

Barbara Bausch

SPIELFORMEN DER STÖRUNG

Ror Wolfs radikaler Realismus im Kontext
experimenteller Prosa der 1950er – 1980er Jahre

[transcript] Lettre

Barbara Bausch
Spielformen der Störung

Lettre

Barbara Bausch, geb. 1986, ist Literaturwissenschaftlerin an der Freien Universität Berlin. Sie forscht unter anderem zu Neoavantgarde und Gegenwartsliteratur, Formen literarischen Engagements und Theorie wie ästhetischer Praxis des Lesens.

Barbara Bausch

Spielformen der Störung

Ror Wolfs radikaler Realismus im Kontext
experimenteller Prosa der 1950er-1980er Jahre

[transcript]

Dissertationsschrift, entstanden an der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien der Freien Universität Berlin.

Publiziert mit einer Förderung für Open-Access-Monografien der Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin sowie mit Unterstützung der Ernst-Reuter Gesellschaft der Freunde, Förderer und Ehemaligen der Freien Universität Berlin e.V.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell.

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2024 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Barbara Bausch**

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Grundlage des Covers bildet eine Fotografie Carl Georg Schillings, abgedruckt als Tafel 23 in C. G. Schillings, *Mit Blitzlicht und Büchse. Im Zauber des Elelécho*, Deutsche Buch-Gemeinschaft Berlin 1928.

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839468128>

Print-ISBN: 978-3-8376-6812-4

PDF-ISBN: 978-3-8394-6812-8

Buchreihen-ISSN: 2703-013X

Buchreihen-eISSN: 2703-0148

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

Vorbemerkungen	9
Anspitzen, aufkratzen, aufstacheln. Einleitung und Voraussetzungen	11
Methodisches. Zielsetzung, Korpus, Forschungskontext, Architektur der Studie	15
Produktive Unruhestiftung. Vokabel, Prinzip und Einsatz der Störung	24
»Alle Schriftsteller glauben, Realisten zu sein«. Poetologische Positionen zwischen realistischem Erzählen und experimentellem Prosaschreiben	31

I. Textpraktiken des Störens

Erzählen – Beschreiben – Prosaschreiben	47
1 Sabotage des Erzählens. Verabschiedung des narrativen Modus	53
1.1 Auflösung des souveränen Ich. Vermittlungsinstanzen und Ich-Figuren	57
1.2 Vom störungsfreien zum gestörten Erzählen. Textgenese und Zeitstruktur	70
1.3 Der Horror des Geschichtenerzählens. Gestörte Erzählfunktion	76
2 Beschreibungsfuror und Beschreibungsnot. Realismus der störrischen Oberfläche	87
2.1 »Erzählen oder Beschreiben?« Schlaglichter	88
2.2 Beschreibungsexzesse. Die Beschreibung als Unmöglichkeit und Utopie	95
2.3 »ineinander verwachsene Ungewiðheiten«: Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination	107
3 Transparenz und Opazität. Prosaschreiben als Arbeit in und mit Sprache	123
3.1 Gesellschaftliche Realität der Sprache. Sprachskepsis und Engagement	124
3.2 Das Reale der Sprache. Zur Störung des »Betriebsablaufs« von <i>langue</i> und <i>parole</i>	133
3.3 Liebe zur Liste. Inszenierung von Sprachmaterial und referentielles Rauschen	141
3.4 Sinn und Sinnlichkeit. Spracherotisches Prosaschreiben	152

4	Stammeln, Stolpern, Stottern. Figuren des Störens und turbulenter Prosarhythmus	159
4.1	»Zensieren, Negieren, Korrigieren«. Rhetorik des Störens	161
4.2	Signale der Störung. Stolpernde Selbstlektüre und transkriptive Weiterbearbeitung	165
4.3	Stolpern als Bindeform. Prosarhythmus als Spannungsgefüge in der Schweben	172

II. Zielrichtungen des Störens

Realismusreflexion und Realitätsverhältnis	193

1	Störung des Durchblicks. Schreiben entlang von Bildern als Medienreflexion und Repräsentationskritik	195
1.1	Szenen im Gitter, Szenen im Fenster. Rahmen, Raster und das optische Spiel von Transparenz und Opazität	198
1.2	Gemälde im Entstehen. Realismusreflexion im Landschaftsbild	211
1.3	Ekphrasis als intertextuelle, intermediale und interdiskursive Verweissräume der Repräsentation	221
1.4	»dieses Bild singt und schreit und strahlt und kracht«. Die Realismusfrage als Frage des Mediums und der Form	232
2	Schreiben angesichts von Widerständen. Gestörte Schreib-Szenen	241
2.1	Aufschreiben, Eintragen, Notieren. Beunruhigende Umstände des Schreibens	245
2.2	Wildwuchs als poetologische Metapher. Schreib-Szene und Schreibszene	250
2.3	Schreiben als dialogisches Ereignis. Von der Schreibszene zur Leseszene	264
3	Störung des Ganzen. Offene Prosa-Gebilde oder das Reale als Mangel	275
3.1	Anfangen, Aufhören. Performative Randlosigkeit und kompositorische Schließung	280
3.2	Abbrechen, unterbrechen. Ränder und Lücken als Indikatoren des Realen	291
3.3	Realismus des Ins-Leere-Tretens. Bewusstseinsprosa und offene Prosa-Gebilde	305
4	Komische Kontingenz. Abenteuerliche Wirklichkeitsverhältnisse im Modus des Vielleicht	319
4.1	»plötzlich im letzten Moment«. Zeit- und Figurengestaltung im Zeichen der Potentialität	327
4.2	Normalität der Katastrophe. Entgrenzter Raum der Möglichkeiten oder das Reale als nackt Kontingentes	338
4.3	Zwischen Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit. Gestörter Spaß und »Welthaltigkeit als formale Totalstruktur«	349
5	Gesellschaft im Zerrspiegel. Zeithistorische Signatur und Störung als Utopie	359
5.1	Katastrophe der Normalität. Realismus der Bodenlosigkeit	366
5.2	Herrschaft als Prinzip aller Beziehungen. Weltverhältnis und Geschlechterverhältnis	375
5.3	Zu Tisch in der Wohlstandsgesellschaft. Die Nachkriegszeit als Kultur der Gewalt	391
5.4	Sich zur Realität verhalten. Einsatz der Störung als Utopie	410

»Was Spaß macht, ist nicht verboten«: Prosa als produktive Unruhestiftung vor und um ›1968‹. Schlussbemerkungen und Ausblick	417

Dank	435

Literaturverzeichnis	437

Vorbemerkungen

Technische Vorbemerkung

Die langen Prosatexte Ror Wolfs werden in der vorliegenden Studie nach den Erstausgaben unter der Angabe von Siglen im Text zitiert; alle anderen Texte werden mit Kurztiteln angegeben. Nicht deutschsprachige Primärtexte werden aus den in den 1950er und 1960er Jahren vorliegenden deutschen Übersetzungen zitiert, nur an Orten, an denen es für die Analyse unerlässlich ist, wird das Original mitangegeben.

Ror Wolfs Prosaarbeiten sind durch spärliche Kommasetzung gekennzeichnet, die Prosatexte anderer behandelter Autor:innen, insbesondere Friedericke Mayröckers und Arno Schmidts hingegen durch unübliche bzw. exzessive Interpunktion sowie eigenwillige Orthografie. Alle Zitate sind wie im jeweiligen Original wiedergegeben, worauf an den entsprechenden Stellen nicht gesondert hingewiesen wird.

Siglenverzeichnis

FB *Fortsetzung des Berichts*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1964.

PP *Pilzer und Pelzer. Eine Abenteuerserie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1967.

GE *Die Gefährlichkeit der großen Ebene. Reise-Roman*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976.

VD *Die Vorzüge der Dunkelheit. Neunundzwanzig Versuche die Welt zu verschlingen. Horrorman*, Frankfurt a.M.: Schöffling & Co 2012.

Anspitzen, aufkratzen, aufstacheln.

Einleitung und Voraussetzungen

Die Chiffre ›1968‹ steht für einen Ereigniszusammenhang, der durch politisch wie ästhetisch ernsthafte und zugleich lustvolle Provokation charakterisiert ist: ›1968‹ bezeichnet den Kulminationspunkt einer Entwicklung, in der ein von antibürgerlicher und anti-autoritärer Geisteshaltung geprägter politischer Protest Hand in Hand geht mit einem neuen Lebensgefühl, das sich aus dem Willen zur revolutionären Veränderung nicht nur der Gesellschaft, sondern auch der Kunst speist.¹ Trotz Krawattenzwang und Kuppel-Paragraf waren bereits die 1950er Jahre von einer Parallelität restaurativen Muffs und »ordofixierter Einhegung« der Adenauer-Ära einerseits, einem sich angesichts des »Spektrums kultureller Angebote zwischen Science-Fiction und Sartre, Kinofilmen und Auslandsreisen« vollziehenden geistigen »Aufbruch« andererseits geprägt.² Doch die eigentliche Wandlungsdynamik wird der zweiten Hälfte der 1960er Jahre zugeschrieben. Hier lässt sich ein massiver »Modernisierungs- und Reflexionsschub im Zeichen einer Auseinandersetzung zwischen Poesie und Politik und zwischen Theorie und Praxis« beobachten.³

Wann genau ›1968‹ eigentlich anzusetzen sei, ist in den letzten Jahren verstärkt diskutiert worden. Robert Stockhammer hat dargelegt, dass sich bereits im Jahr 1967 bestimmte (pop)kulturelle und ästhetische Entwicklungen verdichten. In diesem Jahr ist eine große Bereitschaft vieler zu verzeichnen, sich auf avantgardistisch-avancierte Texte, Musikstücke, Filme oder Hervorbringungen der bildenden Kunst einzulassen, die (so Stockhammer 2017) »angesichts der inzwischen wieder domestizierten Hör-,

1 Vgl. einführend exemplarisch FREI, 1968 (2008) sowie BONNEMANN et al. (Hg.), 1968 (2019).

2 SCHÜTZ, »Nach dem Entkommen, vor dem Ankommen«, 3f.

3 Unter Bezugnahme auf LUCKSCHEITER, »Der postmoderne Impuls« (2016) und KIESEL, »Literatur um 1968« (1998): MÜLLER-TAMM, »Vermeintliche Gemeinplätze«, 95. Zur »einigermaßen irreführend[en] Formel« vom »Tod der Literatur« im Kontext der Rezeption des *Kursbuch* 15, welche der »Vielfalt und Widersprüchlichkeit der Jahre 1966, 67 und 68« keineswegs gerecht werde, vgl. ebd., Zitate 96 und 113.

Seh- und Lesegewohnheiten heute wieder als outriert gelten«. ⁴ Anhand dieser sich bereits vor dem Jahr 1968 vollziehenden Entwicklungen lasse sich eine grundsätzliche Infragestellung von Begriffen des Politischen jenseits des bloßen Aussagegehalts denken – nämlich die Infragestellung der »Vorrichtungen selbst, in denen etwas ausgesagt werden kann«. Es ging schließlich den Künstler:innen nicht einfach darum,

etwas Neues zu sagen, sondern Sprachen zu entwickeln, in denen überhaupt erst etwas Neues gesagt werden könnte – oder jedenfalls zu untersuchen, warum in den vorhandenen Sprachen nicht »einfach« etwas Neues gesagt werden konnte. Diese »Sondierung der Basisstruktur der Sprache« ist Grundlage des Politischen überhaupt. Dies gilt für Wortsprachen ebenso wie für die Aussagevorrichtungen von Popmusik, Kunst und Film. ⁵

Eine solche immanent politische Aufmerksamkeit für die Struktur der Sprache und deren Widersprüche und Spannungsverhältnisse, die keineswegs mit der vereinfachenden Gegenüberstellung von »Sprache« und »Welt« engzuführen ist, stellt, so die Annahme der vorliegenden Studie, die Grundlage des literarischen Schreibens Ror Wolfs dar.

Dem hier im Zentrum des Interesses stehenden Autor, der 1932 im thüringischen Saalfeld als Richard Georg Wolf geboren wird und 1953 in die Bundesrepublik übersiedelt, um in Frankfurt Literatur, Soziologie und Philosophie zu studieren, ⁶ wurde seit Beginn seines Schreibens in den späten 1950er Jahren Anerkennung zuteil: Walter Höllerer veröffentlicht frühe Texte in den *Akzenten*, Hans Magnus Enzensberger holt ihn zu Suhrkamp, Siegfried Unseld verwendet ihn Peter Handke gegenüber als Aushängeschild für den Verlag. ⁷ Gleichwohl blieb Wolf zeit seines Lebens ein »Außenseiter« des Literaturbetriebs. ⁸ Sein Schreiben, das sich einer klaren Rubrizierung in die literarischen Schubla-

4 STOCKHAMMER, 1967, 8. Vgl. in ähnliche Richtung zielend auch KAISER et al. (Hg.), *Younger than yesterday* (2017) und Urs Widmer, der von »1967, das wir heute »1968« nennen« und der »offene[n] Stimmung im Vorfeld von 1968« spricht: WIDMER, »1968«, 18 und 20.

5 STOCKHAMMER, 1967, 9. Im dominanten Narrativ »1968« hingegen gerieten diese Kontexte aus dem Blick, weil sie nicht dem Feld des Politischen zugerechnet wurden. Mit »1967« lasse sich daher eine »Öffnung auf eine mögliche Zukunft« hin beschreiben, die sich im Zeichen von »1968« (wenn auch nicht unbedingt im Jahr 1968) bereits wieder zu schließen beginne: ebd., 10. Stockhammer bezieht sich im direkten Zitat auf HÖLLERER, »Der Autor, die Sprache des Alltags und die Sprache des Kalküls«, 213. Vgl. zu den in der Zeit um 1968 heftig geführten Diskussionen über das Verhältnis von Literatur und Engagement (ausgehend von den Positionen Sartres, Adornos, Barthes' und Handkes): WEGMANN, »1968 und der Konflikt um Engagement, Literatur und Interesselosigkeit« (2016) sowie BROKOFF, »Engagement und Schreiben zwischen Literatur und Politik« (2016).

6 Für eine Zeittafel zu Wolfs Biografie vgl. Frankfurter Verlagsanstalt (Hg.), *Anfang & vorläufiges Ende*, 259–261.

7 Vgl. den Brief von Siegfried Unseld an Peter Handke vom 10. August 1965, in: HANDKE/UNSELD, *Der Briefwechsel*, 9. Unseld teilt Handke mit, dass Suhrkamp dessen Debüt verlegen wird und kommentiert dazu direkt im zweiten Satz: »Ich glaube, daß sich Ihre Arbeit neben denen von Peter Weiss und Ror Wolf gut ausnehmen und die Perspektiven dieser Autoren weiterführen wird.« Ebd.

8 Vgl. zur Zuschreibung der Außenseiterposition Wolfs, die sich als Topos durch die Beschäftigung mit diesem zieht, exemplarisch die Nachrufe zu dessen Tod, etwa: HATTING, »Ein genialer Außenseiter« (2020). Kai U. Jürgens betont in seinem Nachwort zum Band *Prosa IV* der bei Schöffling erscheinenden Werkausgabe Wolfs »Ausnahmestatus«; Jan Wilm konstatiert im Nachwort zum

den der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entzieht, ist allerdings trotz und vielleicht sogar aufgrund seiner aufmerksamkeitspolitischen Randposition aufschlussreich mit Blick auf die Frage, wie in dieser Zeit und dieser Zeit *entsprechend* geschrieben, wie vielleicht sogar »Neues gesagt« werden könnte. Wolfs Prosa, so möchte ich im Verlauf dieser Studie zeigen, befindet sich im Schnittpunkt verschiedenster poetologischer Fragestellungen und literarischer Strömungen vor und um ›1968‹ und ermöglicht daher auch, die spannungsreichen Reflexionsbewegungen »zwischen Poesie und Politik« dieser Zeit in den Blick zu nehmen.⁹

Im Jahr 1968, vier Jahre nach Erscheinen seines Debüts, veröffentlicht Wolf unter dem Titel *Meine Voraussetzungen* in der Zeitschrift *Akzente* poetologische Reflexionen zum Thema »Wie schreibe ich weiter?«.¹⁰ In seiner lakonisch getönten Antwort richtet Wolf den Blick auf seine potentiellen Leser:innen und konstatiert, er schätze den »literarischen Appetit von Leuten, die es sich längst vor dem Bildschirm bequem gemacht« hätten, angesichts der Angebote der Unterhaltungsindustrie nicht allzu groß ein: Wer nicht lesen wolle, werde nicht lesen, und wer andere als seine Texte lesen wolle, werde andere lesen; auch er selbst stille seinen Bedarf an »übersichtlich arrangierten Handlungen, an den sogenannten aus dem Leben gegriffenen Figuren« im Kino. Wer aber »nun tatsächlich« seine Bücher lesen wolle, dürfe von diesen »nichts HÖHERES« erwarten, sondern »etwas anderes«: Der »Leser«, den er sich zurechtmache, sei einer, der wisse, dass er es in Büchern »vor allem mit Sprache zu tun bekommt«.¹¹ Er solle sich bei der Lektüre also

den Weg hauen durch ein Dickicht von Sätzen; er soll in Fallen stürzen und sich aufspießen an Worten; er soll mit den Bewegungen der Sprache die Ritzen und Buckel der Realität nachfahren, die mikrobisch und monströs, bizarr und banal, konkret und phantastisch zugleich ist. Vielleicht wird er neue sinnliche Erfahrungen machen; vielleicht gelingt es mir, ihn zu überraschen, zu erschrecken, zu ärgern, zu animieren, zu stören, zu verblüffen, zu reizen, zu unterwandern, zu zersetzen, zu erregen, zu schütteln, zu quälen, zu unterhalten, zu bluffen, zu spannen, zu verwirren, zu amüsieren, anzustoßen, anzuspitzen, aufzukratzen, aufzustacheln, zum Lachen zu bringen, seine

Supplementband die »völlige Singularität dieses Solitärs«: JÜRGENS, »Nachwort [Nachrichten aus der bewohnten Welt]«, 491 und WILM, »Nachwort [Alles andere später]«, 236. Wolf selbst vermerkt zu seiner Positionierung im Literaturbetrieb in seinem Tagebuch im August 1980: »Es wird darauf ankommen, den Randpunkt, den ich besetzt habe, von Zeit zu Zeit für den Mittelpunkt der Welt zu halten. Ich ärgere mich im Moment überhaupt nicht.« WOLF, *Die unterschiedlichen Folgen der Phantasie*, 168.

- 9 Hiermit beschreitet diese Arbeit einen Weg, der bislang in der Forschung zu Wolf, wenn überhaupt, eher aufgezeigt als verfolgt worden wäre. Vgl. hierzu überblicksartig den folgenden Abschnitt zum Forschungskontext. Zitat im Fließtext: MÜLLER-TAMM, »Vermeintliche Gemeinplätze«, 95.
- 10 Vgl. WOLF, »Meine Voraussetzungen«, zuerst erschienen in *Akzente* 5 (1968), im Folgenden zitiert nach dem Wiederabdruck in BAIER (Hg.), *Über Ror Wolf* (1972). Titel und einleitende Bemerkung von Hans Bender: *Akzente* 5 (1968), 400. Neben Wolf äußern sich zum Thema in derselben Ausgabe Peter Bichsel, Peter O. Chotjewitz und Franz Mon. So gegensätzlich deren Ausgangspunkte auch seien, so Hans Bender, der wohl auch das Thema gesetzt hat, trafen sich doch alle Beiträger darin, dass »diese Literatur der Autonomie ihrer Sprache sich bewusst geworden« sei und sich »der Vernutzung« entziehen wolle (ebd.).
- 11 Wolf, »Meine Voraussetzungen«, 7f.

Phantasie in Bewegung zu setzen. Was er sich dabei und hinter den Texten denkt, ist seine Sache; wenn er mitspielt, wäre ein Buch am Ende auch das, was er daraus macht.¹²

Mit diesen Überlegungen erweist sich Ror Wolf als Kind seiner Zeit. Die wolfschen *Voraussetzungen* verweisen auf eine Idee von Literatur, die offensiv auf eine aktive Rolle der Leser:innen zielt. Um diesen lesend »neue sinnliche Erfahrungen« zu ermöglichen, bedarf es, so die implizite Annahme, zunächst der Irritation und Provokation: Erst überrascht, verwirrt und verblüfft lachend werden die Rezipient:innen, aufgestachelt von den spitzen Worten im Dickicht der Sätze, zu Mitspieler:innen, die angeleitet vom Text »mit den Bewegungen der Sprache die Ritzen und Buckel der Realität nachfahren«. Wolfs Prosa, so meine die folgenden Überlegungen anleitende These, beantwortet die Frage danach, wie die Struktur der Sprache sondiert werden und wie Wirklichkeit sprachlich und literarisch (neu) zu fassen – oder auch nicht zu fassen – sein könnte, durch auf unterschiedlichsten Ebenen des Texts angesiedelte Praktiken des *Störens*.¹³

Dass das Irritationspotential der wolfschen Prosa in den 1960er Jahren tatsächlich hoch war, jedoch nicht alle dazu bereit, sich auf die gewünschte Art und Weise zum Mitspielen provozieren zu lassen, zeigt der Brief eines anlässlich der Vorschau zu Wolfs Debüt *Fortsetzung des Berichts* im Jahr 1964 vor Enttäuschung und Befremden an die Grenze der Sprachlosigkeit gebrachten Lesers an den Suhrkamp Verlag.

Für mich war lange Zeit Ihr Verlag ›Der Verlag! [...] Aber was soll die Leseprobe von Ror Wolfs ›Fortsetzung des Berichtes?‹ Wohin soll dieser Weg führen? Ich bin traurig für diese ›Jungen‹, denen ich einen anderen Weg (welchen?) gewünscht hätte und bin froh, alt zu sein (71 Jahre). Bis Grass bin ich noch mitgekommen. Aber Ror Wolf?¹⁴

Der Verfasser des Briefs begründet sein Unverständnis nicht weiter, zu mutmaßen aber ist, dass seine Irritation vor allem in dem begründet liegt, was in der Prosa Wolfs fehlt oder vielmehr verweigert wird, nämlich beinahe alle gängigen Merkmale von Erzählliteratur. Auch wenn das Debüt sich im Vergleich zu den folgenden langen Prosatexten trotz seiner formal avancierten Anlage noch verhältnismäßig nah am traditionellen Erzählen entlangbewegt, so muss zweifellos konstatiert werden, dass Wolfs Prosa (im Gegensatz etwa zu derjenigen Günter Grass') weder eine in der Lektüre kausallogisch zu erschließende, raumzeitlich stabile erzählte Welt, noch klar konturierte psychologische Figuren etabliert. Im Gegenteil: Die Prosa Wolfs betreibt, so Michael Lentz, ei-

12 Ebd., 13.

13 Dass solche Praktiken und deren Proklamierung in Literatur und Kunst nicht erst seit ›1968‹ gang und gäbe, sondern selbst geradezu ›klassisch‹ sind, sei exemplarisch anhand eines Passus' aus dem Briefwechsel Schillers und Goethes angedeutet. Friedrich Schiller hält fest, man müsse die Leute »im ganzen genommen«, wenn man sie mit der Literatur nicht überzeugen könne, so doch zumindest »inkommodieren, ihnen ihre Behaglichkeit verderben, sie in Unruhe und Erstaunen setzen. Eins von beiden, entweder als ein Genius oder als ein Gespenst muß die Poesie ihnen gegenüber stehen. Dadurch allein lernen sie an die Existenz einer Poesie glauben und bekommen Respekt vor den Poeten.« SCHILLER/GOETHE, *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Brief von Schiller an Goethe vom 17. August 1797, 442.

14 HÄNSLER, *Briefwechsel Suhrkamp Verlag* [DLA], Brief vom 23. Dezember 1964.

ne »narratologische[] Suspendierung kausal generierter Architektur«, die die Leser-innen in beständiger »Unsicherheit« schweben lässt.¹⁵ Tanja van Hoorn konstatiert im Jahr 2016, Wolfs Debüt hätte selbst »ein halbes Jahrhundert nach seinem Erscheinen« noch immer nichts von »seiner irritierenden Wirkung verloren: *Fortsetzung des Berichts* (1964) ist und bleibt ein verstörendes Buch, ein Geniestreich, eine Provokation, ein Rätsel.«¹⁶

Im Folgenden rückt also die Agenda einer Poetik in den Mittelpunkt, die darauf ausgerichtet ist, Erwartungen von Leser-innen an Erzähltexte zu unterlaufen. Die Störung, so die Leithypothese dieser Studie, stellt ein, wenn nicht *das* grundlegende Prinzip der Schreibweise Wolfs dar – ein Prinzip, das mannigfaltige, spezifisch literarische Formen des ›Reizens‹, ›Unterwanderns‹ und ›Zersetzens‹, der Produktion von Unsicherheit und Verwirrung, des Irritierens, Provozierens und Verstörens umfasst:

Wir liefen jetzt durch das Schlafzimmer. Da! wirklich ein auffallender Anblick, auf einem ganz grünen Grund. Ein fleischroter Rücken, in diesem Moment taucht er in meiner Erinnerung auf, die Türen im Luftzug flatternd, nach langer Zeit aßen wir eine Kleinigkeit. Unbegreiflich, keine Begriffe dafür, sagte Pelzer, ein Feind von Kleinigkeiten, er blieb allerdings kaltblütig und schien der Lage gewachsen zu sein. Ich erinnere mich an das feuchte Gefühl bei der Berührung, an das fortwährende Schlucken, das mit einem Nicken des Kopfes gegen den Boden verbunden war, jawohl, nichts mehr zu sehen als der blanke Boden Anfang August, fort, wie gesagt, neue Zeile. (PP, 116f.)

Methodisches. Zielsetzung, Korpus, Forschungskontext, Architektur der Studie

Die vorliegende Studie verfolgt eine dreifache Zielsetzung. Erstens konturiert sie Ror Wolfs Schreibweise als eine Poetik der Störung, indem herausgearbeitet wird, dass in Wolfs langen Prosaarbeiten verschiedenste Spielformen der Störung auf Ebene der Narration wie der Diegese eine textkonstitutive Funktion innehaben. In dieser Poetik bilden, so meine These, Selbstreferentialität und Referenz auf Welt – anders, als in der

- 15 LENTZ, »Das Imaginäre und das Konkrete«, 49. Auch Jan Wilm konstatiert, durch »höchste Komik und schönste Irritation« bringe Ror Wolf »seine Leserinnen und Leser stets in Zustände der vollendeten Verwirrtheit«: WILM, »Nachwort [Alles andere später]«, 235.
- 16 VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 255. Kai U. Jürgens hält im Nachwort zum ersten Prosaband der *Ror Wolf Werke* fest, Wolfs Debüt bleibe »ein schwieriges Buch, das seine Leser durch eine Vielzahl von Verweigerungen provoziert« und Rolf Schütte spricht in seiner Studie zu Wolf von den vielfältigen »Widerständen [...], die sich aus dieser Prosa ergeben.« JÜRGENS, »Nachwort [Fortsetzung des Berichts]«, 277; SCHÜTTE, *Material, Konstruktion, Variabilität*, 9. Dass sich das verstörende Potential der Prosa Wolfs in der Gegenwart keineswegs abgenutzt hat, sondern die Prosa weiterhin »nachhaltig zu irritieren und zu stören und eine regelrechte Rezeptionswut hervorzurufen vermag« (WILM, »Nachwort [Alles andere später]«, 246), zeigen insbesondere Online-Bewertungen der Texte. Wolfs 2012 publizierter ›Horrorroman: Die Vorzüge der Dunkelheit‹ etwa lässt einen Leser vollkommen »ratlos zurück. Das heisst, ich weis [sic] nicht was es war. Ein Sammelurium von Worten und Satzketzen ohne jeglichen für mich erkennbaren Zusammenhang. Was soll das?« (Bewertung von »Leser« auf amazon.de vom 14. August 2012 unter dem Titel ›Horrorroman?‹). Für »stax aus Regensburg« bietet das Buch »[b]eabsichtigte Verwirrung ohne Nährwert« (Bewertung ebd. unter dem Titel ›Dahingekitschte Textcollagen« vom 4. Juli 2012).

Forschungsliteratur zu Wolf immer wieder proklamiert – keine Gegensätze. Vielmehr wird das wolfsche Schreiben zweitens gelesen als eines, das die eigenen ›Voraussetzungen‹ in die Darstellungsordnung integriert und so die Inszenierung des Gemachtseins der Texte mit der Ausrichtung auf Realität verschränkt. Die lange Prosa Wolfs wird drittens in ihrem literaturgeschichtlichen Kontext verortet, um ihre Spezifik, aber auch ihre vielfältigen Verwandtschaftsbeziehungen zu anderen zeitgenössischen experimentellen Prosaformen und Wirklichkeitszugriffen in Prosa sichtbar zu machen.

Korpus: Lange Prosa

Analysegegenstand sind die eigenständig veröffentlichten langen Prosatexte Wolfs, wobei ein Schwerpunkt auf den beiden ersten, in den 1960er Jahren veröffentlichten Werken liegt. In den Blick genommen werden *Fortsetzung des Berichts* (1964) und *Pilzer und Pelzer. Eine Abenteuerserie* (1967), weiterhin *Die Gefährlichkeit der großen Ebene. Reise-Roman* (1976) und punktuell auch der letzte, mit großem zeitlichem Abstand veröffentlichte lange Prosatext *Die Vorzüge der Dunkelheit. Horrorroman* (2012). Das weitere literarische Werk Wolfs, das neben Kurz- und Kürzestprosa und Lyrik auch die unter dem Pseudonym Raoul Tranchirer veröffentlichte *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* umfasst, bleibt hier ebenso ausgeklammert wie die Hörspiel-Arbeiten sowie die Bildcollagen, die Wolf seit den 1950er Jahren parallel zu seinem Schreiben produzierte und die im Lauf der Zeit verstärkt auch in die Prosabücher eingebunden wurden – was ihre eigenen, sich aus dem Zusammentreffen von Text und Bild ergebenden Störformen mit sich bringt.¹⁷

Der gewählte Fokus auf die *lange Prosa* wie auch die Veröffentlichungen der 1960er Jahre gründet darin, dass die zu beschreibende Störungspoetik sich in den ersten beiden Buchpublikationen als zentrales Charakteristikum der Schreibweise Ror Wolfs herausbildet, hier also in ihrer Formationsphase nachvollzogen werden kann.¹⁸ In der langen

17 Für einen Überblick über das Werk vgl. die im Schöffling Verlag erscheinende Gesamtausgabe *Ror Wolf Werke*, zur Einführung in Wolfs textuelle und bildliche Welten die Hommage Jan Wilms: WILM, *Ror Wolf. Lesen* (2022). Für einen Überblick über das Medienecho sowie ausgewählte literaturwissenschaftliche Aufsätze vgl. BAIER (Hg.), *Über Ror Wolf* (1972); Frankfurter Verlagsanstalt (Hg.), *Anfang & vorläufiges Ende* (1992) sowie WILM (Hg.), *Alles andere später* (2019), die bis zum Veröffentlichungszeitpunkt die (jeweils neuen) maßgeblichen Beiträge sammeln. Insbesondere die Text- und Buchgestalt von *Pilzer und Pelzer* sowie *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* hat sich im Lauf der Veröffentlichungsgeschichte in den Neuauflagen wie auch den Werkausgaben der Frankfurter Verlagsanstalt und des Schöffling Verlags mehrfach verändert. Insofern in dieser Studie der spezifische literarhistorische Kontext der Entstehungszeit, teils auch die Werkgenese im Zentrum des Interesses stehen, werden die Prosaarbeiten Wolfs (unter vergleichendem Blick auf Entstehungsstufen sowie spätere Ausgaben) nach den Erstausgaben zitiert.

18 Die ersten beiden eigenständig veröffentlichten literarischen Arbeiten stellen mit *Fortsetzung des Berichts* und *Pilzer und Pelzer* lange Prosatexte dar. Es folgt mit *Mein Famili* 1968 ein Band mit Moritaten und Bildcollagen, 1969 ein Kurzprosaband unter dem Titel *Danke schön. Nichts zu danken*, sowie 1971 ein Band mit ›Fußball-Spielen‹ (*Punkt ist Punkt*). Mit *Nachrichten aus der bewohnten Welt* erschien 1991 ein Band, der (wie schon *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* von 1976) sowohl Kurzprosa als auch einen längeren Prosatext umfasst. Da in der vorliegenden Studie der zeitliche Rahmen der 1950er bis 1980er Jahre fokussiert wird und die Kontinuität des Prosaschreibens Wolfs anhand von Seitenblicken auf den Schlusspunkt der langen Prosa (*Die Vorzüge der Dunkelheit* von 2012) ausgewiesen werden kann, sei für die Analyse von *Nachrichten aus der bewohnten Welt* auf die Studie von Ina Appel verwiesen: APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*

Prosa liegen weitestgehend alle Spielarten des Störens, die sich auch in den anderen von Wolf bedienten literarischen Gattungen auffinden lassen, vor – zugleich lässt sich anhand dieser die Frage adressieren, wie trotz oder gerade aufgrund der unterschiedlichen Verfahren des Störens der Zusammenhalt umfänglicher Prosatexte hergestellt wird.¹⁹ Nicht zuletzt erscheint es mit Blick auf die These einer der wolfschen Prosa immanenten Ausrichtung auf Wirklichkeit fruchtbar, speziell diejenigen Texte ins Zentrum zu rücken, die vom Autor als »Romane« konzeptualisiert sind – kann doch Hans Blumenberg zufolge im Rahmen einer auf den »formale[n] Wirklichkeitsausweis« tendierenden Kunst in der Moderne gerade der Roman als »die welthaltigste und welthafte Gattung« gelten.²⁰ In eine ähnliche Richtung zielend konstatiert auch Ralf Simon, gerade »große[] Prosatexte« stellten »hinsichtlich ihrer weltkonstruierenden Architektur« den Anspruch, über »hochkomplexe, dicht verfugte, durchaus nicht-narrative Textsemantiken [...] eine vollständig selbstreflexive, aber darin undurchsichtig gewordene Welt« textuell zu erzeugen.²¹

Zusätzlich zu den Buchpublikationen werden punktuell unveröffentlichte Typskripte sowie veröffentlichte Vorstufen der untersuchten Texte in die Analyse einbezogen. Dies erlaubt nicht nur den Nachvollzug der Werkgenese, sondern auch eine pointiertere Beschreibung der wolfschen Poetik. Insbesondere zum Debüt *Fortsetzung des Berichts* liegt hierfür einiges an Material vor, das auf exemplarische Weise ermöglicht, nachzuverfolgen, wie sich Wolfs Schreiben seit den ersten kurzen Veröffentlichungen in der Studentenzeitschrift *Diskus* in den 1950er Jahren sukzessive von tradierten Erzählformen entfernt. Dass die Prosatexte *Krogge ist der beste Koch* (1961),²² *Krogge ist der beste Koch oder Fortsetzung des Berichts* (1962)²³ sowie *Das Verschwinden des Bauern in der Ferne* (1963)²⁴ als Auszüge aus Vorstufen des Debüts von 1964 bezeichnet werden können, geht nicht nur aus den teils großen inhaltlichen und textuellen Übereinstimmungen mit

(2000). Abgesehen von den genannten veröffentlichte Wolf keine weiteren langen, als eigenständige Buchpublikation veröffentlichten Prosatexte mehr.

- 19 Rolf Strube konstatiert, in den »größeren Prosaarbeiten« zeige sich Ror Wolfs Stil »in seiner reinsten und vielfältigsten Gestalt«: STRUBE, »Eine Schule der Wahrnehmung«, 99.
- 20 BLUMENBERG, »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«, 21. – Es springt ins Auge, dass alle langen Prosapublikationen Wolfs narrative Genres und insbesondere die Romanform anzitieren. Die 1976 und 2012 veröffentlichten Texte Wolfs tragen die Gattungsbezeichnung »Roman« im Untertitel: *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* ist als »Reise-Roman«, *Die Vorzüge der Dunkelheit* als »Horrorroman« bezeichnet. Zum Debüt ist in der Neuausgabe der Frankfurter Verlagsanstalt (wohl verlagsseitig) vermerkt: »Der Roman entstand in den Jahren 1959 bis 1964«: WOLF, *Fortsetzung des Berichts* (1992), unpaginierter [291]. Debüt wie auch *Pilzer und Pelzer* werden von Wolf zudem an verschiedenen Stellen als solche bezeichnet; vgl. zu *Pilzer und Pelzer* etwa: WOLF, *Briefwechsel Suhrkamp Verlag, 1973–1980* [DLA], Brief Wolf an Laux, 19.2.78.
- 21 SIMON, *Die Idee der Prosa*, 287.
- 22 WOLF, »Krogge ist der beste Koch«, erschienen in *Akzente* 5 (1961).
- 23 WOLF, »Krogge ist der beste Koch oder Fortsetzung des Berichts«, erschienen in: ENZENSBERGER (Hg.), *Vorzeichen* (1962).
- 24 WOLF, »Das Verschwinden des Bauern in der Ferne«, erschienen in *Akzente* 5 (1963). Der Text wurde im Herbst 1962 beim Treffen der Gruppe 47 gelesen. Vgl. JÜRGENS, »Nachwort [*Fortsetzung des Berichts*]«, 284.

der Buchpublikation des Debüts hervor, sondern auch aus dem im Deutschen Literaturarchiv Marbach liegenden Nachlass des Autors. Im Nachlass, der bislang von der Forschung nicht berücksichtigt wurde, befinden sich in der Mappe mit dem Titel »Krogge ist der beste Koch oder Fortsetzung des Berichts« zwei Typoskripte: Eine Textversion auf festem Papier, gekennzeichnet mit dem archivalischen Vermerk »Vorfassung von ›Fortsetzung des Berichts‹ 1959–1961« (im Folgenden: Fassung I), und eine für die von Hans Magnus Enzensberger herausgegebene Publikation *Vorzeichen* überarbeitete Variante auf dünnem (Durchschlag-)Papier, versehen mit der archivalischen Notiz »Für VORZEICHEN Suhrkamp 1962 Herausgegeben von H. M. Enzensberger« (im Folgenden: Fassung II).²⁵ Die Veröffentlichungen in *Akzente* und *Vorzeichen* stellen Auszüge aus diesen Typoskripten dar. Beide Textfassungen selbst wiederum sind – dies wird mit Blick auf Struktur des Texts, aber auch auf Personal und Motivik im Vergleich mit den zwei ebenfalls in Marbach liegenden Typoskripten unter dem Titel »Die Fortsetzung des Berichts« erkennbar²⁶ – eindeutig Entwurfsfassungen des Debüts.²⁷

Neben den eher spärlich getätigten poetologischen Äußerungen des Autors (etwa in Interviews) werden auch seine in den 1950er Jahren im bereits genannten *Diskus* erschienenen literaturkritischen Arbeiten berücksichtigt, die Einblicke in Wolfs theoretisch-reflexiven Zugriff auf Literatur eröffnen.²⁸ Wo sich daraus Einsichten ergeben, die ansonsten verschlossen blieben, werden darüber hinaus auch Ror Wolfs im Literaturarchiv Marbach liegende Briefwechsel mit dem Suhrkamp Verlag und befreundeten Autor:innen einbezogen.

Trotz des ausgeprägten Individualstils Wolfs ist dessen Prosawerk fest im literarhistorischen Kontext seiner Zeit verankert. Um diese Verankerung kenntlich zu machen, wird in den Analysen vergleichend auf zeitgenössische Autor:innen eingegangen, die verwandte textuelle Strategien im Spannungsfeld experimentellen Schreibens und langer (Prosa-)Form verfolgen. Schreibweisen und poetologische Reflexionen insbesondere von Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett, Peter Weiss, Claude Simon oder Arno Schmidt werden dabei als Wegmarken gelesen, an denen sich Wolf orientiert, von denen er sich aber auch abstößt.²⁹ Prosaarbeiten und Essays von Friedricke Mayröcker, Franz Mon,

25 WOLF, *Krogge ist der beste Koch*, Manuskripte Prosa [DLA]. – Einzig Jürgens erwähnt in seinem Nachwort zum Band *Prosa I* der *Ror Wolf Werke* die Manuskripte, zum Zeitpunkt der Einsicht lag ihm aber offenbar vom Debüt lediglich die hier als Fassung II bezeichnete Fassung vor. Vgl. die Kommentare zu Werkgenese und Veröffentlichungsgeschichte in JÜRGENS, »Nachwort [Fortsetzung des Berichts]«, 282–284.

26 WOLF, *Fortsetzung des Berichts*, *Die Fortsetzung des Berichts*, Manuskript im Bestand des Suhrkamp Verlags [DLA].

27 WOLF, *Die Fortsetzung des Berichts. Roman*, Manuskripte Prosa [DLA]. – An dieser Stelle sei zu den Manuskripten eine technische Anmerkung vorweggeschickt: Die maschinengeschriebenen Typoskripte sind teils ausschließlich in Kleinschreibung verfasst und werden im Folgenden auch so zitiert. Die Kleinschreibung ist bei Wolf allerdings nicht als poetologische Setzung zu verstehen: Ausnahmslos alle von Wolf veröffentlichten Texte entsprechen der (zum Veröffentlichungszeitpunkt) gängigen Orthographie.

28 Wolf schrieb ab 1958 regelmäßig für die studentische Zeitschrift und war 1959–1961 als Feuilleton-Redakteur des *Diskus* tätig.

29 Die zahlreichen intertextuellen wie auch intermedialen Bezugnahmen der Prosa Wolfs, von denen im Folgenden nur einige besonders prägnante hervorgehoben werden, beschränken sich freilich

Konrad Bayer, Jürgen Becker oder Gisela Elsner, am Rande auch Peter Handke, Elfriede Jelinek oder Rolf Dieter Brinkmann, bilden in dieser Arbeit einen Resonanzraum zu den Werken Wolfs – als zeitgenössische Positionen, die auf ähnliche Fragestellungen reagieren wie diejenigen, die Wolf in seinem Schreiben beschäftigen.³⁰ In den Blick genommen werden Texte aus dem Zeitraum der 1950er bis 1980er Jahre, wobei auch hier der Schwerpunkt auf deutschsprachiger Prosa der 1960er Jahre liegt.

Forschungskontext und Einsatz dieser Arbeit

Die Verortung Ror Wolfs in der zeitgenössischen Literaturproduktion wurde bereits verschiedentlich thematisiert. Dass Wolfs Prosa im Kontext der Schreibweisen Samuel Becketts, Peter Weiss', Arno Schmidts oder auch des Nouveau Roman zu sehen ist, wurde von Beginn an in Rezensionen festgestellt.³¹ Im Forschungskontext gehen insbesondere Monika Pauler (in Bezug auf Weiss und Schmidt) und Kai U. Jürgens (in Bezug auf Weiss) auf die literarischen Bezüge des Debüts Ror Wolfs ein; Barbara Raschig betont zudem die Verbindungslinien zur Konkreten Poesie.³² Als eine lange Zeit dominante Tendenz

nicht auf den Kontext der 1950er und 1960er Jahre. Tanja van Hoorn bemerkt im Wolf-Kapitel ihrer Studie, in dem sie die Referenzen von Wolfs Debüt auf naturgeschichtliche Wissensbestände des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts herausarbeitet, die Forschung habe (abgesehen von ersten Andeutungen) »mit der Suche nach möglichen Quellen für Wolfs *Fortsetzung des Berichts* noch gar nicht begonnen«. VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 260, Fußnote 19. Die Ausweise von Prätexten und Referenzen in der vorliegenden Arbeit verstehen sich als weiterer Baustein einer solchen Aufarbeitung, sind aber dem primären Ansinnen untergeordnet, Wolfs Störungspoetik zu konturieren und literarhistorisch zu kontextualisieren.

- 30 Inwiefern das Schreiben Wolfs Impulse für jüngere Autor:innen gegeben hat, wäre eine vielversprechende, in der vorliegenden Studie allerdings nicht adressierte Frage. Ror Wolf kann nicht nur, wie Sven HANUSCHEK konstatiert, als »Autor für Berufsleser« gelten (HANUSCHEK, »Zwischen Suppe und Mund«, zuletzt abgerufen am 01.10.2023), sondern auch als Schriftsteller für Autor:innen. Gert F. Jonke etwa betont 1975, Wolfs *Pilzer und Pelzer* sei für ihn »eines der folgenreichsten Bücher gewesen [...], das Lesen dieses Buches hat meine Empfindungsfähigkeit gesteigert und bis heute Spuren in mir hinterlassen, was die Kraft der Assoziationsfähigkeitsvergrößerung betrifft.« JONKE, »[O. T.]«, 113. Eine weitere nachweislich stark vom Schreiben Wolfs geprägte Autorin ist Brigitte Kronauer, die schreibt, der Eindruck der ersten Wolf-Lektüre sei für sie »ein ungeheuerlicher, befreiender« gewesen. KRONAUER, *Favoriten*, 58. Ihr Prosawerk bietet sich zur vergleichenden Lektüre an, bleibt aber angesichts des hier gesetzten zeitlichen Schwerpunkts ausgeklammert: Kronauers Debüt *Frau Mühlenbeck im Gehäus* erschien 1980; mit der Monografie von Ina Appel liegt zudem bereits eine vergleichende Studie zu Kronauer und Wolf vor. Die folgenden Analysen richten den Fokus auf die Herausbildung der Poetik Wolfs in den 1960er Jahren sowie den Einbezug von bislang noch kaum bzw. nicht in Bezug zu Wolfs Prosa gesetzten Schreibweisen wie denjenigen Bayers, Elsners, Mayröckers oder Mons.
- 31 Vgl. exemplarisch HEISENBÜTTEL, »Bericht aus einer Traumlandschaft« (1972) und KESTING, »Die Welt eine Wohnküche« (1992).
- 32 Vgl. PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 8–21 und JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 16–30. Barbara Raschig geht auf die gemeinsamen Voraussetzungen Wolfs mit Peter Weiss und Helmut Heißenbüttel ein und stellt Wolf in den Kontext konkreten Schreibens: RASCHIG, *Bizarre Welten*, 44–65 und 106–123. In seinem Nachwort zu *Fortsetzung des Berichts* verweist Jürgens zudem auf die Parallelen der wolfschen Prosa zu derjenigen Samuel Becketts, Franz Kafkas und Thomas Bernhards: JÜRGENS, »Nachwort [Fortsetzung des Berichts]«, 286f.

in der – allerdings nicht besonders umfangreichen – literaturkritischen und -wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Wolf lässt sich die Analyse der Materialität der Sprache und der Konstruktionsmechanismen der Texte festhalten, welche die Sprache als eigenmächtigen Agens der Literatur Wolfs prononcierte und zuweilen mit der expliziten Verneinung jeglicher Ausrichtung der Prosa auf Wirklichkeit einher ging.³³ Studien seit den ausgehenden 1990er Jahren jedoch heben auf unterschiedliche Art und Weise auch die Zuwendung der Prosa Wolfs zur Realität hervor, wobei für die vorliegende Arbeit vor allem die (wenig rezipierte) Magisterarbeit Monika Paulers zur Rolle der Erinnerung (1997), Kai U. Jürgens' Dissertationsschrift zur Realitätskonzeption (2000), Ina Appels Dissertation zu Subjektivitätsskizzen bei Wolf und Kronauer (2000) sowie das Wolf-Kapitel in Tanja van Hoorns Studie zur ästhetischen Verarbeitung von Naturgeschichte in der Moderne (2016) wichtige Erkenntnisse bereitstellen.³⁴ Im Kontext der Frage nach der Narrativität kurzer Prosatexte hat Carola Gruber mit ihrer Dissertation zu Ereignishaftigkeit (2014) zentrale Ergebnisse zu Wolfs Kürzestprosa vorgelegt;³⁵ was die Struktur von Wolfs Texten angeht, gewährt Jörg Albrechts Dissertation zu Abbrüchen in Prosa und Hörspiel (2014) wertvolle Einsichten.³⁶ Eine »umfassende literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Ror Wolfs Werk« bleibt allerdings, wie Gruber 2014 feststellt, auch weiterhin ein Desiderat der Forschung.³⁷

-
- 33 Vgl. zur Klassifizierung Wolfs als reinen Sprachspieler den Forschungsüberblick in JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 12–14. Exemplarisch zitiert sei hier Wolfgang Werth, der zu *Pilzer und Pelzer* schreibt, »Sujet [sei] die einzige Realität, die Wolf als Material des Schriftstellers anerkennt: die Sprache.« WERTH, »Vielleicht Polzer«, 35. Zu einer auf die »Sprachbewegungen im literarischen Werk von Ror Wolf« fokussierten Lektüre vgl. die Magisterarbeit von Rolf Schütte, der konstatiert: »Sprache inszeniert sich literarisch selbst.« SCHÜTTE, *Material, Konstruktion, Variabilität*, 117.
- 34 Pauler, Jürgens und van Hoorn fokussieren sich jeweils auf Wolfs Debüt *Fortsetzung des Berichts*, Appel behandelt den Prosaband *Nachrichten aus der bewohnten Welt* von 1991. Die erwähnte Arbeit von Schütte, sowie die Studien von BÜNDGEN, *Sinnlichkeit und Konstruktion* (1985) und RASCHIG, *Bizarre Welten* (2000) befassen sich werkübergreifend mit dem Schreiben Wolfs. – Mit Blick auf den Realitätsbezug der wolfschen Prosa kann Jürgens' Dissertation als Wegbereiter gelten. Seinen Ansatz, Wolf als Autor zu lesen, in dessen Texten »mehr von der außertextlichen Wirklichkeit sichtbar wird, als es zunächst den Anschein hat«, führt Jürgens auch in den Nachworten der von ihm herausgegebenen Bände der *Ror Wolf Werke* weiter: JÜRGENS, »Nachwort [Fortsetzung des Berichts]« (2010); JÜRGENS, »Nachwort [Die Gefährlichkeit der großen Ebene]« (2012), Zitat 358. Früh hat Bettina Clausen Wolf als »weit fortgeschrittene[n] Realist[en]« ausgewiesen, freilich ohne diese Klassifizierung im Kontext ihres Lexikoneintrags detailliert ausführen zu können: CLAUSEN, »Wolf, Ror«, 866. Was die »Ratschläger« Ror Wolfs angeht, sei im Kontext des Wirklichkeitszugriffs zudem exemplarisch auf Monika Schmitz-Emans verwiesen, welche im Rahmen einer größeren Studie auch Wolfs parodistischen Umgang mit dem enzyklopädischen Projekt fokussiert: SCHMITZ-EMANS, *Enzyklopädische Phantasien*, 307–330. Van Hoorn spricht in ihrer Untersuchung zur literarischen Imitation pragmatischer Wissenspräsentation in Bezug auf die wolfsche *Enzyklopädie* von einem »impliziten Roman im Lexikon«. VAN HOORN, »Kleine Typologie des Lexikon-Romans«, 392.
- 35 Vgl. GRUBER, *Ereignisse in aller Kürze*, 191–246. Das Kapitel zu Ror Wolf behandelt den 1987 veröffentlichten Kurzprosa-Band *Mehrere Männer*.
- 36 Vgl. ALBRECHT, *Abbrüche*, 233–247 und 365–378. Albrecht geht in seinen Wolf-Kapiteln auf *Pilzer und Pelzer* sowie mehrere Hörstücke ein.
- 37 GRUBER, *Ereignisse in aller Kürze*, 194f.

Ansatzpunkt der vorliegenden Studie bildet das Prinzip der Störung und die Herausarbeitung dessen produktiver Dimensionen in den langen Prosatexten Wolfs mit Fokus auf deren spezifische Ausrichtung auf Realität: Über das Leitthema der Störung werden im Folgenden literarische Formbeobachtung und Realitätsbezug der Prosa miteinander kurzgeschlossen.³⁸ Wichtig ist es mir dabei, hervorzuheben, dass der über das Prinzip Störung umgesetzte Wirklichkeitsbezug auch ein ganz konkreter und zeitkritischer ist.³⁹ Brigitte Kronauer, die die Realitätsbindung der Prosa Wolfs stets betont hat, kommentiert, die in dieser »entworfenen Panoramen« seien, »wenn nicht identisch mit der Struktur der wahren Wirklichkeit, so doch ihr viel ähnlicher« als »die Welt unter dem alten Geschichtenhut«. Diese strukturelle Verwandtschaft entstünde durch Wolfs »auf-rührerische[] Formensprache«, die sich »am rohen Leben entzündet«.⁴⁰ In eine ähnliche Richtung wie die hier vorgeschlagene zielt auch Michael Lentz, der betont, dass Wolf »ein realistischer Erzähler ist. Ror Wolf ist kein phantasmagorischer Spaßmacher, kein Sprachkunsthandwerkskünstler, der vorgefundene Sprache und ihre Schemata [...] nach Prinzipien der ars combinatoria oder des geschmäckerlichen Zufalls neu arrangiert.« Unter dem »realistischen« Ansatz Wolfs versteht Lentz die Eigenart, »Konfigurationen, Situationen und Bilder zu finden für ganz reale Alpträume, für Urängste, Hoffnungen, Freuden und Krankheitszustände« – Konfigurationen, die dokumentarisch organisiert sein können, indem sie vorgefundenes Material und disparate Elemente collagieren, »so dass Realitätspartikel sich gegenseitig ins Wort fallen, korrigieren, überbieten, ergänzen«.⁴¹ Auch wenn im Folgenden die Begriffe des Erzählens wie auch des Realismus in Bezug auf Wolfs Schreiben problematisiert werden, stimme ich Lentz in der Sache zu – womit sich bereits andeutet, dass es keineswegs ohne Schwierigkeiten vonstattengeht, eine wissenschaftliche Beschreibungssprache für den Wirklichkeitszugriff der Prosa zu finden. Jan Wilm löst in seinem Nachwort zum Supplementband der Werkausgabe das Problem durch Metaphorik, wenn er konstatiert, Ror Wolf erschaffe »eine Kunst, die immer gleichzeitig in und über der Wirklichkeit balanciert, wie ein Seiltänzer, allerdings einer, der bei seinem Balanceakt auch noch ein Kaninchen aus seinem Hut zaubert«.⁴² Wie

38 In der Forschungsliteratur zu Wolf wurden bereits verschiedene Aspekte der Störung behandelt; das *Prinzip Störung* als zentrale Beschreibungskategorie des Werks wurde aber bislang nicht gesondert untersucht. Die vorliegende Studie kann daher nicht nur einen neuen Blickwinkel auf das Werk eröffnen, sondern ermöglicht es überdies, bisherige Forschungsergebnisse zum Schreiben Ror Wolfs neu zu perspektivieren.

39 In dieser Hinsicht erweitert die hier vorgelegte Argumentation die bisherige Forschung und insbesondere den Forschungsansatz Jürgens', der in seiner im Jahr 2000 veröffentlichten Dissertation konstatiert, Wolfs Debüt fehle eine »kritische bis oppositionelle Haltung zu den tagespolitischen Ereignissen seit 1945«, »der Krieg und seine Folgen« würden »weiträumig ausgespart«: JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 143. Im Folgenden wird hingegen davon ausgegangen, dass ebendieser spezifische zeitkritische Bezug eine äußerst wichtige Rolle in Wolfs Debüt wie auch der späteren Prosa spielt. Jürgens selbst nimmt diesen Aspekt im Jahr 2010 ausgehend von einem Gespräch mit Ror Wolf ins Nachwort von *Fortsetzung des Berichts* auf, ohne aber ausführlicher auf diesen einzugehen: Vgl. JÜRGENS, »Nachwort [Fortsetzung des Berichts]«, 280f.

40 Alle Zitate KRONAUER, *Favoriten*, 63f.

41 Alle Zitate LENTZ, »Das Imaginäre und das Konkrete«, 39.

42 WILM, »Nachwort [Alles andere später]«, 240.

dieser Balanceakt mit Kaninchen ausgeübt wird und wie er sich analytisch beschreiben lässt, bildet den Gegenstand der hier angestellten Überlegungen.

In *close readings* exemplarischer Passagen aus den langen Prosaarbeiten Wolfs sowie, vergleichend zu diesen, anderer zeitgenössischer Autor:innen, werden im Folgenden Darstellungsverfahren wie Motivkomplexe aufgeschlüsselt, um Formen und Funktionen des Störens herauszuarbeiten. Das Prinzip Störung ist in den letzten Jahren verstärkt ins Interesse der Forschung gerückt; die Analysen dieser Studie können entsprechend auf Beschreibungsansätzen der Störung aus Sprach-, Kultur-, Medien- und Literaturwissenschaft aufbauen. Im Gegensatz zu primär kulturwissenschaftlich ausgerichteten Forschungsansätzen zur Störung – etwa Eva Horns, die schwerpunktmäßig ausgehend von Störfällen gesellschaftliche Selbstvergewisserungsstrategien durch Fiktionen und Narrationen analysiert⁴³ – ist die vorliegende Arbeit als dezidiert literaturwissenschaftliche Untersuchung angelegt.⁴⁴ Es werden im Rahmen der Textanalyse durchaus Imaginationsformen und Narrative der Störung (als Motiv) in den Blick rücken. Vor allem aber soll anhand der langen Prosa Wolfs im Folgenden das *Spektrum* aufgefächert werden, in dem Störungen verschiedener Art im literarischen Text nicht nur auf der Ebene der Diegese, sondern auch und insbesondere auf der Ebene der Darstellung produktiv werden. Charakteristik der Poetik Wolfs ist es gerade, dass sie nicht um eine zentrale Figur der Störung organisiert ist, sondern unterschiedliche Störphänomene in sich versammelt, die es in den Kapiteln dieser Arbeit schrittweise herauszuarbeiten gilt. Als fruchtbar erweisen sich daher (themenbezogen jeweils an Ort und Stelle der Analyse eingeführte) literaturwissenschaftliche,⁴⁵ medienwissenschaftliche⁴⁶ und sprachwissenschaftliche⁴⁷ Ansätze, um die spezifisch literarischen Spielformen der Störung in der langen Prosa Ror Wolfs zu entfalten.

43 Vgl. HORN, *Zukunft als Katastrophe* (2014). Auch die Arbeitsgruppe *The Principle of Disruption* setzt einen Schwerpunkt auf Störungsfiktionen – vgl. etwa KOCH/PETERSEN, »Störfall – Fluchtlinien einer Wissensfigur« (2011) und KOCH, »Heart of Darkness« (2016) –, untersucht aber zugleich ästhetische Störungen, in denen die Irritation auf Ebene der Darstellung verortet ist: Vgl. hierzu etwa KOCH/NANZ, »Ästhetische Experimente« (2014) oder den Band KOCH et al. (Hg.), *Disruption in the Arts* (2018).

44 Zu einer literaturwissenschaftlich ausgerichteten Perspektivierung der Störung mit stark motivischem Fokus sei verwiesen auf die von Carsten Gansel herausgegebenen Bände, jüngst GANSEL/FERNÁNDEZ PÉREZ (Hg.), *Störfall Pandemie* (2022); GANSEL et al. (Hg.), *Schreiben, Text, Autorschaft II* (2021) und GANSEL (Hg.), *Trauma-Erfahrungen und Störungen des Selbst* (2020). Der Schwerpunkt des zweitgenannten liegt auf Inszenierungen spezifischer Schreibsituationen sowie Formen der Schreibblockade und -störung; derjenige des letztgenannten auf literarischen Darstellungen lebensweltlicher Störungen und der »Rolle der Künste«, insbesondere des Erzählens, »bei der ›Verarbeitung‹ von existentiellen Krisensituationen und fundamentalen gesellschaftlichen Zäsuren«, wie Gansel in den Vorbemerkungen (ebd., 4) konstatiert.

45 Etwa JAKOBSON, »Die neueste russische Poesie« (1971) und ŠKLOVSKIJ, »Die Kunst als Verfahren« (1971).

46 Etwa KRÄMER, *Medium, Bote, Übertragung* (2008) und RAUTZENBERG, *Die Gegenwendigkeit der Störung* (2009).

47 Etwa JAKOBSON, »Linguistik und Poetik« (1979); KÜMMEL/SCHÜTTPELZ (Hg.), *Signale der Störung* (2003) oder JÄGER, »Störung und Transparenz« (2004).

Architektur der Studie

Die Studie setzt ein mit der Frage danach, wie tradierte Ordnungssysteme von Prosatexten anhand der Schreibweise Wolfs über die Störung als literarische Formkategorie ausgehebelt werden. Hierbei rücken drei zentrale Bereiche in den Blick, deren Analyse die grundlegende Ausrichtung der wolfschen Poetik langer Prosa und deren Zugriff auf sprachliche wie außersprachliche Wirklichkeit offenlegt: das Erzählen, das Beschreiben und das Arbeiten in und mit Sprache. In vier Argumentationsschritten wird zunächst gezeigt, wie Wolf eine narrative Textorganisation durch ein (paradigmatisches) Prosaschreiben ersetzt, das sich durch Formen der Störung konstituiert und den Zusammenhalt der Prosagebilde maßgeblich durch einen stolpernden Prosarhythmus gewährleistet (Teil I). Der folgende Teil widmet sich den Zielrichtungen des Störens, die mit drei Wirklichkeitsebenen verzahnt sind: der Wirklichkeit des Texts, dem Wirklichkeitsverhältnis des Subjekts und der zeithistorisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit. Wolfs Bildpoetik, die Inszenierung gestörter Schreib-Szenen sowie die auf kompositorischer Ebene verfolgte Störung der Idee des ›Ganzen‹ lese ich als Bausteine einer Textstrategie, die (auf abstrakter Ebene) darauf zielt, die Realität des Prosatexts als literarischen Text, als Form in einem Medium im Akt des Lesens präsent zu halten. Die ostentative Exponierung von Kontingenz lässt sich als humoristische Reflexion von Repräsentation und literarischem Realismus verstehen, welche, so die These, das ambivalente Wirklichkeitsverhältnis des modernen Subjekts ins Werk zu setzen sucht. Darüber hinaus trägt Wolfs Prosa eine (sehr konkrete) zeithistorische Signatur und artikuliert – zumindest implizit – einen kritischen Gesellschaftskommentar (Teil II). Der Argumentationsbogen, den die Studie insgesamt spannt, ist also derjenige vom detaillierten Blick auf literarische Verfahrensweisen hin zum Weltbezug, um über das Leitthema der Störung zu zeigen, wie in der Prosa Wolfs experimentelle literarische Formgebung und Auseinandersetzung mit Realität Hand in Hand gehen.⁴⁸ In den Schlussbemerkungen werden die Ergebnisse der Textanalysen resümierend zusammengeführt und im literaturhistorischen Diskurs kontextualisiert.

Alldem vorangehend umreißen im Folgenden einige grundlegende einführende Überlegungen zum Prinzip der Störung, zu Ror Wolfs ›radikalem Realismus‹ im Kontext der 1950er–1980er Jahre und zum Realitätsverhältnis experimentellen Prosaschreibens das Vokabular, den literaturgeschichtlichen Ort der Prosa Wolfs sowie den theoretischen Einsatz der vorliegenden Arbeit.

48 Die Kapitel bauen aufeinander auf und entwickeln einen zusammenhängenden Argumentationsgang. Um sicherzustellen, dass die Kapitel dennoch auch einzeln lesbar sind, werden gelegentlich schon behandelte Themen und Thesen wieder aufgegriffen und Querverbindungen zu anderen Kapiteln hervorgehoben.

Produktive Unruhestiftung. Vokabel, Prinzip und Einsatz der Störung

Perhaps trouble need not carry such a negative valence.⁴⁹

›Stören‹, so das *Digitale Wörterbuch der Deutschen Sprache*, bedeutet »jmdn., etw. aus seiner gewohnten Ordnung bringen«, »den ruhigen Fortgang hindern, belästigen, nicht in einen Zusammenhang hineinpassen«.⁵⁰ Sprachgeschichtlich fallen im Neuhochdeutschen ›stören‹ zwei Verbfamilien zusammen: Die Linie von ›zerstreuen‹ leitet sich vom Althochdeutschen *stören*, »zerstören« ab und erweitert sich im Mittelhochdeutschen zu *stæren*, »auseinanderstreuen, zerstreuen, verwirren, vernichten, zerstören«; die Linie von ›stochern‹ (im mhd. *stürn*, »stochern, stacheln, antreiben«, im nhd. bis ins 18. Jhd. *stüren*, »stochern, herumwühlen«), stammt wie das Englische ›to stir‹, »bewegen, anregen, aufrühren, rütteln«, vom Germanischen **sturjan* sowie dem Altnordischen *styr*, »Tumult, Kampf« bzw. *sturla* »in Unordnung bringen, stören« ab, wobei das Germanische **stur-* (wie auch die zugehörigen neuhochdeutschen Wörter ›Sturm‹ und ›Quirk‹) der indoeuropäischen Wurzel **tuer-*, **tur-*, **tuṛ-*, **tru-*, »drehen, quirlen, wirbeln« zugeordnet werden.⁵¹ Die ›Störung‹ ist im Sprachgebrauch ausgehend von diesem Bedeutungsfeld mit negativen Konnotationen belegt und gefasst als »Minderung der gewohnten Ordnung«, als »Abhaltung [...] von einer Tätigkeit«, als »Beeinträchtigung, Behinderung«.⁵² Ein ganz ähnliches semantisches Spektrum hat der Begriff ›Perturbation‹, welcher vom lateinischen *turbatio* mit der Wurzel *turba* abgeleitet ist, einem Terminus, der von Trübung über Verwirrung, Unordnung und Trubel, Tumult und Turbulenz bis hin zu Aufwiegelung und politischer Umwälzung reicht.⁵³

In den Wissenschaften werden, einhergehend mit der Entwicklung der Konzepte von ›Normalität‹ bzw. ›Normalismus‹, seit dem 19. Jahrhundert disziplinübergreifend vermehrt Fragen nach dem *Prinzip* der Störung gestellt: Ob in Rechtstheorie, Medizin

49 BUTLER, *Gender Trouble*, xxvii. »To make trouble«, so fährt Butler fort, »was, within the reigning discourse of my childhood, something one should never do precisely because that would get one in trouble. The rebellion and its reprimand seemed to be caught up in the same terms, a phenomenon that gave rise to my first critical insight into the subtle ruse of power: the prevailing law threatened one with trouble, even put one in trouble, all to keep one out of trouble. Hence, I concluded that trouble is inevitable and the task, how best to make it, what best way to be in it.«

50 Lemma »stören«, in: DWDS, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.

51 Ebd.

52 Lemma »Störung«, in: DWDS, zuletzt abgerufen am 01.10.2023. Zu den negativen Konnotationen der Wortfamilie um ›stören‹ vgl. im Neuhochdeutschen etwa auch ›verstört‹ (»verwirrt, aus dem seelischen Gleichgewicht gebracht«), ›Zerstörer‹ (»schnelles Kriegsschiff«) oder ›Störenfried‹ (»Unruhestifter«, anfangs auch im Sinne von ›Teufel«), sowie – ex negativo – das sich im 20. Jahrhundert etablierende ›entstören‹ (»elektrotechnisch ›störungsfrei machen‹): Lemma »stören«, in: DWDS, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.

53 Vgl. die Lemmata »turba«, »turbatio«, »turbido«, in: *Der neue Georges*, 4845–4848; zu »perturbatio« 3637f. Im Englischen entspringen dieser Wurzel u.a. die Begriffe disturbance, turbulence, trouble – vgl. exemplarisch das Lemma »trouble«, in: HOAD (Hg.), *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology*, 506.

und Biologie, Psychoanalyse, Informationstheorie, Kybernetik oder Kommunikationswissenschaft – die Störung wird als Ausnahmezustand, als Dysfunktion, als Unfall oder Rauschen, kurz: als Gegenpol zu Ordnung und Gleichgewicht bestimmt.⁵⁴ In den für diese Studie besonders interessanten Medienwissenschaften, wo vor allem die ästhetische Eigenlogik der medialen Störung untersucht wird, wurde die Störung als Beschreibungskategorie in den meisten Fällen ausgehend von der mathematischen Informationstheorie Claude Shannons und dessen kanonischer Definition von *noise*/Rauschen als Differenz zum Signal aufgegriffen.⁵⁵ Schon früh wurde in diesem Kontext das Prinzip der Störung von seinen negativen Konnotationen befreit. Zwischen 1946 und 1953 wurde in zehn interdisziplinären Konferenzen unter dem Titel *Cybernetics. Circular Causal, and Feedback Mechanisms in Biological and Social Systems* die Grundlegung einer allgemeinen Theorie von via Rückkopplung operierenden Systemen geleistet.⁵⁶ Die Störung wird hier nicht primär als eine gezielte Unterbrechung, sondern als »nicht-intentionale[] Unordnung (Rauschen)« verhandelt. Diese Unordnung avanciert in der Folge zu einem unspezifischen »Repertoire der Entstehung neuer Ordnung«, das vom Wissenschaftsphilosophen Heinz von Förster 1960 als »order-from-noise-principle« gefasst, und damit zum zentralen Stichwortgeber späterer Theorien autopoietischer Systeme wurde.⁵⁷

Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird das Prinzip der Störung immer häufiger auch in der Philosophie sowie den Sozial- und Geisteswissenschaften diskutiert.⁵⁸ Begreift man die Störung als eine Unterbrechung der Vorstellungen von Normalität und der Stabilität eines Systems, liegt das Potential des Nachdenkens über Störungen wie auch deren Imaginationen auf der Hand: Beim Auftreten einer Störung

54 Zum Einhergehen des Aufkommens eines Interesses an der Störung im 19. Jahrhundert mit der Entwicklung des Normalismus vgl. LINK, *Versuch über den Normalismus* (2009).

55 Vgl. SHANNON, »Communication in the Presence of Noise« (1998). Die eigentliche Pointe von Shannons Störungsbegriffs ist nach Albert Kümmel, dass dieser ein »rein syntaktische[r] Informationsbegriff« ist: Er erkläre »die Wahlfreiheit zum Maß der Information und führt zu der für die Kryptographie entscheidende Folgerung, daß ein Höchstmaß an Information und ein Höchstmaß an Störung nicht zu unterscheiden sind.« KÜMMEL, »Störung«, 231. Eine Linie, die sich von Shannon zu unter anderem Michel Serres und Friedrich Kittler ziehen lässt, ist die Wertung der Störung als destruktives Element in der Kommunikation: vgl. SERRES, *Der Parasit* (1981); KITTLER, *Grammophon, Film, Typewriter* (1986) und KITTLER, »Signal-Rausch-Abstand« (1993). In medien- und informations-theoretischen Diskursen steht das Rauschen für den »Gegensatz von Struktur, Ordnung und Information und gilt damit als Synonym für Chaos, Unordnung oder gar Störung.« Als »Nicht-Diskretes« ohne »Struktur« oder »Zeichencharakter« ist das Phänomen des Rauschens »schlechthin das Gegenteil seiner sprachlichen Bezeichnung«: HIEPKO/STOPKA, »Einleitung [Rauschen]«, 10. Zugleich aber bildet das Rauschen »den notwendigen Hintergrund von Sinn«: Auch die Nachrichtentechnik ist gezwungen, »Nachrichtengewinnung zuallererst als einen Vorgang der Rauschfilterung zu definieren«: Ebd., 11f.

56 Vgl. KÜMMEL, »Störung«, 232.

57 Ebd. »Die Chaostheorie, die seit der zweiten Hälfte der achtziger Jahre auch außerhalb von mathematisch-physikalischen Spezialanwendungen in den Geistes- und Sozialwissenschaften Anhänger fand«, so kommentiert Kümmel, »ist einerseits die vollständige Enttöbung und Positivierung der Störung als Unordnung, andererseits jedoch auch das Versprechen auf ihre totale Exorzierung.«

58 Vgl. GANSEL/ÄCHTLER, »Das ›Prinzip Störung‹ in den Geistes- und Sozialwissenschaften« (2013).

widerspricht die Erfahrung der Erwartung, wodurch Perspektiven auf Norm-Erwartungen und gängige Grenzziehungen, auf Verhältnisse von Ordnung und Unordnung eröffnet werden.⁵⁹ Die Störung rückt als das vermeintlich Andere der Normalität individuelle wie kollektive Vorstellungen von Wirklichkeit in den Blick und erweist sich aufgrund ihres Irritationspotentials als anschlussfähig für vielfältige sozial-, kultur-, sprach- und medienwissenschaftliche, aber auch ästhetische Ansätze.⁶⁰ Gerade die Adaption des Prinzips aus epistemologischen und kulturwissenschaftlichen Perspektiven führte zu einer Bedeutungserweiterung des Begriffs, der dezidiert die *produktive* Funktion der Störung betont.⁶¹

Niklas Luhmann versteht ›Irritation‹ bzw. ›Perturbation/Störung‹ systemtheoretisch als konstruktive Prinzipien, die in Form von ›Selbstirritation‹ Anstoß geben sowohl für Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibung wie auch für kommunikative Bearbeitung von Störimpulsen, die so zur Voraussetzung systemischer Entwicklung werden. In einer auf die Funktionsweise von Systemen gerichteten Perspektive, in der subjektive Handlungsweisen eine untergeordnete Rolle spielen oder gar verzichtbar erscheinen, erweist sich die Störung (als Manifestation von Kontingenz) letztlich als stabilisierend

-
- 59 Vgl. zu dieser Diagnose und grundlegend zur Störung als Wissensfigur die Veröffentlichungen der Forschungsgruppe *The Principle of Disruption*, besonders KOCH et al., »Imaginationen der Störung« (2016) und KOCH, »Heart of Darkness«, 60–62 sowie die beiden Zeitschriftenausgaben: KOCH/HABSCHIED (Hg.), *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 173 (2014) zu »Katastrophen, Krisen, Störungen« sowie KOCH/PETERSEN/VOGL (Hg.), *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2 (2011) zum Thema »Störfälle«. Laut Kaja Silverman werden moderne Gesellschaften durch (historisch variierende) ›dominante Fiktionen‹ der Störung organisiert: SILVERMAN, *Male Subjectivity at the Margins* (1992). Gerade in Zeiten, in denen Sicherheit und Prävention leitende Themen in Politik und Gesellschaft darstellen, rückt die Störung ins Zentrum der Aufmerksamkeit: Die Störung als das Andere des Normalverlaufs soll, wurde sie nicht vorausgesehen und verhindert, doch zumindest eingedämmt oder nachträglich behoben werden. Vgl. hierzu HORN, *Zukunft als Katastrophe*, 12f.
- 60 Für einen auf Literatur ausgerichteten Ansatz vgl. GANSEL, »Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie ›Störung‹« (2013). Gansel differenziert die Kategorie Störung nach unterschiedlichen Intensitätsgraden in (integrierbare) Aufstörung, (reparierbare) Verstörung und (nicht integrierbare, irreversible) Zerstörung aus; vgl. ebd., insb. 31f. Zum Phänomen des Rauschens (in der Literatur) vgl. etwa SEEL, *Ästhetik des Erscheinens* (2000), der das Rauschen als künstlerische Darstellung des Undarstellbaren fokussiert, sowie STOPKA, *Semantik des Rauschens* (2005).
- 61 Vgl. exemplarisch KOCH et al. (Hg.), *Disruption in the Arts* (2018). Die Herausgeber machen die Störung aus als eine »meta-category for the critical and artistic analysis of our times« und konstatieren: »the first thing that needs to be emphasized is the productive character of disruptions. Disruption designates interruptions – thus, not the definitive collapse or the destruction of habitual practices of reception and/or decoding. In the mode of disruption, the latter are not only rendered temporally dysfunctional but also rendered visible in the same stroke«. KOCH et al., »Disruption in the Arts«, IX. – Freilich gibt es im Kontext der Forschung zum Prinzip Störung auch Untersuchungen, die nicht unter diesem Schlagwort laufen. Vgl. etwa INGOLD/SÁNCHEZ (Hg.), *Fehler im System* (2008), die den Fehler als Wendepunkt und Katalysator starkmachen, der eine »produktive Störfunktion« erfülle, indem er als »Innovationsprinzip« einen Normbruch einer etablierten Ordnung darstelle. INGOLD/SÁNCHEZ, »Zur Einführung [Fehler im System]«, 12. Sie halten zur Produktivität dieses Normbruchs fest: »in der Natur wie in der Kunst sind Fehler oder Irrtümer nicht nur nicht vermeidbar, sie sind geradezu ein evolutionäres Erfordernis dafür, dass immer wieder andere, bessere, weiterführende Verfahren und Ergebnisse realisiert werden können.« Ebd., 11.

und systemerhaltend.⁶² Aber auch aus einer vom Subjekt her gedachten Perspektive rückt das Prinzip des Störens ins theoretische Interesse, insbesondere im Kontext (queer-)feministischer Gesellschaftstheorie. Hier jedoch sind es die handlungsmächtigen Subjekte, die, zumindest potentiell, etablierte Systeme herausfordern können. Im Anschluss an Judith Butlers *Gender Trouble* konzeptualisiert etwa Sara Ahmed *trouble* als eng mit Subversion, Ungehorsam und Eigensinn verknüpfte Provokation produktiver Unruhe. Die Störung stiftet Aufruhr, *stirs up*: Sie bringt mit ihren turbatorischen Qualitäten allen Beteiligten *trouble* – und kann zugleich durch die Aufstörung der bis dahin geltenden Ordnung neue Möglichkeitsräume und Sichtweisen sowie reale Veränderungsoptionen eröffnen.⁶³

In der Störung erscheint, so legen die hier geworfenen Schlaglichter auf Vokabel und einige theoretische Konzeptualisierungsansätze nahe, eine bis dahin nicht sichtbare Wirklichkeit: Als Un-Ordnung führt die Störung zur Infragestellung, möglicherweise auch zur Umwälzung des bisher als selbstverständliche Wirklichkeit Erfassten. Das breite semantische Spektrum des Begriffs und insbesondere dessen produktive Dimension wird in dieser Arbeit für die vielfältigen Spielformen der Störung in den Prosatexten Ror Wolfs fruchtbar gemacht. Schließlich sind, wie Lars Koch und Tobias Nanz formulieren, »[ä]sthetische Störungsverfahren« als »experimentelle Bohrungen in den diskursiven Untergrund der Wirklichkeit« zu verstehen.⁶⁴ Phänomene von Störungen des Erzählens (etwa über hochgradig unzuverlässige Vermittlungsinstanzen oder die Inszenierung textuellen Rauschens) über die Störung der Geschlossenheit der Texte (etwa durch Collagetechnik und Erzählabbrüche) hin zur Auflösung tradiertter Denkbilder und Ordnungsmuster (wie etwa Kultur vs. Natur) werden daraufhin untersucht, in welcher

62 Vgl. etwa LUHMANN, *Einführung in die Systemtheorie*, 122: »Störung heißt also, einen Informationsverarbeitungsprozess in Gang zu setzen, der im System operativ gehandhabt werden kann, etwa im Bewusstsein durch Überlegung oder durch Umlenkung der Wahrnehmung auf die Störstelle bewältigt oder in der Kommunikation kommunikativ behandelt werden kann. Man fragt zurück, man thematisiert eine Störung.« Die systemtheoretischen Grundüberlegungen machen das Prinzip Störung u.a. an Theoreme und Kategorien der Diskursanalyse anschließbar, die insbesondere Jürgen Link in *Versuch über den Normalismus* (2009) näher beleuchtet hat. Gerade in Bezug auf den gesellschaftlichen Umgang mit Störungen, Krisen und Katastrophen hat sich das Denken seit den 1970er Jahren verändert. Systemtheoretische Ansätze ermöglichten, so Sabine Höhler, »eine neue Haltung zum Kontrollverlust«, da das Systemversagen »zur Bedingung für die Selbstoptimierung des Systems«, zum »Motor der Evolution« erklärt wurde: HÖHLER, »Resilienz«, 427f. Unter dem Begriff der Resilienz wird die Fähigkeit eines Systems verstanden, »akute Störungen und Stresssituationen zu bewältigen«, es stellt mithin das Maß für die »systemische Überlebenswahrscheinlichkeit« dar (ebd., 428). Das resiliente System ist zwar angreifbar, aber nicht zerstörbar: Es folgt nicht mehr einem »linearen Ideal der Erholung«, sondern geht »in neue stabile Konfigurationen über«. Ebd., 429.

63 Vgl. AHMED, »Being in Trouble«, 184f.

64 KOCH/NANZ, »Ästhetische Experimente«, 98. Die vorliegende Studie schließt sich der Auffassung der Autoren an, welche im Vorwort zu ihrem Band *Disruption in the Arts* konstatieren, »that experimental systems of aesthetic disruption harbor an epistemological potential that can prove seminal in observing and critiquing the political-cultural constitutive conditions of acts of referring to the world in the media. Disruptions in the arts [...] always prove to be a political effort designed to perturb or introduce radical change into certain social arrangements.« KOCH/NANZ/PAUSE, »Disruption in the Arts: Prologue«, XI.

Weise sie Vorstellungen von Ordnung und Realität und das Verhältnis der Texte zu diesen verhandeln. Weit entfernt davon, die Störung als Unfall oder Fehler, als Blockade, Verweigerung oder Negation, als Irrtum oder Defizit, Scheitern oder Misslingen zu lesen, rücken die Analysen das irritierende, provozierende und kritische *Potential* der Störung in den Blick.

Die Störung als Erscheinung des Realen? Das Reale als Faszinationsfigur und Herausforderung

Die Störung kann, so lässt sich vor dem skizzierten Hintergrund konstatieren, einen Modus darstellen, in dem eine Faszinationsfigur ins Blickfeld rückt, die Albrecht Koschorke als »grundsätzliche epistemologische Problematik der Moderne«⁶⁵ benennt: nämlich ein »Reales«, das »irgendwo hinter dem Schirm herrschender Realitätskonventionen«, also »abseits gesellschaftlich normierter Verfügbarmachung von Realität« vermutet und gesucht wird.⁶⁶ Die Verwendung des Begriffs des Realen sei hierbei disparat. Mal werde mit diesem schlicht die äußere Realität, andernorts eine opake, nicht zu konzeptualisierenden Entität bezeichnet. Dies gründe in der zu bezeichnenden Sache selbst: Das Reale suggeriere zwar etwas Eigentliches oder Wesentliches, erscheine allerdings nur im Modus der Verweigerung und des Entzugs. In modernen Gesellschaften, deren Weltbezug trotz fortgeschrittener naturwissenschaftlicher Weltbeherrschung ein instabiler und ungeklärter sei, bilde dieses Reale als »widersprüchlich-zwiespältige[] Schwellenfigur«, die sich niemals gänzlich in kulturelle Repräsentationen bannen ließe, einen konstanten Verhandlungsgegenstand und »permanenten Unruheherd der gesellschaftlichen Semiose, der immer neue alltags- und kunstästhetische Ausgestaltungen stimuliert«.⁶⁷

Niemand hat den Begriff wohl so stark geprägt wie Jaques Lacan, durch dessen Begriffstrias des Symbolischen, Imaginären und Realen das letztere zu einem weit über die Psychoanalyse hinaus rezipierten und wirksamen Konzept avancierte.⁶⁸ Als Anderes

65 KOSCHORKE, »Unvermeidlich und nicht zu fassen«, 18.

66 KOSCHORKE, »Das Mysterium des Realen in der Moderne«, 15 und 26.

67 Ebd., 16.

68 Der Begriff hat allerdings eine Vorgeschichte, die auch Lacan vertraut gewesen sein dürfte: Im frühen 20. Jahrhundert entwickelte der Epistemologe Émile Meyerson in *Identität und Wirklichkeit* (*Identité et Réalité*, 1908) einen Begriff des Realen, der von einem Prinzip des Werdens ausgeht und also nicht auf einen ontologischen Terminus wie »Sein« oder »Existenz« zu reduzieren ist. Henri Bergsons Kritik einer rationalen Tradition des Denkens folgend konzeptualisiert Meyerson das Reale in Opposition zu Identität und Kausalität als ein Nicht-Identisches, Irrationales, das als epistemologische Form in einer spezifischen Weise für die Erfahrung von Wirklichkeit steht und auch im Register der Fiktion aufzufinden ist. Vgl. MEYERSON, *Identität und Wirklichkeit* (1930), insb. das Kapitel »Das Irrationale«, ebd., 302–336. Zum Rekurs Lacans auf Meyerson vgl. WÖRLER, *Das Symbolische, das Imaginäre und das Reale* (2015), insb. 15f. – Der Begriff des Realen wurde in Theorie wie Forschung ausgehend von Lacan vielfach aufgegriffen, ist allerdings keineswegs leicht zu operationalisieren. Ihn »in lacanschem Sinne« zu verwenden, erscheint als überaus problematisch, durchläuft der Begriff doch innerhalb des Werks Lacans immer wieder neue Bedeutungsverschiebungen und lässt sich zudem nicht als Einzelbegriff aus dem Denkszusammenhang der Register Symbolisches-Imaginäres-Reales extrahieren. Vgl. zu den Schwierigkeiten im Umgang mit Lacans *Œuvre* wie dem Begriff des Realen einführend EVANS, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, insb. 250–253.

der durch Imaginäres und Symbolisches konstituierten Realität ist das Reale für Lacan der Ort dessen, was sich außerhalb der menschlichen Fähigkeit zur Symbolisierung und Imagination befindet; der irreduzible Bereich der Nicht-Bedeutung.⁶⁹ Die Begegnung mit dem Realen bleibt so stets eine unmögliche Begegnung: Das Reale spricht nicht für sich selbst, sondern ist auf ein Anderes angewiesen, das auf seine Präsenz verweist.⁷⁰ In seinen immer wieder aufs Neue vorgenommenen Umkreisungen des Realen spielt Lacan sowohl auf konkrete Materialität und Faktizität an wie auf einen Ort der Abwesenheit, der Leerstelle, des Unsagbaren, mit dem »das Nicht-Existierende zu denken, das Leere, Abwesende erfahrbar zu machen« versucht werden könnte.⁷¹ Dennoch gibt es, wie Martine Lerude betont, eine intuitive Erfahrung des lacanschen Realen – etwa in Phänomenen wie »the uncanny, anxiety, the nonmeaningful, and poetic humor that plays upon words at the expense of meaning«. Gerade dann, wenn die Rahmung des Imaginären ins Schwanken gerät, »when reality is no longer organized and pacified by the fantasy screen, the experience of the real emerges«.⁷²

Aufbauend auf Lacan macht Markus Rautzenberg in seiner medienphilosophischen Studie zur *Gegenwendigkeit der Störung* das Reale als ein Präsenzphänomen stark, das aufs Engste mit dem Phänomen der Störung verknüpft ist. Die Antwort auf die Frage, wie ein beständig insistierendes Reales erfasst beziehungsweise beschrieben werden kann, findet er in der Störung als ›gegenwendiger‹ Dynamik, die er als »konstitutive Paradoxie medialer Vollzüge« begreift.⁷³ In der (zuvorderst medien- und informationstheoretisch gedachten) Störung erscheint das Reale als ›absolute‹ *ekstasis*, als »reine Anwesenheit, die jedoch nicht zwingend Anwesenheit von etwas sein muss«; eine Präsenz also, die sich keinesfalls auf physische Anwesenheit reduzieren lässt.⁷⁴ Wenngleich sich auch für Rautzenberg das Reale jeglicher Repräsentation entzieht, so sei es gleichwohl »in seiner zu-stoßenden Ereignishaftigkeit als Störung, Katastrophe oder Rauschen« erfahr- und inszenierbar: »*Ekstasis* ist der Modus, in dem das Reale in seiner *sphaera activitatis* an der Grenze des Repräsentierbaren erahnbar wird.«⁷⁵

Im literarischen Text lässt sich dieser Modus mit Albrecht Koschorke einerseits als Entzug und Mangel, andererseits als überwältigendes Zuviel identifizieren. Das Reale

69 Vgl. zum Realen bei Lacan insb. das Kapitel *Tyche und Automaton* in LACAN, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* (1978). »Defined as what escapes the symbolic«, so Martine Lerude, »the real can be neither spoken nor written.« LERUDE, »The Real (Lacan)«, 1453. Wie groß das Vermögen zur Symbolisierung und Imagination auch sei, »there remains an irreducible realm of the nonmeaning, and that is where the real is located«. Ebd., 1454. Vgl. einführend zum Werk Lacans auch MILLER, »Context and Concepts« (1995) sowie FINK, *Das Lacansche Subjekt* (2006).

70 Das Reale, so Bruce Fink, »is represented but never presented«: FINK, »The Real Cause of Repetition«, 227.

71 WIDMER, *Subversion des Begehrens*, 18.

72 LERUDE, »The Real (Lacan)«, 1454.

73 RAUTZENBERG, *Die Gegenwendigkeit der Störung*, 18. Die ›Gegenwendigkeit‹, die begrifflich Martin Heidegger entlehnt ist, wird gefasst als »Qualität, die sich dem Begrifflichen verweigert, indem sie sich durch ihre Wendigkeit dem Zugriff sprachlicher Arretierung entgegenstellt, ständig entgleitet, jedoch durch eine eigentümliche Insistenz wiederum sich nicht ignorieren lässt.« Ebd.

74 Vgl. ebd., 58–63, Zitate 58.

75 Ebd., 144. So ist für Rautzenberg (im Gegensatz etwa zu Kittler) das Rauschen nicht *das* Reale, sondern »eine Form der Insistenz des Realen«: Ebd., 143.

ist »undarstellbar, unsagbar, nicht fixierbar«, kann allerdings durch Störung oder Zusammenbruch auf sich aufmerksam machen.⁷⁶

Als Chiffre einer massiven Präsenz, die indessen nicht kulturell einverleibt werden kann und sich in dem Maß entzieht, indem man sie beschwört, kann das Reale, typologisch vereinfacht, zwei Erscheinungsformen annehmen: defensiv als Unnahbares, als eine nur indirekt erschließbare Spur oder auch als widerständiger Rest; offensiv in der Figur eines katastrophischen *Einbruchs des Realen*.⁷⁷

Das zur ästhetischen Bearbeitung drängende Reale stellt sowohl als Gegenstand wie auch im Rahmen der Darstellung eine enorme Herausforderung dar, sperrt es sich doch gerade gegenüber propositionaler Fixierung und treibt (als außerhalb der Sphäre sprachlich-ästhetischer Konvention Befindliches) die Sprache notwendigerweise an ihre Grenze.⁷⁸ In künstlerischen Praktiken, die sich vom Problem des Realen herausfordern lassen, evoziert das Reale auf der »Schwelle zwischen Artikulation und Desartikulation«⁷⁹ eine »liminale Dynamik [...], in der die Kräfte der Figuration und Defiguration ineinanderwirken« und bildet so den »Quellgrund einer teils verstörenden, teils aber auch befreienden Unsicherheit, der neue formalästhetische Verfahren aus sich hervortreibt«.⁸⁰

Das der vorliegenden Studie zugrundeliegende Verständnis des Verhältnisses von Störung und Realem baut auf den hier herangezogenen Konzeptualisierungen auf. *Das Reale*, so lässt sich in Anwendung Rautzenbergs medienphilosophischer Überlegungen auf literarische Texte hin formulieren, ist nicht, sondern es zeigt sich – und zwar *im Modus der Störung im Text*. Das Reale kann so, im Anschluss an Koschorke, in liminalen Phänomenen im Text identifiziert werden. Ziel einer sich den mannigfaltigen Formen von Störung in Wolfs Prosawerk widmenden Arbeit kann und soll dabei nicht sein, das sich im Text zeigende Reale hermeneutisch zu »entschlüsseln«, um es so zu (re-)semiotisieren.⁸¹ Vielmehr wird in den Textanalysen untersucht, durch welche darstellungstechnischen Verfahren auf ein Reales *gezeigt* wird, dessen Alterität dabei zugleich erhalten bleibt. Das Reale, wie es hier verstanden wird, bildet also keine »substanzielle oder ontologische Größe«, sondern steht vielmehr »als ein lexikalischer Platzhalter für die jeweiligen Geltungsgrenzen von Bezeichnungssystemen«.⁸²

76 KOSCHORKE, »Unvermeidlich und nicht zu fassen«, 19, Kursiv. im Original.

77 KOSCHORKE, »Das Mysterium des Realen in der Moderne«, 27. Das so breite wie unterbestimmte semantische Spektrum des Realen umfasse etwa »Natur, Wahrheit, Seinsdichte, Sinnlichkeit, Materialität, Evidenz, Körper, Leben, Unmittelbarkeit, Offenbarung und das Heilige« ebenso wie »das Neue, die Anomalie, das schockhaft Erfahrene und die reine Gewalt«. Ebd., 28.

78 Vgl. ebd., 28f. Das Reale habe »seine Heimat in einem unbestimmbaren Jenseits der Zeichenordnung, die es gleichzeitig rückversichert und gestaltlos bedroht. Wird es jedoch in diese Zeichenordnung hineingezogen und mit ihren Mitteln zur Erscheinung gebracht – das heißt: gestalthaft, greifbar und eindeutig gemacht –, verliert es seine ontologische Substanz.« KOSCHORKE, »Unvermeidlich und nicht zu fassen«, 18.

79 Ebd., 19.

80 KOSCHORKE, »Das Mysterium des Realen in der Moderne«, 28 und 29.

81 Vgl. hierzu auch RAUTZENBERG, *Die Gegenwendigkeit der Störung*, 246.

82 KOSCHORKE, »Unvermeidlich und nicht zu fassen«, 21. Lacans Prägung des Begriffs ist in der vorliegenden Studie für die Beschreibung des Verhältnisses von Störung und Realem vor allem

Auf dieser Grundlage lassen sich die bereits eingeführten Grundannahmen dieser Studie präzisieren. Ror Wolf lässt sich in seinem Schreiben, so die erste Leithypothese, vom Problem des Realen herausfordern. Die Störung, so die daran anschließende zweite Leithypothese, bildet in seiner Prosa das Prinzip, das es ermöglicht, ein an der Schwelle der Repräsentation befindliches Reales erscheinen zu lassen und neue Formen des (verstörend wie befreiend unsicheren) Zugriffs auf Wirklichkeit zu erproben. In Wolfs langer Prosa oszilliert das durch Störungen sich zeigende Reale, wie zu sehen sein wird, zwischen Sprachmaterialität und irreduziblem Nicht-Sinn, zwischen der Inszenierung von Lücken wie auch von Katastrophen, zwischen sich aus radikaler Kontingenz speisendem Grauen und grotesk-komischer Idiotie.⁸³

Ror Wolfs Schreibweise, die das Prinzip der Störung, das ›Anstacheln, Anspitzen, Aufkratzen‹ in ihr Zentrum stellt, kommt in ihrem literaturhistorischen Kontext insofern eine Sonderrolle zu, als dass das Spektrum an Verfahren, Formen und Figuren des Störens im Vergleich zu anderen Autor:innen nicht nur ein besonders breites ist, sondern dass dieses das zentrale die Prosapoetik Wolfs konstituierende Merkmal darstellt. Gleichwohl ist die Infragestellung tradierter Vorstellungen von (Erzähl-)Literatur, die gezielte Irritation und Provokation und der (aufwiegelnde) Einbezug der Leser:innen für viele Autor:innen insbesondere in den 1960er und 1970er Jahren Programm – und zwar bei Wolf wie auch bei anderen Schreibenden nicht nur in Reaktion auf das Problem des *Realen* sondern ganz explizit auch im Dienste eines literarischen ›Realismus‹.

»Alle Schriftsteller glauben, Realisten zu sein«. Poetologische Positionen zwischen realistischem Erzählen und experimentellem Prosaschreiben

Es gibt keinen Realismus, in dem die Form unsichtbar ist, die Form ist in jeder tatsächlich realistischen Literatur spürbar anwesend, und also auf irgendeine Weise: künstlich, das kann es nicht anders geben, wer etwas anderes behauptet
LÜGT⁸⁴

In seinem Werk, so präzisiert Wolf 1988 seine bereits in *Meine Voraussetzungen* ange-deutete Ausrichtung auf Wirklichkeit, sei »alles wie im Leben auch: So eine Art Bodenlosigkeit. Man tritt auf einmal ins Leere. Ich halte das für ein Stück Realität. Also für

als diskursgeschichtlicher Hintergrund mitzudenken. Das Reale wird als Faszinationsphänomen verstanden, das im Denken und Arbeiten von Künstler:innen wie Theoretiker:innen unterschiedlichster Medien und Fachrichtungen vor und nach, mit und gegen Lacan gegenwärtig ist, was im Verlauf der Analysen je themenbezogen berücksichtigt wird.

83 Insbesondere der Zugriff Clément Rossets, der in seinen Arbeiten das Reale nicht nur mit dem furchterregenden Anderen unter der Maske des Bekannten, sondern auch mit dem Bizarren, Lächerlichen und Komischen kurzschließt, erweist sich für die Analyse der Prosa Wolfs als fruchtbar. Vgl. ROSSET, *Das Reale* (1988) sowie ROSSET, *Das Reale in seiner Einzigartigkeit* (2000).

84 LOTZ, »ÜBER DAS SCHREIBEN, UND JA: FÜRS THEATER«, zuletzt abgerufen am 01.10.2023, unter der Zwischenüberschrift »6. Realismus«.

Realismus!«⁸⁵ Immer wieder rekurriert Wolf auf ähnliche Weise auf die Zuwendung seiner Texte zur Wirklichkeit. In einem schriftlichen Interview mit Carola Gruber im Jahr 2010 bezeichnet er sich, wenn auch augenzwinkernd und mit Anführungszeichen versehen, als »einen ›radikalen Realisten‹.«⁸⁶ Kurz darauf konstatiert er im selben Gespräch, bei seinen Bildcollagen handele es sich in Relation zu seinen Texten um

andere Darstellungsversuche der Wirklichkeit. – Bild und Text sind gleichberechtigte Partner: zwei Möglichkeiten, unsere Umgebungen wiederzugeben, unsere Verhältnisse sichtbar zu machen: Die Wirklichkeit ist radikal, katastrophal, trivial, idyllisch, monströs, erotisch, rätselhaft undsoweiter.⁸⁷

Mit dieser Beanspruchung des Realismusbegriffs für das eigene Schreiben steht Wolf – gerade im Kontext experimenteller Schreibweisen – keineswegs alleine da. In den Nachkriegsjahrzehnten des 20. Jahrhunderts stellen viele Autor:innen die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Realität neu, wobei für ihre Selbsteinschätzung, wie Alain Robbe-Grillet konstatiert, kaum eine Rolle spielt, in welcher literarischen Tradition sie schreiben: »Alle Schriftsteller glauben, Realisten zu sein. [...] Sicher muß man in diesem Punkt ihnen allen Vertrauen schenken. Die wirkliche Welt interessiert sie; jeder bemüht sich, einfach ›Reales‹ zu schaffen.«⁸⁸ In der Suche nach einer zeitgemäßen realistischen Prosaform ist auch für die poetologischen Selbstverortungen der deutschsprachigen Autor:innen in den 1950er und 1960er Jahren das von den Nouveau Romanciers programmatisch formulierte neue ästhetische Bewusstsein allgegenwärtig. Dies gilt insbesondere für Ror Wolf, dessen Schreiben, wie gezeigt werden wird, ohne die Impulse der französischen Literatur und Theoriebildung der Zeit kaum denkbar ist.

Die teils stark divergierenden theoretischen Stellungnahmen aus dem Umfeld des Nouveau Roman sind von einer zentralen Gemeinsamkeit geprägt: Sie lehnen die Tradition des erzählenden Realismus des 19. Jahrhunderts kategorisch ab. Nathalie

85 WOLF, »Ror Wolf im Gespräch mit Rudolf Gier und Joachim Feldmann«, 343.

86 WOLF, »Interview mit Ror Wolf«, 304. Diese für die vorliegende Studie titelgebende Aussage Wolfs wird in Kap. II.3 noch ausführlicher kommentiert; die Verwendung der Anführungszeichen sowie die Hinzufügung, diese »Behauptung« sei allerdings »nicht ganz so ernst« zu nehmen, wird in den Schlussbemerkungen aufgegriffen. – Derartige Stellungnahmen finden sich nicht nur in Epitexten. In der vermeintlich paratextuellen Schlussbemerkung von *Raoul Tranchirers Bemerkungen über die Stille* von 2005, dem Abschlussband der *Enzyklopädie für unerschrockene Leser*, weist ein Robert Collunder auf die »radikale[] Beschäftigung mit den Geheimnissen der Welt« Raoul Tranchirers hin, dessen Enzyklopädie eine »einzigartige Besichtigung der Wirklichkeit« darstelle. WOLF, *Raoul Tranchirers Bemerkungen über die Stille*, 155f. Raoul Tranchirer, Pseudonym Ror Wolfs, trägt hierbei überaus deutliche Züge des Autors: Er »erscheint« (wie Ror Wolf selbst wohl nach seiner Ausreise aus der DDR) im Jahr 1953 »mit einer Reisetasche auf dem Bahnhofsgelände« des Anhalter Bahnhof in Berlin. Ebd.

87 WOLF, »Interview mit Ror Wolf«, 306.

88 »Der Realismus«, so führt Robbe-Grillet seinen Gedanken weiter aus, »ist die Ideologie, die jeder gegen seinen Nachbarn ins Feld führt, die Eigenschaft, die jeder für sich allein zu besitzen glaubt. Das ist seit jeher so gewesen: aus Bemühung um Realismus hat jede neue literarische Schule die ihr vorangehende bekämpft [...]. Wenn sie sich nicht einig sind, so nur deshalb, weil jeder verschiedene Vorstellungen von der Wirklichkeit hat.« ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 109f.

Sarraute betitelt mit ihrer 1956 veröffentlichten, 1963 in Deutschland erschienenen Essaysammlung *L'ère du soupçon* die Gegenwart als ein *Zeitalter des Argwohns*, in dem der traditionelle Roman seine Fähigkeit, Wirklichkeit zu erfassen, eingebüßt, und nicht nur die Autor:innen, sondern auch die Leser:innen das Vertrauen in die bisherigen Mittel des realistischen Erzählens verloren hätten.⁸⁹ Wie aber, fragt Sarraute, ließe sich zeitgemäß realistisch schreiben, wie »so aufrichtig wie möglich« das festhalten, was »als Wirklichkeit erscheint«, ohne dabei »die Widersprüche und die Komplexität der Erscheinungen aufzuheben«?

Um das zu erreichen, bemüht er [der Autor, BB] sich, alles, was er beobachtet, von den Schlacken vorgefaßter Ideen und fertiger Bilder zu befreien, kurzum, von jeder Oberflächenrealität, die alle Welt ohne Mühe wahrnimmt und deren jedermann sich in Ermangelung von Besserem bedient.⁹⁰

Die tieferliegende Wirklichkeit, auf deren Erfassung Sarraute zielt, ist die »psychologische Wirklichkeit«.⁹¹ Über das Erforschen psychischer Vorgänge sollen nicht einzelne Individuen charakterisiert, sondern die Grenzen des Bewusstseins, die subkutanen Prozesse der Psyche ausgelotet und zur Sprache gebracht werden. Um zu der (tatsächlichen) Wirklichkeit durchzudringen, die *unter* der von Konventionen und Gewohnheiten entfremdeten »Oberflächenrealität« liege, müssten traditionelle Formen durchbrochen und »deformiert«, sowie Leseerwartungen enttäuscht, die Leser:innen »verwirrt und verärgert« werden.⁹²

Der Ansatz Alain Robbe-Grillet's scheint zunächst in eine geradezu entgegengesetzte Richtung zu zielen, plädiert dieser doch dezidiert für einen Realismus der *Oberfläche*, der gegen die Übermacht der Bedeutung in der Literatur die Betonung der Präsenz, der reinen Gegenwart der Dinge setzt, um die äußere Welt so anerkennen zu können, wie sie sei: ein dem Subjekt in seiner harten Evidenz radikal Unverfügbares, das sich nicht durch die Ordnung der Narration bändigen lasse. »Die Welt«, so Robbe-Grillet,

89 Was allerdings weder für Frankreich noch für Deutschland heißt, dass von nun an nicht mehr realistisch erzählt würde – das realistische Erzählen erweist sich vielmehr, wie Moritz Baßler betont, als historisch dominierende Konstante: Vgl. BAßLER, »Die Unendlichkeit des realistischen Erzählens« (2013). Für einen Überblick darüber, was die junge Bundesrepublik 1958 auf der Weltausstellung in Brüssel als exemplarische »Deutsche Literatur. 20. Jahrhundert – Epik/Erzählung/Roman« präsentierte, vgl. die im Auftrag des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels herausgegebene »Bibliothek«: EPPELSHEIMER (Hg.), *Bibliothek eines geistig interessierten Deutschen. Weltausstellung Brüssel 1958* (1958). Baßler kommentiert: »Der unglaubliche Muff, der einem aus dieser Liste heute entgegenschlägt, hängt nicht zuletzt auch damit zusammen, dass mit ganz wenigen Ausnahmen alle hier ausgewählten Autoren und Werke selbstverständlich realistischen Schreibweisen verpflichtet sind«. BAßLER, »In der Grube. Brinkmanns Neuer Realismus«, 19f. Auch Heinz Ludwig Arnold spricht für Westdeutschland vom Zeitraum von 1959–1964 als einer Glanzzeit der (realistischen) Erzählliteratur und hält fest, unbeeindruckt von den Neo-Avantgarden erfreue sich »die Literatur, die man die bürgerliche nennt, bester Gesundheit«: ARNOLD, »Anmerkungen zur literarischen Entwicklung in der Bundesrepublik«, 35.

