei vor dem Haus zu sehen – allerdings wohl vorstädtisch und industriell geprägt, wie die Rede vom Wasserturm, »ein Stück hinter dem Lagerhaus, rechts vom Eingang zur Schleuse« in der Nähe der »Gasanstalt« (PP, 11) nahelegt. Kurz darauf liegt das Haus wie zu Beginn in ruhiger Lage an der See: »ich saß am Fenster, ah, diese Stille, kein Laut, nur das ziehende Waschen der Wellen, es gefiel mir, ein einfacher Meeresanblick« (PP, 13), was jedoch nur eine Seite darauf wieder in Frage gestellt wird, denn hier heißt es, die Umgebung sei von »ungemein spitzen Bergen« (PP, 14) geprägt. Die Welt vor dem Fenster, so zeigt diese (unvollständige) Liste, hat keine Beständigkeit: Bei jedem Blick nach draußen kann die Landschaft eine andere sein.⁷¹

Aber auch die zu Beginn des Texts aufgerufene Beschaulichkeit im Haus beginnt im Textverlauf Brüche aufzuweisen. Es zeigt sich, dass das Haus von einer außerordentlichen Instabilität und Durchlässigkeit geprägt ist – die Wände lassen sich mit »Schuhspitzen einknicken« (PP, 19), das Dach bricht ein und die Außenwelt beginnt, das Haus zu vereinnahmen. Immer mehr Tiere (Hunde, Skorpione, Spinnen und Vögel) bevölkern die Zimmer, die Räume werden von Pflanzen überwuchert.⁷² Als würde sich im Zeitraffer die Rückeroberung des Hauses durch die Natur vollziehen, können die Figuren das schnelle Wachstum, welches das großbürgerliche Interieur bald vollständig verändert hat, nur feststellen: »[A]uch ich mußte viel hin und hergehen, um geeignete Durchgänge zu finden, ich fragte Pelzer [...] nach dem Weg, hierhin dorthin, sagte er, er riet mir, mich immer rechts zu halten« (PP, 88). Infolge des unkontrollierbaren Wucherns der Pflanzen, das, wie in Kapitel I.2.2 herausgearbeitet, im Text mit dem Schreibvorgang enggeführt ist, wird auch die Größe des Hauses immer unüberschaubarer. Schreibbewegung und Raumevokation bedingen sich gegenseitig: Es eröffnen sich (durch günstigen Zufall und stets »plötzlich«) immer neue Räume, die meist durch

71 Der Text spricht dergestalt die Einladung aus, die wechselnden Landschaften vor den Fenstern als Bewusstseinsräume des intradiegetischen Ich zu lesen, etwa als Ausdruck sexueller Phantasien – beispielsweise die Szene, in der die Ich-Figur mit Pelzer und der Witwe auf dem »wie soll ich es nennen Kanapee Sofa« (PP, 48) sitzt und sich die (zumindest vom vermittelnden Ich erinnerte) sexuelle Spannung zu einem apokalyptischen Szenario vor dem Fenster zuspitzt, bei dem die (intradiegetische) Faktizität der Ereignisse jenseits der Feststellbarkeit liegt. Vgl. PP, 48–52. Vgl. hierzu auch BROCHER, *Abenteuerliche Elemente im modernen Roman*, 174f. Eine derartige Modellierung der Landschaft ist nach Arno Schmidt bereits in populärer Abenteuerliteratur angelegt. Dieser entwickelt anhand der Werke und Wirkung Karl Mays Lektüre- und Lesemodelle, die dessen Werke in unterschiedliche Textschichten aufteilen, wobei Schmidt die Popularität Mays in der im Text latenten Schicht »L II«, also in der im manifesten Abenteuernarrativ unterschwellig mitgeführten Sexualsymbolik, begründet sieht. »Eine Welt, aus Hintern erbaut!«, konstatiert Schmidt: »May's ›Landschaften‹ sind Begehrungen, in denen er sich verwirklicht; sein Eros gewinnt von der Natur her wüst= & =waldige Bestätigungen«. SCHMIDT, *Sitara und der Weg dorthin*, 128 und 277. Vgl. zu Schmidts Untersuchung des mehrfachen Schriftsinns bei May auch LÜDEMANN, »Places Where Girls Don't Get«, 191–196.

72 Die Darstellungen von Innenräumen in Wolfs Prosa, scheinen, liest man seine Tagebucheinträge, trotz ihrer surrealen Anmutung durchaus einen realen Kern zu haben. Dort vermerkt Wolf nach vielen Umzügen etwa den »Beginn einer neuen Wohnkatastrophe« oder und hält fest: »Bei Sturm schwankt das Haus, so daß eine Besucherin entzückt ausruft: Herrlich, wie auf einem Schiff.« WOLF, *Die unterschiedlichen Folgen der Phantasie*, 54 und 68.

den konkreten wie symbolischen Akt des Türöffnens erschlossen werden. »[P]lötzlich erschien eine Tür, die Pelzer leicht aufklappte und die sich hinter ihm sanft schnappend schloß. Ich folgte ihm und sank tief hinein in pelzige Teppiche, die sich weit vor mir ausbreiteten« (PP, 120).

Die Figuren beginnen, Erkundungsreisen durchs Haus zu unternehmen, auf denen sie schließlich Wüsten durchwandern sowie Berge und Meere überqueren. Je weiter die Beschreibung der Reise der Figuren voranschreitet, desto mehr gleicht der geschilderte Raum einem Außenraum; die am Anfang noch vorkommenden Hinweise auf die Inneneinrichtung – etwa durch Feststellungen wie »Ich sah den Geschirrschrank im Dickicht glänzen« (PP, 108) – werden seltener. Unter Anverwandlung von Handlungsmustern von Abenteuerromanen und Reiseberichten entspinnt sich eine Expedition in fremde, gefährliche Gegenden des Hauses.⁷³ Die Abfolge verschiedener Landstriche erfolgt immer schneller, bis sich innerhalb des Kapitels 36 *Nichts im Norden im Süden im Osten im Westen*, dessen Titel die raumgreifende Bewegung schon ahnen lässt, ganze Klimazonen in zeitlicher Raffung ablösen:

Unsere Schritte sanken tief in den pudrigen Sand, spitze Hitze, sagte Pelzer, wir kamen an dornigem blattlosem Gestrüpp vorbei, spitze Hitze. Mein Khakihemd war am offenen vom Sand aufgeschauerten Fleisch angebacken, vom Blutwasser steif, und in der glühenden Luft, die am Horizont kochte und brodelte, schleppten wir uns dahin [...] in einer Reihe hintereinander, mit Wickelgamaschen und Tropenhelmen in die Ferne hinein, wo tatsächlich jetzt ein Gezotte von Bergen langsam in die Höhe wuchs. Allmählich nahm diese Landschaft einen ganz anderen Charakter an [...]. Ich fand mich plötzlich hart am Abgrund dahingehend, etwas Geröll löste sich und fiel klappernd hinab (PP, 131f.).

Wenige Sätze später ist es eiskalt geworden, Blut und Schweiß gefrieren am Körper, anstatt der Tropenhelme benötigen die Reisenden nun »Steigeisen« (PP, 133). Nach dem Abstieg befinden sie sich unversehens in einem Eismeer; die Ich-Figur hört das »Knacken der Eisberge in dieser Zeit, das heisere Husten der Walrosse« (PP, 133).⁷⁴ Nachdem schon verschiedene Reisegenossen durch tödliche Unglücke abhandengekommen sind (der schon erwähnte Birn wird im Dschungel zermalmt, Kersch und Krapf versinken in schwarzen Öffnungen in der Eisdecke), bleibt das entkräftete Ich schließlich allein zurück – das Messer ins Eis gerammt, um nicht vom Wind davongebblasen zu werden –, während die anderen weiterziehen.⁷⁵ Bald schon auf einer Scholle durchs Meer trei-

73 Verweise auf mögliche Prätexte dieser Genre gibt ausgehend von *Fortsetzung des Berichts* VAN HORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 285f. sowie 294f.

74 Durch die »völlige Kulissenhaftigkeit« der Raumbeschreibungen vollzieht sich, wie Chris Bezzel zur Eingangspassage von *Pilzer und Pelzer* kommentiert, eine »Verräumlichung der Zeit« und »eine Auflösung des Raums in Bewegung«: »Statt der erzählerisch-mimetischen Evokation von Realräumen haben wir es mit einer Form von bildartigen Bewegungsräumen zu tun.« BEZZEL, »Warenform und Metafiktion«, 112.

75 Weder der Tod Birns, noch der anderen Nebenfiguren erscheint hierbei als Ereignis. Nach Jurij Lotman wird »[s]ogar der Tod des Helden [...] keineswegs in jedem Text als Ereignis erscheinen. In ritterlichen mittelalterlichen Texten ist der Tod ein Ereignis, wenn er mit Ehre oder Unehre verbunden ist. [...] Für sich allein aber wird er nicht als ›auffallender Eindruck von der Wirklichkeit«

bend, hält die Kälte jedoch nicht lange an, denn »die Hitze wuchs. Unter mir schmolz es, schrumpfte es, knackte es« (PP, 134).

Jeden Augenblick wird eine Raumgrenze überschritten, die Überwindung von großen Distanzen vollzieht sich in hoher Geschwindigkeit. Konform den Regeln des Abenteuergenres, in dem erzähltechnisch gesehen die räumliche Überschreitung stets Vorrang vor logischer und zeitlicher Verknüpfung hat, dehnt sich der erzählte Raum ins Unermessliche, während die Erzählzeit auf ein Minimum zusammenschnürt.⁷⁶ Ebenso wenig wie die Zeit in *Pilzer und Pelzer* eine kausallogisch plausible (etwa biographische oder historische) und somit konkrete Zeit sein kann, stellt der scheinbar grenzenlose Raum einen konkret bestimmten Raum im Text dar; es ist vielmehr ein abstrakter, ein potentiell unendlich vielgestaltiger Raum, der (meta-)narrativ etabliert wird. Zwar werden einzelne Räume innerhalb des Texts durchaus detailliert und mit vermeintlich konkreten Ortsangaben beschrieben, wenn es etwa heißt »In der Nähe des Wasserturms, ein Stück hinter dem Lagerhaus, rechts vom Eingang zur Schleuse, einen Schritt vom Geländer entfernt, stand zu dieser Zeit ein Mann und wischte sich weiß über die Stirn« (PP, 11). Es sind dies jedoch stets Beschreibungen isolierter Einzelräume, die in keiner klar zuzuordnenden Verbindung zueinander stehen: Bleibt doch nicht nur völlig unklar, wann »zu dieser Zeit« ist, sondern auch, wo genau sich die Gebäude befinden, in welcher räumlichen Beziehung sie zueinander oder zum Haus, in dem sich das intradiegetische Ich befindet, stehen – denn schließlich wird die Umgebung des Hauses immer aufs Neue und immer wieder neu beschrieben. So wie die Zeitstruktur keine lineare, kausale Einheit der Zeit entstehen lässt, fügen sich auch die konkreten räumlichen Bestimmungen der einzelnen Szenen nicht zu einem übergeordneten Ganzen. Die beschriebene Welt bleibt unvorstellbar, abstrakt: Die evozierten Räume erweisen sich als Kulissen, als kontingente Raumattrappen.⁷⁷

betrachtet.« LOTMAN, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, 354. Entscheidend für die Ereignishaftigkeit ist schließlich lediglich die Normüberschreitung: »Der Autor der mittelalterlichen Chronik aber geht von dem Bewußtsein aus, daß alle Menschen sterben, und daher enthält die Nachricht vom Tod keine Information.« Ebd. Auch in *Pilzer und Pelzer* kann dies gelten: innerhalb der Struktur der Abenteuererzählung ist der Tod (von Nebenfiguren) stets miteingerechnet, es liegt somit kein »Faktum, das stattfand, obwohl es nicht stattfinden durfte« (ebd., 355) vor.

76 Vgl. BACHTIN, *Chronotopos*, 23f. – Brocher spricht von einem »Labyrinth von Einzelräumen«, die in *Pilzer und Pelzer* als einer »Geschichten-Serie um den Raum« primär »Traumarchitekturen« darstellen: BROCHER, *Abenteuerliche Elemente im modernen Roman*, 171. Die hier zitierte Szene liest sie folglich als einen »Irrweg durch eine wilde Landschaft der Imagination«: Ebd., 174. Abgesehen von der Lesart der Räume als Bewusstseinsräume ließe sich die entgrenzende Dynamik auch als groteske Raumdarstellung starkmachen, die bestimmte Grenzen (etwa zwischen Innen- und Außenraum als Grenze zwischen Kultur und Natur) undeutlich werden lässt und als Setzungen ausweist. Im Kontext der hier verfolgten Fragestellung fokussiere ich jedoch eine auf die übergeordnete *Struktur* der in der Prosa etablierten Raumgestaltung abzielende Lesart.

77 In der strukturell analog zur Zeitgestaltung erfolgenden Raumgestaltung zeigt sich deutlich, wie Wolf ostentativ realistische Verfahrensweisen verweigert. Auch hier werden im Rahmen der Beschreibung Spezifität imitierende Angaben zu u.a. Wetter, Bodenbeschaffenheit oder Temperatur gemacht (»das Thermometer zeigte etwa zehn Grad Celsius«, PP, 20), die scheinbar präzise Informationen offerieren, ohne Kontext jedoch keine Aussagekraft beanspruchen können. Während sich für Roland Barthes Realität im Text als textueller Effekt formiert, der durch unbedeutende Details der Beschreibung ohne erzählstrukturelle Funktion hervorgerufen wird, formiert sich in

Laut Bachtin bedarf die Abenteuerzeit im literarischen Text, um alle Möglichkeiten des Zufalls zulassen zu können, genau dessen: »einer *abstrakten* räumlichen Extensität«. ⁷⁸ Der »Zusammenhang zwischen Raum und Zeit« hat, so führt Bachtin aus, im Abenteuerroman »nicht organischen, sondern rein technischen (und mechanischen) Charakter«. ⁷⁹ Die Verbindung von Raum und Zeit reagiert hier allein auf die Erfordernisse des Erzählens, die Landschaften erweisen sich als Funktionen der Handlung: Um Abenteuer zu erleben, braucht es ausgedehnte Räume, Länder und Meere, die durchquert, räumliche Hindernisse, die überwunden werden können. Konkretion erfordert dieser Raum aber keineswegs. Es ist schließlich nicht das Meer im geographischen Sinne, das für die Erzählung des Abenteuers interessant ist, sondern das Meer als existentielle Gefahr für das Leben der Figuren oder das Meer als erzähllogische Bedingung bestimmter Episoden. Um Schiffbruch erleiden zu können, müssen sich die Figuren auf einem Schiff auf hoher See befinden – mit was für einem Schiff auf welcher See, ist hierfür vollkommen gleichgültig. Wenn es in *Pilzer und Pelzer* also etwa heißt: »Da schien mir, als ob sich die Tür, irgendeine Tür, knisternd öffnete, mit einer gewissen Vorsicht, jetzt aber sogar schabend öffnete« (PP, 13), so ist dies nur folgerichtig. Nicht eine spezifische Tür ist relevant, sondern der ausgestellte Vorgang deren schabenden Öffnens als Marker einer schauerlichen Atmosphäre und somit als Bedingung des Abenteuers. Eine derartige Räumlichkeit, welche die mit Schnelligkeit und Leichtigkeit aufeinander folgenden Abenteuerepisoden erst ermöglicht, ist, so Bachtin, nur in einer ganz grundsätzlich fremden Welt gegeben, in der die für die Abenteuerzeit so essentielle Macht des Zufalls nicht durch Kausalität oder menschliche Ordnung einschränkt wird. ⁸⁰ Literarische Abenteuer, so konstatiert auch Susanne Lüdemann, finden in einem Raum statt, den es nicht gibt und auch niemals gegeben hat: Der Raum des Abenteuers ist stets »irgendwie utopisch[]« und in jedem Fall exterritorial. ⁸¹ In der Diegese von *Pilzer und Pelzer* haben wir es mit einem solchen, auf grundsätzliche Weise fremden und exterritorialen, einem funktionalen Raum zu tun. Der Raum tritt als Voraussetzung der Potentialität des Abenteuers in Erscheinung: Er evoziert eine hochgradig unbestimmte und genuin literarische Welt, die historisch wie geographisch in der Schwebe bleibt und in der sich die in ihrer Folge potentiell umkehrbaren Episoden in einer ausufernden Räumlichkeit aneinanderreihen.

Die dieser Welt eigene Weitläufigkeit stößt jedoch in Wolfs »Abenteuerreihe« stets an die eine ultimative Grenze: Egal, wohin sich die Figuren auch begeben – sie befinden sich doch immer noch *im* Haus. Nach dem Treiben der Ich-Figur auf einer Scholle im Meer bricht deren Erinnerung ab und setzt erst wieder mit dem Erwachen in einer »großen luftleeren Finsternis« (PP, 135) ein. Das Ich erkennt schnell die »Eigenart [s]einer Lage« (PP, 135), nämlich dass es sich innerhalb einer Kiste im Bauch eines Schiffes befindet, welches offensichtlich in Seenot geraten ist. Nachdem es sich (mit seinem Messer durch

Pilzer und Pelzer kaum eine Erzählung, die durch derartige Details punktiert werden könnte, da der Text letztlich fast *vollständig* aus »unnützen« Details besteht.

78 BACHTIN, *Chronotopos*, 23, Hervorh. im Original.

79 Ebd.

80 Vgl. ebd., 25f.

81 LÜDEMANN, »Places Where Girls Don't Get«, 195.

Wände und Decken schneidend) durch viele Kisten hindurchgearbeitet hat, stößt es endlich durch in die größte Kiste, »die höher höher hinaufreichte, als alle anderen Kisten, bis zur Decke hinauf« (PP, 138) und befindet sich – im Salon des Hauses, wo Pelzer gerade auf dem Klavier »hinauf und hinab, vorwärts und rückwärts, langsam und mit großer Geschwindigkeit *Auf hoher See* oder *Auf schwerer See*« (PP, 138) spielt. Die Kisten als einzelne klar voneinander abgegrenzte (geometrische) Behälterräume sind nur Teil eines übergeordneten, relativen und relationalen, topologischen Raumgefüges.⁸² Ein einfaches Modell für die Vorstellung von Raum wird verweigert; Raum wird in *Pilzer und Pelzer* nicht als etwas Festes, eindeutig Umrissenes, Unbewegliches, sondern vielmehr als dessen Negation gedacht. Zwar gibt es viele verschiedene, je ganz konkret beschriebene Räume – als Konzept aber ist der Raum im Text eine uneinheitliche, veränderliche und hochgradig unsichere Kategorie.⁸³ Dass in dieser Szene nonchalant und mit größter Selbstverständlichkeit letztlich Unbegründbares und Unmögliches ohne den geringsten Hinweis auf zumindest ein Staunen berichtet wird (»Ein musikalisches Vibrieren ließ sich jetzt hören, aha, ein Klavier, ohne Zweifel ein schwieriges Hindernis«, PP, 138), zeitigt die komischen Effekte des nackt Kontingenten.⁸⁴ Die Kapitelüberschrift *So ist das im Leben* suggeriert ostentativ Normalität, wenn diese auch mit Unannehmlichkeiten verbunden sein mag; auch von den anderen Figuren wird das Geschehen keinesfalls mit Überraschung quittiert: »die Leute, sie standen mit Gläsern in ihren Händen an diesem Klavier, wo Pelzer saß und mir, als ich mich jetzt heraushob, zunickte. Ah, das sind Sie? sagte Pelzer.« (PP, 138)

In *Pilzer und Pelzer* ist Raum also zuallererst die Möglichkeit von Raum – als erzählter Raum kann er als Topos in Erscheinung treten, etwa im Rahmen des Topos Schiffbruch. Es lassen sich dabei verschiedene Funktionalisierungen im Text erkennen: Es wird mit dem Raum als Erinnerungs- und Bewusstseinsraum, als Seelenlandschaft vor dem Fenster oder als Metapher des Seins gespielt, ohne dass sich der Text auf eines dieser Konzepte festlegen ließe. Auf übergeordneter Ebene ist er ein abstrakter, relationaler und dynamischer Raum der Potentialität, in dem es keine fixen Bezugspunkte gibt. Den Raum *einmal* zu beschreiben reicht daher nicht aus – der potentielle Raum verlangt nach immer neuer Beschreibung, die ihn als je konkrete Realisierung der Möglichkeiten des Er-

82 Um im Bild zu bleiben: Das hier zunächst angenommene newtonsche »Container-Schiff« erweist sich als Illusion bzw. Deutung des intradiegetischen Ich: Festgefügte Raumkonzepte werden in der geschilderten Szene als Konstrukte der Einbildungskraft, als, so Albert Einstein, »freie Schöpfungen der menschlichen Phantasie, Mittel, ersonnen zum leichteren Verstehen unserer sinnlichen Erlebnisse« markiert: EINSTEIN, »Vorwort [Das Problem des Raumes]«, XIII. Vgl. zu Raumkonzepten der Moderne LÖW, *Raumsoziologie* (2009), sowie mit Blick auf literarische Räume DÜNNE/MAHLER (Hg.), *Handbuch Literatur & Raum* (2015), im hier behandelten Kontext insb. MAHLER, »Topologie« (2015) und SIMONS, »Nicht-euklidische Räume« (2015).