90 SARRAUTE, *Zeitalter des Argwohns*, 104.

91 Ebd., 53.

92 Ebd., 57 und 104. Vgl. zum Ansatz Sarrautes auch: SARRAUTE, *Tropismen* (1988).

ist weder sinnvoll noch absurd. Sie *ist* einfach. Das ist auf jeden Fall das Bemerkenswerteste, was sie hat. Und plötzlich trifft uns diese Evidenz mit einer Kraft, gegen die wir ohnmächtig bleiben müssen. Auf einmal bricht die schöne Konstruktion zusammen; als wir unversehens die Augen öffneten, erlitten wir den Stoß dieser hartnäckigen Wirklichkeit, der dies *eine* Mal zuviel war, dem gegenüber wir uns wie bisher den Anschein gaben, als hätten wir die Wirklichkeit besiegt.⁹³

Erst das Aufbrechen der gewohnten Formen der Wahrnehmung, die alles mit einer bereits vorhandenen Bedeutung belegt, so ließe sich bei allen Unterschieden der gemeinsame Nenner der Ansätze Robbe-Grilletts und Sarrautes formulieren, ermöglicht ein neues Sehen, das als Voraussetzung einer neuen Darstellung von Wirklichkeit dient – einer Darstellung, die sich als Öffnung hin zu einem literarisch sichtbar zu machenden, jenseits der gewohnten Realität der »Schlacken vorgefaßter Ideen« und »schöne[n] Konstruktion« liegendem *Realen* versteht. Auch wenn die Annahmen der beiden über den Charakter der Wirklichkeit in Bezug auf deren »Tiefe« wie auch ihre Konzeptualisierungen des Realen auseinandergehen, so treffen sie sich doch in dem Punkt, dass sie die Vorstellung der Welt »als etwas Zähmbares« und dem Subjekt Gefügiges entschieden von sich weisen: Die Welt soll im literarischen Zugriff nicht mehr den alten Konventionen und Ordnungen unterworfen werden; vielmehr hat sich das (schreibende wie lesende) Subjekt dem »Stoß dieser hartnäckigen Wirklichkeit« auszusetzen.⁹⁴

Unter expliziter Bezugnahme auf den Nouveau Roman diagnostiziert im deutschsprachigen Raum unter anderem Jürgen Becker – der nicht nur wie Ror Wolf 1932 geboren ist, sondern auch im gleichen Jahr debütiert – die Notwendigkeit einer grundsätzlichen Erneuerung des Schreibens in Prosa. Der Stand der Gattung des Romans, so Becker 1964, lasse allein noch das Scheitern zu. Zwar sitze der »Begriff vom Roman« noch in den Köpfen, doch »seine Voraussetzungen«, nämlich das Bürgertum, »als dessen Ausdruck er gilt«, seien verschwunden und die Autor·innen der Gegenwart hätten »die Übersicht über die Wirklichkeit« verloren.⁹⁵ Das in der zeitgenössischen Literatur erscheinende Repertoire avancierter Techniken und Methoden zeuge nicht von der Ingeniosität der Schreibenden, sondern vor allem »von der Schwierigkeit, die Wirklichkeit im Wort zu fassen«.⁹⁶ Bei allen unterschiedlichen Tendenzen sei den Autor·innen »eine Art von Verstörung« gemein, die sich auch auf die Leser·innen übertrage.⁹⁷ Eine der Gegenwart gemäße Erzählweise habe »die Unmöglichkeit des Romaneschreibens« und »das Versagen der erzählerischen Kategorien vor der zeitgenössischen Realität« zu demonstrieren und so zu erkennen zu geben, »wie bezweifelbar die Besonderheit des Erzählten ist, daß

93 ROBBE-GRILLET, »Für einen Realismus des Hierseins«, 316. Als fast identische Übernahme auch in ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 19.

94 Beide Zitate ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 19 und 23.

95 Alle Zitate BECKER, »Gegen die Erhaltung des literarischen status quo«, 176.

96 Ebd.

97 Ebd. Anstatt dass die Leser·innen an den erzählten Geschehnissen teilhaben könnten, sähen sie sich in der neuen Literatur vielmehr »einbezogen, zum selbstständigen Denken gezwungen und vor Fragen gestellt, auf die der Autor auch nicht eine Antwort weiß« (ebd.).

die Übermacht und Anonymität des Realen jede erzählbare Geschichte vom Einzelfall zu dementieren droht.«⁹⁸

Ein solches »Versagen der erzählerischen Kategorien« wird auch von Peter Handke bei seinem legendär gewordenen Auftritt beim Treffen der Gruppe 47 in Princeton im Jahr 1966 unter dem Stichwort der ›Beschreibungsimpotenz‹ artikuliert, wo Handke sich gegen die von ihm diagnostizierte Sprachvergessenheit der im Rahmen der Gruppe favorisierten realistischen Schreibweisen wendet. Handke verlangt (in scharfer Abgrenzung gegen Sartres Forderung einer auf die dargestellten Dinge hin durchsichtigen Sprache in der engagierten Prosa) im Anschluss an Robbe-Grillet eine stärkere Sensibilität von Autor:innen wie Kritiker:innen der Sprache als Medium gegenüber. Ein engagiertes Schreiben ist für Handke nur in größter Aufmerksamkeit für Sprache denkbar: Diese sei es schließlich, aus der Literatur gemacht sei. Daher dürfe sie nicht allein »als Namensschild für die Dinge« benutzt werden, sondern müsse als maßgebliche »Wirklichkeit der Literatur« anerkannt werden; sprachliche und formale Fragen stellten angesichts der individuellen und gesellschaftlichen Manipulierbarkeit von Sprache immer zugleich auch »moralische Fragen« dar.⁹⁹

Realistische Zielvorstellung vs. realistisches Verfahren

Die skizzierten Positionen geben punktuelle Einblicke in zeitgenössische poetologische Diskussionen, von denen das Schreiben Ror Wolfs geprägt und in denen es kontextualisiert ist. Sie legen offen, dass ein Evergreen des literarischen Diskurses auch in der untersuchten Zeitspanne Hochkonjunktur hat: die Beanspruchung und Aushandlung des Realitätsbezugs von Literatur.¹⁰⁰ Sie verdeutlichen auch, dass sich ein in diesem Kontext verorteter ›Realismus‹ nicht unbedingt im Rahmen mimetischer Repräsentation bewegt. Ein typologisch verstandener ›Realismus‹, der ein Kunstschaffen bezeichnet, das »die Kunst in Gegenstand und Gestaltungsweise der Realität verpflichtet«, ¹⁰¹ ist als definitiver Begriff problematisch. Haben doch, wie Roman Jakobson bereits 1921 feststellt, sehr unterschiedliche Strömungen gemeinsam, die eigene Schreibweise als den »eigentlichen« Realismus auszugeben (»Alle Schriftsteller glauben, Realisten zu sein«) – und so

98 Ebd., 177 und 179. Das jedem literarischen Werk inhärente subjektive Ausdrucksverlangen komme nicht mehr innerhalb der auf sprachlichen und erzählerischen Zusammenhang zielenden Kategorie des Romans zu Wort, sondern werde gerade »in deren Rissen, Brüchen, Übergängen« wirksam. Ebd., 180.

99 HANDKE, »Zur Tagung der Gruppe 47 in USA«, 30 und 34. Die auf der Tagung der Gruppe gelesenen Texte hingegen »wurden auf die Realität der beschriebenen Objekte geprüft, und nicht auf die Realität der Sprache« (ebd., 34); das »gesellschaftliche Engagement des Schriftstellers« also »an den Objekten gemessen [...], die er beschreibt« (ebd., 31).

100 Gerade angesichts gesellschaftlicher Krisenerfahrungen scheint historisch das Verlangen nach authentischer Welterfahrung zu wachsen. Mit ihm kommen Forderungen und Appelle nach Realismus nicht nur, aber auch in der Literatur. Angesichts von Krisen zeigt sich allerdings ebenfalls besonders deutlich, dass das Wirkliche nicht einfach zu haben ist. Vgl. hierzu exemplarisch KOSCHORKE, »Das Mysterium des Realen in der Moderne« (2015). Schon in der Epoche des Realismus wird die Wirklichkeit selbst zum Problem, die gegen ihre Darstellung im Text vielfältigen Widerstand leistet: vgl. exemplarisch BEGEMANN, »Einleitung [Realismus]« (2007) und THANNER et al., »Die Wirklichkeit des Realismus«, 9f.

101 RITZER, »Realismus«, 217. Zur Problematisierung des Begriffs vgl. ebd.

ist ein derartiger Realismusbegriff keine Merkmalsbeschreibung, sondern vor allem ein *claim*.¹⁰² Auch wenn ›Realismus‹ typologisch verstanden ein letztlich nicht bestimmbarer Begriff ist, ist dieser nichtsdestotrotz als Ausgangspunkt der hier im Zentrum stehenden Fragestellung fruchtbar. Ist doch, wie Blumenberg schreibt, »[i]n der Geschichte unserer ästhetischen Theorie [...] diese Disposition, das ästhetische Gebilde aus seinem Verhältnis zur ›Wirklichkeit‹ zu legitimieren, niemals ernstlich verlassen worden.«¹⁰³ ›Realismus‹ wird daher im Folgenden zuallererst *als insistierendes Problem und Sehnsuchtsbegriff* verstanden. Die vorliegende Studie geht in diesem Sinne von der Annahme aus, dass *jeder* literarische Text auf die ein oder andere Weise auf Wirklichkeit zielt, also im Kern einen ›realistischen‹ Anspruch, oder, mit Peter Bürger: eine »realistische Zielvorstellung«¹⁰⁴ hat – dass dieser Anspruch aber (ausgehend von den je unterschiedlichen Vorstellungen davon, was und wie ›Wirklichkeit‹ ist) mit sehr unterschiedlichen Verfahren Hand in Hand geht, die keineswegs realistische Verfahren sein müssen.¹⁰⁵

Um die spezifische Art und Weise des Zielens auf Wirklichkeit in der langen Prosa Wolfs auch in Abgrenzung zu traditioneller Erzählliteratur akzentuieren zu können, wird in der vorliegenden Studie unter *Realismus*, solange der Begriff nicht (etwa im Kontext poetologischer Positionierungen) gesondert markiert oder spezifiziert ist, in strukturalistischer Tradition und in Anschluss an Moritz Baßler ein *literarisches Verfahren* verstanden. Realismus bezeichnet im Folgenden dasjenige Verfahren, das durch traditionelle narrative Strukturmerkmale (wie etwa plausible Figuren, konsistente Handlungsmotivation, eindeutige Kontexte, kausale Logik und lineare Zeit) eine kohärente und stabile Diegese schafft und jegliche Irritation angesichts der Art und Weise der

102 Vgl. JAKOBSON, »Über den Realismus in der Kunst« (1969). Vgl. auch Begemann, der feststellt, die Kategorie des ›Realismus‹ suggeriere »die Orientierung an der empirischen Wirklichkeit der Außenwelt«, »die getreue Wiedergabe, ja die Abbildung dieser Wirklichkeit«: BEGEMANN, »Einleitung [Realismus]«, 7. Problematisch ist ein typologisch verstandener Realismusbegriff nicht zuletzt, da bereits der Begriff ›Wirklichkeit‹ historisch großen Variationen unterliegt – etwa je nachdem, wie die Frage beantwortet wird, ob die Wirklichkeit überhaupt unabhängig von Beobachter:innen existiert oder ob das, was wir Realität nennen, erst vom Subjekt erkannt, wahrnehmend formiert und konstruiert werden muss. Vgl. exemplarisch BLUMENBERG, »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans« (1969); KOSCHORKE, »Unvermeidlich und nicht zu fassen« (2015); SACHS-HOMBACH, »Das Realismusproblem« (2019). Zum Verhältnis von Mimesis als Wahrnehmung und Nachahmung von Realität und Poiesis als Produktion von Zeichen vgl. einführend ORT, »Was ist Realismus?« (2007).

103 BLUMENBERG, »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«, 10.

104 BÜRGER, *Prosa der Moderne*, 391. Bürger konstatiert mit Blick auf Jean-Paul Sartres *La Nausée*, in der Moderne sei Erzählen stets »Erzählen unter erschwerten Bedingungen« (ebd., 390), das Kontingenz zu thematisieren suche, die sich streng genommen jedoch nicht erzählen lasse. Die Moderne behalte »die realistische Zielvorstellung bei, muß sich aber der Verfahren des Realismus in dem Maße entledigen, wie sie sich bewußt wird, daß es eine wahre Erzählung nicht gibt.« Ebd., 391.

105 Vgl. zu dieser Haltung auch KNALLER, »Realitätskonzepte in der Moderne« (2011). Gleichzeitig ist ein literarisches Werk freilich stets ein gemachtes und schafft in einem künstlerischen Prozess die von ihm evozierte Welt. Doch selbst die vehementesten Verfechter:innen von Kunst als einer autonomen Gegenwelt bleiben stets auf eine Wirklichkeit bezogen, von der sie sich abgrenzen; und auch eine programmatisch allein die vorgängige äußere Welt mimetisch abbildende Schreibweise muss, auf der anderen Seite, dieses Abbild der Welt erst einmal sprachlich herstellen. Vgl. GEULEN, »Realismus revisited«, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.

Vermittlung des Dargestellten bei den Leser:innen zu vermeiden sucht.¹⁰⁶ Versteht man unter Realismus dementsprechend diejenige Schreibweise, die dem Textverständnis keine Hürden in den Weg legt, indem sie sich selbst (ihre eigenen Techniken, ihr Verfahren) zugunsten der Verständlichkeit des Ausgesagten verbirgt und anhand bekannter kultureller Codes leicht nachvollziehbare Illusionsbildung garantiert, ist die Prosa Ror Wolfs – ebenso wie diejenige Sarrautes, Robbe-Grilletts, Beckers oder Handkes – alles andere als realistisch. Die oben zitierten poetologischen Äußerungen suchen schließlich einen Zugriff auf Wirklichkeit in einer Hinwendung zu Formen, die Sprach- und Darstellungsgewohnheiten durchbrechen und also zwingendermaßen auf sich selbst aufmerksam machen und (einfache) Illusionsbildung sabotieren.

Besonders prononciert reklamiert Mitte der 1970er Jahre genau solche Formen des Schreibens Dieter Wellershoff, der als letzte zeitgenössische Position der Diskussion des Realismusanspruchs der Literatur hier genannt sei, als die *eigentlich* »realistischen«. Wellershoff konstatiert, jede Schreibweise sei stets auch »eine Form der Erfahrung«: In Leben wie Schreiben gelte der

Vorrang des Gewohnten und Alltäglichen. Ansichten der Wirklichkeit, die im gesellschaftlichen Handlungs- und Kommunikationssystem vorausgesetzt und bestätigt werden, gelten als realistisch, die Abweichungen erscheinen als bloß privat, lächerlich falsch, irrig, krank, phantastisch, verrückt, unreal, böse, obskur. Der Abweichung wird nicht der gleiche Seinsrang zugemessen wie der Norm.¹⁰⁷

Während »normative Kunst« stets die alten Erfahrungsmuster wiederherstelle (also in der Terminologie dieser Arbeit: realistisch verfährt), ist der von Wellershoff proklamierte »Realismus« gerade diejenige Tendenz der Kunst, die in einer unabschließbaren Suchbewegung »vereinfachende realitätsabwehrende Schemata [...] zugunsten größerer Komplexität« auflöst, indem sie »das Unbekannte im scheinbar Bekannten« sucht und so die Welt fremd und neu erfahrbar macht.¹⁰⁸ »Realistische« Texte in diesem Sinne müssten die Erfahrung von Widerstand provozieren. Erst »wenn die gewohnten Schemata der Informationsverarbeitung gestört werden«, werde die Erfahrung der Realität wieder frisch, da sich der Text der Vorerfahrung der Leser:innen entgegensetze: »Realismus in der Kunst bedeutet Zerstörung gewohnter Ordnungen, um neue komplexere Informationssynthesen herauszufordern.«¹⁰⁹ Wellershoffs Thesen von 1976 formulieren explizit, was vielen poetologischen Überlegungen der 1960er zu einem neuen und »realistischeren« Zugriff auf Realität latent eingeschrieben ist: Die Frage nach der Hinwendung der Literatur zur Wirklichkeit erscheint ihnen als elementar verknüpft mit dem Prinzip der Störung.

106 Vgl. BAßLER, *Deutsche Erzählprosa 1850–1950* (2015), zum Realismusbegriff 11–30.

107 WELLERSHOFF, »Realistisch schreiben«, 14.

108 Ebd., 16.

109 Ebd., 17 und 18. Worauf hier nicht weiter eingegangen, aber zumindest hingewiesen werden soll, ist der gedankliche Fokus Wellershoffs auf Information(sverarbeitung), der im zeitgenössischen Kontext der Konjunktur der Informationstheorie und Kybernetik steht. Vgl. hierzu SCHÖNTHALER, *Die Automatisierung des Schreibens & Gegenprogramme der Literatur*, insb. den zweiten Teil der Studie zur »Automatisierung des Geistes«, 127–324.

Fremd- vs. Selbstreferenz. Zum Verhältnis von realistischem und experimentellem Schreiben

Bezogen auf den jeweiligen Text wird die heiß diskutierte Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Wirklichkeit im Folgenden vor allem als eines behandelt: als eine Frage der Form.¹¹⁰ In den vorgenommenen Analysen liegt der Fokus auf Verfahren und Darstellungsmethoden, anhand derer das Verhältnis von literarischem Text und Wirklichkeit über verschiedene Spielformen des Störens ausgehandelt wird. Was die vielerorts – auch vom Autor selbst – als »experimentell« bezeichnete Prosa Ror Wolfs,¹¹¹ aber auch generell als »experimentell« rubrizierte Literatur angeht, gewinnt die Frage nach diesem Verhältnis eine besondere Brisanz, werden doch in literarischer Debatte wie Literaturwissenschaft oft genug »experimentelle« und »realitätshaltige« Literatur gegeneinander ausgespielt.¹¹²

Das sich im literarischen Diskurs der 1950er und 1960er Jahre unter anderem angesichts der Strömungen der konkreten und visuellen Poesie, akustischer, performativer, situationistischer Arbeiten oder der Computerkunst etablierende Schlagwort des »Experimentellen« ist keineswegs unumstritten.¹¹³ Von Max Bense, der als einer der wenigen zeitgenössischen Autor:innen den Begriff explizit beansprucht und positiv bestimmt, wird das »Experiment« als »eine art stilprinzip« gefasst.¹¹⁴ »Experimentell« sei, so Bense 1964, eine »poesie«, die »weniger an der außertextlichen objektwelt als vielmehr an ihrer sprachlichen eigenwelt interessiert ist«. Man spreche

gewissermaßen rückwärtsgewandt, also mit dem rücken zu den dingen, über wörter, metaphern, kontexte, zeilen, laute, morpheme und phoneme. es handelt sich um poesie auf metasprachlicher stufe, um eigenweltliche poesie.¹¹⁵

-
- 110 Susanne Knaller konstatiert: »Die Moderne stellt sich im 20. Jahrhundert konsequent der Realismusfrage als Formfrage.« KNALLER, »Realitätskonzepte in der Moderne«, 24. Vgl. hierzu auch BERNDT/PIERSTORFF, »Einleitung [Realismus/Realism]«, 12.
- 111 Vgl. exemplarisch Carola Gruber, die Wolfs Kurzprosatexte in *Mehrere Männer* als Inszenierungen von »Erzählen als Experiment im Sinne eines Versuchs« liest und konstatiert, »Erzählen und Experimentieren« fielen in der Prosa Wolfs »in eins«: Carola GRUBER, »Nichterzählen?«, Zitate 321 und 341. »Erzählen« stelle sich bei Wolf »als tentativer, prekärer und labiler Prozess dar, der immer wieder von seinem vermeintlichen Gegenstand, den intradiegetischen Gegebenheiten und Geschehen, abgebracht wird und stattdessen mit den eigenen Voraussetzungen experimentiert.« Ebd., 336. Früh haben die Prosa Wolfs als »experimentell« etikettiert: SCHREMBES, »Experimentelle Prosa der letzten Jahre« (1973) und HOHMANN (Hg.), *Experimentelle Prosa* (1974), zu Wolfs Debüt vgl. ebd., 139–147. Wolf selbst veranschlagt in einem Interview seinen Kurzprosa-Band *Mehrere Männer* als »ein erzählerisches Experiment«, wenngleich er feststellt, er sei »kein durch und durch experimenteller Autor«: WOLF, »Interview mit Ror Wolf«, 304 und 305.
- 112 Brigitte Kronauer kommentiert, Wolfs »entschiedene[s] Setzen auf Form zu einem Zeitpunkt«, als »Betroffenheit, Botschaft, Besinnlichkeit dominierten«, sei als zentraler Grund zu verstehen, warum der auf Realität gerichtete und kulturkritische Impetus seines Schreibens »kaum bemerkt« worden sei. KRONAUER, *Favoriten*, 63f.
- 113 Zur Begriffsgeschichte und zum zuweilen abwertenden Gebrauch des Begriffs »Experiment« vgl. ZELLER, »Literarische Experimente. Theorie und Geschichte«, 11–45 sowie GRIZEL, *Systemtheorie experimenteller Prosa*, 282–298.
- 114 BENSE, *experimentelle schreibweisen*, unpaginiert [6].
- 115 Ebd., unpaginiert [8].

Was Bense beschreibt, wird in der Tat oft als verbindendes Element der teils sehr unterschiedlichen als »experimentell« verstandenen Schreibweisen benannt, nämlich eine Verwendung von Sprache, die nicht (oder nicht primär) auf deren referentielle, denotierende Funktion zielt.¹¹⁶ In der Nachkriegsliteratur habe sich die Bezeichnung »experimentelle Literatur«, wie Harald Hartung in seiner ersten Überblicksdarstellung feststellt, »für jene literarische[n] Versuche eingebürgert, die die Sprache als Material und zugleich als Thema methodischer Untersuchung begreifen«.¹¹⁷ Diese Ausrichtung führte und führt in der Literaturwissenschaft zuweilen zur Beschreibung zweier entgegengesetzter Pole des Schreibens, nämlich »dem realistischen Erzählen und dem anti-narrativen Experiment«:

Ersteres findet seine radikalste Begründung in ideologisch fundierten, meist marxistisch oder identitätspolitisch motivierten Auffassungen von einer gesellschaftlichen Funktion bzw. Repräsentationsfunktion erzählender Literatur, letzteres betrachtet Literatur als ästhetisches Sprachspiel ohne jede referentielle Funktion und jeden Erkenntnisanspruch, der das Werk einer ideologiekritischen Betrachtung zugänglich mache.¹¹⁸

Insbesondere Vertreter:innen eines (engagierten) Realismus nahmen mit dem Vorwurf der Realitätsvergessenheit der »Experimentellen« Partei gegen die an die historischen Avantgarden anknüpfenden, als »formalistisch« abgekanzelten Schreibweisen. Bodo Heimann, der exemplarisch für diese Haltung genannt sei, konstatiert, experimentelle Prosa sei »untauglich zu relevanter Wirklichkeitsbewältigung«.¹¹⁹ Konkret in Bezug auf Ror

116 Vgl. etwa auch Eugen Gomringer, der in *vom vers zur constellation* (1954) konstatiert, die referentielle Bindung von Sprache an Welt, von Signifikant an Signifikat solle »möglichst aufgelöst« werden: Die Constellation (verstanden als »ordnung und zugleich ein spielraum mit festen größen«) sei »eine realität an sich und kein gedicht über...«. GOMRINGER, *worte sind schatten*, 283.

117 HARTUNG, *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, 5. Experimentieren in diesem Sinne, konstatieren Michael Bies und Michael Gamper, bedeute, »explorativ und innovativ auf die syntaktischen, grammatischen, orthographischen und phonologischen Strukturen der Sprache zu[zu]greifen und mit neuen Verknüpfungsregeln und alternativen Kombinationskriterien etablierte Ordnungen der *langage*, der Sprache in ihrer tatsächlichen Verwendungsweise, zu transzendieren und zu potenzialisieren und zugleich unrealisierte Möglichkeiten der *langue*, der Sprache als System, zu aktualisieren.« BIES/GAMPER, »Arbeit am Sprachmaterial – eine Einleitung«, 9f. Als »bestimmende Tendenz« halten diese für experimentelle Literatur nach 1950 die »Anwendung von »Möglichkeitssinn« auf Sprache« fest. Ebd., 18.

118 SOMMER, »Erzählliteratur der Gegenwart (ab 1930)«, 273.

119 HEIMANN, »Experimentelle Prosa«, 235. Dem Autor »als Spezialist der Sprache« werde, so Heimann 1971, in einer arbeitsteiligen Gesellschaft »die Sprache zum Rohstoff, zum absoluten, nämlich von den Phänomenen losgelösten Material, entfremdet vom Substrat der Wirklichkeit.« Ebd. Ist die Sprache lediglich Ausgangspunkt des »Experimentierens[s], Laborieren[s]« geworden, lasse diese »in fortgeschrittenem Stadium des Experimentierens« lediglich noch »Makulatur, Buchstabenmüll« zurück. Ebd., 235f. Demgegenüber möchte Heimann die Sprache allein als *Medium* verstanden wissen: »Das Medium kann natürlich nichts aus sich selbst hergeben, denn – eben das besagt der Begriff – es vermittelt nur.« Ebd., 236. Ohne derart rigorose Wertung, in der Lesart allerdings in dieselbe Kerbe schlagend, konstatiert auch Ulrich Ernst im Hinblick auf eine gattungspoetologische Systematisierung experimenteller Romane: »Auffällig gegenüber dem von J. P. Sartre propagierten Typus der *Littérature engagée* erscheint der ausgeprägte Formalismus des experi-

Wolf sieht Edigna Schrembs in dessen Kurzprosaband *Danke schön. Nichts zu danken* (1969) ein Exempel für experimentelle Literatur, welche die »Nicht-Identität von Sprache und Wirklichkeit« zur Ideologie verfestigt und »verschleiert, daß es sich um eine Neuauflage des l'art pour l'art Spiels handelt.«¹²⁰ Was in einer solchen Gegenüberstellung von experimenteller Literatur als wirklichkeitsfernem, selbstreferentiellem Spiel auf der einen und auf (gesellschaftliche) Realität gerichteter Literatur auf der anderen Seite ausgeblendet wird, ist, wie Michael Lentz mit Blick auf das Schreiben Franz Mons starkmacht, nicht nur, dass die Sprache eine konstitutive Rolle für den experimentellen Zugang zur Wirklichkeit spielt. Darüber hinaus verkennt sie, so Lentz, dass »programmatische[r] Entwurf und Realisierung«, »Theorie/Poetik und Praxis« nicht gegeneinander auszuspielen sind, sondern in einer Beziehung der Komplementarität und Gleichberechtigung stehen, die für die experimentelle Literatur nach 1945 unhintergebar ist.¹²¹

Es lohnt sich daher, den Begriff des Experimentellen weiter zu fassen. Anschließend an Michael Gamper, der aus einer wissenschafts- und kulturhistorischen Perspektive einen breit angelegten Begriff des Experiments in Wissenschaft und Literatur erarbeitet hat, wird das (literarische) Experiment in dieser Studie als ein »Verfahren« verstanden, »das in einer Verschmelzung von performativen und repräsentativen Verfahren Kenntnisse hervorbringt – und zwar Kenntnisse, die sich einer bestimmten provozierten Erfahrung verdanken.«¹²² Das Experiment ist demnach stets sowohl epistemologisch

mentellen Romans, der ein Zurückziehen der Literatur auf die ihr eigene Sprachwelt und deren Repertoire an künstlerischen Möglichkeiten bedeutet und statt von politischen Ideologien nachhaltig von literarischen Theorien bestimmt ist.« Mit den Konventionen des traditionellen Erzählens werde, so Ernst weiter, auch die »Realitätsorientierung« preisgegeben. ERNST, *Manier als Experiment in der europäischen Literatur*, 382.

120 SCHREMB, »Experimentelle Prosa der letzten Jahre«, 80. Das Fazit Schrembs' lässt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig: »Sie [die experimentelle Prosa, BB] bestätigt die These »Kunst ist überflüssig««. Ebd., 81.

121 LENTZ, »Wir haben Sprache, und sie hat uns«, 633. – Dass eine Gegenüberstellung von Realitätsbezug und Experimentalität, Engagement und Autonomie weder fruchtbringend noch haltbar ist, hat sich in den jüngst wieder verstärkt aufgegriffenen literaturwissenschaftlichen Diskussionen über politische Literatur deutlich gezeigt. Vgl. hierzu etwa LUBKOLL/ILLI/HAMPEL, »Politische Literatur« (2018), die betonen, dass der politische Impetus von Literatur sich »nicht unbedingt (allein) in einer inhaltlichen Fokussierung oder einer programmatischen Positionierung zeigt, sondern sich oftmals mittels einer Arbeit an der Sprache, einer diskurskritischen Verfahrensweise oder subversiver Strukturen präsentiert«. Ebd., 7. Vgl. exemplarisch zum Engagement experimenteller Poetiken in (konkreter, visueller) Poesie und Hörspiel im deutschsprachigen Raum von 1945 bis 1970 THIERS, *Experimentelle Poetik als Engagement* (2016); mit Schwerpunkt auf Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur den Band BROKOFF/GEITNER/STÜSSEL, *Engagement* (2016); zur (anhand von Prosatexten Koeppens und Johnsons entwickelten) politischen Dimension narrativer Strukturen GRONICH, *Das politische Erzählen* (2019); sowie, mit Blick auf deutschsprachige Gegenwartsliteratur ERNST, *Literatur und Subversion* (2013), der den Begriff der Subversion für ästhetisch innovative Schreibweisen starkmacht.

122 GAMPER, »Einleitung [*Experiment und Literatur*]«, 11. Koch und Nanz nehmen mit dezidiertem Bezug auf das Prinzip Störung das Stichwort der Provokation auf und formulieren: »Ästhetiken der Störung zielen auf die Schaffung von Situationen ab, in denen Normalverläufe eine krisenhafte Zuspitzung erfahren, die mit Momenten der Entdifferenzierung, Desadaptation und Freisetzung von kritischen Potentialen einhergehen.« KOCH/NANZ, »Ästhetische Experimente«, 99.

als auch poetologisch, »also bezüglich seiner erkenntnishaltigen und seiner ästhetischen Seite engagiert – und nur in dieser doppelten Hinsicht adäquat verstehbar.«¹²³ Zum Verständnis der Prosa Ror Wolfs ist eine solche Perspektive, die Performanz und Repräsentation nicht gegeneinander ausspielt, elementar. Durch das experimentelle Verfahren rücken in Wolfs Schreiben selbstreflexive und selbstreferentielle Fragestellungen und Verhandlungsgegenstände in den Blick, die in realistisch verfahrenen Texten gerade unterdrückt werden müssen, um die Illusionsbildung nicht zu gefährden. Siegfried J. Schmidt spricht experimenteller Literatur eine »hohe Risikobereitschaft« zu, die sich darin äußere, »neue« Dimensionen im Form- und Inhaltsbereich zu erschließen.¹²⁴ Literarische Experimente sind entsprechend nie an sich, sondern nur in einem jeweils spezifischen Kontext »experimentell.«¹²⁵ Sie »verdanken sich«, wie Christoph Zeller formuliert, »ästhetischen Traditionen«: Sie »überraschen« und erlauben

ästhetische Erfahrungen jenseits sprachlicher Konventionen, indem sie auf Verstörung und Verunsicherung, Komik und Groteske ausgehen. Leserinnen und Leser werden in ihnen zu »Akteuren« im ästhetischen Spiel. Ihre Natur ist der Normbruch und die Überschreitung, ihre Kunst aber schafft neue Normen und erweiterte Grenzen, an denen sich nachfolgende Experimente messen müssen.¹²⁶

Experimentelle Texte adressieren Fragen nach der Funktion, nach den Grenzen und Lizenzen der Literatur oder spezifischer Gattungen – und eröffnen so durch das Sichtbarmachen von Alternativen die Möglichkeit einer Rekonzeptualisierung und Rekonfiguration der literarischen Praxis, die nicht zuletzt eine Praxis des Umgangs mit Welt ist.¹²⁷ Sie insistieren darauf, »Möglichkeitssinn« an Sprache zu erproben«, was mit Michael Bies

123 GAMPER, »Einleitung [*Experiment und Literatur*]«, 11f.

124 SCHMIDT, »Was heißt ›Experiment in der Kunst‹«, 10. Als »generelle Intention« ordnet Schmidt den Erscheinungsweisen experimenteller Kunst die »Grenzüberschreitung« zu (ebd., 11). »Die Zauberformeln experimenteller Kunst lauten: Kreativität, Spontaneität, Bewußtseinsweckung und Bewußtseinsweiterung, Freiheit, Rolle des Produzenten als Auslöser einer (fast) gleichartigen Aktivität des Rezipienten als Co-Produzenten. [...] Das utopische Moment haftet wohl unausweichlich jedem künstlerischen Experiment an; es bedingt die hohe Gefahr des Scheiterns«. Ebd., 12.

125 Vgl. GRIZELJ, *Systemtheorie experimenteller Prosa*, 296.

126 ZELLER, »Literarische Experimente«, 43f.

127 Vgl. die Bestimmung im *Routledge Companion to Experimental Literature*: »The one feature that all literary experiments share is their commitment to raising fundamental questions about the very nature and being of verbal art itself. What is literature, and what could it be? What are its functions, its limitations, its possibilities? These are the sorts of questions that ›mainstream‹ literature, at all periods [...] is dedicated to *repressing*. Experimental literature *unrepresses* these fundamental questions, and in doing so it lays everything open to challenge, reconceptualization and reconfiguration. Experimentation makes alternatives visible and conceivable [...].« BRAY et al., »Introduction [*Routledge Companion to Experimental Literature*]«, 1. Erklärte Zielsetzung der Herausgeberinnen ist es, den Begriff des Experimentellen als *positiven* Begriff mit seinen Konnotationen »of edginess, renovation and aesthetic adventure« (ebd., 3) zu stärken. Was hier als »mainstream« literature« gefasst ist, kann im Rahmen des Vokabulars dieser Arbeit als realistisch verfahrenende Literatur bestimmt werden. Vgl. darüber hinaus den systemtheoretischen Entwurf Mario Grizelj's, der konstatiert: »Unter dem Gesichtspunkt von Sinn-, Identitäts- und Wirklichkeitskonstitution wird Literatur exemplarisch in Form von experimenteller Prosa zum Paradigma

und Michael Gamper als Versuch verstanden werden kann, »ein allgemein werdendes Kontingenzbewusstsein neuerlich kontingent zu setzen, im Wesentlichen also: die Normalitätsgrenzen des allgemein akzeptierten Möglichkeitssinns zu transzendieren.«¹²⁸ Experimentelle Literatur hebt dadurch unterschwellige Voraussetzungen, unausgesprochene Normen und implizite Vorannahmen ins Bewusstsein und stellt so den eingeübten Umgang mit literarischen Praktiken infrage.¹²⁹

Textorganisation in Prosa

Das Vorhandensein unausgesprochener Vorannahmen wird in Bezug auf die Schreibweise Wolfs besonders virulent in der Frage, wie dessen literarische Werke zutreffend zu benennen seien. Bereits zu Wolfs Debüt bemerkt Hermann Peter Piwitt, dass angesichts des Texts »bisher bekannte Gattungsnamen versagen«; der Text sei nicht eigentlich als Roman, auch nicht als Erzähltext, sondern als »Prosagebilde« zu bezeichnen.¹³⁰ Seiner Einschätzung wird in dieser Studie (bei Präzisierung des Terminus, den Piwitt nicht weiter ausführt) beigeppflichtet. Wolfs lange Texte werden im Folgenden – und in diesem Aspekt reicht das Erkenntnisinteresse über Wolfs Individualstil hinaus – nicht als Erzähltexte oder Romane, sondern dezidiert als lange *Prosa* behandelt.

Als ungebundener, »fortlaufender Text«, als »schlichte, gerade gerichtete Rede«¹³¹ wird Prosa in der antiken Rhetorik primär in Abgrenzung zur gebundenen Rede der Dichtung verstanden: Die *prosa* stellt als »nach vorn gekehrte Rede (*provorsa*)« im Gegensatz zum *versus* als »Wiederkehr des gleichen regelmäßigen Metrumablaufs« den voranstrebenden Fortgang dar.¹³² Sie bleibt so, wie Inka Mülder-Bach konstatiert, »in formaler Hinsicht unterbestimmt«; als nicht-versifizierte Rede hat Prosa »in der allgemeinsten Bedeutung des Wortes keine besonderen Formmerkmale, die über das *pro vorsa* hinausgingen.«¹³³ Von dieser grundlegenden Bestimmung ausgehend wird »Prosa« in der vorliegenden Arbeit mit Svetlana Efimova und Michael Gamper zunächst allgemein gefasst als ungebundene Art des Schreibens,

von Gesellschafts-, Bewusstseins- und Wirklichkeitsvollzug.« GRIZELJ, *Systemtheorie experimenteller Prosa*, 313, im Original komplett kursiviert.

128 BIES/GAMPER, »Arbeit am Sprachmaterial – eine Einleitung«, 20.

129 Vgl. hierzu auch GILBERT, *Im toten Winkel der Literatur*, 26f. Grizelj formuliert, experimentelle Literatur mache »Grundlagenunterscheidungen und -konstellationen sichtbar [...], expliziert, hinterfragt, traktiert, verschiebt« und relationiere diese reflexiv: GRIZELJ, *Systemtheorie experimenteller Prosa*, 292.

130 PIWITT, »Landschaft des Gedächtnisses und Augenblick«, 23f.

131 Lemma »Prosa«, in: KLUGE, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 566. »Prosa« sei »entlehnt aus gleichbedeutend l. (*prōtiō*) *prōsa* (wörtlich: »schlichte, gerade gerichtete Rede«), zu l. *prōsus* »vorwärts gekehrt, geradezu«, zu l. *versus*, dem PPP. von l. *vertere* (*versum*) »drehen, wenden«.
Ebd.

132 Lemma »prosa«, in: LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, § 1244, 789. Kontaminiert aus »pro und versa nach *vertere* = wenden in der Bedeutung von »geradezu«, »vorwärts-eilend«, so auch Karlheinz Barck, stehe die Prosa in Opposition zur gebundenen Rede der Dichtung für den ununterbrochenen, stets nach vorn strebenden Redefluss: BARCK, »Prosaisch – poetisch«, 88.

133 MÜLDER-BACH, »Einleitung [*Prosa schreiben*]«, 2.

die auf Grund ihrer relativen Offenheit historisch und kulturell variabler Organisationspraktiken bedarf, die sowohl vom produzierenden Subjekt als auch vom dargestellten Objekt ausgehen können und somit gleichermaßen Sprech- und Schreibweisen wie auch Inhalte der Texte und epistemologische Realitätsstrukturen umfassen.¹³⁴

Dieser Offenheit und, wie Klaus Weissenberger konstatiert, potentiell grenzenlosen, »nur von Regeln der Grammatik und Syntax kontrollierte[n] Freiheit« eines »situationsbedingte[n], lockere[n] Strukturgefüge[s]« steht die Fähigkeit der Prosa zur Bildung einer »geschlossene[n] Gesamtstruktur« gegenüber.¹³⁵ Aufbauend auf Roman Jakobsons Überlegungen, der die Berührungsassoziation als Grundantrieb von Prosa versteht, erkennt Weissenberger in dieser ein »zweifaches in reziprotem Verhältnis zueinander stehendes Wirkungsprinzip«. Auf der einen Seite stehe

ein evolutionär-revolutionäres [Prinzip], das die bestehende Ordnung erweitern oder umstoßen will, während das entgegengesetzte Prinzip darauf beruht, die Kontingenz wieder der Ordnung einzugliedern. Man kann dieses Wirkungsprinzip der P.[rosa] als das Austragen der Spannung zwischen Anarchie, Chaos, Unbestimmtheit und Beliebigkeit einerseits und Kosmos, Norm, Notwendigkeit, Bestimmtheit, Gesetzmäßigkeit und Zwangsläufigkeit andererseits ansehen.¹³⁶

Auch Ralf Simon versteht »Prosa« weniger als Gattungsbezeichnung, sondern vielmehr als ein Textprinzip; genauer: dasjenige Prinzip, das »bei jedem Segment eine Zäsur setzt und das Segment virtuell mit der ganzen Textur vermittelt« und etwa anhand von »intensive[n] Lauttexturen, anagrammatische[n] Tiefenstrukturen, grammatische[n] Metaphern und komplexe[n] Tropen und Figuren« wirksam werden kann und (insbesondere in »dichten« Prosatexten) als »ästhetische Modellierung Raum greift«.¹³⁷

Auf einem solchen Prosabegriff, der »Prosa« als stilistisch und epistemisch offenes Feld des Ausprobierens von Textverfahren und als Vermittlungs- und Organisationsprinzip begreift, das über unter anderem phonetische, rhetorische und motivische Verfahren und Figuren textuell strukturbildend wirkt, basiert mein Verständnis der langen Prosa Wolfs. Es trete in seinen Texten, so Ror Wolfs selbst, die »Komposition [...] an die Stelle der durchgehenden Handlung, und darum ist jeder Satz so wichtig wie der andere, jeder schraubt sich in den folgenden, [...] der Stoff bleibt in Bewegung, ist aber zugleich durch die Form eingegrenzt«.¹³⁸ Die experimentellen wolfschen Prosatexte sind

134 EFIMOVA/GAMPER, »Einleitung [Prosa]«, 10. Zum theoretischen und historischen Prosa-Diskurs sowie der politischen Dimension des Prosa-schreibens vgl. (unter dem die »Poetik« ergänzenden Schlagwort der »Prosaik«) auch EFIMOVA, *Prosa als Form des Engagements* (2022), die ausgehend von der Theoriebildung Sartres, Barthes', Bachtins und Rancières Prosa-konzepte in der russischen Literatur seit den 1820er Jahren untersucht und zeigt, dass »Texte, die im Zeichen eines affirmativen Prosa-konzepts stehen, eine gemeinsame Ästhetik teilen«, welche Efimova als »Ästhetik des Widerspruchs« präzisiert. Ebd., 397.

135 WEISSENBERGER, »Prosa«, 321.

136 Ebd., 325.

137 Alle Zitate SIMON, »Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa«, 132. Vgl. auch SIMON, *Die Idee der Prosa* (2013) und SIMON, »Zur Theorie der Prosa« (2021).

138 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 10f.

durchaus auch, aber eben nicht primär vom Erzählen geprägt. Als textuell komponierte Prosagebilde sind sie zunächst einmal »etw. Geformtes«: »Erzeugnis[se]« und »Machwerk[e]«, die ihre eigenen »Organisation[en]« und »Struktur[en]« bilden.¹³⁹ Um die Verfahren der Textkonstitution solcher Prosagebilde zu erfassen, erweisen sich die Kategorien der Erzähltextanalyse als unzureichend.¹⁴⁰ Wo möglich, werden die Termini der Erzähltheorie in dieser Arbeit als funktionale Begriffe verwendet, wo notwendig, werden diese modifiziert, wobei die narratologische Untersuchung durch unter anderem sprach- und kommunikationswissenschaftliche, sowie neuere prosatheoretische Ansätze flankiert wird.¹⁴¹

Auf Grundlage dieser Vorüberlegungen wird im Folgenden die wolfsche Poetik langer Prosa einzukreisen versucht. Zu einem Realismus als Verfahren befindet sich dessen experimentelles Schreiben in Opposition – was aber keineswegs bedeutet, dass es nicht auf Realität gerichtet ist. Es griffe zu kurz, vom Interesse an der Sprache auf ein Desinteresse an Welt zu schließen: In Ror Wolfs Prosa stellt vielmehr die Frage nach Repräsentation von Wirklichkeit und einem adäquaten Umgang mit den verhandelten Gegenständen einen zentralen Aspekt der Experimentalpoetik dar. Reflexion und sinnliche Vergegenwärtigung, Selbstreferenz und Fremddreferenz, Ausstellung der eigenen Medialität und Repräsentation von Welt sind in einer beständigen »suchende[n], tastende[n], auch irrende[n] Bewegung«¹⁴² ineinander verflochten – wobei sie sich, wie zu zeigen sein wird, gegenseitig auf produktivste Art und Weise stören.

139 Lemma und Synonymgruppe »Gebilde«, in: DWDS, zuletzt abgerufen am 01.10.2023. – Der Begriff der »Form« wird im Folgenden, im Anschluss an die Verwendung durch Wolf selbst (und ohne dass dieser einen Leitbegriff der Arbeit darstellt), allgemein als die konkrete, durch einen Vorgang der künstlerischen Formgebung erzeugte, im Fall Wolfs auch: lose, offengehaltene Gestalt oder Formation verstanden. Zu den Termini Form und Stoff und deren Geschichte in Philosophie und Rhetorik vgl. einführend Anne Eusterschulte, die für das 20. Jahrhundert eine »ebenso grundlegende wie vielschichtige Problematisierung des Formbegriffs« konstatiert: EUSTERSCHULTE, »Stoff, Form«, 150. Zu einem weiten Begriff von Form, der in den letzten Jahren die Debatte neu angefasst hat, vgl. Caroline Levine, die unter Form, »an arrangement of elements—an ordering, patterning, or shaping« versteht, also ein Prinzip, das »all shapes and configurations, all ordering principles, all patterns of repetition and difference« umfasst. LEVINE, *Forms*, 3. Auch im Hinblick auf das Verhältnis von Form und Prosa wird der Begriff jüngst neu auszuhandeln versucht, vgl. hierzu exemplarisch Ralf Simon, der Prosa, »sofern sie auf den Begriff der Selbstreferenz bezogen ist«, in einer »Kontraposition [...] zur Form« sieht. SIMON, »Zur Theorie der Prosa«, 116.

140 Vgl. zu diesem Befund auch EFIMOVA/GAMPER, »Einleitung [Prosa]«, 10.

141 So erweisen sich etwa mit Blick auf Verfahren des Störens die in der russischen Literaturtheorie entwickelten Beschreibungsansätze poetischer Verfremdungsverfahren in Relation zur automatisierten alltäglich-praktischen Sprachverwendung als fruchtbar für die Analyse: Vgl. insbesondere ŠKLOVSKIJ, »Die Kunst als Verfahren« (1971). Einführend vgl. exemplarisch HANSEN-LÖVE, *Der russische Formalismus* (1978). Viktor Šklovskijs *Theorie der Prosa* (Frankfurt a.M. 1966) sowie Tzvetan Todorovs *Poetik der Prosa* (Frankfurt a.M. 1972) hingegen zielen, wie Efimova und Gamper feststellen, nicht primär auf die Kategorie der Prosa, sondern vielmehr »auf eine Theorie des Narrativen«: EFIMOVA/GAMPER, »Einleitung [Prosa]«, 7.

142 Eine solche Bewegung sei es, die auf dem ergebnisoffenen »Schauplatz« des Experimentierens zähle: BLÄTTLER, »Demonstration und Exploration«, 237.

I. Textpraktiken des Störens

Erzählen – Beschreiben – Prosaschreiben

alles ist prosa / prosa gibt es nicht¹

»[In] a good story«, schreibt der Erzähltheoretiker David Carr,

all the extraneous noise or static is cut out. That is, we the audience are told by the story-teller just what is necessary to ›further the plot‹. A selection is made of all the events and actions the characters may engage in, and only a small minority finds its way into the story.²

Erzählen zielt, so Carr, auf die Darstellung eines *plots*; eine gute Geschichte ist folglich diejenige, die störungsfrei verläuft, in der aller Überschuss an Information, alles vom Wesentlichen ablenkende ›Rauschen‹ getilgt ist – das Prinzip der narrativen Ordnung ist als eines der Reduktion und Strukturierung benannt. Eine mit dieser Charakterisierung korrespondierende Auffassung von Erzählen liegt auch vielen Rezensionen und Forschungsarbeiten zur Prosa Ror Wolfs zugrunde. Wolfs Texte werden auffällig häufig ex negativo beschrieben anhand dessen, was sie *nicht* beinhalten, nämlich eine sich zu einer nachvollziehbaren »story« fügenden Handlung mitsamt einer auf realistischen Erzählkonventionen basierenden Darstellung von Zeit, Raum und psychologischen Figuren, also der Etablierung einer stabilen und kohärenten Diegese. Mit einer solchen Einordnung der Prosa als problematischem, als ›gestörtem‹ Erzählen rückt als dessen Gegenpol zugleich auch eine (imaginäre) ›Normalität des Erzählens‹ in den Fokus.³ Kai U. Jürgens, der hier exemplarisch zitiert werden kann, stellt fest, Wolfs Debüt *Fortsetzung des Berichts* sei zuallererst als Anti-Roman zu bezeichnen, bei dem eine Bestimmung von dem, was er nicht ist, leichter fällt als eine Festlegung auf das, was ihn konstitu-

1 MON, »Ermittlung über Prosa«, 12.

2 CARR, »Narrative and the Real World«, 123.

3 In der Tat stellt das Erzählen von Geschichten wesentliches Charakteristikum des Großteils der veröffentlichten literarischen Texte in Prosa dar. Vgl. exemplarisch BABLER, »Die Unendlichkeit des realistischen Erzählens« (2013). Zum Narrativen als dominantes Paradigma in Literatur- wie Kulturwissenschaften der letzten Jahrzehnte vgl. für einen Überblick MEUTER, »Geschichten erzählen, Geschichten analysieren. Das narrativistische Paradigma in den Kulturwissenschaften« (2011).

iert. Der Text ist gegen jede traditionelle Erwartungshaltung gerichtet, die mit einem konservativen Literaturverständnis einhergeht.⁴

Auch Carola Gruber kommt in ihrer Betrachtung *Nichterzählen? Erzählen als scheitern-des Experiment in Ror Wolfs Kurzprosa* zu dem Schluss, dass Wolfs Texte »als logisch unmögliche Strukturen und als Verstoß gegen die konventionellen Strukturen des Erzählens das Scheitern des Erzählakts nach konventionellem Muster« performieren.⁵ Die Vergleichsfolie, vor welcher die Prosatexte besprochen werden, ist eindeutig. Wolfs Prosa sprengt, so oder ähnlich heißt es in fast allen Lexikonartikeln, Forschungsbeiträgen, Rezensionen oder Huldigungen, »die Regeln des herkömmlichen Erzählens«,⁶ demontiere »traditionelle Erzählmuster«⁷ beziehungsweise verzichte gänzlich »auf realistische Erzählschemata«⁸ – kurz: sie erwecke den »Eindruck eines Aufruhrs und Widerstands gegen die vorherrschende Literatur«.⁹

»Erzählen«, so Matías Martínez, lässt sich als eine bestimmte »sprachliche Handlung« fassen: »Jemand erzählt jemandem eine Geschichte.«¹⁰ Auch wenn aus dem breiten Spektrum der literarischen Erscheinungsformen verschiedenste Kriterien deduzierbar seien, die Erzähltexte häufig prägten, so ließe sich doch für eine Minimaldefinition als spezifisches Merkmal des Erzählens letztlich allein die Geschichte dingfest machen:

Erzählungen stellen Geschichten dar. Eine Geschichte besteht aus einer chronologisch geordneten Sequenz von konkreten Zuständen und/oder Ereignissen, die kausal miteinander vernetzt sind und tendenziell in Handlungsschemata gefasst werden können.¹¹

Um eine Geschichte hervorzubringen, so lässt sich mit Martínez festhalten, darf die Präsentation also nicht bei einer reinen Addition oder Reihung von Ereignissen stehenbleiben, sondern die einzelnen Elemente müssen in einem Akt der Stiftung von Kohärenz narrativ verknüpft werden.¹² Darüber hinaus ist das Erzählen für die meisten Erzähltheoretiker:innen zudem zwingend an die Darstellung durch eine (mehr oder

4 JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 142.

5 GRUBER, »Nichterzählen?«, 338.

6 RODENHEBER, »Ror Wolf«, 3095.

7 HAGE, »Ror Wolf«, 655.

8 HEIßENBÜTTEL, »Bericht aus einer Traumlandschaft«, 17.

9 KRONAUER, *Favoriten*, 58.

10 MARTÍNEZ, »Erzählen«, 1.

11 Ebd., 11.

12 Vgl., auch zur Unterscheidung von *Geschehen* (als Ereignisfolge) und *Geschichte* (als Ereignisfolge mit einem »kausalen Zusammenhang«, der bewirkt, »daß die Ereignisse nicht nur aufeinander, sondern auch auseinander folgen«), MARTÍNEZ/SCHÉFFEL, *Einführung in die Erzähltheorie*, 25. Tilman Köppe und Tom Kindt fassen ihre Minimaldefinition ebenfalls in diesem (weiten) Sinne: »Ein Text ist genau dann eine Erzählung, wenn er von mindestens zwei Ereignissen handelt, die temporal geordnet sowie in mindestens einer weiteren sinnhaften Weise miteinander verknüpft sind.« KÖPPE/KINDT, *Erzähltheorie*, 43, im Original komplett kursiviert. Vgl. unter kulturwissenschaftlicher Perspektive hierzu auch KOSCHORKE, *Wahrheit und Erfindung*, 74–79.

weniger manifeste) vermittelnde Instanz gebunden: Ein narrativer Text, so konstatiert etwa Mieke Bal, »is a text in which a narrative agent tells a story«.¹³

Im Anschluss an einschlägige Positionen der Erzählforschung wird ›Erzählen‹ im Folgenden verstanden als eine temporale Zusammenhänge und logische Verknüpfungen herstellende sprachliche Darstellung einer Geschichte durch eine Erzählinstanz – als eine Organisationsform von Sinn, in der zeitliche und räumliche Verhältnisse, Ereignisfolgen, Handlungszusammenhänge sowie Figurenkonstellationen narrativ geordnet werden. Realistisch verfahrenes Erzählen ist hierbei dadurch geprägt, dass ein erkennbarer und nachvollziehbarer Referenzrahmen etabliert bzw. beibehalten wird und das Erzählen selbst (als Präsentation der Geschichte) in den Hintergrund tritt.¹⁴

Das 1964 veröffentlichte Prosadebüt Ror Wolfs entspricht einem solchen Prinzip des (realistischen) Erzählens nicht – und rief möglicherweise insbesondere deswegen bei seinem Erscheinen breit gestreute Reaktionen hervor. Im Bulletin des *PEN international* war ein zwiegespaltenes Resümee zu lesen, in dem sich die zentralen Motive, die den generellen Tenor von Wolf-Besprechungen bilden, in einer kurzen Passage bündeln:

This book is both fascinating and annoying: It is only of medium length, but at times it seems that it will never end. There is no story, no development and no change. There is a jumble of memories, dreams, fantasies and stark reality. But the sober direct reportage of each item, often presented like a first class flashlight photograph, possesses an unusually captivating quality which can transform a reader's irritation to renewed fascination.¹⁵

Der Mangel an Zusammenhang und Ordnung bei gleichzeitiger Überflutung durch einen Strom von Textpartikeln unterschiedlicher Realitätsgrade, die Besessenheit von einer quasi-fotografischen Fixierung einzelner Details, aber auch der Einbruch einer »stark reality« – all dies führe zu Irritation, aber eben auch zu Faszination der Leserinnen. Allerdings: Im Vergleich zu Wolfs weiteren langen Prosaarbeiten weist *Fortsetzung des Berichts* noch ein relativ hohes Maß an narrativer Struktur und Handlung auf. Jürgens hält fest, dass »der Text offenbar *gegen* eine ästhetische Klassifizierung entworfen wurde«, sich aber in ihm nichtsdestotrotz »Reste traditionellen Erzählens« stärker als in späteren Arbeiten erhalten hätten.¹⁶

Die Frage, welche »Reste« dies sind und wie sich die Prosa Wolfs zu diesen positioniert, wird im Verlauf der hier vorgelegten Analysen immer wieder aufgegriffen. Dabei geht die Studie von der Annahme aus, dass das Erzählen mit seinen Konventionen und Genremustern nicht allein für Wolfs Debüt, sondern vielmehr für all seine langen Prosaarbeiten eine textkonstitutive Rolle einnimmt, auch wenn keiner der Texte als ›Erzähltext‹ gelten kann. Dass so viele Reaktionen auf Wolfs Prosa deren Abkehr vom Erzählen,

13 BAL, *Narratology*, 15. Vgl. hierzu auch SCHMIDT, *Elemente der Narratologie*, 75–86.

14 Vgl. BABLER, *Deutsche Erzählprosa 1850–1950*, 11–30.

15 BULLOCK, »Bulletin of selected books«, 87.

16 JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 142 und 8. – Ror Wolf selbst spricht in *Meine Voraussetzungen* explizit von seinem »ironisch-spielerische[n] Umgang mit den Techniken des konventionellen Romans« in den ersten beiden Prosabüchern: WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 11.

deren »Widerstand[] gegen die vorherrschende Literatur«¹⁷ ins Zentrum rücken, liegt, so meine ich, nicht zuletzt daran, dass »vorherrschende« Erzähl- und Gattungskonventionen in den Texten Wolfs als Abstoßungspunkte stets *mitgeführt* werden – und eben deswegen ihre Störung so sehr ins Auge fällt.¹⁸ Um eine Repräsentationsform zu destabilisieren und brüchig zu machen, muss diese erst aufgerufen und (zumindest in Teilen) reproduziert werden.¹⁹

Mit seiner Infragestellung narrativer Strukturen schließt Wolf, wie einleitend skizziert, an zeitgenössische Diskurse, insbesondere im Rahmen experimenteller Prosa, an.²⁰ Im 20. Jahrhundert sei, so schreibt Adorno 1954,

die Identität der Erfahrung, das in sich kontinuierliche Leben [zerfallen], das die Haltung des Erzählers einzig gestattet. Man braucht nur die Unmöglichkeit sich zu vergegenwärtigen, daß irgendeiner, der am Krieg teilnahm, von ihm so erzählte, wie früher einer von seinen Abenteuern erzählen mochte.²¹

Adorno rückt in seinen Überlegungen zum »Standort des Erzählers« in der modernen Literatur die historische Situietheit eines jeden Schreibens in den Blick und verweist die erzählerische Gewissheit des »So ist es«, ja die Möglichkeit eines ungebrochenen Erzählens selbst in die Vergangenheit, nämlich ins bürgerliche Zeitalter mit seiner spezifischen literarischen Form, dem Roman. Auch aus der bereits erwähnten Perspektive der Nouveau Romanciers erscheint der Einsatz einer auktorialen Erzählinstanz, die eine chronologisch und kausal strukturierte Handlung vermittelt und durch diese eine verstehbare und bedeutende und somit auch deutbare Welt erschafft, als Verkennung oder Verschleierung der dem zeitgenössischen Menschen vollkommen fremd gegenüberstehenden Wirklichkeit. Die traditionelle Romanfigur gilt ihnen als Manifestation der in der Anonymität der Gegenwart überkommenen Idee eines souveränen Individuums.²² Robbe-Grillet konstatiert in *Argumente für einen neuen Roman*, dem traditionellen Erzählen gehe es vor allem darum, den Leser:innen »Gewißheit zu schenken«: Aus dem bürgerlichen Zeitalter kommend, stelle es vor allem eines dar, nämlich »eine Ordnung«, die darauf ausgerichtet sei, das Geschriebene »den vorfabrizierten Schemata anzupassen, an die die Leute gewöhnt sind, das heißt der von vornherein fertigen Vorstellung, die sie sich von der Wirklichkeit machen«, um »das Bild von einer stabilen, kohärenten,

17 KRONAUER, *Favoriten*, 58.

18 Eine Annäherung an literarische Texte anhand der Frage, was in ihnen von einer (historischen, kulturellen) Norm, Tradition oder Konvention abweicht und daher nicht unmarkiert bleibt, sondern im Gegenteil auffällt und potentiell *stört*, ist als Methode nicht nur der Literaturwissenschaft vielfach erprobt – man denke beispielsweise an John L. Austin, der sich in seiner die Sprechakttheorie begründenden Studie *How to do things with words* dem funktionierenden Sprachhandeln gerade über den *misslingenden* Sprechakt, über »infelicities« nähert. Vgl. AUSTIN, *How to do Things with Words* (1962).

19 Vgl. KOCH/NANZ/PAUSE, »Disruption in the Arts: Prologue«, X.

20 Vgl. exemplarisch hierzu auch den Analyseteil in GRIZELI, *Systemtheorie experimenteller Prosa*, 353–468.

21 ADORNO, »Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman«, 42. Der Essay erschien erstmals in *Akzente* 5 (1954).

22 Vgl. hierzu, insb. zu Robbe-Grillet, MECKE, »Poetiken des Realen im Nouveau Roman«, 36.

kontinuierlichen, eindeutigen, voll und ganz entzifferbaren Welt durchzusetzen.«²³ In einer Zeit, in der »die Intelligibilität der Welt nicht in Frage stand, war Erzählen kein Problem«; in der Gegenwart hingegen sei es »unmöglich geworden«, da es der zeitgenössischen Wirklichkeit nicht mehr gerecht würde.²⁴ Nehme der Roman die Herausforderung an, die »ungewöhnliche Welt« der Gegenwart künstlerisch darzustellen, die es ablehne, »unseren Gewohnheiten und unserer Ordnung sich zu unterwerfen«, so böten sich den Leser:innen zwar »Bruchstücke von unmittelbarer Wirklichkeit«, aber keinerlei eindeutige Sinnangebote, keine Gewissheiten, keine Botschaften mehr.²⁵ Wenn die Leser:innen sich in den modernen Romanen nicht zurechtfinden könnten, so liege das darin begründet, dass diese der modernen Welt entsprächen.²⁶

Vor diesem gedanklichen Hintergrund ist auch die Prosa Ror Wolfs zu lesen. In dieser werden Formen des Wirklichkeitszugriffs erprobt, in denen das Erzählen nicht mehr als übergeordnetes Struktur- und Ordnungsprinzip dient, sondern lediglich *einen* unter verschiedenen Modi der Prosa darstellt. Bevor genauer aufgeschlüsselt wird, wie die Prosa Wolfs positiv beschrieben werden kann, wird zunächst die grundlegende Anlage der wolfschen Prosa abgesteckt, nämlich deren Verhältnis zum und die werkgenetische Abstoßungsbewegung vom Erzählen.

Was die langen Prosaarbeiten Wolfs darstellen, lässt sich für alle Texte zumindest grob in wenigen Worten umreißen. Im Debüt *Fortsetzung des Berichts* von 1964 wird von »ich« sagenden Instanzen in zwei Handlungssträngen detailliert von einem Abendessen in einer größeren Runde und von einer Wanderung durch ländliche Gegenden berichtet. Im 1967 erschienenen und im Untertitel mit der Gattungsbezeichnung »Abenteuerserie« versehenen Prosatext *Pilzer und Pelzer* ist der im Debüt noch rudimentär vorhandene *plot* in kleinste Einzelteile zerfallen. Der Text schildert die Bewegungen von Figuren ohne klar bestimmbare Identität oder feste Kontur durch ein Haus, dessen Dimensionen sich konstant erweitern, um, so Wolf, »Platz zu machen für alle Möglichkeiten des Abenteuers.«²⁷ Auch hier wird die intradiegetische Realität als kleinteiliges Geschehen von einem namenlosen Ich erfasst, wobei sich die seriell aneinandergereihten Narrations-splitter höchstens zu kürzeren Handlungsbögen, nicht aber zu einem kohärenten übergeordneten Ganzen mehr zusammenfügen lassen. Ähnliches gilt für den als »Reise-Roman« klassifizierten Text *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* von 1976, der die imaginären Spaziergänge, Wanderungen und Reisen eines Ich mit seinem Alter Ego Nobo durch beständig von Katastrophen bedrohte städtische wie ländliche Gegenden schildert, während sich das Ich eigentlich biertrinkend in seinem Hotelzimmer befindet. Das Reisemotiv spielt schließlich auch im letzten langen Prosatext Wolfs, *Die Vorzüge der Dunkelheit. Neunundzwanzig Versuche die Welt zu verschlingen. Horrorroman* von 2012, eine zentrale Rolle. »Innerhalb eines Lidschlags wechseln« hier, wie der Klappentext vermerkt, »die Kon-

23 ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 32, 31 und 33.

24 Ebd., 33f.

25 Ebd., 20f.

26 Vgl. ebd., 88–90.

27 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 11.

tinente«: Die Reise des »Ich-Erzählers [...] durch wuchernde, apokalyptisch anmutende Landschaften« sei zugleich ein Aufbruch »in eine entfesselte Wirklichkeit«.²⁸

Selbst wenn die Paraphrasen ausführlicher wären, könnten diese allerdings von den Prosaarbeiten Ror Wolfs kaum einen Eindruck verschaffen: *Was* erzählt wird ist in diesen stets massiv überlagert durch das *Wie*. Eine zentrale Gemeinsamkeit aller langen Prosatexte Wolfs aber zumindest kann durch den kurzen Überblick bereits angezeigt werden, nämlich die Art und Weise der Vermittlung der Texte über »ich« sagende Instanzen, die auch Gegenstand des ersten Analysekapitels ist. Dieses wird geleitet von der These, dass es die Funktion des Erzählens selbst ist, die in der Prosa Wolfs gestört und (werkgenetisch zunehmend) dekonstruiert wird (I.1). Daran anschließend wird bezugnehmend auf die literaturhistorische Opposition von Erzählen und Beschreiben im Kontext der 1950er und 1960er Jahre argumentiert, dass an die Stelle des (gestörten) Erzählens in Wolfs Prosa über weite Strecken hinweg ein Modus des Beschreibens gesetzt wird, wobei dieser ebenfalls keinen störungsfreien Zugriff auf die zu beschreibende Wirklichkeit garantiert (I.2). Wo sowohl Erzählen als auch Beschreiben nicht mehr als selbstverständliche Modi der Darstellung gelten können, rückt die Arbeit in und mit Sprache in den Vordergrund. Die zeittypisch sprachkritische Haltung Wolfs mündet in ein Schreiben, das von der Störung des gewohnten Betriebsablaufs der Sprache geprägt ist, hierbei allerdings nicht zu einer Reduktion der Sprache führt, sondern in eine »spracherotische« Lust an deren doppeltem Wesen als Zeichen und Material. Anstatt narrativer bzw. deskriptiver, dominieren in den langen Prosatexten Ror Wolfs paradigmatische Formen der Verknüpfung (I.3). Maßgebliches Mittel der Bindung ist, so die These, dabei der Rhythmus der wolfschen Prosagebilde – ein Rhythmus, der sich durch Störungen erst konstituiert und als turbulenter Stolperrhythmus bestimmt wird (I.4). Durch vergleichende Bezugnahmen auf literarische Texte wie poetologische Reflexionen unter anderem Samuel Becketts, Friederike Mayröckers, Alain Robbe-Grilletts, Peter Weiss', Arno Schmidts sowie Franz Mons wird Wolfs Prosa im Verlauf der Analysen im zeithistorischen Diskurs verortet.

28 Während die ersten drei Prosaarbeiten bei Suhrkamp erschienen sind, wurde der »Horrorroman« bei Schöffling verlegt. Er unterscheidet sich von den anderen langen Prosatexten in der Buchgestaltung signifikant, nicht nur aufgrund des größeren Formats und der Ausgabe als Hardcover, die mit festem Papier und überaus lockeren Satz einhergeht, sondern auch darin, dass er mit 79 großteils farbigen Collagen des Autors versehen ist.

1 Sabotage des Erzählens. Verabschiedung des narrativen Modus

ich bin gegen das Erzählen, immer schon, ich
bin immer schon gegen das nackte Erzählen
gewesen¹

Ror Wolf beschreibt das Textverfahren seines Debüts im Rückblick folgendermaßen:

In *Fortsetzung des Berichts* ist die Zeitfolge durch ein einfaches alternierendes Prinzip aufgehoben. Zwei Erzählstränge verzahnen sich. Im einen wird ein Zimmer beschrieben, eine monströse, in allen ihren Momenten fixierte Mahlzeit; im anderen eine Wanderung durch eine halb ländliche, halb vorstädtische Gegend, mit komischen, trivialen, bizarren Ereignissen. Gegenwart und Vergangenheit werden vertauscht und durchwachsen sich im Kopf des Ich-Erzählers, der an dieser Mahlzeit teilnimmt, zugleich aber auf dem Weg zur Mahlzeit ist. Durch die Fenster des Zimmers sieht er auf Landschaften, die er im anderen Textstrang gerade durchheilt. [...] Am Ende des Buches erreicht der Erzähler das Zimmer, in dem er von Anfang an saß.²

Tatsächlich wechseln sich die beiden Erzählstränge der *Fortsetzung des Berichts*, welche in grotesker Motivik um das Essen bzw. Verschlucken, das Verdauen und Ausscheiden, um Sexualität, Tod und (versehrte) Körperlichkeit kreisen, in weder benannten noch nummerierten, allein durch Leerzeilen voneinander getrennten Absätzen ab. »[E]infach[]« ist dabei, wie sich aus Wolfs Ausführungen bereits ablesen lässt, nur das alternierende Prinzip dieser Stränge, nicht aber ihr Verhältnis zueinander. Im ersten Erzählstrang (im Folgenden: Handlungsstrang A) wird von einem Ich das Essen einer Tischgesellschaft in der Wohnung des Kochs Krogge beschrieben, Gegenstand des zweiten Erzählstrangs (im Folgenden: Handlungsstrang B) bildet der Aufbruch, die Wanderung und die Ankunft eines Ich in der Wohnung Krogges, bei der dieses Ich von der unablässig Geschichten erzählenden Figur Wobser begleitet oder verfolgt wird.³

1 MAYRÖCKER, *Reise durch die Nacht*, 31.

2 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 11.

3 Zur Analyse von Struktur, Erzählsituation und prominenten Motiven in *Fortsetzung des Berichts* vgl. PAULER, *Die Rolle der Erinnerung* (1997); JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund* (2000) sowie Tanja van

In welchem Verhältnis die Handlungsstränge und damit auch die beiden ›ich‹ sagenden Figuren innerhalb der Diegese zueinander stehen, bleibt ebenso unbestimmt wie der zeitliche und räumliche Kontext des Dargestellten sowie der Umfang der erzählten Zeit. Eine Identität der beiden Ichs und damit einhergehend ein chronologischer (wenn auch nicht linear dargebotener) Gang der Ereignisse, wie sie die Selbstaussage Wolfs suggeriert, wird zwar über weite Strecken des Buchs nahegelegt, kann aber aufgrund der Fiktionsbrüche und der vielfältigen Strategien des Texts, Eindeutigkeit zu unterlaufen, nicht mit Sicherheit festgestellt werden.⁴ Zwar ähneln die Landschaften, die das Ich und Wobser im Handlungsstrang B durchwandern, in starkem Maße den Landschaften, welche das Ich beim Blick durchs Fenster in der Wohnung Krogges im Handlungsstrang A beschreibt; auch unterscheiden sich die beiden Ichs nicht in ihrer (Selbst-)Charakterisierung voneinander. Zugleich allerdings lässt der Text den Schluss zu, dass sich die beiden Ich-Figuren am Ende des Texts begegnen, demnach also zwei unterschiedliche Figuren sind und sich die beiden Erzählstränge dementsprechend gleichzeitig ereignen.⁵ Anstatt sich eindeutig aufeinander zu beziehen oder klar voneinander abgrenzbar zu sein, greifen die beiden Stränge motivisch, inhaltlich und sprachlich ineinander, sie »berühren einander, bilden scheinbar einen fortlaufenden Kontext und stoßen einander ab«.⁶ Aufgrund der »Verweigerung einer konsistenten Geschichte« kann die Produktion von Uneindeutigkeit in Bezug auf die Verhältnisse der Diegese als zentrale Strategie von *Fortsetzung des Berichts* gelten.⁷

Die skizzierte »Diskontinuität der Erzählverläufe« wird, wie Franz Mon zu Wolfs Debüt konstatiert, »allein durch das Erzählerisch überspielt.«⁸ In der Tat bildet angesichts fehlender klassischer narrativer Strukturmerkmale die ›ich‹ sagende Instanz die zentrale Konstante des Texts: Das Ich ist an sich innerhalb der Diegese abspielenden Ereignissen als erlebendes Ich wahrnehmend beteiligt; als »Erzählerisch« ist es verantwortlich für die Darstellung derselben. In Rezensionen wie Forschungsliteratur wur-

Hoorns Analysekapitel zu Erzählern und experimentellem Erzählen von Naturgeschichte in Wolfs Debüt: VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 255–276. Jürgens hat neben der Wiedergabe der Handlung eine Übersicht der Abschnitte der beiden Erzählstränge inklusive Kurzinhalt gemäß der textimmanenten Chronologie und einem Verzeichnis der Binnenerzählungen erstellt, weswegen ich (wie auch van Hoorn) zur besseren Vergleichbarkeit Jürgens' Terminologie »Handlungsstrang A« und »Handlungsstrang B« übernehme, wobei der Begriff »Handlungsstrang« zudem den Vorteil hat, dass er nicht das nur noch sehr begrenzt zu veranschlagende »Erzählen« mitführt. Vgl. zu den Handlungssträngen JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 41f., zu Handlung und Übersicht 153–157. Bereits Monika Pauler stellte in ihrer – durch die Forschung allerdings kaum berücksichtigten – Magisterarbeit mehrere Schemata zu Ereignisfolge und räumlichen Konstellationen bereit. Hier sind die Handlungsstränge A und B als E I und E II bezeichnet: Vgl. PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 100–103.

- 4 Vgl. JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 36 und VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 258.
- 5 Vgl. FB, 271f.; JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 36f.; sowie das Kap. I.1.1 dieser Studie.
- 6 SCHEUNEMANN, »Erzählen im Kreise«, 30.
- 7 Vgl. VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 259, Zitat ebd. Auch Jürgens spricht von »nicht unerheblichen Rezeptionshemmnissen«, welche den Text als »weitgehend unverstänlich erscheinen lassen«: JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 37.
- 8 MON, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis«, 369.

den die »Erzähler« in Wolfs langen Prosatexten als »Ich-Erzähler« identifiziert.⁹ Diese Bezeichnung ist zwar erzähltheoretisch korrekt, erschwert allerdings eine trennscharfe Unterscheidung der extradiegetisch-homodiegetischen »Erzähler« in ein *erinnerndes, erzählendes* und ein *erinnertes, erzähltes* Ich und somit auch die Unterscheidung der verschiedenen textuellen Ebenen.¹⁰ Darüber hinaus (und dies ist für die in dieser Studie untersuchte Fragestellung besonders problematisch) wird durch eine solche Bezeichnung auf Beschreibungsebene verwischt, dass ihr die wolfschen »Ich-Erzähler« im eigentlichen Wortsinn kaum noch entsprechen: Denn *erzählen* tun diese, wie gezeigt werden wird, nur noch in äußerst eingeschränktem Sinne und erfüllen also keineswegs, was ihnen qua Begriff eingeschrieben ist – eine Eigenheit, die in unterschiedlichen Spielarten alle Prosaarbeiten Wolfs prägt.¹¹

Im Folgenden wird unter modifizierendem Rückgriff auf die erzähltheoretische Kategorie der Stimme mit anderen Begriffen gearbeitet, welche dem hier fokussierten Modus des Prosaschreibens Rechnung tragen. Die Erzähltheorie fasst unter »Stimme« den »Akt des Erzählens, der das Verhältnis von erzählendem Subjekt und dem Erzählten sowie das Verhältnis von erzählendem Subjekt und Leser umfaßt«.¹² In Anbetracht dessen, dass in Wolfs Prosa nur noch eingeschränkt erzählt wird, wird die Stimme in

- 9 Beispielsweise VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 261. Eine Ausnahme bildet Rolf Schütte, der dezidiert die »Sprachbewegungen« in der Prosa Wolfs untersucht und in diesem Kontext zwar gelegentlich vom »Erzähler-Ich«, meist aber von »Ich« oder auch »Ich-Figuren« spricht, ohne allerdings auf die Begriffe weiter einzugehen oder den Erzähler-Begriff zu problematisieren. Vgl. SCHÜTTE, *Material, Konstruktion, Variabilität*, Zitate 108, 147. Auch Ina Appel schreibt in Bezug auf *Nachrichten aus der bewohnten Welt* gelegentlich von »Ich-Figur« oder auch von den »Wolfschen Weltvermittler[n]«, zumeist aber von »Ich-Erzähler« oder »Erzähler«. APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, Zitate 126, 144, 118 und 121.
- 10 Jürgens unterscheidet den »Narrator«, in seine »Eigenschaft als physische Existenz«, als »Mensch« auf der einen, in diejenige als »erzählende[s] Subjekt« auf der anderen Seite, bezeichnet jedoch beide mit dem gleichen Begriff, nämlich »Erzähler«. Vgl. JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 43. – Leo Spitzer ist der erste, der (anhand seiner Analyse des Erzählers bei Proust) erzählendes und erlebendes Ich voneinander unterscheidet: SPITZER, *Stilstudien*, 447–472. Diese Unterscheidung greift Hans Robert Jauß in seiner Proust-Studie auf und arbeitet sie weiter aus als »das Doppelspiel des »reflektierenden und erlebenden Ich«, in dem das »für die ganze Komposition konstitutive[] Verhältnis des erinnernden und erinnerten Ich gründet«: JAUß, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts »A la recherche du temps perdu«*, 99. Vgl. zu erzählendem und erzählten Ich exemplarisch auch GENETTE, *Die Erzählung*, insb. 147–150; BAL, *Narratology*, 18–30 sowie SCHMIDT, »Stimme«, insb. 133f.
- 11 Vgl. hierzu etwa auch Carola Gruber, die zur Inszenierung des Erzählens in Wolfs Kurzprosa-Band *Mehrere Männer* konstatiert: »Dem Erzähler ist offenbar nicht zu trauen: Er verweigert sich dem Erzählen und erzählt dennoch, er kündigt einen Erzählakt an ohne ihn dann auszuführen. Diese Widersprüche machen ihn zu einem unzuverlässigen und – gemessen an den Konventionen des Erzählpaktes mit dem Leser – zu einem *scheiternden* Erzähler.« GRUBER, »Nichterzählen?«, 339.
- 12 MARTINEZ/SCHFEFFEL, *Einführung in die Erzähltheorie*, 30, vgl. zur Kategorie der Stimme ausführlich ebd., 67–89 sowie SCHMIDT, »Stimme«, insb. 131–135. In Erzähltexten ist nach deren Auffassung, wie bereits erwähnt, stets eine mehr oder weniger manifeste Erzählinstanz vorhanden, die – durch indiziale Zeichen ausgewiesen – als Stimme den Ausgangspunkt des Erzählens darstellt. Vgl. auch SCHMIDT, *Elemente der Narratologie*, 71f., sowie grundlegend GENETTE, *Die Erzählung*, 137–174. Nach Genette ist die erste Funktion des Erzählens »natürlich die *Geschichte*, und die darauf bezügliche Funktion ist die *narrative Funktion* im eigentlichen Sinne, der kein Erzähler den Rücken zukehren kann, ohne gleichzeitig seine Erzählereigenschaft zu verlieren«: GENETTE, *Die Erzählung*, 166.

dieser Arbeit allgemeiner als *Akt der Vermittlung* verstanden, der das Verhältnis einer vermittelnden Instanz zum Vermittelten, sowie das Verhältnis einer vermittelnden Instanz zu den Leser:innen umfasst. Die Stimme stellt auch hier den Ausgangspunkt oder die Ich-Origo der Darstellung dar. Als solche kann sie sich des narrativen Modus bedienen (Geschichten erzählen), ist aber nicht zwingend auf diesen festgelegt.¹³ Mit Blick auf die Prosatexte Wolfs, die, wie bereits erwähnt, alle von ›ich‹ sagenden Instanzen vermittelt werden, differenziere ich zwischen extradiegetischer *Vermittlungsinstanz* auf der Ebene der Darstellung (erinnerndes, erzählendes Ich) und intradiegetischen *Ich-Figuren* als wahrnehmende und handelnde Aktanten innerhalb der Diegese (erinnertes, erzähltes Ich). Darüber hinaus ist es für die Analyse von *Fortsetzung des Berichts* sinnvoll, zwischen den Ich-Figuren der beiden Handlungsstränge A und B, also zwischen Ich^A und Ich^B zu unterscheiden.¹⁴

Auf Grundlage der im Vorangegangenen skizzierten erzähltheoretischen wie literaturhistorischen Ausgangspunkte wird anhand von Wolfs Debüt *Fortsetzung des Berichts*, in dem die spezifisch prosaische Schreibweise Wolfs zum ersten Mal plastisch wird und sich zudem anhand von Vorstufen und Manuskripten werkgenetisch nachvollziehen lässt, das Verhältnis zum Erzählen zunächst auf der Ebene der Darstellung anhand zweier für dieses besonders prägnanter Merkmale untersucht: zum einen der Stimme, insbesondere der Ich-Figuren (1.1), zum anderen der Zeitstruktur (1.2). Im Anschluss wird betrachtet, wie ›das Erzählen‹ innerhalb der Diegese im Debüt konzeptualisiert und auf Darstellungsebene inkorporiert wird (1.3).

13 Mit Blick auf die Verfasstheit von Prosatexten wird die Stimme also als Kategorie verstanden, die ein breites Spektrum umfasst, das von Erzählprosa, in der das Erzählen der dominante oder einzige Modus ist, über Prosatexte, die sich (wie diejenigen Wolfs) des narrativen, aber auch anderer Modi bedienen, bis hin zu Texten reicht, in denen (wie etwa in Franz Mons *herzzero*) überhaupt nicht mehr erzählt wird.

14 Dass Helmut Heißenbüttel anstatt von zweien von *drei* Erzählsträngen spricht, von denen in einem »eine lange, labyrinthische Wanderung statt[findet]«, im zweiten sich das Essen vollzieht und im dritten »einzelne Episoden, Geschichten, Geschichtenfetzen, Bilder, die alle objektiv erzählt werden« erscheinen, zeigt, wie diffizil es ist, die Art und Weise der Vermittlung in Wolfs Debüt zu bestimmen: HEIßENBÜTTEL, »Bericht aus einer Traumlandschaft«, 17. Monika Pauler, deren Analysezugriff der hier vorgelegte in Bezug auf die Vermittlung in Wolfs Debüt von allen Forschungsarbeiten am nächsten steht, identifiziert »drei Ich-Erzähler« (PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 28), die allerdings starke Ähnlichkeiten untereinander aufweisen: Die Ich-Erzähler der Handlungsstränge A und B (bei Pauler: E I und E II) und einen »statische[n] Punkt, von dem aus ein weiterer Ich-Erzähler berichtet« (ebd., 25). Erst »aus der Erzählsituation dieses dritten Erzählers heraus entwickeln sich die beiden anderen Erzählstränge« konstatiert Pauler und macht diesen dritten, »übergeordneten« Erzähler als das »Erzähl-Ich am Tisch« dingfest, dessen Frau in der Küche hantiert und das der eigentliche »fiktive Erzähler in der *Fortsetzung*« sei (= E Ü in Paulers Terminologie). »Die übergeordnete Erzählsituation ist somit als eine zusätzliche Ebene des literarischen Texts zu sehen, die vorgibt, die Ich-Erzähler aus EI und EII hätten sich weitgehend vom abstrakten Autor emanzipiert.« (Alle Zitate ebd.) Ich stimme Pauler insofern zu, als dass es zu einer Verdreifachung der *Sprechposition* kommt – spreche aber, wie oben beschrieben, nicht von drei Ich-Erzählern, sondern von den Ich-Figuren A und B und einer diesen übergeordneten Vermittlungsinstanz. Nicht immer ist klar auszumachen, ob eine der Ich-Figuren oder die Vermittlungsinstanz spricht, als einzigen eindeutigen Marker verstehe ich für das Sprechen letzterer die Referenz auf das Berichten bzw. (Be-)Schreiben.

1.1 Auflösung des souveränen Ich. Vermittlungsinstanzen und Ich-Figuren

Bereits der Einstieg von *Fortsetzung des Berichts* legt viele der textbestimmenden Parameter offen; schon im ersten Satz deuten sich prekäre Umstände der Vermittlung an:

Nun, nachdem ich alles beschrieben habe, diese zurückliegende Zeit, diesen Weg, mit den Bewegungen und Erscheinungen, den Bildern und Geräuschen, diese Landschaften, mit den Knollen, Kuppeln und Buckeln, den Rinnen, Wannen und Gruben, nähere ich mich dem Ende des Berichts. (FB, 7)

Ein sich explizit metanarrativ als *beschreibendes* Subjekt ausweisendes Ich konstatiert unter Verweis auf die intradiegetische Gegenwart des Berichtens, dass sein »Bericht« sich »[n]un« dem Ende nähere, da bereits »alles beschrieben« wurde: nämlich eine sich in der Vergangenheit befindliche Zeitspanne, von der (dem objektiven Anspruch eines Berichts vermeintlich ganz angemessen) das Wahrnehmbare, also das Sicht- und Hörbare geschildert worden sei.¹⁵ Tanja van Hoorn kommentiert in ihrer Lektüre von Wolfs Debüt, den Leser:innen solle hier offenbar mitgeteilt werden, dass sie es »mit dem erzählerischen Normalfall zu tun haben, dass zunächst irgendetwas geschieht und dann davon berichtet wird«.¹⁶ Ein »Bericht« verheißt, so die Wortbedeutung nach dem Brockhaus, eine »sachliche« und »tatsachenbetonte Darstellung eines Geschehens«.¹⁷ Zu typischen Charakteristika des (literarischen) Berichtens hält Jürgen Lehmann fest, die Sprechposition sei »neutral, [...] eine spezifische Perspektivierung [...] nicht erkennbar«; was die zu übermittelnden Sachverhalte angehe, sei der Bericht nicht thematisch gebunden, »allerdings artikulier[e] der Berichtende bei der Wiedergabe vergangener Sachverhalte weniger die Details als vielmehr die Resultate bestimmter prozessualer Abläufe.« Berichten des Sprechen sei überdies in hohem Maße an den jeweiligen Rezipient:innen orientiert und auf deren »genau begrenzbares Informationsbedürfnis ausgerichtet«. Insgesamt gelten Lehmann zufolge für den Bericht »uneingeschränkt die Bedingungen der Aufrichtigkeit, der Ernsthaftigkeit und der Konsequenz: das Berichtete muß einer Kontrolle seines Wahrheitsanspruches in jeder Form standhalten«.¹⁸

In den ersten Sätzen von Wolfs *Fortsetzung des Berichts* lässt nicht allein der größt-wahnsinnige Anspruch, »alles« beschrieben zu haben, Zweifel aufkommen, inwiefern es

-
- 15 Der Schluss liegt nahe, dass es die Leser:innen nicht nur mit einem *beschreibenden*, sondern auch *schreibendem* Ich zu tun haben. Dies wird im Debüt durch die häufige Rede von Beschreiben und Berichten zwar nahegelegt, jedoch an keiner Stelle explizit (etwa durch die Verwendung des Verbs »schreiben«) bestätigt. Vgl. zur Inszenierung des Schreibens in der langen Prosa Wolfs das Kap. II.2.
 - 16 VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 263. Zur zitierten Eingangspassage des Debüts vgl. deren detaillierte Analyse ebd., 261–265, auf der ich hier und im Folgenden aufbaue.
 - 17 Der Brockhaus listet für »Bericht« die Wortbedeutung »1 schriftliche od. mündliche sachliche Darstellung, Wiedergabe von Sachverhalten [...] 1.1 (Publ.) tatsachenbetonte Darstellung eines Geschehens 2 (Lit) kurze, sachlich-nüchterne Darstellung eines Handlungsablaufs ohne ausschmückende Abschweifungen [< mhd. beriht > Belehrung; zu recht]«. Lemma »Bericht«, in: WAHRIG (Hg.), *Brockhaus Wahrig*, Bd. 1: A–BT, 617, Hervorh. im Original. Vgl. auch die fast wortgleiche Bestimmung in SCHWEIKLE (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur*, 46.
 - 18 Alle Zitate LEHMANN, *Bekennen – Erzählen – Berichten*, 60f. Vgl. zu Charakteristika des literarischen Berichts auch LÄMMERT, *Bauformen des Erzählens*, 87.

sich bei dem Text tatsächlich um einen »Bericht« in diesem Sinne handeln kann. Bereits der erste Satz verliert sich in einer primär phonetisch motivierten Wortreihung trochäischer Zweisilber zur Beschreibung von Ein- und Ausbuchtungen einer Landschaft und verrät so die Neigung der Vermittlungsinstanz zu Sprachspielerei und grotesker Motivik.¹⁹ Sprachlich wird durch die vorangestellten Demonstrativpronomen (»diese [...] Zeit, diesen Weg [...] diese Landschaften«) eine Bestimmtheit suggeriert, welche der dann folgenden, ostentativ unterbestimmt bleibenden Spezifizierung (»mit den Bewegungen und Erscheinungen«) konträr entgegensteht.²⁰ Die sprachliche Markierung von Genauigkeit, die gleichwohl in notorische Unbestimmtheit mündet, führt auch im weiteren Textverlauf zu einem »Verfahren[] der sich intensivierenden Pseudopräzision«.²¹ Die hügeligen Landschaften werden zwar weiter spezifiziert; die Beschreibung perspektiviert sie allerdings rein abstrakt und formal, da der Raum, so bemerkt van Hoorn, wie ein »Modell im Querschnitt« betrachtet wird, indem zunächst drei Varianten von Ausstülpungen (»Knollen, Kuppeln und Buckeln«), danach drei Varianten von Vertiefungen in den Boden (»Rinnen, Wannen und Gruben«) benannt werden.²² Durch den Hinweis auf einen zurückgelegten Weg wird zudem suggeriert, der vorliegende Text gehöre in die Kategorie des Reiseberichts, zugleich aber lässt er die zu dieser Gattung gehörigen grundlegenden Informationen vermissen.²³ Anstatt mit einem Bericht als einer sachlichen Darstellung oder einem erzählerischen Normalfall haben wir es angesichts derartiger Veruneindeutigungs- und Verfremdungsstrategien also vielmehr mit der Parodie eines Berichts zu tun: In Wolfs Debüt werden Elemente konventioneller Berichterstattung zitiert, nur um systematisch unterlaufen zu werden²⁴ – ein Verfahren, das auch anhand des Formzitats narrativer Genres in Wolfs Prosa allgegenwärtig ist.²⁵

Das in der Eingangsszene des Debüts evozierte »Berichten« über einen zurückgelegten Weg durch hügelige Landschaften erinnert darüber hinaus an andere prominente Berichterstatte der Literatur, nämlich diejenigen aus Samuel Becketts zwischen 1947 und 1949 entstandener Roman-Reihe *Molloy*, *Malone meurt* und *L'Innommable*, die in deutscher Übersetzung unter den Titeln *Molloy* (1954), *Malone stirbt* (1958) und *Der Namenlose* (1959) erschien.²⁶ Dass Ror Wolf das Werk Becketts intensiv rezipiert hat, kann nicht nur aufgrund von Äußerungen des Autors als gesichert gelten, sondern spricht zudem aus

19 Vgl. zu Geschichte, Theorie und Verfahren des Grotesken Fuß, *Das Groteske* (2001), zu sprachlich-formalen Manifestationen des Grotesken insb. 339–348. Zur Vorliebe des Grotesken für »Auswüchse und Knospungen«, Ausbuchtung und Einkerbung vgl. BACHTIN, *Literatur und Karneval*, 15–23, Zitat 20.

20 Vgl. VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 263.

21 Ebd., 264.

22 Vgl. ebd., 264f., Zitat 264.

23 Vgl. ebd., 262. Zum Spiel mit Charakteristika des Reiseberichts in *Nachrichten aus der bewohnten Welt* vgl. APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, insb. 122–130.

24 Vgl. ebd., 263 und 265.

25 Vgl. in Bezug auf Abenteuer- und Horrorggenre hierzu das Kap. II.4 dieser Arbeit.

26 Beckett bezeichnete die sich aufeinander beziehenden Romane dezidiert nicht als Trilogie; auf Französisch werden sie daher (anders als im englischsprachigen Raum) als einzelne Bände und nicht als in einem Buch zusammengefasste Sammlung publiziert. Der Suhrkamp Verlag wählt in seiner Sammelausgabe *Molloy. Malone stirbt. Der Namenlose* (Frankfurt a.M. 1969) den Untertitel *Drei Romane*.

den Prosatexten selbst.²⁷ Insbesondere durch die Anlage der hochgradig prekären erzählenden Subjekte schreibt sich Wolf in eine von Beckett kommende Tradition ein: Nicht nur befinden sich auch die Ich-Figuren des ersten Romans der beckettischen Reihe, Molloy und Moran, fast die gesamte erzählte Zeit hinweg auf dem Weg durch eine Landschaft voller Rinnen und Gruben,²⁸ sondern es wird (wie auch in *Der Namenlose*) trotz des ausgestellt ungesicherten Status des Erzählens immer wieder betont, dass es sich bei den verfassten Texten um Berichte handele.²⁹ Die Reminiszenz an Beckett wie auch der zweifelhafte Berichtcharakter werden in der an den ersten Satz anschließenden Passage in *Fortsetzung des Berichts* noch deutlicher:

Vielleicht wird es jetzt aufhören, dieses ich weiß nicht ich glaube Sitzen, ja das ist das Wort, Sitzen. Ich spüre eine abgeschabte ledrige Mulde unter mir, eine wie es scheint von vielen Körpern vor mir eingedrückte Polsterung. Meine Handflächen gleiten an hartgeformten ich glaube Knollen, ich weiß nicht, gedrechselten Stuhlbeinen hinab. Ja das ist es, Sitzen, Horchen, mit einem Gefühl es ist schwer zu beschreiben, einem Gefühl wie ich würde sagen Eindringen, vielleicht Eintauchen in diese weichen Öffnungen vor mir, diese verwischten Bewegungen beim Vorbeiziehen von Schatten und Farbflecken, mit großen flatternd roten Ohrmuscheln. Ich erinnere mich an Stimmen, an Worte, in halbvollen Mündern verkaute Sätze, die herantreiben, zusammen mit den Geräuschen des Essens [...]. (FB, 7)

Durch die Häufung von relativierenden Einschüben wird bereits an dieser frühen Stelle des Texts nicht nur der Status des Fortgangs der Handlung als ungewiss markiert (»Vielleicht wird es jetzt aufhören«), sondern auch die Kompetenz eines Ich als fragwürdig ausgewiesen, das schon mit der Benennung einfachster Sachverhalte Schwierigkeiten zu haben scheint (»dieses ich weiß nicht ich glaube Sitzen, ja das ist das Wort, Sitzen«).³⁰ Der Devise des Ich-Erzählers in Becketts *Der Namenlose* folgend, der zu Beginn des Texts festhält, es sei »gut, sich von Anfang an seiner körperlichen Lage zu vergewissern, bevor

-
- 27 Wolf hat immer wieder auf Beckett als einen das eigene Schreiben prägenden Autor verwiesen, vgl. u.a. WOLF, *Später kam wieder was anderes* (2007). Dass die Prosa Wolfs ohne die Werke Becketts »schwer denkbar« sei (HEIBENBÜTTEL, »Bericht aus einer Traumlandschaft«, 20), wurde v.a. in Rezensionen an verschiedenen Stellen unterstrichen (vgl. aber auch Jürgens, »Nachwort [Fortsetzung des Berichts]«, 286), eine über den bloßen Hinweis auf Ähnlichkeiten oder Unterschiede hinausgehende vergleichende Analyse allerdings stellt bislang noch ein Forschungsdesiderat dar.
- 28 In der ersten Passage des Romans, die sich nicht selbstreferentiell auf den Ich-Erzähler Molloy und seinen Aufenthalt im Zimmer seiner Mutter bezieht, ist etwa vom »hügeligen Terrain« (BECKETT, *Molloy*, 9) die Rede, das einen großen Teil von Ballyba, der »Gegend«, die Molloy »nie verlassen« hat (ebd., 90) und die er konstant durchstreift, prägt. Dieses Terrain spielt auch im zweiten Teil des Buchs bei der Suche Morans nach Molloy eine Rolle. Auch hier wird Ballyba entsprechend beschrieben: »eine hügelige und fast heitere Landschaft« (ebd., 184f.).
- 29 Vgl. exemplarisch den Beginn des zweiten Teils von *Molloy*: »Mein Bericht wird lang sein. Vielleicht werde ich nicht damit zu Ende kommen.« BECKETT, *Molloy*, 128. Zu Beginn des *Namenlosen* heißt es: »Denn ich muß einen Anfang meines Aufenthalts hier annehmen, sei es auch nur zur Vereinfachung des Berichts.« BECKETT, *Der Namenlose*, 403.
- 30 Van Hoorn spricht von einer »beinahe pathologisch wirkenden Benennungsvorsicht«, durch welche die epische Welt »von flimmernder Vagheit« geprägt sei. VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 265.

man zu wichtigeren Dingen übergeht«, ³¹ vergewissert sich die Vermittlungsinstanz in *Fortsetzung des Berichts* angesichts der ins Spiel gebrachten Unsicherheit des Vermittelten und des Vermittelns zunächst einmal der taktilen Wahrnehmung des Stuhls. Die gewonnene Sicherheit über ihre Position (»Ja das ist es, Sitzen«), ermöglicht nun eine Fortführung der Beschreibung dessen, was vermeintlich bereits in Gänze beschrieben wurde und zugleich den Inhalt der *Fortsetzung* bildet, nämlich das imaginäre »Eindringen, vielleicht Eintauchen« in die Erinnerung: »an Stimmen, an Worte [...] zusammen mit den Geräuschen des Essens«. Dass auch der folgende sogenannte »Bericht« weder visuell noch akustisch scharfe Eindrücke erzeugt, wird bereits in der Lektüre dieses ersten Absatzes deutlich. Die (abermals an den *Namenlosen* erinnernde) Charakterisierung der Erinnerungsbilder als »verwischte[] Bewegungen beim Vorbeiziehen von Schatten und Farbflecken« sowie die unscharf erinnerten Geräusche (»verkaufte Sätze, die herantreiben«) verweisen auf die fundamentale Unterbestimmtheit dessen, was im Folgenden geschildert wird. ³²

Wie Becketts Prosa ist *Fortsetzung des Berichts* nicht nur von relativierenden Einschüben wie »ich weiß nicht« oder »vielleicht« durchzogen, sondern darüber hinaus mit einem konstanten, das eigene Berichten herabsetzenden oder infrage stellenden Metakommentar unterlegt, der jegliche Gewissheit untergräbt: Die Unsicherheit der Darstellung lässt auch das Dargestellte unsicher erscheinen. ³³ Beide Werke nebeneinandergehalten liest sich der Einstieg in *Fortsetzung des Berichts* als spielerische Variation sowohl auf die Art und Weise der Berichterstattung in Becketts Prosa wie auch auf die selbstbezügliche Kommentierung derselben. Tatsächlich ruft das Debüt verschiedene, für Becketts Roman-Reihe wesentliche Topoi auf, die sich auch für die Prosa Wolfs insgesamt als zentral erweisen: der Metadiskurs über die Fiktion und die Thematisierung des Schreibprozesses, die Frage des Scheiterns, die Reflexion der Romanform und nicht zuletzt die Autoreflexion der Erzähl- bzw. Vermittlungsinstanz selbst, die mit einer Infragestellung von Identität und Individualität einhergeht. Gerade im letzten Punkt allerdings unterscheidet sich die Prosa Wolfs von derjenigen Becketts. Während Beckett, wie Helmut Heißenbüttel konstatiert, von einem »reduzierten Subjekt« schreibt und »alle methodischen Verfahren [...] auf dieses schrumpfende Ego« verweisen, ³⁴ ist in den Texten Wolfs eine geradezu entgegengesetzte Bewegung spürbar. In der (nicht

31 Die Feststellung folgt einer Beschreibung der eigenen Position: »Ich weiß, daß ich sitze [...] wegen des Drucks gegen meinen Hintern, gegen meine Fußsohlen, gegen meine Hände, gegen meine Knie.« BECKETT, *Der Namenlose*, 414f.

32 In der Eingangsszene von *Der Namenlose* beschreibt der sich in einem vollkommen unbestimmt bleibenden Raum befindliche Ich-Erzähler die »in regelmäßigen Zeitabständen« um ihn herumkreisenden Gestalten, die an ihm »vorbeiziehen«. Ebd., 398 und 399. Auch hier ist das Sehen keineswegs unproblematisch: »Ich sehe nur das, was sich genau vor mir ereignet; ich sehe nur das, was sich in meiner Nähe ereignet; das, was ich am besten sehe, sehe ich schlecht.« Ebd., 405. Die Paradoxie des letzten Satzes (sieht das Ich selbst das, was es am besten sieht, schlecht oder ist gerade das schlechte Sehen als eigentlich bestes zu veranschlagen?) trifft letztlich auch auf das Sehen in Wolfs Debüt zu – vgl. das Kap. I.2.

33 Vgl. entsprechend zur Anlage des Erzählens in Becketts Romanen WASSER, »From Figure to Fissure«, 260.

34 HEIßENBÜTTEL, »Bericht aus einer Traumlandschaft«, 20.

wie Beckett auf Reduktion und Kargheit, sondern, wie in Kapitel 1.3 gezeigt wird, auf überbordende Sinnlichkeit und sprachversessenes Spiel setzenden) Prosa Wolfs wird die Suche nach einem anonymen und potentiell »multiplizierbar[en]«³⁵ Ich ins Werk gesetzt, im Zuge derer der Ichverlust in »Icherweiterung«³⁶ umschlägt.

Der Ort, von dem aus das Dargestellte vermittelt wird, bleibt in Wolfs Debüt ebenso unbestimmt wie der zeitliche Abstand zwischen Darstellung und Dargestelltem. Abgesehen davon, dass sich die Vermittlung »jetzt« und sitzend vollzieht, erhalten die Leser:innen kaum Informationen über die Vermittlungssituation. In beiden Handlungssträngen scheint immer wieder die Vermittlungsinstanz als von übergeordneter Position vermittelndes Ich auf, das mit Formulierungen wie »Sitzend gerate ich zwischen eine in die Bewegungen des Essens versunkene Runde« (FB, 8^A) oder »Meine Bilder erscheinen, Bild um Bild« (FB, 8^B) das Dargestellte nur schwach als Darstellung von Erinnerungen oder Imaginationen markiert. Die Vermittlungssituation wird darüber hinaus oft dezidiert verunklart, wenn etwa die Ebenen der Darstellung und des Dargestellten, wie im folgenden Beispiel über die irreführende Verwendung von Deiktika, sprachlich ineinander verschränkt werden: »Bis zu *dieser Stelle* bin ich also gekommen, *hier* ist vielleicht das Ende meines Berichts [...]. Bis *hierhin* bin ich gekommen. *Dort*, mir gegenüber, ist eine Hand, sie hält etwas wie ein Buch in die Höhe.« (FB, 200^A, Hervorh. BB) Die Hand gehört Krogge dem Koch, dem die Ich-Figur^A im Handlungsstrang A gegenüber sitzt: Das »ich« der ersten beiden Sätze, welches auf der Ebene des Berichtens verortet ist, ist ein anderes als das Ich im darauffolgenden Satz (»mir gegenüber«), welches sich auf der Ebene des Berichteten befindet; wobei das selbstreflexiv auf »diese[] Stelle« des Berichts verweisende »hier« mit einem »dort« der dargestellten Welt verknüpft wird. Der Akt der Vermittlung erweist sich mithin als ein Akt der Überblendung und Verwischung der unterschiedlichen textuellen Ebenen (wie an der zitierten Stelle: von Akt der Darstellung und Dargestelltem, aber auch: der Handlungsstränge und der Ich-Figuren) im Wort und Konzept »Ich«. Und zwar durch eine Vermittlungsinstanz, die auf übergeordneter Ebene die Darstellung und mit ihr deren Veruneindeutigung organisiert, sich zugleich jedoch über die Charakterisierung der Ich-Figuren als äußerst unsichere, verunsicherte Instanz inszeniert.

»von einer gewissen Allgemeinheit Unauffälligkeit«. Ich-Figuren in »Fortsetzung des Berichts«

Es ist aufschlussreich, festzuhalten, was die Leser:innen über die Ich-Figuren in *Fortsetzung des Berichts* eigentlich erfahren. Im ersten Absatz des Handlungsstrangs A meldet sich, wie beschrieben, zunächst die Vermittlungsinstanz zu Wort: Sie nimmt wahr und erinnert sich und verschmilzt dabei unmerklich mit dem Ich^A am Tisch Krogges (»Ich erinnere mich an Stimmen«; »Sitzend gerate ich zwischen eine in die Bewegungen des Essens versunkene Runde«, FB, 7f.). In den Spiegel blickend gibt kurz darauf, im ersten Absatz des Handlungsstrangs B, das Ich^B Auskunft über sich selbst. Das »Bild, das man sich von [ihm] zu machen« habe, sei folgendes:

35 Ebd., 20f.

36 DISCHNER, »Das Ende des bürgerlichen Ichs«, 76.

Vor mir, in einem matten, fleckigen Spiegel, erscheint mein vor Anstrengung oder Erstaunen oder Entsetzen geöffneter Mund und der in Gürtelhöhe abgeschnittene Körper, dieser rundherum weiße nackte Kopf, das Gesicht mit den Tränensäcken, dann, um von oben nach unten fortzufahren, der Hals, dann der Rumpf, dann nichts, was meinen Körper beträfe, sondern der untere Rand des Spiegels. (FB, 10)

Pointiert wird hier die Beobachtung als Prozess ins Bild gesetzt, der der realistischen Schilderung vorausgeht. Die Tatsache, dass der Spiegel aufgrund von Flecken und Mattierung wohl notwendig ein eher undeutliches Bild zurückwirft, wird im Text nicht weiter kommentiert. Sie weist aber, ebenso wie die kurz darauf folgende Bemerkung, dass das Beschriebene selbstverständlich nur dasjenige ist, was das intradiegetische Ich^B »erkennen kann« (FB, 10), darauf hin, dass die Beschreibung nicht unter den besten Voraussetzungen erfolgt. Das Berichten als alleiniges Beschreiben dessen, was sichtbar ist, klammert all das aus, was eines über den visuellen Eindruck hinausgehenden Wissens oder einer Einordnung des Gesehenen bedürfte: Ob der Mund »vor Anstrengung oder Erstaunen oder Entsetzen« geöffnet ist, bleibt ungeklärt. Es scheint zum Konzept des Ich zu gehören, auch sich selbst gegenüber einen möglichst neutralen und sachlichen »Beobachtungsstil«³⁷ zu etablieren: es wird registriert, ohne zu bewerten – ein Modus, auf den im folgenden Kapitel noch *en detail* eingegangen wird.³⁸ Die (mit Glatze und Tränensäcken) zunächst recht unvorteilhafte Charakterisierung, deren Gründlichkeit durch das Ordnungsmuster »von oben nach unten« suggeriert wird, mündet schnell in eine Allgemeinheit, die das Ich^B lediglich als männliche Person ausweist. Dabei merkt es selbst an, dass sein Äußeres letztlich keine Besonderheiten zu erkennen gibt – im Gegenteil bestimmt es sich explizit als einen »Durchschnittsmenschen ohne besondere Auffälligkeiten«, ohne »spezifische Interessen oder Eigenschaften«.³⁹

Alles, soweit ich erkennen kann, ist von einer gewissen Allgemeinheit Unauffälligkeit; es ist das Bild, das man sich von mir zu machen hat, und das mir jetzt mit von Schlaflosigkeit schwarz umrandeten Augen entgegensieht. Ja ich trage einen Anzug, ich habe eine Zeitung in der Tasche, das Abece ist mir bekannt, ebenfalls die Zahlen eins zwei drei vier fünf sechs undsoweiter, die höchsten Berge, die Flüsse, die Flora, die Fauna, die spezifischen Gewichte. (FB, 10f.)

Unterstrichen wird die »pragmatische[] Weltkenntnis« und bürgerliche »Alltagstauglichkeit« des Ich^B, wobei die Betonung der eigenen Alphabetisierung und die Aufzählung von Faktenwissen irritiert, da die Leserin von diesen in der Grundschule erlernten Fähigkeiten ohne deren Erwähnung selbstverständlich ausgegangen wäre.⁴⁰ Die betonte »profillose Durchschnittlichkeit und intellektuelle Langweiligkeit« ohne analytische

37 JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 45.

38 Gisela Elsner hält in ihrer Rezension von Wolfs Debüt fest, der Erzähler sei »aus der Familie der Ich-Erzähler, die als Registrierapparat wirken«, gleichzeitig könne von »blankem Wiedergeben [...] keine Rede sein«: ELSNER, »Was man sich einverleibt«, 141.