83 Ein Entwurf, der in populären Rezeptionsformen der Neumodellierung des Raums durch Albert Einstein seinen Ausgang nahm und zum Programm künstlerischer Avantgarden nicht nur der Literatur gehörte: Vgl. hierzu auch LAMMERT/BOEHM (Hg.), *Topos RAUM* (2005). Es waren mithin, wie Michael Gamper betont, die »breit ausdeutbaren und philosophisch weithin anschließbaren Einsichten in das konstitutive Nicht-Wissen der Physik«, die eine große Wirkung auf Poetiken des 20. Jahrhunderts entfalteten. GAMPER, »Experimentelles Nicht-Wissen«, 544.

84 Vgl. (auch als kontrastierenden Vergleich) zur Verhandlung des Kontingenten in der Phantastik LACHMANN, »Zum Zufall in der Literatur, insbesondere der phantastischen«, hier insb. 427.

zählens zu einem konstitutiven Handlungs- und Strukturelement des Texts macht. Die Darstellung in *Pilzer und Pelzer* erprobt folglich unterschiedliche Varianten der Konzeption von Raum, wobei durch die exponierte Inszenierung von topologischer Eventualität gängige Formen der Strukturierung und Grenzziehung demontiert werden. Das tentativ umrissene Bild des Schiffs bzw. Hauses entspricht geradezu wortwörtlich Roland Barthes' Bestimmung des Schiffs als »superlativische[m] Haus«: Das Haus bzw. Schiff in *Pilzer und Pelzer* erscheint als eine überdrehte Variation des Begehrens nach Begrenzung, der »Chiffre der Einschließung«. ⁸⁵ Zwar kann das Haus der »Abenteurserie« nie verlassen werden – doch ist dies auch nicht nötig, ist doch im (unendlichen) Haus als Schiff bzw. Schiff als Haus zugleich die ganze Welt mit all ihren Abenteuern enthalten. Die Einschließung geht dergestalt gerade nicht mit einer Ausschließung des Draußen einher, sondern das vermeintliche Außen ist immer bereits Teil des vermeintlichen Innen: Der Ausschluss von Unbeständigkeit und Unbeherrschbarkeit wird als Unmöglichkeit in Szene gesetzt. In diesem Raum räumlicher wie logischer Entgrenzung und Entdifferenzierung herrscht die Potentialität des stets auch anders Möglichen – es herrscht, in anderen Worten, radikale Kontingenz. ⁸⁶

Konfrontation mit dem Realen? Normalitäten der Katastrophe (Bayer, Wolf)

In *Pilzer und Pelzer* sind, und dies gilt auch für die späteren langen Prosaarbeiten Wolfs, entgrenzende Begebenheiten und sich plötzlich und unerwartet ereignende Katastrophen omnipräsent; jederzeit muss, so Kronauer, mit dem »explosionsartige[n] Ausbrechen einer entfesselten Wirklichkeit« gerechnet werden. ⁸⁷ Auffällig ist, dass Figuren wie Vermittlungsinstanzen ein solches Ausbrechen allerdings in den meisten Fällen entweder kaum beachten, oder gleich wieder herunterzuspielen und zu normalisieren suchen. ⁸⁸ Aufschlussreich im Hinblick auf eine solche innerhalb der Diegese verfolgte Normalisierung des Katastrophischen oder zumindest Nicht-Gewöhnlichen ist ein Vergleich von Wolfs Verfahren mit demjenigen in Konrad Bayers Prosaarbeit *der kopf des vitus*

85 Vgl. Barthes' Essay *Nautilus und Trunkenes Schiff* in BARTHES, *Mythen des Alltags*, 41: »Sinn für das Schiff ist immer die Freude, sich vollkommen einzuschließen, die größtmögliche Zahl von Objekten zur Verfügung zu haben, über einen absolut begrenzten Raum zu verfügen. Schiffe lieben heißt zunächst ein superlativisches Haus lieben, eines, das unwiderruflich abgeschlossen ist, und heißt durchaus nicht die unbestimmten großen Aufbrüche lieben.«

86 Aus literaturhistorischer Perspektive argumentiert Jaques Rancière (freilich ohne sich auf Wolf zu beziehen), dass derartige Schreibweisen erst im »ästhetischen Regime« möglich werden. Er beschreibt hiermit eine literarische Revolution, durch welche zum ersten Mal radikale Kontingenz erzählbar wird (in Rancières Begrifflichkeit: »grande parataxe«), was in den vorhergehenden sogenannten mimetischen und repräsentativen Regimen undenkbar gewesen wäre. Vgl. RANCIÈRE, *Die Aufteilung des Sinnlichen* (2008), insb. Kap. 2 (35–49) und Kap. 4 (56–64).

87 KRONAUER, *Ein tadellos sprühender Glanz*, 5. Vgl. auch BÜNDGEN, *Sinnlichkeit und Konstruktion*, 80.

88 In *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* etwa heißt es »Ja, es stürzt ein, ich höre es. Und wirklich, [...] die Erde zitterte lautlos, plötzlich wurden wir aus den Betten geschleudert, wir sprangen davon, weit hinaus in die Ferne. Alles frostlos wolkenlos vogellos. / Bemerken Sie eigentlich, daß wir gar nicht gehen? fragte Nobo.« (GE, 130) Mit Blick auf *Nachrichten aus der bewohnten Welt* konstatiert Ina Appel, »in höchst undramatischer Weise« folge »auf den Kollaps der einen Welt die Konstruktion der nächsten«; der »Zusammenbruch« sei »überlebbar« und »zur Inszenierung freigegeben«. APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, 120.

bering. Unter Inanspruchnahme der literarischen Genre- und Formelemente von Reiseberichten und -romanen wird in Bayers Text das Motiv einer von Gefahren bestimmten und katastrophal scheiternden Seefahrt, in der der wissenschaftliche Erkenntnisdrang in Selbstzerstörung umschlägt, in einen experimentellen Modus überführt.⁸⁹ In einer mit dem lapidaren Absatztitel »eine überraschung« überschriebenen Passage wird die existentielle Gefahr in Szene gesetzt, die vom Naturphänomen einer plötzlich aus dem Meer sich erhebenden Wassersäule für das Schiff ausgeht:

das meerwasser begann in einem umkreis von etwa 100 schritten zu kräuseln, zu schäumen und zu dampfen und erhob sich kegelförmig in die luft. [...] da gab der l. kanonier das kommando und eine breitseite wurde abgefeuert. da zerplatzten auch die übrigen wassersäulen und stürzten ins meer. missmutig betrachtete bering seinen zahn.⁹⁰

Am Ende des Texts wird in ähnlicher, den Ausnahmezustand mit der Betonung von Normalität verschränkender Manier unter der Überschrift »*vitus bering ist sein eigener herr*« ein epileptischer Anfall beschrieben, den der Protagonist Vitus Bering erleidet (»sein kopf war nach hinten gebogen, die zähne fest aufeinandergepresst«); Berings Gesicht wird bereits »langsam / BLAU«.⁹¹ Kurz darauf – nun unter der Überschrift »*kritische entgegnung*« – heißt es:

die augen treten aus den höhlen.
er streckt die zunge weit aus dem mund, seine arme und beine sind in ständiger bewegung, während sein kopf in einem gleichmässigen rhythmus auf deck schlägt.

theorie der schiffahrt, 12. fortsetzung

das barometer stand auf 760 mm das ist ganz normal und er atmete schwer und die luft drückte und das ist ganz normal mit einem gewicht von 15.450 kilogramm auf berings haut und das ist ganz normal.⁹²

Das Beteuern, wie »ganz normal« das Beschriebene doch sei, ist angesichts des Geschilderten wie auch der experimentellen Schreibweise irritierend und komisch zugleich. Das Ineinanderschneiden der Beschreibung des epileptischen Anfalls und die Fortsetzung der »*theorie der schiffahrt*« mit ihren – reale Reiseberichte zitierenden und zugleich übertreibenden – Ausführungen zum Luftdruck eröffnet eine Kluft zwischen den äußeren, »der Regel entsprechend[en]« Gegebenheiten und dem Zustand Berings, der in diesem Moment eben gerade nicht »gewöhnlich, üblich«, »gesund« ist.⁹³

89 Hierbei dienen – anders als in der Prosa Wolfs – ganz explizit die historischen Forschungsreisen Berings als Folie, wobei der Prosatext Bayers diese in eine literarische »Forschungsreise in unerschlossene Bewußtseinsräume« überführt: FISCHER/JÄGER, »Von der Wiener Gruppe zum Wiener Aktionismus«, 653.