39 JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 44.

40 VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 267.

Kompetenz paart sich, wie van Hoorn konstatiert, mit einer klischierten Idee des Menschen als Vernunftwesen: Das Ich inszeniere sich als idealer, nämlich durchschnittlicher und von einer eigenen Agenda freier, neutraler (männlicher) Berichterstatter – freilich nur, um diese Rolle umso gründlicher ad absurdum zu führen.⁴¹

Insbesondere die letzte Beobachtung ist zu unterstreichen: Selbst wenn das Ich^B durchaus bemüht ist, seine Eignung unter Beweis zu stellen, so untergräbt es diese Versuche doch zugleich konstant durch seine Selbstcharakterisierungen – wie im obigen Zitat durch die unangemessene Anwendung von Kategorien (»das Abece ist mir bekannt«). Die anhand der »von Schlaflosigkeit schwarz umrandeten Augen« offenkundig werdende Übernächtigung lässt zweifelhaft erscheinen, inwiefern das Ich^B überhaupt die für eine Berichterstattung notwendige konzentrierte Aufmerksamkeit für seine Umwelt aufbringen kann und wirft die Frage auf, ob es tatsächlich der Spiegel ist, der Mattierungen und Flecken aufweist, oder ob diese nicht vielmehr Folge einer durch Erschöpfung hervorgerufenen Sehstörung sind. Überhaupt erscheinen Körpergefühl und Selbstwahrnehmung des Ich^{A+B} beeinträchtigt – der eigene Körper wird immer wieder als etwas zumindest partiell Entfremdetes und Dissoziiertes geschildert: Das Ich sieht beispielsweise »etwas wie meine Hände« (FB, 10^B) auf einer Stuhllehne sowie »etwas ich weiß nicht hart Aufgewölbtes Käferhaftes unter mir, etwas ich glaube wie meine Füße« (FB, 53^A) oder hört die eigene »Stimme, als sie antwortet« (FB, 29^B), als wäre sie ihm nicht zugehörig. Dementsprechend scheinen auch Handlungen oft nicht willentlich gesteuert zu sein, sondern sich unabhängig vom Ich zu ereignen: »Sitzend gerate ich zwischen eine in die Bewegungen des Essens versunkene Runde« (FB, 8^A).⁴² Die Konstitution dieser Ichfiguren trägt groteske Züge – ohne Überschau oder Deutungsvermögen und in äußerst prekärem Verhältnis zum eigenen Körper erscheinen die Wahrnehmungsbeschreibungen der Ich-Figuren^{A+B} (im Vergleich zur Alltagserfahrung der Leser:innen) entfremdet und verzerrt.⁴³ Dafür, dass derartige Symptome mit der allgemeinen Verfassung der Ich-Figuren zusammenhängen, gibt es im Text Anhaltspunkte: Es ist von einem übermäßigen Alkoholkonsum die Rede, an dessen »Folgeerscheinungen« (FB, 215) das Ich^B bereits zu leiden hatte und auch um seine

41 Vgl. ebd., 263 sowie 266f., Zitat 266. – Es ist nicht zuletzt diese Durchschnittlichkeit des männlichen Jedermanns, die an die Norm einer patriarchal strukturierten Gesellschaft gebunden ist, die in Wolfs Prosa infrage gestellt wird. Vgl. hierzu (auch im Vergleich zur von Gisela Elsner in ihrem ebenfalls 1964 veröffentlichten Debüt *Die Riesenzwirge* gewählten Kinderperspektive) das Kap. II.5.3 dieser Arbeit.

42 »[D]ie Rätselhaftigkeit der Welt erstreckt sich« daher, kommentiert Jürgens, »auch auf die Physis des Ich«; neben der »Einheit zwischen Geist und Körper« ist dem Ich auch die bewusste Kontrolle über den Körper verloren gegangen, »womit selbst simple Primärfunktionen wie der Ausscheidungsprozeß einen enigmatischen Charakter erhalten«. JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 46f.

43 Diese Konstitution lässt sich in den meisten Prosatexten Wolfs feststellen. Ina Appel konstatiert für das Ich in *Nachrichten aus der bewohnten Welt* »eine dauerhafte Störung und Entgrenzung der Selbstwahrnehmung von Körperlichkeit«: APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, 146. In *Die Vorzüge der Dunkelheit* ist dieses Merkmal vor dem autobiographischen Hintergrund der Textentstehung während und nach einer schweren Krankheit Wolfs in stärkster Ausprägung zu beobachten. »Am Morgen nach dieser Nacht sah ich eine Hand neben mir liegen«, heißt es dort etwa, oder: »Mein Gesicht floß fort«. VD, 8 und 9. Vgl. hierzu auch JÜRGENS, »Nachwort [*Nachrichten aus der bewohnten Welt*]«, 504.

Gesundheit scheint es nicht zum Besten zu stehen, es werden etwa »Knochenfraß« und »unumgänglichen Operationen« (FB, 215^B) erwähnt.⁴⁴

Abgesehen von der andeutungsweise geschilderten psychischen und körperlichen Disposition werden in *Fortsetzung des Berichts* zudem noch Rudimente eines sozialen Hintergrunds des Ich^B kenntlich, das offenbar nicht nur mit seiner Frau, sondern auch mit anderen Familienmitgliedern in einer großen Wohnung zusammenlebt. Es herrscht, und dies ist typisch für die meisten langen Prosatexte Wolfs, eine Atmosphäre der Dekadenz und des Niedergangs. Beim Verlassen des Hauses bewegt sich das Ich^B durch ein an die Gründerzeit erinnerndes großbürgerliches Interieur (es ist die Rede von einer »brokatbespannten Spanischen Wand«); die Familienmitglieder klagen ausnahmslos über diverse Krankheiten: »Du gehst«, sagt der Bruder der Frau des Ich^B, und

zündet eine Zigarre an und sagt, unter neuen bellenden Hustenstößen, bei denen sich sein Körper im Morgenrock aufbäumt und seine Hand sich um die Gurgel krallt, meine Atemnot, mein Auswurf, mein Hustenreiz (FB, 14).

Sowohl der familiäre Hintergrund wie auch die zu Beginn des Buchs geschilderte Szene, in der das Ich fortgeht, bieten Raum für eine zumindest im Ansatz psychologische Lesart.⁴⁵ Der Aufbruch, beschrieben als »ein noch zögerndes beginnendes Gehen, in einer gekrümmten schleppenden Gangart [...] mit Stockungen, Unterbrechungen, mit Vorkehrungen und Rücksichtnahmen« (FB, 12), lässt sich als Emanzipation von Familie und Ehe interpretieren, auch wenn diesem Fortgehen im Anschluss freilich weder eine Quest noch eine Bildungs- oder zumindest Entwicklungsgeschichte folgt. So liest sich, nachdem alle Familienmitglieder mit ihren Krankheiten beschrieben worden sind, das Verlassen des Hauses durch »den in seiner ganzen Tiefe und Schwärze noch unergründeten Gang« (FB, 15) als Moment der Eröffnung von Möglichkeiten, in dem das Ich eine jubulatorische Freude und Leichtigkeit überkommt:

Während mich der Treppenhauslärm umgibt [...], laufe ich, mit dem Hut in der Hand, das leicht geschwungene Geländer hinabstreifend, dahin, an einem schönen Tag, unter dem wolkenflockigen sanft aufgezogenen Himmel trete ich aus der Tür, schwebte auf einem schönen milde gebogenen Weg in den Horizont hinein, [...] schwinde ich mich die Treppe hinab, lasse etwas wie ein Lachen aufschallen, [...] lasse ich

44 Vgl. zu persönlicher wie gesundheitlicher Situation der Ich-Figuren, die Jürgens allerdings als eine »Erzählerfigur« bzw. einen »Erzähler« behandelt: JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 44–47. – Alkoholkonsum und Alkoholismus ist ein in allen langen Prosatexten Wolfs wiederkehrendes Motiv; besonders prominent in *Die Gefährlichkeit der großen Ebene*, wo das Ich des Texts quasi konstant ein Bier in der Hand hat oder bestellt: vgl. beispielsweise GE, 13, 27, 31, 57, 59, 67, 69, 70, 72. In diesem Motiv deutet sich bereits an, was in Kap. II.5 noch ausführlich beleuchtet wird, nämlich dass Wolf in seinen Texten durchaus auf gesellschaftliche Wirklichkeit Bezug nimmt: Gerade im Nachkriegsdeutschland der 1950er und 1960er Jahre lässt sich ein massiver Anstieg des Alkoholkonsums verzeichnen. Vgl. hierzu TAPPE, »Alkoholkonsum in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert«, 292f.

45 Vgl. hierzu auch JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 43f.

mich dahintreiben unter dem rot gefütterten Himmel nach Weischwitz, [...] Tauschwitz Munschwitz Döschnitz [...] schließlich nach S oder in anderer Reihenfolge nach S in dieser oder ich weiß nicht in anderer Reihenfolge. (FB, 29f.)⁴⁶

Und tatsächlich wird an späteren Stellen im Text – und zwar nachdem der besagte Weg über viele verschiedene, wenn auch nur uneindeutig benannte Stationen nach »S« bereits geschildert worden ist – noch mehrfach auf diese Aufbruchsszene und das Verlassen von Frau und Familie Bezug genommen.⁴⁷ Entgegen der Suggestion eines großen Aufbruchs allerdings schnürt zum Schluss des Buchs in der letzten erzählerischen Wiederaufnahme der zurückgelegte Weg auf signifikante Weise zusammen. Denn während in der eben zitierten ersten Beschreibung von einer längeren Wanderung die Rede zu sein scheint, beschränkt sich in der letzten Beschreibung der Weg auf die Überquerung einer verkehrsreichen Straße:

Ich war auf einer Treppe, ich kam sie hinunter, ich kam zur Tür und sah, beim Öffnen der Tür, das Portal des gegenüberliegenden Hauses. Die Stimme meiner Frau fiel in den Hintergrund, etwas wie Es ist soweit. Mir gegenüber, aus einem Fenster in der Mitte des Hauses, ragt ein weißer nackter Kopf und nickt mir entgegen, rauschend schießen die Automobile zwischen uns, und nun verlasse ich mein Haus, ich springe mit großen Sätzen zwischen dem Hinabsinken der Sonne und dem Aufsteigen des Mondes über die Straße, rutsche an harten stummen Karyatiden vorbei hinein in den Flur.

Vielleicht am Ende. Vielleicht jetzt in der Nähe des Fensters, hinaus auf die Straße gebeugt, über das Rauschen des Verkehrs, oder das Gesicht an die Scheibe gepreßt. Vielleicht nun in der Tür des gegenüberliegenden Hauses das Auftauchen einer Person, die den Hut vom Kopf nimmt, ihn schwenkt, über die Straße hinwegsetzt und im Portal dieses Hauses verschwindet. (FB, 271f.)

46 Die realweltliche Folie von Landschaft und Orten in *Fortsetzung des Berichts* bildet das hügelige Vorland des Thüringer Waldes. Die meisten der genannten Orte sind in der Gegend um Saalfeld (»S«), dem Geburtsort Ror Wolfs, zu finden (vgl. JÜRGENS, »Nachwort [Fortsetzung des Berichts]«, 280; VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 264), wenn sich auch keine sinnvolle Wanderung (egal in welcher Reihenfolge) aus der Verbindung der im Text genannten Orte ergibt.

47 So heißt es etwa, der »Charakter dieser Treppe« sei »geeignet, alles zu verlassen, die Frau, die ganze Familie, sieh mal an, Familie, die Wohnung, ja ich erinnere mich [...] ich war aufgebrochen, die Stimme meiner Frau hatte sich mit der Zeit verloren, sie blieb zurück mit ihren Krankheiten wie Schwindel Atemnot Blässe« (FB, 212f.). – Das Motiv des Aufbruchs in eine unbekannte Gegend ist im Werk Wolfs sehr präsent und lässt sich in manchen Texten biografisch auf die Ausreise Wolfs aus der DDR im Jahr 1953 zurückführen. In *Nachrichten aus der bewohnten Welt* von 1991 etwa erwägt das erzählte Ich den Gedanken, »nach Westen zu gehen. Ich warf im Vorübergehen einen Blick in den Spiegel und sah: dieser Mann ist entschlossen, nach Westen zu gehen. [...] Plötzlich legte sich eine gewaltige Hand auf meine Schulter; ich sah einen Mann auf mich einsprechen, der sich Kerschenstein nannte. [...] Es gebe in mir, rief Kerschenstein, keine verborgenen Entfaltungsmöglichkeiten, Sie werden am Ende nichts anderes sein als jetzt, zu Beginn; Sie entwickeln sich nicht, Sie sind nur ein großes Stück Fleisch, das seine Haut, seine Lippen oder die Füße bewegt; Sie sind nicht fähig, die Abschnitte Ihrer Reise miteinander zu verbinden.« WOLF, *Nachrichten aus der bewohnten Welt*, 196f., Kursiv. im Original.

Nicht nur wird durch den hier als reine Straßenüberquerung dargestellten Weg des Ich^B zum Essen der Status des gesamten Handlungsstrangs B, der ebendiesen Weg als ausgedehnte Wanderung mit Wobser schildert, infrage gestellt, sondern es wird mit diesen beiden Absätzen am Ende des Texts auch die den Leser-innen bislang suggerierte Identität der beiden Ich-Figuren durch eine raumzeitliche Zusammenführung fragwürdig.⁴⁸ Über ein Schuss und Gegenschuss entsprechendes Verfahren begegnen sich die beiden Ich-Figuren der beiden Handlungsstränge: Das das Haus verlassende Ich^B, von dem es in der ersten Beschreibung der Szene heißt, es habe beim »Herabschweben« auf der Treppe den »Hut in der Hand« (FB, 29), sieht im Fenster des gegenüberliegenden Hauses einen Kopf, der anhand seiner Beschreibung als »ein weißer nackter Kopf« (FB, 271) als Kopf des Ich^B identifiziert werden kann, von welchem zu Anfang des Buchs beim Blick in den Spiegel der »rundherum weiße nackte Kopf« (FB, 10^B) beschrieben wurde – sieht also auf der gegenüberliegenden Straßenseite den *eigenen* Kopf in einem Fenster. Das Ich^A wiederum sieht aus einem Fenster der Wohnung Krogges heraus eine Person, die, einen Hut schwenkend und über die Straße hinwegsetzend, mit dem Ich^B kurzgeschlossen werden kann. Die beiden Ich-Figuren sehen sich gegenseitig, sind aber überdies als ein und dieselbe Person markiert, sind identisch und nicht-identisch zugleich. Da in *Fortsetzung des Berichts* – wie im folgenden Kapitel gezeigt wird – intradiegetische Wirklichkeit, Erinnerung und Vorstellung gleichwertig und teils ununterscheidbar nebeneinanderstehen, ist die Szene und mit ihr die Situation des Erzählens logisch nicht aufzulösen; die Beschreibung der Ich-Figuren muss sich der ihnen eignenden Unterbestimmtheit stellen.

»Ich heiße nicht Schrader«. *Ich-Verlust und Ich-Entgrenzung*

Dass sich die Unsicherheit über die Identität der Ich-Figuren auch auf deren Selbstwahrnehmung erstreckt, wird humoristisch anhand der intradiegetisch thematisierten Frage danach ausgestellt, wie die »ich« sagenden Figuren eigentlich heißen. Die Leser-innen erfahren an keiner Stelle deren Namen, sondern lediglich, wie das Ich^A – wahrscheinlich – *nicht* heißt, nämlich Schrader.⁴⁹ Krogge der Koch nennt es während des Essens »Doktor oder Möbel-Brömel oder Herr Schrader« (FB, 54), wobei sich die Benennung als »Schrader« verstetigt. Zwar dementiert das Ich im Rahmen der Narration die Richtigkeit dieses Namens, korrigiert Krogge jedoch zunächst nicht – zumal es auch die Identität Schraders nicht kennt (»wer ist das, wer ist Schrader, für den er mich hält«, FB, 88), so dass es nicht einmal weiß, gegen wen es sich abgrenzen sollte. In Anspielung auf Max Frischs mit der Exklamation »Ich bin nicht Stiller!« beginnenden Roman *Stiller* von 1954, in dem die Anerkennung einer von außen zugeschriebenen Identität verweigert wird, heißt es: »Schrader ruft er. Ich bin es nicht, ich bin nicht Schrader, dennoch winke ich

48 Zu diesem Schluss kommen auch PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 24; JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 36f. und VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 258.

49 Vgl. zur Namensproblematik auch JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 47, der verschiedene Interpretationsansätze anbietet: Der fehlende Name unterstreiche erstens den »Jedermann-Status des Erzählers«, weise zweitens auf eine Ablehnung des Erzählers von Sinnstiftung »aus der Welt« hin, und der Erzähler erfahre drittens durch die Uneindeutigkeit des Namens »Unsicherheit [...] sich selbst gegenüber«. All diesen Erklärungsansätzen liegt allerdings eine zumindest partielle Annahme des Erzählers als psychologischer Figur zugrunde. Kurz geht auf die Namen auch ein: VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 266.

zurück« (FB, 84). Das Ich ist sich zwar sicher, nicht Schrader zu *sein*, allerdings räumt es kurz darauf die Möglichkeit ein, wie Schrader, oder aber auch wie Wobser *auszusehen*.

[I]ch stehe in der Tür und hebe meinen Hut in die Höhe, nur eine Idee, aber doch genug um meine Kahlköpfigkeit aufschimmern zu lassen, einen winzigen Augenblick, den ich sogleich mit einem Senken des Huts beende. Mit Hut, sagt nun Krogge, sieht er aus wie Wobser, er setzt den Hut ab und sieht aus wie Schrader, dann setzt er den Hut wieder auf und sieht wieder aus wie Wobser. Nach diesen Worten nehme ich meinen Hut endgültig ab. Nun müsste ich also, wenn ich Krogges Worten trauen darf, wie Schrader aussehen. Schrader. (FB, 96)

Zumindest optisch beginnt in dieser Szene des Verwirrspiels mit Hut die klare Grenzziehung zu Schrader zu bröckeln – und mit ihr auch die Selbstgewissheit über die eigene Identität.⁵⁰ Es verwundert kaum, dass ein Ich, das sich den Leser:innen über die visuelle Beschreibung seiner selbst mithilfe eines Spiegels vorstellt, verunsichert ist, wenn das vermeintlich sicher zu bestimmende Äußere von den anderen Figuren als Äußeres einer anderen Person wahrgenommen wird. Als es schließlich dazu kommt, dass das Ich^A sich gegen die Zuschreibung, Schrader zu sein, offen zur Wehr setzt und auf Autorität in Bezug auf die Benennung der eigenen Person besteht, zugleich aber erfahren muss, dass dieses Aufbegehren wirkungslos bleibt, implodiert jegliche Widerstandskraft:

[E]s ist Krogges Stimme, er nennt mich Schrader. Ich heiße nicht Schrader, rufe ich, indem ich mit den Händen ein Sprachrohr bilde. Er jedoch nennt mich Schrader, da ist nichts zu machen [...]. Vielleicht bin ich wirklich, wie Dings, Krogge behauptet, Schrader. Dann hätte er recht. (FB, 200f.)

Das Ich hat die Fiktionen von Stabilität, Autonomie und Souveränität abgestreift.⁵¹ Die nach Adorno und Horkheimer »älteste Angst« ist hier Realität geworden, nämlich die-

50 Vgl. zur Szene auch JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 123f. Die in der Prosa Wolfs immer wiederkehrende Verknüpfung von der Bestimmung der Identität mit dem Accessoire Hut erinnert ein weiteres Mal an Becketts *Namenlosen*, in dem das erzählende Subjekt sich fragt, »Ob es nicht Molloy ist«, der in dem unbestimmten Raum an ihm vorbeizieht: »Vielleicht ist es Molloy, mit Malones Hut. Es ist jedoch vernünftiger, anzunehmen, es sei Malone mit seinem eigenen Hut.« BECKETT, *Der Namenlose*, 399. Der Hut taucht als (freilich unspezifisches) Erkennungszeichen und Bindeglied der Ich-Figuren in Wolfs Prosa, aber auch in seinen Gedichten, Hörspielen und Bildcollagen auf. Zu *Fortsetzung des Berichts* vermerkt Franz Mon, der Hut fungiere nicht nur als beiläufig verwendetes Requisit einer verflochtenen Epoche, sondern sei zurecht auch aufgrund seiner Eigenschaften als Zeichen ein »Lieblichswort des Autors«: »Hut« ist eidetisch, semantisch und artikulatorisch ein faszinierendes Gebilde. Es verbindet sich damit ein klar konturiertes Vorstellungsbild, dem ein Begriff mit leicht entfaltbaren, positiv besetzten Konnotationen innewohnt. Dieses Begriffs-Bild wird von einer einfachen, elementaren Lautung aus einem aspirierten dunklen, gedehnten Vokal und einem umstandslos abschließenden Dental verkörpert. Die Einsilbigkeit entspricht der Form dieses immer in männlichem Gebrauch gezeigten Gegenstandes. Bildimagination und Wortartikulation stecken fest ineinander.« MON, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis«, 369.

51 Vgl. DISCHNER, »Das Ende des bürgerlichen Ichs«, 95f.

jenige »vor dem Verlust des eigenen Namens.«⁵² In *Fortsetzung des Berichts* schlägt eine vermeintlich durch den Eigennamen verbürgte Identität durch den Verlust der Gewissheit über den eigenen Namen um in einen »existentielle[n] Orientierungsverlust«⁵³ des Ich^A über sich selbst – einen Identitätsverlust, der zugleich eine Ich-Entgrenzung (hin zu Schrader oder Wobser), eine potentielle Identitätserweiterung bedeutet.

Was mit einer derartigen Ich-Konzeption vehement angegriffen wird, ist, so Gisela Dischner, die Vorstellung eines autonomen Ich, das eine in sich zusammenhängende und nach außen klar repräsentierbare Einheit bildet: Diese werde »in den Texten Ror Wolfs bei totaler Schein-Affirmation ständig und konkret in Frage gestellt.«⁵⁴ Die für Wolfs Debüt, aber auch für die späteren Texte so prägnanten, die eigenen Aussagen zersetzenden Formulierungen im Konjunktiv oder im Modus des Vielleicht (»vielleicht bin ich wirklich [...] Schrader«) offenbaren in *Fortsetzung des Berichts* feste Ichstrukturen als reines Wunschdenken eines seiner selbst in höchsten Maße ungewissen Subjekts.⁵⁵ Es zeige sich nicht »das ›Abnormale‹ verunsicherter Erzählerfiguren«, sondern im Gegenteil die Fiktionalität einer als »für Norm und Wahrheit« angenommenen stabilen Identität.⁵⁶ Was für die Leser:innen bleibt, ist ein, wie Rolf Schütte allgemein zu Wolfs Prosa konstatiert, »variables Ich«.⁵⁷ Es gebe »nicht mehr die sich im Selbst vergewissernde Identität und das eine, mit sich selbst identische Ich. Die ›Unbestimmtheit der Identität‹ ist bei Wolf ohne Lösung.«⁵⁸ Angesichts der Unmöglichkeit, sich (falscher) Identitätszuschreibungen von außen zu erwehren, resigniert das Ich^A in der oben zitierten

52 HORKHEIMER/ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, 37. »Furchtbares«, so führen diese aus, »hat die Menschheit sich antun müssen, bis das Selbst, der identische, zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen geschaffen war, und etwas davon wird noch in jeder Kindheit wiederholt. Die Anstrengung, das Ich zusammenzuhalten, haftet dem Ich auf allen Stufen an, und stets war die Lockung, es zu verlieren, mit der blinden Entschlossenheit zu seiner Erhaltung gepaart.« Ebd., 40.

53 PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 5.

54 DISCHNER, »Das Ende des bürgerlichen Ichs«, 71.

55 Vgl. auch THOMAS/BULLIVANT, *Westdeutsche Literatur der sechziger Jahre*, 25, die konstatieren, in der Prosa Wolfs trafen drei sich gegenseitig bedingende Charakteristika aufeinander: »das Ich im Zustand der Verwirrung, die in Fragmente zersplitterte Realität und die höchst konfuse und verunsicherte Erinnerung.«

56 DISCHNER, »Das Ende des bürgerlichen Ichs«, 74.

57 SCHÜTTE, *Material, Konstruktion, Variabilität*, 147.

58 Ebd., 148; direktes Zitat von THOMAS/BULLIVANT, *Westdeutsche Literatur der sechziger Jahre*, 25. Hierbei lasse sich, so Schütte weiter, das »Scheitern des Ichs« zugleich »als ein Scheitern der Sprache entziffer[n]«, welche »keine sinnkonstitutiven Qualitäten zu entwickeln vermag«. Ebd. Wo »das Ich seiner Sprache nicht sicher [sei], oder wo es sie schon verloren« habe, weil diese ihm nicht mehr gehorche, könne »es auch seiner Identität nicht mehr sicher sein oder hat es diese mit der Sprache und in der Sprache verloren.« Ebd., 151. Während ich Thomas und Bullivant in Bezug auf die »Unbestimmtheit der Identität« zustimme, scheint mir Schüttes weiterführende Argumentation allein in Bezug auf die Ich-Figuren, nicht aber in Bezug auf die Vermittlungsinstanzen zutreffend, die sich der Sprache – allen gegenteiligen Inszenierungen zum Trotz – mit großer Sicherheit bedienen. Einem »Scheitern der Sprache« in der Prosa Wolfs wird in dieser Studie daher vehement widersprochen, vgl. hierzu das Kap. 1.3.

Szene ob der ihm selbst ungewiss gewordenen, nur vermeintlich »eigenen« Identität und akzeptiert den Status des »Vielleicht«.⁵⁹

Was die textuell erschaffenen »Ich« im Debüt angeht, lässt sich also eine überaus prekäre Konstitution feststellen: Eine »ich« sagende Vermittlungsinstanz, die »alles« berichten will, erinnert sich an ein Essen bei Krogge und an einen Weg zu demselben, wobei die Möglichkeit sicherer Aussagen über die innerhalb der Diegese wahrnehmenden und handelnden namenlosen Ich-Figuren unterwandert wird. Diese sind markiert als ihrer selbst alles andere als gewisse »Durchschnittsmenschen«,⁶⁰ deren Verhältnis zueinander im Unklaren bleiben muss. Das Ich ist auf diese Weise zwar im Text als Instanz der Erinnerung und Wahrnehmung präsent, bleibt selbst aber unbestimmt. Sichtbar wird ein dezidiert nur lose synthetisiertes Ich: Ein Ich, das spricht, dass sich aber, mit Adorno gesprochen, als Individuum weitestgehend liquidiert hat.⁶¹ Mit dieser Ichkonstitution schließt Wolf, wie erwähnt, in seinem Debüt an Schreibweisen seiner Zeit, insbesondere an Beckett, aber auch an die Nouveau Romanciers an.⁶² Die Ich-Perspektive, so konstatiert Nathalie Sarraute in *Zeitalter des Argwohns*, sei die notwendige Reaktion auf die Tatsache, dass es Autor:innen wie Leser:innen nicht mehr gelinge, an traditionell gestaltete Figuren zu glauben.⁶³ Das einzige, was als Zentrum des Erzählens noch glaubhaft sei, sei »ein Wesen ohne Farbe und Kontur, ein undefinierbares, unangreifbares und unsichtbares Geschöpf, ein anonymes »Ich«.⁶⁴

Das undefinierbare Ich in *Fortsetzung des Berichts* ist, und dies gilt auch und in noch höherem Maße für die späteren langen Prosatexte Ror Wolfs, vor allem eines: ein *textuelles* Ich, das das Dargebotene aus einer dezidiert unsicheren Position vermittelt, das als Ich-Figur »sieht« und als Vermittlungsinstanz »spricht«.⁶⁵ Das diese beiden Komponenten auf der Textoberfläche in einem Wort verbindende textuelle »Ich« ist zwar durchaus stark markiert, jedoch ohne sich zu einem homogenen Bild zu verdichten.⁶⁶ Es ist,

59 Vgl. zu vollständigem Zerfall und Potentialisierung des Ich in *Pilzer und Pelzer* das Kap. II.4; zum Ich in *Nachrichten aus der bewohnten Welt* vgl. Ina Appel, die betont, jedwede »Identitätsformung« des »narrative[n] Subjekt[s]« sei ausgeschlossen, der »Erzähler« entwerfe sich »in einer Serie von Rollen eines Nicht-Selbst, und bejaht sich selbst in seiner flüchtigen und vollkommen zufälligen Existenz.« APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, 136 und 147.

60 JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 44.

61 Es schlage, so Adorno, in der zeitgenössischen Literatur »entfesselte Subjektivität« in ihr Gegenteil um, nämlich in einen Zustand, »in dem das Individuum sich selbst liquidiert«. ADORNO, »Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman«, 47.

62 Freilich lässt sich literaturhistorisch weit früher schon eine kontinuierliche Zersetzung von souveränen Erzählinstanzen wie auch realistischen psychologischen Figuren beobachten – vgl. hierzu exemplarisch FORE, *Realism after Modernism* (2012).

63 Vgl. SARRAUTE, *Zeitalter des Argwohns*, 43 und 49.

64 Ebd., 44.

65 So die Unterscheidung Genettes der Fragen »Wer sieht?« und »Wer spricht?«: GENETTE, *Die Erzählung*, 119.

66 Vgl. zu einem solchen Typus auch Schmidt, der für die ornamentale Prosa konstatiert, hier fänden »wir nicht selten [...] eine stark markierte Erzählinstanz, die gleichwohl ganz abstrakt, unindividuell bleibt, da die Symptome des Erzähltexts kein schlüssiges Bild einer Person ergeben.« SCHMIDT, *Elemente der Narratologie*, 76. Schütte stellt fest, das Ich in Wolfs Prosa sei »gleichsam das Arsenal seiner Sprachbewegungen«; die »Wortfiguren in Wolfs Prosa entsagen ihrer repräsentierenden Identität.« SCHÜTTE, *Material, Konstruktion, Variabilität*, 132 und 135.

wie Ingeborg Bachmann (unter anderem mit Blick auf die Prosa Becketts) in ihrer Poetikvorlesung von 1959/60 festhält, ein »Ich ohne Gewähr«, das einerseits aus »Myriaden von Partikeln« zu bestehen, andererseits »ein Nichts« zu sein scheint.⁶⁷ Das in Wolfs Debüt die Sprache ergreifende Ich markiert ohne (genauer) bestimmte »Identität, Wesenskonstante, Geschichte, Umwelt und Vergangenheit« trotz seiner Funktion als Stimme eine Leerstelle im Text.⁶⁸

1.2 Vom störungsfreien zum gestörten Erzählen. Textgenese und Zeitstruktur

Das geschilderte »Ich ohne Gewähr« in Wolfs Debüt entwickelt sich erst im Verlauf der Textgenese.⁶⁹ In der frühesten Veröffentlichung des Stoffes, *Krogge ist der beste Koch* von 1961, ist der Text bereits in zwei durch Absätze voneinander getrennte Handlungsstränge strukturiert, allerdings wird hier noch ein klarer Zusammenhang zwischen den Strängen hergestellt. Nachdem im ersten Abschnitt des Texts das Ich am Tisch bei Krogge sitzt, beginnt der zweite Abschnitt mit den Worten »Ich saß auch bevor ich lief«⁷⁰ und beschreibt den Aufbruch vom Tisch in der eigenen Wohnung. Im Folgenden wird im einen Strang (unter häufiger und nachvollziehbarer Angabe von Ortsnamen) der Weg bis zum Betreten der Wohnung Krogges geschildert, während im anderen Strang der (zeitlich darauf folgende) Aufenthalt bei Krogge beschrieben wird. Die beiden »ich« sagenden Figuren sind problemlos als eine Person, die Abfolge der Handlung eindeutig als chronologische auszumachen: Die Handlungsstränge stellen Wahrnehmung und Erinnerung desselben Ich dar; eine Unterscheidung, die auch durch das Tempus (Präsens für die Wahrnehmung, Präteritum für die Erinnerungen) markiert ist.⁷¹

Auch Bemerkungen, die in *Fortsetzung des Berichts* unangebunden dastehen und daher einer klaren Vorstellung der Ich-Figuren durch die Leser:innen Widerstand entgegenzusetzen, werden in der Vorstufe des Texts kausallogisch aufgefangen. Während es vom Ich^B im Debüt heißt, es habe »eine Zeitung in der Tasche, das Abece« sei ihm »bekannt« (FB, 11), heißt es in *Krogge ist der beste Koch*: »ich setzte mich dahin mit meiner Zeitung, an der mich eigentlich nur der Geruch des gedruckten Papiers interessiert, der allerdings gründlich. Wohlgemerkt, mir ist das ABC bekannt«.⁷² Hier ist die Aussage, dem Ich sei »das ABC bekannt«, textlogisch klar motiviert. Die Aussage, nur am Geruch der Zeitung

67 BACHMANN, »Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung«, 218.

68 Ebd., 235, an dieser Stelle in Bezug auf Becketts *Namenlosen*. Vgl. zum Ich als Leerstelle bei Bachmann selbst auch SCHMITZ-EMANS, *Schrift und Abwesenheit*, 345–351. Zur »Krise des Subjekts« in der experimentellen Poesie (unter Bezugnahme etwa auf Jandl und Heissenbüttel) vgl. THIERS, *Experimentelle Poetik als Engagement*, 202–245.

69 Vgl. zu dieser global auch JÜRGENS, »Nachwort [Fortsetzung des Berichts]«, 282–284, der »vor allem Verdichtungen« konstatiert, die sich aus einem »unentwegte[n] Komprimieren des zunächst offenkundig nur locker angeordneten« Materials ergebe. Ebd., 283.

70 WOLF, »Krogge ist der beste Koch«, 436.

71 Vgl. hierzu auch PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 55.

72 WOLF, »Krogge ist der beste Koch«, 436.

interessiert zu sein, scheint eine Erklärung notwendig zu machen, um Missverständnissen oder voreiligen Schlüssen von Leser:innenseite zuvorzukommen (nämlich, dass der Erzähler nicht lesen und daher bloß am bedruckten Papier riechen, nicht aber die Artikel entziffern könne). Diese Notwendigkeit fällt im Debüt weg; die Aussage, »das Abece ist mir bekannt« wird zu einem störrischen Element im Text, das nicht mehr der Information der Leser:innen dient, sondern Irritation hervorruft.⁷³

Ror Wolfs experimentelle Prosa schreibt sich, so zeigen die narrativ noch überwiegend konventionell verfahrenen Vorstufen und Manuskriptfassungen des Debüts, vom Erzählen her. Dies lässt sich insbesondere anhand der sich in den Überarbeitungen verändernden Zeitgestaltung verdeutlichen. In der ersten veröffentlichten Version des Stoffes von 1961 sind, wie bereits angedeutet, Logik und Kohärenz der raum-zeitlichen Verhältnisse der Erzählung noch weitestgehend unangetastet:

Ich saß auch bevor ich lief, [...] ich erhob mich, streckte die vom Sitzen vielleicht tauben Glieder und begann zu laufen. Vom Stuhl über den Teppich hin zur Türe durch die Türe hindurch durch den ganzen in seiner Tiefe noch unergründeten Gang. Später war ich an der Treppe, lief, mit dem Hut in der Hand, nach Weischwitz, von Weischwitz nach Röblitz, von Röblitz nach Obernitz, lief weiter, nach Könitz, nach Köditz, weiter nach Bretternitz wo ich Halt machte um mich zu setzen.⁷⁴

Ein zum Ende der Passage zeitlich gerafftes, durchgängig chronologisch-lineares, räumliche wie kausale Einordnungen leistendes Erzählen verschafft Überblick über die intradiegetische Raumzeit; die Verknüpfung der einzelnen Elemente (»bevor«, »[s]päter«, »von [...] nach« und »um«) vollzieht sich, abgesehen vom Einschub »vielleicht«, weitestgehend ungestört. Die Erzählinstanz weiß offenbar, was sie erzählen will, nämlich eine Episode aus ihrer Vergangenheit; sie hat auf das zu Erzählende Zugriff und kann dieses ohne Probleme vermitteln.⁷⁵ Was in der zitierten Passage in *Krogge ist der beste Koch* einen Satz in Anspruch nimmt, nämlich der Aufbruch vom »Stuhl« sowie

73 Auch die poetologisch lesbare Dimension, dass das Ich (das in der früheren Version einen Vortrag Krogges eifrig mitschreibt: vgl. ebd., 443) am Text der Zeitung nicht interessiert ist, sondern die Drucksache als Gegenstand rein sinnlich-olfaktorischer Lust begreift, ist im Debüt gestrichen.

74 Ebd., 436. Eine Reihenfolge, die im weiteren Verlauf des Texts beibehalten wird: »Von Weischwitz nach Röblitz nach Obernitz nach Könitz nach Köditz nach Bretternitz« (ebd., 437), »Erst kam ich nach Weischwitz« (ebd.), »So kam ich bis Obernitz.« (ebd., 440), »Es war hinter Obernitz« (ebd., 442), »[s]päter [...] es mußte acht Uhr sein, [...] [e]s war hinter Obernitz« (ebd.), »eines Tages kam ich nach Bretternitz« (ebd., 448). Zwar kommt es auch in *Krogge ist der beste Koch* im Verlauf der Erzählung zu Zeitsprüngen und Analepsen, doch wird das Geschehen konstant bestimmten räumlichen und zeitlichen Fixpunkten zugeordnet, so dass durchweg die Illusion einer eindeutigen zeiträumlichen Nachvollziehbarkeit entsteht.

75 Auch im (nicht datierten, höchstwahrscheinlich frühesten archivierten) Manuskript zu *Krogge ist der beste Koch* bzw. *Fortsetzung des Berichts* lässt sich, wenn auch nicht ganz so stark betont wie im 1961 in den *Akzenten* veröffentlichten Auszug, eine chronologisch geordnete Zeitgestaltung feststellen. So heißt es etwa im Manuskript im Kontext des auch in der Buchpublikation zentralen Motivs des sterbenden Hundes des Bauern: »An dieser Stelle wurde der Hund begraben. Er kam, fraß vom Fleisch, starb, der Bauer kam, begrub den Hund, seine Schaufel drang in das Erdreich. Dies ist die Reihenfolge. Ich bin, während dies geschieht, und wobei ich mich oft umwende, vorangekommen. Ich sehe Fleisch am Boden, einen Hund, er kommt, später wird er begraben, der

der Weg »durch die Türe« und den »Gang«, wird in der Buchpublikation des Debüts in exzessiv zeitdehnender und jedem Detail der Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination verpflichteter Darstellung auf fast 15 Seiten geschildert. Vom »Ich erhebe mich« (FB, 9) vergehen im Handlungsstrang B allein knapp 6 Seiten, die auf die Beschreibung des Wegs zur Tür verwendet werden, bevor das Ich^B den »in seiner ganzen Tiefe und Schwärze noch unergründeten Gang« (FB, 15) betritt. Die fast identischen Formulierungen an dieser, aber auch an anderen Stellen zeigen im Vergleich, dass der Text der Vorstufe in den Überarbeitungen vielerorts mit Detailbeschreibungen »aufgefüllt« wurde. In Kombination mit dem Wechsel zu einer dominierenden Verwendung des Präsens in *Fortsetzung des Berichts* heben diese die Darstellung von gegenwärtiger Wahrnehmung und von Bewusstseinsprozessen hervor und verschieben das Gravitationszentrum des Texts vom Erzählen hin zum Beschreiben.⁷⁶ Erst auf Seite 30 ist das Ich^B in *Fortsetzung des Berichts* schließlich aus dem Haus getreten und auf dem Weg

nach Weischwitz, in einer Aufeinanderfolge von Ortsnamen, Tauschwitz, Munschwitz Döschnitz oder in anderer Reihenfolge Remschütz Reschwitz Röblitz Breternitz Obernitz ununterbrochen oder mit kurzen Aufenthalten Könitz Köditz Cölitz Goschwitz zusammen mit meinen Erinnerungen Kolkwitz Presswitz Leutnitz Beulwitz schließlich nach S oder in anderer Reihenfolge nach S in dieser oder ich weiß nicht in anderer Reihenfolge. (FB, 30)

Auf der Ebene der Erzählzeit kommt es im Debüt also, wie sich im Vergleich des Gehens durch den Gang und der »Aufeinanderfolge von Ortsnamen« zeigt, sowohl zu starker Zeitdehnung als auch zu starker Zeitraffung.⁷⁷ Immer wieder wird in der Vermittlung ein »enorme[s] Tempo[]«⁷⁸ an den Tag gelegt: »[S]o laufe ich, eine lange Zeit, Sonne und Mond treiben über mich hinweg« (FB, 120). Dieses Tempo kann jedoch jederzeit – »plötzlich« – umschlagen in die Beschreibung des jetzigen Augenblicks: »der Mond schwirrt vorbei und plötzlich mit dem Knacken des Schalters strahlt die Lampe über dem Tisch auf« (FB, 254). Die Möglichkeiten der Sprache, Inhalte durch die Form ihrer Darstellung fast beliebig ausdehnen oder verkürzen zu können, werden voll ausgeschöpft – während ein »vorbeischwirrender« Mond geradezu planetarische Zeitdimensionen zu veranschlagen scheint, so übersteigt die Lesedauer des Satzes »mit dem Knacken des Schalters strahlt die Lampe über dem Tisch auf« bereits um ein Weites die Zeitspanne, die nötig wäre, um den beschriebenen Minimalvorgang perzeptiv zu erfassen.⁷⁹ Die »Elastizität«,

Bauer hebt seine Kappe und kratzt sich am Kopf.« WOLF, *Krogge ist der beste Koch*. Manuskript Prosa [DLA], 48 [Fass I] und 49–50 [Fass II].

76 Zum (gestörten) Realismus der Oberfläche und den Beschreibungsexzessen, sowie der Vermischung von Erinnerung, Wahrnehmung und Imagination vgl. ausführlich das folgende Kap. I.2.

77 Vgl. auch JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 64.

78 KRONAUER, »Aspekte zum Werk Robert Walsers und Ror Wolfs«, 25.

79 Kronauer kommentiert zu dieser Eigenheit der Zeitgestaltung, »zwischen Starre und wüsten Turbulenzen« lösten sich im »unter Strom stehenden Kosmos« Wolfs immer wieder »die gefrosten Augenblicke aus ihrer Statik und geraten ins Sausen«. KRONAUER, *Favoriten*, 61.

welche gerade der Textsorte des ›Berichts‹ nach Eberhard Lämmert in Bezug auf die Zeitstruktur eignet,⁸⁰ nimmt *Fortsetzung des Berichts* ausgiebig in Anspruch.⁸¹

Entgegen der sich im obigen Zitat andeutenden unklaren »Reihenfolge« im Handlungsstrang B lässt sich der Handlungsstrang A als nahezu durchgängig chronologisch voranschreitende Darstellung des Abendessens bei Krogge lesen. Auch hier ist zwar die Beschreibung des Essens immer wieder von Rückblenden und imaginativen Einschüben durchbrochen, dennoch aber folgen die Ereignisse einer nachvollziehbaren zeitlichen Chronologie: Die Sonne geht unter (FB, 8) und »der Mond erscheint« (FB, 184); die erzählte Zeit des Handlungsstrangs A umfasst einen »Abend« (FB, 44).⁸² Im Handlungsstrang B hingegen ist keinerlei gesicherte Chronologie auszumachen. Auch hier sind die Szenen fast durchweg in eine »Abendröte« (FB, 63) getaucht, nachdem das Ich^B um »acht Uhr« (FB, 14) aus seiner Wohnung aufbricht. Das »Rot der untergehenden Sonne« (FB, 113) bestimmt die Atmosphäre der Wanderung, »der aufkommende Abend [hat] den Himmel« bereits »mit einer roten Kruste« überzogen (FB, 117) – kurz: die Stimmung ist geprägt »von einer rot aufgebrochenen Schwärze bei Sonnenuntergang« (FB, 121).⁸³ Formulierungen, die anhand temporaler Fixpunkte zeitliche Spezifik zu suggerieren suchen, stiften in dieser ewigen Abendröte statt Konkretion allerdings nur Uneindeutigkeit, denn so oft, wie die Sonne im Handlungsstrang B untergeht, bietet die Aussage »die Sonne sank in diesem Augenblick hinter den Horizont zurück« (208, Hervorh. BB) den Rezipient:innen keinerlei Anhaltspunkt. Zeitliche Bestimmtheit wird insbesondere durch das unkommentierte Nebeneinanderstellen von Erinnerung und Wahrnehmung konstant verwischt.

[E]s war am Abend, [als wir] aus dem Wald auf die Schneise traten und in der Dämmerung vor uns die Umrisse eines großen unbeweglichen Körpers und daneben die eines kleinen beweglichen Körpers wahrnahmen. Wir blieben stehen, Wobser verstummte, in diesem Moment ging der Mond auf. Die Körper [...] haben keinen Schatten, das senkrecht in dieses Bild einfallende Sonnenlicht drückt sie auf den Boden (FB, 132).

Die »traditionelle Erzählzeit«, so konstatiert Gisela Dischner, werde in der Prosa Wolfs ersetzt durch eine Zeitstruktur der Simultaneität, durch einen »Beschreibungs-Raum«, in dem »verschiedenes gleichzeitig nebeneinander geschieht«.⁸⁴ Dies trifft auch auf die zitierte Szene zu. Zwei offensichtlich differente Zeitpunkte werden umstandslos

80 LÄMMERT, *Bauformen des Erzählens*, 91.

81 Die »hohe Raffungsintensität«, die gedrängte Aneinanderreihung von Einzelereignissen in schneller Folge oder der »panoramische Überblick« des iterativ-durativen Berichts, die Lämmert für den Berichterstellerstil veranschlagt (ebd., 91), stehen in *Fortsetzung des Berichts* allerdings meist hinter einem Versenken ins Detail, hinter der ausführlichen und zuweilen auch repetitiven Schilderung zurück; ein zeitdehnendes oder teilweise (in Beschreibungen) pausierendes Erzählen dominiert.

82 Vgl. hierzu auch PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 23f.

83 Es ließen sich noch zahlreiche weitere Beispiele anführen: Zu »Abendsonne« und Sonnenuntergang im Handlungsstrang B vgl. etwa FB, 44, 45, 108, 161, 208, 216, 223, 224f.; zum (aufkommen-) »Abendrot« bzw. der »Abendröte« etwa FB, 126, 128, 173, 186, 197, 206; zu »Dämmerung« und »Abend« etwa FB, 132, 134, 149, 157, 201, 225.

84 DISCHNER, »Das Ende des bürgerlichen Ichs«, 96. Werden Vorgänge explizit in ihrem zeitlichen Verlauf dargestellt, würden sie durch die (an Kafkas Prosa erinnernde) Zeitraffung bei zugleich »zur

zusammengeführt, da sie im Bewusstsein des vermittelnden Subjekts simultan Präsenz erlangen: »Gegenwart und Vergangenheit [...] durchwachsen sich im Kopf des Ich-Erzählers«;⁸⁵ zeitlich, aber auch räumlich Getrenntes amalgamieren, so auch Ina Appel, »im präsentischen Augenblick«.⁸⁶ Wolf zeige damit, kommentiert Dischner, »wie wir uns ganz ›realistisch‹ angesichts der vielen gleichzeitigen Assoziationen, Erinnerungen, Projektionen und Imaginationen, »niemals in einem geradlinigen Erinnerungskontinuum befinden«,⁸⁷ auch wenn freilich der literarische Text die Bewusstseinsinhalte in eine lineare Anordnung bringen muss.⁸⁸

Der Schluss des Handlungsstrangs B und der gesamten *Fortsetzung des Berichts* verkompliziert die Zeitstruktur, wie im Kontext der Analyse der Ich-Figuren schon betont, noch zusätzlich. Indem sich die erzählte Zeit des Handlungsstrangs B in der letzten Szene auf das Verlassen des eigenen Hauses und das Überqueren der Straße zum gegenüberliegenden Haus zu reduzieren scheint, regt der Text dazu an, den gesamten Handlungsstrang B der Bewusstseinstätigkeit der Ich-Figur^A während des Essens bei Krogge zuzuschreiben. Obwohl der Text dieses Sinnangebot nahelegt, geht eine solche Lektüre nicht gänzlich auf – die beiden Handlungsstränge lassen sich schließlich, wie erörtert, nicht in einen einzigen überführen. Anstelle eines zeitlichen Kontinuums haben wir es in Wolfs Debüt mit einer inkohärenten Zeitstruktur zu tun. Während für den Handlungsstrang A zumindest noch mit verhältnismäßig großer Sicherheit eine Chronologie der Ereignisse auszumachen ist, ist mit Blick auf die *Fortsetzung des Berichts* als Ganze weder ein Geschehen (in seiner zeitlichen Folge) noch eine erzählte Geschichte (in ihrer kausalen Verknüpfung) mehr eindeutig zu bestimmen.

Anhand der intrikaten Zeitstruktur des Debüts und deren Genese ließ sich tentativ bereits zeigen, was in den folgenden Kapiteln noch weiter ausgefaltet werden wird – nämlich dass Wolf sich (werkgenetisch: im Verlauf der Entstehung seines Prosadebüts) vom Erzählen und dessen traditionellen Funktionen abstößt, indem er diese als Sprungbrett verwendet, aber zugleich größtenteils hinter sich lässt. Wenn ›Erzählen‹ bedeutet,

Statik erstarrenden zeitlichen Wiederholung desselben Vorgangs« letztendlich »mittelbar doch zur Gleichzeitigkeit verräumlicht«. Ebd., 97.

85 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 11.

86 APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, 126, in Bezug auf *Nachrichten aus der bewohnten Welt*. Appels Feststellung, dass sich »erinnerte Zeit, fiktive gegenwartsbezogene Sprechzeit und ein Künftiges [...] auf methodische Weise« verschränken (ebd., 134), wobei das »Erscheinen und Verschwinden von Bildern in Echt-Zeit [...] keine Verdichtung mehr zu Geschichten« gestatte (ebd., 126), gilt bereits für Wolfs Debüt.

87 DISCHNER, »Das Ende des bürgerlichen Ichs«, 98.

88 In der Tat lässt sich insbesondere für den Handlungsstrang B in Anschluss an Dischner wie auch Monika Pauler von einer »flächigen, assoziativen Zeit« sprechen: PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 15. Die Zeitgestaltung in Wolfs Prosa, die bei einem Wechsel von insistierender Gegenwärtigkeit des ›Jetzt‹ und erzählendem Rückblick im Präteritum auf eine zeitlich unbestimmt bleibende Vergangenheit von Diskontinuitäten, Rissen und Paradoxien geprägt ist, wäre eine eigene Untersuchung wert. Sie wird im Verlauf dieser Studie an verschiedenen Stellen aufgegriffen, da sie für unterschiedliche hier behandelte Störstrategien eine wichtige Rolle spielt. Zur Betonung des jetzigen Moments im Kontext der Reflexion des Schreibens vgl. das Kap. II.2.3, zur Flächenstruktur der Zeit im Rahmen einer Bewusstseinsprozesse vertextenden Poetik der Felder das Kap. II.3.3, zu Plötzlichkeit und Potentialität in *Pilzer und Pelzer* das Kap. II.4.1.

dass eine Erzählinstanz unter Herstellung temporaler Zusammenhänge und logischer Verknüpfungen sprachlich eine Geschichte darstellt, so lässt sich das Erzählen zwar noch für die 1961 veröffentlichte Vorstufe *Krogge ist der beste Koch*, nicht mehr aber für das 1964 erschienene Debüt *Fortsetzung des Berichts* als dominanter Modus des Texts veranschlagen. Immer weniger wird im Vergleich der Fassungen eine nachvollziehbare Geschichte erzählt (narrative Funktion), immer weniger scheint die Darstellung auf das leichte Verständnis durch (implizite) Adressat:innen ausgerichtet zu sein (Kommunikationsfunktion), immer weniger klar erscheint zudem auch das Verhältnis der Vermittlungsinstanz zum Vermittelten beziehungsweise immer weniger wird das Berichtete durch die Vermittlungsinstanz bekräftigt (Beglaubigungsfunktion).⁸⁹

Während Wolf mit seiner zweiten Buchpublikation *Pilzer und Pelzer* zu einer Umgangsform mit Zeitlichkeit in seiner Prosa findet, die keinerlei Nachvollzug von Kontinuität und Chronologie mehr erlaubt und die er – wenn auch in je unterschiedlichen Ausgestaltungen – in Grundzügen auch für die folgenden langen Prosatexte *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* und *Die Vorzüge der Dunkelheit* beibehält, legt die Zeitgestaltung des Debüts zumindest noch narrative Sinnfahrten aus. Daher sei an dieser Stelle einem Sinnangebot des Texts, nämlich jenem, das Ror Wolf in seinem Kommentar nahelegt, trotz der dagegensprechenden textuellen Marker zumindest probeweise nachgegangen.⁹⁰ *Fortsetzung des Berichts* lässt sich (auch wenn diese Lesart nicht gänzlich aufgeht) als Versuch lesen, das Abendessen bei Krogge dem Koch möglichst vollumfänglich darzustellen. Nimmt man diesen Versuch als Grundprinzip des Texts, sozusagen als dessen Experimentalanordnung an, würden in *Fortsetzung des Berichts* neben dem sich intradiegetisch während dieses Abends Ereignenden und von einem Ich^{A=B} Wahrnehmbaren (Handlungsstrang A) auch die hierdurch im Bewusstsein des Ich^{A=B} aufgerufenen Assoziationen und Erinnerungen (Handlungsstrang B) beschrieben. Gegenstand des Texts wäre also das ›Geschehen‹ eines Abendessens: Dessen Vorgeschichte (etwa dem während des Essens erinnerten Weg zu diesem Essen), das Essen selbst und die im Laufe des Abends hervorgerufenen Bewusstseinsbewegungen (etwa das erinnerte oder vorgestellte Schlachten und Kochen). Dies angenommen, umfinge die erzählte Zeit des anachronisch erzählten Texts entsprechend dem Handlungsstrang A als intradiegetischer Realität einen Abend bzw. ein Abendessen mit mehreren Gängen sowie Unterhaltungsprogramm (es wird etwa ein Tischkonzert gegeben), schätzungsweise vier Stunden. Bei einem Seitenumfang von 272 Seiten in der bei Suhrkamp erschienenen Erstausgabe würden jeder beschriebenen Stunde der intradiegetischen Wirklichkeit 68 Seiten gewidmet, also eine gute Seite pro Minute. Das durchschnittliche Erzähltempo von etwa einer Minute pro Seite wiederum ergäbe bei einem angenommenen

89 Vgl. zu den genannten Funktionen des Erzählens GENETTE, *Die Erzählung*, 166f.

90 Vgl., wie oben zitiert, WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 11: »Gegenwart und Vergangenheit werden vertauscht und durchwachsen sich im Kopf des Ich-Erzählers, der an dieser Mahlzeit teilnimmt, zugleich aber auf dem Weg zur Mahlzeit ist. Durch die Fenster des Zimmers sieht er auf Landschaften, die er im anderen Textstrang gerade durchleitet. [...] Am Ende des Buches erreicht der Erzähler das Zimmer, in dem er von Anfang an saß.«

durchschnittlichen Lesetempo von ca. 300 Wörtern pro Minute grob überschlagen ein zeitdeckendes Erzählen.⁹¹

Natürlich ist eine derartige Durchschnittsrechnung nur sehr begrenzt aussagekräftig.⁹² Dennoch ist sie hilfreich, um über die Lektüre-Erfahrung nachzudenken: Der Text eröffnet durch seine Zeitstruktur die Möglichkeit, einen Abend ›bei‹ Krogge dem Koch und innerhalb der im Text etablierten Wahrnehmungs-, Erinnerungs-, Bewusstseinslogik zu verbringen und so den beschriebenen oder vielmehr: vertexteten Abend mehr oder weniger ›in Echtzeit‹ lesend und imaginierend mitzuerleben. *Fortsetzung des Berichts* ließe sich in diesem Sinne als Versuch lesen, anstatt einer retrospektiv erzählten, abgeschlossenen Geschichte eine – in die Vergangenheit, Zukunft, sowie den Bereich der Imagination offene – textuelle Gegenwart zu erschaffen.⁹³ Und in der Tat lässt sich, wie sich im Fortgang dieser Studie in den Kapiteln II.2 und II.3 noch deutlicher zeigen wird, die in Wolfs Debüt etablierte Zeitlichkeit als Gegenwart des Bewusstseins fassen, in der die narrative Ordnung des Systems Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft seine Gültigkeit verloren hat und das ›Jetzt‹ als Kontaktstelle von schreibendem und lesenden Subjekt inszeniert wird.⁹⁴

1.3 Der Horror des Geschichtenerzählens. Gestörte Erzählfunktion

Die Entfernung vom Erzählen geht, so lässt sich mit Blick auf die Textgenese feststellen, mit der prekär werdenden Ich-Konstitution in Wolfs Debüt Hand in Hand: Wo keine gesicherte Ich-Origo, kein deiktischer Ruhepol mehr vorhanden ist, wird auch das Erzählen unsicher.⁹⁵ Dennoch wird in *Fortsetzung des Berichts* erzählt – allerdings weder von der Vermittlungsinstanz des Texts noch von den im Erzählen kaum kompetenten

91 Zur durchschnittlichen Lesegeschwindigkeit geübter Leser:innen von ca. 300 Wörtern pro Minute vgl. etwa MUSCH/RÖSLER, »Schnell-Lesen«, 91.

92 Jochen Vogt, dessen Überlegungen diese Rechnung nachempfunden ist, weist mit Recht darauf hin, was anhand Wolfs Debüt oben bereits gezeigt wurde, nämlich dass »Erzählungen [...] mit Autofahrten zumeist den häufigen und starken Tempowechsel gemein« haben. VOGT, *Aspekte erzählender Prosa*, 101.

93 Vgl. hierzu Fredric Jamesons' Beschreibung der Ästhetik Sartres, die sich entsprechend einer Philosophie der Freiheit nicht leisten könne, »the freshness of the event happening« durch das Präteritum zu blockieren. Stattdessen brauche diese das »open present of freedom, the present of an open, undecided future«: »The aesthetic of the existential novel will then bend its narrative instruments to the recreation of this open present, in which not even the past is set in stone, insofar as our acts in the present rewrite and modify it.« JAMESON, *The Antinomies of Realism*, 18. Wolf hingegen greift in seiner langen Prosa nie allein zum Präsens, sondern stets auch zum Präteritum, um so die Vergangenheit als Teil der Gegenwart präsent zu halten – eine Entscheidung, die, wie in Kap. II.5 ausgeführt wird, auch politisch lesbar ist.

94 Vgl. zu diesen »two kinds of time«, nämlich »a present of consciousness and a time, if not of succession or of chronology, then at least of the more familiar tripartite system of past-present-future«, ebd., 24f. Die Opposition, die Jameson aufmacht, ist hierbei nicht diejenige von *récit* und Roman oder *telling* vs. *showing*, sondern »destiny versus the eternal present«. Realismus versteht Jameson als Schreibweise, die nicht auf einer der beiden Seiten verortet ist, sondern – als Konsequenz der Spannung zwischen den beiden – »at their intersection«. Ebd., 26.

95 Vgl. ähnlich auch SCHÜTTE, *Material, Konstruktion, Variabilität*, 149.

Ich-Figuren. Erzählt wird stattdessen prominent von der Figur Wobser, die das intra-diegetische Ich^B bei seiner Wanderung stets begleitet und sich, wie Monika Pauler herausgearbeitet hat, als »Katalysator des Erzählens« erweist.⁹⁶

»Ja, ich erinnere mich an Wobser, an seine Geschichten« (FB, 61), stellt das Ich^B fest, »seine Reden, Geschichten und Berichte waren die, die ich von früher her kannte« (FB, 130). Bemerkenswert an Wobsers Geschichten ist, dass sie anscheinend in der Lage sind, in ihrer Wiederholung für das Ich ein zeitliches Kontinuum herzustellen: »Ja Wobser, dieser Mensch, immer mit einem freundlichen Wort oder einem Ratschlag oder einer Geschichte, die in jedem Fall die Fortsetzung einer alten Geschichte oder die Abwandlung einer alten Geschichte war« (FB, 220), heißt es, oder »ich dachte an seine Geschichten, an alle Geschichten dieses Erzählers Wobser, der auftauchte und verschwand und auftauchte, immer mit neuen Geschichten, wenn auch, wie mir schien, den gleichen Geschichten« (FB, 231). Dass dem Ich die »neuen« Geschichten des »Erzählers« Wobser immer »die gleichen« zu sein scheinen, lässt die Vermutung zu, dass sie sich unabhängig von der jeweiligen konkreten Entfaltung vor allem in ihrer Machart gleichen: als ordnende Erzählung von Anfang, Mitte und Ende. In ihren unterschiedlichen *stories*, in immer neuen »Abwandlung[en]« wird in Wobsers Geschichten stets ein (immergleiches) Narrativ wirksam, da Erzählen auf Schemabildung beruht.⁹⁷ Albrecht Koschorke fasst das beschriebene Phänomen kulturtheoretisch folgendermaßen: »Die Buntheit der Erzähloberfläche, in der die Turbulenzen der Welt ›draußen‹ nachklingen, wird durch Reduktion auf wiederkehrende Grundmuster gleichsam ausgefiltert.«⁹⁸ Es ist diese Funktion des Erzählens, für die die Figur Wobser entsteht. Wobsers Geschichten tragen nicht nur prägnante Titel wie »die Geschichte vom abgeschnittenen Finger« (FB, 175) oder »Die Tötung des Kochs« (FB, 176), sondern bündeln auch leichtgängig die »Buntheit« und die »Turbulenzen« des Geschilderten zu einer kohärenten Narration. Aus der Vielfalt der Stimmen sticht diejenige Wobsers heraus und vermag Orientierung zu schaffen: Während er erzählt, »wachsen«, zumindest in der Wahrnehmung des Ich,

immer neue Schauplätze und Räume [...] hinein in diesen Raum [...] und vermischen sich [...] was was was, höre ich, es stimmt, höre ich, geben Sie acht, höre ich, ja höre ich, und ich höre aus allen Stimmen Wobsers Stimme heraus, der mit seiner Geschichte ›Der Ausguß‹ die Schauplätze wieder ordnet (FB, 188).

96 Vgl. zur Figur Wobsers und deren Funktion als erzählender »Gegenpart des Ich-Erzählers«: PAULER, »Lauter alte Bekannte, Wobser zum Beispiel«, Zitate 203. Dass das Geschichtenerzählen über die Figur Wobsers in Wolfs Debüt Einzug hält, wurde an verschiedener Stelle festgestellt: Vgl. etwa ELSNER, »Was man sich einverleibt«, 141; SCHEUNEMANN, »Erzählen im Kreise«, 32; JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 136–138 und VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 307f. Im Typoskript ist die Figur, die im Debüt Wobser heißen wird, explizit als Doppelgänger des Ich benannt; über sie heißt es, sie sei ein Mensch, der »seinem Äußeren nach, seinem Hut, Mantel und Schuhwerk nach und auf diese Entfernung [...] mein Doppelgänger sein könnte, den ich, immer wenn er sich umwendet und wohl mich, ebenso wie ich ihn dafür halte, für einen Doppelgänger hält, grüße«. WOLF, *Krogge ist der beste Koch*, Manuskripte Prosa [DLA], 74 [Fass. II], vgl. zum Doppelgängermotiv die gesamte Passage ebd., 69–79.

97 Zur Unterscheidung von Narrativ und *story* sowie zur Schemabildung vgl. KOSCHORKE, *Wahrheit und Erfindung*, 29–38, insb. 30f.

98 Ebd., 38.

Explizit wird Wobser als ein »Erzähler« (FB, 259) etabliert, der das Übermaß kommunikativ verarbeitet und seine Geschichten performativ inszeniert, der narrativ Ordnung stiften kann und so seine Zuhörerschaft in Bann hält. Wobser ist genau zu dem fähig, was die Vermittlungsinstanzen und Ich-Figuren des Texts nicht leisten können und wollen, nämlich zu Selektion und Gliederung als Grundbedingungen von Narration. Wobser beansprucht für sich allerdings nicht allein das *Erzählen*, sondern – insbesondere dem intradiegetischen Ich^B gegenüber – darüber hinaus und damit zusammenhängend auch das *Erklären*:

[D]ie Sonne sank in diesem Augenblick hinter den Horizont zurück, alles lag in einer knisternden Schwärze. Haben Sie dafür eine Erklärung, hörte ich ihn sagen, er lief neben mir, nein ich hatte keine Erklärung. Aber schon gab er die Erklärung, es mußte ihm vor allem daran liegen, mich, dem er nicht das beruhigende und ermutigende Verständnis der Sache, des Prinzips, des ewigen Naturgesetzes, nach welchem die Sonne sinkt und wieder steigt, zutraute, zu ermutigen, mich zu beruhigen durch die Darstellung der Unschädlichkeit dieses Untersinkens, bei der Sicherheit des Wiederaufsteigens, mich mit Vertrauen auf das Wiederaufsteigen zu erfüllen. (FB, 208)

In der Figur Wobser fällt das Erzählen von Geschichten mit einer Neigung zum *Mansplaining avant la lettre*, einer ohne Zögern in Anspruch genommenen Kompetenz zur Welterklärung zusammen, welche, wie im obigen Zitat, aufgrund ihrer offenbaren Fehleinschätzung der intellektuellen Fähigkeiten des Gegenübers lächerlich wirkt – kann doch das Ich^B das »ewige Naturgesetz, nach welchem die Sonne sinkt und wieder steigt« problemlos benennen.⁹⁹

Es ist frappierend, wie stark Wobser der vielleicht bekanntesten Bestimmung des prototypischen Erzählers als einem »Mann, der dem Hörer Rat weiß«,¹⁰⁰ gleicht. In der Tat sind die Reflexionen, in denen Walter Benjamin die Untersuchung der Schreibweise Lesskows mit Überlegungen zur Transformation der epischen Gattung verbindet, mit Blick auf die Prosa Wolfs aufschlussreich. Benjamin umreißt in seinem Aufsatz die historische Entwicklung von einer mündlichen Erzählpraxis als Medium des Austauschs sozialer Erfahrung in traditionellen Gesellschaften zu einer vom Buchdruck und der damit ermöglichten Ausbreitung des Romans begünstigten Funktionskrise des Erzählens in der Moderne. In dieser gehe die »Kunst des Erzählens zu Ende«, da das früher gesicherte »Vermögen, Erfahrungen auszutauschen«, die Mittelbarkeit der Erfahrung, verlorengel-

99 Auch in den späteren Prosatexten Wolfs tauchen Erzähler im Stile Wobsers auf. In der ersten Typskriptfassung von Wolfs zweiter Prosapublikation *Pilzer und Pelzer* wird Pilzer sogar wörtlich als »Erklärer« bezeichnet: Dieser macht für das intradiegetische Ich und Pelzer eine nächtliche Führung in eine nur ihm gut bekannte »gegend« des Hauses, nämlich zum »kanal«, wo es so still ist, dass »nur die worte des erklärers, der diese gegend schilderte«, hörbar sind. WOLF, *Pilzer und Pelzer*, Manuskripte Prosa [DLA], 1. Fassung, 51. Zum Kurzschluss der Erzähler und Erklärer mit der Generation der Väter vgl. das Kap. II.5.2 dieser Arbeit. In *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* lässt sich die Figur Nobos als Erklärer identifizieren. Dieser instruiert zu Beginn des Texts ganz explizit die Ich-Figur in der Vermeidung von Informationsüberschuss (in den Worten Carrs: »all the extraneous noise or static«, CARR, »Narrative and the Real World«, 123). Vgl. hierzu das Kap. II.2.3.

100 BENJAMIN, »Der Erzähler«, 442.

gangen sei.¹⁰¹ Der (mündliche) Erzähler sei einer, der dem Hörer Rat wisse; der moderne (schreibende) Romancier hingegen sei »selbst unberatener« und könne daher auch »keinen Rat geben«.¹⁰² Die Figur Wobser, »immer mit einem freundlichen Wort oder einem Ratschlag oder einer Geschichte« (FB, 220) auf den Lippen, ist eindeutig Vertreter der auf Erfahrungsaustausch zielenden mündlichen Erzählkunst. Er ist sich des Nutzens des Erzählens bewusst – liegt dieser doch nach Benjamin »in einer Moral«, »in einer praktischen Anweisung, [...] in einem Sprichwort oder in einer Lebensregel«.¹⁰³ Diese praktische Ausrichtung des Erzählers Wobser auf das Vermitteln von Wissen zeigt sich insbesondere in dessen naturwissenschaftlichen und -geschichtlichen Ausführungen, auch wenn diese oftmals (wie die oben zitierte zum Lauf der Sonne, aber beispielsweise auch diejenige zum Verhalten der europäischen Maulwurfsgrippe) völlig deplatziert wirken.¹⁰⁴

Neben Wobser erzählen auch andere Figuren innerhalb der Diegese Geschichten, insbesondere der Koch Krogge, der wie Wobser einen Hang zum deklamierenden Vortrag hat, sowie Krogges Frau. Deren anekdotische Binnenerzählungen werden oft noch wesentlich deutlicher als die Erzählungen Wobsers, denen die Ich-Figur^B zwar oft überdrüssig zu sein scheint, die aber doch zumindest Ordnung schaffen, als Parodien aufs Geschichtenerzählen dargestellt: Die Pointen der Stories entgleiten, und trotz der steten Versuche, Zweifel gegenüber dem Erzählten auszuräumen, scheint die Handlung häufig widersinnig und lässt sich erst recht nicht durch eine zweite oder dritte, der ersten Version der Geschichte widersprechende Variante beglaubigen.¹⁰⁵ Der teils geringen Überzeugungskraft zum Trotz – oder auch: um dieser entgegenzuwirken – sind die Binnenerzähler:innen aufs Höchste investiert und unterstützen ihre stets mündlich vorgetragenen Geschichten durch performative Elemente. Wobser ahmt »das Rauschen des Regens nach« (FB, 131); die Frau des Kochs unterstreicht »das, was sie berichtet, mit ihren Händen« (FB, 94), wobei ihre »Geschichten« von »Lachsälven oder Aufstöhnen oder Tränenströmen unterbrochen« (FB, 114f.) sind, während Krogge beim Reden suggestiv

101 Ebd., 439.

102 Ebd., 443.

103 Alle Zitate ebd., 441f.

104 Oft genug laufen die Erklärungen ins Leere: Die Erläuterungen, die Wobser unter dem Titel »Die Werre, ein Tier das sich selbst verzehrt« zu deren Verhalten abgibt, lassen sich zu seinem Verdross innerhalb der Diegese nicht experimentell bestätigen. Vgl. FB, 198–200. Zur intertextuellen Bezugnahme des »klassischen naturgeschichtlichen Abriss[es] dieser Spezies« (nämlich auf einen Artikel in der *Gartenlaube* von 1863) vgl. VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 309–312, direktes Zitat 309. Van Hoorn markiert Wobser als einen dem *historia*-Konzept anhängenden Geschichtenerzähler der »Fallgeschichten und Wirklichkeitserzählungen«. Ebd., 308. Die Naturwissenschaften sind für die Erzählungen Wobsers allerdings nicht die einzige Quelle. Viele Geschichten lassen sich unter anderem auch als Umwandlung von psychoanalytischen Erkenntnissen in Erzählstoff lesen, wie Helmut Heißenbüttel starkgemacht hat: »Es findet sich sogar ein durchgehend ironischer Hinweis auf dies Verhältnis [zur Psychoanalyse, BB], nämlich in den Überschriften zu den Geschichten, die Wobser zu erzählen pflegt. Diese lassen sich als Kurzformeln psychoanalytischer Symbolik auffassen, aber als satirisch verkehrte.« HEIßENBÜTTEL, »Bericht aus einer Traumlandschaft«, 20.

105 Schon früh hingewiesen auf das leerlaufende Erzählen von Geschichten im Debüt Wolfs haben wohl nicht von Ungefähr zwei selbst literarisch Schreibende, nämlich ELSNER, »Was man sich einverleiht«, 141 und PIWITT, »Landschaft des Gedächtnisses und Augenblick«, 27.

»die Arme schwingt, seine Hände beschwörend hebt und schüttelt, an die Stirn führt, über der Brust faltet, sich mit ihnen schwer auf den Tisch stützt« (FB, 167). Das mündliche Erzählen ist offensichtlich nicht nur von Erfahrung gesättigt,¹⁰⁶ sondern auch auf ein Publikum ausgerichtet. Die partizipative Rezeption erweist sich hierbei in den Beschreibungen der Vortragsweisen als zentraler Bestandteil des Erzählens selbst:

Ein kleines rotes Stück Zunge liegt in diesem Mund, der auf mich einspricht, [...] während sie [die Frau des Kochs, BB] mit Bewegungen und Gebärden die Bewegungen und Gebärden der Personen ihrer Geschichten nachahmt und vorführt, während ich nicke oder den Kopf schüttle oder Widerwillen oder Entsetzen oder Freude ausdrücke je nach Inhalt der Geschichte Erstaunen oder Entrüstung, während wie Pilze aus dem Boden die Worte aus ihrem Mund brechen. (FB, 115)

So wie Wobsers Geschichten nehmen auch die Erzählungen der Frau des Kochs kein Ende: Die Bildlichkeit des hofmannsthalschen Chandos-Briefs grotesk invertierend, scheinen in *Fortsetzung des Berichts* die Worte im Mund der Frau des Kochs, anstatt modernd zu zerfallen, so vital nachzuwachsen, dass sie nicht, wie zu erwarten wäre, (aus dem Boden) »schießen«, sondern »brechen«, ja geradezu erbrochen werden müssen. Zugleich wird das Erzählen als Gemeinschaft und Geselligkeit stiftende kulturelle Praxis inszeniert, die performative Nachahmung und Vorführung auf der einen, aktives Zuhören auf der anderen Seite erfordert.¹⁰⁷ Die Ausübung dieser Praxis gerät allerdings innerhalb der Diegese durch den Unwillen des intradiegetischen Ich^B, sich an der Kommunikation nicht nur »nicke[nd] oder den Kopf schütt[elnd]«, sondern auch sprechend zu beteiligen, ins Ungleichgewicht. Im Kontrast zur Frau des Kochs müsse man, wie Wobser konsterniert feststellt, dem wortkargen Ich^B nämlich »die Worte aus dem Mund brechen« (FB, 260).

Ratgeber und Ratlose. Erzählen vs. Berichten

Es lassen sich also zwei Typen von »Erzähler:innen« in *Fortsetzung des Berichts* ausmachen: Einerseits die Figuren der Diegese als Vertreter:innen einer Tradition der Oralität und des aus (kollektiver) Erfahrung schöpfenden und auf Erfahrungsaustausch setzenden,

106 Vgl. BENJAMIN, »Der Erzähler«, 439.

107 Zu kultureller Selbstverständigung und Praktiken des Aushandelns über die Technik des Erzählens vgl. KOSCHORKE, »Codes und Narrative« (2008). – Die Rolle des Erzählens als soziales Ritual wird innerhalb der Diegese insbesondere nach dem Tod von Wobsers Vater deutlich: Brömel kommt in den »Hirsch«, wo Wobser, das Ich^B und weitere Figuren biertrinkend sitzen, und überbringt die Nachricht vom Sturz des Dachdeckers. Es beginnt ein gemeinschaftliches Trauerritual: Die Figuren schreien und weinen (vgl. FB, 184–185), doch die durch den plötzlichen Tod entstandene Leere wird sogleich durch (konventionalisierte) Rituale »gefüllt«. Alle Beteiligten wissen, was zu tun ist und von ihnen erwartet wird: Wobser, nun der Familienälteste, richtet sich schließlich auf und »beendet das Schreien und aus seinem Mund treten nun Sätze, deren Inhalt mir bekannt ist [...] und der Vergangenheit angehört« (FB, 186). Er beginnt, zuweilen »schluchzend« (ebd.), aus dem Leben des Vaters zu erzählen und als er die erste Geschichte erzählt hat, setzt »ein Händedrücker ein Schulterklopfen« ein, »ein Ausschneuzen ein Tränentrocknen ein Herantragen von Flaschen« (FB, 187), woraufhin Wobser das Erzählen aus dem Leben des Vaters fortsetzt. Die Anwesenden bekommen von der Wirtin die Gläser vollgeschenkt, verfolgen »Wobsers Geschichten« und »trinken die Gläser aus, um damit Wobser, der noch eine Runde bestellt, zu kondolieren« (ebd.).

Rat gebenden Erzählens, andererseits die Ich-Figuren^{A+B} sowie die Vermittlungsinstanz, welche (die Erzählungen der Figuren wiedergebend) dezidiert eine erzählkritische Position einnehmen.¹⁰⁸ Der zweifache Gebrauch der unüblichen Wendung des ›Aus-dem-Mund-brechen‹ der Worte setzt diese Gegenüberstellung rhetorisch in Szene: Die Wendung wird in der Wiederholung nicht nur betont, sondern auch semantisch doppelt codiert. Während das Bild der organisch wachsenden Worte, die der Frau des Kochs »aus [dem] Mund brechen«, einen nicht abreißenden Wortschwall bezeichnet, illustriert dasselbe Vokabular beim intradiegetischen Ich^B gerade das Gegenteil. Letzterem müssen die Worte wie aus einem Steinbruch mühsam »aus dem Mund [gebrochen]« werden, als seien sie sedimentiert und verhärtet. Die beiden Typen korrespondieren mit zwei Ich-Konstitutionen. Während das Ich der Ich-Figuren^{A+B} sich als ein potentielles erweist, das keinen Rückschluss auf eine sichere Identität erlaubt, scheint die Identität der anderen Figuren, die nicht nur zweifelsfrei, sondern auch konstant gleich benannt werden, unproblematisch. Nur ein intaktes Ich, so wird hier betont, ist auch in der Lage, Geschichten zu erzählen; Ich-Konstitution und die Fähigkeit wie auch der Wille zum Erzählen bedingen sich gegenseitig.

Das Ich^B in *Fortsetzung des Berichts* kann, so viel ist sicher, das ständige Erzählen der anderen Figuren, das zwar in sich abgeschlossene Geschichten mit klarem Beginn und Schlusspunkt, als Modus aber offenbar weder Anfang noch Ende kennt, schwer ertragen. Erschöpft und den Inhalt des Gesagten überhaupt nicht mehr beachtend hört es beim Gehen Wobers Stimme, »diese Stimme, die immerzu sprach wie zu sich selbst von etwas ich weiß nicht in die Abendröte hinein. Wie von selbst kamen die Worte eines nach dem anderen wie auf eine Schnur gereiht, in die Luft geblasen, ohne Unterbrechung« (FB, 63). Das Ich^B hat das Interesse am Zuhören eindeutig verloren – an verschiedenen Stellen versucht es dem konstanten Schwall der Worte und Geschichten zu entkommen.¹⁰⁹ Als die Frau des Kochs etwa »nach allen vorangegangenen Anstrengungen [...] ihren Kopf von den Erinnerungen erschöpft hängen läßt«, wittert das Ich^B seine Gelegenheit zur Flucht:

Auf diesen Moment habe ich gewartet, ich näherte mich langsam der Zimmertür, doch noch bevor ich sie erreichen kann, springt sie von neuem in die Höhe, macht nun im ganzen einen erholten, einen ausgeruhten Eindruck und fährt, nachdem sie mich gefragt hat, ob ich schon gehen wolle und ich geantwortet habe, nein, ich wolle noch nicht gehen, in ihrer Erzählung fort. (FB, 109)

108 Diese Anlage ist in allen langen Prosatexten zu beobachten: Die »Erzähler« Wolfs fungieren, wie Michael Lenz ausgehend von *Die Vorzüge der Dunkelheit* feststellt, »als Ohrenbeichtäter, als Herausgeber fremder Geschichten, die ihnen wie selbstverständlich irgendwelche Figuren erzählen«: LENZ, »Das Imaginäre und das Konkrete«, 38. Die erzählkritischen Instanzen Wolfs sind zudem durch die Inszenierung von schriftlicher Verfertigung oft als Vertreter der Literalität markiert – vgl. das Kap. II.1.

109 Auch hier ist das Ich klar in Opposition zum von Benjamin beschriebenen Modell des Erzählens gesetzt. Die »Gabe des Lauschens« markiert Benjamin als zentral für die Fähigkeit, selbst zu erzählen: »Geschichten erzählen ist ja immer die Kunst, sie weiter zu erzählen, und die verliert sich, wenn die Geschichten nicht mehr behalten werden.« Denjenigen, die Geschichten selbstvergessen lauschen können, falle »die Gabe, sie zu erzählen, von selber zu[.]« BENJAMIN, »Der Erzähler«, 446f.

Auch den ewigen Begleiter Wobser versucht das intradiegetische Ich^B mehrfach abzuschütteln, das erste Mal, so wird im Rückblick klar, bereits während des Aufbruchs aus seiner Wohnung. Das Ich erinnert sich an eine »Begegnung« im Flur, »vielleicht Wobser, er stand in der Tür, das Hemd in die Hose stopfend, die Hosenträger über die Schultern schnappend, warten Sie, rief er, etwas in dieser Art, warten Sie ich bin gleich soweit. Ich stieg an ihm vorbei, an meine Antwort erinnere ich mich nicht« (FB, 257). Auch dieser Fluchtversuch vor der Personifikation des Geschichtenerzählens erweist sich als nutzlos; schon kurz darauf wird das Ich^B auf geradezu klamaukige Weise vom Erzählen eingeholt: »Wobsters Geschichten stürzten hinter mir die Treppe herunter, zusammen mit dem Pochen seiner Schritte kamen seine Worte« (FB, 258). Dem Erzählen und den Geschichten ist nicht zu entrinnen.

Dass sich auch diese innerhalb der Diegese durch die Figurenkonstellation in Szene gesetzte Haltung gegen das Erzählen im Laufe der Entstehungsgeschichte des Debüts herausbildet, lässt sich ein weiteres Mal anhand der Vorstufen belegen. Während in der ersten auszugsweisen Veröffentlichung, *Krogge ist der beste Koch* von 1961, zwar, wie ausgeführt, sowohl die Aufteilung in zwei Handlungsstränge als auch deren inhaltliche Züge und Motive bereits im Groben der Buchpublikation entsprechen, kommt die Figur Wobsters erst in dem 1963 veröffentlichten Text *Das Verschwinden des Bauern in der Ferne* als nicht abzuschüttelnder Begleiter des Ich hinzu. Während die früheste publizierte Textfassung stilistisch noch stark von einem störungsfrei erzählenden Ton bestimmt ist,¹¹⁰ ist das Erzählen in *Das Verschwinden des Bauern in der Ferne* hingegen schon vornehmlich auf die nun dem Text hinzugefügte Figur Wobsters ausgelagert: »An diesem Tag, in diesem Augenblick, hörte ich Wobsters Stimme nach einer langen Zeit zum ersten Mal wieder, seine Reden, Geschichten und Berichte waren die gleichen, die ich von früher kannte.«¹¹¹ Das Ich kann durch diese Auslagerung des Erzählens seine Konzentration auf das »in diesem Augenblick« Sichtbare und Hörbare richten, welches es – wie im folgenden Kapitel anhand des Debüts noch ausführlich aufgefächert wird – »beschreibt«. Allein die erste Seite des Texts von 1963 enthält dreimal die Parenthese »die ich beschrieben habe«, sowie einmal den Einschub »wie ich sie beschrieben habe«; die Figur Wobsters hingegen wird auf derselben Seite mit den Substantiven »Ansichten«, »Reden«, »Geschichten«, »Berichte«, »Darstellung« und »Geschichte« assoziiert.¹¹² Diese in *Das Verschwinden des Bauern in der Ferne* etablierte, aber noch nicht ganz scharf getrennte Aufteilung behält Wolf in *Fortsetzung des Berichts* bei und spitzt sie weiter zu: Auf textstruktureller Ebene wird das Element der »Geschichte« mit dem mündlichen *Erzählen* verbunden und in Binnenerzählungen verlagert, wobei insbesondere Wobser, wie ausgeführt, ganz explizit als »Erzähler« markiert wird, während die Ich-Figuren und die Vermittlungsinstanz des Texts, in

110 Um ein weiteres Beispiel hierfür zu nennen: »Erst kam ich nach Weischwitz. Ich hatte meinen Hut dabei, meinen Hänger, meinen Henkeltopf mit dem Proviant, es wird, dachte ich, ein schönes Stück sein. Ich roch den Geruch von Vieh, den Geruch frischer Roßäpfel, hörte das Geräusch saufender Ochsen und das Klatschen von Stockhieben auf trockenen Häuten [...].« WOLF, »Krogge ist der beste Koch«, 437.

111 WOLF, »Das Verschwinden des Bauern in der Ferne«, 588.

112 Ebd.

ostentativer Abgrenzung zum Erzählen, den Modus des *Berichtens* für sich in Anspruch nehmen.¹¹³

»wir wollen nicht mehr eine Geschichte erzählt bekommen«

Die vorangehenden Analysen haben gezeigt, dass in Wolfs Debüt Ich-Figuren und eine Vermittlungsinstanz ins Werk gesetzt sind, die das Erzählen ablehnen – beziehungsweise als Ich-Figuren zu diesem auch nicht in der Lage sind. Verwandte »erzählkritische«¹¹⁴ Subjekte lassen sich (neben den eingangs erwähnten Ich-Erzählern der Romane Becketts) in der deutschsprachigen Literatur unter anderem in den Prosatexten Friederike Mayröckers finden, deren Prosa zudem zeigt, dass die Kritik am Erzählen keineswegs ein Spezifikum der 1960er Jahre darstellt.¹¹⁵ In *Reise durch die Nacht* aus dem Jahr 1984 formuliert das Ich immer wieder und mit großer Dringlichkeit, es sei »gegen das Erzählen, immer schon, ich bin immer schon gegen das nackte Erzählen gewesen, vielleicht gegen seinen unangemessen großen Anspruch«.¹¹⁶ Diese vehemente Ablehnung des narrativen Modus ist bei Mayröcker im Verhältnis von Subjekt und Wirklichkeit begründet. Das Ich in *Reise durch die Nacht* erlebt sein Leben nicht als kontinuierlichen (Erfahrungs-)Zusammenhang, sondern als »permanenten Taumel« sich abwechselnder Gefühlszustände und Sichtweisen:¹¹⁷ »alles zerstückt und zerstäubt, zerstoben, zerstreut, aus den Händen gerissen, dem Bewußtsein entzogen«.¹¹⁸ Dieses prekäre Bewusstsein hat einen massiven Stabilitätsverlust beim Ich zur Folge, der bei Mayröcker ganz explizit benannt wird: »ich bestehe nur noch aus unzusammenhängenden Teilen, rufe ich, alles ist unübersichtlich geworden, alles verrottet, zerrüttet, verkommen«.¹¹⁹ Unter diesen Umständen kann die

113 Vgl. ähnlich auch PAULER, »Lauter alte Bekannte, Wobser zum Beispiel«, 206, die schreibt, die »erzählkritische[] Bodenhaftung der Wolfschen Narration« behalte »die schwankenden Tatsachen der Realität fest im Blick«, während die über die Figur Wobser ins Spiel gebrachten »mimetischen Narrationskonzepte« ins Bodenlose fielen. Für den Ich-Erzähler »als ›Anti-Erzähler‹«, der »konventionelle Erzählstandards ignorier[t]« diene Wobser als »Negativfolie, von der dieser sich absetzen kann«: Ebd., 203f.

114 Ebd., 206.

115 Mayröcker spinne literaturgeschichtlich, so Siegfried Schmidt, »den in der klassischen Moderne abgerissenen Faden der Erzählinnovationen bei Joyce, Musil oder Stein« unter aktuellen Bedingungen weiter: SCHMIDT, »Erzählen ohne Geschichte«, 402. Ich schließe mich allerdings Julia Weber darin an, Mayröckers Texte keineswegs (wie Schmidt), als *kategorial und fundamental* in Opposition zum Erzählen, als anti-narrativ zu verstehen. »Die Grenzen zwischen einem ›traditionell‹ und einem ›avanciert‹ erzählenden Text sind ebenso fließend wie die zwischen einem ›avanciert‹ erzählenden und einem ›anti-narrativen‹«, konstatiert Weber mit Blick auf Mayröcker. WEBER, *Das multiple Subjekt*, 193. Die Autorin Mayröcker erweist sich im Vergleich mit Wolf gerade im Hinblick auf die bei beiden vorhandene Spannung von experimentellem Schreiben und Erzählen im Rahmen langer Prosatexte als aufschlussreich.

116 MAYRÖCKER, *Reise durch die Nacht*, 31. Das Erzählen ist hier eng mit dem Vorkommen eines *plots* verknüpft: »ich lese nicht gerne was eine Handlung hat, also schreibe ich auch nicht was eine Handlung hat oder andeuten könnte ich meine davon platzt mir der Kopf, der herrschende Teil der Seele«. Ebd., 32.

117 WEBER, *Das multiple Subjekt*, 205.

118 MAYRÖCKER, *Reise durch die Nacht*, 124f.

119 Ebd., 133.

als diskontinuierlich erlebte Welt nicht in narrative Kohärenz und Ordnung überführt werden:

Eine Erzählweise haben? auf welche Erzählweise ist überhaupt noch Verlaß, welche Erzählweise ist noch vertretbar, wir wollen nicht mehr eine Geschichte erzählt bekommen, wir wollen nicht mehr eine Geschichte erzählen müssen [...].¹²⁰

Obwohl auch im Debüt Wolfs der »unangemessen große[] Anspruch« des Erzählens abgelehnt wird, das Erzählen (mit Robbe-Grillet) »unmöglich geworden«¹²¹ ist, werden in diesem, wie zu sehen war, durchaus Geschichten erzählt. Wolfs Texte seien, so Hermann Peter Piwitt, »nicht weniger episch als die mancher Realisten, die sich das ›Erzählerische‹ so gern zugute halten.« Auch bei Wolf sei der Stoff in Bewegung, »allenthalben passiert etwas, wird motivisch verarbeitet, episch geregelt« – nur könne das »naiv-realistische Erzählen, die Anekdote, die Story« eben »nur noch zur Parodie herhalten«.¹²² Wobser, als Doppelgänger und Gegen-Figur des Ich^B, aber auch Krogge oder seine Frau bilden Funktionselemente im Text, welche die Position von Wissenden einnehmen und (sich ihrer selbst scheinbar gänzlich sicher und bewusst) sinnstiftende Geschichten vortragen, die die Welt als eine verstehbare darstellen oder zumindest darstellen sollen – eine Rolle, die die Ich-Figuren und die Vermittlungsinstanz gerade verweigern. Diese Auslagerung des Erzählens ermöglicht, narrative Elemente und Strukturen in die Prosa zu integrieren, ohne als Vermittlungsinstanz die Haltung eines (mit Benjamin) Rat wissenden Erzählers einnehmen zu müssen. Wolf stört durch die Konstitution von Vermittlungsinstanz und Ich-Figuren das Erzählen also gleichermaßen wie er es – durch die Hintertür der Binnenerzählerinnen – in den Text (re-)inkorporiert und so als elementaren Abstoßungspunkt beibehält.¹²³

Auch bei Wolf ist, wie dieser in einem Porträt über die Prosa Peter Weiss' schreibt, das vermittelnde Subjekt »nur mehr Berichterstatter«:¹²⁴ Das Ich in *Fortsetzung des Berichts*, so konstatiert Franz Mon, »verhält sich, indem es berichtet.«¹²⁵ In diesen Berichten werden die einzelnen Elemente nicht in einem kohärenzstiftenden Akt narrativ verknüpft und geordnet: die Vermittlungsinstanz erzählt keine »Geschichte« als »chronologisch geordnete[] Sequenz von konkreten Zuständen und/oder Ereignissen, die kausal miteinander vernetzt sind und tendenziell in Handlungsschemata gefasst werden können«.¹²⁶ Anstatt auf das Erzählen als *default setting* des Prosatexts zurückzugreifen, das – als kulturelle Praxis – zumindest potentiell die Haltung einnimmt, eine Moral oder »Lebensregel«

120 Ebd., 105.

121 ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 34.

122 Piwitt, »Landschaft des Gedächtnisses und Augenblick«, 27.

123 Dass die Vermittlungsinstanz durchaus erzählen *könnte*, wenn sie denn wollte, ist vorauszusetzen. Schließlich bedient sich das Debüt wie auch die späteren Prosatexte, wie in Kap. II.4. gezeigt wird, vielfach bekannter Erzählschemata und Gattungskonventionen und nutzt auf diese Weise auf Darstellungsebene narrative Muster. Ähnliches lässt sich, wie Carola Gruber dargelegt hat, auch für Wolfs Kurzprosatexte feststellen. Vgl. GRUBER, »Nichterzählen?« (2012).

124 SCHMIDT/WOLF, »Peter Weiss oder die Nacktheit der Dinge«, 8.

125 MON, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis«, 369.

126 MARTÍNEZ, »Erzählen«, 11.

zu vermitteln,¹²⁷ werden in der Prosa Wolfs die anthropologischen wie textstrukturellen Funktionen des Erzählens auf produktive Weise dekonstruiert. Der *Akt des Erzählens* als eine Etablierung von »Ordnung« durch ein souveränes Subjekt, das den Leser:innen »Gewißheit zu schenken« vermag,¹²⁸ wird bei Wolf als der Wirklichkeit gegenüber defizienter Modus ebenso verabschiedet wie bei Beckett, den Nouveau Romanciers oder eben Friederike Mayröcker. Auf welche Art und Weise die Prosa Wolfs stattdessen versucht, der »ungewöhnliche[n] Welt«¹²⁹ in ihrer Abundanz und Unverständlichkeit gerecht zu werden, wird anhand der Analyse des Modus des *Beschreibens* weiterverfolgt.

127 BENJAMIN, »Der Erzähler«, 442.

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

129 Ebd., 21.

2 Beschreibungsfuror und Beschreibungsnot. Realismus der störrischen Oberfläche

Eines der wichtigsten Anwendungsgebiete für Worte ist die Beschreibung. Man beschreibt einen Gegenstand, man versucht ihn mit Worten gewissermaßen hinzuzeichnen.¹

Die im Vorangehenden untersuchte Demontage des Erzählens geht nicht nur in der Prosa Wolfs, sondern auch bei anderen Autor:innen in den 1950er und 1960er Jahren mit der Auslotung möglicher Modi des Beschreibens einher. Freilich hat das Verfahren der Beschreibung – wie dessen Konfrontation mit dem Erzählen – eine lange literarische wie geistesgeschichtliche Tradition. Von dieser seien eingangs einige Stationen kurz skizziert, die sich für die kritische poetologische Befragung des Erzählens in der Mitte des 20. Jahrhunderts als besonders interessant erweisen, da sie den Blick dafür schärfen, wie eng die Frage »Erzählen oder Beschreiben?«² mit der Frage nach Formen realistischer Welt Darstellung verflochten ist (2.1). Anhand ausufernder Beschreibungen einzelner Augenblicke, Vorgänge und Dinge im Text wird im Anschluss an die literaturhistorische Verortung untersucht, wie in Wolfs Prosa an die Stelle der Narration eine Beschreibungsmanie tritt, in der sich utopisches Potential und Problematisierung der literarischen Deskription kreuzen – und in der, anders etwa als in den Überlegungen Roland Barthes' und Alain Robbe-Grillet's oder der sensualistischen Schreibweise Peter Weiss' insbesondere auch die Schwierigkeiten des Beschreibens in den Fokus rücken (2.2). Dass die Beschreibung bei Wolf keineswegs nur einen Realismus der sinnlich wahrnehmbaren Oberfläche verfolgt, ist Thema des letzten Unterkapitels, in dem die Verschmelzung von

1 WOLF, *Raoul Tranchirers Welt- und Wirklichkeitslehre*, 24.

2 So der Titel des einflussreichen Essays von Georg Lukács, in welchem das Sinn versprechende Erzählen (etwa Balzacs oder Tolstois) mit dem nur die Oberfläche der chaotischen Erscheinungen zeigenden Beschreiben (z.B. bei Flaubert und Zola) kontrastiert wird: LUKÁCS, »Erzählen oder beschreiben?« (1971). Zum Überblick über das Thema vgl. einführend exemplarisch KITTAY, »Towards a Theory of Description« (1981); DUMMER, *Von der Narration zur Deskription* (1988); KRIEGER, *Ekphrasis* (1992).

Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination in den wolfschen Beschreibungen behandelt wird. Hierbei schließt Wolf an Versuche seiner Zeit an, literarische Formen für Bewusstseinsprozesse zu finden und erweist sich hierbei in seinem Zielen auf »ineinander verwachsene[] Ungewißheiten« (FB, 17) der Erinnerungspoetik Claude Simons wesentlich näher als derjenigen etwa Arno Schmidts (2.3).

2.1 »Erzählen oder Beschreiben?« Schlaglichter

In der klassischen Rhetorik wird die *ekphrasis*, bzw. lat. *descriptio*, die Beschreibung, nicht in Konkurrenz zum Erzählen gefasst, sondern als Unterform der *narratio*, nämlich als Erweiterung der gerichtlichen und politischen Rede. Unter dem Schlagwort der *ekphrasis* versteht die in der spätantiken Rhetorik entwickelte Beschreibungslehre entsprechend dem Wortsinn der Zusammensetzung *ek* (aus) und *phrāsein* (sprechen) das »erschöpfend deutliche[] Aussprechen«: Als »Beschreibung von Gegenständen, Personen, Orten, Zeiten, aber auch Ereignissen, von so umfassender Art, dass diese damit ›zu Gesicht gebracht‹ werden«, soll die *ekphrasis* Anschaulichkeit (*enárgeia* bzw. *evidentia*) erzeugen.³ Das Verfahren der Beschreibung ist entsprechend zunächst weder auf bestimmte Gegenstände, noch auf einen spezifischen Realitätsgehalt limitiert – ob das Beschriebene existent ist oder nicht, spielt weder für das Verfahren noch für die im klassischen Verständnis der *ekphrasis* entscheidende Wirkung der Anschaulichkeit eine Rolle.⁴ Worauf die Beschreibung allerdings durchaus beschränkt bleibt, ist die Darstellung der Oberfläche der Dinge – ein Sachverhalt, der insbesondere in der Philosophie immer wieder prominent betont wurde.

In der Logik wird zwischen der Erklärung und der ihr untergeordneten Beschreibung unterschieden. Während die Erklärung eine Bestimmung nach den dem Gegenstand wesentlichen, substantiellen Merkmalen darstelle, sei die Beschreibung eine Bestimmung nach akzidentellen, also zufälligen und vorübergehenden Merkmalen. Mit dieser Unterscheidung ist der Grundstein gelegt für eine bis in die Gegenwart reichende Denktradition, die im frühen 19. Jahrhundert besonders prominent von Georg Wilhelm Friedrich Hegel vertreten wird. Auch für diesen schließt die auf Oberflächenzusammenhänge ausgerichtete Beschreibung die begriffliche Erklärung aus und kann daher das Wesen der Dinge, die ordnenden Gesetze hinter den vielfältigen und chaotischen Erscheinungen, nicht offenlegen. Diese Beschränktheit der Methode der Beschreibung gründet für Hegel in der Trennung von Subjekt und Objekt, die jeder Beschreibung innewohne – eine Trennung, die voraussetze, dass die hervorgehobenen Merkmale allein dem betrachteten und beschriebenen Objekt, nicht aber zugleich dem

3 LÖHR, »Ekphrasis«, 99. Vgl. auch HALSALL, »Beschreibung« (2013). Die angestrebte Anschaulichkeit und affektive Wirkungskraft wird durch Mittel der *expolitio*, also dem Ausfeilen der Mitteilung durch amplifizierende Anhäufung von Details, durch Vergleiche, Verlebendigung oder präsentische Rede erreicht: Vgl. JACOB, »Expolitio« (2013) und LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, § 830–842, 413–419. Zum Einsatz der Rhetorik im Rahmen der Debatte um das Wirkliche anhand der Evidenz des Vor-Augen-Stellens vgl. CAMPE, »Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung« (2015).

4 Vgl. hierzu etwa WEBB, »*Ekphrasis* ancient and modern: the invention of a genre«, 11f.

beobachtenden Bewusstsein des Subjekts eignen. Hegel geht davon aus, dass eine solche Unterscheidung (zwischen einem betrachtenden Subjekt einerseits und den Eigenschaften als Teil eines von diesem unabhängigen und unveränderlichen Dings andererseits) das Begreifen des Wesens, der Wahrheit einer Sache verhindert.⁵

Dieses der Beschreibung anhaftende Manko der Vorstellung eines Subjekts, das auf von ihm getrennte, unabhängige Dinge sprachlich zugreift, wird vom Hegelianer Georg Lukács im 20. Jahrhundert mit Blick auf literarische Verfahren prägnant als »falsche Gegenwärtigkeit des Beschreibens«⁶ benannt und ideologiekritisch als Festschreibung der Welt im Zustand von »fertigen Erscheinungsformen«⁷ abgeurteilt. Die Überlegungen zur Methode und Wirkung der Beschreibung sind für Lukács konkret mit Blick auf die Frage eines Realismus in der Literatur relevant; er fordert einen (sozialistischen) Realismus des versinnbildlichten Wesens, in dem hinter der Oberfläche eines konkreten individuellen Schicksals die tiefere und abstrakte Wahrheit des historischen Prozesses erscheine.⁸ In seinen Überlegungen zu den Verfahren des Erzählens und Beschreibens, die er als Entscheidung zwischen »Mitleben[]« oder »Beobachten[]«⁹ kennzeichnet, markiert er diese als je verschiedene Einstellungen dem Leben gegenüber: Erzählen und Beschreiben sind für ihn »zwei grundlegend verschiedene Stile, zwei grundlegend verschiedene Stellungen zur Wirklichkeit«,¹⁰ von denen er klar erstere bevorzugt. Nur der

5 Die Beschreibung finde, so Hegel, angesichts der Vielheit der Oberflächenerscheinungen kein natürliches Ende: »Diß oberflächliche Herausheben aus der Einzelheit, und die ebenso oberflächliche Form der Allgemeinheit, worin das Sinnliche nur aufgenommen wird, ohne an sich selbst allgemeines geworden zu seyn, das B e s c h r e i b e n der Dinge hat noch in dem Gegenstande selbst die Bewegung nicht; sie ist vielmehr nur in dem Beschreiben. Der Gegenstand, wie er beschrieben ist, hat daher das Interesse verloren; ist der eine beschrieben, so muß ein anderer vorgenommen, und immer gesucht werden, damit das Beschreiben nicht ausgehe. Ist es nicht so leicht mehr, neue g a n z e Dinge zu finden, so muß zu den schon gefundenen zurückgegangen werden, sie weiter zu theilen, auseinander zu legen, und neue Seiten der Dingheit an ihnen noch aufzuspüren.« HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, 139, Hervorh. hier und im Folgenden im Original. Kurz darauf heißt es: »Dieses sich auf das Einfache einschränkende oder die sinnliche Zerstreuung durch das Allgemeine beschränkende Beobachten findet also an seinem Gegenstande die V e r w i r r u n g s e i n e s P r i n c i p s, weil das Bestimmte durch seine Natur sich in seinem Gegentheile verlieren muß; die Vernunft muß darum vielmehr von der t r ä g e n Bestimmtheit, die den Schein des Bleibens hatte, zur Beobachtung derselben, wie sie in Wahrheit ist, nemlich s i c h a u f i h r G e g e n t h e i l zu beziehen, fortgehen. [...] Dem beobachtenden Bewußtseyn ist die Wahrheit des Gesetzes in der Erfahrung [...]. Wenn aber das Gesetz nicht in dem Begriffe seine Wahrheit hat, so ist es etwas zufälliges, nicht eine Nothwendigkeit, oder in der That nicht ein Gesetz.« Ebd., 141f. Die Feststellung Hegels, dass die Beschreibung als Modus immer nur mehr (genauere, andere) Beschreibung hervorrufe, nimmt nach Hans Christian Buch bereits zentrale Züge der Beschreibungsliteratur (beispielsweise in ihrer Ausprägung bei Stifter) vorweg, nämlich »die potenzielle Unendlichkeit dieses Verfahrens«: BUCH, *Ut Pictura Poesis*, 13f. Zur Kontinuität der Denktradition wie auch der (epistemologischen) Probleme, die das Zeichnen einer solchen aufwirft vgl. PLUMPE, »Der Widerstand der Welt«, 14–16 sowie 21–23.

6 LUKÁCS, »Erzählen oder beschreiben?«, 218 und (wortgleich) 219.

7 Ebd., 232.

8 Vgl. hierzu auch LUKÁCS, »Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels« (1969).

9 Beide Zitate LUKÁCS, »Erzählen oder beschreiben?«, 203.

10 Ebd., 206. Die beiden Darstellungsmethoden des Erzählens und Beschreibens markieren für Lukács zwei Perioden des Kapitalismus, aber auch zwei Schriftstellertypen: Während Balzac, Goe-

erzählende, mitlebende Epiker könne, da er vom Ende her denke, den Leser:innen das Dargestellte durch »Auswahl des Wesentlichen« und die »erzählerische Verknüpfung der Dinge« klar und verständlich machen.¹¹ Der Beobachter hingegen, welcher das Geschehen simultan beschreibe, habe nur Zugriff auf »unwesentliche und oberflächliche«, »an sich gleichwertige[] Einzelheiten« und müsse sich in deren »Gewirr« verlieren,¹² wolle er »die Unendlichkeit der Eigenschaften in Worten«¹³ ausdrücken. Beschreibend werde die Unterscheidung des Wichtigen vom Unwichtigen unmöglich. Das »Selbständigwerden der Einzelheiten« führe zu einer strukturellen Atomisierung, zu einem kompositorischen Zerfall des Werks, wobei zugleich die dargestellte Welt den Charakter statisch stillgestellter Zustände trage.¹⁴ Das große Übel der Beschreibung bündelt sich für Lukács in der Haltung des Autors beziehungsweise des Erzählers:

Der Autor verliert seine Übersicht, die Allwissenheit des alten Epikers. Er sinkt absichtlich auf das Niveau seiner Gestalten: er weiß über die Zusammenhänge nur so viel, wie die einzelnen Gestalten jeweils wissen. Die falsche Gegenwärtigkeit des Beschreibens verwandelt den Roman in ein schillerndes Chaos.¹⁵

Indem sie unfähig ist, Leben und Wandelbarkeit der Welt zu zeigen und sich zugleich in einer Verschiedenheit einebnenden Unübersichtlichkeit von Details verliert, verunmöglicht die Beschreibung für Lukács im Roman eben das, was er von ihm wünscht und fordert, nämlich Handlung, Bedeutung, kausalen Zusammenhang und ordnenden Fokus – eine sinnstiftende und Position beziehende *Erzählung*.¹⁶

the oder Tolstoi noch in ihrer »seigneurialen Haltung des nicht ausschließlich von der Literatur Lebenden« schreiben können, sind Zola oder Flaubert schon Berufsschriftsteller »im Sinne der kapitalistischen Arbeitsteilung« (ebd., 205). Jeder Stil entstehe »mit gesellschaftlich-geschichtlicher Notwendigkeit aus dem Leben, ist das notwendige Ergebnis der gesellschaftlichen Entwicklung« (ebd., 206) und sei »gerade in seinen kompositionellen Grundsätzen aufs tiefste weltanschaulich bestimmt« (ebd., 226). Im Kontext der »allgemeinen Weltanschauungskrise [...] nach 1848« sei die zum Erzählen erforderliche Haltung verloren gegangen: »Man kann ohne Weltanschauung nicht richtig erzählen, keine richtige, gegliederte, abwechslungsreiche und vollständige epische Komposition aufbauen. Die Beobachtung, das Beschreiben ist aber gerade ein Ersatzmittel für die fehlende bewegte Ordnung des Lebens im Kopfe des Schriftstellers«. Ebd., 229.

11 Ebd., 214 und 217.

12 Alle Zitate ebd., 215.

13 Ebd., 217.

14 Vgl. ebd., 217f., Zitat 218.

15 Ebd., 219.

16 Für Lukács ist die Kunst mit der Agenda politischer Erkenntnisfunktion verknüpft. Kunst wird hierbei zu einem Modell, das Anschaulichkeit generiert für etwas, das immer schon bereits erkannt worden ist. – Eine ähnliche Kritik der (bloßen) Beschreibung wie diejenige Lukács' findet sich bis heute auch in den Wissenschaften: »Description is either too small, focused on minute details [...], or too large, an exhaustive catalog of inconsequentiality [...]. Instead of falling down descriptive rabbit holes, this critique goes, intellectuals must go beyond mere description to uncover meanings; identify underlying causes or laws; distinguish what matters from what doesn't; and develop frames and filters that provide order, perspective, history, and context.« SHARON et al., »Building a Better Description«, 5.

Die von Lukács vorgenommene Kontrastierung von Sinn versprechendem und weltanschaulich angeleitetem *Erzählen* einerseits und allein die Oberfläche der Erscheinungen kartierendem *Beschreiben* andererseits kann – bei je unterschiedlicher Bewertung – als Konstante der rhetorischen, poetologischen und ästhetischen Tradition gelten. Gerade in der Literatur der Moderne lässt sich, so Klaus Scherpe, eine Linie der Faszination für die Beschreibung verfolgen.¹⁷ In dieser Linie breche sich ein Beschreibungsfuror Bahn, in welchem nicht nur die Darstellung über das Dargestellte zu dominieren beginne, sondern der darüber hinaus von einem Willen »zur *unbedingten* Darstellung« geprägt sei, von der »Auflösung der gewohnten Zusammenhänge, um das ›Wirkliche wirklich‹ zu entdecken«. ¹⁸ Nicht nur, aber besonders in Krisenzeiten stelle sich das bindende und verbindliche Erzählen als unzulänglich heraus – so dass das ›rein‹ Beschreibende interveniere und geradezu eine »ästhetische Militanz« entwickle.¹⁹

Die Erkundung der Oberfläche. Barthes, Robbe-Grillet, Weiss

Die Mitte des 20. Jahrhunderts lässt sich zweifellos als eine solche Zeit bezeichnen. In der Prosaliteratur rückt die Beschreibung – in der direkten Nachkriegszeit, aber auch den 1960er Jahren – prominent ins Zentrum der Aufmerksamkeit, allerdings in einem neuen, selbstreflexiven Modus:²⁰ »Das ganze Interesse« liege nun, so fasst es der wortfüh-

17 Vgl. hierzu exemplarisch SCHERPE, »Beschreiben, nicht Erzählen!«, 368–373. Eine literarische wie dichtungstheoretische Wegmarke ist für die deutschsprachige Tradition die sich unter der Losung »ut pictura poesis« vollziehende Aufwertung der ›malenden‹ Dichtung im 18. Jahrhundert (vgl. hierzu exemplarisch BUCH, *Ut Pictura Poesis*, 26–143), gegen die sich prominent Gotthold Ephraim Lessing mit seinem *Laokoon* wendet. In seiner scharfen Intervention ordnet Lessing den Künsten je unterschiedliche Kompetenzen zu, indem er auf ihre darstellungstechnischen Bedingungen pocht. Während die Bildkunst (mit ihren natürlichen Bildzeichen) für die simultane Darstellung des Nebeneinander der Dinge im Raum geeignet sei, sieht er es als das Privileg der Literatur (mit ihren willkürlichen und abstrakten Schriftzeichen) an, in zeitlicher Sukzession sich nacheinander vollziehende Handlungen schildern zu können. Vgl. LESSING, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 116. Als eine weitere Wegmarke lässt sich die »Lösung der Deskription aus mimetischem Dienst« im realistischen Roman in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bezeichnen, wo sich, wie Andreas Mahler konstatiert, die Funktion der Beschreibung von einer illusionsstützenden, veranschaulichenden Beigabe der Erzählung zu einem »vexiertextartigen, gegenstandsindifferenten Sprachartifizium« verschiebt: MAHLER, »Narrative Vexiertexte«, 400. Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1857) etwa wird in der zeitgenössischen Rezeption eine exzessive Beschreibungsmanie vorgeworfen; Émile Zola fordert in *Le roman expérimental* (1880) ganz explizit eine Adaption des natur- und sozialwissenschaftlichen Verfahrens genauer Beobachtung und Deskription der Phänomene der Natur auch für die Literatur. Die Beschreibung erhält im literarischen Realismus und Naturalismus eine exponierte Position – und handelt sich damit unter anderem die oben umrissene heftige Kritik Lukács ein.

18 SCHERPE, »Beschreiben, nicht Erzählen!«, 373.

19 Ebd., 368.

20 Exemplarisch sei erinnert an die Position Peter Handkes, der 1966 auf der Tagung der Gruppe 47 mit seinem Vorwurf der Beschreibungsimpotenz Furore macht und an Rolf Dieter Brinkmann, der in *Der Film in Worten*, dem Nachwort in *Acid. Neue amerikanische Szene* (Darmstadt 1969), eine Annäherung der Worte an den Film fordert. Gleichwohl erstreckt sich die Faszination der Beschreibung nicht nur auf die 1960er Jahre. Alfred Andersch fasst 1978 »große Beschreiber« in einem Lesebuch zusammen (vgl. ANDERSCH, *Mein Lesebuch oder Lehrbuch der Beschreibungen*, 1978); Gunter Kunert fragt 1981 in *Beschreiben I* und *Beschreiben II*, ob nicht »die reine Gegenstandsbeschreibung

rende Nouveau Romancier Alain Robbe-Grillet, »nicht mehr in der beschriebenen Sache, sondern in der Bewegung der Beschreibung selbst.«²¹ In scharfer und immer aufs Neue artikulierter Opposition zu einem im 19. Jahrhundert verfolgten »Realismus der Tiefe«²² wird in Frankreich wie in Deutschland die Hinwendung zur zufälligen Oberfläche der Wirklichkeit proklamiert, die dem idealistischen Anspruch, das Wesen der Dinge zu bergen, die den Sinnen und damit auch der Beschreibung zugängliche Materialität der Welt entgegenhält.²³ Beim Treffen deutscher und französischer Schriftstellerinnen zum Thema *Der Schriftsteller vor der Realität* im Jahr 1956 ruft Roland Barthes in diesem Kontext einen »Realismus der Oberfläche« aus und identifiziert in seinem kurzen historischen Abriss die Probleme des literarischen Realismus des 19. Jahrhunderts wie folgt: »Der Realismus Balzacs ist ein »Realismus der Tiefe«, ein Realismus der Typen und der Wesenheiten. Aber ein großer Teil der Wirklichkeit entgeht ihm: ihre Oberfläche.«²⁴ Der zeitgenössische »Oberflächenrealismus« reagiere im Versuch, den richtigen Abstand zum Realen zu finden, auf das reine und möglicherweise bedeutungslose »Da-sein« der Gegenstände mit dem Streben danach, »die Oberfläche mit freien Augen zu schauen«.²⁵

der Wahrheit dessen, was überhaupt mit Worten ausgedrückt werden kann, am nächsten käme«: KUNERT, *Verspätete Monologe*, 128.

- 21 ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 99.
- 22 BARTHES, »Probleme des literarischen Realismus«, 305.
- 23 Zur realistischen Epoche im deutschsprachigen Raum vgl. einführend etwa PLUMPE (Hg.), *Theorie des Bürgerlichen Realismus* (1985); AUST, *Literatur des Realismus* (2000); BEGEMANN, »Einleitung [Realismus]« (2007). Das Programm des poetischen Realismus verstand diesen, so Begemann, als Tiefen- oder Idealrealismus gerade in Abgrenzung zu einer knechtischen Abbildung der Wirklichkeit mit all ihren Nebensächlichkeiten, der in Modernisierung und Industrialisierung gründenden Banalität, der Kontingenz der eigenen Lebenswelt: Immer wieder gehe es in den programmatischen Schriften »um die richtige Bestimmung der Kategorie »Realismus«, die gerade nicht als pures Abbild des Vorfindlichen verstanden wird, sondern als Bezug auf eine wesentliche und sinnstiftende Dimension der Wirklichkeit. Diese Dimension, so besagt ein breiter Konsens, falle nicht unmittelbar in die Wahrnehmung, sondern sei erst freizulegen unter jenen zufälligen, hässlichen und unpoetischen Zügen der Erscheinungswelt« um der abgelehnten empirischen Wirklichkeit der Moderne eine »eigene, »wahrere« und »wesentlichere« Wirklichkeit« der Literatur entgegenstellen zu können. Ebd., 8. – Die literarischen Diskurse in Deutschland und Frankreich in der Nachkriegszeit sind freilich keineswegs problemlos vergleichbar. Während im deutsch- oder englischsprachigen Raum schon in der Literatur der Moderne großangelegte Experimente im Rahmen der Romanform vorgenommen wurden, dominierte in Frankreich bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts hinein das traditionelle realistische Erzählen, das hier in der literarischen Moderne im Gegensatz zur Lyrik kaum zur Debatte gestanden hatte. Aus dieser »verspäteten« Erneuerung des Romans erklärt sich die Empörung vieler Kritikerinnen angesichts der literarischen Experimente der Nouveau Romanciers in den 1950er Jahren ebenso wie die Konstruktion des Hilfsbegriffs »Nouveau Roman« zur Vereinigung von als unkonventionell wahrgenommenen Schreibweisen unter einem kollektive Identität stiftenden Sammelbegriff. Vgl. zur spezifischen Situation in Frankreich BRITTON, *The Nouveau Roman*, insb. 4–7.
- 24 BARTHES, »Probleme des literarischen Realismus«, 305. Das Treffen fand auf Einladung der Zeitschrift *Documents* im April 1956 in Vézelay und Paris statt. Zugespitzte Stellungnahmen der Teilnehmerinnen, unter denen u.a. auch Paul Celan und Ilse Aichinger waren, wurden in *Akzente* 3 im selben Jahr veröffentlicht.
- 25 Alle Zitate ebd., 306, Hervorh. im Original. Der in der Form freie, apolitische, in der Struktur allerdings bürgerliche Oberflächenrealismus mit seinem »notwendige[n] Mythos« des reinen Ge-

Eine Unterscheidung von Beschreibung akzidenteller und Erklärung substantieller Merkmale beim verstehenden Zugriff auf Wirklichkeit wird von Barthes' insofern unterlaufen, als dass der unvoreingenommene Blick nun gerade auf die kontingenten Erscheinungen der Welt gerichtet ist, ohne an ein ›dahinter‹ oder ›darunter‹ zu glauben: Ein wie auch immer geartetes Wesen sei – sollte es überhaupt vorhanden sein – nicht zugänglich und könne also auch nicht erzählend-erklärend geborgen werden. Die Welt, so formuliert Alain Robbe-Grillet den neuen (und an früherer Stelle bereits zitierten) Leitsatz, »ist weder sinnvoll noch absurd. Ganz einfach: sie ist.«²⁶

Robbe-Grillet, dessen Schreiben Barthes' Thesen zu einem neuen Realismus und einer objektiven Literatur maßgeblich beeinflusste, vertritt im Rahmen derselben Tagung eine auf die Oberfläche der Dingwelt ausgerichtete literarische Vorgehensweise:

Um uns herum, den Schwarm unserer seelenspendenden oder häuslichen Beiwörter herausfordernd, *sind* die Dinge *da*. Ihre Oberfläche ist säuberlich und glatt, *unberührt*, aber ohne zweideutigen Glanz und ohne Durchsichtigkeit. [...] Von nun an müssen alle Dinge durch ihr Hiersein, durch ihre Gegenwart (*présence*) bezeichnet werden, durch das, was man ihr Vermögen und ihre Art, ›da‹ zu sein nennen könnte.²⁷

Die Dinge sind für den Menschen undurchsichtig, die Dichte des reinen Seins weist alle Sinnansprüche zurück – poetologische Konsequenz ist eine Poetik der Beschreibung. Um das ›Da-Sein‹ der Dinge sprachlich zu fassen, bedienen sich Robbe-Grillet wie auch andere Vertreter:innen des Nouveau Roman in ihren literarischen Texten des Verfahrens eines phänomenologischen Registrierens der Objekte als Repräsentanten einer im Bewusstsein des Subjekts anwesenden Welt, ohne diese (so zumindest der Versuch) mit einer Bedeutung zu belegen: Angesichts der postulierten Notwendigkeit einer neuen Literatur ist zugleich eine Neudefinition der Beziehung zwischen Subjekt und Welt erforderlich.²⁸

Auch in der deutschsprachigen Literatur wird eine Poetik des beschreibenden Fixierens der Wahrnehmung der äußeren Welt verfolgt – früh und prominent von Peter Weiss in seinem 1952 verfassten und 1960 publizierten Prosatext *Der Schatten des Körpers des Kutschers*.

genstandes wird von Barthes lediglich als Stufe auf dem Weg zu einem »totalen Realismus« einer »vollkommen sozialistischen Literatur« gedacht, die er als eine Schreibweise imaginiert, »die sich vollständig von den Normen der bürgerlichen Beschreibung befreit, ohne aufzuhören, alle Schichten der Wirklichkeit mit richtigen Bedeutungen auszustatten«. Ebd., 306f.

26 ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 19.

27 ROBBE-GRILLET, »Für einen Realismus des Hierseins«, 316, Hervorh. u. frz. Einschub im Original. Die Ausrichtung auf die Oberfläche bestimmt die frühen Aufsätze Barthes zu Robbe-Grillet, dessen Schreibweise »ohne Dichte und Tiefe« sei: »sie bleibt an der Oberfläche des Objekts und durchläuft diese gleichmäßig, ohne diese oder jene Eigenschaft zu bevorzugen.« BARTHES, *Am Nullpunkt der Literatur*, 86.

28 Einen der Zeit gemäßen Roman zu erfinden, das heißt für Robbe-Grillet auch und zuvorderst, »den Menschen zu erfinden«. ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 8. Zu den theoretischen Grundlagen wie literarischen Verfahren des Nouveau Roman vgl. einführend COENEN-MENNEMEIER, *Nouveau Roman* (1996), zu Robbe-Grillet's Schreibweise insb. 25–48. Zur Methode der Beschreibung bei Robbe-Grillet vgl. auch MECKE, »Poetiken des Realen im Nouveau Roman«, 39.

schers. Dessen »Poetik der sensuellen Wahrnehmung«,²⁹ in welcher ausschließlich das, was unmittelbar sinnlich erfahrbar ist, so exakt wie möglich zu beschreiben versucht wird, wurde als repräsentativ für die experimentelle Prosa der 1960er Jahre gelesen.³⁰ Im sogenannten »Mikro-Roman« hält sich das namenlose Ich, wie es metanarrativ betont, ausschließlich an das »Gesehene und Gehörte«, an die »Eindrücke«, die sich ihm in seiner »nächsten Umgebung aufdrängen« und zeichnet mit »dem Bleistift die Geschehnisse vor [seinen] Augen« nach.³¹ Aus diesem selbstauferlegten Prinzip resultieren die teils seitenlangen Beschreibungen mitsamt ihren ausführlichen (aufgrund der repetitiven Satzstrukturen und der Banalität des Dargestellten oft ins Komische kippenden) Aufzählungen der wahrgenommenen Vorgänge und Gegenstände.³² Weiss selbst hält in seinen Notizbüchern die Absicht fest, die »Dinge genau so zu beschreiben, wie sie sind. Das Gewöhnliche, Alltägliche, Abgegriffene. Ihnen keine andere Bedeutung zumesen als die ihnen eigene. Nichts Überhöhtes, nichts Fremdes, Überraschendes.«³³ Diese Schreibweise auf Basis einer Anerkennung der Dinge »wie sie sind« geht auch für Weiss mit der Versuchsanordnung eines auf Null gesetzten Verhältnisses zwischen beobachtendem Subjekt und Welt einher, nämlich mit der Auflage, die »Dinge so [zu] beschreiben, als sähe ich sie zum ersten Mal, als seien sie mir völlig unbekannt.« In Weiss' Konzeption erscheint gerade das »Gewöhnliche, Alltägliche, Abgegriffene« als ein diesen Effekt garantierendes Reales: als dasjenige, das nicht symbolisch überformt, das (noch) nicht in eine ihm fremde Ordnung der Bedeutungen eingegangen ist. Erklärtes Ziel dieses Schreibens, das den eigenen Hintergrund, das eigene Wissen zu negieren und auf diese Weise anthropozentrische Projektionen zurückzuweisen sucht, ist die Erfassung des blanken Soseins der Dinge. Nur wenn Mensch und Welt sich in einer fundamentalen Differenz gegenüberstehen, so die Grundannahme, kann das (Be-)Schreiben zu einer unvoreingenommenen »Entdeckungsreise« werden – und erlaubt so, ließe sich wohl hinzufügen, einen Blick auf Dinge und Welt, der diese letztlich doch wieder als fremd und überraschend erkennt.³⁴

Ror Wolf hat in den frühen 1960er Jahren die Prosa Weiss' intensiv gelesen und in verschiedenen Rezensionen deren Verfahren auch unter Bezugnahme auf theoretische Überlegungen des Nouveau Roman reflektiert. Im Porträt *Peter Weiss oder die Nacktheit der Dinge* im *Diskus* von Ror Wolf und Alfred Schmidt markiert Schmidt das Schreiben

29 VORMWEG, *Die Wörter und die Welt*, 31.

30 Vgl. KESTING, »Weiss, Peter«, 222.

31 Alle Zitate WEISS, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, 47f.

32 Vgl. exemplarisch die Beschreibung des Abendessens (ebd., 23–25); des Zimmers des Doktors (ebd., 61–63) und des Zimmers der Haushälterin (ebd., 68–70).

33 WEISS, *Die Notizbücher*, 42.

34 Die gesamte Passage lautet: »Dinge so beschreiben, als sähe ich sie zum ersten Mal, als seien sie mir völlig unbekannt. Das Schreiben dann ein Versuch, ihre Funktion zu deuten. Eine Entdeckungsreise.« Ebd. Was Weiss hier proklamiert, erinnert an das von Viktor Šklovskij beschriebene Verfahren der Verfremdung, welches gerade darin besteht, »einen Gegenstand nicht mit seinem Namen« zu nennen, sondern ihn so zu beschreiben, »als werde er zum ersten Mal gesehen, und einen Vorfall, als ob er sich zum ersten Mal ereigne«: ŠKLOVSKIJ, »Die Kunst als Verfahren«, 17. Zu Šklovskijs Konzept und Verfahren der Verfremdung bei Wolf vgl. das Kap. 1.3.2.

Weiss' als paradigmatisch für »die gegenwärtige Situation des Romanciers wie der epischen Form insgesamt« und hebt den »mit akribischer Genauigkeit ins letzte Detail der sinnlichen Unmittelbarkeit« radikal die »Oberfläche der Wirklichkeit« erforschenden Beschreibungsstil hervor.³⁵ Auch Wolf widmet sich in seinem Porträtteil dem Modus des Beobachtens und Berichtens, der anstatt auf Bewertung oder Einordnung auf die »blanke Schilderung« des Dargestellten setze.³⁶ Sowohl im Porträt als auch in den *Bemerkungen zu Peter Weiss*, die 1962 in der *Streit-Zeit-Schrift* publiziert werden, konstatiert Wolf, die an Kafka und Beckett erinnernden »urteilslosen Schilderungen von Vorgängen und Sachen« lägen außerhalb moralischer Kriterien: »das Objekt bleibt in seiner Blöße da, wo es ist und so, wie es ist, nicht illuminiert durch ein vermittelndes Subjekt«.³⁷ Wolfs Einschätzung ist dabei erkennbar vom zeitgeschichtlichen Diskurs informiert. Wenn es heißt, der »Berichterstatte« bei Weiss sei »zwischen den Objekten« verortet und »nicht mehr ihr spiritus rector, sondern ihnen ausgeliefert, ihren neuen Ausmaßen, ihrer undurchschaubaren Oberfläche«,³⁸ so ist diese Beschreibung ohne Alain Robbe-Grillet's poetologische Reflexionen kaum denkbar.

2.2 Beschreibungsexzesse. Die Beschreibung als Unmöglichkeit und Utopie

Dass sich Wolfs Beschäftigung mit zeitgenössischen Schreibweisen auch in seiner eigenen Prosa niederschlägt, ließ sich im vorangegangenen Kapitel bereits anhand der Bezugnahmen auf die Romane Becketts belegen.³⁹ Schon in den ersten Sätzen der *Fortsetzung des Berichts* und zugleich des Handlungsstrangs A (»Nun, nachdem ich alles beschrieben habe [...]«, FB, 7) wird das Projekt eines genauen Beschreibens und Berichtens, also eines Erfassens und Darstellens von Wirklichkeit in den Fokus gerückt, das Wolfs Prosa als inspiriert vom Stil unter anderem Alain Robbe-Grillet's und Peter Weiss'

35 SCHMIDT/WOLF, »Peter Weiss oder die Nacktheit der Dinge«, 8.

36 Beide Zitate ebd.

37 WOLF, »Die Poesie der kleinsten Stücke«, 36. Johanna Bohley weist darauf hin, dass gleichwohl in *Der Schatten des Körpers des Kutschers* die (etwa aus intertextuellen Bezügen erwachsenden) Leerstellen »zum eigentlichen Zentrum des Erzählens« werden. In dieser »negativen Sinngebung« unterscheidet sich Weiss »von den durch die ›Schattenprosa‹ inspirierten Vertretern der Beschreibungsliteratur«, zu denen Bohley auch Wolf zählt, »deren literarische Versuchsanordnung sich auf das Konzept einer Wirklichkeitserprobung« beziehe. BOHLEY, »Es gibt keine Psychologie, nur Physik u Chemie?«, 280.

38 SCHMIDT/WOLF, »Peter Weiss oder die Nacktheit der Dinge«, 8.

39 Selbstredend speist sich das Schreiben Wolfs nicht allein aus zeitgenössischen Schreibweisen, sondern auch aus dem Rückbezug auf unter anderem Prosaformen der Moderne und Formexperimente der historischen Avantgarden. Im Kontext des Beschreibens ist insbesondere der Einfluss Robert Walsers zu betonen: Auf die Verwandtschaftsbeziehungen der Prosa Wolfs zu derjenigen Walsers wird im Verlauf der Arbeit punktuell hingewiesen – vgl. ausführlicher zu dieser KRONAUER, »Aspekte zum Werk Robert Walsers und Ror Wolfs« (1992). Dass die Werke Walsers gerade in den 1960er Jahren »wiederentdeckt« werden, nimmt sich für Jürgen Petersen nicht als Zufall aus: Die hochgradig deskriptiven Prosatexte Walsers ließen sich vielmehr im Rahmen der deutschsprachigen Tradition als Vorläufer des Nouveau Roman lesen. Vgl. PETERSEN, *Der deutsche Roman der Moderne*, 338f.

markiert.⁴⁰ Die darauf folgende erste Passage des Handlungsstrangs B schildert primär sensorische Wahrnehmungseindrücke:

Meine Bilder erscheinen, Bild um Bild, sie erscheinen wie Schnepfen in großen Bögen mit weiten Schwüngen im Verlaufe der Zeit, in der ich die Geräusche der Küche höre, zischend schabend schüttelnd. Ich sehe die Körper mit ihren harten, von den Oberflächen anderer Körper berührten Oberflächen und nun sehe ich den Tisch, den Stuhl, die Uhr, es ist ein schöner Tag, ich täusche mich nicht, meine Frau ruft aus der Küche ein paar Worte, etwas wie Es ist soweit, ich antworte, das lasse ich mir gefallen, sie muß in der Küche sein, beschäftigt mit dem Kochen und den Vorbereitungen des Kochens, dem Anschüren des Herdes, dem Zurechtrücken des Kessels, dem Auskippen des Kruges, was was was, sind meine Worte, es ist soweit. Ich weiß nicht, was ich davon halten soll. Ich erhebe mich und strecke die vom Sitzen vielleicht tauben Glieder. In diesem Augenblick fängt mein Ohr das Klatschen der aus der Küche dringenden Handhabungen meiner Frau auf, das Kichern meiner Frau über der im Topf brodelnden Suppe, das Kratzen des Schöpflöffels im Topf, das Klappern der aus dem Schrank gehobenen Teller, das Klirren einer zu Boden stürzenden Schüssel, das Kreischen beim Öffnen der Ofentür. (FB, 8f.)

Andeutungsweise wird eingangs zunächst durch die »wie Schnepfen« erscheinenden »Bilder« eine Erinnerungsszene entworfen, die von alltäglichen Küchengeräuschen aus dem Nebenzimmer bestimmt ist. Im narrativen Präsens vollzieht sich daran anschließend im Verlauf der Beschreibung eine literarische Annäherung an die Aufzeichnung in Echtzeit: Dinge, Vorgänge und insbesondere Geräusche werden minutiös registriert, wobei nicht die intelligible, sondern die sinnliche Erfahrung im Vordergrund steht. In der beschreibenden Nachbildung des Wahrnehmungsprozesses dominiert der momentane »Augenblick«, der das wahrnehmende Bewusstsein ausfüllt. Dementsprechend spielen auch in der Syntax kausale oder hierarchisch gliedernde Bezüge nur eine untergeordnete Rolle: In der parataktischen Reihung verdrängt jede neue Wahrnehmung oder Beobachtung die vorangegangene und wird zum neuen Zentrum der Aufmerksamkeit; auch die direkte Rede wird mit lediglich dezenter Einleitung (»etwas wie«) und minimaler Kennzeichnung (das großgeschriebene ›E‹ von »Es ist soweit«)⁴¹ eingeflochten. Die Beschreibung fächert das Wahrgenommene in seine Einzelheiten auf und häuft anschaulich detaillierend und konkretisierend die Eindrücke von Vorgängen oder Gegenständen, die – wie im Fall der »Geräusche der Küche« – auch konziser ausdrückbar wären.⁴² Die Welt stellt sich hier wie auch im weiteren Verlauf des Texts als Summe

40 Auf die intertextuelle Referenz von Wolfs Debüt auf *Der Schatten des Körpers des Kutschers* von Weiss verweist u.a. auch BOHLEY, »Es gibt keine Psychologie, nur Physik u Chemie?«, 265.

41 Diese subtile Markierung wird erst in der Überarbeitung des Typoskripts eingefügt, wo das »es ist soweit« zu »Es ist soweit« korrigiert ist: WOLF, *Fortsetzung des Berichts, Die Fortsetzung des Berichts*. Manuskript Prosa [DLA], 2.

42 Zu den affektischen rhetorischen Figuren der *evidentia* und der *expolitio* (etwa der Breiten-Amplifizierung, Modi der Wiederholung, detaillierender Diärese und argumentierender Glaubhaftmachung) vgl. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, § 810–819, 399–407 und § 830–843, 413–419.

ihrer sensorisch wahrnehmbaren Bestandteile dar; stets strömen neue »Gerüche Geräusche und Bilder« (FB, 130) auf die Ich-Figuren ein, die von diesen sehend und hörend, aber auch riechend und tastend erschlossen werden.⁴³ Das intradiegetische Ich^B hört allerdings nicht nur die in der Küche ausgeübten Tätigkeiten seiner Frau, sondern auch das Klingen der Dinge selbst (»das Kratzen des Schöpflöffels im Topf«), die zumindest auf der Textoberfläche als Aktanten fungieren. In der Beschreibung der Perzeption der Dinge bilden die »harten [...] Oberflächen« der »Körper«, deren Erwähnung durch die technisch wirkende Beschreibung ins Auge sticht, die absolute Grenze der Wahrnehmung: Der Tisch, der Stuhl, die Uhr verweisen nicht auf etwas anderes außerhalb ihrer selbst, sie bedeuten nichts, sondern sind schlicht diejenigen Dinge, die sich innerhalb der pragmatischen intradiegetischen Wirklichkeit befinden und als solche zumindest vermeintlich unzweifelhaft der Perzeption zugänglich sind (»ich täusche mich nicht«).

Roland Barthes benennt (fast zehn Jahre nach der oben zitierten Stellungnahme) ausgehend vom Schreiben Flauberts für das realistische Erzählen des 19. Jahrhunderts derartige im Text erscheinende Dinge als »bedeutungslose Flecken« und »unnütze[] Details«, deren blanke Schilderung einen »Widerstand gegen den Sinn« markiere.⁴⁴ Solche Eintragungen entzögen sich der strukturalen Analyse, da sie einen geradezu skandalösen »Luxus der Erzählung« verkörperten.⁴⁵ Ausgehend von der Annahme, dass in einem narrativen Text letztlich alles signifikant sei, fragt Barthes nach der Bedeutung dieser Dysfunktionalität – und benennt sie als *effet de réel*, als Wirklichkeitseffekt: »das Fehlen des Signifikats [wird] zugunsten des Referenten zum Signifikat des Realismus«, die kompositorisch oder funktional nicht auflösbaren, überschüssigen Details in der Beschreibung bedeuten »die Kategorie des ›Wirklichen‹«. ⁴⁶ Der Modus der Beschreibung mache hierbei in besonderer Weise auf das Nicht-Menschliche, auf Räumlichkeit und Örtlichkeit aufmerksam; er versuche, so Klaus Scherpe, »zu den Dingen zu kommen« und deren »Eigengewicht« zu spüren.⁴⁷

In Wolfs Prosa wird ein solches Aufscheinen der rauen Faktizität der Wirklichkeit in der Beschreibung von Oberflächen, wie Barthes es analysiert, zwar als Referenzraum aufgerufen, zugleich jedoch konterkariert.⁴⁸ Wenn das intradiegetische Ich^B festhält, seine Frau müsse »in der Küche« beschäftigt sein mit »dem Anschüren des Herdes, dem Zurechtrücken des Kessels, dem Auskippen des Kruges«, und sein Ohr fange »das

43 Vgl. zu diesem Darstellungsprinzip auch SCHEUNEMANN, »Erzählen im Kreise«, 30f. und JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 58. Die Beschreibung anhand der verschiedenen Sinneswahrnehmungen ist im Typoskript teils noch wesentlich deutlicher markiert. Hier heißt es etwa: »die Wahrnehmungen gucken riechen lecken mit Rücksicht auf meine Familie mittels gucken riechen lecken horchen oder in anderer Reihenfolge [...] diese Worte Sätze Abschnitte die ganzen Vorgänge alles was geschieht mittels riechen gucken horchen der Reihe nach nicht lecken, der Reihe nach mittels Auge Nase Ohr nicht Zunge, Gerüche Gesichte Geräusche«. WOLF, *Krogge ist der beste Koch*. Manuskript Prosa [DLA], 46 [Fass. II].

44 BARTHES, »Der Wirklichkeitseffekt«, 166, 165 und 169. Der Essay erschien erstmals 1968.

45 Ebd., 165.

46 Ebd., 171.

47 SCHERPE, »Beschreiben, nicht Erzählen!«, 370.

48 Eine ähnliche Überschreitung konstatiert Mecke auch für die Prosa Robbe-Grilletts: Vgl. MECKE, »Poetiken des Realen im Nouveau Roman«, 39.

Kratzen des Schöpflöffels im Topf« auf, so fällt zunächst auf, dass lauter Sachverhalte beschrieben werden, die vom Ich offensichtlich aus dem von ihm Gehörten *deduziert* werden – und also keineswegs eine bloße Oberflächenbeschreibung darstellen. Zudem scheint die Beschreibung stellenweise weniger von den Dingen selbst, als vielmehr von den Worten für diese Dinge angeleitet zu sein. In *Fortsetzung des Berichts* rufen die bedeutungslosen Objekte nicht mehr lauthals »wir sind das Wirkliche«⁴⁹ und zeitigen so die ihnen von Barthes zugeschriebene Wirkung der referentiellen Illusion, sondern verweisen vielmehr auf die Oberfläche des Texts. Durch den Exzess der Beschreibung wird das die dargestellten Dinge bezeichnende Wort als Sprachding des literarischen Texts mitsamt seinen sinnlichen Eigenschaften betont. Es werden gerade nicht »die Dinge hinter der Platitude der Worte«⁵⁰ sichtbar gemacht, die Präsenz der Dinge in ihrer Undurchsichtigkeit hinter einer durchsichtigen Sprachoberfläche zum Vorschein gebracht oder ihr reines Da-Sein akzentuiert.⁵¹ Die Genauigkeit der Beschreibung in *Fortsetzung des Berichts* ist getragen von der poetischen Faszination einer gewirkten Signifikanten-Oberfläche: Das »Klatschen« ist das Geräusch und ebenso der Zeichenkörper mit seiner spezifischen Lautfolge ['klatʃn] als trochäischer Zweisilber (klat|schen). Auf das Signifikat »Klatschen« folgen weitere Geräusche aus dem semantischen Feld der möglichen Küchengeräusche; der Signifikant ruft weitere, mit ihm metrisch und lautlich resonierende Signifikanten hervor: »Kichern«, »Kratzen«, »Klappern«, »Klirren«, »Kreischen«.⁵² Hierdurch ergibt sich eine neue Ebene, in die die Dinge sich eingliedern lassen, nämlich diejenige der Sprachoberfläche, welche nicht den Regeln einer referentiellen, sondern einer »ästhetische[n] Wahrscheinlichkeit«⁵³ folgt.

Wie der Stellenwert sprachästhetischer Regulierungskomponenten im Entstehungsprozess von *Fortsetzung des Berichts* zunimmt, zeigt eine vergleichende Lektüre der Buchpublikation mit den in den *Akzenten* 1961 und in Hans Magnus Enzensbergers *Vorzeichen* 1962 auszugsweise veröffentlichten Vorstufen. Bereits in *Krogge ist der beste Koch* von 1961 liegt in der Eingangsszene, welche dem Beginn des Handlungsstrangs A im Debüt zugeordnet werden kann, das Gewicht auf der Beschreibung der sensuellen Wahrnehmung und der Hinwendung zu den Dingen. Allerdings sind es hier primär Funktionalität und Gewöhnlichkeit der Dinge, sowie deren Stellung im Verhältnis zum Subjekt, die betont werden.⁵⁴ »Tisch Stuhl und Uhr« wurden, so heißt es, vom Ich »als

49 BARTHES, »Der Wirklichkeitseffekt«, 171.

50 KOLBENHOFF, [O. T.], 86f.

51 Indem Wolf »die Gegenstände aus ihrem praktischen Funktionszusammenhang löst«, so Gisela Dischner, macht er vielmehr »auf ihre sinnlich-ästhetischen Qualitäten aufmerksam und analog geschieht dies mit den Worten«. DISCHNER, »Das Ende des bürgerlichen Ichs«, 90.

52 Ein überaus häufig verwendetes Verfahren Wolfs – vgl. im ersten Satz der zitierten Passage auch den von Frikativen dominierten trochäischen Partizipienreigen »zischend schabend schüttelnd«.

53 BARTHES, »Der Wirklichkeitseffekt«, 167.

54 Vgl. WOLF, »Krogge ist der beste Koch«, 436: »Dieser Tisch, dieser Stuhl diese nach oben schießende Uhr könnte, alles in allem, wenn es nicht das Mobiliar von Krogge wäre, mein Mobiliar sein. [...] Davor sitze ich, habe die Hände an meiner Zeitung, habe, was viel mehr ist, Tisch Stuhl und Uhr, die aus dem gleichen Holze sind, längst als das erkannt was sie sind.« Der Abschnitt, der ein Jahr später von Wolf für den Abdruck in den 1962 erschienenen *Vorzeichen* unter dem Titel *Krogge ist der beste Koch oder Fortsetzung des Berichts* fast wortwörtlich übernommen wird, ist auch in der Buchpublikation von 1964 in Rudimenten noch als erster Absatz vorhanden – allerdings ist er hier bis zur

das erkannt was sie sind.«⁵⁵ Kurz darauf präzisiert der Ich-Erzähler: »Dieser Stuhl [...] ist, wie jeder Stuhl, zunächst Sitzfläche und als solche von mir erkannt und in Benutz genommen.«⁵⁶ An diesen ersten Abschnitt anschließend folgt in *Krogge ist der beste Koch oder Fortsetzung des Berichts* von 1962 ein Absatz, welcher in der Version von 1961 noch nicht vorhanden ist, der aber in die Buchpublikation von 1964 fast wortwörtlich übernommen ist, nämlich der oben zitierte. Interessant ist bei genauerer Lektüre das ›fast‹ – denn die wenigen Veränderungen, die Wolf für die Buchfassung vorgenommen hat, sind für seine Poetik der Oberflächenbeschreibung einschneidend. Um die Unterschiede auf einen Blick vergleichen zu können, sind im folgenden Zitat beide Versionen ineinander geblendet: Das, was aus der Version von 1962 gestrichen wurde, ist als durchgestrichener Text, das, was im Debüt neu hinzugekommen ist, in eckigen Klammern und mit Asterisk markiert – der unmarkierte Text ist in beiden Textfassungen identisch:

Meine Bilder erscheinen, Bild um Bild, sie erscheinen wie Schnepfen in großen Bögen mit weiten Schwüngen im Verlaufe der Zeit, in der ich die Geräusche der Küche höre, zischend schabend schüttelnd. Ich sehe die Körper mit ihren harten, von den Oberflächen anderer Körper berührten Oberflächen und nun sehe ich den Tisch, den Stuhl, die Uhr, es ist ein schöner Tag, ich täusche mich nicht, meine Frau ruft aus der Küche ein paar Worte, [*etwas wie] es [*Es] ist soweit, ich antworte, das lasse ich mir gefallen, ~~ich weiß es wie heute, das lasse ich mir gefallen~~, sie muß in der Küche sein, beschäftigt mit dem Kochen und den Vorbereitungen des Kochens, ~~etwa~~ dem Anschüren des Herdes, dem Zurechtrücken des Kessels, dem Auskippen des Kruges, was was was, sind meine Worte, ~~die Antwort kommt~~, es ist soweit. Ich weiß nicht, was ich davon halten soll. ~~Mein Stuhl ist ohne Besonderheit, i~~[I]ch erhebe mich und strecke die vom Sitzen vielleicht tauben Glieder. In diesem Augenblick fängt mein Ohr das Klatschen der aus der Küche dringenden Handhabungen meiner Frau auf, ~~das Knacken meiner Kniegelenke, das Knistern des Hosenstoffes der am Stoff der Unterhose schabt, das Knarren des Schuhleders, das Klappern des Hartgeldes im Hosensack, das Knurren meines von einer Lage in eine andere Lage gebrachten Darmes, das Krachen eines von der Hose springenden Knopfes, das Keuchen meines vor Anstrengung geöffneten Mundes, das Klopfen der Uhr, das Kichern meiner Frau über der im Topf brodelnden Suppe, das Kratzen des Schöpflöffels im Kessel [*Topf], [*das Klappern der aus dem Schrank gehobenen Teller,] das Klirren eines zu Boden fallenden Tellers [*einer zu Boden stürzenden Schüssel], das Kreischen der geöffneten Küchentür [*beim Öffnen der Ofentür].~~⁵⁷

Unkenntlichkeit umgearbeitet. In der bereits auszugsweise zitierten, mit dem Satz »Nun, nachdem ich alles beschrieben habe« beginnenden Passage ist der Zusammenhang mit der ursprünglichen Fassung nur noch in einzelnen Wendungen und Motiven (etwa den »großen flatternd roten Ohrmuscheln«, dem »Klang von Geschirr«, der »nach oben schießenden Uhr«: FB, 7–8) erkennbar.

55 WOLF, »Krogge ist der beste Koch«, 436.

56 Ebd., 437. Es folgt, dieses Verhältnis von Mensch und Dingwelt festschreibend: »Die Fenster geben zu beiden Seiten meines Stuhles dem Raum Licht, damit ich in meiner Zeitung, Krogge aber in seinen Manuskripten blättern kann.«

57 Zusammenstellung der Passagen aus WOLF, »Krogge ist der beste Koch oder Fortsetzung des Berichts«, 159–160 und FB, 8–9.

Die ersten in dieser Passage verzeichneten Korrekturen vermindern die Eindeutigkeit des Erzählten: Der zeitliche Bezug (»ich weiß es wie heute«), der den Abstand zwischen Gegenwart der Erinnerung und Vermittlung (»Meine Bilder erscheinen«) und erinnertem Erlebnis anzeigt, wird einkassiert, sodass die präsentische Temporalität der Beschreibung mehr Gewicht gewinnt. Während in der Typoskript-Variante das Gespräch mit der Frau und somit auch die Szene der alltäglichen Küchengeräusche im Nebenzimmer und die folgenden Beschreibungen sensorischer Wahrnehmungen als Vergangenheit der Vermittlungsinstanz und somit als (erinnertes) Erleben des intradiegetischen Ich^B ausgewiesen werden, ist in der Buchpublikation dieser Übergang der Ebenen verunklart. Auch die Wiedergabe des Gesprächs wird in der Überarbeitung veruneindeutigt: Es wird eine Relativierung (»etwas wie«) eingestreut und der Verweis auf die »Antwort« der Frau gestrichen, dafür allerdings wird die direkte Rede der Frau zumindest schwach über das nun großgeschriebene ›E‹ von »Es ist soweit« im Schriftbild gekennzeichnet.

Anders gelagert ist die Änderung gegen Ende des Abschnitts: Einerseits wird die in der ersten Version des Texts betonte Gewöhnlichkeit der beschriebenen Dinge, hier des Stuhls, verabschiedet, andererseits wird die Beschreibung der Geräusche zugunsten klarer ästhetischer Regeln, die einem ausufernden »Taumel der Denotation«⁵⁸ in der Beschreibung entgegenwirken, verändert. Während in der Fassung von 1962 von allen möglichen Quellen verursachte Geräusche beschrieben werden, sind diese in der Buchfassung semantisch auf den Bereich der Küchengeräusche zugespitzt. Phonetisch kommt die Einschränkung hinzu, dass nur noch die Geräusche, nicht aber die Geräuschverursacher mit dem Konsonanten ›k‹ anlauten dürfen. Erkennbar ist eine Präzisierung der Schreibweise, in der auf mikrostruktureller Ebene semantische wie phonetische Assoziationsphänomene nach jeweils spezifischen ästhetischen oder rhetorischen Regeln als Textgeneratoren wirksam gemacht werden. Die Referenz auf das Wirkliche ist hier nicht mehr der hinreichende Grund des Sprechens.⁵⁹ Stattdessen wird Oberfläche gegenüber Bedeutung, Signifikant gegenüber Signifikat, Materialität und Textur gegenüber Illusionsstiftung aufgewertet. Indem die (Sprach-)Dinge auf diese Weise ausgestellt werden, blockiert *Fortsetzung des Berichts* die Fest-Stellung einer semantischen Tiefendimension des Beschriebenen und fordert zugleich die Erkundung der Oberfläche der Wahrnehmung wie der Oberfläche der Prosatextur heraus.⁶⁰

58 BARTHES, »Der Wirklichkeitseffekt«, 168.

59 Vgl. hierzu ebd., 170f., wo Barthes die zwingende Referenz auf das Wirkliche für den französischen Realismus des 19. Jahrhunderts festhält. Erst im letzten Satz der Analyse kommt Barthes auf den Realismus seiner Gegenwart zu sprechen und konstatiert: »Der Zerfall des Zeichens – der durchaus die große Angelegenheit der Moderne zu sein scheint – ist im realistischen Unterfangen zwar anwesend, aber auf gewissermaßen regressive Weise, da er im Namen einer referentiellen Fülle geschieht, wo es sich doch heute, im Gegenteil, darum handelt, das Zeichen zu leeren und seinen Gegenstand endlos weiter zurückzusetzen, bis die jahrhundertealte Ästhetik der ›Repräsentation‹ radikal in Frage gestellt wird«. Ebd. 171.

60 Zum Unterschied von Struktur und Textur vgl. BAISLER, *Die Entdeckung der Textur*, 12–20. Strukturen leiten »das hermeneutische Verstehen in seiner Bewegung vom Textganzen zu seinen Teilen und umgekehrt« und haben wesentlichen Anteil an der mimetischen Funktion eines Texts, da sie Referenzen »zu konsistenten Darstellungen von Raum, Zeit, Personen [...] verdichten« (ebd., 13f.). Doch »insbesondere wenn ein Inhalt fehlt, sieht sich der Leser auf die bloße Textur, das sprachliche Ma-

Die störrische Unruhe der Dinge. Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der Beschreibung

Die ausufernden Darstellungen der Dingwelt in *Fortsetzung des Berichts* setzen allerdings nicht allein die Sprachoberfläche der Prosa in Szene, sondern sind auch im Hinblick auf das Verhältnis von beschreibendem Subjekt und Welt aufschlussreich.⁶¹ Die exzessiven Beschreibungen offenbaren, wie im Folgenden argumentiert wird, den Wunsch, sich dem Wahrgenommenen auf eine adäquate Weise zu nähern. Eine Art und Weise, die die Dinge als etwas der sprachlichen Fixierung Widerständiges zeigt und zugleich nicht verleugnet, dass die beschriebenen Dinge in der Beobachtung durch das Subjekt überhaupt erst entstehen.

Der archimedische Punkt des traditionellen Erzählens, der von einer übergeordneten Warte aus agierende allmächtige Erzähler, wird (wie bereits im vorangegangenen Kapitel untersucht) aus den Angeln gehoben, und mit ihm ein die Bedeutung der Dinge und den Fortgang der Handlung kennendes und auf dieser Grundlage souverän voraus- und zurückblickendes, einordnendes und erklärendes Erzählen. Diesem wird ein *simultan fortschreitendes Beschreiben* gegenübergestellt: Unter Verweis auf perzeptive Beschränkungen werden in Wolfs Debüt Vorgänge beschrieben, ohne eine kausale Verkettung der einzelnen Bestandteile zu liefern, selbst wenn der beschriebene Sachverhalt (für die Leser:innen) auf der Hand zu liegen scheint.⁶² In direktem Anschluss an die oben zitierte Passage heißt es:

Ja das ist es, ich erhebe mich, ein Geräusch wie Umfallen Auslaufen fällt mir auf, obschon ich nicht sicher bin, daß es das ist was ich gehört habe. Vor mir auf dem Tisch auf der Decke wächst ein Fleck, der vom Mittelpunkt bis zu einem der Zipfel reicht, in der Form eines verkrümmten ich weiß nicht spreizbeinigen Körpers, oder vielleicht eines Körpers, der aus einem bestimmten Grund die Arme ausbreitet, oder einer Schere, keiner Schere, aber einer Hand mit einer Schere. Auf der Mitte des Tisches, dort, wo in einem zackenförmigen Auswuchs der Fleck beginnt, liegt, umgefallen und ausgelaufen, ein Glas. (FB, 9)

Mit dieser Textstrategie eines Beschreibens, dass sich scheinbar akut im Vollzug befindet, wird der Wahrnehmungsvorgang mitsamt der ihn bestimmenden Unsicherheit (»obschon ich nicht sicher bin«, »ich weiß nicht«) hervorgehoben und zugleich das Phantasma einer »bloßen Beschreibung« oder allein einer »unmittelbaren Wahrnehmung« offenbart. Der sich ausbreitende Wasserfleck auf der Tischdecke trägt das Potential mannigfaltiger Formen in sich, welche als Wahrnehmungsbilder auf den Vorgang des Deutens durch das intradiegetische Ich^B verweisen, freilich ohne dass

terial in seiner spezifischen Verknüpfung, zurückgeworfen. In dieser Reduktion auf die Textur tritt demnach in den Vordergrund, was man traditionellerweise die »Form« eines Texts nennt.« Ebd., 13.

61 Ina Appel konstatiert ausgehend von *Nachrichten aus der bewohnten Welt*, Wolfs Prosa spiegele eine »Auseinandersetzung mit epistemologischen Fragestellungen nach der Bedingung von Sinneswahrnehmungen, nach den Möglichkeiten einer Welt-, Selbst- und Wirklichkeitserfahrung und deren Vermittlungsmöglichkeiten durch und in Sprache«: APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, 121.

62 »Der gesunde Menschenverstand, der die konventionelle Verbuchung der Sinneseindrücke zu leisten hätte«, so kommentiert Brigitte Kronauer, »fehlt« den Ich-Figuren »von vornherein oder kommt ihnen abhanden.« KRONAUER, *Favoriten*, 61.

dieser analysierbar würde. Auch wenn in *Fortsetzung des Berichts* eine psychologische Lesart kaum greifen kann, weil jeglicher Deutungsversuch an der notorischen Unterbestimmtheit der wahrnehmenden Figuren scheitern muss, wird eine solche doch immer wieder vom Text herausgefordert – etwa im Anschauen einer abstrakten Form durch die Ich-Figur, die nicht nur auf Rorschachtests, sondern auch auf das von Leonardo da Vinci beschriebene und in der Ästhetikgeschichte vielfach aufgegriffene Verfahren der Phantasieerregung durch zufällige Flecken anspielt. Im Moment der visuellen Wahrnehmung des auslaufenden Wassers wird, so zeigt die Beschreibung, eine Bildproduktion angestoßen, die aus dem Fleck etwas hervorholt, das, wenn auch nicht Bedeutung, so doch die Andeutung der Möglichkeit eines anderen Zustands ist: Der Fleck, der sich ausbreitet, ist Fleck, aber auch – in der Imagination des Wahrnehmenden – etwas Anderes, das (als spreizbeiniger Körper, als Mensch mit ausgebreiteten Armen, als Hand mit einer Schere) nicht und zugleich doch da ist.

Der Passage ist zudem eine intertextuelle Bezugnahme auf eine ganz ähnlich funktionierende Beschreibung am Beginn von Alain Robbe-Grillet's *Dans le Labyrinthe* (1959) eingeschrieben: ein Text, der in deutscher Übersetzung als *Die Niederlage von Reichenfels* 1960 erschienen ist und (neben anderen) als wichtiger Prätext von *Fortsetzung des Berichts* gelten kann. Bei Robbe-Grillet wird vom Erzähler gleich zu Beginn des Texts im Rahmen der Beschreibung des Zimmers, in dem er sich befindet, die Staubschicht auf einem Tisch geschildert; vor allem aber deren Fehlen an Stellen, wo zuvor Objekte abgestellt waren. Eine »etwas stärker verwischte Form« ist dort zu sehen, wo nun etwas nicht mehr liegt, die »eine Art Kreuz« darstellt: »Man könnte meinen, es sei eine Blume [...]. Oder aber es sei eine Art menschliche Figur: ein ovaler Kopf, zwei sehr kurze Arme und der unten spitz endende Leib. Es könnte auch ein Dolch sein [...].«⁶³ Während bei Wolf der Wasserfleck nicht weiter aufgegriffen wird, ist die Frage nach der geschilderten Form im Staub bei Robbe-Grillet durch die wiederkehrenden Hinweise auf das innerhalb der erzählten Welt an unterschiedlichen Orten immer wieder auf einer Oberfläche liegende Bajonettmesser (das im Text zudem als Motiv die unterschiedlichen Erzählebenen verknüpft) aufgelöst.⁶⁴ Für beide Texte gleichermaßen aber gilt: Zumindest unter Beobachtung und in der Beschreibung »entkommt kein Objekt dem Sinn«⁶⁵ – das beobach-

63 ROBBE-GRILLET, *Die Niederlage von Reichenfels*, 9.

64 »Nur die Tischplatte unter dem kegelförmigen Lampenschirm ist beleuchtet, ebenso wie das in der Mitte liegende Bajonett. Seine starke, kurze Klinge [...] zeigt beiderseits der Mittelachse zwei in entgegengesetzte Richtungen geneigte Flächen aus poliertem Stahl« (ebd., 43), heißt es dort etwa, oder: »[D]as Bajonettmesser liegt auf dem Marmor des Kamins. Der Staub hat die breite, zweischneidige Klinge schon mit einer sehr feinen Schicht bedeckt und trübt den Glanz in dem gedämpften Licht, das die mit einem breiten Schirm versehene, auf dem Tisch stehende Lampe verbreitet.« Ebd., 66.

65 BARTHES, »Semantik des Objekts«, 190. In dem zuerst im Rahmen eines Kolloquiums über *Die Kunst und die Kultur in der zeitgenössischen Zivilisation* 1964 gehaltenen Vortrag, in dem er die Semantisierung der Dinge untersucht, verabschiedet Barthes die (in den 1950er Jahren ausgehend von der Prosa Robbe-Grillet's postulierte) Möglichkeit einer bedeutungslosen Oberfläche. Für einen Nachvollzug der intellektuellen Biografie Roland Barthes' vgl. ETTÉ, *Roland Barthes* (2017).

tende und beschreibende Subjekt kann der Mustererkennung und mit ihr den potentiell unendlichen Bedeutungszuschreibungen nicht entgehen.⁶⁶

Die literarische Beschreibung kann aber, und auch dies wird in der zitierten Passage bei Wolf vorgeführt, die Schilderung der Dingoberfläche mit der Schilderung deren visueller und kognitiver Erfassung verknüpfen, den Be- und Erschreibungsprozess offenlegen und die Bedeutungsproduktion ins Leere laufen lassen. Ein Beschreibungs-vorgang wie der oben zitierte sucht gerade jenes zu verweigern, was eine Beschreibung notwendigerweise tut, nämlich zu *unterscheiden*. Als Verfahren bezeichnet die Beschreibung das Eine und lässt so alles andere im Nichts des Nicht-Bezeichneten verschwinden: »Dies und nicht jenes« ist die von jeder Beschreibung implizit getroffene Unterscheidung.⁶⁷ Eben diese klare Unterscheidung wird in *Fortsetzung des Berichts* als Problem ausgestellt, indem sie in der Schwebelage gehalten wird. Die Objekte werden als Gegenstände des sie verwandelnden Wahrnehmungs- und Beschreibungs-vorgangs, als Opfer der Mustererkennung ausgewiesen. Auf dieser Grundlage hält die Prosa Wolfs dem »dies und nicht das« – und damit auch einer Anschaulichkeit von *Etwas* erzeugenden *ekphrasis* – die Unsicherheit des »ich weiß nicht [...], oder vielleicht [...], oder [...], keiner [...], aber [...]« entgegen. Ins Werk gesetzt wird, so ließe sich in Umformulierung der klassischen Bestimmung von *ekphrasis* sagen, ein »erschöpfend« undeutliches, sich revidierendes und erweiterndes »Aus-Sprechen«.

Die Unmöglichkeit einer Beschreibung, die nicht schon Interpretation ist und so Bedeutung generiert, wird durch eine Darstellungsstrategie sichtbar gemacht, in der eben nicht der »god trick«, der »gaze from nowhere« angewendet wird, um Herkunft und Bedingung der Beobachtung und Beschreibung zu verschleiern.⁶⁸ Die Darstellung der intradiegetischen Geschehnisse in Wolfs langen Prosatexten funktioniert vielmehr entlang der Linien, die Adorno 1954 im bereits erwähnten Essay zum *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman* formuliert, in dem jener eine »Parteinahme gegen die Lüge der Darstellung, eigentlich gegen den Erzähler selbst« fordert.⁶⁹ Eine Erzählinstanz allerdings, die sich von den Konventionen gegenständlicher Darstellung und einer Position der Allwissenheit löse, müsse zugleich, so Adorno, »die eigene Ohnmacht, die Übermacht der Dingwelt« eingestehen, aus der eine »zerfallene, assoziative Dingsprache« erwachse.⁷⁰ Die ausschweifenden Beschreibungen der sinnlich erfahrbaren Welt in Wolfs langer Prosa, in welchen die Betrachtungen von Gegenständen in ihre einzelne Komponenten aufgelöst werden, sind in diesen Kontext einzuordnen: Sie machen auf die Dispo-

66 Der Wunsch nach der »reinen« Beschreibung sei, so Scherpe, getragen vom Wunsch nach unmittelbarer Wahrnehmung und teilnehmender Beobachtung. Zugleich stelle sich stets die »Frage nach den anderen Bedeutungen unter der beschriebenen Oberfläche«: »Die semantische Überdetermination, die Ambiguität der Zeichen, die Generierung von Text ist »vor Ort, dort, wo das zu Beschreibende isoliert, detailliert und präzisiert wird, am allergrößten.« SCHERPE, »Beschreiben, nicht Erzählen!«, 370f.

67 Vgl. zur Unterscheidung als Konstruktion PLUMPE, »Der Widerstand der Welt«, 22f., der sich an dieser Stelle auf Luhmann (LUHMANN, *Die Kunst der Gesellschaft*, 92–94) bezieht.

68 Vgl. exemplarisch zu den Grenzen von Objektivität in der Beschreibung aufgrund der Situiertheit des Wissens den einflussreichen Beitrag von HARAWAY, »Situated Knowledges«, Zitate 581.

69 ADORNO, »Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman«, 45.

70 Ebd., 47.

sition des wahrnehmenden Subjekts als instantan (unsicher) interpretierendes aufmerksam und richten sich damit gegen eine vermeintliche Selbstverständlichkeit, aber auch gegen eine ›Diktatur der Benennung‹, welche die Dinge durch ein normatives ›so ist es‹ allzu oft verfehlt.⁷¹ Diesen strategischen Fokus scheint Wolf erst im Zuge der Erarbeitung seines Debüts zu etablieren. Während in dem 1962 veröffentlichten Textausschnitt *Krogge ist der beste Koch oder Fortsetzung des Berichts* die Gegenstände vom erzählenden Ich noch problemlos »als das erkannt [werden,] was sie sind«,⁷² nämlich für einen bestimmten Zweck wie das Sitzen gefertigte Nutzgegenstände des Subjekts, werden die Dinge in der Buchpublikation *Fortsetzung des Berichts* ganz anders akzentuiert. Anhand des phänomenologisch-registrierenden Ansatzes wird nun ein neues Verhältnis von Subjekt und Objekt ästhetisch erprobt: Die Ich-Figuren bewegen sich durch eine Welt der wahrgenommenen, nicht aber schon ›erkannten‹ und gedeuteten Objekte – eine Welt von Dingen, bei denen nicht mehr vorausgesetzt werden kann, was diese ›sind‹ oder wofür sie stehen, was aber nicht heißt, dass ihr *Potential* zur Bedeutung verleugnet würde.⁷³

Die Position, von der aus gesprochen wird, ist im Debüt also (wie Wolf angesichts der Prosa Weiss' konstatiert) »zwischen den Objekten« angesiedelt. Ohne Vergangenheit oder Zukunft zu kennen, handelt sich die Schilderung an den gegenwärtigen Eindrücken entlang und tastet die »undurchschaubare[] Oberfläche« der unbekannt und fremd erscheinenden Dinge ab.⁷⁴ Von dieser Position aus kann das Subjekt die Welt nicht erzählend ordnen oder gar Rat geben; stattdessen spricht eben jener von Lukács missbilligend beschriebene »ratlose[] Beobachter [...], der sich in den wesentlichen Fragen nicht auskennt«, der den Menschen nicht mehr als den »Beherrscher der Dinge, sondern als ihr Zubehör« erscheinen lässt.⁷⁵ Gerade um diesen Effekt der Methode der Beschreibung, der Lukács so aufbringt, weil er »der historischen Grundtatsache unserer großen Epoche«⁷⁶ widerspreche, ist es Wolf zu tun: Um das Ausgesetztsein des Menschen in einer ihm fremden Dingwelt, auf die er zwar sprachlich-deutend zugreifen kann, angesichts derer er aber anerkennen muss, dass dieser (die Dingwelt selbst unbeeindruckt und unberührt lassende) Zugriff ein vorläufiger und prekärer ist.

Die »mikro-realistischen, hyperexakten Beschreibungen wuchern« in Wolfs Prosa, so Scheunemann, »ins Monströse und Unsinnige« und lassen (etwa durch variierende Wiederholungen, Verdopplungen oder Verschiebungen) das, was gerade noch plas-

71 Zu Merkmalen, utopischem Potential wie Gefahren der Beschreibung vgl. SCHERPE, »Beschreiben, nicht Erzählen!«, 370, der von der »Diktatur des Benennens: Es ist nur so und nicht anders« spricht.

72 WOLF, »Krogge ist der beste Koch«, 436.

73 Eine solche Art und Weise der Beschreibung ist Merkmal aller langen Prosaarbeiten Wolfs. Besonders deutlich zeigt sich dies an Textstellen, die immer neue Anläufe des Beschreibens nehmen, wie die folgende aus *Die Gefährlichkeit der großen Ebene*: »Die gespaltenen pomeranzen roten zerfliegenden nein. Die gespaltenen erbsenmusgelben auseinanderfließenden und davonschwimmenden anders anders [...]« (GE, 21). Auf den aus derartigen Beschreibungen erwachsenden stolpernden Rhythmus wird in Kap. 1.4 eingegangen.

74 Beide Zitate SCHMIDT/WOLF, »Peter Weiss oder die Nacktheit der Dinge«, 8, Hervorh. BB.

75 Beide Zitate LUKÁCS, »Erzählen oder beschreiben?«, 240.

76 Ebd.

tisch zu werden schien, verschwimmen.⁷⁷ Die ebenso virtuose wie vermeintlich verzweifelte Beschreibung der sichtbaren Welt durch eine nicht-immer-schon-wissende Vermittlungsinstanz zielt auf die Befreiung der Dinge von einer ihnen durch eine wissende, ordnende, zweifelsfrei die Dinge in ihrem Ist-Zustand oder Sosein benennenden Beschreibung oktroyierbaren Starre.⁷⁸ Durch das sich revidierende, den Beobachtungs- und Beschreibungsprozess als Prozess der Mustererkennung ausstellende, zugleich deutliche und undeutliche Aus-Sprechen setzt die Prosa Wolfs die beschriebenen Dinge sprachlich in Bewegung.⁷⁹ Eine Bewegung, die versucht, einer sich wandelnden Beziehung zwischen Subjekt und Objekt Rechnung zu tragen: Der wolfsche Modus des Beschreibens ist – auf Grundlage eines instabil gewordenen Verhältnisses von Mensch und Dingwelt – weniger als ein Verfahren der Stillstellung, denn als eines der sprachlich-ästhetischen Dynamisierung zu verstehen.

Diese Dynamisierung geht mit einem beunruhigenden, die ›gewöhnliche‹ Beziehung des Subjekts zu den Dingen aufwühlenden Moment einher, wie sich anhand einer (in der Publikation wieder entfernten) Variante der Eingangsszene im Typoskript des Debüts zeigen lässt. Hier heißt es noch, der Tisch sei

ein gewöhnlicher Tisch, doch es geht Unruhe von ihm aus, er ist in Bewegung, dampft und macht den Eindruck von Unbeständigkeit. Dieser Stuhl ist ein gewöhnlicher Stuhl seinem Äußeren nach, doch es geht eine Unruhe von ihm aus, wie er zittert und hüpfen will und nur von meinem Gesäß auf seinen vier Beinen gehalten wird. Diese nach oben schießende Uhr, bei aller Gediegenheit ihres Uhrwerks, bei aller Rechtschaffenheit mit der sie auf die Acht zeigt und mit der sie die Acht anschlägt, macht mißtrauisch, es geht Unruhe von ihr aus.⁸⁰

77 SCHEUNEMANN, »Erzählen im Kreise«, 31. Vgl. zu Wolfs kürzeren Prosatexten in diesem Sinn auch APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, 125.

78 Die Stillstellung ist, wie erwähnt, einer der zentralen Vorwürfe, die Lukács gegenüber der Beschreibung erhebt, welche »Statisches, Stillstehendes« fokussiere: LUKÁCS, »Erzählen oder beschreiben?«, 217.

79 Vgl. hierzu HANDKE, »Ror Wolf: Fortsetzung des Berichts«, 59, der in seiner Rezension die »dynamische, gleichsam die Dinge, um die es geht, in Bewegung setzende Sprache« Wolfs hervorhebt. – Auch hier ist ein Blick in die Werkgenese aufschlussreich. In der im Folgenden erneut nach obigem Verfahren zusammengeführten Fassung von *Krogge ist der beste Koch oder Fortsetzung des Berichts* und der Buchpublikation des entsprechenden Abschnitts erweist sich auch die Dynamisierung der Beschreibung als Resultat einer zuspitzenden Überarbeitung: »Mein Stuhl ist ohne Besonderheit, [*]a das ist es, ich erhebe mich, [*ein Geräusch wie Umfallen Auslaufen fällt mir auf, obschon ich nicht sicher bin, daß es das ist was ich gehört habe.] sehe v[*]V]or mir auf dem Tisch auf der Decke [*wächst] einen Fleck, ~~der die Form eines roten seine Schwingen öffnenden Vogels hat~~, der vom Mittelpunkt der Decke bis zu einem ihrer [*der] Zipfel reicht, ~~sehe meine Hände und in ihnen, den Händen, die abwärts geschwungenen Lehnen des Stuhles, die Uhr mit ihrem nach oben drängenden Uhrkasten [...]~~ [*in der Form eines verkrümmten ich weiß nicht spreizbeinigen Körpers, oder vielleicht eines Körpers, der aus einem bestimmten Grund die Arme ausbreitet, oder einer Schere, keiner Schere, aber einer Hand mit einer Schere. Auf der Mitte des Tisches, dort, wo in einem sackenförmigen Auswuchs der Fleck beginnt, liegt, umgefallen und ausgelaufen, ein Glas.]« WOLF, »Krogge ist der beste Koch oder Fortsetzung des Berichts«, 160 und FB, 9.

80 WOLF, *Krogge ist der beste Koch*. Manuskript Prosa [DLA], 40 [Fass II].

Die plakative Deutlichkeit, mit der die Dinge in der Typoskript-Fassung einen Eigensinn gewinnen und chimärisch werden, zeigt klar die Richtung, die Wolfs Nachdenken – herkommend von gewöhnlichen und erkennbaren Zweckdingen – über das Verhältnis von Subjekt und (Ding-)Welt genommen hat. Im Debüt ist den Dingen ein solch explizit benanntes, beunruhigendes Eigenleben auf propositionaler Ebene wieder genommen; was aber bleibt, ist das in der Entwurfsfassung etablierte Wesen der Dinge im Text: Von Dingen und Welt geht eine störrische »Unruhe« aus, die sich in die spezifische Form der Beschreibungen Wolfs übersetzt.

Charakteristisches Merkmal dieser Unruhe ist ein Effekt, der sich im Verlauf der dynamisierenden Beschreibungen durch ein Subjekt *zwischen* den Dingen überaus häufig einstellt, nämlich der Verlust von Prägnanz und das Zerfallen des Beschriebenen in seine Einzelheiten. Dies ist nicht nur im Debüt der Fall. Auch in *Pilzer und Pelzer*, der zweiten Buchpublikation Wolfs, aus der hier (auch stellvertretend für die anderen langen Prosaarbeiten) exemplarisch eine Stelle angeführt sei, entsteht bei der Inventur der Wahrnehmung durch die Fixierung auf Details bei gleichzeitiger Vernachlässigung des größeren Zusammenhangs keine Plastizität, sondern Vagheit.⁸¹ »Nun sah ich doch etwas«, hält das Ich in der »Abenteurerreihe« gleich zu Beginn des Texts fest,

etwas mit kurzem stumpfen Kopf schnaufend, etwas mager schmal dürr gebückt, und ich muß zugeben, daß ich, unfähig ein einziges Wort zu finden, das meine sehr große Verwunderung hätte bezeichnen können, vorgebeugt, mit versunkenen Händen lauschend hinabstarrte, diesen langsamen schweren Vorwärtsbewegungen am Ende der Terrasse nach. (PP, 9)

Ein Gegenstand und ein Vorgang werden präsentiert und beschrieben, aber nicht eigentlich benannt: Die zumindest vorgeblich versuchte Steigerung der Genauigkeit der Beschreibung von »etwas« führt bei gleichzeitiger Ausstellung der kontingenten Vielheit der Einzelheiten, die weder Kohärenz noch Hierarchie erkennen lässt, zu einer ins Komische kippenden Demonstration der Unmöglichkeit der Darstellung.⁸² Die »bedrängende, nämlich unreglementierte, unter ihren reduzierenden Beschreibungen wieder hervorwuchernde Wirklichkeit«⁸³ sperrt sich gegen ihre sinnstiftende Beschreibung und erscheint so als arrangierter Widerstand im Text.

In dem Maße, wie sich in *Fortsetzung des Berichts* (aber auch den anderen langen Prosaarbeiten) in einem Beschreibungs-»Overkill« an den Dingen abgearbeitet wird, die sich zugleich der abschließbaren, die Dinge fest-setzenden Deskription sperren, zeigt sich über eine solche De-Realisierung und Verunsicherung hinaus ein zentrales Anliegen der

81 Zur Analyse derartiger Strategien in *Pilzer und Pelzer* vgl. auch WERTH, »Vielleicht Polzer«, 39f. sowie (zu *Fortsetzung des Berichts*) PIWITT, »Landschaft des Gedächtnisses und Augenblick« (1965).

82 Schmidt-Henkel konstatiert zum Debüt, Wolfs »vertrackte Technik« sei es, »sich durch seine exzessive Genauigkeit von seinem Gegenstand zu distanzieren«: SCHMIDT-HENKEL, »Fortsetzung des Berichts«, 80. Selbst eine »an der sichtbaren Oberfläche perfekt organisierte und stilistisch ausgeklügelte Musterung der Wirklichkeit schlägt«, wie Scherpe allgemein zur Beschreibung feststellt, eben oft allzu schnell um »in eine De-Realisierung dieser Wirklichkeit«. SCHERPE, »Beschreiben, nicht Erzählen!«, 375.

83 KRONAUER, *Favoriten*, 61.

Prosa Wolfs. Was erkennbar wird, ist die Idee eines reinen, eines unverstellten Sehens der Dinge, die eine – wenn auch von vornherein als unerreichbar markierte – *Utopie der Beschreibung* aufscheinen lässt: Die Utopie, der »Verautomatisierung« der Wahrnehmung, die sich nach Viktor Šklovskij in der Alltagssprache durch Gewöhnung einstellt, zu entkommen, die Wahrnehmung also mithin zu ent-automatisieren.⁸⁴ Am Horizont erscheint so die Möglichkeit, die (widerständige und widerspenstige) Oberfläche der Welt Wort um Wort unvoreingenommen zu bezeichnen, ohne sie festzuschreiben und stillzustellen – und sie so, ohne den bedingenden und erklärenden Kontext einer Narration, in ihrer Schönheit und in ihrer Unverständlichkeit zu zeigen.

2.3 »ineinander verwachsene Ungewißeiten«: Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination

Bei aller fehlenden Tiefendimension ist die Oberfläche, die vorgeblich das reine Da-Sein der Dinge bereithält, also keine unkomplizierte Angelegenheit – nicht nur die Dinge sind in Unruhe, sondern es ist darüber hinaus auch der Wahrnehmungsapparat alles andere als verlässlich. In seiner Rezension zu Peter Weiss' *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (1960) hebt Wolf hervor, dass ein (nur) Bericht erstattender Erzähler sich von Anfang an in einer prekären Situation befindet:

Das Auge ist das Auge des Erzählers, der weder über das Innere seiner Personen verfügt, noch über deren Zukunft. Er ist nur mehr Berichterstatte, kommt nur bis zur Kruste, bis zur blanken, kühlen Oberfläche der Objekte. Für seine Beobachtungen hat er nur Auge, Ohr, Nase, Mund, Hand, wobei das Ohr ihn oft genug täuscht, Gespräche erreichen ihn nur beschädigt [...].⁸⁵

Auch in Wolfs eigenen Texten ist die elementare Bedingung jeglicher Beschreibung, die sinnliche Wahrnehmung der Welt, überaus unsicheres Terrain. In *Fortsetzung des Berichts* spitzt sich das in der Prosa Weiss' nur punktuell aufgerufene Problem der getäuschten oder gestörten Wahrnehmung zu einem die Prosa konstituierenden Textverfahren zu.⁸⁶

-
- 84 ŠKLOVSKIJ, »Die Kunst als Verfahren«, 14. Diejenigen Dinge, die man wiederholt wahrnehme, beginne man schließlich lediglich durch *Wiedererkennen* wahrzunehmen: »der Gegenstand befindet sich vor uns, wir wissen davon, aber wir sehen ihn nicht«. Auf diese Weise komme »das Leben abhanden und verwandelt sich in nichts. Die Automatisierung frißt die Dinge, die Kleidung, die Möbel, die Frau und den Schrecken des Krieges.« Allerdings: »um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen«. Vgl. ebd., 11–15, Zitate 15. Wie die Ent-Automatisierung durch die Arbeit mit Sprache bei Wolf in Angriff genommen wird, ist im folgenden Kap. I.3 aufgeschlüsselt.
- 85 WOLF, »Die Poesie der kleinsten Stücke«, 36. Vgl. zur Weiss-Rezeption bei Wolf auch JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 16–30 und PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 17–21.
- 86 Jürgens konstatiert, »alle auch bei Weiss vorhandenen Prosaelemente« würden bei Wolf »grundsätzlich verstärkt oder sogar verschärft«, *Fortsetzung des Berichts* lese sich »als beträchtlich radikalerer Entwurf« als *Der Schatten des Körpers des Kutschers*. JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 27, Kursiv. im Original.

Die Störungen sind dabei in Wolfs Debüt oft genug banaler Natur; so befinden sich teils etwa die Gegenstände und Vorgänge außerhalb des Sichtfelds der Ich-Figuren oder es sind schlicht die schlechten Lichtverhältnisse, die keine genaue Schilderung mehr zulassen: »draußen wird es Abend, die Formen der Körper werden unsicher, ungewiß« (FB, 240).⁸⁷ Auch akustische Eindrücke sind häufig nicht exakt zu bestimmen (»ich höre, obwohl ich nicht beschwören kann, ob es das ist, was ich höre, seine Worte«, FB, 151), oder es ist zwar gut zu sehen, aber gar nichts zu hören, wenn etwa Leute, denen das Ich^B begegnet, »den Mund auftun und mir zurufen. Ich höre nichts, ich höre nichts, es ist nichts zu machen« (FB, 69).⁸⁸

Solche und ähnliche von den Ich-Figuren erfahrene Schwierigkeiten bei der Erfassung der Realität verursachen eine ausgeprägte Vorsicht der Benennung, die sich auf der Textoberfläche unter anderem im massiven Aufkommen relativierender Einschübe, in der Verwendung des Konjunktivs und in metanarrativen Kommentaren niederschlägt: »es ist ein Bild, das ich vor mir habe, alles in allem, von dem ich, wenn ich das abzöge, was mich täuschen könnte, sagen könnte, daß es ein Zimmer ist« (FB, 8). Die Banalität der Gegenstände, deren korrekte Wahrnehmung von den Leser:innen, wiesen die Ich-Figuren nicht andauernd auf deren prekären Status eigens hin, sicherlich nicht angezweifelt worden wäre, führt zu einer in der Lektüre erfahrenen Kluft zwischen der Wahrnehmung der Ich-Figuren und derjenigen der Lesenden.⁸⁹ Immer wieder stellen die Ich-Figuren zudem in grotesker Manier die Perspektivhaftigkeit des Gesagten – »[m]einer Meinung nach und nach dem, was an Sichtbarem und Hörbarem auf mich einwirkt, komme ich an Frauen vorbei, die Kuchen essen« (FB, 79) –, sowie dessen Unsicherheit aus: »In diesem und im folgenden Moment ist er einem Koch ähnlich. Das kann eine Täuschung sein« (FB, 82). Die Wahrnehmung der simpelsten Dinge wird problematisiert. Angesichts all der »schwarzen ineinander verwachsenen Ungewißeheiten« (FB, 17) der Außenwelt, der »ich weiß nicht Unergründlichkeiten« (FB, 17) eines bestimmten Ganges, die freilich der allgemeinen »Undurchsichtigkeit Undurchdringlichkeit« (FB, 18) der gesamten Situation entsprechen, können innerhalb der erzählten Welt, so macht das Ich^B klar, alle Annahmen nicht mehr darstellen als subjektive »Vermutungen [...] durch nichts als das Gefühl und Gehör gestützt« (FB, 19).⁹⁰

87 Dies gilt auch für die anderen Prosaarbeiten Wolfs: »ich breche hier ab, es ist nichts mehr zu sehen« (PP, 42), heißt es etwa in *Pilzer und Pelzer*.

88 Vgl. zu den Einschränkungen der Wahrnehmung, Erinnerung und Kombinatorik im Debüt auch JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 58–64.

89 Es ließen sich zahllose Beispiele dieser Art anführen, sind doch die Ich-Figuren^{A+B} konstant damit befasst, die Unsicherheit ihrer Wahrnehmung zu betonen: Dasjenige etwa, was das Ich^A »vielleicht mit Unbestimmtheit bezeichnet oder mit Unübersichtlichkeit, eine Art Ausdehnung Ausbreitung ich weiß nicht« (FB, 11) stellt sich als gedeckter Tisch heraus. Insbesondere die Relativierung der Benennung einer Sache oder eines Eindrucks durch ein vorgeschobenes »etwas wie« häuft sich: Das Ich^B hört »[e]twas wie die Stimme meiner Frau« (FB, 11) oder nimmt »ein Eindringen in etwas wie Gebüsch, ein Aufflattern wie von Vögeln« (FB, 27) wahr.

90 Ähnliches lässt sich für die folgenden langen Prosatexte feststellen. In *Pilzer und Pelzer* spricht das Ich etwa von seinem »geringen Vertrauen[] in den Augenschein«, als es »die Geschichte vom Fischsprung« (PP, 100) notieren möchte. Auch die verfremdende Problematisierung von vermeintlich Selbstverständlichem und deren komische Brechung zieht sich durch die Prosa. Vgl. auch hierzu

Vertextung von Erinnerungsprozessen und Verschaltung von Wahrnehmung, Erinnerung und Imagination im ›Bild‹ (Schmidt, Simon, Wolf)

Die Unsicherheit und Uneindeutigkeit hinsichtlich dessen, was geschildert wird, ist in *Fortsetzung des Berichts* noch dadurch verstärkt, dass nicht allein das Außen als der Perzeption nur unvollständig zugänglich erfahren wird, sondern die Wahrnehmungen zudem aufs Engste mit Erinnerungen verschaltet sind, wobei sich letztere wiederum selbst als äußerst unsicher erweisen. In dezidiert als solchen benannten ›Bildern‹ werden visuelle, aber auch akustische, olfaktorische oder taktile Eindrücke beschrieben: »Bei diesem Bild und bei dem sich mit diesem Bild verbindenden Geräusch erinnere ich mich an ein ähnliches Bild aus der Vergangenheit« (FB, 56).⁹¹ Immer wieder wird dieses Darstellungsprinzip explizit gemacht, immer wieder »stampfen« gegenwärtige Sinneswahrnehmungen Erinnerungen an ähnliche Vorkommnisse »frei« (FB, 33).⁹²

Das in Wolfs Prosa äußerst dominante Prinzip des Schreibens entlang von Bildern wird ausführlich im Kapitel II.1 dieser Arbeit untersucht, wo etwa anhand von Ekphrasen innerhalb der Diegese realer Bildobjekte die Reflexion von realistischer Repräsentation ins Zentrum der Analyse rückt. Die textuelle Strategie der Darstellung im Bild verdient allerdings im Hinblick auf den Umgang mit Erinnerung in *Fortsetzung des Berichts* an dieser Stelle eine gesonderte Kommentierung – wobei ›Bild‹ zunächst als konzeptuell weiter Begriff gefasst wird, der sensuelle Eindrücke ebenso bezeichnen kann wie Wachträume, Visionen oder eben Erinnerungen.⁹³ Ganz auf einer Linie mit der bereits untersuchten Dynamisierung der Beschreibung ist auch die Darstellung im Bild in Wolfs Prosa kein Verfahren der Stillstellung oder Fixierung. Vielmehr schafft diese durch die Evokation von Rahmung und Statik einen Hintergrund, vor dem anhand des Ineinandergleitens unterschiedlicher Bewusstseinsinhalte die Unterscheidung intradiegetischer Realitätsebenen verflüssigt und veruneindeutigt werden. Es wird im Folgenden zunächst in einem ersten Schritt die Problematik des Sich-Erinnerns als solche bei Wolf untersucht, um in einem zweiten Schritt die Überblendung und Verzahnung von (je für sich bereits prekären) Bewusstseinssebenen in den Blick zu nehmen. Beides lässt sich anhand der Darstellung im Bild verfolgen.

in *Pilzer und Pelzer*: »der Hals, der Hals ist der zwischen Kopf und Brust gelegene Stiel des Kopfes, und der Kopf, was der Kopf ist, weiß jeder« (PP, 123).

91 Dieses Verfahren des Beschreibens im ›Bild‹ (aber auch der Betonung des *Nicht-Wahrnehmbaren*) findet sich ebenfalls in der Prosa Robbe-Grilletts, die in dieser Hinsicht als Vorbild für Wolf gelten kann. In *Die Niederlage von Reichenfels* wird beispielsweise immer wieder das von einer Lampe auf Wände und Decke geworfene Spiel von Licht und Schatten beschrieben. Hier heißt es: »[D]as Hauptbild ist verdreifacht, da zwei weitere, gleichförmige, blässere und weichere Bilder das erste in geringer Entfernung flankieren. Mag sein, daß andere, noch unschärfere Bilder sich abermals beiderseits von diesen wiederholen; sie sind nicht wahrnehmbar«. ROBBE-GRILLET, *Die Niederlage von Reichenfels*, 42.

92 »Ich sehe diesen [...] Zug vorbeiziehen, an den schieferschuppigen Häusern, und meine Erinnerung, die im Gedächtnis verschütteten Bilder, freistampfen, Bilder, auf denen ich zu sehen bin, ebenfalls, wie in diesem Augenblick, gehend und in einer Gegend wie dieser gehend, mit den gleichen Eindrücken, die ich beschrieben habe, verblichene stockfleckige Bilder« (FB, 33).

93 Vgl. zum Begriff des ›Bilds‹ bei Wolf auch PIWITT, »Landschaft des Gedächtnisses und Augenblick«, 24. Zum Verfahren der Darstellung in Bildern vgl. insb. PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 41; JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 65–69 sowie MON, *Löcher im Gedächtnis*, 289–296.

In den 1950er und 1960er Jahren hat neben den Schriftsteller:innen des Nouveau Roman unter anderem Arno Schmidt den Versuch unternommen, dem Prozess der Erinnerung anhand des Darstellungsmodells beschreibbarer Bilder gerecht zu werden. Wolf hat sich, wie seine Rezensionen des Werks Schmidts zeigen, eingehend mit dessen Ansatz und Überlegungen befasst.⁹⁴ Um den spezifischen Umgang von Wolfs Prosa mit der Erinnerungsproblematik anhand der Darstellung in Bildern herauszuarbeiten, ist es aufschlussreich, beide Autoren kontrastierend zueinander in Bezug zu setzen und hierbei das von Arno Schmidt verfolgte und poetologisch ausformulierte übergeordnete Vorhaben einzubeziehen. In *Berechnungen I* fasst Schmidt dieses folgendermaßen: Sein Anliegen sei es, für bestimmte, in der Literaturgeschichte noch nicht formal etablierte »Bewußtseinsvorgänge[] oder Erlebnisweisen die genau entsprechenden Prosaformen zu entwickeln« und so anhand der spezifischen »Anordnung von Prosaelementen« eine »konforme[] Abbildung von Gehirnvorgängen« zu erzielen – etwa für die Bewusstseins- und Wahrnehmungsvorgänge »Traum«, »Erinnerung«, »Löchrige Gegenwart« oder das »Längere Gedankenspiel«. ⁹⁵ Schmidt reflektiert »den Prozeß des ›Sich=Erinnerns‹« und untersucht die Parzellierung der Erinnerung in sogenannte »Fotos«:

man erinnere sich eines beliebigen kleineren Erlebniskomplexes, sei es ›Volksschule‹, ›alte Sommerreise‹ – immer erscheinen zunächst, zeitrafferisch, einzelne sehr helle Bilder (meine Kurzbezeichnung: ›Fotos‹), um die herum sich dann im weiteren Verlauf der Erinnerung ergänzend erläuternde Kleinbruchstücke (›Texte‹) stellen: ein solches Gemisch von ›Foto=Text=Einheiten‹ ist schließlich das Endergebnis jedes bewußten Erinnerungsversuchs.⁹⁶

Ziel der von dieser Beobachtung ausgehend entwickelten neuen Prosaform, für welche Schmidt die Bezeichnung »Fotoalbum« vorschlägt, ist es zum einen, das »Kristallgitter der betreffenden ›Erinnerung‹ sichtbar« zu machen, zum anderen, die »Bildintensität ›von damals‹« zu vermitteln, um in den Leser:innen (zumindest theoretisch) »zwangsweise die *Illusion eigener Erinnerung* suggestiv« zu erzeugen.⁹⁷ Die in diesem Verfahren entstehenden »Foto=Text=Einheiten« werden bei Schmidt durch eine Erzählinstanz von einem gesicherten Standpunkt aus geordnet, denn selbstredend habe »der Autor, um überhaupt verständlich zu werden, dem Leser die Identifikation, das Nacherlebnis, zu

94 Vgl. (noch unter bürgerlichem Namen bzw. nur unter Initialen veröffentlicht) WOLF, »Rebell & Topograph« (1958) sowie W.[OLF], »Altes Kraut mit neuem Duft« (1960). In den anderthalb Jahre auseinanderliegenden Rezensionen zu Schmidts Prosa lässt sich eine teilweise Distanzierung erkennen, auf die in Kap. II.5.2 noch eingegangen wird.

95 SCHMIDT, »Berechnungen I«, 164 und 168. Schmidt schließt mit diesem Vorhaben an die vielfältigen Bemühungen der Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts an, als deren Dogma die Schöpfung neuer Formen aus einer Primärwirklichkeit gelten kann. Für einen Überblick zu künstlerischen Praktiken der Avantgarde und deren Wirklichkeitsbezug vgl. etwa BAßLER et al. (Hg.), *Realisms of the Avant-Garde* (2020).

96 SCHMIDT, »Berechnungen I«, 164.

97 Ebd., 164. Hierzu müsse man den Leser:innen allerdings auch »schärfste Wortkonzentrate injizieren; cela va sans dire !« (Hervorh. im Original). Die »Fotoalben« setzen sich aus »Foto=Text=Einheiten« zusammen, wobei »Anzahl und Länge der Fotos und Texte, sowie deren rhythmische[r] und sprachliche[r] Feinbau« das Entscheidende für das Gelingen der Form seien: Ebd., 165.

erleichtern, aus diesem persönlich=gemütlichen Halbchaos eine klare gegliederte Kette zu bilden«. ⁹⁸

Die poetologischen Überlegungen Schmidts markieren die Frage nach einer Prosaform, die die Erinnerung zur Sprache bringt, als eine primär produktionsästhetische und formale. Während bei Schmidt der Prozess der Vergegenwärtigung von Erinnerungen anhand von »sehr helle[n]«, stabilen »Fotos«, die dann (nur noch) sprachlich adäquat gefasst werden müssen, kein Problem darzustellen scheint, wirft Wolfs *Fortsetzung des Berichts* mit den beschriebenen (fluiden) »Bildern« die Frage nach der Möglichkeit des Erinnerns überhaupt auf. So leistet das Ich^B dem von Wobser an es herangetragenen, immer wieder ausgesprochenen Imperativ des Erinnerns (»erinnern Sie sich«, gleich dreifach auf FB, 58f.) zwar oft genug Folge (»Ja ich erinnere mich«, FB, 59) und bemüht sich zu betonen, dass es in dieser Hinsicht vertrauenswürdig ist: »Nein ich würde nie behaupten, schon gar nicht jetzt, wo ich mich erinnere, daß ich mich nicht erinnere, ich erinnere mich sogar gut« (FB, 74). Doch diese Beteuerungen können angesichts der allzu häufig offensichtlich werdenden Schwierigkeiten des Sich-Erinnerns der Ich-Figuren nicht überzeugen. Die (freilich inszenierten) Störungen der Erinnerung reichen so weit, dass sich bestimmte Textpassagen als Verschriftlichung eines Prozesses lesen, der kaum noch als Erinnerungsvorgang, sondern vielmehr als fast vollständige Zersetzung des Gedächtnisses zu bezeichnen ist. ⁹⁹

Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis. Zum Beispiel, ich weiß nicht. Was war hinter mir. Landschaften, ich habe sie beschrieben, man stand bis zum Gürtel im Wasser, ja, morsch, es war morsch, davon war die Rede, die Worte meiner Frau, nein, ich

98 Ebd., 164. – Ein grundlegender Unterschied in den Schreibweisen Wolfs und Schmidts ist deren je unterschiedliche Konstitution des Ich: Während sich die Vermittlungsinstanzen und Ich-Figuren Wolfs, wie in Kap. I.1 gezeigt, als Nichtwissende dem Anspruch des Erzählens verwehren, stellen die Erzähler Schmidts überlegene Wissende dar, denen Welt, Ich und Erinnerung in Sprache fassbar sind, und denen zudem stets zweifelsfrei klar zu sein scheint, was richtig und falsch ist. Der Erzähler in *Aus dem Leben eines Fauns* etwa vermeldet, seiner selbst überaus gewiss, über seinen Sohn: »Gott, war ich ein anderer Kerl in dem Alter gewesen! Hatte eine solide demokratische Erziehung genossen! Und wo Menschen in Scharen auftraten, immer den Rücken gedreht!« SCHMIDT, *Aus dem Leben eines Fauns*, 344.

99 Wolfs Debüt ist, so Piwitt, »ein Buch, das in der Art der Darstellung selbst die Mühsal des Gedächtnisses mitausträgt«: PIWITT, »Landschaft des Gedächtnisses und Augenblick«, 26. – Die Schwierigkeit oder Unmöglichkeit, sich zu erinnern, ist ein wiederkehrendes Motiv in allen langen Prosatexten Wolfs. Dies reicht bis zur Darstellung von pathologischen Gedächtnisstörungen, die sich teilweise als Beschreibungen von Demenz lesen lassen. In *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* stellt etwa das Ich von sich fest, es könne sich »an nichts mehr erinnern« (GE, 47) und nimmt diese Verfassung auch an anderen Personen wahr: »Ich treffe sehr ruhige Männer in beinahe leeren Zimmern. Ihr Gedächtnis ist weiß. Sie starren die Gegenwart an, und alle Sachen sind ganz zersplittert« (GE, 115). In dieser Passage wird auch klar die Folge fehlender Erinnerung benannt, nämlich die auf die reine Gegenwart beschränkte Zeitempfindung, welche sich verfahrenstechnisch in den Texten Wolfs niederschlägt. Dass die Fähigkeit, sich zu erinnern, zudem mit der Fähigkeit, zu erzählen zusammenfällt, hat prominent Walter Benjamin formuliert: »Das Gedächtnis ist das epische Vermögen vor allen anderen« schreibt Benjamin in seinen 1936 verfassten Überlegungen zum Status des Erzählens, in welchen er gerade die Krise dieses Vermögens reflektiert. BENJAMIN, »Der Erzähler«, 453.

erinnere mich nicht, eine Reihe von Bildern, im ersten Bild, ja, im ersten Bild, ich weiß nicht, im ersten Bild etwas wie ein Mensch, nur ohne Beine und Arme, ohne regelrecht menschlichen Kopf, nein, im ersten Bild alles gleichförmig glatt weich von der Sonne beschienen, im zweiten Bild ein Körper, eine Art Hund, ich weiß nicht, vielleicht, im dritten Bild, meine Frau drängt sich in das dritte Bild, mit einer Schüssel und einem aufmicheinsprechenden Mund, ich dränge sie wieder hinaus, im dritten Bild, ja, im dritten Bild etwas wie Bewegungen, etwas wie Aufheben oder Wegwerfen, von einer Person ausgeführt, beim Nachdenken drängt sich eine weitere Person in dieses Bild, im vierten Bild, ein, vielleicht, ein, ich weiß nicht, nichts, im vierten Bild nichts. (FB, 166)

Die erwähnten Erinnerungslücken, die »Löcher« im Gedächtnis, stellen sich in der Tat als gravierend heraus. Schon das Beispiel, dass das Ich^B zur Illustration dieser Tatsache heranziehen will, ist ihm entfallen – wobei der Satz »Zum Beispiel, ich weiß nicht« zugleich als bestmögliche, nämlich performative Illustration der Erinnerungslücke gelesen werden kann. Auch in dieser Passage werden, wie so oft, vereinzelt bestätigende Sprachgesten eingeflochten (»ja«, »ich habe sie beschrieben«), wobei allerdings die das Gesagte relativierenden (»etwas wie«, »eine Art«), unterlaufenden (»nein«, »nur ohne«) oder zersetzenden (»vielleicht«) Einschübe dominieren. Was die beschriebenen Bilder tatsächlich zeigen, ist schwer nachzuvollziehen – allerdings sind es an dieser Stelle zumindest eindeutig und einzig visuelle Eindrücke, die beschrieben werden: Ein auf das intradiegetische Ich einsprechender Mund wird zwar sichtbar, doch die gesprochenen Worte sind nicht Teil der Beschreibung. Das Wenige, das überhaupt konkret benannt wird (und nicht im Abstrakten verbleibt wie »etwas wie Bewegungen, etwas wie Aufheben oder Wegwerfen, von einer Person ausgeführt«), wird sofort wieder zurückgenommen: Von dem im ersten Bild zu sehenden Menschen bleibt ohne Beine, Arme und Kopf nur ein Torso übrig, doch auch dieser wird kurz darauf negiert, stattdessen sei »alles gleichförmig glatt«. Als wäre es nicht schon schwer genug, überhaupt irgendwelche »Fetzen aus der Erinnerung« (FB, 170) zu fassen zu bekommen, wird der Prozess der Vergegenwärtigung und das »Nachdenken« noch dazu von Störungen durchbrochen; von Personen nämlich, die im »Bild« vorkommen wollen, aber offensichtlich nicht sollen: »meine Frau drängt sich in das dritte Bild, [...] ich dränge sie wieder hinaus«. Die in die Erinnerung und somit ins Bild einbrechende Handlung kann in der Beschreibung nicht toleriert werden; zugleich – »beim Nachdenken drängt sich eine weitere Person in dieses Bild« – sind diese aber nicht zu kontrollieren und schaffen (vermeintlich ohne Zutun des erinnernden Subjekts) Aufruhr im Bild.

Die erscheinenden, sich verzerrenden, verwandelnden und wieder verschwindenden Bilder werden in keinen Zusammenhang gestellt, nicht erklärend eingeordnet, sondern stets nur korrigiert, überschrieben oder negiert. Was hier beschrieben wird, erinnert weniger an ein »Foto-Album«, denn an eine hochgradig unscharfe Kameraeinstellung; es gibt hier kein festes, stillstehendes Bild der Erinnerung, sondern, wie Gisela Dischner für Wolfs Prosa allgemein festhält, »nur noch »Szenenwechsel«, keine »Szenen« mehr.¹⁰⁰ In den Bildwechseln realisiert sich in zunehmender Entlastung des

100 DISCHNER, »Das Ende des bürgerlichen Ichs«, 87. Dischner bezieht sich in ihrer Kommentierung von Erinnerungsprozessen primär auf Wolfs Erzählungsband *Danke schön, nichts zu danken*. Ihre

Realitätsbezugs anstelle einer konkreten Vorstellung ein »diskontinuierliches Spiel von Körpern und von Schatten«.¹⁰¹ Im Gegensatz zu Schmidts »Foto=Text=Einheiten« wird bei Wolf gerade nicht die Vorstellung oder das Nachempfinden einer (individuellen) Erinnerung eines (psychologischen) Subjekts ermöglicht, sondern vielmehr der Prozess des Erinnerns als solcher offengelegt – als ein notorisch von Störungen durchsetzter kognitiver Vorgang, ein neuronales Blitzgewitter von versagenden, sich um- und überschreibenden, gegenseitig auslöschenden, sowie sich ungewollt aufdrängenden Erinnerungen.

Auf der einen Seite wird bei Wolf also durch die Bezeichnung »Bilder« eine gewisse Abgeschlossenheit, die Möglichkeit einer Stillstellung von Erinnerung suggeriert, auf der anderen Seite wird diese Vorstellung, werden die evozierten Bilder selbst ununterbrochen mit einer potentiellen Unendlichkeit von Assoziationsmöglichkeiten konfrontiert, die ihren »Bildrahmen« und damit ihre Stillstellungspotenz sprengen.¹⁰² Der Versuch, den eine derartige Schreibstrategie unternimmt, besteht nicht darin, eine adäquate literarische Prosaform für einen an sich unproblematischen Erinnerungsprozess zu finden, wie Schmidt dies tut, sondern eine Beschreibungsform für einen hochgradig störanfälligen Vergegenwärtigungsprozess von möglicherweise für immer verschwundenem Vergangenen zu entwickeln, dessen Einzelbilder – sollten sie sich überhaupt erfassen lassen – in keine temporale oder kausale (narrative) Ordnung mehr zu überführen sind. In der reflexiv in Text übersetzten Wahrnehmung des Erinnerungs- bzw. Bewusstseinsvorgangs zeigt sich auch vergangene Realität bei Wolf nicht als eine bereits vorhandene Wirklichkeit, sondern als eine in jedem einzelnen Augenblick aufs Neue gefertigte gegenwärtige Vorstellung des Vergangenen.

Während in der Prosa Arno Schmidts oder Peter Weiss' stets benannt wird oder zumindest dechiffrierbar ist, ob es sich beim Beschriebenen um Wahrgenommenes, Erinnertes, Imaginiertes oder handfeste Wahrnehmungsmanipulation handelt (etwa, wenn im *Schatten des Körpers des Kutschers* der Erzähler durch das Einstreuen von Salzkörnern in seine Augen die beschriebenen visuellen Erscheinungen selbst erzeugt),¹⁰³ werden in Wolfs *Fortsetzung des Berichts* verschiedene Bewusstseinsinhalte und Realitäts- bzw. Zeitebenen im Beschreibungsrahmen des »Bilds« bis zur Ununterscheidbarkeit ineinander verflochten.¹⁰⁴ In dieser Hinsicht steht Wolfs Prosa dem französischen Nouveau Roman

Feststellung, bei Wolf sei das »Vertrauen in die Möglichkeit bestimmter Erinnerung prinzipiell gestört« (ebd., 88), trifft aber auch auf die langen Prosatexte zu, ebenso wie der von mir übernommene Vergleich mit einer unscharfen Kameraeinstellung (vgl. ebd. 89).

101 MON, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis«, 371.

102 Auch Dischner betont die Zweipoligkeit der wolfschen »Bilder«, wenn sie von »versteinter Bildhaftigkeit« spricht, die allerdings durch den steten Umschlag in die »Unendlichkeit der Bezüge« wieder negiert werde: DISCHNER, »Das Ende des bürgerlichen Ichs«, 75 und 91.

103 Zumindest nachträglich werden die verschiedenen Realitätsebenen hier durch Formeln wie »wäre es nicht schwer zu erraten« oder »kann ich mir vorstellen« klar voneinander getrennt: WEISS, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, 7 und 9. Jürgens hält fest, dass bei Weiss »die Existenz der Wirklichkeit« nicht in Frage gestellt werde, während bei Wolf die »Überkommenheit der Kategorien »Realität« und »Irrealität« deutlich würden: JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 29.

104 Franz Mon spricht vom sich zu vollständigem »Ineinsetzen der Modalitäten« steigern den »Changieren der Wahrnehmungsweisen« bei Wolf: MON, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis«, 368.

und dabei insbesondere dem Romanwerk Alain Robbe-Grillet's und Claude Simons näher als der deutschsprachigen Prosaproduktion der Zeit.

Auch in Simons *La Route des Flandres* (1960) gehen in überlangen Perioden Erinnerungen, Vorstellungsbilder und Wahrnehmungen unmarkiert aber assoziativ verbunden ineinander über mit dem Ziel, »die komplexen Auflösungsstrukturen einer überindividuellen psychischen Realität wiederzugeben«. ¹⁰⁵ In einer Passage gegen Ende von *Die Straße in Flandern* vollzieht der Erzähler Georges den lange ersehnten Sexualakt mit Corinne, der jungen Frau seines im Krieg gefallenen Vorgesetzten, dem adligen Rittmeister De Reixach. Der sich in der intradiegetischen Gegenwart abspielende Geschlechtsakt verschränkt sich auf Ebene der Darstellung mit traumatischen Erinnerungsbildern und Vorstellungen Georges'. Die folgende, stark gekürzte Passage setzt ein mit einer Erinnerung an die Behandlung als Kriegsgefangener.

[D]as gleichmäßige Morgengrauen breitete sich über die Wiese und in der Niederung schwebte ein wenig Nebel überm Bach aber sie erlaubten uns erst aufzustehen wenn der Tag wirklich angebrochen war und bis dahin blieben wir fröstelnd an all unseren Gliedern zitternd eng verschachtelt verschlungen liegen ich rollte auf sie zermalmte sie mit meinem Gewicht aber ich zitterte zu stark bei der fieberhaften tastenden Suche nach ihrem Leib dem Eingang der Öffnung ihres Leibes mitten im Gewirr diese leichte buschige Feuchte [...], dann nahm sie ihn führte ihn ein steckte ihn hinein verschlang ihn [...] und ich sagte Liebe ich dich? [...] indes ihre Kehle ihr Hals nur noch unartikulierte Laute durchließen und ihr wild auf dem Kissen zwischen dem dunklen Fleck ihres Haars nach rechts und links rollender Kopf Nein Nein Nein Nein machte; sie hatten einen Verrückten im Schweinestall des als Wachthaus dienenden Bauernhofs oberhalb der Wiese eingesperrt, einen der bei einem Bombenangriff verrückt geworden war, manchmal begann er zu schreien [...] der kriegt es fertig die ganze Nacht ununterbrochen zu zetern, endlos und zwecklos in die Dunkelheit zu brüllen, zu brüllen, dann plötzlich hörte sie auf entflochten lagen wir da wie zwei Tote und versuchten vergeblich wieder zu Atem zu kommen [...], Tote, sie und ich, betäubt durch das Toben unseres Bluts das durch unsere Glieder brauste rauschend zurückströmte sich durch das komplizierte Gezweig unserer Schlagadern stürzte [...] ¹⁰⁶

Zeit- wie Realitätsebenen gehen hier auf Satzebene bruchlos ineinander über. Die Verfahrensweise des Ebenenwechsels lässt sich kursorisch anhand einiger Verbindung schaffender Motive nachvollziehen. Die auf der Wiese liegenden Gefangenen in der Erinnerung »zittern[]« vor Kälte und liegen daher »eng« gedrängt, wobei die Wortkombination »eng verschachtelt verschlungen liegen«, wohl auch angestoßen durch

105 COENEN-MENNEMEIER, *Nouveau Roman*, 91. Die deutsche Übersetzung Elmar Tophovens des bei Les Editions de Minuit erschienenen Texts Simons kam bereits 1961 heraus. Zur Erinnerungspoetik Simons vgl. ALBERS, *Photographische Momente bei Claude Simon* (2002). Auch mit Robbe-Grillet's Prosa-texten, etwa *Les Gommies* (1953), *Le Voyeur* (1955) oder *La Jalousie* (1957, alle Les Editions de Minuit), in denen Imaginiertes und Gegenwärtiges gleichrangig geschildert werden, lassen sich starke Überschneidungen feststellen. Auf die Nähe Wolfs zu Robbe-Grillet's Verfahren wird anhand von *Die Niederlage von Reichenfels* auch in Kap. II.1.2 in Bezug auf literarische Bildbeschreibungen eingegangen.

106 SIMON, *Die Straße in Flandern*, 252–254.

die »Glieder«, bereits das Scharnier zur Beschreibung der gegenwärtigen Situation, nämlich der körperlichen Nähe mit Corinne darstellt, wo sowohl das »zittern[]« als auch die »Feuchte« (die in der Erinnerung mit dem »Nebel« aufgerufen ist) als bindende Elemente weiter mitgeführt werden. Der »wild [...] rollende[] Kopf« Corinnes, die »unartikulierte Laute« ausstößt, evoziert die Erinnerung an den »Verrückten«, der »schrei[t]« und »brüll[t]«. Das »plötzlich« markiert ungewöhnlich deutlich den Sprung aus der erinnerten Vergangenheit zurück in die Gegenwart, die Verschlingung (von Gefangenen, von Georges und Corinne) vom Beginn wird »entflochten« und während wieder eine äußerliche Statik eintritt (»lagen wir da wie zwei Tote«, »betäubt«) die mit dem anfänglichen erzwungenen Stillliegen korrespondiert (»erlaubten uns erst aufzustehen wenn der Tag wirklich angebrochen war«), kommt die Passage mit dem »rauschend[en]« Blut zurück zur Wasser- und Naturmetaphorik, die am Beginn (»ein wenig Nebel überm Bach«) aufgerufen wurde. Simons Assoziationslogik setzt insbesondere auf wörtliche und motivische Ähnlichkeitsbeziehungen, um auf Darstellungsebene eine (paradigmatische) Bindung zwischen intradiegetisch disparaten Elementen zu erzeugen.¹⁰⁷ Das Verfahren der Analogiebildung und Aneinanderreihung von Metaphern erzeugt gerade keine festen Strukturen, sondern multipliziert die Kontexte und Semantiken der sprachlich evozierten Bilder.¹⁰⁸

Ähnliches vollzieht sich in Wolfs Debüt. In der Wohnung Krogges sitzend beschreibt das Ich^A den für die Mahlzeit gedeckten Tisch als einen Eindruck, den es nur schwer perceptiv erfassen kann:

Etwas in diesem Bild ist vielleicht mit Unbestimmtheit bezeichnet oder mit Unübersichtlichkeit, es ist eine Art Ausdehnung Ausbreitung, ich weiß nicht, eine Art Landschaft, erdbraun weit ausgeschwungen bröcklig rauchend, mit weißen schwammig in einer ununterbrochenen Bewegung zusammensinkenden Kloßbergen, mit Wursthügeln, Käsebrüchen schwarzkrustigen Fleischmeilern Schmalzäckern verschlammten Tunkentümpeln einem schillernden Fischsuppensee umwachsen von grünen Krauthecken Kohlwäldern roten Rübensdickichten. (FB, 11)

Dass das Gesehene in der Wahrnehmung des Ich^A derartig unübersichtlich erscheint, gründet in hohem Maße darin, dass sich hier unterschiedliche Realitätsebenen vermengen: Der als Landschaft beschriebene Tisch ähnelt nicht nur der vom intradiegetischen

107 Vgl. in dieser Hinsicht WARNING, »Erzählen im Paradigma«, 200–207.

108 Vgl. für eine ausführliche Analyse des Verfahrens Simons in *La Route des Flandres* ALBERS, *Photographische Momente bei Claude Simon*, 72–96. Irene Albers macht hier zwei Charakteristika der Erinnerung aus: »die gleitende Formlosigkeit der Erinnerung einerseits und die präzisen herausgehobenen ›photographischen‹ Einzelbilder andererseits.« Ebd., 92. Die Erinnerung im Text sei »kein geordneter Bilderraum, kein Photoalbum«, Simons Beschreibungssprache sei vielmehr »das Gegenteil eines Fixierbades« (ebd.) und ermögliche auf diese Weise, das in keiner sprachlichen Ordnung aufgehende Trauma doch zur Sprache zu bringen: »Mit Hilfe des photographischen Modells«, so Albers, »bewahrt Simon die prekäre Referentialität dieser traumatischen Nachbilder, eine Referentialität, die nichts mit ›realistischer‹ Darstellung zu tun hat, sondern die photographische ›empreinte‹ der Wirklichkeit einerseits in der Psyche der Hauptfigur andererseits im Text selbst meint. Die Struktur der traumatischen Visualität wird damit auf die Sprache übertragen.« Ebd., 96.