90 BAYER, *der kopf des vitus bering*, 306f.

91 Ebd., 316.

92 Ebd., 316f.

93 Lemma »normal«, in: DWDS, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.

Auch bei Bayer gehen zudem Figurenkonfiguration und chronotopische Struktur Hand in Hand: Die titelgebende Figur Vitus Bering wird nicht einmal ansatzweise zu einer charakterisierbaren Figur, sondern ist lediglich ein Assoziationen auslösender Name. Dieser ist über den Verweis auf eine reale Person allerdings an historische Fakten geknüpft.⁹⁴ Ganz im Gegensatz zu den die Fiktionalität des (An-)Erzählten offensiv ausweisenden Namen der Figuren bei Wolf macht der Name »vitus bering« ein (wenn auch im Vagen verbleibendes) Verhältnis von historischem Realitätsbezug und Fiktionalisierung auf – ein Verhältnis, durch das, wie das folgende Zitat zeigt, eine Konstellation von Motiven und referentiellen Verweisen gebündelt werden kann:

vitus bering beugte sich über die reeling [sic], griff nach dem lukendeckel und zog daran. der deckel liess sich hochheben. [...] james cook zog den lukendeckel aus der hölzernen laufschiene und simon deschneff legte ihn, während sir martin frobisher die beine spreizte und john davis sie in den kniekehlen abbog, vorsichtig auf eine planke, die sich an der innenseite der reeling entlangzog.⁹⁵

In dieser Zeit- und Raumlogiken der Alltagserfahrung sprengenden Szene reichen sich die an einem geteilten (Erkenntnis-)Projekt operierenden Forscher buchstäblich die Hand: In einer kollektiven Anstrengung leisten die Forschungsreisenden gemeinsame Arbeit. Die Komik der Szene ergibt sich aus der paradigmatischen Lust an der Auswahl und Äquivalenzsetzung der Seefahrer: Ob es nun James Cook ist oder Simon Deschneff, der auf See fährt und dort eine Luke öffnet, ist gleichgültig – sie sind allesamt als »mannequin[s]« ausgewiesen, ihre Namen als Zeichen für einen Typus.⁹⁶ Durch das Aufrufen historischer Ereignisse und Personen wird dergestalt eine Referenz auf empirische Wirklichkeit mitgeführt, die im Text nicht eingelöst wird.

Die Konstitution der erzählten Welt in Bayers *kopf des vitus bering* ist, wie diejenige in Wolfs *Pilzer und Pelzer*, auf fundamentale Weise von Kontingenz geprägt – die Inszenierung derselben zeitigt in den beiden Texten jedoch stark differierende Effekte. Diese ergeben sich aus der unterschiedlichen Art und Weise, in der sich Bayer vom Erzählen und der Etablierung einer erzählten Welt abwendet. Während Wolf durch konstant in den Textverlauf eingeflochtene Elemente der (suggerierten) Ereignishaftigkeit Erzählmuster präsent hält, um sie immer aufs Neue unterlaufen zu können, ist das Erzählen in Bayers Prosa weitestgehend schlicht abwesend. Aus den narrativen Partikeln (etwa den Namen oder den generischen Raummarkern wie »die reeling«) entsteht nicht einmal der Ansatz einer Diegese. Was in Bayers Prosaprojekt im Zentrum steht, ist weniger die Abarbeitung an oder Negation von Erzählkonventionen, sondern die Auslotung einer neuen literarischen Konstellation: Mit dem Kurzschluss von Historie bzw. empirischer Realität und Fiktion, wie auch mit Motiven der Überschreitung (welche der Text etwa

94 Auch die Bibliografie und der Index in *der kopf des vitus bering* verweisen auf bzw. suggerieren historisch-faktische Verbürgtheit und die Arbeit mit Vorlagen. Vgl. BAYER, *der kopf des vitus bering*, 318–329.

95 Ebd., 310.

96 Der Text kommentiert selbstreflexiv die Figurenanlage, wenn es etwa über die titelgebende Figur heißt: »vitus bering, oder, ein meister der verwandlung« (ebd., 294) oder »vitus bering, ein mannequin« (ebd., 305, Kursiv. im Original).

durch die Epilepsie Berings sowie Verweise auf schamanistische Ekstasetechniken auf-
 rufte) inszeniert Bayer in *der kopf des vitus bering* einen nur bedingt räumlich gedachten
 Grenzübertritt als Wechsel von Wissensordnungen, der sich gänzlich jenseits von Nar-
 rativität vollzieht.

Wolfs ›Abenteuerserie‹ setzt sich im Gegensatz zum Prosatext Bayers nicht pri-
 mär ins Verhältnis zur empirischen bzw. historischen Realität, sondern zur Litera-
 turtradition. Hier ist es, wie gezeigt, die permanente Andeutung von Narration und
 erzählter Welt, die den Text in Gang hält und durch die Dynamik von Erwartungsaufbau
 und Erwartungsenttäuschung die Spannung wie auch die Komik des Texts erzeugt.
 Das Potential der ›Abenteuerserie‹, zu überraschen, zu irritieren und zu erheitern,
 gründet auf dem Ereignis als »Abweichung von der Norm«⁹⁷ des Erzählens – ein Verfah-
 ren, das auf die Bereitwilligkeit der Lesenden setzt, entgegen aller Wahrscheinlichkeit
 auf eine Geschichte zu hoffen. Die zumindest ansatzweise Etablierung eines Als-Ob
 des Erzählens bedingt einen grundsätzlich anderen Stellenwert des Kontingenten und
 Katastrophischen in der Prosa Wolfs im Vergleich zu derjenigen Bayers. Während in
 der ›Abenteuerserie‹ die Ununterscheidbarkeit von Pilzer, Pelzer und Polzer als Problem
 für das intradiegetische Ich in Szene gesetzt ist, wird in Bayers *kopf des vitus bering* die
 ebenso offensichtliche Kontingenz der Benennung der Figuren in keiner Weise the-
 matisiert. Sie ist innerhalb des sich selbst als Experimentalanordnung ausweisenden
 Texts zu keinem Moment und auf keiner Ebene eine Störung, sondern – als auktoriale
 Setzung – eine Selbstverständlichkeit. Gerade weil bei Wolf ein vermeintlich störungs-
 freier Grundzustand narrativ immer wieder aufgerufen, die imaginative Bildung einer
 (sich freilich immer neu konstituierenden) erzählten Welt vorangetrieben wird, können
 die (erwartbaren) katastrophischen Ereignisse trotz und aufgrund der andauernden
 Beteuerungen, wie wenig beunruhigend sie doch seien, als Störelemente fungieren.⁹⁸

Der permanent einbrechende Schrecken in den Welten der Prosa Wolfs lässt sich
 mit Clément Rosset nicht nur als Bruch mit der bis dahin gegebenen (intradiegetischen)
 Wirklichkeit lesen, sondern als plötzliches Zutagetreten eines furchteinflößenden Rea-
 len.⁹⁹ Das Reale, das für Rosset (wie bereits in Kapitel II.3.2 ausgeführt) das nicht re-
 präsentierbare Einzigartige ist, kann, insofern es »einmalig« ist, zum »Ungewöhnlichen,
 Fremden oder Idiotischen (idiotès)« werden.¹⁰⁰ Dadurch, dass das Reale als Einzigartiges
 ohne Double »eine Präsenz bildet, die immer unerwartet kommt und nie gegeben ist«,
 ist das Subjekt grundsätzlich nicht auf das Reale gefasst, sondern das Reale beinhaltet im

97 LOTMAN, *Die Struktur des künstlerischen Textes*, 351.

98 Vgl. auch Bündgen, der konstatiert, die »Rolle des Erzähler-Ichs besteh[e] darin, bedrohliche An-
 zeichen zu mißachten oder zu verdrängen, durch die Beschwörung der Ordnung und durch harmo-
 nisierende Bemerkungen« werde allerdings »das Chaos des Irrationalen noch erhöht.« BÜNDGEN,
Sinnlichkeit und Konstruktion, 81 und 82. Gisela Dischner notiert, die Übertreibung des Katastrophischen
 wirke »wie eine Parodie auf den Weltuntergang«, evoziere aber »dennoch etwas von seiner
 Entsetzlichkeit«: DISCHNER, »Das Ende des bürgerlichen Ichs«, 93.

99 Eva Horn versteht fiktionale Darstellungen von Katastrophen allgemein »als Sichtbarwerden einer
 unterliegenden grundlegenden Struktur, eines verborgenen ›Realen‹«: HORN, *Zukunft als Katastro-
 phe*, 24.

100 ROSSET, *Das Reale in seiner Einzigartigkeit*, 45.

Gegenteil »eine Auflösung aller alltäglichen Vorstellungen und an ihrer Stelle das Hereinbrechen des Unvermuteten und Unvorhersehbaren«. ¹⁰¹ Das »furchterregende Objekt« ist Rosset zufolge »das Reale in Person, das als ungewöhnlich und bizarr wahrgenommen wird«. ¹⁰² Das Reale erregt Schrecken, gerade aufgrund seiner Einzigartigkeit, insofern dieses für das Subjekt, das mit ihm konfrontiert wird, »eine unwiderrufliche Bedrohung ist« – das Reale erlaubt keine Widerrede. ¹⁰³ Das Katastrophische ist Rosset zufolge all das, was »absolut nicht wünschenswert« und aus diesem Grund aus dem Bereich der Möglichkeiten ausgeschlossen ist:

[K]ein Zufall des Realen, sondern eher ein »zufälliges« Eindringen des Realen, wobei unter zufällig, *nolens volens*, der Auftritt einer Realität zu verstehen ist, die zugleich nicht wünschenswert ist und bis dahin von einer Gesamtheit von Repräsentationen geschützt wird, die anscheinend resistent, solide und erprobt sind. Die Katastrophe ist somit kein Unfall oder Zufall des Realen, sondern ein Desaster seiner Repräsentation, zu dem es kommt, wenn diese plötzlich unter den üblicherweise diskreten und zurückhaltenden Schlägen der Realität zusammenbrechend, mit dem konfrontiert wird, was sie nicht realisiert zu haben glaubte, weil sie es vorsichtshalber unsichtbar gemacht hat. ¹⁰⁴