Ich beim Essen im Handlungsstrang A betrachteten Landschaft vor den Fenstern, sondern auch denjenigen Landschaften, die im Handlungsstrang B vom Ich^B und Wobser durchwandert werden und an die sich das Ich^A, sollte es sich bei beiden Ich-Figuren um die gleiche Person und den Handlungssträngen um chronologisch aufeinander folgende Ereignisse handeln, beim Essen erinnern könnte. Zugleich wird auch in dieser Szene eine überschießende Mustererkennung offensichtlich, die das, was unübersichtlich erscheint, fassbar machen will, indem das Ich es mit etwas Bekanntem oder Erinnerungem vergleichend in Bezug setzt – etwa durch groteske Vergrößerung von Details. Die Motivbereiche des Essens und der Landschaft werden auch im weiteren Verlauf in beiden Handlungssträngen immer wieder eingeführt, so dass auf Textebene zuweilen kaum noch auseinanderzuidividieren ist, was an der jeweiligen Stelle »eigentlich« beschrieben wird. Wenn es etwa in einer synästhetischen Verknüpfung heißt, das Ich^B »erkenne« während seiner Wanderung »die kleinen in die warme Brühe des Abendrots getauchten Häuserbrocken« (FB, 45), scheinen sich hier die Eindrücke der beiden Handlungsstränge zu vermengen: Die Suppe im Teller der Ich-Figur^A dient als Bildspender für die von der Ich-Figur^B wahrgenommene Landschaft.¹⁰⁹ Im Gewebe des Texts gehen Realitätsebenen und Motivbereiche in der Periode syntaktisch wie bildlich ineinander über, ohne dass die Schwellen – etwa durch Interpunktion – gekennzeichnet wären.

Es ist ein Bild, das hinter mir suppig dampft, mit Häuserbrocken Mauerstümpfen, mit den abgeissenen Klumpen eines Abends, ein halbverkochtes halbverkauftes in einer großen Küche zusammengeschüttetes in einem großen Mund zusammengemahlenes Bild. (FB, 67)

Sich überblendende Motive und Parallelismen kennzeichnen die als »Bilder« benannten Eindrücke und verwischen an dieser wie auch an vielen anderen Stellen im Text jegliche Orientierungspunkte. Was generell für Wolfs Prosa zu veranschlagen ist, kristallisiert sich durch die Kennzeichnung des Beschriebenen als »Bild« in besonderer Weise: Die Leser:innen können in Ermangelung differenzierender Informationen vielerorts kein Wissen über die beschränkte Wahrnehmungsperspektive der Ich-Figuren hinaus generieren, welches sie befähigen würde, Verhältnisse, die diesen undurchsichtig sind, zu entschlüsseln. Inwiefern die Ich-Figuren ihre Umwelt adäquat wahrnehmen, erinnern und interpretieren, und welche Bestandteile des Erzählten Erinnerung, Wahrnehmung oder Imagination zuzuschreiben sind, ist für die Leser:innen nicht abschließend zu beurteilen.¹¹⁰

109 Zu Darstellung und Motivik des Essens vgl. ausführlich das Kap. II.5.3.

110 Vgl. hierzu auch PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 21 und 97–99, sowie JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 41 und 58–64. Jürgens hält mit Blick auf das Debüt fest, die »Darstellungstechnik des Erzählers«, die »Wahl des fragmentarischen Blicks« erweise sich »einer bruchstückhaften Wirklichkeit als angemessen, das Malum begrenzter Einsicht wandelt sich zum Maximum sicher- und darstellbarer Erkenntnis.« Ebd., 69. Im 1976 veröffentlichten Prosatext *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* wird dieses Prinzip schließlich auch in einer dem »Reise-Roman« vorangestellten paratextuellen Bemerkung offengelegt, wenn es über den Protagonisten heißt: »Alles, was er beobachtet und erlebt und halluziniert, vermischt sich in seinem Kopf« (GE, 8).

Die gleichmachenden Schilderungen von Verschiedenartigem, die in *Fortsetzung des Berichts* mit dem Etikett ›Bild‹ versehen werden, lassen an die von Lukács so vehement vorgebrachte Kritik der Beschreibung denken, Unterschiede einzuebnen, anstatt diese erzählend zur Anschaulichkeit zu bringen. In Wolfs »Landschaft des Gedächtnisses«, so Hermann Peter Piwitt, in der sich Erinnertes, Erträumtes und Halluziniertes mit sensuellen Augenblickserfahrungen mischt und das Erzählen mit seiner Kausalität suspendiert ist, herrscht eine Assoziationslogik, in der an die Stelle eines kausallogisch geordneten Handlungsgefüges die »Mannigfaltigkeit unterschwelliger Verweise, Anklänge und Analogien« tritt – ein Geflecht aus motivischen wie auch phonetischen und rhythmischen Beziehungen.¹¹¹ Da das Bewusstsein der Ich-Figuren keine Ordnung oder Sicherheit stiftet, ist alles Beschriebene eine Darstellung »unter Vorbehalt«;¹¹² Sinnstiftende, kohärente, narrative Weltvermittlung ist hier nicht zu holen. Die beständige Rede vom ›Bild‹ markiert konstant, dass fürs Subjekt eine ›reine‹ oder ›bedeutungslose‹ Oberfläche (mindestens in der Beschreibung) ein Phantasma bleiben muss. Die Unterscheidung von empirischer Welt und denkendem, erinnerndem, vorstellendem Subjekt ist angesichts der Gleichwertigkeit der verschiedenen Ebenen im Bild in Wolfs Debüt nicht mehr zu treffen. Der Idee einer Realität als einem *Anderen* des Subjekts, welche durch Beschreibung sprachlich *gefasst* zu werden sucht, wird im Text die Semiosisfrage, die Frage nach der *Formierung* von Realität durch das wahrnehmende, erinnernde und imaginierende Subjekt zur Seite gestellt.¹¹³ Einer Formierung, die als störanfälliger Prozess ins Werk gesetzt ist, in dem ein seiner Wahrnehmung wie Erinnerung unsicheres Ich versucht, sich durch Beschreibung ›ein Bild‹ zu machen – ein Bild allerdings, das so uneindeutig bleibt, dass dieser Versuch auf übergeordneter Ebene an die Leser:innen weitergereicht wird.

»ein Bild des Unbeständigen Wechselvollen Veränderlichen«. *Beschreibung als Schöpfung*

Bei aller Uneindeutigkeit der entstehenden Bilder, ist das von Piwitt (mit Blick auf die Vermittlungsinstanz in Wolfs Debüt) in den Ring geworfene Stichwort »eines von seinen fünf Sinnen besessenen Empirikers«¹¹⁴ berechtigt. Die Sprache wird bei Wolf keineswegs von einer außersprachlichen Wirklichkeit abgekoppelt und einem gänzlich freien Spiel der Signifikate und Signifikanten überantwortet. Die Unzweifelhaftigkeit und Stabilität des Referenten mag zwar verlustig gegangen sein – irrelevant ist dieser dadurch aber nicht geworden. Die Vermittlungsinstanzen der Prosawerke Wolfs jagen in ihrem Beschreibungsfuror einer (vorgefundenen oder formierten) intradiegetischen Wirklichkeit hinterher, die sich ihnen entzieht und die sprachlich (wenn überhaupt) nur unter Aufgebot all ihrer Kräfte darstellbar ist. Auch wenn die Sehnsucht nach einer unproblematisch funktionierenden referentiellen Funktion der Sprache ins Spielerische gewendet ist, so ist sie doch in allen Texten Wolfs als utopischer Fluchtpunkt präsent.

111 PIWITT, »Landschaft des Gedächtnisses und Augenblick«, 26. Vgl. zu den Textverfahren ausführlich die Kap. I.3 und I.4.

112 JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 60.

113 Vgl. KNALLER, »Realitätskonzepte in der Moderne«, insb. 12.

114 PIWITT, »Landschaft des Gedächtnisses und Augenblick«, 24.

Dies zeigt sich unter anderem darin, dass die Vermittlungsinstanzen wie auch die Figuren (v.a. Wobser und Krogge im Debüt, Pilzer und Pelzer in der ›Abenteuerserie‹) in Wolfs Prosa auffällig oft wissenschaftliche Ambitionen hegen und sich mit Vorliebe der ordnenden Funktion einer zumindest vermeintlich wissenschaftlichen Deskription bedienen.¹¹⁵ Sie verfügen, wie van Hoorn anhand von *Fortsetzung des Berichts* herausarbeitet, über ein teils umfassendes Faktenwissen im Bereich der Naturforschung und sind einer »positivistischen Sammelleidenschaft« verfallen.¹¹⁶ Unter Offerierung ganzer Kataloge alternativer Formulierungen wird eine Sache möglichst genau beschrieben, um den sinnlichen Eindrücken gerecht zu werden. Hierbei zeigen sich allerdings schnell grundlegende Schwierigkeiten, die nicht nur in den bereits untersuchten Unwägbarkeiten der Wahrnehmung, sondern auch im Verhältnis von Sache und Sprache begründet zu sein scheinen. So macht die Figur Pilzer, die sich als ein der empirischen Forschung verschriebener Naturwissenschaftler geriert, bereits zu Beginn von *Pilzer und Pelzer* einen besonders flüchtigen Gegenstand der Beschreibung aus, der in Wolfs Prosa immer wieder thematisiert wird, nämlich die Wolken – ein Gegenstand, der etwa bei Michel Serres exemplarisch für den Normalfall der »prachtvolle[n] Unordnung« und des Nichtwissens steht, angesichts derer die methodischen Wissensbemühungen der Klassifikation hilflos scheitern.¹¹⁷

Ich glaube, es hatte zu regnen begonnen, ich sah eine Anzahl Wolken vorbeitreiben, Pilzer unterschied wesentlich verschiedene Hauptformen, er sprach von grauen Klößen Schwarten und Bohnen, ich sah tief am Horizont ungeheure bleiche Würste sich übereinanderhäufen und über den Boden rollen. Pilzer sagte etwas, das von besonderer Wichtigkeit sei für das Verständnis der Witterungsvorgänge, die Wolken, sagte er, gälten als ein Bild des Unbeständigen Wechselvollen Veränderlichen, ich mußte ihm in diesem Punkt rechtgeben, denn nun erschienen gänzlich neue Wolkengestalten, gebeult gebogen pilzartig schleierähnlich. Doch offenbar änderte sich das Aussehen der Wolken auch nach dem Standpunkt, von dem aus wir sie betrachteten, so daß wir für das gleiche Wolkengebilde unter Umständen verschiedene Namen fanden, dazu kam noch, daß sie namentlich unter dem Einfluß des Windes, der nun sehr stark geworden war, fortwährend ihre Gestalt veränderten, ich nannte sie Knollenwolken, Pilzer nannte sie Brotwolken, ich nannte sie Waffelwolken, Pilzer nannte sie Gurkenwolken, ich nannte sie Schwammwolken, Pilzer nannte sie wieder anders. Es gelang uns trotzdem, unsere Kenntnis der Wolkenformen und des Wesens der Wolken überhaupt zu erweitern. (PP, 22)

Die angestrebte systematische Unterscheidung und Darstellung der »Hauptformen« der Wolken durch Pilzer und das intradiegetische Ich wird durch den in steter Verwandlung begriffenen Beobachtungsgegenstand erschwert. Die Wolken bieten sich als

115 Vgl. zu einem Überblick über die Deskription als methodisches Instrument (etwa in der Geographie, den Geowissenschaften, der Botanik und der Medizin) einführend INHETVEEN/KÖTTER (Hg.), *Betrachten – Beobachten – Beschreiben* (1996).

116 VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 270.

117 SERRES, *Hermès IV*, 7. Vgl. zu Serres' Entwurf einer »science mineure«, die der traditionellen »Präferenz für eine einheitliche und systematische Ordnung des Wissens« entgegensteht: RÖTGER, »Medialität generiert Realität«, Zitat 210.

Inbegriff »des Unbeständigen Wechselvollen Veränderlichen« dar, das, kaum ist eine beobachtete Form beschrieben und benannt, schon wieder in anderer »Gestalt« vorliegt – angesichts des »Einfluß[es] des Windes« und dem Sich-»[Ü]bereinanderhäufen« der Formen lässt sich für das Phänomen der »Witterungsvorgänge« keine kontrollierte Beobachtungssituation einrichten. Hinzu kommt das Problem der Perspektive: Je nach »Standpunkt« müssen »für das gleiche Wolkengebilde unter Umständen verschiedene Namen« zugelassen werden. Persiflierend wird auf die Definition einer Sache per *genus proximum* und *differentia specifica* angespielt: Ob die Kategorien »Klöße«, »Schwarten«, »Bohnen« und »Würste«, beziehungsweise »Knollen«-, »Brot«-, »Waffel«-, »Gurken«- und »Schwammwolken« sowie »[G]ebeult[e,] [G]ebogen[e,] [P]ilzartig[e,] [S]chleierähnlich[e]« allerdings nun die »Hauptformen« der Wolken sind, die zu unterscheiden das Ziel der Untersuchung war, oder ob es sich bei diesen jeweils nur um Unterkategorien handelt, bleibt offen. Dennoch schließt die Szene auf einer optimistischen Note: »Es gelang uns trotzdem, unsere Kenntnis der Wolkenformen und des Wesens der Wolken überhaupt zu erweitern.« Diese Gewissheit verblüfft, nicht zuletzt, da keine einzige der in der empirischen Wirklichkeit der Leser:innen gängigen Bezeichnungen zur Klassifikation von Wolkenformen auch nur erwähnt wurde.¹¹⁸

Die zentrale Frage, die hier gestellt wird, ist offenbar weniger die explizit formulierte nach einer Taxonomie, sondern vielmehr diejenige nach der Überführung des sensuellen Eindrucks eines flüchtigen Phänomens in den Modus der Sprache. Den sinnlich wahrnehmbaren Objekten der (intradiegetischen) Welt, dem »Aussehen der Wolken«, stellt Wolfs Prosa in dieser Szene den aus arbiträren Zeichen bestehenden, nur mittels Intellekt verstehbaren Code der Sprache gegenüber. Die Strategie Pilzers und

118 Die von Luke Howard unter dem Titel *On the modification of Clouds* 1803 im *Philosophical Magazine* veröffentlichte Kategorisierung der Wolken-Grundtypen der Cirrus, Cumulus, Stratus und Nimbus mit unterschiedlichen Zwischenstufen und Übergängen, deren Terminologie bis heute Gültigkeit hat, prägte nicht nur die wissenschaftliche Beschreibung, sondern auch die künstlerische Darstellung von Wolken maßgeblich. Während etwa Carl Gustav Carus und Johann Christian Dahl mit Howards Typen arbeiteten, beharrte Caspar David Friedrich (trotz aller Überredungsversuche durch Goethe) darauf, die Wolken weiterhin so zu malen, wie er sie sah: Vgl. REICHERT, *Wolkendienst*, 10f. sowie DAMISH, *A Theory of Cloud* (2002). Auch in die Literatur hat Howards Typologie Einzug gehalten. Bei Gustave Flaubert heißt es etwa in *Bouvard und Pécuchet*: »Um die Wetterzeichen verstehen zu lernen, studierten sie den Wolkenbau nach der Einteilung von Luke-Howard. Sie beobachteten diejenigen, die sich lang hinstrecken wie Mähnen, solche, die Inseln gleichen, andere, die man für Schneeberge halten könnte, und versuchten dabei, die Nimbus- von den Zirruswolken, die Stratus- von den Kumuluswolken zu unterscheiden; die Formen veränderten sich, bevor sie die Namen gefunden hatten.« FLAUBERT, *Bouvard und Pécuchet*, 41. – Im Typoskript zu Wolfs »Abenteuerserie« wird das Versagen einer wissenschaftlichen Klassifizierung noch explizit von der Ich-Figur adressiert. Hier endet die Passage auf: »es gelang uns trotzdem, unsere Kenntnisse von den wolkenformen und dem wesen der wolken überhaupt ansehnlich zu erweitern, obgleich uns eine einteilung der wolken nach streng wissenschaftlichen prinzipien nicht gelingen wollte.« WOLF, *Pilzer und Pelzer*. Manuskript Prosa [DLA], 12f. In der Buchpublikation muss hingegen fraglich bleiben, ob innerhalb der erzählten Welt in *Pilzer und Pelzer* die realiter seit Mitte des 18. Jahrhunderts geleistete Erforschung des Himmels und des Wetters bekannt ist und woran sich also die Maßstäbe der Figuren orientieren. Auf Textebene wird freilich durchaus auf die entsprechenden Diskurse rekurriert.

der Ich-Figur gegenüber den Unzulänglichkeiten der Beschreibungssprache, das sinnlich Wahrnehmbare einzufangen, ist es zunächst, die unbeständigen Formen der Wolken über Vergleiche und Analogien einzuholen und so über rhetorische Kniffe das Flüchtig-Veränderliche mit dem Handfest-Alltäglichen und Bekannten kurzzuschließen. Das ›Himmlische‹ wird mit dem Irdischen, das Erhabene mit dem Niederen verbunden: Werden Illusionen topisch als ›Wolken‹ bzw. ›Wolkengebilde‹, die Realität als ›fester Boden‹ symbolisiert, so erscheint die Benennung der Wolken in *Pilzer und Pelzer* als »Gang nach unten«, also als eine nach Jürgen Link realistische »Dynamik der Desillusionierung«.¹¹⁹ In diesen des-illusionierenden, ›realistischen‹ Vergleichen fixieren die Wolkenbeschreibungen wie Schnappschüsse einen Moment, dessen sinnlichen Eindruck sie verbal in einer spezifischen Form (etwa »Schwarten«) erstarren lassen, während die Akkumulation der eingefrorenen Einzelbilder in der verbalen Sequenz der Notwendigkeit Rechnung trägt, auch die Veränderung des Gegenstands in der Zeit zu erfassen.¹²⁰ Auf diese Weise findet sich in der vorgeblich wissenschaftlichen Wolkenbeschreibung nicht zuletzt ein Medienvergleich in Szene gesetzt: Einerseits erscheint der Code der Sprache gegenüber dem »Bild des Unbeständigen Wechselvollen« (Hervorh. BB) durch seinen Mangel an Sinnlichkeit als benachteiligtes Medium; andererseits offenbart die ausgestellte Kompetenz der Sprache, den Fluss der Zeit in die Darstellung integrieren zu können, diese zugleich als privilegiertes Medium, das die sinnlich fassbare Welt darstellen kann, ohne dabei auf das sinnlich Fassbare beschränkt zu sein.¹²¹ Die durch die (Neu-)Benennung der Wolkenformen evozierte Bildproduktion in der Vorstellungskraft der Leser:innen, für welche – insofern keine Meteorolog:innen – in den meisten Fällen »Klöße«, »Schwarten« und »ungeheure bleiche Würste« imaginativ produktiver sein dürften als »Cirrostratus« (»schleierähnlich«) oder »Cumulonimbus« (»pilzartig«), hebt zudem die spezifische Wirkkraft einer bildlichen, einer Anschaulichkeit erzeugenden Sprache hervor.

Was in der Beschreibung der Wolkenformationen in *Pilzer und Pelzer* inszeniert wird, ist weniger der Traum einer korrekten Kartierung der verschiedenen »Hauptformen« der Wolken, sondern der Traum einer idealen *ekphrasis*. Das genuine Potential der Sprache ermöglicht in der Darstellung zugleich den räumlich-visuellen Eindruck als auch die zeitliche Sequenz und erweitert dadurch die Erkenntnis über das »Wesen der Wolken überhaupt«. Der im Text etablierte wissenschaftliche Impetus und der mimetische Zweck fungieren als Kontrastfolie, um ein Anderes hervorzuheben: Das vermeintliche Scheitern eines präzisen Bezugs auf die intradiegetisch außersprachliche Wirklichkeit, der Verlust der Referenz, schlägt um in eine Feier der Spielräume der illusionsstiftenden literarischen Beschreibungssprache, die als produktive Schöpfung markiert wird.¹²² Als Schöpfung, an der in der Lektüre auch die Leser:innen beteiligt sind – erzeugt doch die

119 Vgl. die an Jaques Rancière anschließenden Überlegungen Links zur Katabasis als Grundmodell realistischen Schreibens: LINK, »Wiederkehr des Realismus – aber welches?«, Zitate 12.

120 Zum Verhältnis von räumlich-visueller und zeitlicher Darstellung in Bild und Literatur vgl. KRIEGER, »Das Problem der *Ekphrasis*«, insb. 43–47.

121 Vgl. ebd., 45.

122 Das Potential zur »Fiktion einer *Ekphrasis*« ist laut Krieger bereits Homers Schildbeschreibung eingeschrieben: Ebd., 49. Die hier betonte schöpferische Funktion der Beschreibung macht auch Robbe-Grillet stark, der das Werk nicht als »Zeugnis einer äußeren Realität«, sondern als »eigene Realität« begreift: ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 104.

Bezeichnung der veränderlichen Dinge durch Wörter in deren Imagination wiederum die Eindrücke des Flüchtigen. Die vorgeblich auf Wissenschaftlichkeit zielende Operation der genauen Deskription wird also in der Prosa Wolfs in eine textuelle Praktik transformiert, die auf die referentielle und die schöpferische Funktion von Sprache zugleich verweist. Die Betonung letzterer bildet in der Prosa eine Konstante, die, wie im folgenden Kapitel weiter ausgeführt wird, der Unmöglichkeit des Erzählens und Beschreibens das Exponieren der Potentiale von Sprache entgegenstellt.

An die Stelle eines erklärenden, ordnenden, sinnstiftenden Erzählens, so lässt sich mit Blick auf die im Vorangegangenen vorgenommenen Analysen festhalten, tritt in Wolfs Prosa Beschreibungsfuror und Beschreibungsnot. Während bereits von Barthes, Robbe-Grillet und Weiss die Argumente der Verfechter realistischer Erzählens in ihr Gegenteil verkehrt wurden, um gerade aus der Forcierung der Beschreibung einen neuen ›Realismus‹ zu entwickeln, setzt sich Ror Wolf von diesen partiell dadurch ab, dass zwar auch er den Darstellungsmodus der Beschreibung stark aufwertet, zugleich jedoch dessen Aporien offenlegt. Die Beschreibung oszilliert zwischen der Utopie einer Beschreibung, die die Welt Wort für Wort neu sichtbar machen könnte und der Aufdeckung dieser Utopie als Phantasma. Wo die Beschreibung *als Beschreibung* in den Fokus rückt, wird die Widerständigkeit der Dinge sichtbar und tritt zugleich die Sprache selbst in den Vordergrund. Die dynamisierenden Beschreibungen im ›Bild‹ verflechten zudem die bereits per se als äußerst prekär dargestellten Modi der Wahrnehmung und der Erinnerung mit dem Modus der Imagination. Die wolfsche Form der Beschreibung erweist sich so nicht als reiner Oberflächenrealismus der Abschilderung, sondern als Versuch, die störrische Oberfläche zu beschreiben, ohne gänzlich zu fixieren; die Dinge als solche zu präsentieren, und doch weder deren Bedeutungspotential zu leugnen, noch die Potenz der Sprache zu verbergen. Als Versuch also, auch und gerade in der *Störung* dessen, was als gelingende, Anschaulichkeit erzeugende Beschreibung gilt, der Wirklichkeit näherzukommen – und zwar in einer den Dingen, der Wahrnehmung und dem Prozess der Beschreibung möglichst gerecht werdenden Form.

3 Transparenz und Opazität. Prosaschreiben als Arbeit in und mit Sprache

wenn es wahr ist dass die sprache der
verständigung dienen soll na hörn sie nein
nein. woher das kind allerweil die flausen
herbekommt? ... zwanzigtausend jahr dient
sie nun schon der verständigung, es muss
endlich einmal schluss sein damit¹

In der Prosa Ror Wolfs stellen, wie in den vorangegangenen Kapiteln gesehen, weder das Erzählen noch das Beschreiben allein die maßgeblichen Strukturprinzipien der Texte dar. Sie zeigen vielmehr – im Fall des Erzählens als humoristisch inszeniertes Schreckgespenst und zugleich Abstoßungspunkt der Prosa, im Fall des Beschreibens als Utopie und Unmöglichkeit – lediglich *mögliche* Modi des Prosatexts an. Erzählen und Beschreiben werden bei Wolf von einem selbstreflexiven, sprachskeptischen wie ›spracherotischen‹ Prosaschreiben abgelöst, das alternative Formen der Bindung jenseits der Dominanz von Narration und Referenz in einem ›Schreiben im Paradigma‹ etabliert.² Die Herstellung von Kohäsion verschiebt sich in Wolfs Prosa von der Ebene des Dargestellten, wo sie im Rahmen eines auf Sinnstiftung und mimetischen Wirklichkeitszugriff ausgerichteten realistisch verfahrenen Erzählens maßgeblich verortet ist, auf die Ebene der Darstellung. Die wolfschen Texte stehen, dies hat sich bereits in den bisherigen Ausführungen gezeigt, nicht primär im Zeichen der Mimesis, der Nachahmung einer vorgängigen Wirklichkeit, sondern in dem der Poiesis, dem (eigenständigen) *Machen* von Kunst. Sie zwingen ihre Leser:innen dazu, anzuerkennen, dass es sich bei ihnen um Gebilde aus Sprache handelt. Mehr noch: Die Sprache tritt in der Rezeption als Dominante in den Vordergrund, die andere strukturbildende Elemente überlagert und die Anwendbarkeit hermeneutischer Interpretationsverfahren hemmt. Mit diesem Fokus auf die Sprache

1 WIENER, »Die Verbesserung von Mitteleuropa (Fortsetzung)«, 25.

2 Vgl. zur Abkehrbewegung von überwiegend narrativ organisierter Prosa WARNING, »Erzählen im Paradigma« (2002), dessen titelgebende Formulierung hier in leichter Abwandlung verwendet wird. Der Begriff der Spracherotik wird in Kap. 1.3.4 eingeführt.

als Medium und ›Material‹ des literarischen Texts rückt in der Lektüre zugleich die explorative Tätigkeit (experimentellen) literarischen Schreibens als Arbeit »in und mit der Sprache« ins Zentrum der Aufmerksamkeit.³ Diese Aufmerksamkeitsverschiebung trägt eine historische Signatur: Die zeitgenössische Literatur, so stellt Roland Barthes 1966 fest, sei nicht mehr »ein Werkzeug im Dienst der Vernunft oder des Herzens«, sondern widme sich der »Erforschung der Sprache« – erst nachdem die Literatur »jahrhundertlang durch das literarische Schöne gewandelt« sei, könne sie sich nun »den grundlegenden Problemen der Sprache stellen, ohne die sie nicht da wäre.«⁴

Im Folgenden wird in den Blick genommen, wie sich die in Ror Wolfs Prosa vollzogene Arbeit in und mit Sprache beschreiben lässt. Den experimentellen Zugriff und die aus diesem resultierende spezifische Textualität als rein formalistische, von Gegenwart und Realität abgewandte Spielerei zu rubrizieren, griffe, so die zugrunde liegende Annahme, zu kurz. Wolfs Auseinandersetzung mit Sprache lässt sich als Suche nach neuen, nicht korruptierten Arten der Sprachverwendung lesen. Diese Suche verortet Wolfs Schreiben in den stark politisierten Debatten der 1950er und 1960er Jahre; die Ausstellung von Sprache als gesellschaftliches Produkt, die sich durch die Prosaarbeiten des Autors zieht, muss auch vor dieser Folie gelesen werden (3.1). Ausgehend von der Betrachtung des grundlegend gesellschaftlichen und damit auch politischen Charakters von Sprache wird untersucht, auf welche Weise in den Prosatexten Sprache als Zeichensystem (*langue*) und Sprachpraxis (*parole*) thematisiert und wie habitualisierte alltagssprachliche wie auch literarische Sprachverwendung sabotiert werden (3.2). Der kritische Blick auf die Be- und Vernutzung von Sprache führt bei Wolf allerdings keineswegs zu einer Reduktion der Sprache hin zum Schweigen, sondern eröffnet stattdessen – ähnlich wie im Schreiben Franz Mons, das im Folgenden als wichtiger Bezugs-, aber auch Abgrenzungspunkt dient – den Möglichkeitsraum eines lustvoll-sinnlichen Spiels mit Sprachmaterial. Dieses kann sich bis zu einem referentiellen ›Rauschen‹ steigern, in welchem die denotierende Funktion von Sprache fast gänzlich in den Hintergrund tritt (3.3). Ein solcher Umschlag erfolgt in Wolfs Prosa aber immer nur punktuell. Wolf inszeniert Sprache auch, aber nicht primär als Material, sondern setzt diese als Ausgangspunkt des Prosaschreibens dezidiert als ein doppelseitiges Medium in Szene (3.4).

3.1 Gesellschaftliche Realität der Sprache. Sprachskepsis und Engagement

Das »Vertrauensverhältnis zwischen Ich und Sprache und Ding«, so Ingeborg Bachmann in ihrer Frankfurter Poetikvorlesung 1959/1960, sei »schwer erschüttert«⁵ – ein Befund,

3 So die ebenso einfache wie präzise Formulierung Claude Simons in seinem Vortrag *Schreiben*, in dem er festhält, »daß schreiben – was zu oft vergessen wird – anders als sprechen heißt, in und mit der Sprache zu arbeiten«. SIMON, »Schreiben«, 65.

4 BARTHES, »Schreiben, ein intransitives Verb?«, 250.

5 BACHMANN, »Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung«, 188. Vgl. allgemein einführend zur »Krise« der Sprache« in der Moderne Monika Schmitz-Emans, die konstatiert, die moderne Dichtung werde zu einem »Demonstrationsfeld beschädigter oder zerstörter, sowie versagender und scheiternder Sprache. Die Rede spiegelt hier keine Ordnung mehr vor; sie lässt Un-

den sie mit vielen Autor:innen ihrer Zeit teilt. Franz Mon stellt 1968 fest: »Die naive Übereinstimmung von Wort und Sache, Ausdruck und Wirklichkeit ist zerschlissen durch den tatsächlichen Gebrauch der Sprache wie durch die unerhörte Kluft zwischen dem Faktischen dieser Realität und den Worten, die damit fertig werden sollen.«⁶ Die Suche nach einem neuen Umgang mit Sprache entgegen ihrem »tatsächlichen Gebrauch« stellt, bei aller Unterschiedlichkeit, die gemeinsame Grundlage vieler (experimenteller) Texte der 1950er und 1960er Jahre dar.⁷ Peter Handke fordert, wie eingangs bereits erwähnt, in seiner Kritik an den normativen Bewertungskriterien der Gruppe 47 von der zeitgenössischen Literatur prominent die Anerkennung der eigenständigen »Realität der Sprache«, die eben nicht an den Dingen gemessen werden könne, »die sie *beschreibt*«, sondern vielmehr an »den Dingen, die sie *bewirkt*«. ⁸ Er habe keineswegs etwas gegen die Beschreibung an sich, nur gegen diejenige »Art von Beschreibung, wie sie heutzutage in Deutschland als ›Neuer Realismus‹ proklamiert wird«, da in dieser die Sprache als Medium der Literatur unsichtbar würde.⁹ In großen Teilen der zeitgenössischen Literatur herrsche eine auf Inhalte fixierte Sprachvergessenheit: »Die Sprache wird nur benützt. Sie wird benützt, um zu beschreiben, ohne daß aber in der Sprache selber sich etwas rührt. Die Sprache bleibt tot, ohne Bewegung, dient nur als Namensschild für die Dinge.«¹⁰ Anstatt Sprache einzig als Vermittlungsmedium einer außersprachlichen Wirklichkeit zu betrachten, müsse die »tückische Sprache« selbst, müssten die Wörter als

ordnung offensichtlich werden. Darin besteht, wenn schon nicht ihre ›Wahrheit‹, so doch ihre ›Wahrhaftigkeit‹.« SCHMITZ-EMANS, *Die Sprache der modernen Dichtung*, 45 und 44.

6 MON, »Collagetexte und Sprachcollagen«, 351.

7 Die später oft unter dem Schlagwort der ›Neoavantgarde‹ gefassten Autor:innen und Schreibweisen der Zeit verstanden und präsentierten sich in ihrem Entstehen explizit nicht als (nach außen hin formierte) neue avantgardistische Richtung, sondern als Suchbewegung. In der Zeitschrift *TEXTE UND ZEICHEN* etwa, in der unter anderem Gottfried Benn, Arno Schmidt, Samuel Beckett, Max Bense und Jean-Paul Sartre publizieren, distanziert sich Alfred Andersch explizit von der Etikettierung mit dem Schlagwort ›Avantgarde‹, wenn er in einer redaktionellen Notiz am Ende der Zeitschrift, die 1956 in ihr zweites Jahr geht, schreibt: »das neue Prädikat, mit dem unsere Zeitschrift in gedankenloser Freundlichkeit oder gedankenvoller Bosheit bedacht wird, heißt ›avantgardistisch‹. [...] Wir versichern jedoch unseren Lesern, daß *TEXTE UND ZEICHEN* keine avantgardistische Zeitschrift ist, und zwar einfach deshalb, weil die Redaktion nicht ahnt, was das Wort ›avantgardistisch‹ im Jahr 1956 zu bedeuten hat.« ANDERSCH, »NOTIZEN«, 103. Auch die Herausgeber der studentischen Zeitschrift *nota*, in der unter anderem Franz Mon und Ferdinand Kriwet veröffentlichen, verwehren sich 1959 explizit einer klaren Richtung oder eines Programms: »wir haben kein programm bevor wir die ersten nummern gelesen haben können wir nicht sagen was wir wollen um zu erfahren was wir wollen wollen wir diese zeitschrift herausgeben/[...] diese zeitschrift vertritt keine richtung/mit richtungen beschäftigen sich die kursbücher.« GRAEVENITZ/MORSCHEL, »vorwort oder auch keins«, 3. Hans Christian Kosler konstatiert in seinen Überlegungen zur Situation der ›Neoavantgarde‹, die neue experimentelle Literatur trete insbesondere deswegen »nicht als Aktualisierung der Avantgarde auf, weil die historische Situation, in der sie entsteht, ihr die Möglichkeit geraubt hat, sich als öffentliches Kampfmittel zu verstehen.« KOSLER, »Neoavantgarde?«, 255.

8 HANDKE, »Zur Tagung der Gruppe 47 in USA«, 34.

9 Ebd., 29f.

10 Ebd., 30.

»Wirklichkeit der Literatur« in den Fokus der Aufmerksamkeit rücken, da sprachliche und »formale Fragen eigentlich moralische Fragen« seien.¹¹

Es wird vernachlässigt, wie sehr die Sprache manipulierbar ist, für alle gesellschaftlichen und individuellen Zwecke. [...] Indem man die Sprache nur *benützt* und nicht *in* ihr und *mit* ihr beschreibt, zeigt man nicht auf die Fehlerquellen in der Sprache hin, sondern fällt ihnen selber zum Opfer.¹²

Angesichts einer Sprache, die zum gegebenen historischen Zeitpunkt »auf eine alle Ideen und Erfahrungen verderbende Weise mißbraucht worden war«¹³ sahen viele Autor·innen diese Gefahr. Helmut Heißenbüttel markiert im Rückblick auf die 1950er Jahre das Misstrauen als alles bestimmende Geisteshaltung der Schreibenden: »Skepsis. Vorbehalt. Vorbehalt des Vorbehalts. Mißtrauen. Personen wie Mitteln wie Chancen gegenüber«.¹⁴ Diejenigen Autor·innen, die aus diesem Misstrauen eine radikal neue Form des Umgangs mit Sprache zu entwickeln suchten, wurden in den 1950er und 1960er Jahren häufig unter den Kategorien des »Experiments« und der Arbeit mit Sprache als »Material« rubriziert oder machten diese Begriffe selbst für ihr Schreiben stark.¹⁵ Im literarischen und geistigen Kontext dieser experimentellen Literatur, die zum Zeitpunkt ihres Entstehens eine randständige Position einnahm, ist das Schreiben Ror Wolfs zu verorten.¹⁶ In der vorliegenden Studie wird hierbei, wie eingangs skizziert, unter der »experimentellen« Verwendung von Sprache als »Material« eine Sprachverwendung gefasst, die nicht

11 Ebd., 30 und 34.

12 Ebd., 30.

13 VORMWEG, »Das Neue in der Literatur der fünfziger Jahre«, 17.

14 HEIßENBÜTTEL, »Meine« oder »die« fünfziger Jahre«, 61.

15 So etwa auch Heinrich Böll – unter den hier angelegten Kriterien nicht unbedingt als radikaler »Experimenteller« zu bezeichnen –, der sich erinnert, dass nach dem Krieg das »Schreiben« für ihn vor allem eines war, nämlich »ein Experiment«: »Es war erst mal die Sprache als Material, fast in physikalischem Sinne ein Experimentierstoff, und Sie dürfen nicht vergessen, daß wir doch zwölf Jahre lang mit einer völlig verlogenen, hochpathetisierten Sprache konfrontiert waren. Zeitungen, Rundfunk, sogar in Gesprächen, in den Jargon ging das ein, und unsere Sprache, also sagen wir ruhig, die deutsche Sprache auf diese Weise wiederzufinden, war per se ein Experiment.« LENZ/BÖLL, »Ich habe nichts über den Krieg aufgeschrieben«, 68f. Selbstredend gab es im Gegenzug auch zeitgenössische Stimmen, die sich vehement gegen die Verwendung des Begriffs des Experiments aussprachen. Vgl. etwa ENZENSBERGER, »Die Kunst und das Meerschweinchen« (1956).

16 Um zumindest einige wegweisende Publikationen der Zeit zu nennen: Eugen Gomringer bringt 1951 *konstellationen*, Helmut Heißenbüttel 1954 *Topographien*, Franz Mon 1959 *artikulationen* heraus; auch H. C. Artmann, Gerhard Rühm, Ernst Jandl oder Max Bense nehmen in den frühen 1950er Jahren mit je eigenen experimentellen Ansätzen prominente Positionen im literarischen Diskurs ein. Allerdings, so hält Heinrich Vormweg im Rückblick fest: Das »von heute aus gesehene Neue – konkrete, experimentelle Literatur – galt damals günstigstenfalls als das extrem Außenseiterische«. VORMWEG, »Das Neue in der Literatur der fünfziger Jahre«, 9. Nach Vormweg war das »Neue« in der Literatur der 1950er Jahre gerade nicht der proklamierte Neuanfang in der frühen Nachkriegszeit, der sich unter den Begriffen des »Auszugs aus dem Elfenbeinturm« oder dem von Wolfgang Weyrauch vertretenen »Kahlschlag« gegen eine Innerlichkeit der Literatur zu behaupten suchte: »Das Neue war vielmehr die Abkehr vom Kahlschlag, die Rückkehr in den Elfenbeinturm« (ebd., 12). Die Forderung einer radikal neuen Sprache sei für die »allgemeine öffentliche Literaturvorstellung« in den 50er-Jahren allerdings ein Randphänomen geblieben. Ebd.

primär oder allein auf die denotierende Funktion von Sprache zielt, sondern die die Aufmerksamkeit auf Sprache (als System, Medium oder Praxis) und/oder Wörter und Text (etwa in ihren phonetischen oder visuellen Eigenschaften) selbst lenkt.

Aufschlussreich mit Blick auf die Prosa Wolfs sind im genannten Kontext insbesondere die sprach- und literaturtheoretischen Reflexionen Franz Mons, mit dem Wolf die Vorliebe fürs Sprachmaterial als gesellschaftlichem Allgemeinbesitz und das Interesse an der »alltagspragmatische[n] Vernutzung von Sprache«¹⁷ teilt. Nicht allein der konkrete (ideologische) Missbrauch von Sprache, sondern bereits die Versteinerung und Verkrustung von Sprache im Gebrauch führe, so Mon, zur Untergrabung ihres Potentials. Das Problem »der Verfestigung, der Standardisierung, Schematisierung, Funktionalisierung der Sprachprodukte, mit dem Geschiebe der Pattern, der ideologisierenden Redensarten, der spruchbandartigen, inkrustierten falschen Weisheiten« sei konstant präsent.¹⁸

Wir leben mehr oder weniger bewusst in einer von Sprachstereotypen wetterfest imprägnierten Wirklichkeit und erfahren punktuell doch wieder den Schock, der von dem, was sich tatsächlich abspielt, ausgeht. Die Situation wird dadurch kompliziert, dass die Sprachfilter auf Schockerfahrung eingestellt sind, sich immer wieder an ihr orientieren, sich von ihr aufrauen lassen und sie dadurch absorbieren.¹⁹

Realität werde in einem »Besänftigungsprozess«²⁰ in eine verkürzte und vereinfachte sprachliche Fassung übersetzt, welche die Schockerfahrung der Realität neutralisiere und durch die Einhegung in vertraute sprachliche Muster den Eindruck erwecke, die Realität wäre – dergestalt »wetterfest imprägniert[]« – problemlos bewältigbar. Diesem Verhältnis von Sprache und Realität ließe sich nicht allein durch Reflexion begegnen. Stattdessen müssten die »inkrustierten Sprachgebilde selbst in eine Fassung gebracht werden, die ihrer Realität entspricht«, und zwar, indem sie als Realitätsfragmente betrachtet würden. Erst aus der Vertrautheit gelöst und in eine offensichtliche »Verdinglichung« getrieben, so Mon, könnten sie ihren »vom Subjekt gestifteten Ganzheits- und Sinncharakter verlieren, sodass das Subjekt in der Konfrontation mit dieser Wahrheit seiner Sprachgebilde ihr Verhältnis zur Realität erkunden kann.«²¹

Franz Mon begreift also die verfestigten Muster alltäglich-pragmatischer Sprachnutzung keineswegs als den zu verteufelnden Gegenpol eines sprachkritischen experimentellen Texts, sondern gerade als dessen notwendigen produktiven Abstoßungspunkt:

Das prozesshafte, bewegliche, experimentierende Arbeiten mit der Sprachsubstanz gelingt nur im kritisch-distanzierten Querstellen und in einem Bewusstsein, das von allen Gefährdungen weiß; und die Kritik vollzieht sich im destruktiven Angriff auf das aufgestöberte Material nach Methoden des Sprachprozesses. [...] Sieht man genauer zu, so bemerkt man, dass die beiden Seiten des Prozesses, Vorgang und Kritik, sehr

17 LENTZ, »Wir haben Sprache, und sie hat uns«, 648.

18 MON, »Text als Prozess«, 63.

19 MON, »Collagetexte und Sprachcollagen«, 338.

20 Ebd.

21 Alle Zitate ebd., 339.

eng aufeinander bezogen sind, ja dass sie ineinanderwirken. Das Prinzip des ersten Momentes ist die Innovation, die Verneinung, die Aufhebung des verfestigten Standards, übrigens nicht nur der Mitteilungssprache, sondern auch des poetischen Experiments.²²

Der als unabschließbare Sprach-Arbeit gedachte, als sich von Moment zu Moment weiterbewegende ›Text als Prozess‹ im Sinne Mons ist damit eine stetige kritische Reflexion nicht nur der Sprache in ihrer praktischen Verwendung, sondern auch der Sprache des literarischen »Experiments« (in ihrer poetischen Funktion), die laut Mon ebenso zu Verfestigung und Standardisierung tendiert wie die Alltagssprache. Beide Formen der Sprachverwendung müssen in der Arbeit am Text beständig zur Disposition stehen, sichtbar und wieder beweglich gemacht werden: angegriffen, aufgehoben, erneuert.

Sprache als Ergebnis der gesellschaftlichen Situation und die andere Wirklichkeit der Collage

Der von Mon beschriebene Umschlag und experimentelle Zugriff findet sich in Wolfs Prosa unter anderem im Umgang mit »aufgestöberte[m]« Sprachmaterial, welches nicht nur auf sich selbst, sondern auch auf die gesellschaftliche Realität von Sprache verweist.²³ Es wurde oft darauf hingewiesen, welch zentrale Rolle der Sprache in Wolfs Prosa zukommt; wesentlich seltener allerdings darauf, dass die Zuwendung zur Sprache bei Wolf zugleich als Zuwendung zur gesellschaftlichen Wirklichkeit zu lesen ist.²⁴ Dabei tritt diese Zuwendung durchaus offen zutage; verwendet doch Wolf (zuweilen exzessiv) sprachliche Fundstücke, die häufig dem Sprachgebrauch der Alltags- und Populärkultur entstammen: Redewendungen, die Sprache des Fußballs und der Werbung, aber auch genretypische ›Sprachen‹ der Kriminal-, Horror-, Abenteuer- und Reiseliteratur werden von Wolf der eigenen Prosa einverleibt.²⁵ Das Collageverfahren stellt, wenn es auch in

22 MON, »Text als Prozess«, 63.

23 Kosler etwa hält in diesem Sinne allgemein zur »sprachreflektorischen Dichtung« der 1960er Jahre fest, diese sei kein »souverän-autistisches Laborieren mit Worten«, sondern »das Gewährwerden sämtlicher an der Sprache beteiligter Schichten als Ergebnis einer Materialdurchdringung.« KOSLER, »Neoavantgarde?«, 257. Zum Verhältnis von Nonkonformismus, Engagement und Experimentalität in der Literaturszene der 1960er Jahre vgl. auch THIERS, *Experimentelle Poetik als Engagement*, 83–106.

24 Werth konstatiert zu Wolfs ersten beiden Buchpublikationen, »Sujet« sei »die einzige Realität, die Wolf als Material des Schriftstellers anerkennt: die Sprache«; auch Gamper benennt die »[h]andelnde ›Person‹ von *Pilzer und Pelzer* als »die Sprache«: WERTH, »Vielleicht Polzer«, 35; GAMPER, »Abenteuer der Sprache«, 43. Schütte hält fest, die Prosa Wolfs biete eine »radikal nicht-beschreibende[], nicht-darstellende[], nicht-erzählende[] Verfahrensweise [...], die keine Wirklichkeit außerhalb ihrer selbst repräsentiert und projiziert [sic]« (SCHÜTTE, *Material, Konstruktion, Variabilität*, 38), benennt aber gleichwohl das »Spannungsfeld von Gesellschaft, Realität, Sprache und Literatur« als dasjenige, in dem sich die Schreibweise Wolfs verorte (ebd., 66). Als Beispiele für Lesarten, die Wolfs Arbeit mit Sprache klar als auf Gesellschaft gerichtet begreifen sind u.a. zu nennen: DISCHNER, »Das Ende des bürgerlichen Ichs« (1972) und KESTING, »Die Welt eine Wohnküche« (1992). Auch Raschig hebt das »gesellschaftskritische Potential« der experimentellen Schreibweise Wolfs hervor und setzt diese ins Verhältnis zur Konkreten Poesie, ohne allerdings ausführlich entlang einzelner Textstellen zu argumentieren: Vgl. RASCHIG, *Bizarre Welten*, 106–123. Zitat 116.

25 Wolf reiht sich hiermit in eine in den 1960er Jahren vollzogene Hinwendung zur Populärkultur ein. Handke etwa gibt einen Band mit Horrorgeschichten heraus; am LCB wird auf einer Tagung die Tri-

den Bildcollagen oder O-Ton-Hörstücken offensichtlicher ist, ein dem gesamten Œuvre Wolfs zugrundeliegendes Prinzip dar.²⁶

Um (dokumentarisches) Sprachmaterial zu sammeln, so Michael Lentz, müsse ein Autor – und er meint konkret Ror Wolf – »mit dem ganzen Körper in der Wirklichkeit stehen«. In der Weiterbearbeitung rücke die Collage, die das (vor)gefundene Material »dekontextuierend und rekonfigurierend« in neue Konstellationen überführe, nicht nur (gesellschaftliche) Wirklichkeit in den Fokus, sondern, mehr noch, sie lasse »die Welt an und in sich selbst näher rücken«. ²⁷ Zwar hat sich Ror Wolf selbst nie öffentlich als politischer Schriftsteller in Szene gesetzt, dennoch aber lassen sich vereinzelt Aussagen zu seinem Selbstverständnis als Schreibender finden. Im Rahmen einer 1973 durchgeführten Befragung von Autor:innen durch Gymnasialschüler:innen umreißt Wolf seine Haltung zum Thema folgendermaßen:

Bücher wirken nicht unmittelbar gesellschaftsverändernd; bestenfalls machen sie eine kleine Gruppe von Lesern »hellhöriger« für gewisse Dinge. Übrigens ist das sehr viel. Es geht, meine ich, bei einem Buch nicht nur um die Darstellung eines Sachverhalts; schon gar nicht um die Bekanntgabe einer Botschaft oder Ideologie. Es geht mir um die Umsetzung eines Sachverhalts, eines Themas in Sprache. Die sprachlichen, formalen, rhythmischen Qualitäten sind dem Thema nicht untergeordnet, sondern gleichberechtigt. Die Sprache ist das Privileg des Buches und dabei kein beziehungsloser Freiraum, sondern das Ergebnis unserer gesellschaftlichen Situation. Hier liegt mein Engagement als Bücherschreiber; hier liegt auch meine »Freiheit«.²⁸

Die Arbeit des Schreibenden fasst Wolf als Arbeit in und mit Sprache als einem Produkt der zeitgenössischen Gesellschaft. Wie diese Arbeit konkret aussieht, lässt sich anhand des Collage-Verfahrens Wolfs, genauer: anhand der Verarbeitung von Werbesprache exemplifizieren, welche auch den gesellschaftskritischen Grundton der Prosa plastisch macht.

Die ab *Pilzer und Pelzer* von 1967 in Wolfs lange Prosa immer wieder prominent eingeflochtenen »Fetzen aus Prospekten, Journalen, Katalogen«²⁹ kulminieren in der Titelerzählung des Kurzprosa-Bands *Danke schön. Nichts zu danken* von 1969 im Kapitel *Gute Nachrichten für alle, deren Füße schmerzen* in eine furiose Überbietung der Reklametheretik. In einer Passage satirischer Total-Affirmation wird schlechthin »alles« angesprochen als ein ideales, durch und durch beglückendes, existentielle Gewissheit und Sinn versprechendes Produkt:

vialliteratur diskutiert: Vgl. HANDKE (Hg.), *Der gewöhnliche Schrecken* (1971, erstveröffentlicht 1969); SCHMIDT-HENKEL et al. (Hg.), *Trivialliteratur* (1964). Vgl. hierzu auch das Kap. II.4. Zu *Brehms Tierleben* als Materialkiste der Collagetechnik Wolfs vgl. VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, insb. 270–276 und 285–312.

26 Vgl. hierzu exemplarisch MON, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis« (2016) sowie WILM, *Ror Wolf: Lesen*, 25–54, der die Collage als »innerste[n] Aspekt« von Wolfs Werk ausweist (ebd., 25).

27 Alle Zitate LENTZ, »Das Imaginäre und das Konkrete«, 39.

28 WOLF, »[Antwort auf eine Umfrage]«, 127.

29 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 9.

alles ist waschbar und fröhlich, schmerzlos und schmeichelnd, glatt ohne Bügeln, sprühend und strahlend, alles ist wasserfest sauber und gründlich, durch und durch luftig, hautstraff und hüftzart, alles ist wirklich so schonend [...].³⁰

Wie kommt es, daß Ihre Handtücher so weich sind, ihr Atem so frisch ist, Ihre Kacheln so blank sind. Die Antwort ist einfach. Das Leben hat wieder Sinn.³¹

Eine ähnlich deutliche Pointe wäre in Wolfs langer Prosa, die den Wunsch nach respektive den Anschein von Eindeutigkeit konsequent und programmatisch unterläuft, kaum vorstellbar. Doch sie illustriert mit besonderer Klarheit, dass Wolfs literarische Sprache alles andere als unabhängig von der Realität ist, aus der sie stammt und auf die sie sich bezieht. Als »Abfallprodukt bestimmter gesellschaftlicher Verhältnisse« einer historisch spezifischen Situation wird sie in der (kurzen wie langen) Prosa funktionalisiert als ein Medium der kritischen Auseinandersetzung mit diesen Verhältnissen, das deren Aporien offenlegt.³² Der in den 1960er Jahren in Deutschland vollzogene Übertritt in die Massenkonsumentengesellschaft mitsamt der zunehmenden Rolle der Werbung im öffentlichen wie – durch Fernsehen und Radio – auch privaten Raum schlägt sich deutlich in der Passage nieder, wobei das im »alles« gebündelte Übermaß der angebotenen Produkte in der rhetorischen Figur der *enumeratio*, die in der massierten Aufzählung jegliche Verschiedenheit nivelliert, ihren literarischen Ausdruck findet.³³

Dass die Arbeit in und mit Sprache bei Wolf stets zum Spielerischen, teils zum sprachlichen Slapstick tendiert, macht sie dabei nicht weniger ernst oder dringlich. In der Collage zeigt sich drastisch die Kluft zwischen Sprachschablone und Realität. Die Texte stellen habitualisierte und korruptierte Sprech- und Sprachformen aus, um sie so, wie Wolf selbst explizit beansprucht, »gegen die[] Gesellschaft, die in ihren Konventionen fett geworden ist« anzulegen.³⁴ Aus der vorgefundenen Alltagssprache unterschiedlicher Bereiche heraus entwickelt Wolf seine Neu-Ordnungen der Verfremdung: Die Massierung und Kombination des sich gleichenden Materials einer nur allzu bekannten (Sprach-)Realität bringt, wie Franz Mon in Bezug auf die Verbindung des Heterogenen in der Collage schreibt,

eine ›andere‹ Wirklichkeit hervor, die nicht nur die Innereien der fatal bekannten Welt hervorkehrt, vielmehr zugleich Muster und Spielformen einer neuen, unvernutzten, vielleicht nur momentan, vielleicht nur in diesem künstlerisch-künstlichen Medium

30 WOLF, *Danke schön. Nichts zu danken*, 111.

31 Ebd., 113.

32 Vgl. SCHEUNEMANN, »Erzählen im Kreise«, 33, Zitat ebd. Auch Kesting bemüht in diesem Zusammenhang die Abfall-Metapher: Die sprachliche Parodie zielt auf das Aufzeigen eines Erstickungsvorgangs nicht nur am »Zivilisationsmüll, der sich um uns häuft, sondern auch an den Worten, die sich fast schon selbsttätig in den entsprechenden Medien gebären«. KESTING, »Das Wuchern der Wörter«, 50.

33 Vgl. zum zunehmenden Stellenwert der Werbung, der mit der Erweiterung und Differenzierung des Konsumangebots einherging, SCHILDT, *Die Sozialgeschichte der Bundesrepublik Deutschland bis 1989/90*, 44. Zur Aufzählung als koordinierender Häufung im Kontakt vgl. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, § 669–674, 337–340.

34 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 13.

erreichbaren Welt entwirft. Die Collage enthält nicht nur Kritik, sie dreht das Kritisierte zugleich um zu einer Gestalt, die wieder wahrnehmbar und griffig ist.³⁵

Die »andere« Wirklichkeit«, die in Wolfs Collagen von Partikeln der Alltagssprache aufscheint, ist eine, in der die (intradiegetische) Realität für die sich in ihr bewegenden Figuren gänzlich sprachlich konditioniert ist. So scheint etwa das Bewusstsein des Ich in *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* von 1976 vom Werbesprachenregister so dominiert zu sein, dass sich beim Anblick der Kleider der ihm begegnenden Frauen über den gegenwärtigen visuellen Eindruck bereits der Filter der Werbesprache gelegt hat:

die Frauen erscheinen alle mit sehr hübschen Blüten und Klöppelspitzen, mit angesetzten Kapuzen und praktischen Taschen, mit drei Taschen vier fünf sechs sieben Taschen acht neun zehn Taschen zwanzig und mehr Taschen zum raschen Hineingreifen oder Hineinstecken, unglaublich preiswert, mit schmückenden rauchbraunen Strumpfhosen, zartgemustert mit blickdicht verstärkten Oberteilen, mit schwingenden Rücken, schenkellang knielang wadenlang knöchellang lang lang lang bodenlos bodenlang schmeichelnd hinabrauschend (GE, 39).

Die Akkumulation der preisenden Beschreibungen bewirkt den gegenteiligen Effekt als den von der Werbeindustrie gewünschten: Die Praktikabilität und Länge der Kleider wird gerade nicht zum Alleinstellungsmerkmal, sondern – »lang lang lang« – lediglich zum Anlass eines beständig »schmeichelnd hinabrauschend[en]« Sprachschwall, den die Konsumgesellschaft absondert. Was allerdings (mit Mon) durchaus »wahrnehmbar und griffig« wird, ist die Materialität der Worte, die durch die Logik des Klangs oder der Metrik neu zusammengestellt sind (»hübschen Blüten«, »praktische Taschen, [...] Taschen zum raschen«). Dieses »experimentierende Arbeiten mit der Sprachsubstanz«³⁶ der Werbesprache in der Collage lässt sich als explorative Versuchsanordnung beschreiben, die das Prinzip des zu Kritisierenden nicht explizit hinterfragt, sondern stattdessen performativ und provokativ überbietet.³⁷ Auch das in *Danke schön. Nichts zu danken* stark zum Vers hin tendierende, rhythmisch »schmeichelnd« daktylisch gehaltene Loblied auf die positiven Eigenschaften von »alle[m]« bezirzt die Leser:innen mit metrisch klassischer Eleganz, die freilich formal durch Zäsuren wie semantisch durch die Thematik ironisch gebrochen wird: »alles ist waschbar und fröhlich, [/] schmerzlos und schmeichelnd, [/] glatt ohne Bügeln, [/] sprühend und strahlend, [/] alles ist wasserfest

35 MON, »Collagetexte und Sprachcollagen«, 347.

36 MON, »Text als Prozess«, 63.

37 »Die Arbeit des Schriftstellers«, so Heinrich Vormweg 1970, »ist deshalb nie entbehrlich, weil persönliches Sehen, Hören, Erfahren immer neu provoziert werden will. Die aktuellsten Medien eben dieser Provokation sind Materialzitat und Collage.« VORMWEG, »Literatur und Lebenshilfe, neue Version«, 786. Insbesondere *Pilzer und Pelzer* ließe sich mit Blick auf solche Verfahren der frühen Pop-Literatur zurechnen, wenn darunter eine Gattung verstanden wird, die mit dem (sprachlichen) »Zivilisationsmüll so umgeht wie frühere Kunst mit sogenannten Naturdingen«: GAMPER, »Abenteuer der Sprache«, 43. Vgl. hierzu auch die Schlussbemerkungen dieser Arbeit.

sauber und gründlich, [/] durch und durch luftig, [/] hautstraff und hüftzart, [/] alles ist wirklich so schonend«. ³⁸

Die Ausrichtung auf Wirklichkeit und das »Engagement«³⁹ der phonetisch wie rhythmisch stark geformten Prosa Ror Wolfs sind also zuallererst in ihrem Umgang mit Sprache, im »Sondieren« von deren Struktur und Verwendung zu suchen: In einem Umgang, der sich widerspenstig und spielerisch der gängigen Be- und Vernutzung von Sprache entgegenstellt.⁴⁰ Die Konfrontation mit Realität, die durch den Einbezug von gesellschaftlich formiertem Sprachmaterial im literarischen Text ausagiert wird, ist hochgradig reflexiv. Schließlich sind aus außerästhetischen Zusammenhängen in ein (sprachliches) Artefakt eingebrachte Elemente weder bloße Zeichen für Wirklichkeit, noch »sind« sie einfach (gesellschaftliche) Wirklichkeit, sondern sie bewegen sich, wie Juliane Rebentisch mit Blick auf die Bildende Kunst konstatiert, in einem eigentümlichen Dazwischen: »Aus ihren ursprünglichen Kontexten herausgelöst und in einen Darstellungszusammenhang gebracht, werden sie sich selbst unähnlich, ohne doch je eindeutig den Status eines Zeichens für etwas anderes anzunehmen.«⁴¹ Das in den literarischen Text eingefügte *objet trouvé* ist als aus der gesellschaftlichen Realität aufgelesenes Bruchstück selbst bereits Repräsentation von Realität. Es entwickelt seinen Effekt wie auch sein potentiell kritisches Potential nicht im Rahmen einer dokumentarischen, sondern einer *ästhetischen* Logik.⁴²

Wenn es in der Forschung immer wieder heißt, Wolf erkenne nur die Sprache als Realität der Literatur an und sein Schreiben sei folglich nicht auf Wirklichkeit gerichtet, so ist dem entgegenzuhalten, dass die sprachliche Realität, die in der Tat die unhintergehbare Grundlage des Schreibens Wolfs bildet, nicht ohne die gesellschaftliche Realität, aus der diese Sprache entspringt, denkbar ist. Den Rezipient:innen wird in Wolfs durch das Prinzip Collage entstehenden »dekontextuierend[en] und rekonfigurierend[en]«⁴³ Konstellationen von Sprachpartikeln nichts erklärt, sondern sie werden durch die reflexive Konfrontation mit bereits bekanntem Sprachmaterial und der in diesem vermittelt und gebrochen erscheinenden gesellschaftlichen Realität dazu provoziert, experimentell selbst Bedeutung herzustellen.⁴⁴ »Die Chance«, die den Leser:innen auf diese Weise eingeräumt wird, ist, wie Rolf Strube formuliert, dass die Lektüre »zu einer Art Schule der

38 An solchen Textstellen kommt die Leserin mit Jakobson tatsächlich ins »Schwanken«: ob der Frage: »ist das Prosa oder Vers?« JAKOBSON, »Die neueste russische Poesie«, 23. Auf Jakobsons Überlegungen wird im folgenden Unterkapitel eingegangen.

39 WOLF, »[Antwort auf eine Umfrage]«, 127.

40 Der Autor, so schreibt Walter Höllerer 1967, »ist an dieser kontradiktorischen Welt beteiligt, reibt sich an ihr, verlängert ihre Perspektiven, mit scheinbarer Unbeteiligung, mit Eifer, mit Wut, mit Hoffnung, mit Veränderungswünschen in die Zukunft« – und er tue dies, indem er »den Widerspruch der verschiedenen gegenwärtigen Zeichensysteme« sichtbar mache. HÖLLERER, »Der Autor, die Sprache des Alltags und die Sprache des Kalküls«, 212f. Zum »Sondieren der Basisstruktur der Sprache«: ebd., 212.

41 Rebentischs Überlegungen fokussieren Montageverfahren der zeitgenössischen Bildenden Kunst, lassen sich aber auch auf Prosatexte übertragen. Vgl. (an dieser Stelle in expliziter Abgrenzung zu Peter Bürgers *Theorie der Avantgarde*): REBENTISCH, »Realismus heute«, 253.

42 Vgl. ebd., 260f.

43 LENTZ, »Das Imaginäre und das Konkrete«, 39.

44 Vgl. zu Experimentalität in diesem Sinne GAMPER, »Einleitung [*Experiment und Literatur*]«, 11–13.

Wahrnehmung« werden kann.⁴⁵ Gerade in ihrer Zuwendung hin zur Sprache in ihrem tatsächlichen *Gebrauch* beweist Wolfs lange Prosa ihr ausgeprägtes und durchaus politisch zu nennendes Interesse an und ihre Ausrichtung auf Wirklichkeit. Und sie fordert die Leser:innen auf, sich – angeregt durch die vom Text »provozierte[] Erfahrung«⁴⁶ – mit einem de-automatisierten, nicht bereits sprachlich »wetterfest imprägniert[en]«⁴⁷ Blick mit dieser Wirklichkeit zu beschäftigen.

3.2 Das Reale der Sprache. Zur Störung des »Betriebsablaufs« von *langue* und *parole*

Die Sprache rückt, wie im Vorangegangenen bereits andeutungsweise anhand des Umgangs mit Werbesprache gesehen, in den langen Prosaarbeiten Wolfs auf besonders signifikante Weise über Praktiken des Störens in den Fokus – zuvorderst eines Störens der alltagspragmatischen Sprachverwendung und Erwartung des »Funktionierens« von Sprache. In Wolfs Umgang mit Sprache wird nicht allein die gesellschaftliche Realität derselben sichtbar gemacht, sondern darüber hinaus auch – auf grundlegenderer, struktureller Ebene – die Sprache als Zeichensystem, als Medium der Bezugnahme auf Welt und als Mittel der Kommunikation. Eine elementare Störung der Sprache, die in Wolfs Prosa immer wieder inszeniert wird, ist das Auseinanderbrechen von Objekt und dessen Symbolisierung, von Sache und Zeichen.

Dass der Zeichencharakter der Sprache in Ror Wolfs zweiter Buchpublikation *Pilzer und Pelzer. Eine Abenteuerserie* eine zentrale Rolle spielt, lässt bereits deren Titel vermuten – verweist doch die Namensgebung der Protagonisten auf die Arbitrarität der Zeichen, welche nach Saussure nur in ihrer Differenz zu anderen Zeichen (im Fall der Figurennamen: i/e) Bedeutung produzieren.⁴⁸ Und in der Tat werden Beliebigkeit und Verschiedenheit als Parameter des Zeichensystems Sprache sowie das Fragwürdigwerden von referentieller Bindung im Text auch ganz wortwörtlich verhandelt:

Pilzer sah ich selten in dieser Zeit. Aber vielleicht war es Pelzer, den ich in dieser Zeit selten sah, Pilzer oder Pelzer, einer von beiden, ich glaube der größere von beiden, aber wer war der größere? Vielleicht der dickere von beiden, gut, aber wer war der dickere? Ich wußte es nicht, es war mir entfallen. [...] Ich suchte nach Anhaltspunkten, nach äußeren Unterschieden, besonderen Merkmalen. Pilzer, hörte ich, trete seit jeher mit einem Kahlkopf auf, Pelzer dagegen mit einem dunklen dicken Schopf, aber wie es so sei, hörte ich, habe Pelzer im Laufe der Zeit seine Haare verloren und sehe Pilzer nun tatsächlich ähnlich, Pilzer freilich habe sich gerade zu dieser Zeit eine Perücke angeschafft, und alles sei nun wie vorher, nur alles jetzt umgekehrt, denn was früher für Pilzer galt, gelte heute für Pelzer.

45 STRUBE, »Eine Schule der Wahrnehmung«, 101.

46 GAMPER, »Einleitung [*Experiment und Literatur*]«, 11.

47 MON, »Collagetexte und Sprachcollagen«, 338.

48 »Alles [...] läuft darauf hinaus«, so Ferdinand de Saussure, »daß es in der Sprache nur Verschiedenheiten gibt«. DE SAUSSURE, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, 143.

Eines Tages aber doch Pelzer. Wie ist es Ihnen ergangen, fragte er mich. [...] Wir führten ein Gespräch über die Ereignisse dieses ganzen Tages, in dessen Verlauf ich nach Pilzer fragte. Pilzer? sagte Pelzer, er wisse nichts von Pilzer, er glaube nicht an die Existenz Pilzers, Pilzer existiere nur in meinem Kopf, in Wirklichkeit sei der, den ich für Pilzer hielt, nicht Pilzer, sondern ein anderer, vielleicht Polzer. Pilzer, nein, es gebe ihn nicht, es habe ihn nie gegeben, aber ihn, Pelzer, den entschiedenen Gegner Pilzers, gebe es [...]. (PP, 43f.)

Die Verwirrung um die Protagonisten Pilzer und Pelzer, deren auf der Ebene der sprachlichen Zeichen offensichtlichste Ähnlichkeit (die fast homonymen Namen) ebenso wenig kommentiert wird wie ihr eindeutigstes Unterscheidungsmerkmal (der differierende Vokal), mutet wie die semiotisch informierte Version einer Verwechslungskomödie an. Die hartnäckigen, aber aufgrund der unangemessenen Distinktionsmerkmale ins Leere laufenden Bestimmungsversuche durch das intradiegetische Ich werden abrupt durch die Feststellung »Eines Tages also doch Pelzer« beendet – eine nun anscheinend problemlos mögliche Zuordnung, die ohne jegliche Begründung auskommt. Kaum scheint eine gewisse Sicherheit der Bezeichnung wiederhergestellt, wird allerdings die Existenz des Bezeichneten (»Pilzer«) gänzlich in Frage gestellt: Die Figur Pelzer zweifelt mit dem Argument, »in Wirklichkeit« gebe es die auf der ersten Seite des Texts eingeführte und darüber hinaus titelgebende Figur Pilzers überhaupt nicht, die Autorität nicht nur der Ich-Figur, sondern auch der Vermittlungsinstanz an. Sie denunziert Pilzer als bloße Erfindung – nur um im gleichen Atemzug in kessellogischer Art und Weise die Realität der eigenen Existenz zu betonen und sich zugleich als »entschiedenen Gegner Pilzers« zu profilieren.⁴⁹ Die klamaukige Pointe Pelzers, es müsse wohl »Polzer« sein, auf den das intradiegetische Ich sich beziehe, ergibt sich aus einem Wechsel zwischen den Ebenen des Texts. Während die Ich-Figur auf diegetischer Ebene in gut empirischer Manier nach »besonderen Merkmalen« anhand von »äußeren Unterschieden« der intradiegetisch realen Personen Pilzer und Pelzer sucht, löst die Figur Pelzer das Problem treffsicher mit einem Wortspiel: Von der Ebene des Bezeichneten springt sie auf die Ebene des Signifikanten und ersetzt den kritischen Vokal im Namen flugs durch einen dritten.

Indem die Verwirrung um Pilzer und Pelzer die Sprache als arbiträres und differentielles System (*langue*) in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt, wird nicht nur das Wort als Medium der Kommunikation brüchig, sondern auch die Fiktion von Sprache als einer stabilen Grundlage des menschlichen Weltbezugs erkennbar. Was sich vollzieht, ist das Implodieren des mimetischen Projekts: ein Schreiben im Angesicht der nicht mehr zu ignorierenden Erkenntnis gelöster Zusammengehörigkeit von Zeichen und Referenten, die auf irritierende und zugleich höchst komische Weise nicht mehr übereinstimmen. Dabei wirkt sich bei Wolf – der auch hierin deutlich in Nachfolge der Prosa Becketts steht – die Störung des semantischen Bezugs der Zeichen direkt auf die Möglichkeiten der vermittelnden Subjekte aus. Wenn die rationalistische Vorstellung einer natürlichen

49 Zur Erzeugung eines Scheins von Logik durch die Anhäufung einzelner in sich stimmiger Begründungen, die sich gegenseitig jedoch ausschließen vgl. FREUD, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 233–235. Auf die exponierte Kontingenz des Dargestellten in *Pilzer und Pelzer* geht das Kap. II.4 ein.

Verbindung zwischen Wort und Sache verabschiedet ist, lässt sich Wirklichkeit nicht mehr als eine feststehende Ordnung der Dinge begreifen, die das Subjekt außerhalb seiner selbst erkennend erfassen und durch Sprache widerspiegeln könnte; eine Verständigung über eine solche Ordnung mithilfe sprachlicher Zeichen wird so gut wie unmöglich. Die Nichtübereinstimmung von Referent und Zeichen, der Zerfall der konventionalisierten Bedeutung werden in Wolfs Prosa immer wieder aufs Neue humoristisch zum Thema gemacht; etwa auch, wenn in *Pilzer und Pelzer* die Figur Bommer aus einem anderen Zimmer eine Frucht mitbringt, »die einer Birne aufs Haar glich, im Geschmack einer Birne ganz ähnlich war, trotzdem keine Birne war, sondern nach Pelzers Überzeugung eine kolossale Stachelbeere« (PP, 112).⁵⁰

Das Streben nach dem Verschwinden der Sprache als Vermittlungsmedium hinter dem Dargestellten, das ein realistisch verfahrenendes, wirklichkeits- und sinnfixiertes Erzählen prägt, ist in Wolfs Prosa ständig präsent – allerdings ex negativo. Die intradiegetische Wirklichkeit wird als keine vorgefundene ausgewiesen, sondern als Produkt poetischer Verfahren dargestellt.⁵¹ Die Textproduktion folgt der Logik der Sprache: In einem Textraum, in dem sich »Pilzer« und »Pelzer« bewegen, können auch die »filzigen Pilzfadengestrüppe[]« nicht ausbleiben, die den Figuren »pelzig entgegen[]« wachsen (PP, 28). Sobald Sache und Sprache, Referent und Zeichen, Reales und Symbolisches aus der Fiktion einer festen Bindung gelöst sind, wird die Sprache auf sich selbst zurückgeworfen: Das Prosaschreiben bewegt sich hin zu einer explorativen Befragung von Medium, Darstellung und Darstellungsverfahren, zu einer »(inter-/auto-)textuellen Spracharbeit«.⁵² Jenseits der Verpflichtung zur Vermittlung von etwas erwachsen hierbei der Sprache neue Potentiale. Schließlich ist, in den Worten Franz Mons, auch die Sprache »faktischer Natur« und

ebenso real [...] wie das, was sie vermitteln soll: Phänomen zwischen Phänomenen, nicht nur Vermittler, Medium, Bedeutungstransporteur. Sie kann als pures Phänomen in den Blick geraten und ähnlich wie andere sinnliche Gegenstände behandelt, zum Beispiel collagiert werden.⁵³

50 Derartige Stellen lesen sich geradezu wie Beckett-Zitate. In *Watt* etwa heißt es: »je länger er es sah und je länger er darüber nachdachte, um so sicherer war er, daß es kein Topf war, nein, durchaus nicht. Es ähnelte einem Topf, es war beinahe ein Topf, aber es war kein Topf, von dem man Topf, Topf sagen und somit erleichtert sein konnte. [...] Watt hatte eigentlich lieber mit Dingen zu tun, deren Namen er nicht wußte, obgleich er auch darunter litt, als mit Dingen, deren bekannter Name, deren bewährter Name für ihn nicht mehr der Name war.« BECKETT, *Watt*, 285f. Vgl. zu Beckett in dieser Hinsicht auch BÜRGER, *Prosa der Moderne*, 327–331, der in seinem Kapitel zu »Becketts Komik« aufschlüsselt, wie sich von *Watt* über *Murphy* zu *Molloy* die Störung der Sprachfunktion zuspitzt und es von Text zu Text unmöglicher wird, Wirklichkeit sprachlich zu erfassen. »Die konkreten Dinge«, so kommentiert Bürger die Prosa Becketts, »wehren sich gegen die Subsumption unter den Begriff; dadurch stellen sie die begriffliche Ordnung der Welt in Frage.« Ebd., 329.

51 Zu einem ähnlichen Schluss kommt anhand ihrer Analyse der Kurzprosa Wolfs auch Carola Gruber. Vgl. GRUBER, »Nichterzählen?«, 336.

52 MAHLER, »Narrative Vexiertexte«, 398.

53 MON, »Collagetexte und Sprachcollagen«, 352.

Eine Prosa, die Sprache auf diese Art und Weise verwendet, verweist nicht (allein) auf eine von ihr unabhängige, außerhalb ihrer selbst liegende Wirklichkeit, sondern stets zumindest *auch* auf das »Reale der Sprache« – auf deren Funktionsweisen, Eigenschaften, Materialität.⁵⁴

»Er sagt. Ich sage.« *Praktische vs. poetische Funktion der Sprache*

Ein derartiges Setzen der Sprache in eine bewusste Beziehung zu sich selbst ist für Roman Jakobson gerade dasjenige Kriterium, das eine poetische Sprachverwendung ausmacht. In der funktionalen Differenzierung der russischen Formalisten zwischen praktischer und poetischer Sprache werden zwei grundlegend verschiedene Arten der Sprachverwendung unterschieden. Der *praktischen* Sprache, die den Zweck der Kommunikation, der Mitteilung von Inhalten verfolgt, steht die ihre Selbstwertigkeit in den Fokus rückende *poetische* Sprache als, wie Jürgen Brokoff kommentiert, »Störung oder Unterbrechung des Betriebsablaufs« diametral gegenüber.⁵⁵ Die poetische Funktion der Sprache richtet das Augenmerk auf die »Spürbarkeit bzw. Fühlbarkeit der Form«⁵⁶ und trennt das Zeichen von seinem Referenten, wodurch sich das Zeichen als eigenständiges Objekt emanzipiert: Die sich in den Vordergrund drängende Materialität, die nicht zu ignorierende Laut- und Schriftgestalt der poetischen Sprache erscheint als ein die alltäglich-praktische Sprachverwendung verfremdendes und (auf)störendes Element. Zentrales Schlagwort der Formalisten ist der »Widerstand des Materials«⁵⁷ als sich in den Fokus der Wahrnehmung drängende unerwartete Form.⁵⁸ Das von Viktor Šklovskij prominent formulierte Ziel der poetischen Verfremdung im Kunstwerk wurde im vorangegangenen Kapitel im Rahmen der in Wolfs Prosa erscheinenden Utopie der Beschreibung bereits kurz zitiert: Die im Alltag etablierte »Verautomatisierung«⁵⁹ der

-
- 54 Vgl. (unter Rückgriff auf die Überlegungen Michel Foucaults und in Bezug auf den Nouveau Roman) MECKE, »Poetiken des Realen im Nouveau Roman«, 44f., der formuliert, das »Reale der Sprache« bestehe nicht mehr in dem, worauf die Sprache »verweist, sondern in ihrer eigenen Materialität, in dem sprachlichen Signifikanten.« Ebd., 45.
- 55 Zur Unterscheidung der poetischen und praktischen (bzw. bei Šklovskij auch »dichterischen« oder »künstlerischen« und »prosaischen«) Sprache vgl. den 1916 verfassten Aufsatz: ŠKLOVSKIJ, »Die Kunst als Verfahren«, 7–9 sowie JAKOBSON, »Die neueste russische Poesie«, 31. Die Poesie, so Jakobson, richte sich »nach immanenten Gesetzen; die kommunikative Funktion, die sowohl der praktischen als auch der emotionalen Sprache zukommt, wird hier auf ein Minimum reduziert.« Poesie sei stattdessen »die Formung des selbstwertigen, »selbstmächtigen« Wortes« (ebd.). Vgl. zur Literaturtheorie des russischen Formalismus einführend HANSEN-LÖVE, *Der russische Formalismus* (1978) sowie BROKOFF, »Die Geburt der Literaturtheorie aus dem Material avantgardistischer Kunstpraxis«, direktes Zitat im Fließtext ebd., 496.
- 56 BROKOFF, »Die Geburt der Literaturtheorie aus dem Material avantgardistischer Kunstpraxis«, 489.
- 57 JAKOBSON, »Die neueste russische Poesie«, 21. Die prägnante Formulierung lautet im Satzkontext: »Eine Form existiert für uns nur so lange, als es uns schwerfällt, sie aufzunehmen, als wir den Widerstand des Materials fühlen, als wir schwanken: ist das Prosa oder Vers, solange uns »die Backenknochen schmerzen«. Ebd., 21–23.
- 58 »Die normale Beziehung«, kommentiert Terry Eagleton, »zwischen Zeichen und Referenten ist [in der poetischen Sprachverwendung, BB] gestört«. EAGLETON, *Einführung in die Literaturtheorie*, 70. Vgl. hierzu auch BROKOFF, »Die Geburt der Literaturtheorie aus dem Material avantgardistischer Kunstpraxis«, 488f.
- 59 ŠKLOVSKIJ, »Die Kunst als Verfahren«, 14.

Sprache, der Perzeption und des Denkens soll durchbrochen werden – für Šklovskij eine spezifische Fähigkeit der Kunst. Um diesen Effekt zu erreichen, muss nach Šklovskij zunächst die Wahrnehmung der Rezipient:innen erschwert werden, denn nur so werde diese von den Automatismen der Gewohnheit befreit: »die Sprache der Dichtung« hat daher »eine schwierige, erschwerte, gebremste«, eine »verbogene«, eine »Konstruktions-Sprache« zu sein.⁶⁰ Erst durch das »Verfahren der erschwerten Form« wird ein neues und wirkliches »Sehen« möglich, welches kein (automatisiertes) »Wiedererkennen« mehr ist.⁶¹

Diese Überlegungen werden von Schriftsteller:innen der 1960er Jahren dankbar aufgegriffen, betonen sie doch auf der einen Seite die Autonomie der Kunst, heben aber auf der anderen gerade deren spezifische Beziehung zur realen Welt hervor. Wenn die Kunst die Konventionen und Gewohnheiten in der Verwendung von Zeichensystemen aus ihrer Selbstverständlichkeit hebt, indem sie sie poetisch untergräbt, befähigt sie die Rezipient:innen zu einer neuen Wahrnehmung, die das Bewusstsein der Welt gegenüber verändert.⁶² Die geistige Verwandtschaft von Ror Wolfs Ansatz mit derartigen Konzeptionen liegt auf der Hand.⁶³ Dessen Poetik beansprucht, wie eingangs zitiert, nicht zuletzt eine Aktivierung der Rezipient:innen und nimmt diese in die Pflicht, sich »zersetzen, [...] erregen, [...] schütteln«,⁶⁴ sich also sinnlich affizieren zu lassen, um eine neue Erfahrung durch und mit Sprache zu machen. In Wolfs Prosa ist die Sprache in mehrfacher Hinsicht eine »Konstruktions-Sprache« im Sinne Šklovskijs – primär insofern, als ihr Status als etwas Selbstverständliches oder gar Natürliches, das als Medium hinter seiner vermittelnden, referentiellen Funktion verschwindet, sabotiert wird.

Die »störende« Sichtbarmachung der Sprache als Medium geschieht bei Wolf, wie gezeigt, über die Exposition von Sprache als arbiträres und differentielles Zeichensystem, aber auch über die Art und Weise der Inszenierung von gesprochener Sprache im Text.⁶⁵ In *Fortsetzung des Berichts* wird immer wieder die zwischenmenschliche Kommunikation als Sprachpraxis thematisiert, wobei sich auf Darstellungsebene die Modifikation konventionalisierter literarischer Verfahrensweisen – wie im folgenden Beispiel der Wiedergabe eines Gesprächs – mit einer kritischen Befragung der Sprachverwendung im literarischen Text verschränkt. Wobser und die Ich-Figur^B begegnen sich auf einem Fischmarkt und beginnen eine Unterhaltung:

Ein süßer, aasiger Geruch durchzieht dieses Bild, an dem ich vorbeikomme, hinter mir, in diesem von Köpfen und Körpern vollgestopften Ausschnitt der Straße, taucht die Wölbung eines Hutes auf und nähert sich mir, es mag Wobsers Hut sein, mein Guter, sagt Wobser, wobei sich die Wölbung seines Hutes nach oben hebt, auch ich sage mein Guter, er sagt, ich wende ein, doch da antwortet er, meine Rede ist dann, und er

60 Ebd., 33.

61 Ebd., 15.

62 Vgl. BROKOFF, »Die Geburt der Literaturtheorie aus dem Material avantgardistischer Kunstpraxis«, 491, der die dem formalistischen Ansatz inhärente »gesellschaftliche und kritische Dimension« (ebd.) hervorhebt.

63 Vgl. hierzu auch BÜNDGEN, *Sinnlichkeit und Konstruktion*, 20–29.

64 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 13.

65 Zum Verhältnis von Prosa und Alltagsrede vgl. ARNDT/DEUPMANN, »Poetik der Prosa«, 25f.

entgegenet darauf, ich füge hinzu. Die Worte, meine Worte an diesem Tag, seine Worte, das Herabklatschen der Messer, das Herausreißen der Därme, sein Hut treibt hinter mir, kreisend schwebend schwingend. Er sagt. Ich sage. Diese Geräusche beschäftigen mich für einige Zeit. Er sagt. Ich sage. (FB, 40f.)

Das Verfahren dieser Gesprächswiedergabe ist mehr als ungewöhnlich. Die Inhalte der vom einen zum anderen wechselnden Rede werden nicht benannt, stattdessen wird detailliert der Gesprächsakt mitsamt allen Inquit-Formeln wiedergegeben, allerdings eben fast ausschließlich anhand dieser Formeln. Was der Wiedergabe des Wortwechsels zu entnehmen ist, bleibt daher reichlich abstrakt: Die Leser:innen können schließen, dass sich die beiden Gesprächsteilnehmer kennen (»mein Guter«), dass sie zu Beginn des Gesprächs über eine Sache unterschiedlicher Meinung sind (»ich wende ein«), sich aber am Ende anscheinend auf eine gemeinsame Haltung geeinigt haben (»ich füge hinzu«). Es ist gerade die Kombination von einer auf genaueste Wiedergabe des Gesprächs aktes zielender Präzision bei gleichzeitiger Abstraktion durch Aussparung des tatsächlich Gesagten, die den komischen Effekt der Szene erzielt: »Er sagt. Ich sage.«⁶⁶ Die geläufige Art und Weise einer literarischen Gesprächswiedergabe ist gestört, der Automatismus der Wahrnehmung durch eine ungewöhnliche und daher »erschwerte[] Form«⁶⁷ durchbrochen. Den Konventionen von Erzählprosa gemäß können Leser:innen schließlich gemeinhin nach einem *verbum dicendi* auch eine Aussage erwarten, dient doch ein »er sagt« der textuellen Organisation und leitet ein darauffolgendes Gesagtes ein. In der zitierten Passage aus *Fortsetzung des Berichts* hingegen rücken durch die Streichung des referentiellen Gehalts gerade diejenigen sprachlichen Äußerungen in den Fokus, die in Alltagssprache wie in realistisch erzählenden Texten eine primär textstrukturelle Funktion einnehmen. Was in Äußerungen, in denen (mit Jakobson gesprochen) die referentielle Funktion der Sprache dominiert, zwar durchaus vorhanden ist, im Fall einer gelingenden Kommunikation aber höchstens am Rande sichtbar wird, rückt durch diese Textstrategie in den Vordergrund, nämlich der Kommunikationsvorgang. Dessen Elemente sind nahezu alle vorhanden: Ein »Sender« und ein »Empfänger«, die sich in Hörweite

66 Fokussiert man anstatt auf den (fehlenden) Inhalt des Gesprächs auf den semantischen Kontext dieser Stelle, rückt zudem ein zentraler Motivkomplex von Wolfs Debüt in den Blick, nämlich derjenige des Tötens und Essens, der in Kap. II.5.3 behandelt wird. Alle Geräusche, die in der Szene klar benannt werden, rücken das Töten und die Verarbeitung der Fische auf dem Fischmarkt ins Zentrum der Aufmerksamkeit, die bereits vor dem Einsetzen der Unterhaltung *en detail* beschrieben wurden. Liest man die Szene dahingehend, so »beschäftigen« das Ich^B nicht Wobbers Worte, sondern vielmehr die Geräusche des Tötens der Fische (»das Herabklatschen der Messer«) und lassen den Inhalt des Gesprochenen im Angesicht des Exzesses der Tötung (»die Eimer mit [...] ausgestochenen Augen, ausgeschnittenen Kiemen, die langsamen träumerischen Bewegungen der Fischknäuel, bei denen die wedelnden sich drehenden später toten und aufgeschlitzten abgespülten Körper ineinanderkriechen«, FB, 39) nichtig erscheinen und zu einem »Er sagt. Ich sage.« zusammenschrumpfen. Diese Lesart wird im Typoskript durch engere Anbindung der Geräusche an das Töten der Fische noch wesentlich stärker nahegelegt, während die Buchpublikation die Mehrdeutigkeit der Passage akzentuiert. Vgl. zur Vorstufe WOLF, *Krogge ist der beste Koch*. Manuskript Prosa [DLA], 11.

67 ŠKLOVSKIJ, »Die Kunst als Verfahren«, 15.

voneinander, also in ›Kontakt‹ befinden und denselben ›Code‹ der Kommunikation beherrschen, in welchem sie sich ›Mitteilungen‹ machen.⁶⁸ Ausgespart wird lediglich ein einziger Aspekt der Kommunikation – allerdings gerade derjenige, der in einer praktischen Sprachverwendung als der zentrale, als deren Kern wahrgenommen wird, nämlich die durch die Mitteilung ausgedrückte *Aussage*. An die Stelle der Bindung der praktischen Sprache an den Bezug auf einen Kontext und die Vermittlung eines Inhalts (ihre referentielle Funktion) tritt die Inszenierung des Kommunikationsprozesses – die Performanz der poetischen Sprache.⁶⁹ Die Sprache als grammatisch organisierter Funktionsträger wie auch als kommunikative Praxis verliert ihre Transparenz: In und durch dieses Störmoment wird sie selbst zum Zentrum der Aufmerksamkeit.

»Mein Schuh, ich verstand nicht.« *Ent-Automatisierung der Floskel*

Indem in der Prosa Wolfs immer wieder wie in der oben zitierten Passage nur Gesprächsgerüste wiedergegeben werden – »Und ich, Nein. Und er, Also Sie müssen bedenken daß. Und ich, Nein.« (FB, 47) – wird das sprachlich Automatisierte ins Bewusstsein gehoben.⁷⁰ Neben der Strategie des Auslassens entscheidender Kommunikationsaspekte demonstriert *Fortsetzung des Berichts* eine sich verselbstständigende Verfestigung der Sprache in der alltäglichen Verwendung unter anderem auch durch die Wiedergabe von Gesprächen, die sich als nahezu ausschließliche Aneinanderreihung von Versatzteilen und Floskeln zu lesen geben: »Ich vermute, Sie sind mit Ihren Ausarbeitungen weitergekommen, wie ist es damit, die Zeit vergeht. Ja. Unrecht hat er nicht. Aber auch ich, hören Sie, ich, vielleicht können Sie sich das denken« (FB, 85). Dabei wird die formalisierte Sprache der Redewendungen nicht nur in den Fokus gerückt,⁷¹ sondern auch deren Funktionalität gestört – etwa dadurch, dass sie intradiegetisch (im folgenden Beispiel durch die treppensteigende Ich-Figur^B) nicht in ihrer übertragenen Bedeutung, sondern rein wörtlich und folglich gar nicht verstanden wird:

Nun, wo drückt denn der Schuh, sagte sie. Mein Schuh, wie kam sie darauf womit hängt das zusammen, dachte ich. Ich stieg weiter hinunter [...]. Was hat es mit meinem Schuh zu tun, dachte ich. [...] Mein Schuh, ich verstand nicht. (FB, 258)

68 Zu den Faktoren verbaler Kommunikationsakte sowie den Funktionen von Sprache vgl. JAKOBSON, »Linguistik und Poetik«, insb. 88–92.

69 Der Begriff der ›Performanz‹ wird hier als Gegenbegriff zu ›Mimesis‹ verwendet, der darauf verweist, was der Text performativ *tut*, und nicht, was der Gegenstand der Darstellung ist. Vgl. zu dieser Differenzierung ISEER, *Das Fiktive und das Imaginäre*, 481–515.

70 Dieses Verfahren findet sich punktuell auch bei Claude Simon. In *Die Straße in Flandern* heißt es etwa: »sowas gefällt dir du spinnst es noch aus, und ich Nein, und er Und notfalls erfindest du, und ich Nein sowas kommt alle Tage vor«. SIMON, *Die Straße in Flandern*, 276. Vgl. zu ähnlichen Verfahren in Wolfs Kurzprosa-Sammlung *Mehrere Männer* auch GRUBER, die feststellt, die Neukombinationen von Sprachpartikeln »unterlaufen die Erwartungen an ihren konventionellen, literarisch eingeübten Gebrauch und machen – im Negativ der enttäuschten Erwartung – diese überhaupt erst sichtbar.« GRUBER, »Nichterzählen?«, 330.

71 Vgl. hierzu auch den Abschnitt zur »Vielleicht-Formel als Anzeiger des Mißtrauens gegenüber einem unreflektierten Wortgebrauch« in PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 35–38.

Vorgefertigte Phrasen und Sprachgesten werden in allen langen Prosatexten Wolfs mit so »aufreizender Maßstablosigkeit«⁷² verwendet, dass angesichts der Häufung an das mit ihnen »eigentlich« Bezeichnete kaum mehr zu denken ist. Wenn die Witwe in *Pilzer und Pelzer* über ihre Verzweiflung ob des Tods ihres Manns spricht, so hat die Massierung von Sprachschablonen zum semantischen Knotenpunkt »Trauer« anstatt eines tragischen vielmehr einen komischen Effekt: »Jammer Qual, sagte sie, keine Hoffnung, niemals froh, nie wieder lachen, Zukunft dunkel, kein Trost, kein Tröster, kalte Abendstunden« (PP, 15). Die Prosa generiert sich an solchen Stellen aus zu Phrasen geronnenen Versatzstücken der Alltagssprache und überführt diese im schriftlich inszenierten mündlichen Sprechen als Substrat der *parole* in eine neue Sichtbarkeit. Auf diese Weise arbeiten sich, so lässt sich Brigitte Kronauer zustimmen, die Texte Wolfs durch »alle Redewendungen, Formulierungen, Leitmotive, Floskeln und Phrasen der Welt [...] hindurch«.⁷³ Zugleich nutzen sie diese in der übermäßigen Häufung als Sprungbrett zur Ent-Automatisierung des abgedroschenen Sprachmaterials.⁷⁴ Die Bedeutung der idiomatischen Wendung »wo drückt denn der Schuh« wird zwar vom intradiegetischen Ich nicht verstanden, im Rezeptionsprozess allerdings zieht die altbekannte Wendung nicht mehr »verpackt« an den Leser:innen »vorbei«,⁷⁵ sondern kann – anstatt nur registriert und wiedererkannt – in der Lektüre tatsächlich wieder neu wahrgenommen werden.

Auf die Problemlage einer »alltagspragmatische[n] Vernutzung«⁷⁶ der Sprache, die zu »Verfestigung, [...] Standardisierung, Schematisierung«⁷⁷ führt, reagiert die Prosa Wolfs mit einer radikalen Infragestellung von Umgangssprache und Redegewohnheiten, mit einem »Querstellen« der eigenen, literarischen Sprache gegenüber einem (referentiellen) Funktionieren anhand eines »experimentierende[n] Arbeiten mit der Sprachsubstanz«.⁷⁸ Semantisch nicht mehr gedeckte Worthülsen (»Jammer Qual«) oder von konkretem referentiellen Bezug losgelöste idiomatische Wendungen (»wo drückt denn der Schuh«) werden in ihrer Kompilation und grotesken Re-Kombination zu Werkzeugen der Intervention in einen habitualisierten Sprachgebrauch. Die Floskel wird durch »Verdinglichung«⁷⁹ als solche kenntlich gemacht und bekommt eine neue Aufmerksamkeit zugesprochen; die »inkrustierte«⁸⁰ Wendung erhält einen neuen Status, indem sie dem konventionalisierten rhetorischen Gebrauch entwendet wird und im Unverständnis des Treppensteigers wieder das bedeuten darf, was sie den Worten nach bedeutet. Zielrichtung ist, die (altbekannte) Sprache aufs Neue, in gegenwärtiger Konkretion und Frische erfahrbar zu machen, ihre Beweglichkeit und Plastizität, ihre

72 KRONAUER, »Auftritt am Horizont«, 15.

73 KRONAUER, »Aspekte zum Werk Robert Walsers und Ror Wolfs«, 28.

74 Dieses Verfahren offenbart Wolf klar als Verehrer der Prosa Robert Walsers, der sich ebenso wenig scheut, in alltäglichen Redensarten zu schwelgen und diese so neu zu entdecken. Vgl. hierzu neben Brigitte Kronauer etwa auch HECKMANN, »Ein Meister der kleinen Form«, 69.

75 ŠKLOVSKIJ, »Die Kunst als Verfahren«, 14.

76 LENTZ, »Wir haben Sprache, und sie hat uns«, 648.

77 MON, »Text als Prozess«, 63.

78 Ebd.

79 MON, »Collagetexte und Sprachcollagen«, 339.

80 MON, »Text als Prozess«, 63.

Veränderungen bei kleinsten Adjustierungen aufzuzeigen. Die Störung des reibungslosen Funktionierens von Wendungen und Phrasen setzt deren Operabilität aus und rückt, mit Handke, die »Realität der Sprache«⁸¹ in den Fokus. Sprache wird so nicht »nur benützt« als »Namensschild für die Dinge«,⁸² sondern sie wird selbst zur Protagonistin des Texts.

Die sprachreflexive und sprachkritische Prosa Ror Wolfs verabschiedet damit, wie bereits betont, keineswegs die Zuwendung zur Wirklichkeit, nicht obwohl, sondern vielmehr gerade *weil* sie sich intensiv mit der (Struktur der) Sprache als Repräsentationsmedium von Welt, aber auch mit der real gesprochenen Sprache (als Produkt ihrer Zeit und Gesellschaft) auseinandersetzt. In diesem Sinne folgt die Prosa nicht der Logik der Repräsentation, von der realistisch verfahrenende Texte geleitet sind; vielmehr nimmt sie auf diese verneinend Bezug. Strategien der Repräsentation werden in den Texten Wolfs, so lässt sich unter Anlehnung an Juliane Rebentischs Überlegungen feststellen, über Störungen des gewohnten »Betriebsablaufs« der Sprache immer aufs Neue »reflexiv blockiert«. ⁸³ Die experimentelle Arbeit in und mit Sprache verweist die Leser:innen so auf die in ihren Verstehensvollzügen wirksamen Weltbilder und sprachlichen Konventionen zurück:⁸⁴ Indem die Prosa ihre eigene Rhetorizität nicht (realistisch) verschleierte, sondern (experimentell) ausstellt, hebt sie auch den automatisierten und »naturalisierenden Schluss« von der Repräsentation auf das Repräsentierte aus und macht so mit den Funktionsmechanismen von Sprache und Kommunikation auch die Setzungen und Routinen kenntlich, die jeder Repräsentation immer schon vorausgehen.⁸⁵

3.3 Liebe zur Liste. Inszenierung von Sprachmaterial und referentielles Rauschen

Bei allem im Vorangehenden Gesagten darf eines nicht aus den Augen verloren werden: Die Sprachskepsis und Sprachreflexion, die aus Ror Wolfs Prosatexten sprechen, sind stets mit einem äußerst lustvollen und sinnlichen Umgang mit Sprache gepaart. Wird

81 HANDKE, »Zur Tagung der Gruppe 47 in USA«, 34.

82 Ebd., 30.

83 REBENTISCH, »Realismus heute«, 261.

84 Vgl. ebd., 260f. sowie in Bezug auf die experimentelle Verunsicherung von »ästhetischen Traditionen« und »sprachliche[n] Konventionen«: ZELLER, »Literarische Experimente«, 43f. In Bezug auf Wolfs *Nachrichten aus der bewohnten Welt* vgl. APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, 132, die schreibt, Wolf mache durch seine experimentelle Arbeit mit »Diskursversatzstücken den »Konstruktionscharakter der vorgestellten Fiktionen« und mit ihm den »Konstruktionscharakter, das Abgerichtetsein von Realität« deutlich.

85 REBENTISCH, »Realismus heute«, 262. In eine ähnliche Richtung zielend konstatiert Svetlana Efimova ausgehend von den Überlegungen Rancières allgemein zu engagierten Prosaästhetiken: »Widersprüche der textuellen Organisation modellieren ungelöste Konflikte als Alternative zu einer lückenlosen, erzwungenen Ordnung.« Eine solche »Ästhetik des Widerspruchs«, die »an das Reflexionsvermögen der Lesenden« appelliere, »einen konstitutiven Dissens [...] als ein ästhetisches und zugleich politisches Denkmodell« zu erkennen und anzuerkennen, könne als ganz grundsätzlich politisch verstanden werden. EFIMOVA, *Prosa als Form des Engagements*, 199f.

auch Sprache als verlässliches System der Welterschließung und Werkzeug der Alltagskommunikation unterminiert, so folgt daraus bei Wolf keineswegs eine (dem sprachkritischen Klischee entsprechende) Reduktion und Austrocknung, eine von der Differenz zwischen Sprache und Wirklichkeit oder dem ideologischen Missbrauch der Sprache hervorgerufenen Verarmung bis hin zur Aphasie, sondern Sprachseligkeit.

Schon der bereits untersuchte Beginn des Debüts offenbart die charakteristische Lust an »rhetorisch genau gestaltete[n] Aufzählungen« in oft »interpunktionslosen Reihungen«, ⁸⁶ die Wortmaterial in Szene setzen: »diese Landschaften, mit den Knollen, Kuppeln und Buckeln, den Rinnen, Wannen und Gruben« (FB, 7). ⁸⁷ Wolf bedient sich in seinem Schreiben, wie Helmut Heißenbüttel konstatiert, eines »extremen Nominalismus«, der sich »um Wortgruppen, Satzkonvolute, Dialogverknäuelungen« zusammenballt. ⁸⁸ Diese Textproduktion durch Wortanhäufungen, die, wie Enzensberger schreibt, textuelle »Kaleidoskope und Irrgärten« ⁸⁹ bilden, steht nicht allein in der Tradition der historischen Avantgarden sowie dem in den 1950er und 1960er Jahren von vielen experimentell arbeitenden Autor:innen als »Lehrmeister« rezipierten Arno Holz. ⁹⁰ Sie befindet sich auch – weiter zurückgreifend – in einer Linie mit der (Sprach-)Groteske, die in ihrem ludistischen Umgang mit konventionalisierten Regeln des Sprachgebrauchs unter anderem als Befreiung von (literarischen) Ordnungskonventionen und als »»Verfügbar-Machen« des Sprachmaterials« gelesen werden kann. ⁹¹ Oft schwelgen die Vermittlungsinstanzen Wolfs in Aufzählungen, die in keiner Weise mehr dem Ziel einer Übersichtlichkeit schaffenden Darstellung, sondern ausschließlich der Lust an der Anhäufung einer Fülle ausgefallenen Sprachmaterials untergeordnet sind. ⁹² Immer wieder werde die Aufmerksamkeit, so van Hoorn mit Blick auf das

86 VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 268.

87 Auch dies eine stilistische Eigenheit, die sich bei Wolf unter anderem von der Prosa Robert Walsers herschreibt. Diese »strotzt« ebenfalls von nominalen und adverbialen Anhäufungen: »die weite Welt, die da strotzt von Unkenntnis, die da strotzt von dicken und finsternen Gedanken- und Gefühllosigkeiten« wie es etwa in *Die Landschaft* heißt; ein Umstand, der auch in den Walsers Welten durchstreifenden Subjekten begründet ist, allesamt »[s]eltsame Käuze, sonderbare Sonderlinge«: WALSER, *Kleine Wanderung*, 17 und 56.

88 HEIßENBÜTTEL, »Bericht aus einer Traumlandschaft«, 18f.

89 ENZENSBERGER, »Einführung [Vorzeichen]«, 18.

90 Dass Holz' Schreiben für viele Schriftsteller:innen der Zeit einen wichtigen Orientierungspunkt darstellte, machen unter anderem Franz Mon und Helmut Heißenbüttel stark: Vgl. MON, »Lehrmeister Arno Holz« (2016); HEIßENBÜTTEL, »Vater Arno Holz« (1970). Die Verwandtschaft konkret des wolfschen Verfahrens zu demjenigen Holz' streicht van Hoorn heraus: Vgl. VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 269f.

91 Vgl. (im Anschluss an Bachtin) FUß, *Das Groteske*, 74. Im deutschsprachigen Raum lässt sich diese Linie zu Johann Fischarts *Affentheuerlich Naupengeheurlicher Geschichtklitterung* von 1575 zurückverfolgen, auf dessen Prätext, *Gargantua et Pantagruel* von François Rabelais (1839/41), Rezensionen zu Wolfs Prosa immer wieder als Ahnen verwiesen haben.

92 Vgl. zur »flächigen Ausstellung des Sprachmaterials« in Wortkatalogen, durch die der »Erzähllass« in Vergessenheit gerate und »die pure Wortlust [...] Handlung, Personen, Geschichte« verdränge: VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 269f., Zitate 269. Früh hingewiesen hat auf dieses Phänomen Rainer Scheunemann, der notiert, wie Wolf »parodierend den Wortreichtum der bürgerlichen Sprache, die Nomenklaturen der Botanik und Zoologie, der Küche, des Gemüse-, Fleisch- und Fischmarktes« mobilisiere: SCHEUNEMANN, »Erzählen im Kreise«, 33.

Debüt, »von den Ereignissen ab- und in einen reinen Sprachraum umgelenkt«; die Vermittlungsinstanz überlasse sich bereitwillig »dem musikalischen Sog und Sound der Worte, schaut zu, wie Begriffe sich verselbständigen, wuchern, verknäulen, lässt sie Netze, Listen, Kataloge bilden.«⁹³ Im Debüt sieht das Ich^B auf dem Fischmarkt etwa

in Zubern Weißfische Gichtfische Schleimfische Butterfische Peitschenfische vierfingrige Fingerfische Schnäpperfische Betrügerfische Kahlbäuche Pfeifenfische Hochschauer, [...] mit aufgerissenen Kiemen Schollen und Dorsche, Schratze und Barsche, Welse und Hechte [...] Grundeln Plieten Zopen Schwopen, sich krümmend den Kopf hehend den Mund öffnend, Spitzer Plinken Plinten Rapfen Mülpen Gösen [...]. (FB, 34)

Während in der Akkumulation von Fischnamen, die keinerlei empirische Erkenntnis bereitstellt, die Vermittlung einer Idee oder eines Sinns in den Hintergrund rückt, tritt, wie van Hoorn an der zitierten Passage detailliert herausgearbeitet hat, das Sprachmaterial selbst hervor; die Sprache wird zum Gegenstand, zum Sujet.⁹⁴ Allerdings: Selbst noch die absurdesten Fischnamen, die sich im Kontext eines literarischen Texts als genüssliches Freidrehen der Phantasie lesen (»Betrügerfische«, »Hochschauer«), lassen sich, wie van Hoorn zeigt, anhand des Fische-Bands von *Brehms Tierleben* als reale Fischarten verifizieren. Wolf, der für sein Schreiben stark macht, dass alle von ihm verwendeten bzw. dargestellten »Stoffpartikel« und »Sachverhalte [...] aus der Realität stammen und auf die Realität gerichtet sind«, ⁹⁵ greift hierbei nicht nur auf die Bezeichnungen der Fische als Material pragmatischer Sprachwirklichkeit, sondern auch auf das reihend-enzyklopädische Verfahren Brehms zurück, welches, so van Hoorn, bereits im Referenztext von einer frappierenden Freude am Wort geprägt sei.⁹⁶ Gleichzeitig aber wird die strenge Materialtreue nicht primär im Rahmen einer Wirklichkeitseffekte

93 VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 256.

94 Vgl. ausführlich zu dieser Passage ebd., 270–276. Van Hoorn schlüsselt anhand des Prätexts *Brehms Tierleben* auf, wie *Naturgeschichte* in Wolfs Debüt zum »Spielball experimentellen Erzählens« (ebd., 276) wird, in dem die biologischen Sinnzusammenhänge der brehmschen Wortlisten ausgehend von ästhetischen Gesichtspunkten umstrukturiert werden.

95 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 13.

96 Vgl. VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 273. – Bereits in der frühen Veröffentlichung *Krogge ist der beste Koch* von 1961 ist die Fischmarkt-Szene angelegt, allerdings zeigt sich auch hier eine im Vergleich mit dem Debüt geradezu realistisch anmutende Erzählweise, in der die Nennung einer wesentlich geringeren Anzahl von Fischnamen sich einem Handlungsverlauf unterordnet, anstatt in sprachseligen Selbstzweck umzuschlagen: »Erst kam ich nach Weischwitz. [...] Ich roch den Geruch von Vieh [...], sah Bäckergeßellen, Brote tragend, [...] viele Köche mit weißen Mützen mit Fischen in den Körben, Hechte mit offenen Mäulern und bereit zu verschlingen was da ist, Barsche und Weißfische, Forellen, Karpfen gemächlich, Fahnenfische, phallische Heringe, Neunaugen in Bewegung. Einmal sah ich, wie hinter der mit Eisblumen befrorenen Glastüre Leute sich etwas zuriefen.« WOLF, »Krogge ist der beste Koch«, 437. Ein Verweis auf den Fische-Band des *Brehm* findet sich markanterweise auch in Arno Schmidts *Aus dem Leben eines Fauns* (»von dessen [Brehms, BB] 13 Bänden hat mich immer am meisten interessiert der Band »Fische«), mit dem kurz darauffolgenden Vermerk: »Jeder Schriftsteller sollte die Nessel Wirklichkeit fest anfassen; und uns Alles zeigen: die schwarze schmierige Wurzel; den giftgrünen Natternstengel; die prahlende Blume(nbüchse).« SCHMIDT, *Aus dem Leben eines Fauns*, 317.

erzielenden Referentialität nutzbar gemacht, sondern ist an dieser Stelle vielmehr als Regelsetzung zu verstehen, die eine Einschränkung der poetischen Optionen darstellt, um den »Schauplatz« des Experimentierens mit Sprache abzustecken.⁹⁷ Als signifikanter derartiger Schauplatz ist bei Wolf wie auch bei anderen Autor:innen seiner Zeit das Wort und die Wortkombination zu verzeichnen – ein Schauplatz, der besonders prominent von »konkret« Schreibenden bespielt wird.

Wörter als Dinge, »wörter zum kauen«. Verbindung von Wortkörpern (Mon)

Franz Mon, dessen poetologischen Reflexionen wie literarische Praxis im Folgenden als interdiskursiver literaturhistorischer Bezugspunkt dienen, beschreibt 1957 mit Blick auf experimentelle Texte eine Verschiebung im Umgang mit den Wörtern. Es habe eine Abkehr stattgefunden von der Verwendung der Wörter als »Gehäuse der Dinge« und Hinwendung zu deren Verständnis als »neue[r] Art von Dingen«.⁹⁸ Als solche enthielten diese nun nicht mehr alleine das, was sie einmal umfingen (»Begriffe, Vorstellungen, Metaphern, Assoziationen«), sondern rückten als sinnlich fühlbare Zeichen selbst ins Zentrum der Aufmerksamkeit: Es tanzten die »Lippen, Zunge, Zähne im Artikulieren« und machten die Wörter so zu eigenen »Gegenstände[n], von Mund und Gaumen getöpft«.⁹⁹ Sein eigenes Schreiben zielt, so heißt es in seinem *Lesebuch*, auf »wörter wortkörper verbindungen von wörtern verbindungen von wörtern und wortkörpern«, auf »wörter zum kauen«.¹⁰⁰

Mons nach etwa zehnjähriger Arbeit 1968 erschienener, zwischen Prosa und Lyrik angesiedelter Text *herzzero* entwickelt sich aus der Verkettung von sprachlichen Komponenten und Assoziationen, von Alltagssprachlichen und redensartlichen, von literarischen und historischen Versatzstücken. Der Autor taste sich, so Harald Hartung, »an Worten weiter, und was er in der Hand hat, ist nicht Welt, es sind immer nur neue Worte«.¹⁰¹ Angestoßen wird der Text immer aufs Neue von der verblüfften Lust am einzelnen Wort: »die zunge reibt sich / am gaumen: wer hätte gedacht, dass / es so viele wörter gibt«.¹⁰² Wie in der Prosa Wolfs finden sich auch in Mons *herzzero* an vielen Stellen Wortketten, die – die Wörter in konkreter Manier als »neue Art von Dingen«¹⁰³ verwendend – ganz explizit nach sprachmateriellen Kriterien der Ähnlichkeit der Wortart bzw. des Wortkörpers oder des Klangs zusammengestellt sind.¹⁰⁴

97 Denn ohne Zweifel, so konstatiert van Hoorn (unter Verwendung eines anderen Vokabulars als dem in dieser Studie gewählten), ist »Sprache in diesem Roman mehr als ein Mittel, um Inhalte zu präsentieren; oder, anders gesagt: fraglos wird hier experimentell erzählt.« VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 256. Zum Experiment als »Schauplatz« vgl. BLÄTTLER, »Demonstration und Exploration«, 237, Zitat ebd.

98 MON, »Die zwei Ebenen des Gedichts«, 219.

99 Ebd.

100 So Mon eingangs zu dem mit *wörter* überschriebenen Teil: MON, *Lesebuch*, 9, Kursiv. im Original.

101 HARTUNG, »Antigrammatische Poetik und Poesie«, 491.

102 MON, *herzzero*, 16.

103 MON, »Die zwei Ebenen des Gedichts«, 219.

104 Zu einem Überblick über Listenhaftigkeit in der Konkreten Poesie vgl. COTTEN, *Nach der Welt* (2008).

zum beispiel alle wörter mit ung,
 soweit sie auf ihre haltbarkeit getestet
 sind wie verwertung verwässerung
 vermenschlichung verbesserung
 vernehmung verleumdung verfügung
 verfehlung vertagung verheerung
 vergeudung verhandlung verhaftung
 verselbstständigung vernichtung
 verwesung
 gleich und gleich gesellt sich gern¹⁰⁵

Wenn auch unklar bleibt, nach welchen Maßstäben die hier gelistete Auswahl der Wörter im ›Test‹ auf »haltbarkeit« für genügend befunden wurden, so ist das Verfahren Mons doch eindeutig: Wesentlich spezifischer als bloß »alle wörter mit ung« werden hier substantivierte Verben mit dem Präfix ›ver-‹ und dem Suffix ›-ung‹ aneinandergereiht. Das »gleich und gleich« bezieht sich maßgeblich auf die Wortstruktur als ›Materialität‹ der Wörter. Die Semantik ist in *herzzero* dabei keineswegs irrelevant – vor dem Hintergrund des zur Entstehungszeit des Texts erst jüngst vergangenen Nationalsozialismus trägt die Reihe »verleumdung [...] verhaftung [...] vernichtung / verwesung« eine nicht zu leugnende zeithistorische Signatur.¹⁰⁶ Derartige Sinnfahrten ziehen sich durch den gesamten Text, verfestigen sich jedoch nicht zu einem stabilen Gesamtzusammenhang; sie lassen sich nie vollkommen dingfest machen oder in eine eindeutige Aussage überführen. Die gesellschaftliche Realität ist subkutan präsent, auf textueller Ebene aber ist in *herzzero* die (»von Mund und Gaumen getöptert[e]«) Klanglogik dasjenige Element, das Mons Wortlisten wesentlich stärker bindet als semantische Referenz:

[...] kein
 apfel fällt allein vom baum. obwohl
 längst keine rede mehr davon ist und
 auch keine rede mehr zu hören ist aus
 dem munde einer zufällig
 anwesenden person, die ihr
 mäntelchen nach dem wind hängt,
 weil sie nicht sicher ist, wer alles
 dazugehört zu den kuglern und
 knickern den kippern und kackern
 den keglern den knierutschern
 den korkenziehern den kutschern

105 MON, *herzzero*, 132.

106 Dass sich die referentielle Funktion von Sprache auch in literarischen Strömungen wie der konkreten Dichtung, die explizit die Sprache als Material und Objekt in den Vordergrund rückt, nicht ausklammern lässt und dass vielmehr gerade dies ihr Potential darstellt, betont in Bezug auf konkrete Poesie etwa Monika Schmitz-Emans: »Statt mit ihrem ›konkreten‹ Gebrauch jede ›Bedeutung‹ zu verlieren, gewinnen die Wörter im konkreten Textgebilde sogar an Bedeutungsspielraum – und dies gilt denen, die es bemerken, als Gewinn, wenn nicht gar als eigentliche Intention konkreter Textgestaltung.« SCHMITZ-EMANS, *Die Sprache der modernen Dichtung*, 179f.

den kitzlern den kleppern den kauern
 den katzlern den kiekern den keglern
 den keilern den klecksern den knallern
 klumpfern knausern kneifern
 knapsern knatterern knödlern
 knöpfern knuffern knurrern
 [...].¹⁰⁷

Ähnlich wie im obigen Beispiel (»alle wörter mit ung«, »gleich und gleich gesellt sich gern«) wird auch hier die Wortliste metasprachlich kommentiert. Die Ableitung des Sprichworts vom fallenden Apfel lässt bereits erahnen, dass wir es im Folgenden wieder mit einer Häufung von Wörtern eines Stamms zu tun bekommen werden – auch wenn dieser Stamm kein Wortstamm im streng linguistischen Sinne ist.¹⁰⁸ Mit den auf »k« an- und auf »ern« auslautenden Wörtern werden Personengruppen benannt, deren Tätigkeit oder Funktion in vielen Fällen nicht ohne Weiteres decodiert werden können, wie sich auch der gesamte Text von *herzzero* einer hermeneutischen Aufschlüsselung entzieht.¹⁰⁹ Man hat aus der Literatur der Moderne wie auch aus der Sprachforschung klare Konsequenzen für sein Schreiben gezogen. »Schwiegend zwischen materialästhetischer Selbstreferentialität und verbalsemantischer Referenz, zwischen ästhetischem (Eigen)Sinn und außersprachlicher Bedeutung«, so Michael Lentz, »ist poetische Sprache für Mon Sprache in Bewegung.«¹¹⁰ Die Sprache ist nie allein Mittel, um Inhalte wiederzugeben; gleichwohl ist sie nicht von der gesellschaftlichen Realität abzukoppeln. Die Wörter und Sätze bedeuten ebenso sich selbst wie dasjenige, was sich (historisch) in ihnen angesammelt hat: In Mons Zitatmontagen dessen, was im sprachlichen Gedächtnis hängengeblieben ist (»aus / dem munde einer zufällig / anwesenden person«), zeigt sich, so Heißenbüttel, stets auch die »Anonymität des sprachlichen Gedächtnisses selbst«.¹¹¹ Einem furiosen Spiel mit Sprache verschrieben schöpfen die Texte Mons das vorhandene Reservoir voll aus und erzeugen durch die Dislozierung, Verfremdung und Rekombination bekannten Sprachmaterials unheimliche, wie auch befreiende und

107 MON, *herzzero*, 157.

108 Die klare Erkennbarkeit des Sprichworts wird auch auf der Ebene der Sprachmaterialität erzeugt: »kein / apfel fällt allein vom baum« bildet metrisch die Wendung »Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm« nach und erzeugt durch die lautliche Anknüpfung (»weit« zu »kein« und »allein«) eine klangliche Bindung.

109 Neben je einer neutralen Berufs- (»kutscher«) beziehungsweise Tätigkeitsbezeichnung (»kegler«), gibt es zwei Bezeichnungen, die eigentlich für Tiere verwendet werden und die, auf Personen angewandt, pejorativ erscheinen (»klepper« »keiler«). Einige Personenbezeichnungen sind eindeutig abwertend (»kacker«, »knierutscher«), einige eröffnen einen recht klar bestimmten Assoziationsraum und wirken tendentiell abwertend (»kleckser« etwa lässt auf den Maler, »korkenzieher« auf den Trinker oder den Kellner, »kieker« auf einen Glotzer, »kauer« auf einen Esser, »knauser« und »knapser« auf einen Geizhals, »kneifer« auf einen Feigling schließen). Beim Rest der Bezeichnungen ist das Bezeichnete noch unklarer: Was mit »kippern«, »kitzeln«, »katzeln«, »klumpfern« oder »knödlern« gemeint sein könnte, lässt sich, da ein spezifizierender Kontext fehlt, kaum befriedigend auflösen.

110 LENTZ, »Wir haben Sprache, und sie hat uns«, 636.

111 HEIßENBÜTTEL, »Sprache zum Stereo-Lesen«, 99.

komische Effekte. Letztere werden vor allem durch die in den Vordergrund rückende sinnliche Wortmaterialität hervorgerufen: Die Wörter entwickeln ein Eigenleben, indem sie sich in ihrer Zusammenstellung anderen, von ihnen verschiedenen Wörtern angleichen und zugleich ihre eigene Identität erhalten. Es entwickelt sich so ein »Liebesakt der Wörter«, in dem die einzelnen Wörter zwischen ihrer Spezifität und ihrer Ähnlichkeit untereinander zu oszillieren beginnen.¹¹²

Klanglogischer Rausch und das Rauschen der Liste

Das Prosawerk Wolfs kombiniert eine Inszenierung des Sprachmaterials in Wortkatalogen mit einem im Vergleich zu Mon ausnehmend stark denotierenden Zug.¹¹³ Die Auswahl aus der Überfülle des Wortmaterials erfolgt bei Wolf dabei – dies ließ sich bereits in der Auseinandersetzung mit der Sprache der Werbung als Material der Collage beobachten – so gut wie nie allein oder primär über sprachmaterielle, sondern stets auch über referentielle Kriterien. In Wolfs Debüt werden neben verschiedenen Arten von Fischen (FB, 34f.) unter anderem auch Suppen (FB, 83), Kuchen (FB, 91), Pflanzen (FB, 103f.), Ungeziefer (FB, 158) und Kräuter (FB, 268f.) in teils langen Listen aneinandergereiht.¹¹⁴ Die meist interpunktionslosen Akkumulationen von einer Klasse zugehörigen Objekten weisen einerseits auf die Vorliebe der Vermittlungsinstanzen für referentielle Ordnungsschemata und Inventarisierung hin, wobei die Strukturierung im Text andererseits nicht von auf Klasse oder Objekt bezogenen, sondern von ästhetischen Regeln geleitet wird. Die Frau des intradiegetischen Ich^B etwa spricht mit Vorliebe von ihrem verstorbenen ersten Mann, der (zu ihrem Verdross: im Gegensatz zum Ich^B) all ihre Suppen stets mit Genuss gegessen habe, nämlich

Fischsuppen, Kohlsuppen, Brotsuppen, Biersuppen, Mehlsuppen, Milchsuppen, Grießsuppen, Pilzsuppen, Reissuppen, Obstsuppen, Wurstdsuppen, Schleimsuppen, Nudelsuppen, Wurzelsuppen, Bohnensuppen, Erbsensuppen, Linsensuppen, Möhrensuppen, Graupensuppen, Hühnersuppen, Tomatensuppen, Gemüsesuppen, Kartoffelsuppen (FB, 83).

Unter der Kategorie »Suppe« finden sich 23 Suppenarten, welche weder nach sachlichen Kriterien (etwa der Einlage) noch einer konventionalisierten Systematisierung (z.B. alphabetisch) sortiert sind, sondern nach ihrer Metrik: Auf zwölf Suppen mit einsilbigem

112 Vgl. KOSLER, »Sprachkritik und Spracherotik in der experimentellen Literatur«, 17, Zitat ebd.

113 Bei einem vergleichenden Blick auf Mon und Wolf darf zudem nicht vergessen werden, dass Mons Werk von einem wesentlich weiteren Sprachbegriff geprägt ist als dasjenige Wolfs, da Mon von einem auf Geste und Gebärde ausgreifenden Begriff von Sprache ausgeht. Vgl. hierzu MON, »Überlegungen zu einer Theorie der modernen Künste«, 79. Vgl. zum Verhältnis der Positionen Mons und Wolfs auch Raschig, die allerdings keine vergleichende Lektüre der literarischen Texte vornimmt: RASCHIG, *Bizarre Welten*, 106–108 und 120.

114 Listen werden mit Monika Schmitz-Emans zunächst allgemein verstanden als »Reihungen, Aufzählungen und Ansammlungen [...], durch welche eine bestimmte (manchmal große) Menge von Exemplaren zum Ensemble arrangiert wird«: SCHMITZ-EMANS, *Enzyklopädische Phantasien*, 435; zur Liste als Format des Wissens und der Literatur vgl. ebd., 435–443.

Bestimmungswort des Kompositums folgen acht Suppenarten mit zweisilbigem, darauf drei weitere mit dreisilbigem Bestimmungswort.¹¹⁵

Als Organisationsform von Text ist die Liste, insofern sie semantische Felder (»Fische«, »Suppen«) konstituiert,¹¹⁶ nicht über sinnstiftende Zeit-, Handlungs- oder Motivationsstrukturen konfiguriert, sondern trägt nicht- bzw. sogar anti-narrativen Charakter.¹¹⁷ Die im Paradigma einer Liste versammelten Elemente bilden (wie in den obigen Beispielen von Wolf und Mon) Äquivalenzklassen aufgrund grammatischer, phonetischer oder semantischer Ähnlichkeiten bzw. Unähnlichkeiten.¹¹⁸ Als literarisches, und, wie Moritz Baßler starkgemacht hat, insbesondere *popliterarisches* Verfahren zeichnet sich die Liste durch zum ästhetischen Prinzip erhobene, nicht-narrative Serialität und das Etablieren einer »rhythmische[n] Oberfläche« durch »freie Verfahren der Formelbildung, Wiederholung, Variation und Kombination« aus.¹¹⁹ Es geht also in der literarischen Listenbildung, wie auch Umberto Eco konstatiert, gerade »um die lautliche Gestalt [...], das heißt um *Signifikanten*« und die Erzeugung eines »klanglichen Rausch[s] der Liste«.¹²⁰ Die fremdreferentielle Funktion praktischer Listen wird in der literarischen Liste zugunsten der Selbstreferenz gekappt, um das eigene »Verfasst- oder Gemachtsein [...] selbstreflexiv zu thematisieren und damit den Punkt zu treffen, an dem Auflistung zur Kunst wird«¹²¹ – ein Verfahren, das in der (Konzept-)Kunst der 1960er Jahre wie auch der Popliteratur eine Blütezeit erfährt.¹²²

In der Tat rücken auch in den Listen der Prosa Wolfs vor allem die Signifikanten in den Fokus der Aufmerksamkeit – etwa im Fall der zitierten »Spitzer Plinken Plinten Rapfen Mülpen Gösen«.¹²³ Der von solchen Passagen ausgehende Rezeptionseindruck lässt

-
- 115 Die Suppen-Szene lässt sich auch als Persiflage auf pädagogische Fabeln lesen: Während das die Suppe à la Suppen-Kaspar renitent verweigernde intradiegetische Ich trotz der oben beschriebenen Krankheiten recht robust wirkt, hat dem ersten Mann der Frau des Ich^B, der »immer noch einen Teller« Suppe wollte, und dessen letzte Worte, wie die Frau schluchzend berichtet, »Gib mir noch Suppe« gewesen seien (FB, 83f.), auch das brave Aufessen das Leben nicht gerettet. Zur kritischen Auseinandersetzung mit der Esskultur der Nachkriegszeit vgl. das Kap. II.5.3.
- 116 Vgl. Jack Goody in seinem 1977 erstmals als »What's in a list?« veröffentlichten, mittlerweile als Klassiker der Listenforschung geltenden Text; hier zitiert nach GOODY, »Woraus besteht eine Liste?«, 384.
- 117 Listen, so Matthias Schaffrick und Niels Werber, »nivellieren die Bedeutung der Zeitdimension, ordnen ihre Elemente nicht kausal oder temporal, sondern nominal, ordinal oder metrisch an.« SCHAFFRICK/WERBER, »Die Liste, paradigmatisch«, 306f. Vgl. einlässlich zu (literarischer) Listenbildung bzw. Aufzählung MAINBERGER, *Die Kunst des Aufzählens* (2002).
- 118 Zur als literarisch-ästhetisches Verfahren gedachten Liste als Paradigma vgl. BAßLER, *Der deutsche Pop-Roman*, insb. 102 sowie COTTEN, *Nach der Welt*, 23–25, die von der Liste als »totale[m] Paradigmakonstrukt« spricht.
- 119 BAßLER, *Der deutsche Pop-Roman*, 149.
- 120 Eco, *Die unendliche Liste*, 118. Vgl. auch COTTEN, *Nach der Welt*, 185, die den Verlust der praktischen Funktion der Alltagsliste »zugunsten einer musikalisch-rhythmischen inkantatorischen Funktion« in der literarischen Liste als Perspektivwechsel beschreibt, in dem es angesichts der Materialität zu einem »Sinnverlust eines Worts oder Symbols« kommt.
- 121 SCHAFFRICK/WERBER, »Die Liste, paradigmatisch«, 311.
- 122 Vgl. hierzu auch DIEDERICHSEN, »Liste und Intensität«, 110f.
- 123 Die Listenbildung stellt in der Prosa Wolfs einen experimentellen Schauplatz *par excellence* dar, vollzieht sich das Erstellen von Listen doch gerade »im Rand- und Grenzbereich zwischen funk-

sich mit dem Sprach- und Medienwissenschaftler Ludwig Jäger als Wechsel des medialen »Aggregatzustand[s]« der Sprache beschreiben: Als Wechsel von medialer Transparenz eines »unmittelbare[n] ›looking through‹ auf die Semantik des Kommunizierten« zu einem Zustand des ›looking at‹ auf die »Rede in ihrer materialen Präsenz« – und somit zu einem Zustand der Störung, nämlich der »*Unterbrechung des Transparenz-Modus*«. ¹²⁴ Störung und Transparenz sind mit Jäger als zwei »polare funktionale Zustände medialer Performanz«, ¹²⁵ als zwei »*Modi der Sichtbarkeit*« zu verstehen,

die sich in der Regel wechselseitig ausschließen: die Sichtbarkeit des Mediums und die des Mediatisierten. Die *Unsichtbarkeit* (Transparenz) des Zeichens/Mediums ermöglicht, da in diesem Aggregatzustand seine Iterationsbedingungen nicht thematisch sind, den ungestörten ›Realismus‹ des Mediatisierten, während das *Sichtbarwerden* des Mediums, d.h. die Irritation der habitualisierten Gebrauchskontexte, die herausziehende Krise des ontologischen Scheins indiziert, der dann an den mediatisierten Objekten schwindet. ¹²⁶

Jäger bedient sich hier der oft zur Beschreibung von Medialität im Allgemeinen wie auch des Mediums Sprache und dessen Funktionsweise im Besonderen gebrauchten Metapher der Transparenz eines Mediums im gelingenden Vollzug. ¹²⁷ Effekt des Sichtbarwerdens des Mediums ist der zumindest partielle oder zeitweise Transparenzverlust bzw. Opazität: die Verunklarung des Aussagegehalts. Dieser Effekt spielt in der Prosa Wolfs sowohl motivisch als auch verfahrenstechnisch eine Rolle, was sich anhand einer Passage aus dem Debüt plastisch machen lässt.

Der Bauer erzählt, auch er hat die Hände an den Mund gelegt und ich muß seine Worte erraten, wie er den Hund, er nennt ihn in diesem Moment zum ersten Mal beim Namen, ich verstehe ihn nicht, der von Natur aus kränklich sei, bei seinen Hundekrankheiten wie Räude Bräune Staupe Zeckenplage Glatzflechte Wabengrind Hundshunger Pfortenschrunde Ohrenzwang gepflegt habe, wie er die Anweisungen eines Arztes, Ublacker oder Üblacker, befolgt habe und wie der Hund, nachdem er, er deutet

tionsbezogenen (zweckgerichteten) und nicht direkt zweckgerichteten (dekontextualisierenden, einübenden, ›spielerischen‹) Tätigkeiten«, wie Schmitz-Emans in Anschluss an Goody schreibt: SCHMITZ-EMANS, *Enzyklopädische Phantasien*, 439.

124 Alle Zitate JÄGER, »Störung und Transparenz«, 59f. Konstitutiv eingeschrieben sind diese beiden Zustände der Transparenz und der Störung in das Verfahren der *Transkription*, das sich als jeweiliger Übergang von Störung zu Transparenz beschreiben lässt (ebd., 60). Die Unterscheidung von ›looking through‹ und ›looking at‹ übernimmt Jäger von BOLTER/GRUSIN, *Remediation*, 41. Auf Jägers Überlegungen wird im folgenden Kap. I.4.2 noch ausführlicher eingegangen.

125 JÄGER, »Störung und Transparenz«, 60, Kursiv. im Original.

126 Ebd., 61, Kursiv. im Original.

127 Vgl. exemplarisch ENGELL/VOGL, »Vorwort [*Kursbuch Medienkultur*]«, 10 und KRÄMER, *Medium, Bote, Übertragung*, 25f. In Bezug auf den literarischen Text (und mit klarer politischer Schlagrichtung) vgl. auch Jean-Paul Sartre, für den die Dichtung die Wörter als Dinge verwendet und daher »verkehrt herum« (SARTRE, *Was ist Literatur*, 17), während der Prosaist gerade derjenige ist »der der Wörter sich bedient«, sie also nicht als »Gegenstände, sondern [als] Gegenstandsbezeichnungen« verwendet (ebd., 23f.). Die Sprache und der Stil der Prosa müssen für Sartre »transparent« und »unbemerkt bleiben«, so dass der Blick durch sie hindurch gehen kann. Ebd., 28.

mit der Hand etwas Schmales Dünnes Schwaches an, beinahe verendet sei und wie er, nun zeigt er etwas Breites Dickes Starkes, mit seiner Hilfe wieder genesen sei [...]. (FB, 140f.)

Auf Ebene der Diegese kann das Ich^B allein akustisch kaum verstehen, was der Bauer erzählt: Die Kommunikation befindet sich (ein auch in der Prosa Becketts oder Weiss' omnipräsentes Motiv) an der Grenze zum Scheitern, da die korrekte Informationsübertragung gestört zu sein scheint. Kommunikations- bzw. nachrichtentechnisch gesprochen: Wo ein klares Signal (*information*) erkennbar sein, informationstechnische Transparenz herrschen soll, ist ›Rauschen‹ (*noise*); die Information ist nicht mehr eindeutig zu erfassen – »ich muß seine Worte erraten, [...] ich verstehe ihn nicht.«¹²⁸ Aber auch auf der Ebene der Narration ist die ›Informationsübertragung‹ erschwert, wenn unter ›Information‹ der propositionale Aussagegehalt verstanden wird. Das Übermaß der Aufzählung der in den Satzverlauf integrierten Listen lässt das Bezeichnete – die ›Hundekrankheiten‹ – gerade aufgrund der Detaillierung, aufgrund des *Zuviels* an Information semantisch unscharf werden. Die Textoberfläche rückt in den Vordergrund, erschwert den ›Durchblick‹ auf ein vermeintlich hinter der Oberfläche der Signifikanten liegendes Ausgesagtes. Die Sprache verliert ihre Transparenz – oder, anders gefasst: Die Aussage beginnt zu ›verrauschen‹. Das Rauschen ist hierbei, wie Andreas Hiepko und Katja Stopka formulieren, als das zu begreifen, »was den Künstler fasziniert und den Nachrichtentechniker stört«,¹²⁹ nämlich Störung der Informationsübertragung auf der einen, Sichtbarwerden des Mediums auf der anderen Seite.¹³⁰

Während also die Sprache als Medium und Material im alltäglichen Gebrauch, aber auch in realistischen Schreibweisen (wo diese als *transparentes* Medium den Blick auf das durch sie Mitgeteilte freilegen soll) in den Hintergrund rückt, tritt ihre Materialität, insbesondere ihre Lautlichkeit, in der Prosa Wolfs in den Vordergrund. Die Sprache ver-

128 Ziel des Nachrichtentechnikers ist die Abschaffung des Rauschens als Störfaktor der Informationsübertragung: Wo *noise* ist, soll *information* sein. Bereits der Titel des grundlegenden Artikels Shannons (»Communication in the Presence of Noise«) deutet jedoch an, dass Kommunikation auch medientechnisch nur vor dem Hintergrund der Störung denkbar ist, »nicht nur«, so Friedrich Kittler, »weil reale Kanäle nie nicht rauschen, sondern weil Nachrichten selber als Selektionen oder Filterungen eines Rauschens generierbar sind«. KITTLER, »Signal-Rausch-Abstand«, 168. Die Information muss, schreibt Markus Rautzenberg, »dem allgegenwärtigen Rauschen mittels Algorithmen und Filtertechniken erst abgerungen werden, bevor *information* und *noise*, Transparenz und Opazität überhaupt unterschieden werden können.« RAUTZENBERG, »Opazität«, 137. Die definitive Trennung von ›Störung‹ und ›Rauschen‹ ist spezifisch für das Deutsche; im Englischen wird für beide der Begriff ›noise‹ verwendet. Vgl. KÜMMEL, »Störung«, 229.

129 Vgl. einführend zum Rauschen zwischen technischer Störung und ästhetischem Phänomen: HIEPKO/STOPKA, »Einleitung [Rauschen]«, Zitat 11. Gemeinsame Grundvoraussetzung beider unterschiedlicher Betrachtungsweisen jedoch sei, das Rauschen »als den notwendigen Hintergrund von Sinn« zu begreifen: Ebd., 11f.

130 Vgl. aus medienphilosophischer Perspektive auch RAUTZENBERG/WOLFSTEINER, »Einführung [Hide and Seek]«, 16. In Bezug auf ästhetische Kontexte vgl. SONDEREGGER, »Ist Kunst, was rauscht?« (2001), die vom »unhintergehbare[n] Doppelcharakter des Rauschens als Fülle und Leere« zugleich spricht (ebd., 38).

weist auf sich selbst, kippt in »intransitive[] Sprachperformanz«. ¹³¹ Diese Kippbewegung kann stellenweise, abhängig auch von der jeweiligen Disposition der Leserin, bis hin zum Eindruck eines (völligen) referentiellen Verrauschen, einem Verlust der Referenz-Funktion der Sprache führen – auch wenn ein solches Verrauschen in der Prosa Wolfs immer wieder eingefangen wird und nie gänzlich überhandnimmt. Die Listenbildung in der zitierten Passage der Erzählung des Bauern rückt so nicht nur die Materialität der Signifikanten in den Blick, sondern wird auch insofern »zur Kunst«, ¹³² als dass sich im erzählten akustischen und performativen referentiellen (Ver-)Rauschen Motiv und Verfahren kreuzen.

Zu Wolfs Verfahren der Listenbildung lässt sich zusammenfassend festhalten, dass anstelle der schlichten Darlegung eines Sachverhalts (»es gibt äußerst viele Fische mit verblüffend kruden Namen«, »meine Frau kocht viele verschiedene Arten Suppe«) in der Prosa überbordende Wortkataloge geboten werden, die zwar nach referentiellen Kriterien funktionieren, aber weit über die referentielle (Beispiels-)Funktion hinausreichen, so dass – gerade aufgrund des Zuviels an Information – das Bezeichnete zu verrauschen beginnt. Als Zielrichtung listenförmigen Schreibens wird in der Forschung oft die tentative Darstellung eines Undarstellbaren, weil Unendlichen benannt. Listen entwickeln, so Jack Goody, abhängig von der Art und Weise, wie einzelne Elemente der Liste auf dieser angeordnet werden, eine performative und epistemologische Kraft, die stets zugleich im Horizont der Elemente stehe, die auf der Liste hätten vorkommen können, dies aber nicht tun: Jede Liste spreche als Praxis der Ein- und Ausgrenzung immer auch von der »Notwendigkeit von Grenzziehungen«. ¹³³ Diesen Aspekt rückt Umberto Eco in seinen Reflexionen zur »Unendlichkeit« der Liste ins Zentrum, wenn er konstatiert, in poetischen Listen klinge der »*Topos des Unsagbaren*« an:

Angesichts von etwas enorm Großem oder etwas Unbekanntem, über das er nicht genug weiß oder nie etwas wissen wird, bekennt der Autor, daß er unfähig ist, etwas darüber auszusagen. Daher schlägt er eine Aufzählung vor, die als Muster, als Beispiel oder Auszug gedacht ist, und es bleibt dem Leser überlassen, sich den Rest vorzustellen. ¹³⁴

Poetische Listen können also nach Eco stellvertretend für die Totalität einer unüberschaubaren, potentiell unendlichen Wirklichkeit eintreten und sich, wie Monika Schmitz-Emans in Anlehnung an diesen schreibt, als »eine Strategie des Umgangs mit dem Undarstellbarkeitsproblem« lesen lassen. ¹³⁵ Eine Strategie, die sich durchaus auch für Wolfs Prosa veranschlagen lässt, wobei das Verfahren hier aufgrund der ausgestellten Banalität des Darzustellenden (Suppen, Hundekrankheiten) wie auch der sprachgrotesken Umsetzung humoristisch gewendet wird. Es herrscht angesichts der Abundanz von Welt kein Pathos der Undarstellbarkeit, sondern vielmehr die Komik einer ludistisch in Szene gesetzten rauschenden Signifikantenoberfläche. Das in der Prosa Wolfs auf

131 MAHLER, »Narrative Vexiertexte«, 400.

132 SCHAFFRICK/WERBER, »Die Liste, paradigmatisch«, 311.

133 GOODY, »Woraus besteht eine Liste?«, 387, vgl. auch ebd., 384.

134 ECO, *Die unendliche Liste*, 49.

135 SCHMITZ-EMANS, *Enzyklopädische Phantasien*, 435.

Darstellungsebene erzeugte Rauschen lässt sich in Anlehnung an Bettine Menke daher als ein gegen jegliche Evokation eines Absoluten oder Erhabenen gerichtetes *Rauschen der Albernheit* bezeichnen.¹³⁶

Der Katalog der Worte verselbstständigt sich und wird so im Textgefüge zu einer auf ihre Bedeutung hin opaken und albern Passage des Rauschens: einer keinerlei Handlungsrelevanz mehr besitzenden »semantischen Blase«.¹³⁷ Solche »Blasen« wirken traditionellen Lektürevorgängen von Erzähltexten entgegen und fordern (ähnlich wie die im vorangegangenen Kapitel behandelten ausufernden Beschreibungen) andere, »spezifisch ästhetische« Rezeptionsformen heraus.¹³⁸ Denn die in der Prosa Wolfs sowieso nur spärlich vorhandene Narration kommt in solchen Passagen referentiellen Verrauschens gänzlich zum Erliegen. Der Effekt der Kataloge und Wortballungen ist, wie auch Mon und van Hoorn feststellen, »ein flächiger, anti-narrativer, den Erzählfluss ausbremsender«;¹³⁹ die »Wörterobsession« der wolfschen Prosa »lässt den Erzählfluss stocken.«¹⁴⁰ Gefordert sind von den Leser:innen Formen der Rezeption, die sich nicht mehr – wie in (realistisch verfahrenen) Erzähltexten – primär am Fortgang der Handlung oder dem Innenleben der Figuren orientieren, sondern sich auf die sprachmaterielle (lautliche, rhythmische) Sinnlichkeit des Texts, auf das im Rauschen erscheinende Reale der Sprache einlassen.

3.4 Sinn und Sinnlichkeit. Spracherotisches Prosaschreiben

Trotz allen Spiels mit den Kapazitäten und Qualitäten von gesprochener Sprache, Sprache als Zeichensystem oder Sprachmaterialität etabliert Wolfs Prosa, wie mehrfach betont, stets auch den zumindest losen Rahmen einer Diegese. Sie setzt eine vorstellbare erzählte Welt, eine fiktive Realität sprachlich ins Werk – ein Charakteristikum, das sie von den Texten Mons, aber auch vielen anderen experimentellen (Prosa-)Arbeiten ihrer Zeit unterscheidet. Denn auch wenn in Wolfs Wortketten die Narration zum Stillstand kommt, so wird diese doch als fiktionsproduzierende Kraft nie gänzlich verabschiedet. Die von klanglogischen Kompositionsprinzipien erzeugte »vegetativ wuchernde Sinnlichkeit«¹⁴¹ der Prosa, die *zugleich* auf den Aufbau einer intradiegetischen Realität zielt, lässt sich exemplarisch anhand einer Passage in den Blick nehmen, in der auch der Ge-

136 Vgl. das Kapitel zu den romantischen Sirenen in MENKE, *Prosopopoiia*, 491–609, insb. 572f. Zu Menkes Konzeptualisierung im Vergleich zu Martin Seels und Jaques Derridas allegorisierenden Deutungen des Rauschens als Fülle und Leere, die bei diesen als »erhabene[] Verklärungen eines vorgängigen Chaos oder eines abgründigen Rauschens« figurieren, vgl. auch SONDEREGGER, »Ist Kunst, was rauscht?«, 37–41, Zitat 39.

137 Ich übernehme den Begriff der »semantischen Blase« von Moritz Baßler, der diesen zur Beschreibung der historischen Kataloge in Flauberts *Salammô* verwendet: BAßLER, *Deutsche Erzählprosa 1850–1950*, 97.

138 Ebd.

139 VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 269.

140 MON, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis«, 363.

141 PIWITT, »Landschaft des Gedächtnisses und Augenblick«, 24.

genstand ein sinnlich-körperlicher und noch dazu ein im Wortsinn mündlicher ist, nämlich das Essen.

Eine der vielen Geschichten Wobser handelt von der Tötung des Kochs und spielt während »eine[r] Art Hungerszeit«, in der die Menschen sich ausschließlich von »Ungeziefer Unrat Abfällen« ernährten und die folglich eine Zeit gewesen sei, »in der der Koch keinen Platz hatte« (FB, 179). Während Wobser die Geschichte erzählt, treten

Schlötzer Gibser Wurzer Schutzer Scherzer Röbscher Rauscher Roscher in den Schankraum und setzen sich rockaufknöpfend westezupfend hoserückend an die Tische, und nach ihnen kommen mit den gleichen Gebärden gürtellockernd gaumenschmatzend Brökel Krökel Röbel Fröbel Ströbel Schöbel Döpel. In einer Zeit, sagt Wobser, in der nur Faseriges Traniges Ranziges Holziges Strunkiges Modriges Korkiges Klitschiges Klebriges Klümpriges gegessen wurde, sei der Koch wie ein weiß aufgeschütteter Vorwurf dagewesen und habe von Gebackenem Gebratenem Geschmortem Geschmelztem Gesulzenem Geselchtem Gekochtem Gerupftem Gehacktem Gefrorenem Gestürzttem Gedünstetem Geräuchertem Gepökelttem Geröstetem Gewürzttem Gespicktem Geriebenem Geschlagenem Gepreßtem Gerührttem gesprochen und es mit seinen großen bloßen blassen Händen beschrieben und in der Vorstellung zubereitet abgeschmeckt angerichtet und aufgetragen und dann, wenn diese Vorstellung abgetragen worden sei, sei nur die haarige ledrige poröse Speise dieser Zeit zurückgeblieben, das sei, sagt Wobser, der Grund für die Tötung gewesen, Sie erinnern sich alle. (FB, 180)

Die Sätze in Wolfs Prosa sind zuweilen lang, sie enthalten Listen, deren Umfang und Musikalität zu einem partiellen Verrauschen des Gesagten führen kann – aber dennoch bleiben sie Aussagesätze. Die Sprache hört keineswegs auf, zu bedeuten, doch die Bedeutung wird zumindest streckenweise von der Sinnlichkeit der Wörter als »neue[r] Art von Dingen«¹⁴² überlagert; die Sprache wird »selbstwertig[...].«¹⁴³ Die Aneinanderreihung und Gruppierung von Wörtern in Listen folgt im zitierten Beispiel zunächst logisch-inhaltlichen Kriterien, wenn die Namen der Eintretenden (samt ihrer Gebärden), die Konsistenz beziehungsweise die Zubereitungsart der Speisen, die chronologische Reihung der Tätigkeitsfolge des Kochs, aber auch die präzisierende Eigenschaftsbeschreibung der Hände des Kochs oder der dürftigen »Speise dieser Zeit« benannt werden. Darüber hinaus sind die Wörter auch hier wieder rhythmisch und klanglich komponiert. Die ersten beiden aus Eigennamen bestehenden Wortreihen setzen sich allesamt aus Trochäen zusammen, wobei die erste (»Schlötzer Gibser [...]«), die auf ›-er‹ auslautet, von Zischlauten dominiert ist ([tse] bzw. [-se], dann [-je]), welche die Reihe auf das [j] des »Schankraum[s]« zulaufen lassen, während die zweite Namensreihe (»Brökel Krökel [...]«) klanglich von der durch Assonanz auf den Umlaut ›ö‹ und dem Auslauten der Namen auf ›-ökel‹, ›-öbel‹ oder ›-öpel‹ ([økl], [-øbl] oder [-øpl]) bestimmt wird, wobei hier der erste Umlaut in »rockaufknöpfend« mehr Umlaute (»Gebärden gürtellockernd«) nach sich zieht, um in die ö-Reihe zu münden.

142 MON, »Die zwei Ebenen des Gedichts«, 219.

143 JAKOBSON, »Die neueste russische Poesie«, 31.

Derartige Passagen fordern die tatsächliche Artikulation der Sätze, ein lautes Lesen heraus:¹⁴⁴ Inszeniert werden »wörter zum kauen«.¹⁴⁵ Der dominant phonetisch organisierte, auf seine Sinnlichkeit pochende Text lässt sich mit Roland Barthes als ein »laute[s] Schreiben« bezeichnen, dessen Ziel »nicht die Klarheit der *messages*« sei, sondern das vielmehr »die mit Haut bedeckte Sprache« suche und damit

einen Text, bei dem man die Rauheit der Kehle, die Patina der Konsonanten, die Wonne der Vokale, die ganze Stereophonie der Sinnlichkeit hören kann: die Verknüpfung von Körper und Sprache, nicht von Sinn und Sprache.¹⁴⁶

In einem solchen lauten Schreiben darf, so Barthes, uneingeschränkte Fülle walten, Autor-in und Leser-in rufen »mehr, mehr, noch mehr! noch ein andres Wort, noch ein andres Fest« und finden im Übermaß, im »Paradies der Wörter« eine verbale Lust, die »in Wollust umschlägt«.¹⁴⁷ Insofern das laute Schreiben Wolfs die Artikulation, ein lautlich-physisches Ausformen der Wörter provoziert, geradezu erfordert, wird den Wörtern eine (klangliche) Körperlichkeit gegeben, wird die Sinnlichkeit der Wörter durch den Text evoziert. Die Kombination der Wörter entsteht hierbei als Resultat insbesondere einer lautlichen Affinität; die Komposition der Wortkörper unter Gesichtspunkten des Klangs entwickelt eine »Erotik (im weitesten Sinne des Wortes)«,¹⁴⁸ eine »Spracherotik«.¹⁴⁹ Barthes bezeichnet eine solche erotische »Lust«, die aus der »Stofflichkeit« der Sprache erwächst, an anderer Stelle als den utopischen Zustand des »Rauschen[s] der Sprache«: Als eine »Musik des Sinns«, in dem die Sprache

ein immenses lautliches Geflecht bildet, in dem der semantische Apparat irrealisiert wäre; der lautliche, metrische, stimmliche Signifikant würde sich in seiner ganzen Pracht entfalten, ohne daß sich jemals ein Zeichen abhebt [...], aber auch – und darin liegt die Schwierigkeit – ohne daß der Sinn brutal verabschiedet, dogmatisch verworfen, kurz, kastriert wird.¹⁵⁰

144 Vgl. zur Sinnlichkeit der wolfschen Sprache auch BÜNDGEN, *Sinnlichkeit und Konstruktion*, 60f. und 70–73, der von den Texten Wolfs als einem »akustischen Ereignis« (ebd., 70) spricht.

145 MON, *Lesebuch*, 9, Kursiv. im Original. – *herzzero* wurde bereits 1962, und zwar auf Grundlage einer teilweisen Vorveröffentlichung im *Diskus*, von Franz Mon für den Hessischen Rundfunk als Hörspiel aufgenommen. Der lange Text Mons ist also (im Gegensatz zu Wolfs Prosa) tatsächlich als ein Sprech- und Hörtext angelegt. Bereits in dem Brief, den Mon (noch unter dem Namen Löffelholz) an Ror Wolf sendet, als er diesem als Redakteur des *Diskus* das Manuskript von *herzzero* für die Vorveröffentlichung schickt, heißt es: »Ich glaube sogar, daß der Text gesprochen erst seine richtige Fassung erhält.« MON, *BRIEFWECHSEL mit Ror Wolf* [DLA], Brief Löffelholz an Wolf am 28.3.1962.

146 BARTHES, *Die Lust am Text*, 97f. Die körperlich-sinnliche Wirkung von Sprache ist für viele Autorinnen Gegenstand der Reflexion gewesen. Exemplarisch sei hier Gottfried Benn genannt, der in seinem Vortrag *Probleme der Lyrik* die »Verknüpfung von Körper und Sprache« (Barthes) mit dem Bild des Sinnesorgans der Flimmerhaare beschreibt: BENN, »Probleme der Lyrik«, 334.

147 BARTHES, *Die Lust am Text*, 15.

148 BARTHES, »Das Rauschen der Sprache«, 91.

149 Den Begriff der »Spracherotik« übernehme ich von Hans Christian Kosler, der diesen unter anderem für das Schreiben Franz Mons verwendet: KOSLER, »Sprachkritik und Spracherotik in der experimentellen Literatur«, 11.

150 BARTHES, »Das Rauschen der Sprache«, 89.

Die in dieser Art und Weise »dem Signifikanten überantwortete«, rauschende Sprache verbleibt in einem Sinnhorizont; der »undurchdringliche, unsagbare Sinn stünde jedoch in der Ferne wie eine Fata Morgana«, als Leerstelle und Fluchtpunkt der Lust.¹⁵¹

Als »Spracherotiker« auf der Suche nach einem solchen utopischen Rauschen, einer »Musik des Sinns«, ist Wolf im Kontext der experimentellen Literatur seiner Zeit in guter Gesellschaft, denn der »sprachkritische Autor«, so Christian Kosler, sei »zugleich ein Spracherotiker«.¹⁵² H. C. Artmann bezeichnet sich selbst als »Kuppler und Zuhälter von Worten«, die in einer geradezu »sexuellen« Spannung zueinander stünden und »Unzucht« miteinander trieben,¹⁵³ Friederike Mayröcker spricht von ihrem Schreiben als einem »Liebespiel mit der Sprache«.¹⁵⁴ In diesem Liebespiel verschiebt sich, da sich die Wörter und Sätze zumindest partiell von ihren praktischen Funktionen abwenden, auch das Verhältnis der Signifikate zueinander – dieses wird ungewohnt, überraschend, turbulent. Die entstehenden Wortgefüge, Wortkombinationen und Wortkataloge, Sätze und Absätze mit ihren sinnlichen Wortkörperbeziehungen zeitigen – aus der Perspektive der Alltagssprache besehen – nicht nur eine das Dargestellte verunklarende, sondern auch eine verfremdende, verzerrende, eine groteske Wirkung:¹⁵⁵ »Brökel Krökel Röbel Fröbel Ströbel Schöbel Döpel«.

Diese (groteske) Sinn- und Körperlichkeit der Wörter erhält darüber hinaus noch eine weitere Komponente, wenn, wie in der oben zitierten Passage, die Thematisierung des Essens auch körperliche Wahrnehmungen evoziert. Zwei Wortreihen eröffnen je einen Wortkatalog zu Speisen einer unangenehmen bis ungenießbaren Konsistenz (»Faseriges Traniges [...]«), sowie zu möglichen Zubereitungsarten von Essen (»Gebackenem Gebratenem [...]«). Dem haptisch-olfaktorischen Ekelszenario der kulinarisch kargen intradiegetischen Realität wird auf textueller Ebene der zumindest in der verbalen Massierung reichhaltige Traum des Kochs von Essensbergen aller Art gegenübergestellt, in denen primär die Quantität zu zählen scheint. Diese sprachliche wie imaginative Masse wird mithilfe von Wortreihungen weiter bearbeitet. Während der Koch vom Zubereiteten spricht, beschreibt er es zugleich gestisch mit seinen »großen bloßen blassen Händen«, um »in der Vorstellung« die zum Kochen und Servieren notwendigen Handhabungen in korrekter Reihenfolge auszuführen. Was für die Zuhörenden nach beendetem Vorstellungsakt übrig bleibt, ist aber lediglich die »haarige ledrige poröse Speise dieser Zeit«: Während im Wohlklang der »Speise dieser Zeit« die schwärmerische Utopie noch einmal aufscheint, führen die Adjektivattribute auf den deprimierenden Boden der Tatsachen zurück und hinterlassen nichts als die Imagination fasriger, zäher, im Mund zerbröckelnder Essensreste. Jenseits der klangseligen Wortkaskaden lässt sich die Szene also durchaus auch hermeneutisch deuten, wird hier doch die Kraft der

151 Ebd., 90.

152 KOSLER, »Sprachkritik und Spracherotik in der experimentellen Literatur«, 11.

153 »Worte haben eine bestimmte magnetische Masse, die gegenseitig nach Regeln anziehend wirkt; sie sind gleichsam »sexuell«, sie zeugen miteinander, sie treiben Unzucht miteinander [...]. Ich bin Kuppler und Zuhälter von Worten und biete das Bett; ich fühle, wie lang eine Zeile zu sein hat und wie die Strophe ausgehen muß.« ARTMANN, »Ein Gedicht und sein Autor«, 375f.

154 MAYRÖCKER, »MAIL ART«, 12. Vgl. in dieser Hinsicht zu Mayröcker auch MOSER, »DISIECTI MEMBRA POETAE« (1984).

155 Vgl. KOSLER, »Sprachkritik und Spracherotik in der experimentellen Literatur«, 11.

Sprache und mithin der Fiktion und Literatur heraufbeschworen, eine bloße Vorstellung lebendig zu machen – so lebendig gar, dass die prekäre Realität durch diesen Kontrast gänzlich unerträglich wird. Auslöser der Tötung des Kochs ist nach Ansicht Wobers schließlich dessen große rhetorische Fähigkeit zur sprachlichen Aktualisierung eines vergangenen besseren Zustands, die die Zuhörenden in solchen affektiven Aufruhr versetzt, dass sie den die schmerzhafteste Ideal-Vorstellung aufrufenden Menschen nicht mehr dulden können.¹⁵⁶

Der textuelle Zusammenhalt der Szene generiert sich aus dem doppelten Spiel von einerseits thematischer Bündelung um Motivfelder und dem Verfolgen von Handlungsfäden, andererseits der Herstellung von Kohäsion durch metrische, rhythmische, phonetische Bindeformen. Auch in dieser Hinsicht zeigt sich die große Nähe des Schreibens Wolfs zu Claude Simon, der in seinen poetologischen Reflexionen betont, dass das Wort nie »nur Zeichen, sondern »Bedeutungs-Knoten« sei: Zwar zwingt die Sprache aufgrund ihrer linearen Struktur und ihrer Gesetze ihn als Schreibenden, eine Reihenfolge zu fixieren und (syntaktische) Prioritäten zu bezeichnen, zugleich aber höre diese nicht auf, »mir bei jedem Wort, das ich hinschreibe, eine Fülle von Perspektiven, möglichen Wegen, Bildern, Harmonien, anfangs unvorhergesehenen Akkorden, Öffnungen anzubieten«.¹⁵⁷ Auch Wolfs Prosa folgt diesen »möglichen Wegen« mit Neugierde und Lust – und zwar Wegen, die sich stets *gleichermaßen* ausgehend von Signifikat und Signifikant eröffnen können. Die Wörter werden in ihrer Zusammenstellung auch, aber eben nicht allein aufgrund ihrer denotierenden Funktion gewählt; abgesehen von der Notwendigkeit, sich semantisch in den Kontext einer Aussage einzufügen, müssen sie dazu etwa die Anforderung erfüllen, den sie umgebenden Wortkörpern auf die eine oder andere Art zu ähneln. Wörter rufen andere Wörter des gleichen Stamms hinzu oder provozieren Wörter mit gleichen Prä- oder Suffixen und generieren so neue, den Prinzipien des Klangs und Rhythmus folgende Wortkonstellationen, die zugleich aber jederzeit wieder Bedeutung und Handlung aus sich heraustreiben und anstoßen können. Anstatt einer dominant (zeitlich-sukzessiv) narrativ geordneten Struktur bietet Wolfs Prosa auf diese Weise sowohl auf Ebene der Sprachmaterialität wie auf Ebene der Semantik »ein Beziehungsgeflecht, eine Mannigfaltigkeit unterschwelliger Verweise, Anklänge und Analogien«,¹⁵⁸ das über Wortwiederholungen, phonetische oder semantische Assoziationsphänomene und Verschiebungen organisiert ist und dessen Eigenheiten und Funktionsmechanismen im folgenden Kapitel anhand des Prosarhythmus noch genauer untersucht werden.

156 Wobers (im Handlungsstrang B erzählte) Geschichte wird allerdings durch alternative Varianten direkt nach ihrer Wiedergabe in Frage gestellt, da Gibser und Schlötzer jeweils ihre eigenen Geschichten über die Tötung des Kochs erzählen (vgl. FB, 180–182), die von Wobser anschließend allesamt als unwahr ausgewiesen werden: »alles sei Täuschung und es habe gar keine Tötung gegeben, der Koch vielmehr sei noch am Leben« (FB, 182). Zumindest im Handlungsstrang A stellt der Koch zweifelsfrei eine lebende Figur der Diegese dar. An der Möglichkeit einer hermeneutischen Lektüre der einzelnen Passagen für sich ändert dies jedoch nichts.

157 Beide Zitate SIMON, »Schreiben«, 74f.

158 PIWITT, »Landschaft des Gedächtnisses und Augenblick«, 26. Vgl. ähnlich auch SCHEUNEMANN, »Erzählen im Kreise«, 31.

Die »Prosaebilde«¹⁵⁹ Wolfs funktionieren also nicht primär syntagmatisch als lineare, teleologische Erzählführung, sondern – wie anhand der Listen gezeigt – auch und in großen Teilen paradigmatisch über die Auswahl nach Ähnlichkeit bzw. Unähnlichkeit und können daher in Anlehnung an Rainer Warning als ein »Schreiben im Paradigma« bezeichnet werden. Die sprachliche »Arbeit im Paradigma« treibt den Text weg vom Erzählen und dessen narrativer Kontingenzbewältigung und hin zur Exponierung von (referentieller) Kontingenz – teils, wie gezeigt, bis hin zu referentiellem Rauschen.¹⁶⁰ Gerade das Changieren zwischen den Modi der Sichtbarmachung *durch* und der Sichtbarmachung *von* Sprache ist für die Spracherotik Wolfs konstitutiv und als eines der zentralen Verfahren seiner Schreibweise zu verstehen. Die wolfsche Prosa hält die Balance zwischen Selbstreferentialität und Realitätsbindung, zwischen poetischer Selbstwertigkeit einerseits und dem Aufbau einer erzählten Welt durch Sprache andererseits als Balance zweier Textmomente, die sich keineswegs ausschließen, sondern in- und miteinander »vor Ort« sind.¹⁶¹ Zeichen *und* Referent, Sprache als Material *und* Sprache als Medium des Ausdrucks kommen in dieser zwischen Rauschen und Semantik schwankenden Textproduktion gleichermaßen zu ihrem Recht. Wolfs Schreibweise lässt sich somit, um eine Formulierung Andreas Mahlers aufzugreifen, als eine »Poetik der Äquivalenz« beschreiben – als eine Poetik, die sowohl auf Darstellung, als auch auf performative Ausstellung von Sprache zielt.¹⁶² Die Prosa Wolfs lässt die Aufmerksamkeit der Leser:innen mal in die eine, mal in die andere Richtung kippen, verbirgt bzw. entdeckt mal die eine, mal die andere »Seite« der Sprache und eröffnet so zu gleicher Zeit sowohl Räume des Sinns als auch der Sinnlichkeit: in einem fortwährenden spracherotischen Vexierspiel von Transparenz und Opazität.¹⁶³

159 PIWITT, »Landschaft des Gedächtnisses und Augenblick«, 23.

160 WARNING, »Erzählen im Paradigma«, 204f. Eine solche Exposition von Kontingenz lässt sich bei Wolf bis in einzelne Sätze hinein verfolgen, wenn es etwa wie in *Pilzer und Pelzer* heißt, »er sagte etwas: das ist sonderbar, oder: das ist wunderbar« (PP, 39). Vgl. grundlegend Jakobson, der für die poetische Sprachverwendung eine Tendenz zur Auflösung der Unterscheidung der Achsen der Selektion und Kombination konstatiert: JAKOBSON, »Linguistik und Poetik«, 94.

161 Vgl. zur problematischen Gleichsetzung von Selbstreferentialität und Nicht-Referentialität WIRTH, »Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität«, 26f., der darauf pocht, dass Selbstreferentialität keinesfalls Entreferentialisierung bedeutet.

162 MAHLER, »Narrative Vexiertexte«, 399, Fußnote 29. Mahler schlägt in seinem literaturhistorisch argumentierenden Ansatz den Begriff des »Vexiertexts« in Analogie zum Vexierbild vor, um sprachliche Artefakte zu bezeichnen, die zuerst in der parnassischen Lyrik, dann verstärkt auch in Erzähltexten aufzufinden sind, und die »zum einen noch so tun, als bildeten sie vermeintlich vorgängige Wirklichkeit mimetisch ab, während sie zum anderen ihre Gegenstände bereits bewusst über textuelle Verfahren performativ herstellen«. Ebd., 393.

163 Ich übernehme die Wendung des »Spiel[s] von Transparenz und Opazität« von Markus Rautzenberg und Andreas Wolfsteiner, die medientheoretisch das Phänomen des Rauschens in den Blick nehmen. Sie vermerken, die Rede vom »Spiel« impliziere »eine paradoxe Form der Grenzüberschreitung und Grenzverwischung und führe ferner die Konnotation des Spiel-Raums« der beiden Sichtweisen mit sich: RAUTZENBERG/WOLFSTEINER, »Einführung [Hide and Seek]«, 11. Das in diesem Kapitel in Bezug auf Wolfs Arbeit mit Sprache untersuchte Kippspiel von Transparenz und Opazität rückt an späterer Stelle in einem weiteren Kontext ins Zentrum: In Kap. II.1 wird auf motivischer Ebene das *optische* Spiel von Transparenz und Opazität untersucht.

4 Stammeln, Stolpern, Stottern. Figuren des Störens und turbulenter Prosarhythmus

Rhythm seems to be the first or formal relation of part to part in any whole or of a whole to its part or parts, or of any part to the whole of which it is a part...¹

Zwei Merkmale sind allen bisher untersuchten Strategien der wolfschen Schreibweise gemein: Sie subvertieren die Verbindlichkeit des Gesagten und stören den flüssigen Fortgang der Rede respektive der Lektüre. Diese Charakteristika werden im Folgenden auf der textuellen Mikroebene genauer in den Blick genommen, wo sich die Produktivität des Prinzips Störung als signifikant für die Strukturierung der Texte erweist, nämlich im verzögernden, stockenden, stolpernden Fortgang eines wortwörtlich turbulenten Prosarhythmus.² Es soll gezeigt werden, dass die Störung bei Wolf bis in die einzelnen Sätze hinein als textgenerierendes und strukturbildendes Prinzip produktiv ist – dass also die Prosa in einer paradoxalen Bewegung überhaupt erst *durch* Figuren des Störens zur Form gebracht wird.

Um dies herauszuarbeiten, werden im Folgenden zunächst unter Rückgriff auf das Vokabular der Rhetorik die in allen wolfschen Prosatexten omnipräsenten Figuren des Zensierens, Negierens und Korrigierens analysiert, und zwar exemplarisch anhand des dritten langen Prosatexts Wolfs, *Die Gefährlichkeit der großen Ebene*.³ Im Überblick über

-
- 1 So notiert James Joyce am 25. März 1903 in seinem Pariser Notizbuch: JOYCE, *The Critical Writings of James Joyce*, 145.
 - 2 Das Adjektiv »turbulent« (»lebhaft, unruhig, stürmisch«) leitet sich nach Kluge von *turba*, »lärnende Unordnung, Gewühl, Gedränge« ab: Lemma »turbulent«, in: KLUGE, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 745. Pfeifer vermerkt die Bedeutungsvarianten »unruhig, ungestüm, verwirrend, tumultartig« von »lat. *turba* »Unordnung, Verwirrung, Getümmel, Tumult«, *turbāre* »in Unordnung bringen, verwirren«, sowie, für die Physik »Wirbelbildung in Strömungen von Gasen, Flüssigkeiten und Luftschichten«: Lemma »turbulent«, in: PFEIFER, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.
 - 3 Zur Analyse der Textstrategien greife ich im Folgenden auf die Systematisierung und Beschreibung rhetorischer Figuren durch Heinrich Lausberg zurück: Vgl. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik* (1960) sowie LAUSBERG, *Elemente der literarischen Rhetorik* (1963).

die Störstrategien wird offensichtlich, dass die Prosa in hohem Maße auf eine rhetorisch effektvolle innere Ordnung hin ausgelegt ist; allerdings auf eine Weise, die geradezu gegenläufig zu dem zu sein scheint, was gemeinhin als Ziel rhetorischer Geschicklichkeit verstanden wird, da die Schreibweise Wolfs die eigene Überzeugungskraft (zumindest vorgeblich) konstant und vehement untergräbt (4.1). Auffällig ist in Wolfs Prosa zudem, wie bereits im vorangehenden Kapitel deutlich wurde, die schriftlich in Szene gesetzte Mündlichkeit. Anhand der Detailanalyse einer im Hinblick auf rhetorisch-syntaktische Störstrategien besonders markanten Passage aus *Fortsetzung des Berichts* werden daher in einem zweiten Schritt die Wirkweisen und Funktionen der Störfiguren unter Hinzunahme von sprach- und kommunikationswissenschaftlichen Ansätzen genauer aufgeschlüsselt (4.2). Aufbauend auf diesem zweifachen Beschreibungszugriff lässt sich anhand etymologischer und theoretischer Überlegungen zu Prosa und (Prosa-)Rhythmus die von einem ›Stottern der Sprache‹ bestimmte Prosa Wolfs in einem letzten Argumentationsschritt als geprägt von einem stolpernden und stotternden, einem turbulenten Prosarhythmus fassen (4.3).

›Prosarhythmus‹ wird hierbei mit Michael Gamper zunächst allgemein verstanden als textorganisatorisches Zusammenwirken sprachmateriell-klanglogischer, grammatisch-syntaktischer sowie semantischer Faktoren.⁴ Schon in der aristotelischen Rhetorik wird der Rhythmus als strukturgebende Antwort auf das fundamentale Problem der (*pro vorsa* stets nach vorn orientierten) Prosa mit ihrem »Zug ins Unabgeschlossene und Unendliche« benannt: als Art und Weise, den Sprach- bzw. Textfluss zu organisieren.⁵ Das zentrale Prinzip des Rhythmus, nämlich »durch Wiederholungen zurückzuverweisen und sein Material dadurch zu gliedern«, steht zum ungebundenen Vorwärtsdrängen der Prosa in einem Spannungsverhältnis.⁶ Gerade dieses Spannungsverhältnis ist es, das dazu beiträgt, den Text zu formieren und zu gestalten. Der Rhythmus setze, so der Dichter und Sprachtheoretiker Henri Meschonnic, die einzelnen Elemente einer Rede in Beziehung zueinander und organisiere diese so zu einem Verweissystem, das über die Bedeutung der einzelnen Elemente und Zeichen hinausgehe – zu einem vom Wort-sinn ›anderen Sinn‹.⁷ Für die vorliegende Studie fruchtbar erweist sich die Kategorie

4 Gamper fasst den Prosarhythmus »als *ein*, wenn nicht *das* Prinzip einer prosaischen Schreibart und Textorganisationsweise, die sich im Vergleich mit Textphänomenen gebundener Rede durch relative Formlosigkeit auszeichnet« als ein Phänomen, das sich nicht allein »einer quantifizierbaren lautlichen Rhythmisierung literarischer Sprache verdankt«, sondern »weitere Faktoren der Rhythmisierung auch von größeren textuellen Einheiten auf verschiedenen Ebenen einbezieht«: GAMPER, »Rhythmus als eine Organisationsform von Prosa«, 35f.

5 Ebd. unter Bezugnahme auf ARISTOTELES, *Rhetorik*, 1408b–1409a sowie auf BARCK, »Prosaisch – poetisch«, 88f.

6 Vgl., auch übergeordnet zu Rhythmus als Analysekategorie von Prosa sowie für einen Überblick über die vorliegende Forschung, KEMPIN, »Maßloses Maß« in der ›formlosen Form‹, 51, Zitat ebd. sowie LOBSIEN, »Paradoxien der Prosa« (2001), der formuliert, der Rhythmus trage »in den linearen Ablauf der Zeit eine Inversion« ein und forme so »das schiere Nacheinander in eine belangvolle Konstellation, eine Struktur« um (ebd., 29).

7 Vgl. MESCHONNIC, *Critique du rythme*, 70: »Le rythme dans un discours peut avoir plus de sens que le sens des mots, ou un autre sens.« Vgl. zu Meschonnic und dessen Aufnahme in der Forschung auch KEMPIN, »Maßloses Maß« in der ›formlosen Form‹, 57f.; ZOLLNA, »Der Rhythmus in

des Rhythmus, wie zu sehen sein wird, gerade aufgrund dieses spannungsvollen »Zusammen- und Widerspiel[s] von Semantisierung und Desemantisierung«.⁸ Prägnante Verfahren Wolfs, die mit dem begrifflichen Instrumentarium der Narratologie nicht hinreichend beschreibbar sind, lassen sich mit dem Begriff des verschiedenen textuellen Ebenen verknüpfenden Prosarhythmus, der in dieser Studie (wie unter Punkt 4.3 ausgeführt) als *formgebendes Spannungsgefüge* verstanden wird, analytisch fassen.

Um die Spezifik des turbulenten Rhythmus der wolfschen Prosa zu akzentuieren, werden im letzten Unterkapitel zwei literarische Vergleichspunkte hinzugezogen: Zum einen, kontrastierend, die Prosa Friederike Mayröckers, die zwar ebenfalls stark rhythmisiert ist, in welcher aber die »geringste Störung der Strömung«⁹ als existentielle Bedrohung des Schreibens thematisiert wird; zum anderen, als intertextuelle Bezugnahme, die Prosa Samuel Becketts, deren Textstrategien stotternder Selbst-Differenzierung und Verschiebung als Abstoßungspunkt der stolpernden Schreibweise Wolfs gelten können.

4.1 »Zensieren, Negieren, Korrigieren«. Rhetorik des Störens

Die gespaltenen pomeranzen roten zerfliegenden nein.

Die gespaltenen erbsenmusgelben auseinanderfließenden und davonschwimmenden anders anders.

Die gespaltenen pflaumenblauen wirklich aufplatzenden ganz verquollenen Wolken, die ich im Spiegel sah, der, noch anders, die ich im Spiegel sah, der vor meinem Hotelbett stand, ja, das ist gut, der vor meinem Hotelbett stand. (GE, 21)

Der Einstieg ins zweite Kapitel der *Gefährlichkeit der großen Ebene* setzt implizit eine die Verfertigung des Texts exponierende Schreib-Szene ins Werk.¹⁰ Über Figuren der Häufung (*accumulatio*) und Verbesserung (*correctio*) von Merkmalen erfolgt hier – ein weiteres Mal – der Versuch einer Beschreibung der Wolken als überaus problematischem Behandlungsgegenstand.¹¹ Die Darstellung des zu schildernden visuellen Eindrucks wird mehrfach durch Abbrüche des begonnenen Satzes (*reticentia*) unterbrochen, um angesichts der Zweifel in Bezug auf die sprachliche Darstellung der Materie (onomasiologische *dubitatio*) einen neuen Versuch zu unternehmen, diese reformulierend genauer zu fassen: »nein«, »anders anders«, »noch anders«. Hierbei scheint sich sowohl die durch die Lichtstimmung hervorgerufene Farbe (von »roten« werden die Wolken zu

der geisteswissenschaftlichen Forschung«, 33–36 sowie MAHRENHOLZ/PRIMAVESI, »Einleitung [*Geteilte Zeit*]«, 14.

8 KURZ, *Macharten*, 24.

9 MAYRÖCKER, *mein Herz mein Zimmer mein Name*, 21.

10 Vgl. zum ersten Kapitel des Texts, in dem das Ich unter der strengen Anleitung seines Alter Egos Nobo lernt, das Besondere nicht nur zu sehen, sondern auch zu beschreiben, das Kap. II.2.3.

11 Die Problematisierung der Beschreibung von Wolken(formen) ist ein wiederkehrender Topos in der Prosa Wolfs. Die diffizile *materia* wird auch in der bereits in Kap. I.2.3 analysierten Wolkenbeschreibung in *Pilzer und Pelzer* adressiert.

»erbsenmusgelben«, dann zu »pflaumenblauen« Wolken) wie auch das thermodynamisch bedingte Erscheinungsbild der Wolken zu verändern: Als Bildspender werden unterschiedliche Aggregatzustände erprobt; die Wolkenformen wechseln von »zerfliegend[]« (gasförmig) zu »auseinanderfließend[] und davonschwimmend[]« (flüssig) schließlich zu »aufplatzend[]« (fest). Bei der Lektüre der letzten Beschreibungsvariante allerdings ist für die Leser:innen nicht mehr zu bestimmen, ob die nun eintretende und durch die weitere Unterbrechung der beschreibenden Rede – »ja, das ist gut« – markierte Zufriedenheit der Vermittlungsinstanz der gelungenen Wolkenbeschreibung, oder vielmehr (was die verstärkende Wiederholung des letzten Satzteils, »der vor meinem Hotelbett stand«, nahelegt) der Verschiebung des Fokus auf die Beobachtungssituation gilt, also der Offenlegung, dass das vom Hotelbett aus im Spiegel durchs Fenster Gesehene doppelt gerahmt ist. Die Periode kommt zu einem Schluss, eine tatsächliche Schließung und Spannungslösung jedoch erfährt sie nicht. Während die ersten beiden abgebrochenen Sätze eine genauere Beschreibung der Wolken (wie etwa deren Bewegung am Himmel) erwarten lassen (*protasis*), wechselt im letzten Beschreibungsanlauf das Subjekt des Satzes von den Wolken (im ersten Kolon) zum Spiegel; die Auflösung der unzulänglichen Beschreibungsversuche (*apodosis*) geschieht nur vermeintlich über eine Verschiebung des Beschreibungsfokus.¹²

Ähnliche Formen der Unterminierung prägen in hoher Frequenz die Prosaarbeiten Wolfs – der Zweifel wird hier, wie Schmidt-Henkel schreibt, »zum Stilprinzip« erhoben.¹³ Neben expliziten Ausweisen der Unzulänglichkeit, zu Sagendes auszudrücken, quillt die Prosa auf Satzebene über von einem Vokabular der Verunsicherung – selten wird »etwas« beschrieben, meist dafür »etwas wie«, »ich weiß nicht«, »vielleicht [...]«. Dieser Flut von das Gesagte metareflexiv permanent in Frage stellenden Partikeln ist eine nicht minder auffällige Menge an sprachlichen Bestätigungsgesten zur Seite gestellt, die durch ihre Häufung das Dargestellte jedoch ebenso sehr in Frage stellen, wie sie es (»ja«, »jawohl«, »gut«, »wirklich«) zumindest vermeintlich zu beglaubigen suchen. Insbesondere das oft als Negationspartikel verwendete, die Sätze durchschießende »nein«, aber auch disjunktive Konjunktionen wie »oder«, »(oder) vielmehr«, »(oder) vielleicht« leiten Umformulierungen, Korrekturen oder gegensätzliche Beschreibungen des zuvor Gesagten ein. Eine vor allem für *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* prominente Irritationsstrategie ist die – zur vermeintlichen Präzisierung des Gesagten durch Korrektursequenzen gegenläufige – Häufung von Verneinungen. Bereits im ersten Kapitel wird in auffälliger Ballung das Beschriebene über ihm gerade *nicht* eignende Merkmale dargestellt:

Eines Tages fuhr eine klappernde Bahn vorbei mit Menschen, die Zeitung lasen und Semmeln aßen, sie schrien nicht. Und ich? Ich schrie auch nicht [...]. (GE, 14)

12 Die Periode »als »kyklischer (zirkularer) Satzbau« besteht nach Lausberg »in der Vereinigung mehrerer Gedanken (*res*) in einem Satz derart, daß auf einen spannungsschaffenden (*pendens oratio*) Bestandteil (*protasis* [...]) ein spannungslösender (*sententiae clausula*) Bestandteil (*apodosis*, [...]) folgt.« LAUSBERG, *Elemente der literarischen Rhetorik*, § 452, 146.

13 SCHMIDT-HENKEL, »Fortsetzung des Berichts«, 80.

Ich sah eine Frau aus einer Veranda kommen, sie kam tanzend heraus, ohne zu schreien, sie blutete nicht [...]. (GE, 14)

Ein bestimmter Wahrnehmungsinhalt wird eingeführt, um in direktem Anschluss über die Abgrenzung zu Charakteristika oder Handlungen näher beschrieben zu werden, die die Leserin (und genau hierin liegt das Irritationspotential) aufgrund der vorliegenden Szene überhaupt nicht erwartet hätte – etwa die Merkmale ›nicht schreien‹ oder ›nicht bluten‹ im Rahmen einer alltäglichen Szenerie.¹⁴ Negation und Sprengung der erwarteten Rahmung als Grundlage der Beschreibung potenzieren sich teilweise derart, dass keinerlei Sicherheit darüber mehr gewonnen werden kann, was eigentlich (vermeintlich) beschrieben werden soll.

Es war keine Frau, es war auch kein Zucken, kein Zucken, es leuchtete nicht, es war überhaupt nichts in dieser Art. Und selbst Nobo konnte sich nicht entscheiden; schließlich hielt er es trotzdem für eine Frau. (GE, 15)

Die permanente abgrenzende Verneinung scheint auch darauf zu basieren, dass keine Klarheit darüber besteht, welche (aus allen möglichen) Kategorien sich überhaupt zur Beschreibung eignen würden – dass also keinerlei Vorauswahl und Valorisierung möglicher Attribute oder Zuschreibungen für die Beschreibung des jeweiligen Kontexts vorzuliegen scheinen, die etwa aufgrund von Konvention oder Konditionierung getroffen wurden. Das Negieren eines Konzepts bzw. Frames (etwa ein »kein Zucken«) aktualisiert diesen Frame um ihn zeitgleich zurückzunehmen. Hierbei wird nicht nur nicht gesagt, was das »kein Zucken« (stattdessen) ist – es wird darüber hinaus durch das an dieser Stelle fünffach wiederholte und grammatikalisch äußerst intrikate Element »Es«/»es« als ostentative semantische Leerstelle inszeniert.

Derlei sprachliche Strategien der Veruneindeutigung werden durch Figuren des Überspringens und Auslassens (*delectio*) noch verstärkt. Immer wieder macht die Vermittlungsinstanz, unter ironischem Zitat des Stilideals der *brevitas*, durch Verweis auf die gebotene Kürze explizit auf Aussparungen aufmerksam (*praeteritio*), welche allein durch die selbstreflexive Kommentierung für die Leser:innen sichtbar werden und durch ihre Benennung den Text, anstatt ihn zu verkürzen, faktisch verlängern: »Nichts. Es ist nichts. Der Kürze halber will ich das Folgende überspringen« (GE, 43), heißt es etwa, oder: »Einzelheiten überspringe ich einfach und Kleinigkeiten« (GE, 121).¹⁵ Zugleich

14 Derartige Beschreibungen finden sich im gesamten weiteren Textverlauf der *Gefährlichkeit der großen Ebene*: »Die Türen öffnen sich ganz von selbst, ich muß mich nicht mit dem Körper gegen sie werfen, bis sie zersplittern, die Füllungen platzen nicht, sie knacken nicht auf, ich muß sie nicht erst zertreten, sie öffnen sich vielmehr ganz weich und ganz freundlich, sie gehen verständnisvoll auf« (GE, 39f.), heißt es etwa, oder »Kein Ruf des Erschreckens oder Entsetzens« (GE, 39), »Ich war wirklich ganz ruhig, ich schrie nicht« (GE, 87), die Ereignisse vollziehen sich vielmehr »schreiend« (GE, 123). Dass das von der Vermittlungsinstanz anscheinend Erwartete stets mit dem Katastrophischen zusammenfällt, erscheint angesichts der Konstitution der wolfschen Diegesen dabei nur folgerichtig. Vgl. hierzu die Kap. II.4.2 und II.5.1.

15 In der Figur der *praeteritio* als »Kundgabe der Absicht der Auslassung« liegt freilich bereits an sich Ironie vor: LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, § 883–885, 436f.

wird vieles *nicht* übersprungen, das im weiteren Textverlauf rückblickend als etwas Irrelevantes herausgestellt wird, das gar nicht als zu beschreiben anvisiert war. »Und allen, die hier erst zu lesen beginnen, an dieser Stelle«, teilt die Vermittlungsinstanz auf Seite 104 von 142 in der *Gefährlichkeit der großen Ebene* mit,

kann ich nur sagen: Ich bin weit herumgekommen in dieser Welt, zu sehen war nichts, zu hören war auch nicht sehr viel, vielleicht ein paar Worte, vielleicht nicht mal das. [...] Ich hoffe, Sie sind zufrieden damit, ich weiß nicht, was ich noch sagen soll. Ich wollte im Grunde was anderes sagen. (GE, 104)¹⁶

Was die Vermittlungsinstanz »im Grunde [...] sagen« wollte, bleibt, zumindest auf propositionaler Ebene, unausgesprochen; der Text kreist vielmehr in immer neuen rekursiven Schlaufen um die (inszenierten) Probleme der Rede. Das vermeintlich zu Berichtende, so fasst Franz Mon diese für die langen Prosatexte Wolfs prägnante Charakteristik mit Blick auf *Fortsetzung des Berichts*, wird »durch Floskeln des Textverzögerns, durch Kippen und Herabstufen der Faktizität des Vorgetragenen« konstant »zerlockert«:¹⁷ Die Sätze »zerbröseln[.]« angesichts der omnipräsenten Bewegung des »Zensieren[s], Negieren[s], Korrigieren[s]«.¹⁸

Die unterschiedlichen Zerlockerungsstrategien dieser Prosa, die Gesten des Wiederholens, Adjustierens und Relativierens von bereits Gesagtem, die (Ankündigungen von) Auslassungen, Korrekturen und Negationen bestimmen den Text stellenweise stärker als der jeweilige referentielle Inhalt. Die sprachlich-stilistische Ausarbeitung ist durch verfremdende Normverstöße geprägt, die von der gewöhnlichen Ordnung zumindest der Schriftsprache abweichen und so die Aufmerksamkeit der Rezipient:innen fordern. Es ist zu betonen, dass bei allen Normverstößen in der wolfschen Prosa die grammatikalische und idiomatische Korrektheit (*puritas*) durchweg beachtet wird.¹⁹ Die Störungen der Verständlichkeit (*perspicuitas*) gründen nie in einer (willentlichen) Fehlverwen-

16 Auslassungen und Beteuerungen der Nichtigkeit, welche zugleich der Behauptung von weit über das ›Gesagte‹ hinausgehendem Wissen (und der auktorialen Macht, es zu verschweigen) dienen, werden zugleich häufig mit der Negation der Ereignishaftigkeit der erzählten Welt verwoben: »Die nächsten Tage brachten nichts Nennenswertes, nichts, was zu bemerken oder zu schildern wäre. Der folgende Nachmittag? Was? Der folgende Nachmittag? Nichts. Nichts was für den Gang dieser Dinge wesentlich wäre. Eine kleine Eisenbahnreise. Vielleicht mit dem Zug, der an meinem Hotel vorbeifährt, aber eigentlich nicht einmal das. Die folgende Szene übergehe ich. Drei Tage später immer noch nichts.« GE, 72. Vgl. zur massiven Problematisierung von Ereignishaftigkeit in der Prosa Wolfs anhand des Kurzprosabands *Mehrere Männer*: GRUBER, *Ereignisse in aller Kürze*, 191–246.

17 MON, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis«, 369.

18 Ebd., 370. Ähnliche Textstrategien dominieren auch Wolfs Kurz- und Kürzestprosa. Carola Gruber beschreibt mit Blick auf *Mehrere Männer*: »Der Erzähler hat offenbar das Erzählte nicht im Griff: Immer wieder korrigiert er zuvor Behauptetes, relativiert nicht nur seine Auswahl, sondern auch die vermeintliche Faktizität des Festgestellten und damit die Zuverlässigkeit seines Erzählens«. GRUBER, »Nichterzählen?«, 334.

19 Darauf weist bereits Enzensberger in Bezug auf *Krogge ist der beste Koch* in seiner Einführung in *Vorzeichen* hin: Ror Wolf treibe die Wiederholung redundanter Satzteile »bis ins Aberwitzige; ohne übrigens die Grammatik außer Kurs zu setzen, bildet er aus immer neuen Wiederholungen, Pleonasmen, Attributreihen und Parataxen virtuose Satzknäuel«. ENZENSBERGER, »Einführung [*Vorzeichen*]«, 18.

derung von Sprache, sondern stets in der Komplexität oder Widersprüchlichkeit des Ausgesagten.

Augenfälliges Charakteristikum der Texte Wolfs ist hierbei, darauf wurde bereits an früherer Stelle verwiesen, das als hochproblematisch markierte Verhältnis von Sache und sprachlichem Zeichen, oder, in der Terminologie der Rhetorik, von *res* und *verba*.²⁰ In der *Gefährlichkeit der großen Ebene* wird für die Leser:innen die Illusion erzeugt, eine hilflose Vermittlungsinstanz bei ihren vergeblichen (irgendwo im Produktionsstadium zwischen *inventio*, *dispositio* und *elocutio* schwebenden) Versuchen zu beobachten, die Dinge mit den passenden Worten zu verbinden. Die Dinge (die Wolken; ein »kein Zucken«, das vielleicht eine Frau ist) sind innerhalb der Diegese zwar eindeutig vorhanden, jedoch ist es der Vermittlungsinstanz zumindest vermeintlich oft nicht möglich, eine Verbindung zum zugehörigen sprachlichen Zeichen herzustellen – sei es, weil es zu viele mögliche Wörter gibt, sei es, weil kein Wort die Sache zu treffen scheint. Die eingesetzten Redefiguren wie Satzabbrüche oder Korrekturen, die simulieren, die Vermittlungsinstanz werde vom Gegenstand überwältigt (*dissimulatio artis*), lassen hier zugleich aufscheinen, wie sich im literarischen Text Gegenstände und Welt durch Sprache (nicht) konstituieren; zumal die Leser:innen oftmals zugleich durch genügend Informationen in Stand gesetzt werden, inferieren zu können, was »eigentlich« gesagt werden müsste.

Die von einer möglichst direkten sprachlichen Beschreibung eines Gegenstands oder Sachverhalts stark abweichende Gestaltung der Rede bei Wolf fordert (analog zum *ornatus*) durch den stark dehnenden und pointierten Stil die aktive Mitarbeit der Leser:innen – gehört aber nicht eigentlich der rhetorischen Ordnung an: Die verwendeten sprachlichen Figuren zielen hier weniger auf eine Charakterisierung der Welt, als auf eine Charakterisierung der »Rede« selbst bzw. der diese Rede hervorbringenden Instanz. Dass diese spezifische Formung des Texts aber durchaus (analog zum *aptum*) der Anpassung an einen Zweck dient, wird ersichtlich, sobald man in den Blick nimmt, wie die sich aus den Bewegungen des Zensierens, Negierens und Korrigierens entwickelnde Textbewegung in Wolfs Prosa binnenstrukturell funktioniert.

4.2 Signale der Störung. Stolpernde Selbstlektüre und transkriptive Weiterbearbeitung

Wolfs Debüt *Fortsetzung des Berichts* ist sowohl auf Ebene der Diegese als auch auf derjenigen der Narration von Suchbewegungen dominiert, deren Zielrichtung nicht immer auf der Hand liegt. Über große Strecken des Texts befindet sich das Ich^B auf einer Wanderung durch eine Landschaft irgendwo zwischen »Weischwitz« und »vielleicht Tauschwitz«; der korpulente und schnaufende Wobser »stapft hinter [ihm] her« (FB, 44f.). Im Rahmen einer im Präsens erfolgenden Verflechtung der Rekapitulation von Erinnerungen an den ewigen Begleiter Wobser mit der Wahrnehmungsbeschreibung des Gehens in der intradiegetischen Gegenwart findet sich folgende Textpassage:

20 Vgl. einführend exemplarisch EGCS, »Res-verba-Problem« (2013).

Es ist also eine flach ausgestreckte und wie ich sehe auch weit ausgestreckte Landschaft, ein Bild, in dem sich nun das abspielt, ich wüßte nichts, nichts, es spielt sich nichts ab, bis auf die ununterbrochenen mit großer Heftigkeit mit Nachdruck ausgeführten Bewegungen dieser Gestalt, die sich aufgestellt hat, man muß sich vorstellen, mit einem, nichts, man muß sich gar nichts vorstellen, ich weiß. Ich weiß nicht, es wäre einer Überlegung wert, doch jetzt, was ist das. Wenn man mich fragte vielleicht ein Geruch nach Gebackenem, in den ich hineingehe, ich wende mich noch einmal um, die Baumschatten, sein geblähter beim Gehen wehender Mantel. Wenn man mich fragte, aber wer sollte fragen, er meinetwegen könnte fragen, angenommen er hätte mich eingeholt, gut, wenn er mich fragte, nach Dingen, nach denen er gewöhnlich, ich weiß nicht, wenn er mich trifft und, ja, er könnte etwa, vielleicht wäre folgendes, ja. Gott wenn ihm die Zigarre aus dem Mund fiele, beispielsweise, und er bückte sich, das ist ein Beispiel, er bückte sich und sagte dabei, wie sagte er, Wo es naß da tropft etwas, oder Vor beginnen erst besinnen, oder Leck mich, andererseits sind das natürliche Redeblumen, die nichts heißen wollen, also nichts. (FB, 45f.)

In der Tat haben wir es hier mit einer hochgradig »zerlockert[en]« und »zerbröselnden«²¹ Rede zu tun – auch hier könnte man mit Šklovskij sagen: mit einer »erschwerte[n], gebremste[n] Sprache«. ²² Der Fokus der Schilderung scheint zunächst auf der Umgebung und dem sich in ihr Vollziehenden zu liegen. Die Erwähnung des »Bild[s]« einer »weit ausgestreckte[n] Landschaft« ruft die Erwartung einer Bildbeschreibung hervor, wobei eine Anschaulichkeit erzeugende *ekphrasis* durch konstante Kehrtwenden der Rede unterlaufen wird. Was hier sprachlich realisiert ist – eine Landschaftsbeschreibung mit-samt den sich in ihr abspielenden »Bewegungen« der (als Wobser zu identifizierenden) »Gestalt«, sowie die Imagination eines Gesprächs mit demselben –, wird fast vollständig überlagert durch das Wie. Durch Selbstunterbrechungen und -korrekturen, durch den Bezug auf implizite Adressat-innen und erläuternde Kommentare wird eine paradoxe Textbewegung erzeugt. Insbesondere den Informationsfluss stauende Figuren der (antithetischen) Hinzufügung und Wiederholung dominieren die Rede. ²³ Bereits Gesagtes nur minimal variierende Reformulierungen (»flach ausgestreckte« – »weit ausgestreckte«, »mit großer Heftigkeit mit Nachdruck«) verschleifen nicht nur semantische Differenzen, sondern bremsen den Beschreibungsfluss, der durch die Bekundung des Nicht-Wissens um das, was sich »abspielt«, dann auch sogleich unterbrochen wird: »nichts«, fällt sich das Ich ins Wort, »ich wüßte nichts, es spielt sich nichts ab«. Trotz der eindringlichen dreimaligen Wiederholung hat dieses »nichts« nur sehr begrenzte Gültigkeit. Es spielt sich »nichts ab, bis auf die [...] Bewegungen dieser Gestalt«, die also durchaus *etwas* anstelle von »nichts« sind. Allerdings wird dieses Etwas für die Leser-innen in keiner Weise plastisch, muss »man« sich doch schließlich »gar nichts vorstellen«, wie das Ich, sich abermals antithetisch selbst unterlaufend und auch hier (wie bereits im vorangegangenen Kapitel erläutert) Floskeln und Phrasen wörtlich nehmend, einräumt und

21 MON, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis«, 369 und 370.

22 ŠKLOVSKIJ, »Die Kunst als Verfahren«, 33.

23 Auch Gisela Dischner betont die Wirkung der Wiederholungen in der Prosa Wolfs, durch die der jeweils geschilderte Vorgang »zeitlupenhaft in seine Bewegungsbestandteile verlangsamt« würde: DISCHNER, »Das Ende des bürgerlichen Ichs«, 87.

die Beschreibung einstellt. Auch in dieser Passage wird die Aufmerksamkeit wieder auf die Beschaffenheit der »natürliche[n] Redebäumen«, der Sprachbilder, Spruchweisheiten und Alltagsrede, sowie auf die Sprachförmigkeit der (intradiegetischen) Wirklichkeit gelenkt. Hierbei wird das Gesagte Satzteil um Satzteil aufs Neue negiert, Darstellung und Nicht-Darstellung durchkreuzen sich »mit großer Heftigkeit mit Nachdruck«: Der Aussagegehalt beginnt angesichts der konstanten Korrekturen und Verschiebungen zu verrauschen.

Was hier durch konstante Selbstkorrekturen inszeniert wird, ist Mündlichkeit im Modus der Schrift. Das Ich generiert durch sein vermeintliches Annulationsbegehren der bereits getätigten Äußerungen stetig nur mehr Text, welcher wieder zu Korrigierendes enthält. »Das Gesagte« lässt sich, wie Roland Barthes in *Das Rauschen der Sprache* konstatiert, »nicht zurücknehmen, außer durch Vermehrung: korrigieren heißt hier bizarrerweise hinzufügen.«²⁴ Diese »sehr eigenartige« Sprachhandlung der Vermehrung des Gesagten durch Korrektur wird von Barthes als »Gestammel« bezeichnet: Es ist ein Sprechen, das nicht gut »läuft«, eine »Funktionsstörung[] der Sprache«, die sich aus der Angst speise, das Sprechen »könnte zum Stillstand kommen«.²⁵

Das Gestammel ist eine zweifach mißlungene Botschaft: einerseits versteht man es schlecht, andererseits versteht man es mit einiger Anstrengung dennoch; es ist weder wirklich innerhalb noch außerhalb der Sprache – es ist ein Sprachgeräusch, [...] das hörbare Zeichen eines Scheiterns [...].²⁶

Während Barthes über das Sprechen nachdenkt, wenn er konstatiert, dass bereits Ausgesprochenes nicht gelöscht, sondern nur durch Hinzufügung rekontextualisiert werden kann (»ich kann nichts anderes tun als sagen ›ich annulliere, ich lösche, ich berichtige‹, kurz, wieder sprechen«²⁷), haben wir es in *Fortsetzung des Berichts* mit einem geschriebenen Text zu tun. So sehr sich der Text in der zitierten Passage durch Unterbrechungen als im jetzigen Augenblick entstehend inszenieren mag – »doch jetzt, was ist das« –, verfertigt er sich doch als in einer gedruckten Publikation vorliegendes Geschriebenes zumindest materiell nicht im Moment des Lesens. Es drängt sich angesichts der in Szene gesetzten Figuren der Hinzufügung, Wiederholung und Berichtigung also die Frage auf, warum sich der Text den Modus mündlichen Sprechens mitsamt der Lizenz zu instantanen Reparatursequenzen aneignet. Während diese im tatsächlichen Sprechakt nur minimale Störungen der Kommunikation verursachen oder gänzlich unbemerkt bleiben (überhört werden) können, stellen sie in einem literarischen Text als rhetorische Figuren (in Abwandlung Barthes') deutlich *sichtbare* »Zeichen eines Scheiterns« und somit äußerst exponierte Störfaktoren in der Lektüre dar.

24 BARTHES, »Das Rauschen der Sprache«, 88.

25 Alle Zitate ebd.

26 Ebd.

27 Ebd.

Repairwork. Störung als Unfall, Störung als Produktivitätsprinzip

Um Charakter und Funktion der Selbstkorrekturen in Wolfs Prosa genauer beschreiben zu können, lohnt sich ein kurzer Blick in die sprach- und konversationswissenschaftliche Forschung zu Störungs- und Reparaturprozessen in der gesprochenen Sprache. In Psycho- und Neurolinguistik werden Störungen im Sprechen weithin als kommunikative Defekte verstanden: als ungewollte und defizitäre Sprachäußerungen, die den erfolgreichen Austausch von Informationen verhindern.²⁸ Als einschlägige Begriffe für derartige Sprachhandlungen werden etwa Scheitern, Fehler, Problem oder Störung (*»failure, error, trouble, disruption«*) verwendet; als Konsequenzen Missverstehen (*»misunderstanding«*) bis hin zum gänzlichen Zusammenbruch und Versagen der Kommunikation (*»communicative breakdown«*) benannt.²⁹ Störungen der Verständigung können durch Selbst- oder Fremdkorrekturen (*»Repairs«*) im Sprechakt behoben werden; allerdings bergen diese spontanen Bearbeitungen (beispielsweise anhand von Nachfragen oder Kommentaren) durchaus auch das gegenteilige Potential als das gewünschte, können sie doch die Interaktion erst recht stören oder gar zerstören, weswegen das *»repair-work«* im Idealfall vermieden werden sollte.³⁰

Störungen im Rahmen einer solchen Perspektive als Unfälle oder Fehler zu verstehen impliziert, von einer vollständig entwickelten und abrufbaren Redeintention auszugehen, welche dem Sprechakt vorausgeht, die aber aufgrund eines kommunikativen Defekts in der Äußerungsplanung oder -ausführung nicht verständlich vermittelt werden konnte.³¹ Ludwig Jäger klassifiziert aus sprach- und medienwissenschaftlicher Perspektive derartige Störungen des »erfolgreiche[n] und ungehinderte[n] Austausch[s] von Information, durch den sprachliche Verständigung im ungestörten Standardfall charakterisiert sein soll« als »Störung mit dem Index^{unfall} (= Störung^u)«. ³² Von diesem Typus der Störung^u lässt sich aus kommunikationsanalytischer Sicht eine weitere Form der Störung unterscheiden. Es treten schließlich in Sprachhandlungen durchaus auch dann Reparatursequenzen auf, wenn Korrekturen nicht zwingend notwendig wären, wenn also kein eigentlicher Fehler oder Unfall in der Kommunikation vorliegt.³³ In solchen Fällen nehmen Repairs nicht nur eine korrektive, sondern eine *konstruktive* Funktion ein: Über Prozesse der Ersetzung oder Reformulierung intervenieren sie in den Redefluss nicht primär als »Ausdruck eines Korrekturbedürfnisses«, sondern

28 Vgl. einführend BIRKNER et al. (Hg.), *Einführung in die Konversationsanalyse*, insb. den Abschnitt zu »Reparaturen«, 331–414. Vgl. exemplarisch zu Störung und Repair in der sprachlichen Interaktion den für die Kommunikationsforschung wegweisenden Aufsatz SCHEGLOFF et al., »The Preference for Self-Correction in the Organisation of Repair« (1977) sowie zur Struktur von Reparatursequenzen im Besonderen SELTING, »Reparaturen und lokale Verstehensprobleme« (1987).

29 Alle Zitate SPRINGER, »Störung und Repair«, 43.

30 Vgl. ebd.

31 Vgl. ebd., 46f.

32 JÄGER, »Störung und Transparenz«, 42.

33 Vgl. HUTCHBY/WOOLFITT, *Conversation Analysis*, 59: »terms such as ›correction‹ suggest that people only need to engage in repair when something has clearly gone wrong; however, there are instances of repair even when there is no error or mistake in the conversation.« Vgl. auch BIRKNER et al., *Einführung in die Konversationsanalyse*, 412–414, die Reparatur nicht nur als »Instrument der Revision« sondern auch als ein »Instrument der Redebeitragskonstruktion und Sequenzorganisation« bezeichnen (ebd., 413).

als »Ausfaltung der zu Redebeginn unartikulierten Intention« der sprechenden Person.³⁴ Derartige Sequenzen sind als Störungen des Fortgangs der Rede Marker für die »Notwendigkeit der *transkriptiven Weiterbearbeitung* der Äußerung«, weswegen sie von Jäger mit dem Index ›transkriptiv‹ versehen werden. »Störungen dieser Provenienz (Störungen^t) generieren«, so dieser, »*Unterbrechungen* der flüssigen Rede – gleichsam *Time-out-Phasen* – in denen die klärende Ausarbeitung der Redeintention vorangetrieben werden kann«.³⁵

Transkriptive Bearbeitungsprozesse dieser Art vollziehen sich als Monitoring nicht nur im Akt des Sprechens, sondern ebenfalls im Prozess des Schreibens. Beide Handlungen sind von einer reflexiven Wahrnehmung der eigenen (mündlichen oder schriftlichen) Rede, von einer sich zeitgleich zur Sprachproduktion vollziehenden »*Selbstlektüre*« begleitet, welche sich laut Jäger zugleich als Form der »*Selbsttranskription*« beschreiben lässt.³⁶ Der geschriebene Text als Produkt unterscheidet sich freilich insofern grundlegend vom mündlichen Sprechakt, als dass in ihm die Logik seiner Hervorbringung, der Akt des Schreibens mitsamt seinen Interventionen und Überarbeitungsprozessen in den meisten Fällen nicht mehr sichtbar ist, da der veröffentlichte, gedruckte Text in der Regel lediglich das bereits geglättete und von allen Korrekturen bereinigte *Ergebnis* dieser Prozesse darbietet.³⁷

»*doch jetzt, was ist das*«. *Stolpern als Um-Schreiben*

Vor der Folie der skizzierten konversationsanalytischen und medienwissenschaftlichen Überlegungen erscheint es nicht fruchtbar, die auftretenden Störungen in der Prosa Wolfs als ›Gestammel‹, als Zeichen des Scheiterns, als Fehler oder Unfälle (in Jägers Terminologie: Störung^u) zu verstehen. Vielmehr werden diese im Folgenden als Inszenierung eines Verfahrens der flexiblen, sich im Sprachhandeln erst entfaltenden Sinnproduktion anhand von *umschreibenden*, transkriptiven Bearbeitungsprozessen (Störung^t) begriffen: Die textuellen Störverfahren in der Prosa Wolfs lassen sich als konstitutive funktionale »Produktivitäts-Prinzip[ien] sprachlicher Sinngenes«³⁸ lesen.

Als solche möchte ich die beschriebenen Textbewegungen der oben zitierten Passage aus *Fortsetzung des Berichts* noch etwas genauer konturieren, und zwar als textuelles *Stolpern*. Zwar stolpert das Ich innerhalb der Diegese nicht ›tatsächlich‹ – die »zu Fuß

34 JÄGER, »Störung und Transparenz«, 46.

35 Ebd.

36 Ebd., 47. Zur »Transkription [als] eine grundlegende Operation der kulturellen Semiosis« vgl. auch JÄGER, »Intermedialität – Intramedialität – Transkriptivität« (2010), Zitat 301.

37 Vgl. JÄGER, »Störung und Transparenz«, 47. Störung^t und Transparenz sind für Jäger also »zwei polare funktionale Zustände medialer Performanz, die konstitutiv eingeschrieben sind in das Verfahren der Transkription. Transkription ließe sich dann beschreiben als der jeweilige Übergang von Störung^t zu Transparenz, von De- zu Rekontextualisierung der fokussierten Zeichen/Medien und ihrer jeweiligen Iterationsbedingungen.« Der geschriebene Text ist dann nicht mehr im funktionalen Zustand der Störung (des ›looking at‹), sondern in demjenigen der Transparenz auf sein Dargestelltes hin (des ›looking through‹), welche durch das Verfahren der Transkription (wieder)hergestellt ist. Ebd., 60.

38 Ebd., 41.

gehend[e]« *Prosarede* aber tut es sehr wohl.³⁹ »Sowohl das Stolpern als auch das Stottern oder Stammeln durchbrechen«, so formuliert Jasmin Wrobel in ihren Überlegungen zu einer memorialen Poetik des Stolperns, »den Geh- bzw. Sprechfluss und fügen der bestehenden Ordnung damit Risse zu, ja heben sie mitunter ganz auf.«⁴⁰ Während das in der zitierten Passage eingangs aufgerufene Prinzip der Bildbeschreibung in der Lektüre zur verweilenden Kontemplation einlädt (»Es ist also eine [...] weit ausgestreckte Landschaft, ein Bild«), führt die ständige Selbstunterbrechung des Ich zu einem Stolpern der Rede.

[...] man muß sich vorstellen, mit einem, nichts, man muß sich gar nichts vorstellen, ich weiß. Ich weiß nicht, es wäre einer Überlegung wert, doch jetzt, was ist das. Wenn man mich fragte vielleicht ein Geruch nach Gebackenem, in den ich hineingehe, ich wende mich noch einmal um, die Baumschatten, sein geblähter beim Gehen wehender Mantel. Wenn man mich fragte, aber wer sollte fragen, er meinetwegen könnte fragen [...]. (FB, 46)

Insbesondere die direkt nach ihrer ersten Äußerung wieder aufgegriffenen und in der Wiederholung negierten Phrasen setzen ein ständiges Stolpern der Rede über sich selbst ins Werk. Dieses Stolpern stellt allerdings zugleich den Motor des Texts dar: Das Monitoring der Floskel »man muß sich vorstellen«, also das Abgleichen mit der Redeintention, fordert deren sofortige Verneinung (»man muß sich gar nichts vorstellen«) heraus, welche von der sich selbst lesenden Vermittlungsinstanz mit dem beschwichtigenden »ich weiß« kommentiert wird. Eine Vorstellung, das scheint (erst) im Moment der Formulierung auf der Hand zu liegen, kann nicht durch Aufforderung erzwungen, sondern – zumal im Medium des literarischen Texts – nur angeregt werden.⁴¹ Das zunächst auf das Sich-Vorstellen-Müssen bezogene »ich weiß« führt aber auch zum Fortlaufen des Gedankengangs über die Satzgrenze hinaus. »Ich weiß nicht, es wäre einer Überlegung wert« heißt es in der gelockerten repetitiven Wiederaufnahme: ein Wissen verweist auf ein anderes (Nicht-)Wissen.

So wie in mündlicher Rede die laufende Sprachproduktion von den Sprecher:innen überwacht wird, scheint in der Passage die Vermittlungsinstanz die eigenen Äußerungen zu evaluieren sowie die (imaginären) Reaktionen eines Interaktanten zu berücksichtigen. Die transkriptive Selbstbearbeitung in einem *geschriebenen* Text verlangt den Leser:innen allerdings einen gänzlich anderen Reaktionsmodus ab, als dies in einer sprachlichen Interaktion der Fall wäre. Wird in der mündlichen Rede ein Gesprächsschritt (*turn*) nicht an die Gesprächspartnerin übergeben, obwohl Formulierungsprobleme bestehen, erweitern Verzögerungsphänomene wie Wiederholungen das Zeitfenster, in welchem die Störungen zur Verständnissicherung vom Sprecher bearbeitet werden können.⁴² Im

39 Klaus Weissenberger weist darauf hin, dass »die ungebundene Rede« auch »zu Fuß gehend« [...] genannt wird«. WEISSENBERGER, »Prosa«, 321f.

40 WROBEL, *Topographien des 20. Jahrhunderts*, 22. In ihren einführenden Reflexionen lotet Wrobel die Begriffe des »Stolperns« und des »Stolpersteins« als Metaphern für die Analyse literarischer Texte aus.

41 Vgl. zur Bevorzugung der Selbstkorrektur statt Fremdkorrektur exemplarisch SPRINGER, »Störung und Repair«, 51.

42 Vgl. ebd., 48f.

geschriebenen Text hingegen sind die Selbstreparatur-Sequenzen intentional gesetzt: Störungen und mit ihnen der Repairbedarf werden artifiziell erzeugt, nur um daran anschließend (vermeintliche) transkriptive Entstörungsmaßnahmen einleiten zu können. Erst dieser Prozess der inszenierten Selbst-Störung und (vermeintlich fehlschlagenden) Selbst-Reparatur ist es, der das Irritationsmoment, aber auch die Komik erzeugt. Das Stolpern der Rede in der zitierten Passage ist schließlich nicht unwillkürliche Reaktion auf eine ›tatsächliche‹ Störung, sondern trägt Merkmale des Slapstick und treibt den – stolpernden – Fortgang der Rede vielmehr voran.⁴³ Die Inszenierung als mündliche Rede erzeugt einen Umschlag der Prosa in »rhetorische[] Selbstbezüglichkeit[]« und »höchste Artifizialität«; steigert also paradoxerweise gerade den rhetorischen Charakter der Schrift.⁴⁴

Wie an vielen anderen Stellen in der Prosa Wolfs wird auch an der hier untersuchten durch die rhetorische Inszenierung der Verfertigung eines Texts die problematische *inventio* zum Thema gemacht. Dieses Verfahren prägt nicht nur *Fortsetzung des Berichts* oder allein die langen Prosaarbeiten, sondern auch Wolfs Kurz- und Kürzestprosa. Michael Lentz konstatiert mit Blick auf den Kürzest-Text *Plötzlich* in *Raoul Tranchirers Notizen aus dem zerschnitzelten Leben* (2014), dieser demonstriere »das Suchen und (Er)Finden der Gedanken« und leiste zugleich »konservatorische Arbeit«, indem er den Verfertigungsprozess performativ ausstelle.⁴⁵ Der Prozess des Weiterschreibens als inszeniertes *Überschreiben* hat sich als »Akt der *actio*« schriftlich »unauslöschlich manifestiert«. ⁴⁶ Diese Konservierungsarbeit allerdings sei konstant bedroht vom plötzlich Einbrechenden, »von der Evidenz der Wahrnehmung, der spontanen Reaktion, dem Zufälligen (sollte es den Zufall geben), vom Vergessen – von Ereignissen mithin, die von zielgerichteter Intentionalität ausgeklammert werden«. ⁴⁷ Analoges beobachtet Carola Gruber für die Kurzprosatexte in *Mehrere Männer* (1995). In der dort in Szene gesetzten »Erzählrede«, die vorgibt, »eine unfertige, uninszenierte Rede zu sein, die sich immer noch in Überarbeitung befindet«, könnten die Leser:innen »den fiktiven Entstehungsprozess der erzählerischen Ordnung scheinbar *live* miterleben«. ⁴⁸ »Erzählen« erscheine so »nicht als persuasiver, berechneter Akt«, sondern als »kontingenter, prekärer Prozess, der nicht nur ergebnisoffen, sondern auch störanfällig ist«. ⁴⁹

43 Zur Verbindung von Stolpern und Lachen vgl. exemplarisch BERGSON, *Das Lachen*, 11: »Ein Mann, der über die Straße gelaufen kommt, stolpert und fällt hin: Die Vorübergehenden lachen. [...] [N]icht sein jäher Stellungswechsel bringt uns zum Lachen, sondern das Unfreiwillige dieses Stellungswechsels, seine Ungeschicklichkeit.«

44 Vgl. hierzu Ralf Simon, der von der für die Prosa charakteristischen »Spreizung in die Extreme« spricht: »Prosa orientiert sich an der eigentlichen, von Tropen befreiten und Verständlichkeit direkt zugänglichen Rede und ist zugleich der hypotrophe Text, der freilich seinen Bezug zur Mündlichkeit nicht aufgibt, sondern aus diesem Bezug höchste Artifizialität erzeugt.« SIMON, »Zur Theorie der Prosa«, 124.