Da das Reale (als nicht Repräsentierbares, nicht Vorstellbares) »existiert ohne wahrgenommen zu werden«, ist es auch »reich an potenziellen Katastrophen«. ¹⁰⁵ Angesichts der radikalen Veränderlichkeit und der Diskontinuität des permanent möglichen Katastrophischen wird also die Fragilität der bis zum Eindringen des Realen gegebenen Wirklichkeit ausgestellt. Das Phantasma der Stabilität und Resistenz kollabiert im Modus konstanter oder zumindest konstant möglicher Störung. ¹⁰⁶

Eben dieser Kollaps ist es, der mit der radikalen Kontingenz der Diegese in *Pilzer und Pelzer* ins Werk gesetzt wird. Der Vorstellung einer erzählten Welt als einem vermeintlich ursprünglichen geordneten Zustand, in den punktuell das Reale als unvorstellbares und einzigartiges Kontingentes störend einbricht und Un-Ordnung erzeugt, wird bei Wolf eine textuelle Welt gegenübergestellt, in der – selbst wenn ein solcher von der Vermittlungsinstanz suggeriert wird – überhaupt kein geordneter Grundzustand mehr existiert, sondern die geradezu *order through noise*-Prinzipien folgt, indem in ihr mit gleicher

101 Ebd., 46.

102 Ebd., 56. Wobei, wie sich in dieser Formulierung bereits andeutet, das furchterregende und das komische Objekt in engster Verwandtschaft zueinander stehen, da beide demselben »Effekt des Realen« zuzuschreiben sind. »Während das Lachen sich als eine unerklärliche Freude am Realen darstellt«, so Rosset, »präsentiert sich die Furcht als ebenso unerklärliche Unruhe im Hinblick auf das Irreale. Es scheint, daß beide verschiedene Auswirkungen derselben Brückierung sind, die die friedliche Ordnung der Vorstellungen durch das Auftauchen des Realen oder im anderen Fall des Irrealen durcheinanderbringt.« Ebd., 53. Vgl. zu Lachen und Furcht als Reaktionen aufs Reale ausführlicher ebd., 45–61.

103 Ebd., 57f.

104 Ebd., 58.

105 Ebd.

106 Vgl. hierzu auch RAUTZENBERG, *Die Gegenwärtigkeit der Störung*, 147.

Wahrscheinlichkeit alles stets auch anders sein könnte.¹⁰⁷ Eine Welt, in der das Reale folglich kaum mehr als katastrophische Ausnahme gelten kann, sondern als konstante Störungserscheinung in den Mittelpunkt rückt. Im Rahmen einer fundamental unsicheren Wirklichkeitskonzeption wird der ›Einbruch des Realen‹ als Ereignis, das die erzählte Welt aufstört, bei Wolf einerseits inszeniert, ist gleichzeitig jedoch *als Störung der Ordnung* überhaupt nicht gegeben: Das Reale als Kontingentes ist konstitutiver Bestandteil der Ordnung selbst – und somit gerade nicht deren Anderes. Weit entfernt davon, eine Grenzübertretung oder Normverletzung darzustellen, bestätigt das plötzlich sich manifestierende Reale in der Prosa Wolfs die bestehende Konstitution der immanent veränderlichen, potentiellen, kontingenten erzählten Welt.¹⁰⁸

4.3 Zwischen Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit. Gestörter Spaß und »Welthaltigkeit als formale Totalstruktur«

Innerhalb der seriellen Struktur der erzählten Welt der ›Abenteuerserie‹ kommt es, wie im Vorangehenden gezeigt, zu einer sich immer neu vollziehenden Realisierung von Möglichem in einem abstrakten und relativen Raum – zu einem (Meta-)Erzählen als Akkumulation sich ausschließender, alternativer *Möglichkeiten*. Die immer aufs Neue aufgerufene potentielle Ereignishaftigkeit als Durchbrechung einer Ordnung wird in einer erzählten Welt, die sich aus *order through noise*-Prinzipien konstituiert, strukturell verunmöglicht, dennoch aber permanent heraufbeschworen, nur um wieder und wieder in Eventualität rückgeführt zu werden. Inmitten der Überfülle an möglichem Geschehen in *Pilzer und Pelzer* lässt sich die vermittelnde Instanz als lose synthetisiertes Ich mit einem überaus »lässigen Verhältnis zur Zeit«¹⁰⁹ dabei als ebenjene vage Subjektivität identifizieren, die sich vom fahrenden Ritter bis in den modernen Abenteuerroman

107 Das Prinzip des *order through noise* bzw. *order out of chaos* wurde vor allem in naturwissenschaftlichen Kontexten betont. Ilya Prigogine und Isabelle Stengers halten als Erfahrung ihrer empirischen Arbeit fest, dass stabile Gesetze und eine grundlegende Ordnung nicht länger als gegeben angenommen werden könnten, sondern dass vielmehr irreversible, offene, fluktuierende, zufällige Prozesse strukturbildend wirkten: Physikalische und chemische, dissipative Strukturen könnten durch einen Prozess spontaner Selbstorganisation aus Unordnung und Chaos entstehen. Vgl. PRIGOGINE/STENGERS, *Order out of Chaos* (1984). Wie etwa auch die Diskurse der Psychoanalyse oder, wie im folgenden Kapitel noch zu sehen sein wird, der Aufklärungskritik, werden in Wolfs Prosa Diskurse um Zufall und Notwendigkeit, die unter anderem in Quantentheorie, Informationstheorie und Kybernetik geführt wurden und werden, gerade durch Zeit- und Raumgestaltung der Diegesen unterschwellig mitgeführt.

108 Vgl. hierzu allgemein auch Rosset, für den die »Bedeutungslosigkeit des Realen«, in der »jeder Realität inhärente[n] Eigenheit [liegt], immer ununterscheidbar beliebig und bestimmt zu sein, immer zugleich *anyhow* und *somehow* zu sein: auf irgendeine Weise, aber irgendwie.« ROSSET, *Das Reale*, 14. Für Rosset stehen daher die Begriffe Zufall und Veränderung in einer antinomischen Beziehung zueinander: »wenn alles Existierende wesentlich zufällig ist, so folgt daraus, daß nichts Existierendes durch irgendeinen Zufall oder irgendein ›Ereignis‹ verändert werden kann [...]. Selbst wenn es sich auf unvorhersehbare Weise verändert, bestätigt das Reale gerade seinen eigenen Zustand: es hat sich nicht verändert.« Ebd., 24.

109 KLOTZ, *Abenteuer-Romane*, 224.

zieht. Der in allen Prosatexten Wolfs prominent in Szene gesetzten Unterminierung des (traditionellen) Erzählens stellt diese Vermittlungsinstanz eine spielerische, wortwörtlich abenteuerliche Lust an den Lizenzen der Fiktion und der Erzählung zur Seite. Schon der mittelhochdeutsche Begriff der *âventiure* vereint, wie Jacob Grimm festhält, eine doppelte Bedeutung:

Außer dem ursprünglichen sinn von ereignis, vorgang nahm nun âventiure zugleich den einer darstellung und erzählung des vorfalls an, gerade wie uns geschichte nicht allein das geschehene sondern auch den bericht darüber ausdrückt.¹¹⁰

Auch das Wörterbuch verzeichnet für das Lemma ›*âventiure*‹ als Bedeutungen nicht nur »gewagtes beginnen mit ungewissem ausgang«, »zufälliges bes. glückliches ereignis«, sondern auch »ein gedicht davon« sowie die Personifikation als weibliche Figur, nämlich *adventura* oder *frou âventiure*.¹¹¹ Das Abenteuer ist seit jeher in der Sphäre des Erlebens und Erzählens gleichermaßen angesiedelt: als Erlebnis, als Einbruch des Zufalls ins Leben auf der einen, als Bericht davon, als Erzählschema auf der anderen Seite.¹¹² Wer auf Abenteuer auszieht, zieht aus, um etwas zu erleben, das zumindest potentiell *erzählbar* ist; durch das sinnstiftende retrospektive Erzählen wird das Unbekannte und Unerhörte geordnet und benannt.¹¹³ Eine selbstreflexive Komponente ist dergestalt schon im Doppelsinn des Begriffs angelegt – und so lässt sich das Changieren der ›Abenteuerserie‹ Wolfs zwischen Abenteuerplot-Attrappen und spielerischer Fokussierung auf Praktiken des Erzählens als eine das Genre reflektierende Volte lesen.¹¹⁴

Der in Wolfs Prosa omnipräsenten Darstellung der (fiktionalen) Wirklichkeit als einer, der sich mit narrativen Mitteln kaum oder nicht Herr werden lässt, wird in *Pilzer und Pelzer* eine Feier der – durch das Erzählen ermöglichten – Fiktionalität zur Seite gestellt. Durch metanarrative Kommentierung wird die erzählte Welt immer wieder als imaginärer Entwurf ausgewiesen, als etwas Gemachtes, während des Schreibens

110 GRIMM, *Frau Äventiure klopft an Beneckes Thür*, 6.

111 Lemma »*âventiure*«, in: LEXER, *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*, 8.

112 Vgl. exemplarisch KOPPELFELS et al., »Wissenschaftliches Programm der Forschungsgruppe«, 3 und GRILL/OBERMAYR, »Einleitung [*Abenteuer in der Moderne*]«, 1. Auch Giorgio Agamben hält fest, die Moderne verkenne das Konzept der *âventiure* grundlegend, wenn sie (wie etwa Hegel oder Simmel) das Abenteuer nicht als Begebenheit und Erzählung untrennbar verbindende Einheit, sondern als lediglich äußerliches, vom gewöhnlichen Leben abweichendes Ereignis auffasse. Vgl. AGAMBEN, *Das Abenteuer/Der Freund* (2018).

113 SCHNYDER, »Sieben Thesen zum Begriff der *âventiure*«, 369f.: »Als in eine Sinnstruktur hinein-erzähltes Erlebnis ist *âventiure*« in der Literatur des Mittelalters »immer Instandstellung eines aus der Ordnung geratenen Geschehens und die Wiederherstellung der Welt«.

114 Schon im *Parzival* Wolfram von Eschenbachs wird anhand der Begegnung mit ›*frou Äventiure*‹ ein Abenteuer zweiten Grades inszeniert; bei Cervantes wird das selbstreflexive Verfahren in der Erzählung des Abenteuers als Ausbleiben des Abenteuers aufgegriffen. Ein Höhepunkt der parodistischen Bezugnahme des literarischen Abenteuers auf die ihm eigenen *plot*-Strukturen und narrativen Techniken findet sich in der Prosa der Russischen Avantgarde in den 1920er Jahren. Vgl. hierzu HANSEN-LÖVE, »Wir sind zur einfachsten Kriminalhandlung unfähig...« (2019) und OBERMAYR, »Metaabenteuer« (2020).

im Werden Begriffenes, als Konstrukt: »alles Einbildung wahrscheinlich alles Erfindung« (PP, 56).¹¹⁵ Anhand einer sich aus dem Dickicht des Dschungels herabwindenden Schlange setzt die Vermittlungsinstanz in *Pilzer und Pelzer* sich als über die erzählte Welt herrschendes Subjekt ins Bild. Es schiebt sich

ein sehr langer gefleckter außerordentlich beweglich wirkender oder wie es schien oder wie es auch tatsächlich war zunächst der erste Teil das erste Stück dieses Körpers herab [...], und dieser Kopf zog nun seinen sehr langen und gar nicht so dicken aber offenbar noch viel länger als erwarteten Körper aus diesem Baumschopf heraus und hinter sich her und nahm gar kein Ende [...], denn der Schwanz lag noch in weiter Ferne, bewegungslos glatt im Nest, zusammengerollt in einer feuchten Grube, doch ich sage jetzt Schwanz, weil der Schwanz auf andere Art hier nie erscheinen wird, also der Schwanz glitt glatt von den Ästen herab, und Pilzer schrie unter dieser Schlangenumarmung (PP, 118f.).

Was wann erzählt wird, liegt allein im Ermessen der Vermittlungsinstanz: Sie bestimmt, ob etwas wirkt, scheint oder ist; jeder Vorgang, jedes Thema, jedes Ding, so wird hier explizit gemacht, findet nur und genau dann Eingang in den Text (oder ein Ende), wenn sie es veranlasst. Sie hat ihre Figuren fest im Griff, diese schreien (pflichtbewusst) unter der von ihr herbeigeführten »Schlangenumarmung«, auf die die Leser:innen mit lautlichen Spielereien (»glitt glatt«) vorbereitet werden. Aus dem üppigen Dickicht des Möglichen, aus dem sich noch viele Schlangen herauswinden könnten, muss die vermittelnde Instanz nur auswählen und die getroffene Auswahl konstellieren. Die große Annahme, die Erzählen bedeutet, versucht sie nicht im Geringsten zu verschleiern. Nicht die thematische Kohärenz des Erzählten, sondern die Kontingenz des Erzählens rückt damit in den Blick und wird als textgenerierendes Prinzip ausgestellt.¹¹⁶

Ror Wolfs Prosa steht, so lässt sich resümieren, ganz im Modus des Vielleicht. Indem klassische narrative Strukturmerkmale textstrukturell einerseits mitgeführt, andererseits außer Kraft gesetzt werden, akzentuiert die »Abenteuerserie« über verschiedene Formen der Verunsicherung und Dynamisierung die Potentialität und fundamentale Kontingenz des Erzählten wie des Erzählens auf der Ebene der Diegese, der Narration sowie der Textproduktion.¹¹⁷ »Wirklich« ist hier, so wird im Einklang mit Käte Friedemanns Formulierung auf ostentative Art und Weise markiert, »zunächst überhaupt

115 Auch hier lässt sich wieder die Brücke zur Haltung Robbe-Grilletts schlagen, der für die »neue Art von Erzähler« feststellt, dieser sei nicht nur einer, der »die Dinge beschreibt, die er sieht, sondern gleichzeitig der, der die Dinge um sich herum erfindet und die sieht, die er erfindet«. ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 115.

116 Vgl. zu *Mehrere Männer* auch GRUBER, *Ereignisse in aller Kürze*, 243, die konstatiert, »dass also Narrationsereignisse, [...] die erzählten Ereignisse überlagern und diese als Spielmaterial des Erzählaktes kennzeichnen«.

117 Die konstitutive Eventualität der Prosa reicht, wie in Kap. II.3 gezeigt, über den Bereich der Diegese wie der Narration hinaus: Das für *Pilzer und Pelzer* diagnostizierte »Ende ohne Abschluss« (ALBRECHT, *Abbrüche*, 240) inszeniert die vermeintliche Kontingenz des Texts; werkhistorisch springt die Option des Auch-anders-Möglichen durch die Veröffentlichung von erweiterten Ausgaben auf die reale Buchgestalt über.

nicht der erzählte Vorgang, sondern das Erzählen selbst«;¹¹⁸ vorgeführt wird in *Pilzer und Pelzer* das Prosaschreiben als Ort des Erdenkens und lustvollen Durchspielens von Möglichkeiten an der Schwelle zur Wirklichkeit durch die produktive Phantasie.

Zwischen Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit. Zur Produktion potentieller Unendlichkeit

Bachtin, dessen literarhistorische und gattungstheoretische Untersuchung auch eine kulturphilosophische Fragestellung verfolgt, fasst den literarischen, ›inneren‹ Chronotopos eines Werkes als »Aneignung« eines ›äußeren‹, realen Chronotopos, den er als raumzeitliche und kultur- wie epochenspezifische Ordnungsstruktur der Weltwahrnehmung versteht:¹¹⁹ als Aneignung von realer historischer Zeit, von realem historischem Raum – von »reale[r] Wirklichkeit«.¹²⁰ Liest man Ror Wolfs *Pilzer und Pelzer* als eine derartige Aneignung, präsentiert sie, wie im Vorangehenden beschrieben, eine von radikaler Kontingenz und deren doppeltem Charakter geprägte Konstellation.

Kontingenz ist dabei, wie eingangs erwähnt, als Unbestimmtheit zu verstehen, in der die Möglichkeit, dass es auch anders sein könnte, zwei gegensätzliche Optionen verbindet: Sowohl das Verfügbare und Manipulierbare als auch das Unverfügbare und rein Zufällige ist, so Michael Makropoulos, »weder notwendig noch unmöglich«.¹²¹ Der Prosatext Wolfs markiert auf der einen Seite die erzählte Welt als Konstrukt und Setzung einer im Text präsenten, ›ich‹ sagenden, schreibend handelnden Vermittlungsinstanz, die von einem dieser Welt äußerlichen Standpunkt gänzlich frei über sie verfügen kann – wobei dieses Verhältnis zugleich, so zeigt etwa die zum Schluss des Texts artikulierte Sorge, die »Angelegenheit« (PP, 146) eventuell nicht beenden zu können, als ein ungesichertes, konstant durch nicht zu beeinflussende Störungen bedrohtes inszeniert wird. Die intradiegetische Ich-Figur hingegen ist (wie auch die anderen Figuren des Texts) der fiktiven Welt mitsamt ihrer Raumzeit des Abenteuers ohnmächtig ausgesetzt; die erzählte Wirklichkeit liegt als gänzlich Unverfügbares jenseits ihres Einflussbereichs. Auf diese Weise wird in der ›Abenteurserie‹ auf den Ebenen der Narration und der Diegese das Problem der Kontingenz als Verhältnis von Möglichkeit und Wirklichkeit gerade durch die in Szene gesetzte Spannung der Kompetenzen und Handlungsspielräume zwischen vermittelndem und erlebendem Ich ins Werk gesetzt.¹²²

Nach Hans Blumenberg wird in der Moderne, in der es keinen homogenen Wirklichkeitsbegriff mehr gibt, Wirklichkeit sowohl »als Resultat einer Realisierung« (als gemachte Wirklichkeit) als auch »als das dem Subjekt nicht Gefügende« (als widerständige Wirklichkeit) erfahren.¹²³ Das moderne Wirklichkeitsbewusstsein ist dementsprechend ein gespaltenes: Die Welt wird als veränderbar und veränderlich zugleich wahrgenommen, Kontingenz konkretisiert sich sowohl in (bestimmten Akteuren zuschreibbaren) Handlungen

118 FRIEDEMANN, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, 25.

119 BACHTIN, *Chronotopos*, 7. Vgl. auch FRANK/MAHLKE, »Nachwort [Chronotopos]«, 205.

120 BACHTIN, *Chronotopos*, 180.

121 MAKROPOULOS, »Kontingenz«, 371.

122 Vgl. hierzu theoretisch MAKROPOULOS, »Kontingenz«, 370; sowie MAKROPOULOS, »Kontingenz und Handlungsraum«, 23.

123 BLUMENBERG, »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«, 13. Vgl. auch MAKROPOULOS, »Kontingenz«, 375–377, sowie zu Blumenbergs Konzept der Moderne als Kontingenzkultur BLUMENBERG, *Säkularisierung und Selbstbehauptung* (1974).

als auch in (grundlosen) Zufällen – als Handlungskontingenz auf der einen, Weltkontingenz auf der anderen Seite.¹²⁴ Indem die Prosa Wolfs eine von Entgrenzungen und ständigem Wandel begriffene Welt zur Darstellung bringt, die sich der Beschreibung widersetzt, zum anderen aber die Freiheit der Fiktion auskostet und die Möglichkeiten des freien Spiels aufzeigt, thematisiert sie dieses ambivalente Verhältnis. Die ›Abenteuerrserie‹, die nicht nur viele den Abenteuerchronotopos prägende Charakteristika vereint, sondern diese auch explizit macht, ist dergestalt sowohl Überspitzung als auch Reflexion des Abenteuergenres. Sie ›verhandelt‹ das literarische Abenteuer in Diegese und Narration gleichermaßen und siedelt dieses so als Ereignis, von dem sich erzählen lässt gerade *zwischen* den Polen des Verfügbaren und Unverfügbaren an.