45 LENTZ, *Atmen Ordnung Abgrund*, 46f.

46 Vgl. ebd., 48f., Zitate 49.

47 Beide Zitate ebd., 47.

48 GRUBER, »Nichterzählen?«, 334f.

49 Ebd., 335.

Es ist somit auch der »Prozesscharakter des Schreibens, die Bewegung des Schreibens selbst«, die in Wolfs experimenteller Prosa in den Mittelpunkt rückt.⁵⁰ Stolpernde *inventio* und transkriptiver Verfertigungsprozess sind dabei keineswegs als solitäre Schöpfungsprozesse ins Werk gesetzt: Performativ wird die Entfaltung der Redeintention wie des propositionalen Gehalts im Akt des Sprechens und Schreibens als auf ein Gegenüber gerichteter Aushandlungsprozess vorgeführt. Die syntaktisch-rhetorischen Figuren des Stolperns legen zudem in ihren Selbst-Störungen und Entstörungsmaßnahmen die *umschreibende* Bearbeitung als konstitutives Moment von semiotischen Prozessen offen. In den Blick rückt so eine generelle Eigenschaft sprachlicher Performanz, die im Hinblick auf Verständigung darauf angewiesen ist, dass Störungen signalisiert und transkriptiv bearbeitet werden.⁵¹

4.3 Stolpern als Bindeform. Prosarhythmus als Spannungsgefüge in der Schwebe

In seinem Essay *Die Kunst als Verfahren* macht Viktor Šklovskij stark, dass es gerade die »Störung des Rhythmus« sei, die für den »künstlerische[n] Rhythmus« konstitutiv ist.⁵² Während Dichtung als »gebremste[], verbogene[] Sprache« eine »Konstruktions-Sprache« sei, sei Prosa als »gewöhnliche Sprache: ökonomisch, leicht, regelmäßig«.⁵³ Der Prosarhythmus bringe auf Linie, normalisiere und automatisiere;⁵⁴ der künstlerische Rhythmus hingegen störe durch Verfremdung einen erwartbaren, reibungslosen, regelmäßigen Fortgang.⁵⁵ Šklovskij schließt mit dieser Konzeptualisierung, wenn auch mit anderer Zielrichtung, an die bereits eingangs eingeführte Bestimmung von Prosa in der Rhetorik als »schlichte, gerade gerichtete Rede«, als ungebundener, »fortlaufender Text« an.⁵⁶ Die *prosa* stellt als »nach vorn gekehrte Rede« (*provorsa*)« – im Gegensatz zum *versus* als »Wiederkehr des gleichen regelmäßigen Metrumablaufs« – den »immer weiter« voranstrebbenden Fortgang dar, »dem die Wiederkehr fremd ist«.⁵⁷ Geradezu vorwärts-

50 Ein konstitutiver Aspekt experimentellen Schreibens, wie Mario Grizelj betont: GRIZELJ, *Systemtheorie experimenteller Prosa*, 290. Experimentelle Literatur thematisiere »die basalen Sinn-, Identitäts- und Wirklichkeitskonstruktionsmechanismen« als *Mechanismen* und mache sie so in ihrer Entstehung beobachtbar. Ebd., 291.

51 Vgl. SPRINGER, »Störung und Repair«, 55.

52 ŠKLOVSKIJ, »Die Kunst als Verfahren«, 35.

53 Ebd., 33.

54 Vgl. ebd., 35. Šklovskij gibt als Beispiele für den prosaischen Rhythmus den »Rhythmus des Arbeitsliedes, des Wolgaschlepperliedes«, welcher die Arbeit erleichtere »indem er sie automatisiert« und das Kommando ersetze (ebd.) und verweist zum anderen auf Prosa als »Göttin der regelmäßigen, von Komplikationen freien Geburt« (ebd., 33–35).

55 Vgl. ebd., 35. Der künstlerische Rhythmus sei nicht notwendigerweise kompliziert, vielmehr gehe es »um die Störung des Rhythmus, und dazu um eine Störung, die man nicht vorausbestimmen kann« (ebd.).

56 Lemma »Prosa«, in: KLUGE, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 566: »Prosa« sei entlehnt von »*prōsus*« vorwärts gekehrt, geradezu. »Vers« hingegen von »*vertere* (*versum*)« drehen, wenden«.

57 Lemma »prosa«, in: LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, § 1244, 789.

eilend steht sie für den ununterbrochen und potentiell ins Unendliche strebenden Redefluss.⁵⁸

Noch stärker als der Prosabegriff ist derjenige des Rhythmus mit der Vorstellung von Bewegung verbunden, die sich hier zusätzlich mit einer Akzentuierung von Zeitlichkeit und Formung verknüpft: Ausgehend von physiologischen Grunderfahrungen wie Herz- und Pulsschlag, aber auch Bewegungen des Gehens oder Springens⁵⁹ wird unter Rhythmus die »gleichmäßige, taktmäßige«,⁶⁰ »gegliederte Bewegung«,⁶¹ das »Prinzip einer faßlichen Bewegungs- und Zeitordnung«⁶² verstanden.⁶³ Etymologisch wird »Rhythmus« von den griechischen Wurzeln *ῥέω* (*rhéō*), »ich fließe, ströme«, wie auch von *ἐρύω* (*erýō*), »ich ziehe, spanne« abgeleitet.⁶⁴ Émile Benveniste betont in seiner Untersuchung der Begriffsgeschichte unter Verweis auf deren philosophische Einbettung in der Antike insbesondere das Merkmal des Fluiden, Fließenden, um die Bedeutung von Rhythmus als Form starkzumachen. Im Griechischen bezeichne *ῥυθμός* (*rhythmós*)

die Form in dem Augenblick, in dem sie angenommen wird durch das, was beweglich, bewegend, flüssig ist, die Form von dem, was keine organische Konsistenz besitzt: es

-
- 58 Vgl. BARCK, »Prosaisch – poetisch«, 88; KLEINSCHMIDT, »Prosa«, 168f. sowie GAMPER, »Rhythmus als eine Organisationsform von Prosa«, 36.
- 59 Vgl. SCHMUDE, »Rhythmus«, 223f.
- 60 Lemma »Rhythmus«, in: DWDS, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.
- 61 Lemma »Rhythmus«, in: KLUGE, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 599.
- 62 So die Definition von *ῥυθμός* (*rhythmós*) bei Platon und Aristoxenos: SEIDEL, »Rhythmus/numerus«, 2. Im griechischen Begriff erweist sich sein Bezug auf Ordnung bzw. Formung zentral. In Platons *Nomoi* wird der Sinn für Rhythmus »zugleich als Sinn für Ordnung verstanden«; für Aristoxenos besteht der Rhythmus aus dem »Formungsprinzip«: ASCHOFF et al., »Rhythmus«, 1026 und 1027.
- 63 Vgl. auch den vielzitierten Definitionsvorschlag Gumbrechts: »Rhythmus ist das Gelingen von Form unter der (erschwerenden) Bedingung von Zeitlichkeit.« GUMBRECHT, »Rhythmus und Sinn«, 717. Um »Rhythmus« als Begriff und Denkfigur wird in vielen Disziplinen gerungen: Vgl. exemplarisch GIBHARDT/GRAVE, »Rhythmus« (2020) und GIBHARDT (Hg.), *Denkfigur Rhythmus* (2020), der einen Überblick über zentrale Fragestellungen und Forschungsansätze gibt (vgl. ebd., 9–20). Für einen auf den literaturwissenschaftlichen Rhythmusbegriff fokussierten Überblick, auch zur Gegenüberstellung von Rhythmus und Metrum, sei exemplarisch verwiesen auf ZOLLNA, »Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung« (1994); LUBKOLL, »Rhythmus und Metrum« (2021) sowie die Einleitung in RONZHEIMER, *Poetologien des Rhythmus um 1800*, 1–17. Zu Prosarhythmus und dessen Verhältnis zur Kategorie des Metrums vgl. KEMPIN, »Maßloses Maß: in der ›formlosen Form‹«, 54–55, die Rhythmus »als ein ›maßloses Maß‹« und Metrum als »eine von vielen Erscheinungsformen des Rhythmus, der sich in der Spannung zwischen Wiederholung und Abweichung, Antizipierbarkeit und Überraschung konstituiert«, fasst – eine Auffassung, der ich mich anschließe.
- 64 Zur Herleitung von »fließen, strömen« vgl. etwa das Lemma »Rhythmus«, in: KLUGE, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 599: »aus gr. *rhythmós* (dass., wörtlich: »das Fließen«), zu gr. *rhein* »fließen, strömen.« Michael Schmude hingegen konstatiert, der Begriff sei »eher von *ἐρύω* (*erýō*, »ich ziehe [z.B. die Bogensehne an]) als »Spannungsgefüge [welches einer Bewegung Halt und Begrenzung verleiht]« abzuleiten: SCHMUDE, »Rhythmus«, 223. Zu einer Kommentierung dieser doppelten etymologischen Bestimmung in Bezug auf die Unterscheidung von Rhythmus und Metrum vgl. RONZHEIMER, *Poetologien des Rhythmus um 1800*, 13f.

paßt zu dem *pattern* eines flüssigen Elements [...]. Es ist die improvisierte, momentane und veränderliche Form.⁶⁵

Im Rahmen dieser Arbeit wird ›Rhythmus‹ mit Blick auf die Prosa Wolfs ausgehend von der etymologischen Herleitung und aufbauend auf Benveniste als eine (nicht zwangsläufig regelmäßige) Strukturierung von Text-Bewegung verstanden, die als flexibles »Spannungsgefüge«⁶⁶ dem Prosatext Zusammenhang und Form zu geben vermag.⁶⁷

Die Verfasstheit der Prosa lässt sich anhand der Betrachtung dieses flexiblen, strukturgebenden Spannungsgefüges noch pointierter bestimmen, und zwar mithilfe der Konzeptualisierungen von Prosa durch Giorgio Agamben und (im Anschluss an diesen) Ralf Simon, die hier im Hinblick auf die Beschreibung des Prosarhythmus bei Wolf gelesen werden. In *Idee der Prosa* beschäftigt sich Agamben mit dem Versumbruch und der Funktion des Enjambements in der Dichtung. Der Punkt der *versura* kennzeichnet für Agamben »den Kern des Verses, dessen Darstellung das Enjambement ist«.⁶⁸ Der lateinische Ausdruck *versura* bezeichnet, darauf verweist eine Anmerkung des deutschen Übersetzerduos Dagmar Leupold und Clemens-Carl Härle, ursprünglich die Stelle, an welcher der Pflug am Ende des Felds gewendet wird – ein Bewegungsschema, das in einigen frühen Schriften wiederzufinden ist, in denen sich die Schreibrichtung bei jeder neuen Zeile ändert, so dass »die Zeilen abwechselnd von links nach rechts und von rechts nach links laufen, wie in der altgriechischen, der hethitischen oder auch der Runenschrift«,⁶⁹ Schriften, die auch als Furchenschriften oder ›Bustrophedon‹ (von Griechisch: *bous*, ›Ochse‹, und *strephein*, ›wenden‹, also ›wie man den Ochsen wendet‹) bezeichnet werden.⁷⁰ Die für Agamben mit Blick auf Enjambement und Prosa zentrale Denkfigur des Bustrophedonischen, Ochsenwendigen lässt sich als »zweideutige Bewegung« fassen, »die gleichzeitig in entgegengesetzte Richtungen weist, rückwärts (Vers) und vorwärts (pro-versa, Prosa)«.⁷¹ Simon konstatiert auf Grundlage seiner Lektüre Agambens, dass in der Prosa

jedes Textelement zu jedem Zeitpunkt in alle Richtung wirksam sein und sich mit dem kompletten Textgewebe in Beziehung setzen kann. Absteigend in das Wort, die Silbe, den Buchstaben, das Phonem, aufsteigend zur Phrase (Kolon), zum Nebensatz,

65 BENVENISTE, *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, 370f.

66 SCHMUDE, »Rhythmus«, 223.

67 Der Begriff des Spannungsgefüges erscheint mir nicht zuletzt aufgrund des semantischen Spektrums von ›Spannung‹, das »das Gespanntsein, Straffsein« aber auch ein »gespanntes Verhältnis, Gegensätze, Zwistigkeiten« umfasst, für die Beschreibung der Prosa Wolfs hilfreich. Lemma »Spannung«, in: *DWDS*, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.

68 AGAMBEN, *Idee der Prosa*, 23.

69 Ebd., 22.

70 Simon arbeitet im Anschluss an Agamben primär mit dem Begriff des ›Ochsenwendigen‹. Vgl. hierzu SIMON, *Die Idee der Prosa*, 13.

71 AGAMBEN, *Idee der Prosa*, 23f. Dieses doppelte Gerichtetsein wird von Ralf Simon in seiner »komplexe[n] und verdoppelte[n] Bewegung« als Inbegriff von ›Prosa‹ aufgefasst. SIMON, »Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa«, 133.

zum Satz: Alle diese Elemente mit ihren jeweiligen grammatischen Bestimmtheiten können im Prosatext untereinander Querverbindungen eingehen.⁷²

Diese Querverbindungen spinnen auf unterschiedlichen textuellen Ebenen über phonetische, rhetorische und motivische Verfahren und Figuren ein vor- und zurückgerichtetes Textgewebe.

Ein solches im »Spiel von Variation und Wiederkehr« der Querverbindungen entstehendes Spannungsgefüge der Prosa bringt eine »Erwartungsspannung« mit sich, der gerade aufgrund ihrer steten Rückverweise ein Zug nach vorn eignet.⁷³ Indem sowohl Rhythmus als auch Prosa ihre jeweiligen Regeln immer wieder neu für sich definieren (müssen), entspricht, so lässt sich mit Chanah Kempin festhalten, »das ›maßlose Maß‹ des Rhythmus in besonderer Weise der ›formlosen Form‹ der Prosa«: Gerade durch den steten »Wechsel zwischen Wiederholung und Abweichung verbindet Rhythmus die beiden Zugrichtungen der Prosa, ihr Vorausstreben und Zurückverweisen«.⁷⁴ In der vorliegenden Studie wird Prosarhythmus also verstanden als ein strukturgebendes Spannungsgefüge, das (im Sinne des diesem Kapitel vorangestellten Joyce-Zitats) Zusammenhang und Bindung der Teile untereinander und des Texts als Ganzem generiert und vermittelt – allerdings im Fall Wolfs auch und insbesondere über den ihm eigenen *Stolper*rhythmus.

Ist der Textfluss »gestört«, so lässt sich in Anschluss an Šklovskij konstatieren, tritt an die Stelle seines regelmäßigen Voranströmens ein stolpernder Rhythmus. Ein Rhythmus, der den ruhigen Fortgang der Rede hindern und unterbrechen, der verwirren und belästigen, aber auch vernichten, zerstören kann: Die Störung stochert im Text und wühlt diesen auf; sie zerstreut und zersetzt eine zügig und linear fortlaufende Prosarede und bringt sie »in Unordnung«.⁷⁵ Während in einem gleichmäßigen Rhythmus des Gehens oder Sprechens im regelmäßigen Takt Gang und Redefluss im Gleichgewicht sind, wird durch das Stolpern der gleichmäßige Gang unterbrochen; die bestehende

72 SIMON, »Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa«, 132. »Prosa« ist, wie einleitend bereits zitiert, für Simon keine Gattungsbezeichnung, sondern ein Textprinzip, das »bei jedem Segment eine Zäsur setzt und das Segment virtuell mit der ganzen Textur vermittelt«. Ein Prinzip, welches (anhand von »intensive[n] Lauttexturen, anagrammatische[n] Tiefenstrukturen, grammatische[n] Metaphern und komplexe[n] Tropen und Figuren«) in Lyrik und Prosa gleichermaßen wirksam werden kann und insbesondere in »dichten« Prosatexten als »ästhetische Modellierung Raum greift«. Alle Zitate ebd. Vgl. überdies SIMON, *Die Idee der Prosa*, insb. 9–22 und 285–292. Simon versteht Prosa folglich als Texten zugrundeliegende Matrix: Als »Bewegungsgesetz« (ebd., 12), stelle Prosa »alle Formen und zugleich ihre Rückseite« (ebd., 287) dar, was – etwa in der Prosa Jean Pauls, James Joyces' oder Arno Schmidts – zu einer »Attacke auf den Normalzustand der Sprache« (ebd., 290) werden könne.

73 Vgl. KEMPIN, »›Maßloses Maß‹ in der ›formlosen Form‹«, 55, Zitat ebd. Zum Begriff der »Erwartungsspannung«, der eine gerichtete Spannung beschreibt, welche in ihrer Antizipation auch eine mögliche Enttäuschung einschließt, vgl. MAHRENHOLZ, »Rhythmus als Oszillation zwischen Inkommensuralem«, 158.

74 KEMPIN, »›Maßloses Maß‹ in der ›formlosen Form‹«, 51.

75 Im nhd. »stören« sind die beiden ursprünglich getrennten Verben »zerstreuen« und »stochern« zusammengefallen. Zum semantischen Spektrum und zur Etymologie vgl. das Lemma »stören«, in: PFEIFER, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, zuletzt abgerufen am 01.10.2023, Zitat ebd.

Ordnung gerät ins Wanken und verliert damit auch ihre gewohnte Transparenz, wird sichtbar.⁷⁶ Stolpern lässt sich als »Moment des Sich-selbst-gewahr-Werdens« verstehen, das über ein spezifisches Markierungspotential verfügt: Gestolpert wird, »wo etwas nicht stimmt« – der (Fort-)Gang und die Rede rücken im Modus der Störung in den Blick.⁷⁷ Im textuellen Stolpern wird eine »reflexive Auseinandersetzung mit der Stolperfalle« erzwungen, wodurch es das Potential besitzt, in der (transkriptiven) Bearbeitung des Störimpulses »die alte Ordnung wiederherzustellen oder eine neue Ordnung zu errichten«.⁷⁸ Dies ist in der Prosa Ror Wolfs, wie anhand der rhetorischen Figuren des Zensierens, Negierens und Korrigierens sowie anhand der inszenierten transkriptiven Bearbeitungsprozesse gezeigt, der Fall. Über die geschilderten Störstrategien wird bei Wolf ein Prosarhythmus etabliert, welcher der Prosa als »nach vorn gekehrte[r] Rede (provorsa)«⁷⁹ eine rekursive, gegenwärtige Bewegung entgegensetzt, die gerade durch ihren stolpernden Rhythmus immer aufs Neue zur Form gebracht wird.

»fassungslos wirbelt es mich herum«. *Störung des Rhythmus als existentielle Gefahr* (Mayröcker)

Auch die Prosa Friederike Mayröckers ist stark rhythmisiert; jedoch besetzt hier die Störung des Rhythmus eine im Vergleich zur Prosa Wolfs geradezu entgegengesetzte Position. Auch bei Mayröcker wird eine Verfertigung des Texts im Moment der Lektüre suggeriert, und auch bei Mayröcker kommt es stellenweise zu Störungen des Fortschreitens der Rede. Immer wieder finden sich Selbstkorrekturen, die denjenigen in der wolfschen Prosa stark ähneln: Wenn es etwa in *Reise durch die Nacht* heißt, »I Transvestit, kleiner Polohund, Polarhund ach was! mit Polohemd und Perücke«, ⁸⁰ erweist sich in der Lektüre der zunächst imaginierte Hund als vermeintlicher doppelter Versprecher, der durch das schließlich gefundene »Polohemd« repariert wird. Zugleich liegt auch hier kein tatsächlicher Fehler und also auch kein Korrekturbedarf vor, sondern ein lustvolles Spiel mit Kombination statt Selektion, ein Spiel mit Sprachmaterial und Assoziationspotential der Zeichen. Mayröckers Prosa ist von (wörtlichen oder variierenden) Wiederholungen geprägt, wobei die Texte ein fiebriges Vorwärtsdrängen inszenieren, welches sich in *Reise durch die Nacht* (1984) syntaktisch in nicht enden wollenden Sätzen niederschlägt – und in *mein Herz mein Zimmer mein Name* (1988) schließlich dazu führt, dass der gesamte Prosatext aus einem einzigen Satz besteht.⁸¹

76 Vgl. WROBEL, *Topographien des 20. Jahrhunderts*, 29 und Andrew Hewitt, der das Stolpern nicht als »loss of footing but rather as a finding of one's feet« begreift: »it is the act in which the body rights itself by a rétraction and the mind becomes aware of the operation of measure and balance«: HEWITT, *Social Choreography*, 89.

77 WROBEL, *Topographien des 20. Jahrhunderts*, 118f., in Anschluss an Kathrin Röggla, welche in zu viel sprachlicher Glätte sogar eine Gefahr sieht: Vgl. RÖGGLA, »Ästhetik des Stotterns« (2016).

78 WROBEL, *Topographien des 20. Jahrhunderts*, 45.

79 Lemma »Prosa«, in: LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Registerband § 1244, 789.

80 MAYRÖCKER, *Reise durch die Nacht*, 117.

81 Mit Julia Weber verstehe ich die Texte Mayröckers als »offene, sich ähnelnde Strukturgebilde«, in denen es vielfältige motivische wie verfahrenstechnische Überlappungen gibt: WEBER, *Das multiple Subjekt*, 157. Mayröcker selbst bezeichnet ihre »Suhrkamp-Bücher« als eine »Serie«, die »in einer gewissen Kontinuität« stehe, als »Abfolge von einer Ganzheit«. Man könne »gar nicht sagen, jetzt fängt das neue Buch an, das ist mehr oder weniger zufällig. Es geht ein Buch weiter.« MAYRÖCKER, »Gespräch mit F. Mayröcker am 18. April 1986 in Wien«, 139. In dieser Studie wird daher aus ver-

Durch stete Wiederholungsbewegungen, die Motive, Satzketten oder Zitate anderer Texte in immer neuen Variationen konstellieren, wird, wie der Text selbst poetologisch reflektiert, ein eigener Rhythmus etabliert: eine »Repetitionsmechanik«, ein »hypnotischer Kreisgang, ein dem Leben abgelaushtes Wiederholungsprinzip«, die die »Aufregung der Sinne, des Herzen« auf »polysemantisch erregt[e]« Weise sprachlich zu vermitteln suchen.⁸² Anstatt eine Geschichte zu erzählen ist eine solche Schreibweise, die sich zwar stets vorwärts, aber zugleich in Schlaufen und Kreisen bewegt, für das Ich eine »Zuflucht«, die ermöglicht, »die zerrissenen Gefühle, die eingebrochenen Gesten« zur Sprache zu bringen.⁸³ Gerade die hier angesprochenen Momente von Selbstreflexion und das die Texte durchziehende »Netz von Repetitionen« sind es, die nach Julia Weber gemeinsam mit dem Rhythmus als »organische[r], strömende[r] Bewegung« den »inneren Zusammenhalt« der Prosatexte Mayröckers garantieren.⁸⁴

Lassen sich Mayröckers Texte als hochgradig rhythmisierte Prosa im obigen Sinn beschreiben, so wird die *Störung* des eigenen Rhythmus in ihnen als fundamentale Gefährdung des Schreibens in Szene gesetzt. Unterbrechungen und Stockungen werden in dieser Prosa immer wieder als »Störung[en] der Strömung« thematisiert, welche die »Schreibexistenz«, in der Leben mit Lesen und Schreiben in eins fallen, an empfindlichster Stelle treffen und zu einer radikalen Verstörung des schreibenden Subjekts führen.⁸⁵ Immer wieder wird in den Texten das Verlangen nach der »Ausschaltung jeglicher Störung« artikuliert, das »beinahe größer geworden ist als jenes nach Nahrungsaufnahme und Schlaf«;⁸⁶ jegliche Ablenkung »verhindert die Einsichten, stört die Zusammenhänge«.⁸⁷ In *mein Herz mein Zimmer mein Name* heißt es:

mein Herz ist aufgeregt, es geht um das Leben, es geht um das Schreiben als Leben, es geht um die *Schreibexistenz*, ich zittere in meiner Haut, ich bebe in meinem Kopf, ich bin ungehalten über die geringste Störung der Strömung, *fassungslos wirbelt es mich herum*, es ist eine Entscheidung über Leben und Tod [...].⁸⁸

Die »Störung der Strömung« ist Turbulenz im buchstäblichen Sinne – als »ungeordnete Strömung« »(durcheinander)wirbelnd, in wirbelnder Bewegung befindlich« und dadurch »unruhig, ungestüm, verwirrend«,⁸⁹ »wirbelt« sie das in diesem Strudel keine Fassung, keinen Halt mehr findende Ich »herum« und bedroht dessen Existenz. Im »Schreiben als Leben« erscheint dem schreibenden Subjekt jegliche Unterbrechung

schiedenen langen Prosatexten Mayröckers zitiert, um, wie an dieser Stelle, die Eigenheit des Prosarhythmus, an späterer Stelle auch die Präsenz und den Modus der Inszenierung des Schreibens im Vergleich zu Wolf punktuell und exemplarisch aufzuweisen.

82 Alle Zitate MAYRÖCKER, *Reise durch die Nacht*, 105.

83 Alle Zitate ebd.

84 WEBER, *Das multiple Subjekt*, 198; zum Rhythmus vgl. ebd., 200.

85 Beide Zitate MAYRÖCKER, *mein Herz mein Zimmer mein Name*, 21.

86 MAYRÖCKER, *Reise durch die Nacht*, 13.

87 Ebd., 114.

88 MAYRÖCKER, *mein Herz mein Zimmer mein Name*, 21, Hervorh. im Original.

89 Alle Zitate: Lemma »turbulent«, in: PFEIFER, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.

der Konzentration, der Arbeit als existentielle Gefahr, die eine Störung des Zugriffs auf die Sprache zur Folge haben kann. Schon ein zu großer Aufruhr des Inneren, ein »Andrang von Gedanken, Gefühlen, Vorstellungen« kann zu »Sprachverhaltung, Sprachverzögerung, [...] dem Versagen meiner Ausdruckskraft« bis hin zum Verlust der Sprache führen: »nach mehreren vergeblichen Ansätzen des Ringens nach Worten, des verzweifelten Stammelns« bleibt dem Subjekt nur noch, sich »dem vollkommenen Verstummen müssen« zu ergeben.⁹⁰

Wie die theoretisch reflektierte »Störung der Strömung« bei Mayröcker zu einem Stammeln der Gedanken führt, das aber – entgegen der panischen Angst und der Aussagen des schreibenden Subjekts – gerade *nicht* in ein vollkommenes Verstummen und Versiegen des Texts mündet, lässt sich in einer weiteren Passage von *mein Herz mein Zimmer mein Name* nachvollziehen.

[I]rgendein Störfaktor, sage ich, aus dem Augenwinkel, sage ich, *Baumeln von Beinen*, was mich bei meiner Lektüre ablenkt, nicht wahr, in meine Lektüre vertieft, sehe ich aus dem Augenwinkel *das Baumeln von Beinen*, mir gegenüber *ein Baumeln von Beinen*, baumelnde Kinderbeine vermutlich, versuche ich mir zu erklären, baumelnde Kinderbeine, mir gegenüber, baumelnde Kinderbeine, im Sitzen, im langen langweiligen Sitzen und Warten, versuche ich mir zu erklären, schon bin ich vollkommen abgelenkt, lese über die Zeilen hinweg, vermag mich nicht mehr zu konzentrieren, lese einen Satz fünfmal hintereinander, mein Gegenüber im Sitzen, schaukelt die Beine, ein Kind vermutlich, ich weigere mich, den Blick zu heben, um diesen Störfaktor ins Auge zu fassen, das Baumeln von Beinen, das Schwenken von Unterschenkeln, ich bekomme ein Schwindelgefühl im Sitzen, fühle mich schweißgebadet, mein Zornesoskop füllt sich mit Blut, ich bereite das Scheltwort vor, ich bin ungehalten über die geringste Störung der Strömung, *fassungslos wirbelt es mich herum*, ich habe das Bedürfnis aufzuspringen und dieses baumelnde Beinpaar *abzustellen*, wie ein Gerät, einen Musikapparat, einen Wortschwall, aber ich rühre mich nicht von der Stelle, nein, ich halte den Blick gesenkt, ich will nicht wissen, wie dieses Objekt meiner Verstörung aussieht, ich habe Nasenbluten, ich habe ein Taschentuch voll Blut, ich verblute ich blute aus, die Seiten des Buches rot von Blut, gegenüber das Baumeln hat aufgehört, die Beine meines Gegenüber haben plötzlich das Baumeln vergessen, indem sie sich auf mein Bluten womöglich Verbluten ausrichten, mein Gegenüber baumelt nicht mehr mit seinen Beinen, ich nehme es wahr wie eine Erlösung [...] ⁹¹.

Der für sich kontingente »Störfaktor«, das »*Baumeln von Beinen*« im Blickfeld des lesenden Ich, durchschießt die Konzentration und durchschießt im Folgenden einen flüssigen Fortgang der Beschreibung. Anstatt voranzuschreiten, tritt das schreibende Subjekt gedanklich auf der Stelle. Als insistierende Störung blockiert »das Baumeln« durch die Wiederholung der Wortgruppe auch die sich inhaltlich weiterentwickelnde Rede und zieht psychische wie syntaktische Amplifikationseffekte nach sich: Nicht nur das »Baumeln von Beinen« (bzw. »baumelnde Kinderbeine« des »Gegenüber[s]«) versperren den Fortgang der Gedanken; selbst der Erklärungsversuch (>»vermutlich«,

90 MAYRÖCKER, *mein Herz mein Zimmer mein Name*, 22.

91 Ebd., 23f., Hervorh. im Original.

»versuche ich mir zu erklären«), der den inneren Aufruhr beschwichtigen soll, beginnt, in Kopf und Text zu rotieren. Das Stocken der Strömung katapultiert das Ich in Fassungslosigkeit und vermeintlich sprachlose Rage; die intradiegetische Reaktion auf den Störangriff ist keine verbale (das »Scheltwort« bleibt unausgesprochen), sondern eine physische. Neben Schwindel und Schweißausbruch ist das Überfließen des mit Blut gefüllten »Zorneskopf[s]« das dramatische Resultat der »Verstörung«: ein sofortiges »Bluten womöglich Verbluten«, das – rhetorisch verstärkt durch die *figura etymologica* – die gefährliche Verwundung der »Schreibexistenz« sichtbar werden lässt. Auf Textebene ist die Reaktion auf die Störung ähnlich gelagert. Weder kommt es zum gefürchteten Verstummen, noch wird der Text an dieser Stelle (wie in der untersuchten Passage bei Wolf) transkriptiv weiterbearbeitet und umgeschrieben, sondern die Störung wird auf Ebene der Worte und Syntax durch die Wiederholung des störenden Elements anhand verschiedener Phrasen weggeschwemmt in einem nicht zu stoppenden »Wortschwall«, einer parataktischen und von Assonanzreimen angetriebenen Reihung, die die festhängenden Gedanken wieder ins Fließen bringen soll. Ohne selbst *als Text* aus dem Takt zu geraten – das Taktzeichen des Kommas strukturiert weiterhin den nicht beeinträchtigten Fortgang der Sprachproduktion – überwindet der nicht versiegende Strom der Worte tatsächlich das gedankliche Stolpern und Stammeln: Wie das Strömen des Bluts innerhalb der Diegese den initialen Störfaktor durch Gegen-Irritation entstört, entstört auf Textebene das Weiter-Strömen des Textflusses im Umkreisen des Störelements den potentiell gefährdeten Rhythmus.

Anhand anderer Textstellen verknüpft auch Klaus Kastberger das intradiegetische Blutvergießen, das in *mein Herz mein Zimmer mein Name* einsetzt,⁹² mit dem Schreiben: »Ein Schreiben ohne Selbstzerfleischung« sei »für die Schreibende nicht mehr denkbar. Wie eine Rasende bewegt sie sich durch den Text (und treibt damit den Text an), [...] aus dem kein Weg mehr herauszuführen scheint.«⁹³ In eine ähnliche Richtung zielend stellt Julia Weber fest, dass gerade *mein Herz mein Zimmer mein Name* einen »besonders starken rhythmischen Sog«⁹⁴ erzeuge. Allein aufgrund der Form des aus einem einzigen Satz bestehenden Prosatexts, der ohne Absätze und Punkte, allein durch Kommata getrennt weiterströme und sich dergestalt über die Leser:innen »ergieß[e]«, entstehe der Eindruck einer »permanenten Atemlosigkeit«.⁹⁵ Die Leser:innen müssten die »Spannung, die sich in einem einzigen ununterbrochenen Satz aufbaut und bis zum letzten Satzzeichen keine Entladung erfährt, auf sich nehmen und sich in den fortströmenden Rhythmus des Texts hineinbegeben.«⁹⁶ Nicht nur, aber insbesondere die spezifische Rhythmisierung der Prosa Mayröckers sei es, so Weber, welche die starke affektive Wirkung der Texte hervorrufe. Angesichts des »evokativen statt [...] referentiell-narrativen Sprachgebrauch[s]«⁹⁷ werde diese nicht allein über das intelligible Verstehen, sondern auch über

92 »Plötzlich«, stellt Kastberger mit Blick auf *mein Herz mein Zimmer mein Name* fest, »beginnt es an vielen Stellen heftig und gleichzeitig zu bluten«: KASTBERGER, »Auf der Bleistiftspitze des Schreibens«, 24f.

93 Ebd., 25.

94 WEBER, *Das multiple Subjekt*, 201.

95 Ebd., 199.

96 Ebd., 201.

97 SCHMIDT, *Fuszstapfen des Kopfes*, 87.

eine suggestive, rhythmische Intensität erzielt: Angesichts der Selbstreflexivität der Texte verlangten diese also einerseits »einen hohen Grad an Bewusstheit und Reflexion«, andererseits seien sie nur dann erfahrbar, wenn bei den Leser:innen eine »(affektive) Bereitschaft« vorhanden sei, sich auf die Eigenbewegung des Prosarhythmus einzulassen, selbst wenn sich die Muster und Konstellationslogiken der Texte in der Lektüre erst nach und nach erschlossen.⁹⁸

»Eine Unterbrechung« dieser Spannung und dieses Rhythmus käme in der Tat, wie Weber schreibt, »einem Zusammenbruch des Textgefüges gleich«.⁹⁹ In der manisch voraneilenden Prosa Mayröckers kommt es zwar immer wieder zu Stellen des Stockens und Festhängens – doch werden diese im Vorantreiben des Texts als potentielle Störungen des organisch-strömenden Rhythmus im Umkreisen überwunden, während sie bei Wolf, der hierin in der Nachfolge Becketts steht, gerade die Generatoren eines die Prosa konstituierenden Stolper- beziehungsweise Stotterrhythmus sind.

Sprechen wie man stolpert. Das Stottern der Sprache (Beckett)

Der Rhythmus, der die Prosa Wolfs prägt, lässt sich mit Gilles Deleuze als Versuch lesen, die Sprache zum Stottern zu bringen.¹⁰⁰ Nicht um die bloße Behauptung eines Stotterns innerhalb des Texts oder eine sprachlich-mimetische Nachahmung von »Unausgewogenheiten oder Variationen« von »Sprechweisen« geht es laut Deleuze bei diesem Versuch, sondern um einen Zustand, in dem »die Sprache als solche ins Stottern« gerät.¹⁰¹ Die Sprache selbst »in Schwingung, ins Stottern« zu versetzen kann nur dann gelingen, wenn nicht lediglich das Sprechen, die konkrete Sprachverwendung (*parole*), sondern das System Sprache (*langue*) aus dem Gleichgewicht eines »homogene[n] System[s]« mit stabilen Begriffen und Verhältnissen gebracht wird und stattdessen als ein »System in fortwährendem Ungleichgewicht und Verästelungen in Erscheinung tritt, wobei jeder seiner Terme seinerseits eine Zone kontinuierlicher Variation durchläuft«.¹⁰² In einem solchen System der Instabilität und der unaufhörlichen Modulation sind die konventionellen Prozesse von Selektion und Kombination in der Sprachproduktion außer Kraft gesetzt. Die paradigmatische Selektion bzw. Disjunktion ist nicht mehr notwendig exklusiv (sprich: nicht nur einer aus vielen möglichen Begriffen kann gewählt werden), die syntagmatische Kombination im Verlauf des Satzes und Texts nicht mehr notwendig progressiv. Hier geschieht es, so Deleuze,

98 WEBER, *Das multiple Subjekt*, 202f. In Anschluss an Gumbrechts Überlegungen zur affektiven Funktion des Rhythmus führt Weber aus: »Indem sich schreibendes Ich und Hörer im gleichen Rhythmus bewegen, werden ihre Empfindungen einander angeglichen. Sie werden in ihren Bewegungen koordiniert: ›Sprecher und Hörer werden sozusagen ›zu einem Subjekt.«« Zitat: GUMBRECHT, »Rhythmus und Sinn«, 722.

99 WEBER, *Das multiple Subjekt*, 201f.

100 Vgl. zu den Analogien von Stottern und Stolpern WROBEL, *Topographien des 20. Jahrhunderts*, insb. 34–36, die das Stottern »als ›sprachliches Stolpern‹ der Konzept-Metapher des Stolperns« unterordnet (ebd., 34).

101 Alle Zitate DELEUZE, »Stotterte er...«, 145.

102 Alle Zitate ebd., 146f.

dass die Disjunktionen eingeschlossen und einschließend und die Verknüpfungen reflexiv werden, und zwar einem wiegenden Fortgang folgend [...]. Als ob die Sprache insgesamt zu schlingern begänne, nach links und nach rechts, als ob sie zu stampfen begänne, nach vorne und nach hinten: die beiden Arten des Stotterns.¹⁰³

Einen solchen schlingernden, stampfenden Fortgang identifiziert Deleuze unter anderem in der Prosa Becketts, in welcher die »Kunst der inklusiven Disjunktionen zur höchsten Entfaltung gebracht« sei: Voneinander entkoppelte Terme würden »über ihre Distanz hinweg bejaht, ohne den einen durch den anderen zu begrenzen und ohne wiederum den anderen durch den ersten auszuschließen, wobei die Gesamtheit aller Möglichkeiten erfasst und durchlaufen wird.«¹⁰⁴ Ebenso wie die Figuren in Becketts Prosa meist mehr hinken, taumeln oder kriechen als dass sie gehen, sei auch der Bewegungsmodus der Sprache in den Texten ein schlingernder: »diese Personen sprechen, wie sie gehen oder stolpern.«¹⁰⁵ Anstatt dass das Gehen und Sprechen als keiner aktiven Wahrnehmung bedürftige, gleichmäßige Vorgänge ablaufen können, geraten Beine und Zunge »aus dem Takt«.¹⁰⁶

Wie diese stolpernde Sprache, die »Kunst der inklusiven Disjunktionen« in Becketts Prosa Form gewinnt, lässt sich mit einem kurzen Blick auf *Molloy* konkretisieren. Becketts Reihe *Molloy*, *Malone meurt* und *L'Innommable* ist von einem konstanten Metakommentar unterlegt; Revisionen, Korrekturen und Negationen führen zu einer fundamentalen Destabilisierung des Erzählten.¹⁰⁷ Auf ähnliche Weise wie bei Wolf verschränken sich in den Metakommentaren ein Diskurs der (Selbst-)Versicherung mit einem Diskurs der Zensur und (Selbst-)Abwertung. Durch Redefiguren der verändernden Wiederaufnahme wird bei Beckett dabei immer wieder auf bereits Gesagtes zurückgegriffen, um dessen ursprünglichen konzeptuellen Gehalt bestätigend, nuancierend, relativierend oder negierend umzuschreiben und transkriptiv fortzuentwickeln. Diese selbstreflexive Textbewegung wird von Audrey Wasser im Anschluss an Deleuzes Beschreibung als »a kind of nervous adjusting, adding, displacing, or diminishing« gefasst, als ein sich selbst perpetuierender Prozess endloser Verschiebungen.¹⁰⁸ Anstelle eines eindeutigen Entweder-oder betont die inklusive Disjunktion Synthese wie Spaltung gleichermaßen. Diese paradoxe Textlogik findet, wie Bruno Clément herausarbeitet, ihren rhetorischen Niederschlag insbesondere in der Figur der *epanorthose*: in Figuren

103 Ebd., 149.

104 Ebd., 149f.

105 Ebd., 150. Vgl. hierzu auch das Kapitel »Physiologische Slapsticks: Watts Wanken und die Wissenschaften vom Gehen« in FLUHRER, *Konstellationen des Komischen*, 309–318. Dieses bei Beckett äußerst auffällige Charakteristikum findet sich ebenfalls in der Prosa Wolfs. In *Fortsetzung des Berichts* heißt es etwa in Bezug auf das intradiegetische Ich^B, sein Gehen sei »ein noch zögerndes beginnendes Gehen, in einer gekrümmten, schleppenden Gangart, [...] ein langsames Vorwärtkommen mit Stockungen Unterbrechungen« (FB, 12); das Gehen »zerfällt [...] in seine einzelnen Bestandteile« (FB, 18).

106 Vgl. auch WROBEL, *Topographien des 20. Jahrhunderts*, 28f.

107 Dabei sind beide Ebenen des Diskurses, Diegese wie Metadiskurs über diese Diegese, für Becketts Prosa gleichermaßen konstitutiv. Vgl. hierzu exemplarisch CLÉMENT, *L'œuvre sans qualités*, 24 und WASSER, »From Figure to Fissure«, 260.

108 WASSER, »From Figure to Fissure«, 262.

der Wiederholung und Differenzierung, die sich als essentiell für den Bewegungsmodus der Prosa Becketts erweisen.¹⁰⁹ Als eines der wesentlichen Textverfahren Becketts, das von Ror Wolf aufgegriffen und weitergeschrieben wird, möchte ich diese stolpernde Schreibweise (im Anschluss an die Lektüren Deleuzes und Wassers und entgegen einer immer wieder für Becketts Œuvre konstatierten Poetik des Scheiterns)¹¹⁰ anhand einer Textpassage aus *Molloy* als formbildende und produktive Kraft starkmachen.

An einem recht frühen Punkt seiner Wanderung liegt der Protagonist und Ich-Erzähler Molloy in einem Graben, auf welchen, so versichert er, im weiteren Verlauf des Texts zurückzukommen sein werde:

Denn ein menschliches Wesen, eine Örtlichkeit, beinahe hätte ich hinzugefügt: eine Stunde, aber ich will niemanden beleidigen, in festen Umrissen hinstellen und sich ihrer dann nicht mehr bedienen, das wäre, wie soll ich sagen, ich weiß nicht. Nicht sagen wollen, nicht wissen, was man sagen möchte, nicht herausbringen, was man sagen zu wollen glaubt, und immerzu sagen – oder doch beinahe –, das gilt es im Eifer der Formulierung keinesfalls aus den Augen zu verlieren.¹¹¹

Figuren (»ein menschliches Wesen«), Orte (»Örtlichkeit«) und Zeitangaben (»eine Stunde«) haben strukturell betrachtet innerhalb eines literarischen Texts den gleichen Status

109 CLÉMENT, *L'œuvre sans qualités*, 423. Diese These Cléments wird (unter Bezugnahme auf Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris 1961) von Audrey Wasser aufgegriffen: »Epanorthosis, <from the Greek roots *epi*, >on<; *ana*, >marking a return<; and *orthos*, >right< or >correct<, is a figure of speech that entails going back over what one has just asserted, either to add nuance, to weaken or retract, or else to reassert the original statement with greater force. This figure is often associated with that of correction (*correctio*); but most notably for our purposes, it is a figure of repetition and differentiation. In other words, it functions as a particular type of hinge between two or more assertions, marking the latter assertion as a repetition of the former while simultaneously differentiating their conceptual content.« WASSER, »From Figure to Fissure«, 262. Bei Lausberg findet sich die Redefigur lediglich als Lemma im terminologischen Register der griechischen Termini. Da der Begriff der Epanorthose im Deutschen nicht gebräuchlich ist, werden in dieser Studie zur Beschreibung der verwendeten rhetorischen Figuren die von Lausberg a.a.O. angeführten Figuren der Wiederholung und Differenzierung verwendet: LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, § 1245, 858.

110 Terry Eagleton, der hier exemplarisch zitiert sei, schreibt: »Beckett's art maintains a compact with failure.« EAGLETON, »Political Beckett?«, 70. Auch in der jüngsten Forschung ist das Konzept des Scheiterns in vielen Auseinandersetzungen mit Beckett zentral; vgl. exemplarisch THOMAS, »Beckett's Queer Art of Failure« (2019).

111 BECKETT, *Molloy*, 37, mit leichter Modifikation der Übersetzung. Das Original lautet: »Car camper un être, un endroit, j'allais dire une heure, mais je ne veux offenser personne, et ensuite ne plus s'en servir, ce serait, comment dire, je ne sais pas. Ne pas vouloir dire, ne pas savoir ce qu'on veut dire, ne pas pouvoir ce qu'on croit qu'on veut dire, et toujours dire ou presque, voilà, ce qu'il importe de ne pas perdre de vue, dans la chaleur de la rédaction.« BECKETT, *Molloy*, 40. Sowohl das »j'allais dire« mit der Verwendung des Verbs >gehen< für Futur- bzw. Konditionalsätze, als auch das »voilà, ce qu'il ...« als deiktischer Ausdruck erweisen sich als letztlich unübersetzbar. Während Franzen den letzten Satzteil der hier zitierten Passage mit »und immerzu sprechen – oder doch beinahe –, das ist ein Punkt, den man im Eifer der Formulierung keinesfalls aus dem Auge verlieren sollte« übersetzt, wird für die Analyse im Kontext der hier die vorliegenden Fragestellung die obige Übertragung verwendet.

inne und können daher in der Aufzählung im Modus des Metakommentars problemlos als gleichwertig behandelt werden. Wer oder was allerdings angesichts der Erwähnung oder Formulierung »eine Stunde« beleidigt sein sollte, sperrt sich dem Verständnis der Leser:innen und scheint auch im Text zu einer Verunsicherung zu führen. Wie es wäre, etwas zuerst »in festen Umrissen hin[zu]stellen« und sich seiner im weiteren Verlauf »nicht mehr [zu] bedienen«, entzieht sich dem sprachlichen Zugriff (»wie soll ich sagen«), möglicherweise aber auch dem Wissen desjenigen, der die Überlegung anstellt (»ich weiß nicht«).

Auf dieser destabilisierten Grundlage baut der zweite Satz auf, in dem parataktisch vier sich gegenseitig ausschließende Aussagen in Bezug auf das »Sagen« nebeneinander gestellt werden: 1. etwas nicht sagen wollen; 2. etwas sagen wollen, aber nicht zu wissen, was; 3. etwas, von dem man zumindest glaubt zu wissen, was es sei, sagen wollen, aber nicht zu können; und 4. scheinbar unaufhörlich (etwas) zu sagen. Bereits der dritte Punkt bringt grundsätzliche Unsicherheiten in Bezug auf den Gehalt der Aussage ins Spiel; der vierte schließlich erweist sich als ausnehmend intrikat, kombiniert er doch, wie auch Wasser betont, ein Absolutes mit dessen sofortiger Einschränkung: »immerzu sagen – oder doch beinahe« (»toujours dire ou presque«).¹¹² Außerdem bleibt, so lässt sich Wassers Beobachtungen hinzufügen, ungewiss, auf welches vorangegangene Satzglied sich das »beinahe« (»presque«) bezieht. Die Leser:innen können sich zwischen den gleichermaßen problematischen Alternativen eines eingeschränkten Absoluten (»beinahe immerzu«, »presque toujours«) und einer Einschränkung des Sagens (»beinahe sagen«, »presque dire«) entscheiden, wobei bei letzter Variante noch dazu unklar bleibt, was sie genau bezeichnen würde: einen Moment *vor* dem Sagen oder eine Äußerung, die (etwa als Murmeln, Stammeln oder Lallen) nicht eindeutig als »Sagen« zu bestimmen ist.

Die fehlende syntaktische Klärung hinsichtlich des Relationsgefüges der angebotenen Optionen kommt einer Verweigerung gleich; die Juxtaposition in der Parataxe stiftet allein eine formale, grammatikalische, nicht aber logische Beziehung zwischen den einzelnen Aussagen.¹¹³ Diese propositionale Unbestimmtheit wird allerdings am Ende der Periode konterkariert: Die Konklusion Molloy's (»das gilt es [...] keinesfalls aus den Augen zu verlieren«, »voilà, ce qu'il importe de ne pas perdre de vue«) hakt am syntaktischen Bindeglied »das«, dessen Bezug auf einen der vorhergehenden Satzteile oder die Aussage im Ganzen vage bleiben muss. Die Komik der Passage liegt nicht zuletzt in der unmöglichen Summierung der vorhergehenden widersprüchlichen Reihung im »das«, welche die Frage, *was* nun genau »keinesfalls aus den Augen« zu verlieren ist, unbeantwortbar macht.

Angesichts der Schreibweise Becketts konstatiert Audrey Wasser, die prominente Figur der *epanorthose* offenbare

the mechanism by which apparently incompatible assertions are articulated and organized, the ways in which they are meaningfully related, imbued with a pathos, and mobilized under the guise of necessity. That is, this particular figure transports us from the iterative and disjunctive aspects of Beckett's prose to our ability to make

112 Vgl. zu dieser Passage auch WASSER, »From Figure to Fissure«, 263.

113 Vgl. hier und im Folgenden ebd.

meaning out of it, and it does so by leaning heavily on the pathos that is implied by the act of self-correction.¹¹⁴

Es sind für Wasser gerade die Figuren der Selbst-Differenzierung, der Wiederholung und Transkription als Generatoren endloser Verschiebung, welche die Prosa Becketts formal zusammenhalten, während sie zugleich die Leser:innen auf deren Sinn- und Eindeutigkeitsbegehren verweisen – freilich ohne diesem zu entsprechen.¹¹⁵ Diese Textstrategie integriert Wolf in seine Schreibweise, deren ebenfalls schlingernde und stampfende Textbewegung in Bezug auf ihre Zielsetzung und die Wirkung auf die Rezipient:innen abschließend noch einmal schärfer konturiert werden soll.

»energische Inaktivität«. Wolfs Prosa als Spannungsgefüge in der Schwebe

Der stolpernde und stotternde Prosarhythmus Wolfs etabliert, so lässt sich auf Grundlage der bisherigen Textanalysen, des vergleichenden Blicks auf Mayröcker und Beckett sowie der theoretischen Positionen festhalten, auf der Ebene der Syntax, der einzelnen Sätze und Absätze, ein vorwärts- und rückwärtsgerichtetes Spannungsgefüge, das stets zugleich »in entgegengesetzte Richtungen weist«.¹¹⁶ Durch den stolpernden Fortgang wird »eine permanente Zäsurierung des Ganges«¹¹⁷ vorgenommen: Das Textgefüge in der zitierten Passage aus *Fortsetzung des Berichts* konstituiert sich gerade über die Kehrtwende; der Prosarhythmus als »improvisierte, momentane und veränderliche Form«¹¹⁸ erwächst aus der konstanten Ausführung spontaner und doch stets motivierter Richtungswechsel.

Ich weiß nicht, es wäre einer Überlegung wert, doch jetzt, was ist das. Wenn man mich fragte vielleicht ein Geruch nach Gebackenem, in den ich hineingehe, ich wende mich noch einmal um, die Baumschatten, sein geblähter beim Gehen wehender Mantel. Wenn man mich fragte, aber wer sollte fragen, er meinetwegen könnte fragen, angenommen er hätte mich eingeholt, gut, wenn er mich fragte, nach Dingen, nach denen er gewöhnlich, ich weiß nicht, wenn er mich trifft und, ja, er könnte etwa, vielleicht wäre folgendes, ja. Gott wenn ihm die Zigarre aus dem Mund fiel, beispielsweise, und er bückte sich, das ist ein Beispiel, er bückte sich und sagte dabei, wie sagte er, Wo es naß da tropft etwas, oder Vor beginnen erst besinnen, oder Leck mich, andererseits sind das natürliche Redebäumen, die nichts heißen wollen, also nichts. (FB, 45f.)

Noch bevor die initial genannte »Überlegung« auch nur eingeführt werden kann, durchschießt ein neues, offenbar sich plötzlich ereignendes, unerwartetes Moment »von Außen« das Sprechen, welches (gerade noch Gegenwart und in der Reflexion schon wieder

114 Ebd.

115 Vgl. ebd., 265. »If we were to examine the role of the assertion of obligation more closely, together with the ways it is figured in the text, we might discover an aesthetics of necessity in Beckett's work—and by ›aesthetics‹ I mean the image that makes the text cohere, its formal cause or principle—rather than an aesthetics of failure.« Ebd.

116 AGAMBEN, *Idee der Prosa*, 23.

117 SIMON, »Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa«, 133.

118 BENVENISTE, *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, 371.

vergangen) das Subjekt irritiert und auf diese Weise den Text durch die Unterbrechung, die einen Richtungswechsel initiiert, weiter antreibt: »doch jetzt, was ist das«. Diese Frage erfordert eine Antwort, welche direkt im nächsten Satzbeginn erfolgt (»Wenn man mich fragte«), und die zudem ihrerseits den Anstoß für den Fortgang gibt: Einmal auf rhetorischer Ebene durch die Anapher, die am folgenden Satzbeginn wiederholte Phrase »Wenn man mich fragte«, zum anderen referentiell durch die in der Antwort indirekt wiederaufgegriffene »Gestalt« (»sein [...] Mantel«), die erneut ein (imaginäres) Gegenüber aufruft, welches dann die Grundlage für die Imagination des Gesprächs bildet. Die Darstellung dieser Imagination wiederum speist sich aus der sich fortführenden gegenläufigen Bewegung von Selbstunterlaufung und Selbstbestätigung, die sich in der Ballung von bestärkenden wie einschränkenden und verunsichernden Wendungen sowie den Konjunktiven manifestiert. Das syntaktische Stottern wird von einem paradigmatischen Stottern ergänzt. Die Beispielreihe von alternativen Optionen in der Parataxe offeriert in inklusiver Disjunktion ein Bündel an Möglichkeiten, welche durch die abschließende Phrase (»die nichts heißen wollen, also nichts«) jedoch allesamt verabschiedet werden.

Die Sprache »schlottert« hier, mit Deleuze gesprochen, »an all ihren Gliedern«;¹¹⁹ sie schlingert, stampft und stottert – aber gerade dieses Stottern treibt sie voran und wirkt den Text zugleich (vorwärts wie rückwärtsweisend) zu einem Gewebe. Es ist eine unruhige Syntax voller »Krümmungen, Windungen, Kehren, Abweichungen«, welche als »syntaktische Linie«

Positionen unter dem doppelten Gesichtspunkt von Disjunktionen und Verknüpfungen durchläuft. Keine formale oder Oberflächensyntax mehr, die die Gleichgewichtszustände der Sprache regelt, sondern eine werdende Syntax, [...] eine Grammatik des Ungleichgewichts.¹²⁰

In veränderlicher Bewegung strukturiert der Stolperrhythmus als Spannungsgefüge Wolfs Texte, in denen im »komplexe[n] Zusammenwirken von prosodischen, syntaktischen und semantischen Bestimmungen«¹²¹ und im Spiel von »Wiederholung und Abweichung«¹²² die einzelnen Elemente untereinander vermittelt werden: Zäsur, Störung, Stolpern und Stottern erweisen sich als modellierende, *formgebende* Kräfte.

Bei Mayröcker wird, wie zu sehen war, eine Störung im Text thematisch, um textuell überwunden werden zu können. Die Störung ist hier intradiegetisch als etwas der Strömung des Texts Äußerliches markiert, das es zu vermeiden, oder, einmal erfolgt, »abzustellen«, umkreisend und durch einen Blut- und Redestrom wegschwemmend zu beseitigen gilt. Die Prosa Wolfs hingegen ist (ebenso wie diejenige Becketts) ohne Störelemente nicht denkbar, da diese gerade den für sie charakteristischen Stolperrhythmus in Gang setzen. Während in der Prosa Wolfs, so lässt sich mutmaßen, ein »Baumeln von Beinen« schnell zu einer (paradigmatischen) transkriptiven Weiterbearbeitung oder

119 DELEUZE, »Stotterte er...«, 147.

120 Ebd., 151.

121 GAMPER, »Rhythmus als eine Organisationsform von Prosa«, 44.

122 KEMPIN, »»Maßloses Maß« in der »formlosen Form««, 51.

aber einem abrupten Richtungswechsel des Texts im Stil eines »doch jetzt, was ist das« führen würde, welche für die Leser-innen schnell ein neues Stolpern über ein anderes Wort, einen anderen Gegenstand ins Zentrum der Wahrnehmung rückten, ist die Gefahrenlage bei Mayröcker eine andere. Paradoxerweise kann bei Wolf ein einzelnes Störelement, eben weil dieses rhythmusbildend ist, eben weil sich die Prosa aus den steten Selbst-Korrekturen und Kurswechseln erst entwickelt, intradiegetisch nie ein derartig existentielles Bedrohungspotential entwickeln, wie dies in der strömenden Prosa Mayröckers zumindest konzeptuell in der Wahrnehmung des Ich der Fall ist. In der Prosa beider verhindert die Störung den Fortgang des Texts keineswegs – im Gegenteil. Doch der (ausgestellte) Umgang mit ihr unterscheidet sich fundamental. Indem in der wolfschen Prosa die Störung zu einem konstitutiven Prinzip wird, wird ihr letztlich auch ein Teil ihres Schreckens genommen. Die Störung wird zu einem gewissen Grad »normalisiert« und so neutralisiert: Eine *erwartbare* Störung ist schließlich streng genommen keine *Störung* mehr.

Die Prosa Wolfs ließe sich in diesem Sinne mit Joseph Vogl als ein »Zaudersystem« bezeichnen: Als System mit »meta-stabile[m] Charakter«, in dem »gegenstrebige Impulse immer von Neuem einander initiieren, entfesseln und hemmen zugleich«. ¹²³ Die sich wechselseitig ausbremsenden und zugleich motivierenden Kräfte der sich transkriptiv weiterarbeitenden Selbst-Störung und des Repair, des Korrigierens, Wiederholens, Differenzierens und Negierens produzieren eine ganz »spezifische Schweben«, eine widersprüchliche und gegenwärtige »energetische[] Inaktivität«, eine »resolute[] Inaktivierung«. ¹²⁴ Anstatt das Zaudern als Unentschlossenheit, Trägheit oder Ratlosigkeit zu fassen und »als launische Vereitelung des »Werks« zu disqualifizieren, lese ich es mit Vogl als eine »aktive Geste des Befragens«,

in der das Werk, die Tat, die Vollstreckung nicht unter dem Aspekt ihres Vollzugs, sondern im Prozess ihres Entstehens und Werdens erfasst sind. [...] Das Zaudern begleitet den Imperativ des Handelns und der Bewerkstelligung wie ein Schatten, wie ein ruinöser Gegenspieler; und man könnte hier von einer Zauder-Funktion sprechen: Wo Taten sich manifestieren und wo Handlungsketten sich organisieren, wird ein Stocken, eine Pause, ein Anhalten, eine Unterbrechung markiert. ¹²⁵

Durch den turbulenten Prosarhythmus Wolfs, durch die sprachlichen Figurationen der Unsicherheit und Unentscheidbarkeit, durch die kontinuierliche Selbstkorrektur als Selbsttranskription, durch das stolpernde sich selbst »Gewahr-Werden« entsteht ein flexibles Spannungsgefüge in der Schweben, welches stets auch auf den Prozess und die Praxis des *Schreibens* als sprachliche Auseinandersetzung mit Welt verweist. Eine Auseinandersetzung, die ihr eigenes Werden ins Werk setzt, welches nie *im* Text abgeschlossen werden kann, sondern der Leser-innen und deren (weilerschreibender) Lektüre bedarf. ¹²⁶ Die wesentliche Zielrichtung dieses durch mannigfaltige Figuren

123 VOGL, *Über das Zaudern*, 23.

124 Ebd., 22f.

125 Ebd., 24.

126 Die poetische Sprache hat nach Richard Ohmann gerade insofern welterzeugende Funktion, als dass sie ihren Leser-innen unvollständige Sprechakte unterbreitet, welche in der Rezeption zu er-

des Störens etablierten Stolper- und Stotterrhythmus ist also in einer Aufforderung an die Rezipient:innen zu suchen. Der Aufforderung, in diesem Rhythmus nicht nur ›mitzuschwingen‹, sondern auch mitzustolpern.¹²⁷

Hier liegt die poetische Ernsthaftigkeit dieser in ihrer Wirkung komischen Textstrategie: Die Poiesis als Akt der transkriptiven Hervorbringung, die in ihrem Werden in Szene gesetzt ist, wird zu einem performativen Akt, der einen »Appell an die imaginative Mitarbeit« der Leser:innen formuliert und erst in der Rezeption seine Erfüllung findet.¹²⁸ Nicht nur die Überredung dazu, das eigene Eindeutigkeitsbegehren zumindest temporär zu verabschieden und sich auf den Stolpererrhythmus einzulassen, ist der Zweck der beschriebenen rhetorischen Strategien von »energische[r] Inaktivität«,¹²⁹ sondern auch die darauf aufbauende »resolute Aktivierung«, der nachdrückliche Einbezug der Leser:innen in die Produktion von (turbulenter) Prosa.

»alles ist prosa / prosa gibt es nicht« (Zwischenfazit)

Als zentrales Charakteristikum der langen Prosa Wolfs wurde in den vorangehenden Kapiteln deren Eigenheit herausgestellt, die eigenen Aussagen permanent zu destabilisieren. Jegliche erzählerische Gewissheit eines ›So ist es‹, mehr noch: die Funktionen des Erzählens selbst sind von den erzählkritischen Vermittlungsinstanzen Wolfs verabschiedet. Sowohl die Unfähigkeit, sich zu erinnern, als auch die Tatsache, dass selbst bei scheinbar trivialen Beobachtungen die korrekte Erfassung der Umwelt nicht sicher zu gewährleisten sei, heben die ratlosen und instabilen ›ich‹ sagenden Instanzen immer wieder hervor; Erinnerungen, Wahrnehmungseindrücke und Imaginationen verschmelzen zur Ununterscheidbarkeit. Als weitere turbatorische Komponente kommt der als überaus prekär markierte sprachliche Zugriff auf Welt hinzu: Der alle langen wolfschen Prosaarbeiten prägende Beschreibungsfuror schlägt immer wieder um in (inszenierte) Beschreibungsnot. Die Eigenheit der skrupulösen Vermittlungsinstanzen, das Beschriebene im Verlauf der Beschreibung durch die Fixierung auf Details bei Vernachlässigung eines größeren Zusammenhangs in seine Einzelteile zerfallen zu lassen, zersetzt propositionale Aussagen und verbindliche Referenz. Die Akkumulation von Synonymen und Umformulierungen veruneindeutigt das zu Bezeichnende, das –

gänzen sind. Vgl. OHMANN, »Speech-Actes and the Definition of Literature«, 17f. Wolfgang Iser versteht den literarischen Sprechakt als Aufforderung zur Leerstellenergänzung: Vgl. ISER, *Der Akt des Lesens*, insb. 284.

127 Vgl. LOCKEMANN, *Der Rhythmus des deutschen Verses* (1960), der zwei Formen des Rhythmuserlebens unterscheidet: das intendierte Erfassen und Verstehen sowie den (körperlichen) Nachvollzug »ohne ausdrückliche Intention«. Gerade das »Mitmachen, Mitschwingen« und »Mitleben« vermitteln »ein vollkommenes, wenn auch unbewußtes Erlebnis des Rhythmus« (ebd., 13). – In Bezug auf Wolfs Kurzprosa kommt Carola Gruber zu einem ähnlichen Schluss: »Die explizite Thematisierung des Erzählvorgangs« beziehe »den Leser soweit in die Narration ein, dass ihm gleichsam die Position des Versuchenden« zukomme. Das vordergründige »Scheitern« bedeute »eine Öffnung des Erzählens und provoziert die Illusion eines möglichen Weiterschreibens«; die »Erzählverweigerung« sei »Teil eines Experiments am Leser, der zur aktiven Mitarbeit an der Sinnkonstitution eingeladen, ja gedrängt wird.« GRUBER, »Nichterzählen?«, 341.

128 GENETTE, *Fiktion und Diktion*, 50. Literarische Äußerungen sind, so Genette, insofern ernsthaft, als dass sie der Akt sind, »Fiktion zu produzieren«. Ebd., 48.

129 VOGL, *Über das Zaudern*, 23.

anstatt an Prägnanz zu gewinnen – im Wildwuchs der Signifikanten zu verzaubern droht. Dies geschieht jedoch nur punktuell. Stets eignet in der wolfschen Prosa dem Wort (mit Eugen Gomringer) »die schönheit des materials und die abenteuerlichkeit des zeichens«¹³⁰ – mit einer starken Betonung auf dem »und«: Das Wort an und für sich in seiner etwa lautlichen Materialität *und* als (in der Verbindung zu anderen sich transformierendes, variables) Zeichen für etwas ist der spracherotische Gegenstand des im Kontext der Sprachkritik der 1950er und 1960er Jahre stehenden Prosaschreibens Wolfs.

Wolfs Prosa lässt sich in Anlehnung an Rainer Warning als ein »Schreiben im Paradigma« bezeichnen, in dem eine Verschiebung von sujethafter, narrativ-syntagmatischer zu deskriptiv-paradigmatischer Textorganisation vollzogen ist, welche »die Unterscheidung Narration/Deskription im Grunde dekonstruiert und den narrativen Progreß selbst erfaßt«. ¹³¹ Ein paradigmatisch organisierter Text erfordert nach Warning von den Leser:innen ein Eindringen in sein »ana- und kataphorisches Relationsgefüge« und setzt daher eine Zweitektüre geradezu systematisch voraus: Der »syntagmatischen Lektüre vom Anfang der Geschichte über die Mitte zum Ende entspricht hier, im paradigmatischen Erzählen, ein dezentrierter Textraum«, der bis zu einem gewissen Grad unerschließbar offen bleibt. ¹³² Während Warning beim Begriff des »Erzählens« bleibt, wird in der vorliegenden Studie in Bezug auf das Werk Wolfs der Begriff der »Prosa« präferiert. In Wolfs langen Prosaarbeiten sind narrative und deskriptive Elemente Komponenten der Textorganisation, werden aber als Komponenten *unter anderen* zugleich unterlaufen und zur Produktion des paradigmatischen »Neben- und »Ineinander« eines »dezentrierte[n] Textraum[s]« von Prosa genutzt. Im »prozesshafte[n], bewegliche[n], experimentierende[n] Arbeiten mit der Sprachsubstanz«¹³³ und im turbulenten Prosarhythmus wird – im Gegensatz zum Erzählfluss – der Fluss dieser Prosa weder gebremst noch gerät er ins Stocken: Gerade die Arbeit in und mit Sprache und der Rhythmus sind es, die den Textfluss nach vorn und vorantreiben. Im stotternden, stolpernden Rhythmus erweist sich das Prinzip der Störung zugleich als Prinzip der Formung der wolfschen Prosagebilde.

Wenn Franz Mon schreibt, »alles ist prosa / prosa gibt es nicht«, ¹³⁴ so verweist dies auf die der Prosa inhärente Un- oder Unterbestimmtheit als ungebundene Rede, ¹³⁵ die ihr die Möglichkeit verschafft, schlechthin »alles« sein zu können: *Die Prosa »gibt es nicht«*. Genau hierin liegt, wie in den vorangehenden Analysen kenntlich wurde, zugleich ihr Potential – ruft doch, wie Svetlana Efimova schreibt, das Prosaprinzip gerade »insofern Prozesse der Ordnungsbildung hervor, als es eine Befreiung von festen vorgegebenen

130 So Gomringer in *vom vers zur konstellation* von 1954: GOMRINGER, *worte sind schatten*, 280.

131 WARNING, »Erzählen im Paradigma«, 179. Diese Verschiebung, die kein spezifisch modernes Phänomen sei, aber doch in der Moderne (insb. im Nouveau Roman) dominant werde (vgl. ebd., 180), beschreibt Warning sowohl für literarische Texte, als auch für die Erzählforschung, die seit dem Strukturalismus der sechziger Jahre »wesentlich eine Theorie syntagmatischer Organisation« sei. Ebd., 176.

132 Ebd., 197.

133 MON, »Text als Prozess«, 63.

134 MON, »Ermittlung über Prosa«, 12.

135 Vgl. exemplarisch MÜLDER-BACH, »Einleitung [*Prosa schreiben*]«, 2.

Ordnungsmustern impliziert.«¹³⁶ Denjenigen, die ›Prosa‹ schreiben, stehen alle Türen offen – es steht ihnen frei, auszuloten, was Prosa sein *kann*, wenn sie nichts (bestimmtes) sein *muss*. Diese Freiheit nutzt Ror Wolf in vollen Zügen für seine, in den Worten Brigitte Kronauers, »akrobatischen Prosa-Exzesse«.¹³⁷

Das dem ersten Kapitel dieser Arbeit vorangestellte Credo des schreibenden Subjekts aus Friederike Mayröckers *Reise durch die Nacht* lässt sich nun noch einmal anders lesen. Wenn dieses darauf dringt, es sei »gegen das Erzählen, immer schon, ich bin immer schon gegen das nackte Erzählen gewesen«,¹³⁸ so rückt vor dem Hintergrund der Analysen die Spezifizierung »nackt[]« in den Fokus. Sowohl Mayröcker als auch Wolf bedienen sich in ihrer Prosa durchaus des Erzählens – allerdings nie des bloßen, des »nackte[n]«. Der Textfluss der Prosa Wolfs ist, wie gezeigt, *auch*, aber nicht *primär* narrativ organisiert, Assoziationsphänomene auf mikrostruktureller oder stilistischer Ebene spielen eine ebenso wichtige Rolle wie motivische Verflechtungen oder semantische Ähnlichkeiten; die Inszenierung von Sprachmaterialität geht mit einem fiktionsbildenden Impetus Hand in Hand. Insofern grenzt sich die Schreibweise Wolfs klar von denjenigen experimentellen Tendenzen der 1950er und 1960er Jahre ab, welche die Narration und den Aufbau diegetischer Welten gänzlich verabschieden,¹³⁹ und steht denjenigen Autor-innen nahe, die – wie im französischen Sprachraum etwa Claude Simon oder Robbe-Grillet, im deutschen Sprachraum etwa Friederike Mayröcker – lange Prosatexte an der Schnittstelle von Erzählen und insistierender Sprachlichkeit ins Werk setzen. *Weltdarstellung* verliert in Wolfs Prosa im Verhältnis zur *Textherstellung* ihre Vorherrschaft, ohne jedoch zugunsten ›reiner‹ Poesis verabschiedet zu werden.¹⁴⁰ Das Erzählen ›von Etwas‹ erscheint bei Wolf daher nur »als Sonderfall«¹⁴¹ eines Schreibens von Prosa, das – stets *auf der Schwelle* zum Erzählen – lustvoll die Potenz und das Potential einer im weitesten Sinne ungebundenen Rede inszeniert. Die Prosa Wolfs als experimentelle, explorative ›Arbeit in und mit Sprache‹ inkorporiert narrative, selbst realistische Darstellungsverfahren, unterwandert diese aber zugleich konstant im Spiel von Transparenz und Opazität durch die Ausstellung der eigenen Gemachtheit.¹⁴² Sie wird so zu einem »Schauplatz«, auf dem (sprachliches) »Material gestaltet und sichtbar gemacht«¹⁴³ sowie in einem flexiblen Spannungsgefüge angeordnet und

136 EFIMOVA, *Prosa als Form des Engagements*, 399.

137 KRONAUER, *Favoriten*, 64.

138 MAYRÖCKER, *Reise durch die Nacht*, 31.

139 Texte etwa, die, wie manche Arbeiten der Konkreten Poesie, nicht nur auf die Materialität von Sprache und Kommunikation, sondern auch die Objekthaftigkeit von Schrift oder, wie diejenigen Benses, einen reinen »universe of discourse« der literarischen Realität« setzen. BENSE, »Über die Realität der Literatur«, 8.

140 Vgl. MAHLER, »Narrative Vexiertexte«, 408, der die »Struktur des vexiertexttypischen medialen Nach- und Nebeneinander« anhand von Joyce als Programm beschreibt, »vornehmlich nichts als Prosa zu produzieren, also zu erzählen und zugleich das Thema zu entziehen« (ebd.).

141 GAMPER, »Abenteuer der Sprache«, 43f.

142 Dies gilt freilich nicht für die Prosa Wolfs allein. Selbst die expressionistische Prosa, die absolute Form sein will und zu einer unverständlichen Textur tendiert, ist oft noch, wie Moritz Baßler betont, von »erheblichen realistischen Restbeständen« geprägt, kann also nie »absolute Prosa« sein, da jegliche Narration eine erzählte Welt erfordert: BABLER, *Deutsche Erzählprosa 1850–1950*, 226.

143 BLÄTTLER, »Demonstration und Exploration«, 237.

präsentiert wird; zu einem Schauplatz, auf dem Fremdreferenz und Selbstreferenz, Verweisfunktion und Selbstwertigkeit der Sprache gleichermaßen vor Ort sind. In diesem spracherotischen Schreiben treffen sich Mimesis und Poiesis, Repräsentation und mediale Performanz und stoßen sich zugleich voneinander ab – und bringen so ihre eigenen turbulenten Kompositionsprinzipien hervor: diejenigen eines Schreibens von *Prosa*.

II. Zielrichtungen des Störens

Realismusreflexion und Realitätsverhältnis

Jedenfalls wurden und werden von einem planen ›Realismus‹ abweichende Techniken nicht entwickelt um weniger, sondern um mehr Realität zu erfassen¹

Nachdem bislang die grundlegenden Textstrategien und Charakteristika im Vordergrund standen, die Ror Wolfs Prosaschreiben konstituieren, richten sich die folgenden Analysen schwerpunktmäßig auf das Verhältnis zu Realität, in das sich die Prosa setzt und das sie inszeniert. Dies geschieht anhand von fünf für die lange Prosa Wolfs besonders signifikanten Komplexen, in denen sich Motive und Verfahren des Störens kreuzen und die auf unterschiedlichen Ebenen die Reflexion von und das Sich-Ins-Verhältnis-Setzen zur Wirklichkeit plastisch machen: Das Schreiben entlang von Bildern, die Inszenierung der Szene des Schreibens, die Störung der Idee des Texts als ›Ganzem‹, die Exposition von Kontingenz sowie die referentielle Bezugnahme auf eine als gestört ausgewiesene gesellschaftliche Wirklichkeit.

Hierbei fokussieren die ersten drei Kapitel Strategien des Offenlegens der eigenen Realität als Text, welche die langen Prosaarbeiten Wolfs verfolgen. Das Schreiben entlang von Bildern adressiert die Frage nach Repräsentation als eine Frage der Form, wobei sich das bereits im Kontext der Arbeit mit Sprache behandelte Spiel von Transparenz und Opazität nicht nur verfahrenstechnisch, sondern auch motivisch als zentrales Formprinzip der wolfschen Prosa herauskristallisiert (II.1). Ausgehend von expliziten Thematisierungen des Schreibens lässt sich aufschlüsseln, inwiefern die Texte auf ihre eigene Realität als Ergebnis von (gestörten) Schreibprozessen reflektieren (II.2). Auf kompositorischer Ebene sind in Wolfs Prosa Störungen (der Idee) des Ganzen prominent, die mit Blick auf Anfang und Ende der Texte, aber auch mit Blick auf inszenierte Lücken innerhalb der Texte auf ihre Funktion hin befragt werden (II.3). Anhand der Fokussierung ostentativ ausgestellter Kontingenz lässt sich zudem starkmachen, dass durch die Abstoßung von realistischen Verfahrensweisen neben dem Wirklichkeitsverhältnis der Texte auch dasjenige des modernen Subjekts literarisch reflektiert wird (II.4). Dass das Verhältnis zu Realität in der Prosa Wolfs nicht nur auf einer formal-

1 WIDMER, »1968«, 27.

abstrakten Ebene, sondern auch in konkretem Bezug auf die zeithistorische gesellschaftliche Situation reflektiert wird, ist Gegenstand des letzten Analysekapitels (II.5).

Alle fünf Komplexe verhandeln selbstreflexiv grundlegende Seinsbedingungen des literarischen Texts: das Medium Sprache als eines unter anderen Medien, das Geschriebensein, die Notwendigkeit der Formung einer in sich abgeschlossenen Einheit als ›Text‹, die Bindung an literarische Tradition und Konvention und die Literatur als gesellschaftliche Praxis. Über verschiedene Arten des Störens werden in Ror Wolfs Prosa die Wechselbeziehungen von Text, Welt, schreibendem Subjekt, Darstellung und Gesellschaft ausgelotet und im Bewusstsein der Leser:innen präsent zu halten versucht.

1 Störung des Durchblicks. Schreiben entlang von Bildern als Medienreflexion und Repräsentationskritik

um gut sehen zu können, braucht man ein
Schlüsselloch¹

Ein Blick auf die Titelseite des im Deutschen Literaturarchivs Marbach liegenden Typoskripts von Wolfs Debüt *Fortsetzung des Berichts* zeigt, dass auf dieser Untertitel bzw. Gattungsbezeichnungen vermerkt sind, die nicht in die Buchpublikation aufgenommen wurden. Unter dem Titel »Die Fortsetzung des Berichts« stand hier zunächst »ein Labyrinth«; dieser Untertitel wurde gestrichen und handschriftlich durch »ein Bilderbuch« ersetzt, was (wohl in einem späteren Schritt) ebenfalls gestrichen ist.² Auch wenn diese jenseits des Kinderbuchs für einen Prosatext eher unkonventionelle zweite Gattungszuordnung ebenfalls wieder verworfen wurde, so führt sie doch klar vor Augen, welche zentrale Rolle Ror Wolf den »Bildern« in seinem Debüt zuweist.³

In der Tat lässt sich auch im Text Typoskripts anhand von Überarbeitungen beobachten, wie Passagen dahingehend verändert wurden, dass der Thematisierung von Bild-

1 BECKETT, *Molloy*, 72.

2 WOLF, *Die Fortsetzung des Berichts. Roman*. Manuskript Prosa [DLA], Titelblatt.

3 Zumal, da dieser Untertitel für einen Text in Betracht gezogen wurde, der keinerlei grafische Darstellungen enthält, was, soweit sich die Werkgenese nachvollziehen lässt, auch nie geplant war. Dass das Debüt letztlich keinen der beiden Untertitel trägt, erweist sich angesichts der Poetik Wolfs wie auch mit Blick auf die Gattungsbezeichnungen der späteren langen Prosatexte als stimmig: Anders als etwa Franz Mon oder Elfriede Jelinek, die in *herzzero* oder *wir sind lockvögel, baby!* in Vorbemerkungen die Leser:innen explizit dazu auffordern, sich an Gestaltung und abschließender Realisierung der Texte zu beteiligen, werden solche ostentativen Aufforderungen bei Wolf nie gesetzt. Die Gattungsbezeichnungen »Eine Abenteuerserie«, »Reise-Roman« oder »Horrorroman« verweisen vielmehr darauf, dass die Prosa Wolfs auf eine sich aus den Konventionen (populärer) Erzähltexte speisende Erwartungshaltung der Rezipient:innen notwendig angewiesen ist, um diese dann durch ihre Verfahren stören zu können. Eine auf die Aktivität der Leser:innen hinweisende Benennung wie »ein Labyrinth«, die suggeriert, man müsse sich durch den Irrgarten des Texts bewegen, um dessen (leere) Mitte zu finden, also dessen Rätsel zu lösen, oder die Bezeichnung »ein Bilderbuch«, die bei einem Buch, das (da es keine Abbildungen enthält) aufs Lesen und nicht aufs Betrachten ausgelegt ist, einen Hinweis auf eine ungewöhnliche Darstellungsweise gibt, ist im Rahmen einer solchen Poetik nicht zielführend.

lichkeit auf Darstellungsebene mehr Gewicht zukommt. So wird etwa die Formulierung »diese abgegriffenen vergilbten Landschaften, die nur die Wiederholungen vergangener Landschaften sind, die ich in meiner Erinnerung habe« in der Überarbeitung verändert zu »diese abgegriffenen vergilbten *Bilder*, die nur die Wiederholungen vergangener *Bilder* sind, die ich in meiner Erinnerung habe«;⁴ der Satz »Es ist ein rauchlos starres stummes Bild, in dem selbst die Bäume unbewegt dürr und schwarz dastehen« wird in der Überarbeitung zu »Es ist ein rauchlos starres stummes Bild, selbst die Bäume unbewegt dürr und kahl«.⁵ Wird im ersten Fall der Text mit der Bild-Vokabel sozusagen verschlagwortet um die Aufmerksamkeit der Leser:innen auf das Sujet und Darstellungsprinzip ›Bild‹ zu lenken, wird dieses als Darstellungsprinzip im zweiten Fall prononciert, indem die die Wahrnehmungen im Bild fixierende Zustandsbeschreibung durch Streichung des Verbs als Tätigkeitswort auch syntaktisch immobilisiert wird. Letzteres ist eine Strategie, die sich in Variationen im Debüt äußerst häufig findet: Konjugierte Verbformen werden (abgesehen von Verben der Erinnerung, der Sinneswahrnehmung oder der Fortbewegung) in der Prosa Wolfs äußerst sparsam verwendet, stattdessen erstarren die Verben in Infinitiven, Substantivierungen und Partizipialkonstruktionen und frieren so die Bewegungen und das Beschriebene ein.⁶

Über diese auf der Ebene der Wortwahl und der Syntax liegenden Textstrategien hinaus wird das Erzählte aber auch immer wieder anhand des regelrechten Feststellens einer Szene ganz explizit ›ins Bild gesetzt‹ oder es werden innerhalb der erzählten Welt reale Bilder beschrieben. Im Folgenden werden erstens Beschreibungen der intradiegetischen Welt als gerahmte und gerasterte Bildausschnitte, zweitens Ekphraseis von (intradiegetisch) realen Bildobjekten untersucht. Während im Rahmen der Analyse des Beschreibungsfurors in der Prosa Wolfs von ›Bildern‹ in einem sehr weiten und immateriellen Sinne, nämlich als Darstellungsprinzip der Engführung von Wahrnehmung, Er-

4 WOLF, *Fortsetzung des Berichts*, *Die Fortsetzung des Berichts*. Manuskript Prosa [DLA], 129, Kursiv. BB.

5 Ebd., 69, Kursiv. BB. Diese sich in der Werkgenese des Debüts herauskristallisierende Fokussierung auf das Schreiben entlang von ›Bildern‹ behält Wolf in seinen weiteren langen Prosaarbeiten bei. Exemplarisch sei eine Passage aus *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* angeführt, in der selbstreferentiell auf dieses Verfahren hingewiesen wird: »Und Nobo ergriff meinen Arm, wir traten aus einem Wald heraus. [...] Ein Bild folgt ganz schnell auf das andre. Bemerken Sie, wie sich die Bilder gleichen? Welche Bilder, Mann, welche Bilder? Natürlich die Bilder, die wir hier sehen, alle Bilder und sämtliche Bilder, verstehen Sie mich? Diese Bilder der ganzen Welt hier an dieser Stelle des Waldes, aus dem wir heraustreten, sehn Sie, sie gleichen sich alle.« (GE, 94)

6 So heißt es etwa im Kontext der Szene auf dem Fischmarkt im Handlungsstrang B: »Es ist das Atemholen der Fische, das Vorwärtskriechen der Fische, die Bewegungen der Kiemen, das Aufschlagen der Schwanzflossen, das Aufklatschen der Fischkörper« (FB, 38) oder mit Blick aus dem Fenster im Handlungsstrang A: »hier das Wiedererscheinen der Männer in den Hüttentüren, das Heraustreten mit Hacken« (FB, 43). Vgl. zu dieser Beobachtung auch PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 40. Derartige Schreibstrategien häufen sich Urs Widmer zufolge im zeithistorischen Kontext: »Verblose Sätze sind in der Literatur nach 1945 häufig und mit bewußtem Stilwillen gesetzt«; sie dienten insbesondere der Intensitätssteigerung des Bildcharakters. WIDMER, *1945 oder die ›Neue Sprache‹*, 152. Vgl. auch GROSSE, »Mitteilungen ohne Verb«, 66–68, der für die moderne Literatur und insbesondere die Lyrik »den spärlichen Gebrauch flektierter Verben oder gar den Verzicht auf sie, d.h. die syntaktisch offene Form« feststellt, in der die Bezüge zwischen den einzelnen Elementen des Satzes grammatikalisch nicht mehr eindeutig fixiert sind. Ebd., 66.

innerung und Imagination die Rede war, wird in diesem Kapitel das Schreiben entlang von Bildern in einem engeren, insbesondere auch motivischen Sinne behandelt.⁷

Während die *ekphrasis* in der antiken Rhetorik allgemein »die Beschreibung von Gegenständen, Personen, Orten, Zeiten, aber auch Ereignissen, von so umfassender Art« bezeichnet, »dass diese damit ›zu Gesicht gebracht‹ werden« und bei den Rezipient-innen Anschaulichkeit erzeugen,⁸ ist in den gegenwärtigen Diskursen eine spezifischere Begriffsverwendung gebräuchlicher, die Ekphrasis als »verbale Nachahmung eines Objekts aus dem Bereich der bildenden Kunst«,⁹ als Beschreibung von Kunstobjekten versteht.¹⁰ Der Unterschied dieser beider Begriffsverwendungen ist ein grundlegender: Während in der Antike die Redewirkung ausschlaggebend für die Klassifikation einer Rede als *ekphrasis* ist, wird diese in der Moderne durch den Beschreibungsgegenstand definiert. Die ekphrastische Beschreibung der Antike konnte dementsprechend durchaus Ereignisse behandeln, wohingegen in der Moderne die Unterscheidung zwischen Narration (als Nachvollzug einer Entwicklung in der Zeit) und Beschreibung (als sprachliche Repräsentation eines Objekts) relevant wird.¹¹ Gegenstand der modern verstandenen Ekphrasis ist ein stillgestelltes Objekt bzw. eine stillgestellte Szene; textueller Effekt ein ›Anhalten‹ der Narration, eine ›Pause‹ der Erzählung, in der die Beschreibung übernimmt.¹² Kern und unlösbarer Widerspruch der modernen Ekphrasis, der sich aus dieser Anlage ergibt, ist das Streben über die Grenze des eigenen Mediums hinaus: Worte sollen Bild werden, indem der lineare Ablauf der Sprache einer räumlichen Bewegung weicht.¹³

In den Bildbeschreibungen Wolfs spielen, wie zu sehen sein wird, beide hier skizzierten Bedeutungsvarianten eine Rolle: sowohl die in den Rahmen und die artifizielle Ordnung des Bilds gesetzte, anschaulich machende Rede von Ereignissen, als auch die Beschreibung von Bildern als Kunstobjekten bzw. Abbildungsmedien. Das wolfsche Schreiben entlang von Bildern wird im Folgenden als prominentes und metareflexives Textmerkmal entfaltet, anhand dessen sich zeigt, wie die Anwendung tradierter Darstellungsweisen unter den Bedingungen eines unsicheren epistemischen Status sowohl des Beobachteten als auch des Prozesses der Beobachtung zum Gegenstand der Darstellung selbst wird. In einem ersten Schritt wird die Stillstellung einer bewegten Szene im *freeze frame* sowie die Rahmung und Rasterung des Beschriebenen in Bildausschnitte mittels des Wahrnehmungsdispositivs des Fensters analysiert. Hierbei erweist sich das über Störungen der Durchsicht inszenierte optische Spiel von Transparenz und Opazität als Modus der Reflexion von Medialität (1.1). Im folgenden Teilkapitel wird die Reflexion der Landschaftsmalerei in *Pilzer und Pelzer* in den Fokus gerückt. Die Untersuchung der Ekphrasis eines Gemäldes, das innerhalb der erzählten

7 Zur Unterscheidung materieller *pictures* und immaterieller *images* sowie zur Bildlichkeit der Sprache vgl. MITCHELL, *Bildtheorie* (2008), insb. das Kapitel »Was ist ein Bild?«, ebd., 15–77.

8 LÖHR, »Ekphrasis«, 99.

9 KRIEGER, »Das Problem der *Ekphrasis*«, 42.

10 Vgl. WEBB, »*Ekphrasis* ancient and modern: the invention of a genre«, insb. 10–12.

11 Vgl. aus erzähltheoretischer Perspektive hierzu: BAL, *Narratology*, 106–109.

12 Vgl. WEBB, »*Ekphrasis* ancient and modern: the invention of a genre«, 17. Zu den (etwa von Lukács) gegeneinander ausgespielten Modi von Erzählen und Beschreiben vgl. das Kap. 1.2.1.

13 Vgl. LÖHR, »Ekphrasis«, 99.

Welt im Akt des Entstehens begriffen ist, zeigt, wie in Wolfs Prosa anhand des Sujets der Malerei Fragen nach (realistischer) Repräsentation in der Kunst verhandelt werden (1.2). Anhand von Beschreibungen intradiegetisch realer Bildobjekte in *Fortsetzung des Berichts* – einer Fotografie sowie einer gemalten Bilderfolge – wird in einem dritten Schritt nicht nur auf Spezifika unterschiedlicher Abbildungsmedien, sondern auch auf das intertextuelle und intermediale Verweisspiel Wolfs näher eingegangen (1.3). Im vierten Teilkapitel wird die (ebenfalls aus dem Debüt stammende) Ekphrasis eines Bilds in einem Guckkasten als letzte Form der Reflexion von Bildlichkeit untersucht und resümierend herausgearbeitet, inwiefern über die Auseinandersetzung mit Bildlichkeit in der Prosa die Realismusfrage als eine Frage der Form gestellt wird (1.4).

Neben den Primärtexten Wolfs rücken in diesem Kapitel vergleichende Bezugnahmen auf Alain Robbe-Grillet, Adalbert Stifter und Texte der populären Zoologie des ausgehenden 19. Jahrhunderts, sowie auf die Diskurse der Landschaftsmalerei, der Fotografie und des Guckkastens als Abbildungsmedien ins Zentrum der Aufmerksamkeit.

1.1 Szenen im Gitter, Szenen im Fenster. Rahmen, Raster und das optische Spiel von Transparenz und Opazität

Bereits Hermann Peter Piwitt stellt »die Wut« der Vermittlungsinstanzen Wolfs fest, »das Registrierte unter einem typisch manieristischen Ausdruckszwang in ›lebenden Bildern‹ festzumachen, in Tableaus zu bannen«. ¹⁴ Die Tischgesellschaft in der Wohnung Krogges wird in einer Passage sogar ganz explizit als *tableau vivant* geschildert: als eine »in einem Eßvorgang steckengebliebene[] Personengruppe« (FB, 50). ¹⁵ In der Szene wird für »einen Augenblick« der Fortgang der erzählten Zeit angehalten, während die »Schilderung« voranschreitet.

Aber vielleicht bliebe [...] noch die Beschreibung dieses vor mir einen Augenblick erstarrten Bildes, die Schilderung dieser in einem Eßvorgang steckengebliebenen Personengruppe. Ich weiß nicht, vielleicht sollte ich sie beschreiben. Wenn ich von rechts nach links vorgehe, sehe ich zuerst Schlötzer, mit einem in das Gesicht geschlitzten

14 PIWITT, »Landschaft des Gedächtnisses und Augenblick«, 24. Auf diese – auch im Nouveau Roman (etwa beim von William Faulkners *frozen moments* beeinflussten Claude Simon) häufig anzutreffende – Charakteristik der Prosa Wolfs wurde in der Forschungsliteratur bereits an verschiedener Stelle hingewiesen: Vgl. insb. JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 65–69; das Kapitel »Die mythischen Bilder bei Ror Wolf« in Lars JACOB, *Bilderschrift – Schriftbild*, 165–184 und MON, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis«, insb. 363–367.

15 Mit dieser Szene nimmt Wolf zum einen Motiv und Verfahren der Beschreibung der »Ordnung[,] in der die Gäste« in *Der Schatten des Körpers des Kutschers* am Tisch sitzen auf (vgl. WEISS, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, 23f., Zitat 23). Zum anderen erinnert das Motiv des Erstarrens nicht nur an die Prosa Simons, sondern auch an Robbe-Grillet's *Die Niederlage von Reichenfels*, wo innerhalb der Diegese immer wieder Figuren sich entweder schlicht nicht bewegen (»Sie gleicht einer Statue«, ROBBE-GRILLET, *Die Niederlage von Reichenfels*, 102) oder aber durch »technische Notwendigkeiten« der Fotografie gezwungen sind, »ihre Pose zu lange beizubehalten«, bis »die Glieder [...] erstarrt« sind (ebd., 58).

Mund, einem tiefen Einschnitt, vor den er die Gabel hält. Neben Schlötzer sitzt Gibser, sein Gesicht ist ein einziger vorgedrungener Mund, mit zugleich zurückfallenden Stirn- und Kinnpartien, aufgeschnappt. Kaum geöffnet ist dagegen der Mund unter der plätschrig breiten Nase des neben Gibser sitzenden Wurzer [...]. (FB, 50)

Die beschriebene Szene erscheint dezidiert als »erstarrte[s]« Bewegungsbild, als *freeze frame*: Die intradiegetische Realität wird pausiert, um als gut sichtbare, bewegungslose Bildfläche beschreibbar zu werden. Die Bildhaftigkeit wird zum einen durch die explizite Benennung und Ankündigung der »Schilderung« betont, die mithilfe der Bezugnahme auf den »Mittelpunkt des Bildes« (FB, 51) noch einmal aktualisiert wird, zum anderen durch das Vorgehen der Beschreibung »von rechts nach links«, das das Nebeneinander der beschriebenen Figuren hervorhebt. Die Darstellung suggeriert keinen Tiefenraum, sondern präsentiert in flächiger räumlicher Anordnung die Personenkonstellation – die, so kann man annehmen, *um* einen Tisch sitzen müsste – als »Reihe« (FB, 52). Die Stillstellung von Zeit und Bewegung etabliert anstatt der zeitlichen Ordnung des Erzählens eine räumlich-visuelle, eine artifizielle Ordnung des Bilds, wobei dieser Übergang durch die der von links nach rechts verlaufenden Leserichtung entgegengesetzten Beschreibungsrichtung »von rechts nach links« unterstrichen wird.¹⁶

Um die ausschmückenden Merkmale der beschriebenen Personen gekürzt liest sich die im Text insgesamt drei Seiten umfassende Passage folgendermaßen:

Wenn ich von rechts nach links vorgehe, sehe ich zuerst Schlötzer [...]. Neben Schlötzer sitzt Gibser [...]. Kaum geöffnet ist dagegen der Mund unter der plätschrig breiten Nase des neben Gibser sitzenden Wurzer [...]. Neben Wurzer sitzt Schutzer [...]. Neben Schutzer [...] sitzt der steif aufragende Direktor, sein zur Seite gewendetes Gesicht [...] ist [...] auf eine ungeheure neben ihm sitzende weiße Person gerichtet, die [...] eine Art Mittelpunkt des Bildes, das ich beschreibe, darstellt. Auf der anderen Seite, ebenfalls dieser Person zugewendet, sitzt [...] der Sohn. Daneben [...] sitzt die Frau [...]. Neben der Frau sitzt [...] die Schwester. Neben der Schwester [...] sitzt [...] der Bruder. Neben dem Bruder [...] sitzt der Onkel. Neben dem Onkel [...] sitzt Ruckgaber. Neben Ruckgaber, als letzter der von rechts nach links beschriebenen Reihe, sitzt [...] Wobser. (FB, 50–52)

In dem als zweidimensionales Bild präsentierten Tableau dominieren, in Anbetracht der Abwesenheit von Handlung, die räumlichen Beziehungen der Figuren untereinander die Textbewegung. In präsentischer Rede wird Figur um Figur vorgestellt, um eine möglichst umfängliche Darstellung der Tischgesellschaft zu bieten, wobei die teils an taxonomische Bestimmungen erinnernden Beschreibungen der einzelnen Personen mit einer

16 Auch bei Weiss ist »die Ordnung« der Gäste um den Tisch von rechts nach links beschrieben; in Einhaltung derselben Reihenfolge wird im Anschluss an die Sitzordnung die Beschreibung der Hände der Gäste, der Essensmengen auf den Tellern der Gäste, der Art des Öffnens des Munds und des Kauens der Gäste vorgenommen. Vgl. WEISS, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, 23–28. In der Beschreibung bei Weiss stellt sich ebenfalls der Eindruck von Statik ein, allerdings ist hier die Bewegung der geschilderten Figuren nicht, wie bei Wolf, explizit für die Beschreibung pausiert, sondern die Tischgesellschaft wird als bewegte und räumliche Szene, nicht als bildhaftes Tableau beschrieben.

überbordenden Fülle von Einzelheiten aufwarten. Es sind hierbei maßgeblich ästhetische Prämissen, die die Beschreibung dominieren. Der lineare Ablauf der Sprache wird mit der visuellen Struktur des Gitters eingeführt; neben der strikt räumlichen Anordnung (»einer neben dem anderen«) ist es auf syntaktischer Ebene insbesondere die immer ähnliche und am Ende stets gleiche Satzkonstruktion (»Neben [...] sitzt [...]«), welche die Organisation der Details gewährleistet.

Neben der Frau sitzt, nicht dick, nicht dünn, mit einem mäßig geröteten Gesicht, mit einem gabellos in der Luft erstiften Arm, geschlossenem herzförmigen Mund, zuckerhutförmiger Haarauftürmung, die Schwester. Neben der Schwester, mit einem wie umgestülpten, dick beäderten, nasenlosen, stark geröteten Gesicht, sitzt, die Gabel bis zum Schaft im Mund versunken, der Bruder. Neben dem Bruder, mit einem nicht größer als faustgroßen stark gefalteten gerunzelten eingeschrumpften zahnlosen Gesicht, mit einer in den Kloß auf dem Teller auf dem Tisch gespießten Gabel in der Hand, sitzt der Onkel. Neben dem Onkel, mit einer zu Blässe und Fettglanz neigenden Gesichtshaut, auf dem Kopf ein blasses verwuseltes Haargebüsch, einer bis zur Ansicht der Zähne aufklaffenden Mundspalte, die Gabel leer in der Faust, sitzt Ruckgaber. (FB, 51f.)

Die Beschreibungen der Personen am Tisch werden überwiegend der genannten Satzkonstruktion untergeordnet; die Anhäufung von visuellen Merkmalen oder beschreibende Angaben zur Position im Raum (der »Kloß auf dem Teller auf dem Tisch«) wird innerhalb der Periode listenartig ausgedehnt, nur um am Satzende wieder von der obligatorischen Klammer »Neben [...] sitzt [...]« eingefangen zu werden.¹⁷ Die Struktur des Gitters, von Rosalind Krauss als emblematisch für die moderne Kunst beschrieben, betont auch im literarischen Text die artifizielle Flächigkeit:

Flattened, geometricized, ordered, it [the grid, BB] is antinatural, antimimetic, anti-real. It is what art looks like when it turns its back on nature. In the flatness that results from its coordinates, the grid is the means of crowding out the dimensions of the real and replacing them with the lateral spread of a single surface. In the overall regularity of its organization, it is the result not of imitation, but of aesthetic decree.¹⁸

Die Ordnung des Gitters schaltet nach Krauss alle Temporalität in ihrem Geltungsbereich aus und entzieht sich damit auch der Erzählung: Als »Anti-Narrativ« ruft das Gitter statt dem Erzählen das Beschreiben des im festgestellten und ästhetisierten Bild Sicht-

17 Die Beschreibung der betont zweidimensionalen Tischgesellschaft, deren Zentrum der Koch als »Aufschüttung teigiger grobgekneteter Formen« (FB, 51) bildet, ruft die ikonische Darstellung des Abendmahls von Leonardo Da Vinci mit Jesus in ruhiger (abstrahiert: ein Dreieck bildender) Position im Mittelpunkt auf. Auch diese Orientierung an einem im kulturellen Gedächtnis derart prominenten Bild, das es sich für viele Leser:innen in der Lektüre wohl unwillkürlich über die Beschreibung der Szene legt, trägt zum stillstellenden Charakter der Beschreibung bei. Zu Bildzitaten bei Wolf vgl. ausführlicher das Kap. II.1.3.

18 KRAUSS, »Grids«, 50.

baren, statt Sukzession die Gleichzeitigkeit der visuellen Anordnung hervor.¹⁹ Auch in der Literatur verspricht die Struktur des Gitters dadurch Übersichtlichkeit und Ordnung als Gegenpole zum Übermaß der darzustellenden Wirklichkeit.²⁰ Im Gitter trifft, so Juliane Vogel, die Fülle der Dinge, »die *copia rerum*, die durch eine realistische, d.h. detailbezogene Schreibweise erfasst werden soll, auf den *ordo artificialis* einer Konstruktion, die gegen ihr Eindringen gesichert ist«. Die Vielfalt des Details wird so durch die Stabilität des Rasters eingefangen und beruhigt, das Gitter verheißt »nicht nur die Organisation, sondern zuletzt auch die Eliminierung von Fülle.«²¹

Eine Ruhigstellung von Bewegung, eine Einhegung von Fülle und Detail anhand der artifiziiellen Ordnung des Gitters, wie sie in der Beschreibung der Essenden versucht wird, ist in *Fortsetzung des Berichts* jedoch nicht dauerhaft möglich. Das »für einen Augenblick« (FB, 50) das Übermaß der Wahrnehmungen fixierende Bild wird schnell von der intradiegetischen Wirklichkeit durchbrochen, die sich nicht lange stillstellen lässt. Sobald die Beschreibung bei der letzten Person der Tischgesellschaft angekommen ist, gerät die Szene wieder in Bewegung:

In diesem Augenblick der Stille und Bewegungslosigkeit, jetzt, nach meiner Beschreibung dieser Gruppierung [...] wird bei der das Bild beherrschenden Person in der Mitte ein riesengroßer Gähnvorgang sichtbar, bei dem sich knarrend der Mund zu einer riesigen, das ganze Gesicht zur Seite drückenden Grube öffnet, während der Körper zittert und die große schwere bisher schlaff auf dem Tisch liegende Hand sich vor den Mund schiebt. Dies ist das Zeichen für das Wiedereinsetzen der Bewegungen und Geräusche. In einem Klappern Scheppern Schmatzen Kratzen beginnen die aufgesperreten Münder, erhobenen Arme sich zu schließen und weiterzurücken, die Münder wachsen über den Bissen zusammen, kneten die Mundfüllungen unter vernähten Lippen, schnappen und klappen, mahlen und walken [...]. (FB, 52)

Der Moment der »Stille und Bewegungslosigkeit« ist vorbei, mit dem Gähnen des Kochs setzen der Fortgang der Zeit und der Handlung wieder ein und mit ihnen auch die vielen einzelnen »Bewegungen und Geräusche« des Essens, die (dem Beschreibungsethos der Vermittlungsinstanz gemäß) benannt werden wollen.

Bezeichnenderweise thematisiert das intradiegetische Ich^A sich selbst als Teil der beschriebenen Situation erst, nachdem der *freeze frame* aufgehoben, die Szene wieder in Bewegung gekommen ist.

Wenn ich, nach allem was ich beschrieben habe, mich nun meiner eigenen Person zuwende, wenn ich mich eine Idee vorbeuge, in dieses Bild hinein, über meinen Leib vielleicht, dann erkenne ich etwas ich weiß nicht hart Aufgewölbtes Käferhaftes unter mir, etwas ich glaube wie meine Füße. (FB, 53)

19 Vgl. ebd., 64. »[G]rids are not only spatial to start with, they are visual structures that explicitly reject a narrative or sequential reading of any kind.« Ebd., 55.

20 Zur Fruchtbarmachung des Ansatzes Rosalind Krauss' für die Literaturwissenschaft vgl. Juliane Vogels Reflexionen zu Gittern bei Stifter: VOGEL, »Stifters Gitter«, 47f.

21 Alle Zitate ebd., 43.

Was geschildert wurde, ist trotz des ein Drücken auf die Pause-Taste im Abspielvorgang simulierenden Verfahrens eben doch kein Film, sondern eine intradiegetisch reale Szene. Als homodiegetischer ›Ich-Erzähler‹ ist das Ich^A gleichzeitig Beobachter und Bestandteil des beschriebenen Tableaus; ist und ist zugleich nicht Teil der Szene. Im Moment der Beobachtung der Tischgesellschaft vermag sich das Ich^A nicht selbst zu beobachten – und ist doch als repräsentierendes Subjekt unabdingbar Teil der Situation. Solange das zu Beschreibende sich als ein erstarrtes und zu betrachtendes Bild darbietet bzw. im Akt der Beschreibung zu diesem gemacht wird, ist das Ich^A (als Betrachter) nicht selbst im Bild sichtbar. Um die Beschreibung zu komplettieren, muss es sich nach Bewusstwerdung der noch vorhandenen Leerstelle der Beschreibung erst »in dieses Bild hinein« lehnen und beschreibt dann konsequenterweise von sich selbst nur das ihm Sichtbare, nämlich seine Füße.