Im Rahmen des in *Pilzer und Pelzer* reflexiv gespiegelten Abenteuerchronotopos kann das Gesagte wie gezeigt jederzeit revidiert werden – alles könnte immer auch anders sein: Das Erzählte ist als im jeweiligen Moment sich realisierende Möglichkeit ausgestellt; Kontingenz wird zum Text wie erzählte Welt konstituierenden und generierenden Prinzip. Was der Text darstellt, verweist damit immer auch auf das, was er nicht darstellt, aber darstellen könnte; durch angebotene Alternativen wird jede konkret realisierte Darstellung zu *einer* von potentiell unbegrenzt vielen anderen Möglichkeiten.¹²⁵ Während an jeder einzelnen Textstelle eine spezifische Darstellung von etwas, eine konkret realisierte Möglichkeit steht, bringt der Text als ganzer Potentialität und Kontingenz zur Darstellung. Auf diese Weise entsteht ein Text, der sich (mit Blumenberg) seine eigene Möglichkeit als »Fiktion der Realität von Realitäten«¹²⁶ zum Thema macht. Ein derartiger Wirklichkeitszugriff ist Blumenberg zufolge das Resultat aus dem modernen Bewusstsein von Wirklichkeit als einer »nie endgültig gesicherte[n], immer noch sich realisierende[n]«,¹²⁷ als einer unter vielen anderen möglichen Wirklichkeiten. Angesichts dessen richte sich die Kunst in der Moderne darauf aus, den potentiell unabschließbaren Kontext des Wirklichen abzustecken: Anstatt mimetischer Nachahmung setze sich die Kunst und insbesondere der Roman als »welthaltigste und welthafte Gattung«¹²⁸ das Nachbilden des Wirklichkeitscharakters, nämlich der »potenzielle[n] Unendlichkeit« zum (schier unerfüllbaren) Ziel.¹²⁹ Es werde so der »formale Wirklichkeitsausweis« zum Thema der Kunst – der »unendliche Kontext« sei schließlich »das der physischen Erfahrung in ihrer Unabschließbarkeit allein formal Adäquate«.¹³⁰

124 Vgl. MAKROPOULOS, »Kontingenz und Handlungsraum«, 23f.

125 Vgl. zur Untersuchung von Kontingenz(formen) im literarischen Text ausführlich ERCHINGER, *Kontingenzformen*, insb. das Kapitel zu »Kontingenz, Form, Fiktion«, 11–58.

126 BLUMENBERG, »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«, 27.

127 Ebd., 26.

128 Ebd., 21.

129 Ebd.

130 Ebd. »Die potenzielle Unendlichkeit des Romans«, so Blumenberg weiter, »ist zugleich seine aus dem Wirklichkeitsbegriff bezogene Idealität und das ästhetische Ärgernis, das er unaufhebbar gibt, indem seine nur amorph zu lösende Aufgabe wiederum unter dem ästhetisch unabdingbaren Prinzip der Form steht.« Ebd., 21f. Als literarische Stimme, die in dieser Hinsicht auf Engste mit Blumenberg korrespondiert, sei hier ein weiteres Mal auf Alain Robbe-Grillet's poetologische Reflexionen verwiesen: »Der Romanstoff muß«, so dieser, »nach dem Vorbild der Wirklichkeit unerschöpflich sein.« ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 32.

Ror Wolfs ›Abenteuerserie‹ zielt, so meine ich, auf eine derartige, den Wirklichkeitscharakter nachbildende, potentielle Unendlichkeit. Sie tut dies, indem sie mit der Spielregel des realistischen Verfahrens, mithilfe von Konsistenz und Kohärenz Authentizität zu suggerieren, bricht. In einem stetig vorwärtsdrängenden Prosaschreiben wird in unvorhersehbaren Wandlungen und Richtungswechseln performativ eine Parade von Möglichkeiten vorgeführt, ohne eine nachvollziehbare Handlung voranzutreiben: Die ›Abenteuerserie‹ wird zur »Kontingenzform«.¹³¹ Die Darstellung dient nur noch zu einem gewissen Grad der Darstellung von etwas – stattdessen bedeutet der Text als Gebilde, als Form: Seine im Hinblick auf eine bestimmte empirische Wirklichkeit eigenständige Erscheinung wird zu einem Modell der möglichen Entstehung von Wirklichkeit durch Literatur.¹³² Indem der Text sich seine eigenen Möglichkeiten und Unmöglichkeiten zum Thema macht,¹³³ setzt die ›Abenteuerserie‹ Kontingenz nicht nur ins Werk, sondern bildet als Kontingenzform darüber hinaus die Simultaneität heterogener Welten als (mit Makropoulos) »Aggregate pluraler Realitäten und zeitlicher Relationen« literarisch nach.¹³⁴

Auf der einen Seite lotet *Pilzer und Pelzer* die Möglichkeitsräume der Literatur aus – durch die Inszenierung von Kontingenz verweist der Text auf der anderen Seite auf die Unverfügbarkeit der Welt. Fragt man nach einer im Text konstituierten Sinn- oder Weltordnung, bleibt nur der fiktional etablierte Schwebezustand der Potentialität: Eine zerrissene und undurchdringliche Wirklichkeit, in der die Annahme einer festen und logischen Strukturiertheit von Wahrnehmung, Ereignissen oder deren Vermittlung im Erzählen als Trugbild entlarvt werden und die folglich zwar Perspektiven und mannigfaltige Optionen, aber keine Festlegung oder Sicherheit anbietet. Die Betrachtung des Abenteuerchronotopos im Zeichen der Potentialität macht das unstete Zentrum sichtbar, um welches nicht nur *Pilzer und Pelzer*, sondern die Prosa Wolfs generell kreist: die gleichzeitige Existenz disjunkter Realitäten und die Unmöglichkeit, der Wirklichkeit mit Ordnungs- und Erzählmodellen beizukommen.¹³⁵ Dies gilt (wie im folgenden Kapitel aufgezeigt wird) insbesondere für die zeithistorische Wirklichkeit in der Mitte des 20. Jahrhunderts als einer Zeit, in der die Katastrophe Realität geworden ist und die Erfahrung der Wirklichkeit, wie Makropoulos konstatiert, jeglichen Sinn und jegliche Kohärenz verloren hat.¹³⁶ Das »Aufsplintern von Geschichten und das Zerstören von Bildern und Wiederaufbauen und Wiederzerstören« sei, so kommentiert Ror Wolf selbst in die-

131 Zu dem von Philipp Erchinger eingeführten Begriff der Kontingenzform für diejenigen fiktionalen Texte, die ihr eigenes nicht notwendiges Erscheinen explizit ausstellen vgl. ERCHINGER, *Kontingenzformen*, Zitat 7.

132 Vgl. GAMPER, »Abenteuer der Sprache«, 41 und 43.

133 Vgl. BLUMENBERG, »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«, 22.

134 MAKROPOULOS, »Crisis and contingency«, 11, Übersetzung BB.

135 Vgl. zu diesem Befund in Bezug auf *Nachrichten aus der bewohnten Welt* auch APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, 118–148, die konstatiert: »Wie der Erzähler im unablässigen Entwurf potentieller Wirklichkeiten zu demonstrieren nicht müde wird, entzieht sich Welt in seltsamer Weise dem Zugriff des Denkens, versagt sich ihm und läßt alle Begriffe zuschanden werden.« Ebd., 133.

136 Vgl. MAKROPOULOS, »Crisis and contingency«, 10f.

se Richtung weisend sein Schreiben, »[v]ielleicht« seine »Vorstellung von der Umwelt, in der ich mich aufhalte«. ¹³⁷

Mit Blick auf die Rezeption wird Kontingenz – als Wirklichkeitsverhältnis der Spannung zwischen Verfügbarem und Unverfügbarem – mit der ›Abenteuerserie‹ noch auf einer weiteren Ebene ausgehandelt. Leser:innen von traditioneller Abenteuerliteratur, so konstatieren die Herausgeber des Bands *Trivallliteratur*, schätzten an der Gattung, dass die vorhersehbare Handlung keinerlei »Erschütterung und Verwirrung des genormten Gedankenhaushaltes oder des Phantasievermögens« verursache und so Selbstbestätigung ermögliche. ¹³⁸ Die Prosa Wolfs hingegen, die sich der Konventionen populärer trivallliterarischer Genres als Material bedient, selbst aber keineswegs in analoger Weise zu diesen ›konsumiert‹ werden kann, sperrt sich gegen die Warenförmigkeit trivialer Gebrauchsliteratur. ¹³⁹ Der Genuss bei der Lektüre der ›Abenteuerserie‹ liegt schließlich nicht im Eintauchen in die (abenteuerlichen) Welten einer Immersionspotential bergenden Fiktion, sondern im lesenden Nachvollzug des »Wiederaufbauen[s] und Wiederzerstören[s]«, sowie in der Beobachtung des eigenen Vermögens, den Prozess des Konstituierens von potentieller Welt *anhand* des Texts, aber *kraft* der eigenen Imagination immer aufs Neue zu vollziehen. Auf diese Weise wird bei Wolf in der Tat, so ließe sich auf die eingangs zitierte Feststellung zurückkommen, das Modell des Abenteuerromans »mit dem differenzierten Bewusstseinszustand der Gegenwart« versetzt, und durch die »zersetzen[de], [...] umsetzen[de]« Bearbeitung als Annäherung an das »gegenwärtige Bewußtsein« ¹⁴⁰ – nämlich das Bewusstsein eines Wirklichkeitsverhältnisses doppelter Kontingenz – fruchtbar gemacht.

Lizenz zur »Weltverlachung«

Pilzer und Pelzer zeigt also eine arbiträre und inkohärente Welt im Zeichen radikaler Kontingenz und offeriert damit eine letztlich nicht zu beschönigende Repräsentation von Sinnlosigkeit. ¹⁴¹ Dies könnte schrecklich sein – wäre die Kontingenz als Vakanz

137 WOLF, »Ror Wolf im Gespräch mit Thomas Beckermann«, 150.

138 Vgl. den »Exkurs« der Herausgeber des Bands *Trivallliteratur* zu KLOTZ, »Durch die Wüste und so weiter«, 52, Zitate ebd. Einen ähnlichen Schluss zieht auch Moritz Baßler, der zu den »massenhaft gelesene[n] Texte[n] des Trivialrealismus« konstatiert, sie generierten eine »Literatur des Rechtbehaltens mit hohem Immersionspotential, eine Wohlfühl-literatur, bei der der Leser keine Überraschungen befürchten muss.« BAGLER, *Deutsche Erzählprosa 1850–1950*, 110.

139 Im Gegensatz zu den als Folie verwendeten populären Genres kann der wolfsche Text schließlich selbst weder schnell noch massenhaft produziert noch rezipiert werden und stört auf diese Weise die kapitalistische Markt- und Vermarktungslogik. Die Auseinandersetzung mit dem Abenteuergenre als populärer »Konsumliteratur« gewinnt einen im weitesten Sinne (markt)politischen Aspekt insofern, als mit dieser Fragen nach den »Grundlagen der Meinungsbildung und der Übernahme von Leitbildern« berührt werden: Der Verweis auf und die Erinnerung an die jeglicher Repräsentation zugrundeliegenden und diese prägenden Modelle, Muster und Darstellungen. Vgl. hierzu SCHMIDT-HENKEL et al., »Nachwort [*Trivallliteratur*]«, 265, Zitate ebd.

140 SCHMIDT-HENKEL et al., »Nachwort [*Trivallliteratur*]«, 261.

141 Vgl. zur Bedeutungslosigkeit des Realen Rosset: »Wir behaupten: jede Realität ist notwendig beliebig, zugleich bestimmt und zufällig, also unbedeutend. Wir behaupten des weiteren: wenn man dem Realen eine Bedeutung zuschreibt, verleiht man ihm einen imaginären Wert, einen der Wahrnehmung der Realität hinzugefügten Wert, einen Mehrwert, der immer mit den Kategorien des

des Sinns in Wolfs ›Abenteuerrserie‹ nicht zugleich eingebettet in einen grundlegend humoristischen Umgang mit Erzähltem und Erzählen.¹⁴² Der Humor ist nach Jean Paul, an dessen Überlegungen von Schopenhauer und Hegel über Kierkegaard bis zu Plessner vielfach angeschlossen wurde, als bewusst eingenommene *Haltung* zu verstehen.¹⁴³ Als das »umgekehrt Erhabene« hat »jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Größe ist« nach Paul seinen Ursprung gerade in der prekären Akzeptanz der weltlichen Kontingenz in Anbetracht des Kontrasts zwischen (unvordenklicher) Unendlichkeit und (endlicher) Wirklichkeit.¹⁴⁴ Die »humoristische Totalität«¹⁴⁵ als Vermögen des Subjekts und Haltung desselben zur Welt liefert angesichts der Nichtigkeit der Wirklichkeit für Paul, wie Max Kommerell konstatiert, die Lizenz zur »Weltverlachung«.¹⁴⁶

Während in der traditionellen Abenteuererzählung das Abenteuer als riskantes »Wagnis, das gut ausgegangen sein wird«, außerhalb der Gegensätze von Tragischem und Komischem steht, da es einerseits »Ausdruck einer Kultur der Gefahrensuche«, andererseits aber »als ›resiliente‹ Erzählstruktur von traumatischen Konsequenzen ausgenommen« ist,¹⁴⁷ ist das Meta-Abenteuer *Pilzer und Pelzer* durchaus im Bereich des Komischen angesiedelt. Im Licht der allen Sinn entziehenden Kontingenz, die eben nicht durch Narration aufgefangen, eingehegt und bewältigt wird, sind bei Wolf allerdings das Komische und das Melancholische aufs engste ineinander verwoben. »Die Literatur, die ich schätze«, so hält Ror Wolf 1992 in seiner Dankesrede für den Bremer Literaturpreis fest,

ist eine Literatur, deren Grundstimmung ein Komplott ist aus Leichtigkeit, Schwermut, aus Spiel, Ernst, Skurrilität, Lust, Spaß und Entsetzen. Sie ist eher von einer düsteren Heiterkeit bestimmt, als von ungestörter Lustigkeit. ›Der Melancholische‹, meint Sören Kierkegaard, ›der Melancholische hat am meisten Sinn für das Komische‹. – Bei Kierkegaard wage ich nicht zu widersprechen; zumal das Lachen auch der Versuch ist, das alltägliche Grauen abzuwehren, das aus sämtlichen Ritzen quillt!¹⁴⁸

bloßen Zufalls interpretiert werden kann. [...] Das Reale auf die Bedeutungslosigkeit zurückzuführen heißt, es auf sich selbst zurückzuführen: die falschen Sinngebungen auflösen, nicht aber die Realität als absurd oder uninteressant beschreiben.« Rosset, *Das Reale*, 48f.

142 Kay Sokolowsky kommentiert: »Der tiefe Pessimismus Ror Wolfs faßt den namenlosen Erzähler von *Pilzer und Pelzer* nicht an. Tragik ist ihm so unbekannt wie Hoffnungslosigkeit.« Sokolowsky, »Nachwort [*Pilzer und Pelzer*]«, 205.

143 Vgl. PREISENDANZ, »Humor als Rolle« (1996). Zum Verhältnis von Komik und Humor kommentiert Tom Kindt in Anschluss an Jean Paul: »Komik« (wie das englische *humour*) steht dabei für die Eigenschaft von Gegenständen aller Art, Belustigung hervorzurufen, und »Humor« (wie das englische *sense of humour*) für die Eigenschaft von Personen, für das Komische oder einzelne seiner Ausprägungen empfänglich zu sein.« KINDT, »Humor«, 7.

144 So Paul in der *Vorschule der Ästhetik*: PAUL, *Sämtliche Werke*, Abteilung I, 5. Band, 129.

145 Ebd., 125.

146 KOMMERELL, *Jean Paul*, 318. Vgl. zum Verhältnis von Humor und Kontingenz bei Paul exemplarisch auch PREISENDANZ, »Komik als Komplement der Erfassung von Kontingenzen«, insb. 388.

147 KOPPENFELS et al., »Wissenschaftliches Programm der Forschungsgruppe«, 6.

148 WOLF, »Spaß und Entsetzen«, 423. Vgl. unter Bezugnahme auf Henri Bergson zum Lachen bei Wolf auch WILM, *Ror Wolf lesen*, 103f., der konstatiert: »Lachen ist auch Zerstören: das Furchtbare wird verkleinert, das Entsetzliche weggelacht.« Ebd., 104.

Humor wird also von Wolf als Modus verstanden, dem »alltägliche[n] Grauen« der Wirklichkeit etwas entgegenzuhalten: Die Kontingenz als »Einbruch des Nicht-Sinns«¹⁴⁹ in den Abenteuern der Diegese wie der Narration wird durch humoristische Distanznahme dem Lachen überantwortet. Keine »ungestörte[] Lustigkeit« ist in der »Abenteurserie« Wolfs zu haben, durchaus aber, so ließe sich ausgehend von obigem Zitat wohl sagen, »gestörter Spaß« und spaßige Störung.

Als literarische Verhandlung eines kontingenten Wirklichkeitsverhältnisses sucht *Pilzer und Pelzer* in seinem »Komplott« aus »Spaß und Entsetzen« Wirklichkeit nicht mimetisch zu repräsentieren, sondern stattdessen »Welthaltigkeit als formale Totalstruktur«¹⁵⁰ zu realisieren. Indem die »Abenteurserie« anhand der Reflexion von realistischen narrativen Verfahren wie auch von Genremustern des Abenteuers selbst zur Kontingenzform wird, verhandelt sie das Mögliche, das Potentielle, das Kontingente nicht nur als Generatoren literarischer Texte, sondern auch als der Welterfahrung des modernen Subjekts zugrundeliegende Prinzipien. Das vollzogene Spiel der Möglichkeiten stört gewohnte narrative Ordnungen und bewegt sich hiermit nicht nur auf der Ebene der Diegese, sondern auch auf der Ebene der Darstellung in der Tradition des Grotesken. In Anlehnung an Auerbachs Analyse des Schreibens Rabelais' ließe sich konstatieren, Wolfs Bestreben gehe dahin, mit der Vielfalt der Möglichkeiten zu spielen und die an bestimmte (literarische) Betrachtungsweisen gewöhnten Leser:innen »durch den Wirbel der Erscheinungen auf das große Meer der Welt zu locken, in dem man frei, und auch auf jede Gefahr, schwimmen kann.«¹⁵¹ Denn was durch die »Abenteurserie« anhand ihres Modus des Vielleicht vor allem anderen aufgezeigt wird, ist die Wirklichkeit der *Möglichkeit*, welche Verwirklichung überhaupt erst erlaubt. Um ein fundamental durch Kontingenz geprägtes Weltverhältnis darzustellen, etabliert Ror Wolf hierzu eine Prosaform, die das prekäre und ausgesetzte, aber auch befreite und handlungsmächtige Verhältnis des Subjekts zur Wirklichkeit reflektiert – und den Leser:innen zugleich oder vielmehr: *trotzdem* erlaubt, zu lachen.

149 WELLBERY, »Zur literaturwissenschaftlichen Relevanz des Kontingenzbegriffs«, 167.

150 BLUMENBERG, »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«, 27.

151 AUERBACH, *Mimesis*, 263. Auerbach konstatiert in Bezug auf Rabelais, dieser lade die Leser:innen ein, »sich unmittelbar mit der Welt und dem Reichtum ihrer Erscheinungen einzulassen«. Es sei gerade die »produktive Ironie«, welche »im Spiel der Möglichkeiten die Möglichkeiten der Freiheit aufleuchten« lasse. Ebd., 268. Auch Bachtin formuliert, allerdings in kulturhistorischer Ausrichtung mit Blick auf das karnevalistische Weltempfinden, das Groteske eröffne »die Möglichkeit einer ganz anderen Welt, einer anderen Weltordnung, eines anderen Lebens« und führe über den Schein der »Unerschütterlichkeit der bestehenden Welt« hinaus: BACHTIN, *Literatur und Karneval*, 26. Die Notwendigkeit als unabdingbare und monolithische Ernsthaftigkeit werde durch das Groteske als relative und veränderliche dekuviert – und das menschliche Bewusstsein so für das Denken neuer Möglichkeiten befreit. Vgl. ebd., 28.