Mitverhandelt wird in der Passage also auch das grundlegende Paradoxon der Beobachtungssituation. Das sehende Subjekt ist nicht (denkend) *gegenüber* der Realität, sondern (körperlich wahrnehmend) *in ihr* verortet; es wird von der intradiegetischen Realität umfasst.²² Die bewusste Wahrnehmung dieser Verschränkung erfordert die Veränderung des Blicks, der nicht mehr nur auf das Gesehene, sondern auch auf den eigenen Körper – »in die Mitte der Dinge« versetzt – gerichtet ist: Doppelt zugehörig zur »Ordnung der Objekte wie der Ordnung der Subjekte« wird der Körper des Ich^A »zum Kreuzungspunkt, zu einer Nahtstelle von Realität.«²³ In dem Maß, in dem die Wahrnehmung und somit auch die (ästhetische) Generierung von Realität ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, lassen sich Subjekt und Welt nicht mehr auseinanderdividieren: Das repräsentierende Subjekt ist Teil der Welt, die es beschreibt, Sehen wird zu Sich-selbst-Sehen, die Bildbeschreibung zu Bildproduktion und zu einem »Sich-Selbst-ins-Bild-Setzen«.²⁴

Die »Ausschnitte dieser Wände Türen Fenster«. Von der Stillstellung zur Einfassung

Der Präsentation intradiegetischer Szenen als stillgestellte Tableaus, die sprachlich im Text die artifizielle Ordnung des Bilds evoziert und zugleich das epistemische Paradox

22 Vgl. exemplarisch MERLEAU-PONTY, *Das Auge und der Geist*, 15f.: »Mein beweglicher Körper hat seine Stelle in der sichtbaren Welt, ist ein Teil von ihr, und deshalb kann ich ihn auf das Sichtbare hin richten. [...] [D]as Rätsel liegt darin, daß mein Körper zugleich sehend und sichtbar ist. [...] Er sieht sich sehend, er betastet sich tastend, er ist für sich selbst sichtbar und spürbar. Es ist ein ›Sich‹, [...] das eine Vorder- und eine Rückseite, eine Vergangenheit und eine Zukunft hat...«

23 BOEHM, »Die Wiederkehr der Bilder«, 20. Was die Bildproduktion durch das Subjekt angeht, so ruft das Sich-Vorbeugen »in dieses Bild hinein« das Bild eines Malers vor seiner Staffelei auf, womit auch die künstlerische Perspektive als »Nahtstelle von Realität« markiert wird.

24 Vgl. zur Beobachtungssituation KNALLER, »Realitätskonzepte in der Moderne«, 20, Zitat ebd., sowie einführend zum engen Zusammenhang von Wissenssystemen und beobachtendem Subjekt CRARY, *Techniken des Betrachters* (1996). Hans Ulrich Gumbrecht konstatiert, dass der Begriff des Beobachters gerade in »der Zone des Übergangs zwischen einer Wirklichkeit ohne Sinndimension [...] und einer sinnerfüllten Wirklichkeit« lokalisiert ist: »Denn das Prädikat ›Beobachter‹ markiert jene Komplexitätsschwelle, von der ab das Unterscheiden, das Auseinandertreten von Selbstreferenz und Fremdreferenz, von der ab also – zunächst in elementarer Form – ›Sinn‹ möglich wird.« GUMBRECHT, »Flache Diskurse«, 920.

der Beobachtungssituation inszeniert, wird in Wolfs Debüt eine weitere textuelle Strategie beiseitegestellt, welche die Bildlichkeit des Dargestellten betont, nämlich dessen Rahmung – wenn auch diese nicht, wie bei Beckett, durchs »Schlüsselloch«²⁵ gewährleistet wird. »Im Hintergrund«, so stellt das intradiegetische Ich^A in der Eingangsszene der *Fortsetzung des Berichts* fest,

erkenne ich [...] die zur Küche führende Tür, die zur Kammer führende Tür, die zum Gang führende Tür, das Fenster und vor dem Fenster das Gebäude der gegenüberliegenden Seite der Straße, dessen Türen und Fenster. (FB, 10)

Die ins Absurde gesteigerte räumliche Kontextualisierung des Beobachtungsstandpunktes des in einem Zimmer sitzenden Ich, das von diesem Zimmer zunächst einmal alle Rahmen beschreibt, durch die potentiell aus dem Zimmer herausgeschaut werden kann, was im Fall des Fensters nur zu mehr Rahmen im Sichtfeld führt, stellt die grundsätzliche Begrenztheit der Wahrnehmung des erlebenden Beobachters ins Zentrum.²⁶ Stets werden für diesen nur »Ausschnitte« (FB, 8) sichtbar, für die die Öffnungen der Türen und Fenster, sowie der Korridor als Verbindung zwischen verschiedenen Räumen als Durchblicke dienen. Dabei spiegelt sich die eingeschränkte Wahrnehmungsfähigkeit der Ich-Figuren^{A+B} als *mise en abyme* im Motiv der Rahmung, das auf die metafiktionale und metanarrative Anlage des Prosatexts anspielt.

Insbesondere im Handlungsstrang A, in dem das Ich sich beim Essen in Krogges Wohnung befindet, fällt die prominente Verwendung des Motivs der Rahmung auf. Denn dort ist die Aufmerksamkeit des Ich^A mitnichten nur darauf gerichtet, was sich im Esszimmer abspielt, sondern kontinuierlich auch auf die »Ausschnitte dieser Wände Türen Fenster« (FB, 8) und auf das, was durch diese Rahmen hindurch zu erkennen ist. Gerade das Fenster bildet hierbei als visuelles Dispositiv oft den Ausgangspunkt von Beschreibungen.²⁷ So berichtet das Ich etwa:

Rechts von mir von meinen Handlungen und vom Weiterrücken der Schüssel liegt das nackte glatte Rechteck des Fensters, durch das ich ein Stück Landschaft, eine Kahlheit unter dem geröteten Himmel sehe. [...] Dieses vom Fensterkreuz vierfach geteilte Bild, die braunbrockige Erdlandschaft [...] setzt sich nach unten in Art eines feuchten Hinterhofs fort. Das Sichtbare im unteren Teil des Bildes ist das Folgende: [...]. (FB, 30f.)

Der Fokus auf Rahmung und Ausschnitt des Wahrnehmbaren erlaubt es dem intradiegetischen Ich^A, einen begrenzten und daher überschaubaren Bereich der Wirklichkeit zu

25 BECKETT, *Molloy*, 72.

26 Vgl. hierzu auch JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 69, der die »Akzeptanz der Ausschnitthaftigkeit aller Wahrnehmung« durch das Ich konstatiert.

27 Immer wieder finden sich Kommentare wie dieser: »Ich sehe durch dieses Zimmer durch eine offenhende Tür in ein anderes Zimmer und durch eine andere Tür in ein drittes Zimmer und durch ein Fenster die in dieser Entfernung zusammengebackenen unauflösbaren Formen einer Landschaft.« (FB, 81) Ostentativ wird ausgestellt, dass das Fenster eine Beobachterposition ermöglicht und als Öffnung wie Grenze zwischen Innen und Außen vermittelt. Vgl. hierzu exemplarisch CERTEAU, *Kunst des Handelns*, 234.

fixieren: Das »vom Fensterkreuz vierfach geteilte Bild« verspricht Struktur, Reduktion und Übersichtlichkeit.²⁸ Derart kadriert, kommt es zu einem regelrechten Exzess von zunächst gemächlich, dann aber immer schneller abwechselnd aufeinanderfolgenden Beschreibungen der »Bild[er]« vor den Fenstern des Esszimmers, welche sich aus der Perspektive des Ich^A zu dessen linker und rechter Seite befinden. Durch das rechte Fenster sieht es den als ›Landschaft‹ bezeichneten Hinterhof mit außenliegendem Abort und kopulierenden Tieren. Es folgt ein Absatz des zweiten Handlungsstrangs, bevor das Schauen aus dem Fenster im darauffolgenden Abschnitt wieder aufgegriffen wird. Allerdings wendet sich das Ich^A nun zum linken Fenster, »das, im Gegensatz zur Nacktheit des Fensters zu [seiner] Rechten, zu beiden Seiten von einem schweren rotsamtenen von Schlaufen gerafften Vorhang weich bekleidet ist« (FB, 36f.). Durch das linke Fenster erblickt es das Haus gegenüber, das ausführlich mitsamt seinen architektonischen Besonderheiten beschrieben wird und das offenbar Teil einer städtischen Szenerie ist.²⁹ Die Wechsel des Blicks von Seite zu Seite, von rechts nach links, folgen nun immer schneller aufeinander:

Nun wieder nach rechts sehen, die Erdlandschaft Hüttenlandschaft Hoflandschaft vor einem durch das Abendrot gefärbten Berghintergrund. Nun wieder nach links sehen, das Bild des gegenüberliegenden Hauses [...]. Wieder nach rechts sehen, die einsetzenden Bewegungen gestiefler bemützter rucksacktragender Männer vom Bildrand her hin zur Mitte des Bildes. Wieder nach links sehen, die vorbeischießenden Körper der Fußgänger mit den schwarzen Hutbeulen vom gegenüberliegenden Haus zum darauffolgenden Haus [...] (FB, 42).

Der sich beschleunigende Wechsel der Ansichten (auch hier einem filmischen Verfahren, nämlich Schnitt/Gegenschnitt nachempfunden) hält neben der akzentuierten Bildlichkeit des Gesehenen auch das Schauen aus dem Zimmer heraus, die ›Herkunft‹ des Blicks, die Beobachtungssituation präsent; der Ausweis der unterschiedlichen Beschaffenheiten der beiden Fenster, von welchen das eine »nackt[]«, das andere »weich bekleidet« ist, betont die Rahmung des Bildausschnitts – gründerzeitlich-ornamental für die moderne Straßenansicht, ein nackter Rahmen hingegen für die Darstellung der eher ländlich anmutenden Szene. Das Fenster ermöglicht dergestalt dem während des Essens am Tisch Krogges hin- und herblickenden Ich^A nicht nur ›Durchsicht‹ auf die sich aus den Fens-

28 Vgl. MON, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis«, 362–367 sowie JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 65–69.

29 Die Betonung der Rahmung (durchs Fenster) und des Ausschnitts findet sich prominent auch in Robbe-Grillet's *Die Niederlage von Reichenfels*, wenngleich sie dort nicht so überdreht ist wie in der Prosa Wolfs. Die hier betrachtete Passage Wolfs zitiert die Beschreibung eines Zimmers durch die Perspektive des Soldaten in Robbe-Grillet's Text, in der es heißt, dieses habe ein »von langen, roten, von der Decke bis zum Fußboden reichenden Vorhängen verhülltes Fenster«. Aber »worauf«, fragt sich der Soldat, »ging dies Fenster [...] hinaus? War es eine Straßenlandschaft, die in Vierecke zerschnitten in den Scheiben erschien? [...] Oder aber es war etwas anderes: ein vielleicht so enger, in der Ebene des Erdgeschosses dunkler Hof [...]?« ROBBE-GRILLET, *Die Niederlage von Reichenfels*, 100.

tern bietenden Ausblicke – es wird zugleich als architektonisches Element selbst zum Gegenstand der ›Draufsicht‹.³⁰

Vergleichbares lässt sich auch für die anderen langen Prosaarbeiten Wolfs feststellen: Wird *durch* ein Fenster geschaut, so kann damit gerechnet werden, dass schon bald *auf* das Fenster geschaut wird. Hierbei bleibt das Fenster als Funktionselement in den Texten flexibel. Die Fensterszenen weisen das Fenster weder primär als Ort der Durchsicht noch der Draufsicht aus, weder als lediglich architektonisches Element im Text noch als reines Symbol oder Metapher. Das Fenster lässt sich vielmehr als Paradigma beschreiben, das ›neben sich zeigt‹ und auf diese Weise auf ein Anderes sowie auf seine Kontexte verweist – allerdings ohne dabei rein zeichenhaft zu werden.³¹

Rahmen und Rastern. Das offene Fenster als Darstellungsideal bildlicher Repräsentation

Als Ort der Durchsicht tritt das Fenster im Text als eine Form in den Vordergrund, die von der Struktur des Gitters geprägt ist. Durch das »Fensterkreuz« im rechteckigen Fensterrahmen wird auch das durch das Fenster Sichtbare in ein Raster untergliedert; es erscheint als »vierfach geteilte[s] Bild« in klar abgegrenzte geometrische Ausschnitte unterteilt.³² Die exponierte Gliederung des Sichtbaren durch dessen Rahmung und Unterteilung in einzelne Sicht-Fenster verweist auf die Frage nach realistischer Repräsentation von Welt im Kontext der bildenden Kunst. Als Methode wurde diese Art der Strukturierung des Sehens von Leon Battista Alberti im 15. Jahrhundert als Hilfsmittel in die auf Wirklichkeitstreue zielende Malerei eingeführt. Albertis Beschreibung seines Vorgehens lautet wie folgt:

Als erstes zeichne ich auf der zu bemalenden Fläche ein rechtwinkliges Viereck von beliebiger Größe; von diesem nehme ich an, es sei ein offenstehendes Fenster, durch das ich betrachte, was hier gemalt werden soll [...].³³

Das imaginierte Fenster stellt eine Distanz her zwischen Betrachter-in und Betrachtetem und ermöglicht so die Abstraktion einer realistischen, und das heißt für Alberti zuallererst: zentralperspektivischen Darstellung. Nach dem Modell des Fensters entwirft Alberti in Anwendung der Geometrie auf die Malerei ein das Sichtbare untergliederndes Gitter, das die dreidimensionale Welt in handhabbare Ausschnitte unterteilt, welche so kontrolliert auf eine zweidimensionale Bildfläche übertragen werden können.³⁴ Dieses den Blick strukturierende Gitter erwies sich als fundamental für Entwicklung wie Umsetzung des zentralperspektivischen Gemäldes; die Perspektive wird zum Garanten

30 Zu Fensterszenen in Kunst und Literatur des 19. Jahrhunderts und dem Wechsel von Durchsicht und Draufsicht vgl. JÜRGENS, »Fenster mit Draufsicht« (2019).

31 Vgl. zum Fenster als Paradigma ZIMMERMANN, »Wo auch immer jetzt ist«, 8.

32 Die Formulierung erinnert nicht nur an die erwähnte Szene aus Robbe-Grillet's *Niederlage von Reichenfels*, sondern auch an dessen Beschreibung der traditionellen Literatur, die »wie ein mit Butzenscheiben verschiedener Farben versehenes Planquadratgitter« wirke, »das unser Empfindungsfeld in kleine assimilierende Felder zerlegt«, um es der Lesbarkeit zugänglich zu machen: ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 19.

33 ALBERTI, *Della Pictura/Über die Malkunst*, 93.

34 Vgl. ebd., 93–101.

des Realitätsbezugs der ästhetischen Repräsentation.³⁵ Als Hilfsmittel der realistischen Malerei verweist das Fadengitter auf den konkreten Bezug des Bilds auf einen realen Referenten; zugleich aber offenbart es, dass sich die als wirklichkeitsgetreu wahrgenommene Übertragung gerade aus ihrer mathematisch kontrollierten Konstruktion, aus der »Rationalisierung des Sehens« und der »Geometrisierung des Wahrnehmungsprozesses« speist.³⁶ Ermöglicht durch diese vorgängige Rasterung des Blicks wird schließlich auch das fertige Gemälde für Alberti zu einem »offenenstehende[n] Fenster«.³⁷ Als solches steht es ein für eine angestrebte »gläserne[] Klarheit«³⁸ der bildlichen Repräsentation: Das Darstellungsideal bringt den Wunsch nach absoluter Transparenz zum Ausdruck, die das Kunstwerk als Blick-Fenster auf eine erfassbare Realität, auf ein hinter der Darstellung liegendes Dargestelltes begreift, während die Materialität des Kunstwerks, das Kunstwerk selbst unsichtbar wird.³⁹ Im perspektivischen Bild gehen in Transzendierung des Subjektiven »Beobachter, Beobachtung und Beobachtete[s] in Synthese« ineinander auf, »Seinsordnung, Wahrnehmung und Bildordnung« sind in Kongruenz.⁴⁰

Das demonstrative Ausstellen des Blicks aus dem Fenster in einer künstlerischen Darstellung ist also nie ein bloßer Blick auf das, was Außen liegt. Der geregelte Durchblick durchs Fenster und die Perspektivkonstruktion führen ein seit der Renaissance etabliertes subjektzentriertes Wahrnehmungsmodell vor: Im Anschluss an Alberti lässt sich der durch das Fenster perspektivierte und gerahmte Blick in der Kunst bis heute als Metapher des menschlichen Verhältnisses zur Welt verstehen.⁴¹ Das (dargestellte) Fenster verweist so auf die Dynamik von einer an Referenz gebundenen Repräsentation und durch Konstruktionsarbeit geprägten Darstellung, die – übertragen auf Wolfs Debüt – nicht die *Realität des Dargestellten*, als vielmehr die *Realität der Darstellung* ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt.

Sichtbares/Unsichtbares. Gestörte Funktionalität des Mediums im Vollzug

Das Fenster als Wahrnehmungsdispositiv setzt das Eine ins Bild und schließt alles nicht zu diesem Ausschnitt Gehörige aus: Mit dem fixierten Beobachtungsstandpunkt des intradiegetischen Ich^A und der sich daraus ergebenden (analog zum fixen Standort des Malers vor dem Fadengitter) gleichbleibenden Perspektive wird in *Fortsetzung des Berichts* auch das *Nicht-Sichtbare* der jeweiligen Bildausschnitte thematisch. Im Fensterrahmen erscheinen bewegte Szenen, die sich auch außerhalb des durchs Fenster sichtbaren

35 Vgl. KRAUSS, »Grids«, 52: »Perspective was the demonstration of the way reality and its representation could be mapped onto one another, the way the painted image and its real-world referent did in fact relate to one another—the first being a form of knowledge about the second.«

36 Beide Zitate BOEHM, »Die Wiederkehr der Bilder«, 17.

37 ALBERTI, *Della Pictura/Über die Malkunst*, 93.

38 ALLOA, »Transparenz/Opazität«, 447.

39 Vgl. ebd., 447. Der so entwickelte neuzeitliche, cartesisch-zentralperspektivische Bildbegriff war historisch wie theoretisch von durchschlagendem Erfolg: Die Vorstellung, Bilder ließen sich nach dem Modell des Fensters verstehen, ist Voraussetzung vieler Auseinandersetzungen mit dem Bildproblem. Vgl. hierzu BOEHM, »Die Wiederkehr der Bilder«, insb. 17f.

40 So KNALLER, »Realitätskonzepte in der Moderne«, 20 unter Bezugnahme auf BRYSON, *Das Sehen und die Malerei*, 134.

41 Vgl. SÖNTGEN, »Interieur«, 151.

Ausschnitts fortsetzen. Das Ich^A kommentiert etwa, dass es die Straße vor dem Haus mitsamt den Fahrzeugen, von denen es »jetzt nur ein Vorbeirauschen« (FB, 71) höre, nur dann sehen würde, wenn es ans Fenster träte. Stattdessen beobachtet es sitzenbleibend von seinem Platz am Tisch aus mit Interesse ein sich umarmendes Paar in einem Fenster des gegenüberliegenden Hauses. Als die beiden Personen vom Fenster wieder ins Zimmer zurücktreten, schließt es seine Schilderung mit den Worten ab: »Ich könnte, selbst wenn ich aufstünde, den Fortgang der Szene nun nicht mehr verfolgen.« (FB, 73) Der »Fortgang der Szene« ist durchaus vorhanden – da er sich aber für das Ich^A unsichtbar außerhalb des Blickausschnitts vollzieht, ist er nicht beschreibbar.⁴² Die durch doppelten Fensterblick zweifach gerahmte Szene ist hier gerade nicht stillgestellt, sondern bewegt und veränderlich. Das Beschriebene wird als Teil eines potentiell unendlichen Kontexts markiert; das Nicht-Sichtbare jenseits des beschriebenen Bildausschnitts ist so innerhalb der Diegese vorhanden, ohne genauer bestimmt werden zu können.⁴³

Gerade dieses Nicht-Sichtbare erweist sich als ständiger Stachel der Unsicherheit. Nicht nur beim Blick durch das Fenster, sondern auch in der direkten Umgebung des Ich^A im Esszimmer gibt es Bereiche, die sich als nicht einsehbar erweisen. So entdeckt es nach einer geraumen Zeit des Essens in einem Spiegel eine Person, die es bis dahin nicht wahrgenommen hat und für die es »im Zimmer keine Entsprechung finden kann«: Es sieht einen Matrosen, der gerade einen Kloß verspeist, und der »entweder nicht am Tisch, oder aber verdeckt für mich am Tisch sitzen muß« (FB, 78) – und der folglich auch in der bereits untersuchten, vermeintlich vollständigen Beschreibung der Tischgesellschaft nicht vorgekommen ist. Nach dem Essen des Kloßes lehnt sich der Matrose zurück »und fällt aus dem Spiegel« (FB, 79) und damit auch aus dem Sichtfeld des Ich^A wieder heraus. Immer wieder kommt es zu derartigen expliziten Ausweisen eines irritierenden Unsichtbaren, das innerhalb der Diegese vorhanden ist – zwar (zumindest im Moment der Beobachtung) »nicht sichtbar, aber doch jedenfalls denkbar« (FB, 174). Dieses kann, wenn auch nicht beschrieben, so doch zumindest sprachlich *benannt* werden als formulierte Vergegenwärtigung des Abwesenden durch die Aktivierung der produktiven Vorstellungskraft. Indem auf es gezeigt wird, ist das Jenseits der darstellbaren Welt im Text präsent: Hinter etwas »Baumähnliche[m]«

fällt die Landschaft in eine nicht sichtbare Tiefe hinab, über Schutthügel Zacken Schurren einen Abhang hinunter in eine Art Schlucht, unsichtbar aber vorstellbar, vielleicht von Menschen belebt [...]. (FB, 48)

42 Auch diese Szene ist unverkennbar eine intertextuelle Anspielung an Weiss' Kutscher-Roman, in dem, nach der vom Erzähler aus seinem Zimmerfenster im Schattenwurf beobachteten Sexszene von Kutscher und Haushälterin, die Schatten den Sichtausschnitt des Erzählers verlassen: »der Schatten der Haushälterin richtete sich auf, und an den weiteren Bewegungen der Schatten sah ich, daß sowohl der Kutscher wie auch die Haushälterin den Tisch verließen und sich in die Tiefe der Küche hineinbegaben, wo mir ihr Vorhaben verborgen blieb.« Vgl. WEISS, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, 97–100, Zitat 100.

43 In der Struktur des Gitters wirken nach Krauss zentrifugale Kräfte. »Logically speaking, the grid extends, in all directions, to infinity.« Die Gitterstruktur fordert so die Anerkennung einer Welt jenseits des letztlich willkürlichen, kontingenten Ausschnitts ein: KRAUSS, »Grids«, 60.

Durch derartige Verweise zeigt sich umso deutlicher, dass ein ›Ganzes‹ der erzählten Welt nicht vergegenwärtigt werden kann; die literarische Inszenierung des Sichtbaren wird zur Evokation des Unsichtbaren und Nicht-Darstellbaren eingesetzt.⁴⁴ Stets ist der Wahrnehmung nur ein perspektivierter Ausschnitt zugänglich, während dessen Kontext der Beobachtung und gesicherten Beschreibung unzugänglich bleibt.⁴⁵ Auf das Konstruktionsmodell des Texts übertragen bedeutet dies: Der Text verweist auf seinen blinden Fleck, beobachtet sich selbst, um auf sein Unbemerkt zu zeigen.⁴⁶

Auch in *Pilzer und Pelzer* erweist sich das Wahrnehmungsdispositiv des Fensters als grundlegend für die Darstellung. Da das intradiegetische Ich in der ›Abenteuerserie‹ das Haus während der gesamten erzählten Zeit nicht verlässt, ist die Perspektive der Beschreibung der Umgebung des Hauses im Text ausschließlich durch die Fenster von Innen nach Außen gerichtet.⁴⁷ Selbst in Situationen, in welchen die durch das Fenster markierte Grenze zwischen Innen und Außen innerhalb der Diegese durchbrochen oder zerstört wird, bleibt sie doch auf phantastische Weise bestehen:

Die Fenster zersprangen knallend, ich verhielt mich still, was nun, fragte ich mich. Morgenschrecken Abendschrecken, sagte Pelzer, eine Stimme aus weiter Ferne, ich mußte hinter meiner Zigarre lachen. [...] Ich stieß also das Fenster auf und ließ die Abendluft herein. (PP, 48)

Eine Aufhebung des Fensterblicks als Bedingung der Weltbetrachtung und -darstellung ist in *Pilzer und Pelzer* schlichtweg nicht möglich; die Wahrnehmung (der Außenwelt) vollzieht sich als eine grundsätzlich durch ein Fenster gerahmte und vermittelte. Allerdings kommt es in Wolfs zweiter Buchpublikation immer wieder zu Behinderungen

44 Ein weiterer motivischer Verweis auf das nicht Darstellbare ist die häufige Rede vom Horizont, der nach Albrecht Koschorke für die Grenze dessen einsteht, was dargestellt werden kann. Der Horizont ist insbesondere in *Pilzer und Pelzer* äußerst präsent: Hier kehren mehrfach der Satz und die Szene des am Horizont plötzlich rasch vorbeilaufenden Mannes wieder; vgl. u.a. PP, 7, 30, 71, 97, 112. Zur ordnenden Funktion des Horizonts in der Literatur vgl. KOSCHORKE, *Die Geschichte des Horizonts* (1990). Wie mit dem Nicht-Darstellbaren in Wolfs Prosa auf struktureller und kompositorischer Ebene umgegangen wird, wird in Kap. II.3 zur Störung des Ganzen untersucht.

45 Diese Unmöglichkeit der natürlichen Repräsentation ist laut Niklas Luhmann wesentlicher Grund für das (in der Kunst prominente) Interesse am Beobachten von Beobachter:innen und hiermit auch am Interesse daran, was die jeweiligen Beobachter:innen von ihrem Standpunkt aus eben gerade *nicht* beobachten können. LUHMANN, »Tautologie und Paradoxie in den Selbstbeschreibungen der modernen Gesellschaft«, 162. Laut Luhmann ist dies ein Merkmal der Moderne. »Im historischen Vergleich ist mithin ein charakteristisches Merkmal der modernen Gesellschaft der Verlust der natürlichen Repräsentation oder, mit einem älteren Begriff formuliert: die Unmöglichkeit einer repraesentatio identitatis. Das nie ganz gegenwärtige Ganze kann nie als Ganzes vergegenwärtigt werden.« Ebd.

46 Vgl. aufbauend auf Luhmanns Überlegungen LÜDEMANN, »Beobachtungsverhältnisse«, 67f.

47 In *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* ist dieses Setting noch weiter zugespitzt. Hier wird die Außenwelt nicht nur ausschließlich vom Fenster aus geschildert, sondern beim Blick aus dem Fenster vielmehr *erfunden*, wie die dem Text zumindest in der Erstausgabe vorangestellte »Bemerkung« nahelegt: »Ein Mann wohnt in einem Hotel und trinkt. [...] Er steht am Fenster, er trinkt, er hat Angst, fortzugehen. Also erfindet er sich das Fortgehen.« (GE, 8)

des Durchblicks durch die Fenster, die nicht allein durch den unzureichenden Bildausschnitt, sondern auch durch Störungen der klaren Sicht hervorgerufen werden.

Ich trommelte also an die beschlagenen Scheiben und schaute hinab auf die Straße. Die Leute gingen in diesem Schneetreiben rasch aneinander vorüber [...]. Alles, was ich in der Ferne verschwimmen sah, Wasserturm, Gasanstalt, Farbfabrik, paßte in dieses Bild, in dem jetzt der Schneefall so dicht war, daß ich gar nichts mehr sah. (PP, 19)

Das Gesehene wird auch hier durch den Rahmen des Fensters als bewegte Szene beschrieben, wobei es zunehmend zu einer Verunklarung der Sicht kommt, da das mediale ›Zwischen‹ seine Transparenz verliert. Die Passage greift ein Motiv aus Robbe-Grilletts *Niederlage von Reichenfels* auf, die mit einer ganz ähnlichen Szene der Beobachtung durchs Fenster einsetzt.⁴⁸ Doch während dort die »dicht gedrängten Flocken« lediglich verhindern, dass der Erzähler die Fassaden der Häuser »deutlich zu erkennen« in der Lage ist, da »der Schnee, der immerzu fällt, der Landschaft jedes Relief nimmt«,⁴⁹ wird bei Wolf die Störung der Sicht bis zur Verunmöglichung jeglichen visuellen Eindrucks weitergetrieben. Durch »die beschlagenen Scheiben« und den »Schneefall« beginnt das »Bild« zu »verschwimmen«; Glas wie Luft werden opak, das Gesehene verliert seine Unmittelbarkeit und rückt »in [die] Ferne«, bis schließlich gar kein distinkter Eindruck mehr aus dem visuellen Rauschen des Schneetreibens zu extrahieren ist – dieses wird »so dicht [...], daß ich gar nichts mehr sah«.

Was in diesem Fensterblick in Szene gesetzt wird, ist eine gänzlich gestörte Funktionalität des Mediums, dessen Charakteristikum es doch gerade ist, im gelingendem Vollzug zu verschwinden: »Medien versinnlichen, indem sie sich selbst entsinnlichen«, so Sybille Krämer.⁵⁰ In einem störungsfreien Wahrnehmungsprozess wird das jeweilige Medium selbst gerade *nicht* wahrgenommen; die Ermöglichungsbedingung einer derartigen, im Vollzug unsichtbar werdenden Materialität des medialen Zwischen ist Transparenz.⁵¹ Eben dieses Aufgehen des Mediums in reiner Funktionalität wird in der Prosa Wolfs intradiegetisch immer wieder mit dem sich aufdrängenden, weil auf einmal

48 »Draußen schneit es. [...] Die dicht gedrängten Flocken sinken sachte, in gleichmäßigem, ununterbrochenem, senkrechtem Fall – denn es ist windstill – vor den hohen grauen Fassaden herab und erlauben nicht, deren Anordnung, die Linie der Dächer und die Art der Öffnungen deutlich zu erkennen.« ROBBE-GRILLET, *Die Niederlage von Reichenfels*, 9.

49 Ebd., 9f, Kursiv. BB.

50 KRÄMER, »Epistemologie der Medialität«, 834. Vgl. exemplarisch auch ENGELL/VOGL, »Vorwort [Kursbuch Medienkultur]«, 10 und KRÄMER, *Medium, Bote, Übertragung*, 25f. Das Verschwinden des Mediums betont bereits Aristoteles in seiner Theorie des Wahrnehmens, in der er darauf hinweist, dass (Wahrnehmungs-)Medien sowohl stofflich als auch durchscheinend sind, der Zwischenraum zwischen Auge und betrachtetem Objekt nicht leer ist, sondern transparent, diaphan. Vgl. ARISTOTELES, *Über die Seele*, 418b und 419a.

51 Vgl. KRÄMER, »Epistemologie der Medialität«, 835. In der Wahrnehmungs- und Medientheorie wird für die Beschreibung der Transparenz des Mediums oft auf das Beispiel der Wahrnehmung durch den Sehsinn zurückgegriffen. Vgl. etwa Fritz Heider, der schreibt: »Ich richte z.B. meinen Blick auf ein Haus. Ganz nah vor meinen Augen befindet sich die durchsichtige Luft. Von ihr nehme ich nichts wahr, ich blicke durch sie hindurch.« HEIDER, *Ding und Medium*, 32.

nicht mehr transparenten, sondern *wahrnehmbaren* Medium kontrastiert.⁵² Statt Transparenz herrscht Opazität, eine Beeinträchtigung und Trübung der Durchsicht.⁵³ Mit der (beschlagenen) Fensterscheibe und der (undurchsichtigen) Luft rücken die jeweiligen Grundbedingungen der Wahrnehmung und deren Störanfälligkeit in den Vordergrund. Durch die Störung der Transparenz des Mediums wird der Durchblick auf dessen (vermeintliches) ›Dahinter‹ verhindert und die Idee einer unmittelbaren Wahrnehmung als Fiktion ausgewiesen – und so zugleich die Frage aufgeworfen, was überhaupt das ›Eigentliche‹ ist, das wahrgenommen, gesehen werden soll. Denn die »mediale Oberfläche (Materialität) und die submediale Dimension (Bedeutung, Sinn)« lassen sich, selbst wenn die Transparenz erhalten bliebe, nicht zeitgleich fokussieren;⁵⁴ wobei allerdings meist nur das Sichtbarwerden des Mediums (und nicht des vom Medium Vermittelten) als Störung empfunden wird.⁵⁵

Während in Informationstechnik und Medientheorie die Störung der Transparenz im Sinne einer Störung der Informationsübertragung als zu vermeidender Störfall gilt,⁵⁶ wird sie in der Prosa Wolfs nicht verhindert, sondern im Gegenteil immer wieder inszeniert, um den ›gelingenden‹ medialen Vollzug zu subvertieren und den Eigensinn der medialen Struktur sichtbar werden zu lassen.⁵⁷ Die Störung der Durchsicht auf den ursprünglich fokussierten Gegenstand führt zum Erscheinen des vermittelnden

-
- 52 Es ließen sich hierfür viele Beispiele anführen, zumal das Verfahren in der Prosa nicht nur auf die Störung des Sehens, sondern auch auf die Störung des Hörens angewendet wird. In *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* heißt es etwa in noch expliziterem Bezug auf Informations- und Medientheorie in der Thematisierung der Luft als Voraussetzung der Hörbarkeit gesprochener Worte: »Zum Beispiel die Luft. Die Luft ist die erste Bedingung, und zwar, ohne daß wir sie weiter betrachten. [...] Und der Schall. Ohne Schall gäbe es keine menschliche Geselligkeit, und ich bin ein Freund der Geselligkeit. Es gäbe auch keine Weiterverbreitung furchtbarer Ideen mit wenigen Worten. Die Luft umgibt viele Worte. Vor allem meine Worte sind von viel Luft umgeben. Es macht mir auch Spaß, sie so in der Luft davonschaukeln zu sehen. Sie kommen doch niemals an. Irgendwann fallen sie einfach herab, und da liegen sie.« (GE, 77) Die Luft wird markiert als Medium der Informationsübertragung beim Sprechen, als permanent der Gefahr der Störung ausgesetzter Kanal für die Übertragung von Schall, wie ihn Claude Shannon informationstechnisch beschrieben hat.
- 53 Zur Ideen- und Begriffsgeschichte sowie zur Differenz von Transparenz und Opazität vgl. ALLOA, »Transparenz/Opazität« (2011). Es scheine, so aus medienphilosophischer Perspektive Rautzenberg, »kaum möglich, Opazität positiv zu bestimmen. Stets scheint eine Negation vorzuliegen, eine Beeinträchtigung von Transparenz.« RAUTZENBERG, »Opazität«, 136.
- 54 KIENING, »Mediale Gegenwärtigkeit«, 10. Vgl. auch MERSCH, *Was sich zeigt*, insb. 11–43.
- 55 Vgl. ALLOA, »Transparenz und Störung«, 30f. »Störung existiert«, wie Alloa konstatiert, »bekanntlich nicht in Reinform, sondern nur als perspektivische Bezogenheit. [...] Störung und Bedeutung sind aufeinander korrelierend angewiesen; Störung gibt es nur als Störung einer bestimmten Bedeutungsmöglichkeit.« Ebd.
- 56 In der Informationstheorie Shannons ist, wie an früherer Stelle bereits erwähnt, Rauschen bzw. *noise* und Opazität der zu vermeidende Störfall; gleichwohl ist die Unterscheidung von *information* und *noise* erst »vor dem Hintergrund der Störung/des Rauschens denk- und wahrnehmbar«: RAUTZENBERG, »Opazität«, 137. Vgl. auch HIEPKO/STOPKA, »Einleitung [Rauschen]«, 11–13.
- 57 Vgl. hierzu allgemein MERSCH, »Medialität und Undarstellbarkeit«, 92f. Für Mersch fungiert die Kunst, die gerade »die Medialität des Mediums in dem Augenblick zum Erscheinen bring[t], da diese versagt oder nicht funktioniert«, als eine »Lehrmeisterin von Paradoxa im Sinne einer Darstellung von Undarstellbarkeit, um im Durchriss durch die medial erzeugten *Simulakra* deren Verschattetes oder Verdrängtes allererst sichtbar zu machen.« Ebd., 92, Hervorh. im Original.

Dazwischen: Die Störung der Funktionalität und Transparenz des Mediums verunklart das Eine (die Straßenszene) und lässt dadurch zugleich ein Anderes (die beschlagene Scheibe, den Schneefall) sichtbar werden. Die Prosa Wolfs zeigt so Opazität und Transparenz nicht als einander gegenüberstehende Pole, sondern als zwei Modi derselben Dynamik.⁵⁸

Was ausgehend von Wolfs Umgang mit Sprache in Kapitel I.3 herausgearbeitet wurde, lässt sich also auch auf motivischer Ebene nachweisen. Die Störungen der Transparenz – sei es in Bezug auf die Sprache als ›transparentes Medium‹, sei es in Bezug auf die konkret gestörte Sicht innerhalb der Diegese – erweisen sich in der Prosa Wolfs nie als reine Verhinderung, sondern als Spiel mit und von Transparenz und Opazität.⁵⁹ Das inszenierte Spiel von Durchsicht und Draufsicht setzt ein Changieren zwischen zwei Modi der Sichtbarkeit ins Werk: Im Modus der Transparenz ist das Mediatisierte, im Modus der Störung das Medium wahrnehmbar.⁶⁰ Zeigen und verbergen sind so in einer doppelten Bewegung ineinander verflochten. Darauf bedacht, den Fokus der Leser:innen in einem konstanten *shifting* zu halten zwischen ›Durchsicht‹ (durchs Fenster, durch die Darstellung auf das Dargestellte) und ›Draufsicht‹ (aufs Fenster, auf die Darstellung und deren sprachliche Eigendynamik), versucht die Prosa Wolfs ein Einrasten in eine der beiden Arten des Sehens bzw. Lesens zu vermeiden und stattdessen *beide* »Aggregatzustände«⁶¹ medialer Performanz, beide Wahrnehmungsmodi für die Leser:innen präsent zu halten. Als Paradigma ordnet und reguliert hierbei das Fenster innerhalb der Texte das Verhältnis zwischen Betrachter:innen, Welt und Darstellung – und setzt zugleich auf übergeordneter Ebene das für die Prosa Wolfs motivisch, verfahrenstechnisch und rezeptionsästhetisch konstitutive Spiel von Transparenz und Opazität ins Bild.

1.2 Gemälde im Entstehen. Realismusreflexion im Landschaftsbild

Die Untersuchung der beschriebenen Regulierungsfunktionen des Fensters erweist sich auch in Bezug auf die Landschaftsbeschreibungen in Wolfs Prosa insbesondere in *Pilzer und Pelzer* als fruchtbar. Schon in *Fortsetzung des Berichts* werden beim Blick aus dem Fenster auf die umliegende Gegend die Aussichten als ›Bilder‹ und als solche vor allem als ›Landschaften‹ – etwa »Erdlandschaft Hüttenlandschaft Hoflandschaft« (FB, 42), aber

58 Vgl. theoretisch zum medialen Vollzug RAUTZENBERG, *Die Gegenwendigkeit der Störung*, 245.

59 Vgl. zur Formulierung des »Spiel[s] von Transparenz und Opazität« RAUTZENBERG/WOLFSTEINER, »Einführung [*Hide and Seek*]«, 11.

60 Vgl. JÄGER, »Störung und Transparenz«, 61. Im kunsthistorischen Diskurs über Transparenz und Opazität werden diese als zwei unterschiedliche Perspektiven auf Kunst verstanden; als zwei Pole, zwischen denen das Sprechen über Bilder oszilliert: »T[ransparenz] (und ihre Synonyme wie Durchsichtigkeit, Durchlässigkeit, Transparenz etc.) steht grundsätzlich für eine Sichtweise, die Werke als auf einen dahinterliegenden Sinn hin offene ›Fenster‹ betrachtet; O[pazität] (und ihre Alternativbezeichnungen wie Undurchdringlichkeit, Intransparenz, Präsenz) steht dagegen grundsätzlich für eine Sichtweise, die die Werke auf ihre dingliche Immanenz zurückführt.« ALLOA, »Transparenz/Opazität«, 445f.

61 JÄGER, »Störung und Transparenz«, 59.

auch »Berglandschaften, Flußlandschaften, [...] Ackerlandschaften« (FB, 210) – bezeichnet. Während dies im Debüt bei der Lektüre noch Irritation hervorrufen mag, erweist sich diese Bezeichnungsform spätestens bei einer genaueren Untersuchung von *Pilzer und Pelzer*, wo es zu einer Zuspitzung der Darstellung von Außenwelt als Landschaftsbild kommt, als einzig mögliche: Im Wahrnehmungsdispositiv der Rahmung durchs Fenster wird im literarischen Text alles zum Bild und die Außenwelt zur (betrachteten) Landschaft.⁶²

Die Landschaftsbeschreibungen in *Pilzer und Pelzer* bleiben allerdings an vielen Stellen abstrakt – sie behaupten diese vielmehr, als dass sie tatsächlich auf konkrete und anschauliche Weise Landschaften darstellen würden.⁶³ Prägnantes Merkmal der Landschaften im Text ist ihre oft »geräuschlos[e]« (PP, 16) Bildlichkeit; die betrachtete Landschaft erscheint nicht im eigentlichen Sinn als Außenwelt, in der man sich bewegen und sie so erfahren könnte, sondern (als durchs Fenster gerahmtes Bild) als Teil des Innenraums:

[I]ch erinnere mich, daß mich etwas anpackte und schüttelte und hinaustrieb, ich bekam Lust, in die weite Welt hinauszulaufen, doch in jeder Hinsicht war es ein schöner stiller Abend. Begünstigt vom schönen Wetter stieg ich die Treppe hinunter, oder ich sah, vom Wetter begünstigt, so war es, aus dem Fenster über die Straße, Pelzer stand hinter mir und drückte seine Genugtuung über etwas aus, nein, ich stand hinter ihm und hatte, nein, ich machte mir [sic] glaube ich am Zugseil des Vorhangs zu schaffen, ich hatte die Absicht, hinauszusehen, ich zog also am Zugseil, und durch einen Mechanismus, den ich nicht beschreiben will, öffnete sich rauschend der Vorhang, so daß das Landschaftsbild vor dem Fenster vor mir lag. (PP, 61)

Immer mehr Hindernisse schieben sich zwischen das Ich und die »weite Welt«, so dass von dem zunächst angestrebten In-die-Welt-Eilen am Ende nur noch die Betrachtung eines gerahmten Ausschnitts des »Landschaftsbild[s] vor dem Fenster« durch das hinter dem Vorhang und Pelzer stehenden Ich übrigbleibt.⁶⁴ Während die Außenwelt zunächst Bewegung und Aufbruch verheißt, ist sie am Ende der Passage zu einem auf das Subjekt ausgerichteten Betrachtungsgegenstand geworden. Das Subjekt bleibt damit vom Betrachteten distanziert: Es ist zwar *in* der Welt in dem Sinn, dass sich das Sichtbare auf

62 Die hier zunächst als Grundlage der Untersuchung verwendete Definition von »Landschaft« als betrachtetem und unüberschaubarem Raum übernehme ich von Martin Seel, vgl. SEEL, »Landschaft als Geschehen der Natur und der Stadt«, 7. Sowohl bei Martin Seel als auch bei Ludwig Trepl findet sich die Unterscheidung von erlebter und betrachteter Landschaft. Trepl bestimmt zwei Erscheinungsformen von Landschaft, nämlich die Landschaft als *Situation*, in der sich das Subjekt befindet, und die Landschaft als *Objekt*, welches vom Subjekt betrachtet wird. Vgl. TREPL, *Die Idee der Landschaft*, 18–22.

63 Vgl. etwa Passagen wie: »[I]ch saß am Fenster, ah, diese Stille, kein Laut, nur das ziehende Waschen der Wellen, es gefiel mir, ein einfacher Meeresanblick, etwas in der Ferne schiffartig mit dunklen Rauchstößen vorbeidampfend.« (PP, 13)

64 Der Bildcharakter der Landschaft wird im weiteren Verlauf des Texts wieder und wieder betont. »[E]ine ganz helle Landschaft, als ich hinaussah [...]. Ich legte mich weit über dieses Bild« (PP, 72) heißt es etwa, oder: »Mit dem anbrechenden Abend veränderte sich das Bild um eine Kleinigkeit« (PP, 74).

seine Perspektive hin gruppiert – gleichzeitig aber ist es von der Welt durch die Scheibe getrennt.⁶⁵ Nicht nur der unmittelbaren Erfahrung wird hier eine Absage erteilt, sondern auch der unmittelbaren Sichtbarkeit der Welt: Sichtbar ist hier nur das Bild; die Landschaft im Text erweist sich als mehrfach vermitteltes Phänomen, als literarische Bildbeschreibung.

Bezeichnenderweise hält sich die Ich-Figur in *Pilzer und Pelzer* unter dem Vorwand im Haus auf, die umgebende Landschaft *malen* zu wollen – wenn auch unklar bleibt, ob sie nun innerhalb der Diegeese »tatsächlich« malt oder nicht.⁶⁶ Das Motiv der Landschaftsmalerei ist so gleich zu Beginn des Texts eingeführt und wird durch die Figur des »Panoramamaler[s]« (PP, 19) und der Witwe, die an einem Gemälde mit dem Titel »Wellenbilder« (PP, 23) arbeitet, weiter betont. In diesem Kontext ist zu vergegenwärtigen, dass der Begriff »Landschaft« zunächst als Fachterminus der Bildenden Kunst aufkommt: Der Begriff bezeichnete in der frühen Neuzeit das Bild auf der Leinwand; nur eine reale Gegend, die einem Landschaftsbild ähnlich sah, verdiente es, auch selbst »Landschaft« genannt zu werden.⁶⁷ »Landschaft« ist also zuallererst eine ästhetische Kategorie. Das, was wir (als geographische Gegend) »mit einem Blick oder innerhalb unseres momentanen Horizontes überschauen«, so die bekannte Formulierung Georg Simmels, »ist noch nicht Landschaft, sondern höchstens der Stoff zu ihr«.⁶⁸ Erst unter dem auswählenden Blick der Betrachtenden entsteht die Landschaft als »Kunstwerk in statu nascendi«.⁶⁹

Eben das, was der Künstler tut: daß er aus der chaotischen Strömung und Endlosigkeit der unmittelbar gegebenen Welt ein Stück herausgrenzt, es als Einheit faßt und formt [...] – eben dies tun wir in niederem, weniger prinzipiellem Maße, in fragmentarischer, grenzunsicherer Art, sobald wir statt einer Wiese und eines Hauses und eines Baches und eines Wolkenzuges nun eine »Landschaft« schauen.⁷⁰

Es sind also Auswahl und Gestaltung eines Bildausschnitts durch das Subjekt, die die Landschaft ausmachen – eine Landschaft nicht als Außenwelt, sondern als »geistiges Gebilde«.⁷¹ Das Landschaftsbild ist demnach keineswegs mimetisch-nachahmende Abbildung, sondern vielmehr individueller Kommentar; ein (nach Susanne Knaller) »intendiertes Sich-ins-Verhältnis-Setzen von Menschen zu ihrer Umwelt«, was die Landschaft zu einem »der wichtigsten Motive der Künste [macht], um dem Verhältnis von Realität und Kunst Ausdruck zu verleihen«.⁷²

65 Vgl. LÜDEMANN, »Beobachtungsverhältnisse«, 66: »Wie das cartesianische *cogito*« sei das zentralperspektivisch sehende Subjekt »seines Körpers beraubt; wie dieses ist es reduziert auf einen ausdehnungslosen Punkt im mathematischen Raum, von dem aus gesehen oder gedacht werden kann.«

66 Der Sachverhalt lässt sich nicht eindeutig ausmachen: »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)

67 Vgl. TREPL, *Die Idee der Landschaft*, 31f.

68 SIMMEL, »Philosophie der Landschaft«, 144.

69 Ebd., 147.

70 Ebd., 144.

71 Ebd., 150.

72 KNALLER, *Die Realität der Kunst*, 18.

»Das Landschaftsbild vor dem Fenster«. *Code über Code über Code*

Als Kommentar auf das Verhältnis von Kunst und Realität wird die Landschaft in *Pilzer und Pelzer* insbesondere anhand des Gemäldes der Witwe präsentiert. Das Bild, an welchem die Witwe, »einen Pinsel in der Hand«, malt, kann im weitesten Sinne als Landschaftsbild gelten: Es ist »eine Darstellung des Meeres, der sie den Namen ›Wellenbilder‹ gegeben hatte« (PP, 23). Ihr Bild wird im Text ausführlich beschrieben.

Die in Bewegung befindlichen Wassermassen böten, sagte Pelzer, als aufmerksamer Betrachter dieses Bildes, ein interessantes Schauspiel, das Auf- und Niedersteigen der Wellen in einem Gewässer, das schon bei kleineren Anlässen sehr große Veränderungen zeige, sei sehenswert, die splitternden Wassertropfen nach gewissen Richtungen, die Anwesenheit von Furchen, die ihrerseits wieder die Bildung von kleinen Quirlen und Wirbeln bewirkten, also die Bedingungen für die Entstehung der Wellen, seien vom Fenster aus korrekt erfaßt und trotz der Entfernung gut getroffen. Das sagte auch der Matrose, der von der Sache etwas verstand, und wie das so ist, ich sah auf den Planken des Schiffs, das im Zentrum des Bildes dahinfuhr, in Pfützen von Rum, Speiseresten und Blut, einen Mann, dem Matrosen wie aus dem Gesicht geschnitten. Ja-wohl, allerdings, das sei der Matrose, sagte die Witwe, und das Bild stelle eine Szene aus den Erinnerungen dieses Matrosen dar. (PP, 23f.)

Zweifach wird dem Bild innerhalb der Diegese seine Wirklichkeitstreue attestiert: Erstens mit Verweis auf die seit der Renaissance etablierte, durch Rahmung und Distanzierung unterstützte, auf Genauigkeit der Repräsentation zielende Darstellungstechnik (»vom Fenster aus korrekt erfaßt«), zweitens durch einen ausgewiesenen Fachmann, den Matrosen, der die sachliche Richtigkeit des Dargestellten bestätigt. Auch die Witwe selbst zeigt sich einer nachahmenden Darstellungsmethode des genauen Blicks und des Malens nach der Natur verpflichtet, wenn es kurz darauf über sie heißt, sie arbeite stets streng nach Vorbild und »was sie nicht sah, das malte sie nicht« (PP, 24). Während innerhalb der Diegese also ostentativ der mimetische Wirklichkeitszugriff des Bilds betont wird, vollzieht sich auf Ebene der Narration an dieser Stelle eine Metalepse, die unterschiedliche Ebenen der Realität innerhalb der erzählten Welt im Bild vermengt. Das Gemälde der Witwe stellt nämlich nicht nur das vor dem Fenster liegende Meer, sondern auch die in der Vergangenheit liegenden Erlebnisse des Matrosen dar, welche den Leser:innen zudem durch ein Lied mit dem sprechenden Titel »Auf hoher See oder Auf schwerer See« (PP, 21), das im Verlauf des Texts immer wieder erwähnt wird, zu Teilen bekannt gemacht werden. Die durch das Gemälde aktualisierte Erinnerung des Matrosen veranlasst diesen außerdem zum Erzählen seiner dramatischen Seefahrtsgeschichte, wodurch wiederum das Bild angepasst werden muss: »mit der Hilfe des Pinsels knickten Mastspitzen ab und Schornsteine brachen« (PP, 24), Sturm tobt und legt sich wieder, der Himmel klart auf und Ruhe kehrt ein. Das Kunstwerk der Witwe kann auf diese Weise im Entstehen (*in statu nascendi*) in einer ›Mal-Szene‹ verfolgt werden, in der sich das (durch das Fenster von der Witwe) Gesehene von dem (durch den Matrosen) Erinnernten und Erzählten nicht mehr unterscheiden lässt. In der (Bild-)Beschreibung als »doppelte[r]

Bewegung der Erschaffung und des Auslöschens«,⁷³ verbindet sich das Bild mit Merkmalen des Lebendigen. Die Differenz zwischen Bild und intradiegetischer Realität, aber auch zwischen (betrachtendem) Subjekt und (betrachteter) Welt verschwimmt, *fictum* und *factum* konvergieren.⁷⁴ Das Gemälde kann daher, folgt man der Logik des Texts, auch nie zum Abschluss gebracht werden – wenn die Geschichten, die Erinnerungen an kein Ende kommen, muss auch das Bild in Bewegung bleiben.

Die Beschreibung des Gemäldes der Witwe beerbt unverkennbar die Prosa Robbe-Grilletts, in dessen Werk sich vielfach ein solcher Wechsel der Wirklichkeitsebenen findet – wenngleich nicht so überspitzt ausgestellt wie in *Pilzer und Pelzer*. Ein weiteres Mal kann *Die Niederlage von Reichenfels* als Vergleichspunkt herangezogen werden, auch wenn es sich bei dem dort beschriebenen (und in der deutschen Fassung: titelgebenden) Bild, das innerhalb der Erzählung vermeintlich zum Leben erwacht, nicht um ein im Entstehen begriffenes Landschaftsgemälde, sondern um einen bereits an der Wand hängenden »schwarz-weiße[n] Stich aus dem vorigen Jahrhundert, oder eine gute Reproduktion« handelt, der »eine Szene in einer Gastwirtschaft« darstellt. Auch bei Robbe-Grillet wird das innerhalb der Diegese reale Bildobjekt zunächst in seiner materiellen Beschaffenheit geschildert als ein »Bild« in einem »Rahmen aus lackiertem Holz«, das in dem Zimmer hängt, in dem sich der Ich-Erzähler befindet.⁷⁵ Die Darstellung jedoch verschränkt die Beschreibung des Bilds mit dessen imaginativer Begehung; die Bildbeschreibung wird zum Ausgangspunkt von wie real erzählten Erlebnissen der abgebildeten Figuren, die damit zumindest in der Fiktion ins Leben treten. Wie bei Wolf wird der Wechsel der Ebenen mithilfe des Fenstermotivs inszeniert, wenn der Erzähler aus dem Fenster blickt und dort den auf dem Stich in der Gastwirtschaft sitzenden Soldaten an einer Laterne lehnen sieht und dessen Geschichte zu erzählen beginnt.⁷⁶ Kunstdarstellung und Handlungssequenzen, Beschreibung und Erzählung schieben sich so ineinander, dass Bild und intradiegetische Wirklichkeit sich gegenseitig aufheben. Der französische

73 ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 98, der an dieser Stelle allgemein auf die Beschreibung eingeht.

74 Nach Gottfried Boehm übt die »Überschreitung der Grenze des Bildes« hin zu einer absoluten Illusion (man denke an Pygmalion oder die Trauben des Zeuxis) seit der Antike eine große Faszination aus. Der eigentliche Triumph der Malerei bestünde letztlich in der Aufhebung derselben: »Der Maler ist idealiter Ikonoklast.« БОЕХМ, »Die Wiederkehr der Bilder«, 34f. Ina Appel resümiert allgemein in ihrer Studie zu ästhetischem Selbstbezug bei Wolf und Kronauer, an die Stelle einer »traditionellen Ästhetik der Aneignung, der Ablenkung und Transfiguration des Reelen« trete bei diesen »eine Ästhetik der Simulation oder der Trugbilder, die aber ein Verrückt-Werden, ein Anders-Werden, die Macht zur Produktion eines Effekts freisetzen will.« APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, 170.

75 Vgl. für die erste dezidierte Nennung und Beschreibung des Bilds ROBBE-GRILLET, *Die Niederlage von Reichenfels*, 13–18, alle Zitate 14f.

76 Im Zentrum der Erzählung steht die Suche eines namenlosen Soldaten nach einer Person, der er ein (ebenfalls auf dem Stich abgebildetes) Paket überbringen soll – wobei ein ebensolches Paket auf der Kommode liegt, über der der beschriebene Stich hängt. Am Ende des Texts offenbart sich der Erzähler als Arzt, der den Soldaten kurz vor dessen Tod behandelt hat und dadurch in Besitz des Pakets gelangt ist. Was intradiegetische Realität, was Bildbeschreibung, was Imagination ist, lässt sich gleichwohl kaum vollständig auflösen. Vgl. ebd., zur Exposition des den gesamten Text prägenden Verfahrens insb. 7–28.

sische Originaltitel von *Die Niederlage von Reichenfels*, *Dans le Labyrinthe*, verweist deutlich auf das strukturelle Programm des Texts Robbe-Grilletts. Ein Programm, das – wie nicht zuletzt der für *Fortsetzung des Berichts* vor der Veröffentlichung erwogene Untertitel »ein Labyrinth«⁷⁷ deutlich macht – für Wolf einen wichtigen Ausgangspunkt des eigenen Schreibens liefert und sich unter anderem in der ›Mal-Szene‹ in *Pilzer und Pelzer* im Ineinandergleiten von Erinnerung, (entstehendem) Bild und intradiegetischer Realität niederschlägt.

Durch die mit dem Fensterparadigma einhergehende Ausstellung des Bilds als gerahmter Ausschnitt und intradiegetisch im *ästhetischen Schaffensprozess* des Subjekts entstehende Landschaft verweist Wolf wesentlich expliziter als Robbe-Grillet nicht nur auf Fragen der Wahrnehmung, Perspektive und Medialität, sondern auch auf das Problem einer (realistischen) Repräsentation von Welt. Roland Barthes führt anhand seiner Lektüre Balzacs das Verfahren des Realismus mit der Methode der Bildbeschreibung eng und spitzt es auf ein Verständnis als Mimesis der Kopie hin zu. Beschreiben bedeutet für Barthes, »das Reale« (das für ihn an dieser Stelle allgemein ›das Wirkliche‹ bezeichnet)⁷⁸ in einen gerahmten Gegenstand zu überführen, also »den leeren Rahmen, den der realistische Autor immer dabei hat« vor die darzustellende Welt, »vor eine Ansammlung oder ein Durchgängiges von Gegenständen zu stellen, die ohne dieses besessene Vorgehen [...] dem Sprechen unzugänglich wären«. Erst dann kann dieser Gegenstand geschildert, in Sprache transformiert, mit Barthes: wieder »ent-mal[t]« werden.

So besteht der (schlecht benannte, jedenfalls oft falsch gedeutete) Realismus nicht darin, das Reale zu kopieren, sondern eine (gemalte) Kopie zu kopieren: dieses berühmte Reale wird wie unter der Einwirkung einer Angst, die es verbietet, es direkt zu berühren, *weiter weg verlegt*, aufgeschoben oder wenigstens durch eine Patina, mit der man es überzieht, bevor man es der Sprache vorlegt, erfaßt: Code über Code, sagt der Realismus. Deshalb kann der Realismus nicht ›kopierend‹, sondern eher ›nachahmend‹ genannt werden (durch eine zweite Mimesis kopiert er, was schon Kopie ist).⁷⁹

Sich des Fensterrahmens Albertis bedienend, der die Darstellung eines Ausschnitts aus dem Vielen der Welt erst ermöglicht, fasst Barthes in seiner Überlegung das Vorgehen des realistischen Schriftstellers als Distanzierungsverfahren vom Realen. Das Reale als Wirkliches ist nur über den Umweg der Ver- und Entbildlichung in den literarischen Text zu holen – ohne diese distanzierende Praxis bleibt es »dem Sprechen unzugänglich«. Schreibende bedienen sich nach Barthes Techniken der (virtuellen) Visualisierung, die sowohl der Scheu des Realen, dargestellt zu werden, als auch der Scheu der Schriftstellerinnen, das Reale durch zu große Nähe zum Verschwinden zu bringen, Rechnung trägt.

Was Barthes theoretisch ausformuliert, wird bei Wolf – als Metareflexion des realistischen Verfahrens – anhand der ausgewiesenen Verbildlichung im literarischen Text verhandelt. Wenn in *Pilzer und Pelzer* die Vermittlungsinstanz die Beschreibung

77 WOLF, *Die Fortsetzung des Berichts. Roman*. Manuskript Prosa [DLA], Titelblatt.

78 Zum Umgang mit dem (Begriff des) Realen bei Barthes vgl. einführend SIMONS, »Nullpunkt, Neutrum, Punktum« (2012).

79 Alle Zitate BARTHES, *S/Z*, 58f.

eines Gemäldes paraphrasiert, die durch eine der Figuren dieses Texts vorgenommen wird und sich auf ein Bild bezieht, das nach den Erinnerungen einer zweiten Figur des Texts von einer dritten Figur innerhalb der Diegese gemalt wird, dann lässt sich diese Beschreibung (mindestens) dritter Ordnung zweifellos als Distanznahme von der Vorstellung eines problemlos zugänglichen Wirklichen bezeichnen. Was bei einem flüchtigen Blick als schlichte Bildbeschreibung gelesen werden könnte, ist die sprachliche Darstellung einer sprachlichen Darstellung einer gemalten Kopie einer sprachlichen Darstellung einer Erinnerung an ein Erlebnis – eine Darstellung, die noch dazu eine intertextuelle Bezugnahme auf ein prominentes zeitgenössisches Schreibverfahren darstellt. Das, was vielleicht einmal ›real‹ gewesen sein könnte, ist nun, hat es denn je existiert, in verschiedene Schichten aus sprachlicher und sprachlich beschriebener bildlicher Darstellung eingekleidet. Die Bildbeschreibung ist als Verfahren eingesetzt, durch das sich Referenz verflüchtigt, da die Welt als Bild, die Beschreibung als verbale Repräsentation einer visuellen Repräsentation markiert ist.⁸⁰ Es sind hierbei auch die Darstellungskonventionen und Problemkonstellationen des (literarischen) Realismus, mit denen sich Ror Wolf humorvoll auseinandersetzt und an denen er sich zugleich kritisch abarbeitet. Die Repräsentation selbst wird in der Konstellation von Mal-Szene, zu repräsentierendem Gegenstand und Bildbetrachtung zum Sujet der Repräsentation; die in die (wenn auch rudimentäre) Handlung eingebundene Bildbeschreibung ermöglicht dabei den Einbezug unterschiedlicher Ebenen in den Text, ohne mit dem narrativen Modus gänzlich zu brechen. Durch die doppelte Vermittlung kann ein künstlerisches Werk beschrieben, aber auch seine Herstellung wiedergegeben, seine Vorbilder verbalisiert, die Anschauung desselben präsentiert und darüber hinaus die vorgenommene Bildbeschreibung reflektiert werden – kurz: die Bildbeschreibung wird zum Reflexionsmedium der Repräsentationsfunktion des literarischen Texts.⁸¹

Nicht zuletzt zitieren die Motive der Landschaftsmalerei und der malenden Protagonist:innen bei Wolf kanonische Texte des bürgerlichen Realismus, in denen Fragen und Probleme der künstlerischen Darstellung von Welt anhand von realistisch malenden (oder zumindest realistisch zu malen versuchenden) Figuren literarisch verhandelt werden. Schon in der Epoche des Realismus allerdings zeigten sich bekanntlich die gravierenden Schwierigkeiten, die mit der Idee eines Tiefenrealismus, der das Wesen der Dinge aufdecken will, einhergehen und die bereits hier eine ästhetische Selbstreflexion mit narrativen Mitteln provozierten.⁸²

80 So die von James Heffernan vorgeschlagene Definition der Ekphrasis als »*verbal representation of visual representation*«: HEFFERNAN, *The Museum of Words*, 3, Kursiv. im Original.

81 Diese Reflexionsfunktion der Bildbeschreibung ist freilich bereits im Urtext der Ekphrasis, Homers Schildbeschreibung in der *Ilias*, angelegt. Schon hier entwickelt sich eine Scheinnachahmung von etwas, das nur innerhalb der Schöpfung des Epos existiert: »Die eigentliche Ekphrasis hat sich mittels der Kraft der Sprache zu einer Illusion von Ekphrasis entwickelt. Das ekphrastische Prinzip vermag damit in dem Bestreben, die illusionsschaffenden Kräfte der Sprache ungehindert auszuloten, ohne die eigentliche Ekphrasis auszukommen.« KRIEGER, »Das Problem der Ekphrasis«, 49.

82 Vgl. etwa Begemann, der konstatiert, gerade im Spätrealismus erweise sich, »dass die Wirklichkeit, mit der er [der Text, BB] zu tun zu haben vorgibt, sein eigenes Produkt ist, das Produkt poetischer Verfahren.« BEGEMANN, »Roderers Bilder – Hadlaubs Abschriften«, 33.

Das Malen des *Meeres* durch die Witwe erscheint hierbei geradezu als augenzwinkernde kontrastierende Wiederaufnahme des Malens des *Moore*s durch den (angehenden) Bräutigam Friedrich Roderer in Adalbert Stifters *Nachkommenschaften* von 1864. In *Nachkommenschaften* malt Roderer sein Gemälde – nachdem er aus verschiedenen Perspektiven und in verschiedenen Lichtstimmungen im Moor Skizzen angefertigt hat – in einem eigens dafür erbauten, also eine Rahmung allererst erschaffenden Blockhaus.⁸³ »Das Erste«, worum er sich nach Bezug des Blockhauses kümmert, ist es, den großen »Goldrahmen« auszupacken und das bereits begonnene Bild in ihn einzufügen.⁸⁴ Unter Zuhilfenahme der Skizzen wie dem Blick durch die Fenster-Ausschnitte nach draußen sollen die gesammelten Wahrnehmungseindrücke auf das eine große Bild hin angewendet werden, welches schließlich das Wesen des *Moore*s enthalten soll – aus dem pluriperspektivischen Zugang soll ein Ganzes entstehen.⁸⁵ Das Blockhaus ist hierbei, so Elisabeth Strowick, »eine Versuchsanordnung zur Erkundung und Hervorbringung wirklicher, d.h. wahrgenommener Wirklichkeit im Medium der Malerei«, wobei diese sowohl räumlich (durch das Haus *neben* dem Moor) als auch zeitlich (durch die *vor* dem Malen des Bilds gemachten Entwürfe) »in sich versetzt« ist.⁸⁶ Das Bild selbst bildet allerdings letztlich eine Stelle der Unschärfe innerhalb der Erzählung; es bleibt gänzlich unklar, wie die Leser:innen sich dieses allumfassende, das Wesen des *Moore*s bannende Bild vorzustellen haben.⁸⁷ Das realistische Programm wird in den *Nachkommenschaften* nach Albrecht Koschorke humoristisch unterlaufen. Stifter lässt sein eigenes Kunstprogramm in Gestalt des Landschaftsmalers Roderer scheitern – unter anderem, weil sich die Natur dem Darstellungsvermögen entzieht, das Reale sich dem realistischen

83 »Ich werde mein Moor in meinem Blockhause malen«: STIFTER, *Nachkommenschaften*, 1334. Abgesehen vom Malen aus dem Blockhaus heraus betont auch das Possesivpronomen der zitierten Formulierung die Dominanz der subjektiven Wahrnehmung.

84 STIFTER, *Nachkommenschaften*, 1340. »Ich malte nun fast immer an dem Bilde, denn was ich an Entwürfen dazu von Außen her bedurfte, hatte ich mir schon größtentheils gemacht, nur selten mußte ich auf ein paar Stunden hinaus gehen und mir etwas aufnehmen. Oefter trat ich auf den Hügel vor meinem Hause, um einen Ueberblick über das Ganze zu machen. Die Theile sah ich aus meinen Fenstern, die nach der Richtung gingen, nach welcher das Bild gemalt wurde«, heißt es im Anschluss. Ebd., 1341.

85 Absicht ist es, im Bild »das Bleibende im Wechsel« zu erfassen, um so »zum Wesen vor[z]u-dringen«: PFOTENHAUER, »Bild und Schrift«, 209f.

86 STROWICK, *Gespenster des Realismus*, 83f. »Friedrichs Studium« gilt, so Strowick, »der Konstitution des Wirklichen im Medium der Wahrnehmung, welche er qua Malerei zu inszenieren sucht« (ebd., 83) und zielt dezidiert auf das *Machen* von Wirklichkeit. Hierbei erweist sich die Serialität für Strowick »als Scharnier zwischen Stifters Poetik und der Wahrnehmungsästhetik der Moderne. Ebenso wie Friedrich Roderers serielle Maltechnik lässt sich Stifters literarische Serialität als experimentelle Anlage zur Verfertigung des Wirklichen im Zeichen der Dynamisierung von Wahrnehmung/Darstellung lesen«. Ebd., 74.

87 Vgl. SIMON, »Übergänge«, 212.

Kunstwollen nicht füt:⁸⁸ Das Reale »bildet einen unauflöslichen *Rest* jeder begrifflichen Ordnung; es ist *undarstellbar, unsagbar, nicht fixierbar; es entzieht sich; es widersteht.*«⁸⁹

Wie auch das Meer der Witwe in *Pilzer und Pelzer* ist das Moor Roderers in ständiger Veränderung begriffen. Doch während das Vorhaben Roderers, die »wirkliche Wirklichkeit«⁹⁰ darzustellen, scheitern muss, scheint die Repräsentation des Meeres für die Witwe (zumindest innerhalb der Diegese) keinerlei Schwierigkeiten bereitzuhalten. Sowohl Roderer als auch die Witwe sind vom Streben traditioneller Mimesisprogramme getrieben, von einem »Wille[n] zum Sichtbar-Machen«,⁹¹ zum Enthüllen eines (veränderlichen) Wirklichen. Empirische Welt und Kognition des Subjekts sind in beiden Fällen nicht mehr klar zu trennen; Realität stellt nicht das Andere des Subjekts dar, sondern konstituiert sich (auch) in dessen Wahrnehmung.⁹² Wolfs experimentelle Prosa jedoch ist signifikant weniger stark als Stifters Erzählung an ein realistisches Verfahren gebunden, das eine nachvollziehbare und glaubhafte Diegese, eine realistische Illusion etabliert.⁹³ Die Repräsentation scheint innerhalb der Diegese trotz der in ständiger Neuordnung begriffenen Welt (bzw. Erzählung des Matrosen) nicht gefährdet, sondern gleicht sich dieser in flexibler und immer neuer Bildordnung an.

Was bei Stifter also der Erzählung eher subtil unterliegt, wird bei Wolf ostentativ ausgespielt: Wirklichkeit erscheint hier *per se* als eine mehrfach vermittelte. Das aus Perspektive der Leser:innen »unwahrscheinliche« Gemälde der Witwe erzeugt innerhalb der Diegese keinerlei Irritation, es behält seinen »Realismus« bei, auch wenn es auf Darstellungsebene angesichts seiner medialen Bedingungen als »unglaublich« (nämlich anstatt als bildlich als narrativ) inszeniert wird. Nach dem Durchgang durch die literarische Moderne, setzt sich auf übergeordneter Ebene die 1967 erschienene »Abenteuerserie« über jegliches ernstgemeinte Enthüllungsbegehren und die Vorstellung eines zu bergenden Wesenskerns des Wirklichen leichtfüßig hinweg, da sie »weiß« (und literaturhistorisch: wissen darf und muss), dass die Wirklichkeit *der Darstellung* stets nur Wirklichkeitseffekt sein kann. Dies gilt umso mehr, insofern sich die wolfsche Poetik in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht allein vor dem Hintergrund der bildenden Kunst verortet, sondern auch und insbesondere in Bezug zur Medialität des Films und Fernsehens zu setzen ist. Zum (zentralperspektivischen) Gemälde als Bild- und Verfahrenssponder treten der Bildschirm und das Bewegtbild als Abstoßungspunkte der Prosa

88 Vgl. KOSCHORKE, »Unvermeidlich und nicht zu fassen«, 11f. »Insoweit die Literaturgeschichte Einsichten für eine kulturelle Epistemologie bereit hält,«, so Koschorke, »besteht ihr Beitrag in diesem Fall darin, die Poetik des Realismus und damit den Anspruch auf eine wirklichkeitstgetreue Repräsentation der Welt durch Sprache überhaupt als ein prekäres, in hohem Maß paradoxieanfälliges und letztlich zum Scheitern verurteiltes Programm auszuweisen.« Ebd., 6.

89 Ebd., 19.

90 STIFTER, *Nachkommenschaften*, 1334.

91 KNALLER, »Realitätskonzepte in der Moderne«, 17.

92 Zum kartesischen Paradox von der »Begründung von Welt in subjektiver Selbstreflexion und objektivem Sein« vgl. ebd., 11–13, Zitat 12.

93 Zwar enden die *Nachkommenschaften*, die als Künstlererzählung beginnen, überraschenderweise als Romanze, dennoch aber verbleiben sie erzählerisch einem realistischen Verfahren verpflichtet. Vgl. hierzu KOSCHORKE, »Unvermeidlich und nicht zu fassen«, 7 und 12.

in Bezug auf die Frage nach der Darstellung von Welt hinzu.⁹⁴ Die Veränderlichkeit des Gemäldes der Witwe in seinem Rahmen steht hiermit in einem gänzlich neuen mediengeschichtlichen Kontext, der das ›Bild‹ mit der Dimension der Zeitlichkeit anreichert: Das Fensterparadigma kippt sozusagen immer wieder in ein Fernsehparadigma. Denn von der Sache her werden in der Ekphrasis der »Wellenbilder« die Bewegtbilder des Films beschrieben. Dargeboten im Medium der Sprache und der Schrift, oder, wie Rolf Dieter Brinkmann 1969 mit Jack Kerouac formulieren wird, als *Film in Worten*.⁹⁵ Was Wolf anhand des Gemäldes der Witwe ins Werk setzt, ist eine »filmische Blickweise«,⁹⁶ ein eigentlich filmisches Schreiben, das sich gleichwohl vor dem anzitierten Hintergrund der literarischen Tradition des Realismus als Bild-Beschreibung eines Landschaftsgemäldes inszeniert und so die Medien Sprache, Bild und Film zueinander in Beziehung setzt und gegeneinander ausspielt.⁹⁷ Um überhaupt in der geschilderten Form darstellbar werden zu können, bedarf das Landschaftsbild der Witwe der Verbalisierung: der Bildbeschreibung durch das abstraktere Medium der Sprache, das der visuellen Ordnung einen zeitlichen Verlauf hinzuzufügen vermag und so das Bild in Bewegung setzt, damit dieses sich – in der Imagination der Leser:innen – als Film realisiert.⁹⁸

-
- 94 Gerade das Fernsehen ist im Zeitrahmen des Erscheinens von Wolfs frühen Publikationen *das neue Medium*: Während Mitte der 50er Jahre etwa 70 % der Haushalte angaben, sich kein Fernsehgerät leisten zu können, waren zu Beginn der 60er Jahre 40 %, Ende der 60er Jahre bereits 75 % aller Haushalte im Besitz eines solchen. Vgl. KLEINSCHMIDT, *Konsumgesellschaft*, 142. Auch die Zeit, die im Alltag fürs Fernsehen verwendet wird, nimmt drastisch zu: vgl. HICKETHIER, »Der Fernseher«, 169–172 und 179–183.
- 95 »Dem Anwachsen von Bildern = Vorstellungen (nicht von Wörtern) entspricht die Empfindlichkeit für konkret Mögliches, das realisiert sein will«, schreibt Brinkmann in seinem Essay *Der Film in Worten*, der als Nachwort von *Acid. Neue amerikanische Szene* im März Verlag 1969 veröffentlicht wurde. »Für die Literatur heißt das: tradiertes Verständnis von Formen mittels Erweiterung dieser vorhandenen Formen aufzulösen und damit die bisher übliche Addition von Wörtern hinter sich zu lassen, statt dessen Vorstellungen zu projizieren → Das Bild in Drehbuchform ist der Film in Worten« (Kerouac) ... ein Film, also Bilder – also Vorstellungen, nicht die Reproduktion abstrakter, bilderloser, syntaktischer Muster ... Bilder, flickernd und voller Sprünge, Aufnahmen auf hochempfindlichen Filmstreifen«. BRINKMANN, »Der Film in Worten«, 223.
- 96 MON, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis«, 367.
- 97 Vgl. hierzu auch ebd., insb. 366f. Mon konstatiert, dass zwar das Wort »Bild« eine »Leitvokabel« von Wolfs Debüt darstelle (ebd., 363), aber »das Wort Film nirgendwo im Buch vor[komme]«, sondern eine »eigentümliche[] Technikabsenz« herrsche, obgleich sich im Buch »eine ganze Reihe von Passagen [finden], die sich als filmszenische Schilderungen lesen lassen«. Ebd., 366.
- 98 Wolfs filmisches Schreibverfahren, das das Medium Film imitiert und in literarische Darstellungsverfahren überführt, würde für sich einen ergiebigen Untersuchungsgegenstand darstellen, wird aber im Kontext der vorliegenden Fragestellung angesichts dessen, dass auf *motivischer* Ebene in der Prosa Wolfs andere Abbildungs- bzw. Bildgebungsverfahren dominieren, weitestgehend ausgeklammert. Bereits anhand der hier geleisteten Analyse der Rolle der Bildlichkeit in den Texten wird aber deutlich, dass das Dargestellte von den Vermittlungsinstanzen zuweilen behandelt wird wie ein Film, den man pausieren oder zurückspulen kann und der zudem Verfahren wie etwa den Zoom bereithält. Überlegungen zu aus dem Film entlehnten Verfahren Wolfs finden sich bei MON, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis«, 363–367; RASCHIG, *Bizarre Welten*, 30–37; sowie DISCHNER, »Das Ende des bürgerlichen Ichs«, insb. 87.

Mimetische Bindung an Wirklichkeit, Mimesis der Kopie, Darstellung von Wahrnehmung bzw. Erinnerung und ausgestellte Poiesis werden in der Prosa Ror Wolfs also gleichermaßen über Beschreibungen von (durchs Fenster gesehenen und gemalten) Landschaftsbildern verhandelt. Inwiefern es gerade das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit betreffende Fragen sind, die hierbei adressiert werden, lässt sich mit Fokus auf Ekphrasis intradiegetisch realer Bilder und die Reflexion von unterschiedlichen Bildgebungsverfahren in Wolfs Debüt präzisieren.

1.3 Ekphrasis als intertextuelle, intermediale und interdiskursive Verweiräume der Repräsentation

An verschiedenen Stellen in *Fortsetzung des Berichts* werden intradiegetisch vorhandene Abbildungen samt ihrer jeweiligen Bildträger, also innerhalb der erzählten Welt reale Bildobjekte beschrieben. Im Handlungsstrang A schenkt Krogge zum einen dem Ich^A eine Fotografie, zum anderen werden drei an den Wänden des Esszimmers hängende Bilder geschildert. Anhand Beschreibungen dieser werden nicht nur unterschiedliche Abbildungs- beziehungsweise Bilderzeugungstechniken reflektiert, sondern auch intertextuelle, intermediale und interdiskursive Verweiräume eröffnet, die auf unterschiedliche Weisen Fragen der (realistischen) Repräsentation thematisieren.

»als das Blitzlicht flammte...«. *Fotografische Evidenzbehauptung*

Auf der »photographische[n] Aufnahme« (FB, 54), die Krogge, ein passionierter Naturforscher oder zumindest passionierter Erzähler von Geschichten von Naturforschern, dem Ich^A am Tisch überreicht, ist ein Zebra abgebildet.⁹⁹ Die Ich-Figur hat offenbar noch nie zuvor ein Zebra gesehen, kann das Tier aber dank der auf der Rückseite angebrachten Beschriftung »das Zebra« als solches identifizieren.¹⁰⁰ »Es ist«, so heißt es,

die Aufnahme eines Tieres, das, mit dem Leib über die Photographie von links nach rechts gelagert den Photographen, der weder ich, noch ein mir bekannter Mensch sein kann, anschaut. Auf dem Rücken der Photographie steht mit Handschrift geschrieben: das Zebra. Also das ist das Zebra. Ich habe es mir kleiner vorgestellt, obgleich ich vermute, daß es in Wirklichkeit noch größer sein muß als auf dieser Aufnahme. (FB, 54f.)

99 Vgl. zur Figur Krogges als Naturforscher JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 121f. sowie VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 277–293, die konstatiert, dass Krogges »Welterkundungsinteresse« dasjenige »eines vormodernen Universalgelehrten« sei. Ebd., 278. Krogge trete primär »als Sammler und Multiplikator naturkundlichen Wissens« (ebd.), insbesondere in Bezug auf sein »Steckenpferd«, nämlich das Zebra, auf (ebd., 279). Vgl. zum Zebra-Foto ebd., 279f.

100 Die Passage ist im Text die erste Erwähnung des Zebras und bleibt dessen einzige begriffliche Benennung. Zwar tauchen Zebras im weiteren Verlauf des Texts immer wieder auf, werden jedoch konsequent nicht als Zebra, sondern als z.B. »gestreifte pferdeähnliche Tiere« (FB, 176) bezeichnet. Vgl. hierzu auch VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 280.

Die Fotografie, die in der älteren Forschung oft als transparentes Medium der Durchsicht beschrieben wird,¹⁰¹ ist hier gerade nicht unsichtbar und fungiert daher auch nicht nur als ›Fenster zur Welt‹, sondern ebenso als Gegenstand der Draufsicht. In Opposition zur regelrechten Flut von als solchen ausgewiesenen ›Bildern‹ in *Fortsetzung des Berichts* fällt ins Auge, dass das Foto des Zebras an keiner Stelle als ›Bild‹, sondern stets als ›Aufnahme‹ oder ›Photographie‹ bezeichnet wird. Hierbei wird der Bildträger (die rückseitig beschriftete ›Photographie‹) vom Dargestellten (›Zebra‹) unterschieden, dieses wiederum zur ›Wirklichkeit‹ des betrachtenden Subjekts ins Verhältnis gesetzt. Explizit werden zudem alle zur ›Erzeugung‹ der Fotografie erforderlichen Komponenten formuliert: Zum einen die Produktion, welche präsent ist durch ›den Photographen‹ und dessen Blick auf das darzustellende Objekt sowie das zurückblickende Zebra im Moment der Aufnahme. Zum anderen die Rezeption, also der Blick des die Fotografie betrachtenden Subjekts und dessen Interpretationsleistung in Abhängigkeit eines spezifischen Kontexts, welcher hier unter anderem darin besteht, dass das Ich^A das abgebildete Objekt, das Zebra, noch nie gesehen hat und daher das Foto zunächst mit früheren Vorstellungen abgleichen muss.¹⁰² Eine Bildbeschreibung, so wird an dieser Stelle deutlich, ist weitaus mehr als eine Inventur dessen, was auf einem Bild zu sehen ist: Die genaueste Beschreibung aller Details wäre noch keine Beschreibung des Bilds.¹⁰³

›Ich habe es mir kleiner vorgestellt, obgleich ich vermute, daß es in Wirklichkeit noch größer sein muß als auf dieser Aufnahme.« Der zunächst etwas hilflos anmutende Kommentar des Ich^A verweist bei genauerer Betrachtung auf das zentrale Charakteristikum des Mediums Fotografie, nämlich auf deren über die reine Abbildfunktion hinausweisende Kraft, welche die vergangene körperliche *Anwesenheit* des fotografierten Objekts im Bild wiedergibt als eine ›Anwesenheit, die Abwesenheit aussagt‹.¹⁰⁴ Die beschriebene Aufnahme verweist, so wird in der Beschreibung im Text markiert, auf einen realweltlichen Referenten und ist zugleich als Zeichen räumlich und zeitlich von diesem getrennt. Materialiter (qua chemischem Entwicklungsprozess) an den Referenten

101 Prominent etwa durch Roland Barthes: »Was immer auch ein Photo dem Auge zeigt und wie immer es gestaltet sein mag, es ist doch allemal unsichtbar: es ist nicht das Photo, das man sieht.« BARTHES, *Die helle Kammer*, 14. Barthes illustriert an dieser Stelle sein Verständnis der transparenten Fotografie bezeichnenderweise mit der Metapher von »Fensterscheibe« und »Landschaft« (ebd.). Diesem Verständnis wurde freilich auch widersprochen, vgl. exemplarisch GEIMER, »Was ist kein Bild?«, 317f.

102 Die Vorstellung des Akts der ›Erzeugung‹ von Fotografien, für den Produktion wie Rezeption gleichermaßen eine Rolle spielen, übernehme ich von Philippe Dubois, der Fotografien als ›ikonische Akte‹ versteht: »Mit der Fotografie ist es uns nicht mehr möglich, das Bild außerhalb des Aktes zu denken, der es generiert.« DUBOIS, *Der fotografische Akt*, 19.

103 Vgl. БОЕИМ, »Bildbeschreibung«, 30.

104 DUBOIS, *Der fotografische Akt*, 85. Die Fotografie gilt daher als paradigmatisches Medium des Sichtbarmachens, wobei die Sichtbarkeit grundsätzlich widersprüchlich strukturiert ist: Als Apparat erweitert die Kamera einerseits die Möglichkeiten des Sehens (sie hält fest, was das bloße Auge so nicht erfassen kann); tut dies andererseits aber, wie Rosalind Krauss betont, »zu ihren Bedingungen« und verändert so (indem sie mehr, weniger oder anderes zu sehen gibt als das Auge) das Sehen: Vgl. hierzu BRANDES, *Fotografie und ›Identität‹*, 56 sowie KRAUSS, *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, 161, Zitat ebd.

gebunden, steht das Bildobjekt in einem neuen Verhältnis zu diesem – das, was dargestellt ist, hat in der Aufnahme eine Spur, einen Abdruck hinterlassen.¹⁰⁵ In der Beschreibung der Aufnahme des Zebras wird eben diese Spezifik des Mediums Fotografie betont: die sich aus der Abbildungstechnik ergebende Indexikalität, die Zeigefunktion der Fotografie mitsamt ihrer Paradoxie der gleichzeitigen Entsprechung und Differenz. Der Moment der Betrachtung des Bilds, das ›Jetzt‹ und ›Hier‹, ist über das Foto verbunden mit dem vergangenen Moment der Aufnahme; die Fotografie verweist auf ein abwesendes, vergangenes Reales, weswegen ihr, mit Roland Barthes gesprochen, »die erschütternde Emphase des Noemas (›Es-ist-so-gewesen‹)« eingeschrieben ist.¹⁰⁶

Die Beschreibung der Fotografie des Zebras durch die Ich-Figur^A, die – gerade in Anbetracht der Unkenntnis des Tiers – auf den ersten Blick ungelenkt wirken mag, verweist also auf zentrale Themen und Fragestellungen, um welche in der Fototheorie teils erst weit später geführte Diskussionen kreisen, ohne dass diese auf propositionaler Ebene explizit ausformuliert würden.¹⁰⁷ Insbesondere die Erwähnung der Beschriftung erweist sich hierbei als signifikant. Von Anfang an wurde die Fotografie als Abbildungsmedium rezipiert, »das Ähnlichkeit, Wahrheit und Authentizität verspricht«, allerdings stets auch »gleichzeitig dem Anspruch dieses Versprechens [...] den Grund entzieht«.¹⁰⁸ Die Bildunterschrift ist zentraler Teil des Diskurses um fotografische Evidenz und die Fotografie als (vermeintlich) realistisch-dokumentarisches Repräsentationsmedium. Ohne Beschriftung, »welche die Photographie der Literarisierung aller Lebensverhältnisse einbegreift«, so konstatiert Walter Benjamin, müsse »alle photographische Konstruktion im Ungefahren steckenbleiben«.¹⁰⁹ Ohne Benennung ist das fotografisch Repräsentierte nicht in die komplexen realweltlichen Zusammenhänge einzuordnen – ein unkommentiertes Foto kann, wie Susan Sontag in Bezug auf Kriegsfotografie betont, das Leid zwar

105 Vgl. hierzu PEIRCE, *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 159. Die indexikalische Verfasstheit des Mediums ist es, wie Kerstin Brandes betont, die die Beschreibung der Fotografie »in Figurationen des Doppelten, Ambivalenten und Paradoxen« bedingt. BRANDES, *Fotografie und ›Identität‹*, 55, zu einer Diskussion von Evidenz (bzw. Evidenzmächtigkeit) und der Komplexität der Indexikalität von Fotografie vgl. ebd., 49–126.

106 BARTHES, *Die helle Kammer*, 105.

107 Van Hoorn schreibt (unter Verweis auf die medientheoretischen Überlegungen Siegfried Krakauers) zur entsprechenden Textstelle, die Reaktion des Erzählers auf die Fotografie sei »begriffsstutzig, ja geradezu bizarr«: Er »scheint mit der fotografischen Abbildungstechnik nicht vertraut zu sein, denn seiner Bildbeschreibung nach hat das Zebra den ›Leib über die Photographie von links nach rechts gelagert‹. Der Erzähler trennt also, was im Foto amalgamiert ist, nimmt einerseits das Motiv und andererseits die zweidimensionale Bildfläche wahr. Das reale Objekt ›Zebra‹ und das Verfahren der Reproduktion erscheinen als zwei disparate Dinge. Zugleich wird in seiner Beschreibung das Objekt zum Subjekt: Das Zebra ist nicht passiv stillgestellt und ins Bild gebannt, sondern es schiebt sich vor das Papier, überdeckt es«. VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 279.

108 SCHADE, »Posen der Ähnlichkeit«, 67. Zur historischen Neukonfiguration des Verhältnisses von Wirklichkeit, Wahrnehmung und Semiosis durch die Fotografie (auch in Bezug auf die Literatur) vgl. KNALLER, *Ein Wort aus der Fremde*, 79–86.

109 BENJAMIN, »Kleine Geschichte der Photographie«, 385. Er fragt: »Wird die Beschriftung nicht zum wesentlichsten Teil der Aufnahme werden?« Ebd.

als existierenden Sachverhalt feststellen, aber nicht erklären.¹¹⁰ In *Fortsetzung des Berichts* hätte das intradiegetische Ich ohne die Bildunterschrift »Das Zebra« das abgebildete »gestreifte, pferdeähnliche Tier[]« (FB, 176) schlicht nicht erkannt – ganz unabhängig davon, wie groß die Ähnlichkeit zwischen Abbildung und Abgebildetem auch ist.

Die Zebra-Fotografie verweist allerdings nicht nur auf Geschichte und Theorie der Fotografie. Die rückseitige Beschriftung »das Zebra«, die das abgebildete Tier als Exemplar seiner Art ausweist, wie auch die im diffus gründerzeitlichen Setting der Tischgesellschaft verortete Szene spielen darüber hinaus auf den populären naturkundlichen Diskurs des ausgehenden 19. Jahrhunderts an. In Krogges Wohnung hängt ein ausgestopfter Zebraschädel an der Wand;¹¹¹ Krogge selbst bezeichnet sich dezidiert als »ein[en] Mensch[en], der möglichst unerkannt seiner Eigenschaft als Naturforscher nachgeht, in dem unwegsamen dicken nicht zu sagen brodelnden nichtsdestoweniger aber schönen.« (FB, 85)¹¹² Die im Text über vielerlei Phrasen und Anspielungen aufgerufenen Diskurse der Biologie und Zoologie waren in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der bürgerlichen Kultur überaus präsent und schlugen sich in einer Vielzahl populärwissenschaftlicher Publikationen nieder.¹¹³ Eine regelrechte »Sensation« lösten die Aufnahmen freilebender Tiere aus, die der Jäger und Fotograf Carl Georg Schillings bei seinen zwischen 1896 und 1904 unternommenen Expeditionen nach Afrika gemacht hatte.¹¹⁴ In Schillings eminent erfolgreichem Reisebericht *Mit Blitzlicht und Büchse. Im Zauber des Eleléscho*, der, wie Tanja van Hoorn gezeigt hat, als wichtiger Prätext für Wolfs Debüt gelten kann,¹¹⁵ sind (wie auf dem Frontispiz vermerkt) »83 photographische[] Original-Tag-und-Nachtaufnahmen, urkundgetreu wiedergegeben«, die der Verfasser, wie er in einer Vorrede betont, selbst »in der ostafrikanischen Wildnis gemacht« habe und an denen »nicht die geringste Retusche vorgenommen«

110 Vgl. SONTAG, *Regarding the Pain of Others*, 10f.: »[A]ll photographs wait to be explained or falsified by their captions.« Ebd., 10. Die von Sontag konstatierte Erwartung der Betrachter:innen an eine Fotografie, dass diese von einer Bildunterschrift begleitet und erklärt werde, hat auch historische Gründe. Spätestens seit im Rechtswesen des ausgehenden 19. Jahrhunderts Fotografien als Dokumente zur Beweisführung in Gerichtsverfahren verwendet wurden, ist die Fotografie Teil wie auch Produkt eines komplexen Wahrheitsregimes. Die Zuschreibung von Evidenz an das Medium der Fotografie speiste sich im 19. Jahrhundert aus der Konstellation von neuen Techniken der Repräsentation im Kontext der modernen Macht- und Wissenssysteme. Vgl. hierzu einführend TAGG, *The Burden of Representation*, 66–102 sowie GREEN, »On Foucault« (1997).

111 Vgl. FB, 110, wo es heißt, der Bruder der Frau des Kochs versuche dem Onkel »den aus der Wand ragenden Tierkopf zu erklären, eine Art Pferdeschädel, im Unterschied zum Pferd jedoch gestreift«.

112 Dass der Satz unvollständig bleibt, ist an dieser Stelle Prinzip: Es folgt eine lange Reihe meist mitten im Satz abbrechender bzw. unterbrochener Klischees: »Und natürlich der darangrenzenden weit ausgebreiteten strauchlosen verdorrten mein Gott Steppe. Ja. Wo das staunende Auge die Pracht der. Ja. Allerdings mit manchen Mühen und Strapazen verbunden, kein Spaziergang«: FB, 85. Van Hoorn benennt das »plattitudenhafte Gerede« des »reisenden Hobby-Naturforschers« Krogge als »satirische Persiflage auf einen bestimmten Typus populärwissenschaftlicher Vortrags-situationen«: VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 282.

113 Vgl. einführend DAUM, *Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert*, insb. das Kapitel zu populärwissenschaftlicher Publizistik: 337–376.

114 GALL, »Lebende Tiere und inszenierte Natur«, 191. Zu einer kritischen Kommentierung der Tierfotografie im Kontext des Kolonialismus vgl. GISSIBL, »Exotische »Natururkunden«« (2005).

115 Vgl. VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 297–299.

sei.¹¹⁶ Schillings positioniert sich mit dieser Vorbemerkung im zeithistorischen Diskurs, in dem die Tierfotografen die Objektivität ihrer Aufnahmen im Gegensatz zu den ebenfalls den Anspruch auf Naturtreue erhebenden zoologischen Zeichnungen betonten – wenngleich viele Tierfotografen ihre Aufnahmen entweder in Zoologischen Gärten vor gemalten (natürliche Lebensräume suggerierenden) Kulissen machten, oder tote und präparierte Tiere in natürlicher Umgebung abbildeten. Das zeitgenössische Publikum reagierte vor diesem Hintergrund begeistert auf die aus heutiger Perspektive »ziemlich unspektakulär[en]« Aufnahmen Schillings und die Möglichkeit, Abbildungen lebender Tiere in freier Wildbahn betrachten zu können.¹¹⁷

Bei vielen Fotografien in Schillings Reisebericht dienen die Bildunterschriften der Erklärung dessen, was bei reiner Betrachtung auf dem Bild für die Rezipient:innen nicht sichtbar wäre. Eine Nachtaufnahme etwa zeigt eine im Sprung begriffene Großkatze und einen sich am Rand des Bildausschnitts befindenden Esel. Die Bildunterschrift vermerkt:

Eine Löwin reißt nächtlicherweise einen Eselhengst, der ohnehin, weil von Tsetsefliegen gestochen, einem qualvollen Tode verfallen gewesen wäre – drei weitere Löwen haben ihn (auf dem Bilde nicht sichtbar) von verschiedenen Seiten beschlichen.¹¹⁸

So gut wie nichts von dem, was hier beschrieben wird, ist anhand des Bilds tatsächlich zu verifizieren: Der erläuternde Text weist zeitlich wie räumlich weit über die abgebildete Szene hinaus und dramatisiert diese zu einer Geschichte von Verurteilung zum Tode und rohem Existenzkampf in der Natur.¹¹⁹ Hier wird in der Tat, mit Walter Benjamin, »die Beschriftung [...] zum wesentlichsten Teil der Aufnahme«.¹²⁰ Das Foto soll für die Geschichte Authentizität garantieren, diese ist von der Abbildung jedoch keineswegs gedeckt – umso weniger, da sich bei genauerer Betrachtung der Aufnahme zeigt, dass der Esel offensichtlich mit einem Strick an einem Baum festgebunden wurde. Die »in der ostafrikanischen Wildnis gemachten Aufnahmen frei lebender – nicht etwa eingehegter, gefangener oder angeschossener – Tiere«¹²¹ erweisen sich als Inszenierungen: Schillings fing und fixierte Beutetiere und spannte Stolperdrähte, welche bei Berührung durch näherkommende Raubtiere die eigens dafür entwickelte Blitzlichtanlage und den

116 SCHILLINGS, *Mit Blitzlicht und Büchse*, 5. Das sich streng dokumentarisch gebende Buch soll durch Berichte und visuelle Darstellungen den Leser:innen nach Wunsch des Autors »einen Hauch der Wildnis zutragen mitten in das Getriebe der hastenden technischen Zivilisation« (ebd.).

117 Vgl. ausführlich GALL, »Lebende Tiere und inszenierte Natur«, insb. 192, Zitate ebd. Auf die bereits bei Schillings wie auch bei Brehm geführte »Diskussion über Bild und Abbild, wahre Berichte und fingierte Geschichten von Naturdramen«, spielt Wolf in seinem Debüt, wie van Hoorn zeigt, deziert an: VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 298f.

118 SCHILLINGS, *Mit Blitzlicht und Büchse*, Tafel 33.

119 Vgl. hierzu Gall, der dies als typisch für die sich zu dieser Zeit durchsetzende »biologische Perspektive« beschreibt, welche sich für das *lebende* Tier interessierte: GALL, »Lebende Tiere und inszenierte Natur«, 170–173, sowie 192f.

120 BENJAMIN, »Kleine Geschichte der Photographie«, 385.

121 SCHILLINGS, *Mit Blitzlicht und Büchse*, 5.

Auslöser der Kamera betätigten.¹²² Die vermeintlich naturgetreuen Aufnahmen sind mithin »Ergebnis eines aufwendigen Arrangements aus technischen Vorrichtungen und natürlichen Objekten«;¹²³ bevor »das Blitzlicht flammt[]« wird eine ausgeklügelte Abbildungsapparatur installiert.¹²⁴ Das Foto stellt hier ein Elend dar, dessen Erklärung es nicht leistet; die schriftliche Kommentierung führt bei Schillings im Gegenteil zu einer Verschleierung der realen Zusammenhänge der Entstehung des Bilds wie der Sachverhalte.

In dem Diskurs, auf den sich Wolf in der Szene der Betrachtung der Zebra-Fotografie bezieht, ist dem Versprechen von »Wahrheit und Authentizität«¹²⁵ jeglicher Grund entzogen. »Also das ist das Zebra« (FB, 55): Die zunächst bizarr anmutende, von stauendem Unverständnis der Ich-Figur, auf übergeordneter Ebene aber implizit zugleich von reflexiver Durchdringung des Mediums sprechende Beschreibung erweist sich als Annäherung an das komplexe Wahrheitsregime und intrikate Wirklichkeitsverhältnis des Abbildungsmediums der (Tier-)Fotografie.

Bilder über Bilder. Intertextuelle Verweisräume

Auch auf den Bildern, die im Esszimmer Krogges hängen, sind Zebras zu sehen, allerdings ohne als solche benannt zu werden. Die Bilder sind, im Gegensatz zur fotografischen Aufnahme, nicht durch einen schriftlichen Zusatz erklärt. Während Krogge beim Essen von Abenteuern ihm bekannter Naturforscher erzählt und ausführlich einen Reisebericht des Forschers Hock-Bern wiedergibt, betrachtet das Ich^A die an den Wänden des Esszimmers hängenden »naturfarbigen Darstellungen« (FB, 176), welche die Erlebnisse eben jener Naturforscher, von denen Krogge der Tischgesellschaft berichtet, zu illustrieren scheinen.¹²⁶ Es sind drei gemalte Bilder, die vom Ich^A minutiös beschrieben werden und die gemeinsam eine an Schillings Aufnahmen erinnernde Bildfolge ergeben: Das erste Bild stellt eine Steppenlandschaft dar, in der eine Herde Zebras an einem Tümpel trinkt;¹²⁷ das zweite eine Gruppe Zebras auf der Flucht vor einem Löwen,

122 Vgl. KIESLING, *Anleitung zum Photographieren freilebender Tiere*, 68–71, zit. n. GALL, »Lebende Tiere und inszenierte Natur«, 192.

123 GALL, »Lebende Tiere und inszenierte Natur«, 192.

124 »In äußerster Scheu«, so kann man unter einer weiteren Aufnahme Schillings lesen, »nähert sich ein starkes Zebrarudel dem Wasser, die schönen Tigerpferde hoben sich scharf aus dem Dunkel der Nacht ab, als das Blitzlicht flammte...«: SCHILLINGS, *Mit Blitzlicht und Büchse*, Tafel 23.

125 SCHADE, »Posen der Ähnlichkeit«, 67.

126 Zur Bilderfolge im Kontext des »Afrikaforscher-Strang[s]« des Debüts, vgl. auch VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 295–301. Krogge schlüpft, so diese, in die Rolle eines »Reiseerzählers« (ebd., 281), dessen Vorträge am Tisch jedoch eher »wie eine Parodie auf einen Typus der Reisebeschreibung, dem es nicht um eine Darstellung von Forschungsergebnissen, sondern, näher am Abenteuerroman, um eine Inszenierung der Reise als Abenteuer geht« (ebd., 285). Für Verweise auf Prätexte vgl. ebd., 285f. Der Naturforscher Hock-Bern ist hierbei stereotype »Staffagefigur in einem Legendenkomplex rund um Afrika, wilde Tiere, echte Männer und dramatische Entscheidungssituationen«: Ebd., 293.

127 Dieses erste beschriebene Bild verweist wohl auf die erwähnte nächtliche Aufnahme Schillings von der Zebraherde an einer Wasserstelle (vgl. SCHILLINGS, *Mit Blitzlicht und Büchse*, Tafel 23), welche – in einem Aufgreifen des wolfschen Spiels mit Vorlagen – für die Gestaltung des Covers dieser Studie verwendet wurde.

der eines der Tiere gerade im Lauf gerissen hat; das dritte das in der Steppe liegende Skelett eines Zebras, auf welchem Geier sitzen.¹²⁸ Alle drei Bilder sind »in ein tiefes Abendrot getaucht« (FB, 176), das mit jedem Bild »noch ausgedehnter, noch brandiger« (FB, 178) wird.

Auch bei diesen Bildbeschreibungen wird, wie bereits bei der Beschreibung der Fotografie des Zebras, die Ebene der Repräsentation betont. Das Ich^A benennt etwa bei der Schilderung des ersten Bilds dessen Strukturierung, die konkrete Darstellung und die davon abstrahierte Bedeutung: »in der Mitte und zugleich im Vordergrund des Bildes, ist nur Dürre und Vertrocknetheit, dargestellt in Form von kleinen struppigen Grasbüscheln« (FB, 176).¹²⁹ Vermittelt wird durch das Ich nicht nur, was die Bilder zeigen, sondern auch, »wie sie zeigen«: »Inwiefern Bilder das, was in und auf ihnen sichtbar wird, sichtbar machen, ist an ihnen selbst einsehbar«, wie Emmanuel Alloa konstatiert.¹³⁰

Darüber hinaus fällt auf, dass auf allen drei Bildern eine als Naturforscher markierte bildinterne Beobachterinstanz abgebildet ist: »Auf der linken Seite des Bildes hat eine Person mit einem Tropenhelm ein Fernrohr ans Auge gesetzt und auf die Tiere gerichtet« (FB, 176), heißt es in der Beschreibung des ersten Bilds. »Am Rande, am äußersten Rande« des zweiten Bilds »steht eine Person mit Tropenhelm und Fernrohr [...] und beobachtet diesen Vorgang, diese Bewegung, dieses Dahinfliegen, diesen Tötungsvorgang, aus einer sicheren Entfernung« (FB, 177). Zum Schluss der Beschreibung des dritten Bilds schließlich resümiert das Ich:

Alles das, was ich beschrieben habe, wird beobachtet von einem tropenhelmtragenden, nun aber ganz klein in der Ferne stehenden Herrn zur Linken und ist, wie schon bemerkt, in ein brandiges ungeheuer ausgedehntes Abendrot getunkt und enthält außer diesen beiden Körpern, die ich beschrieben habe, außer trockenem Buschgras, nichts, eine bis in den Horizont hineingleitende Leere, vom Maler, offenbar einem Kenner der Gegend und der Vorkommnisse dieser Gegend, wiedergegeben. (FB, 178)

128 Entsprechend des von Gall konstatierten Interesses von u.a. Brehm und Schillings für Leben und Verhalten der beobachteten Tiere, ließe sich die Bilderfolge als die »Fortsetzung des Berichts« aus dem auf der Fotografie (»das Zebra«) nur als Exemplar seiner Art gezeigten Lebens des Zebras lesen.

129 Die weiteren textuellen Marker in Bezug auf die Darstellung der Bilder in der etwa drei Seiten umfassenden Passage sind: »im Vordergrund«, »Auf der linken Seite des Bildes« (FB, 176); »ähnliche Darstellung«, »am äußersten Rande dieses Bildes« (FB, 177); »im Vordergrund des Bildes«, »in der Mitte dieses Bildes«, »wie es dieser Darstellung [...] besser entspräche«, »vom Maler [...] wiedergegeben« (FB, 178). – Dass Robbe-Grilletts Bildbeschreibungsverfahren die Folie für Wolf liefert, gilt auch für den Ausweis der Struktur und Gemachtheit der beschriebenen Bilder. Auch bei Robbe-Grillet finden sich immer wieder Bemerkungen wie: »Rechts davon, das heißt in der Mitte des Bildes«, »ihre Bewegungen [...] sind durch die Zeichnung fixiert, unterbrochen, mitten im Entstehen angehalten worden« oder »Der Künstler hat bei ihrer Darstellung ebensoviel Sorgfalt an Einzelheiten gewendet, als ob sie im Vordergrund der Szene säßen.« ROBBE-GRILLET, *Die Niederlage von Reichenfels*, 14, 15 und 16.

130 ALLOA, »Transparenz und Störung«, 33. Alloa spricht, unter Verweis auf WALDENFELS, »Ordnungen des Sichtbaren« (1994), von einer »Selbstverdopplung der Zeigefunktion« bei bildlichen Phänomenen: »Der Möglichkeitsgrund ist dem Ästhetischen als sichtbares Wasserzeichen stets eingeschrieben; als solcher ist er prinzipiell nicht nur denk-, sondern erfahrbare.« Ebd.

Während beim ersten Bild bloß eine Figur erwähnt wird, die ein Fernrohr, also ein optisches Hilfsmittel »ans Auge gesetzt« und auf die dargestellte Szene gerichtet hat, wird beim zweiten und dritten Bild der Beobachtungsvorgang explizit benannt, wobei insbesondere beim letzten Bild die verschiedenen Vermittlungsinstanzen ausgeführt werden: Die in den Bildern dargestellten Szenen werden von einem (immer weiter in die Ferne rückenden) »trophelhelmttragenden« Herrn vom Bildrand und damit aus »sichere[r] Entfernung« beobachtet, was vom Maler des Bilds »wiedergegeben« und »dargestellt«, vom Ich wiederum, und dies wird gleich mehrfach betont, »beschrieben« wird. Nicht nur werden Herstellungsprozess und Darstellungsweise des Bilds, das vom Ich^A (da es den Maler als »Kenner der Gegend« beurteilt) offenbar als realitätsgetreu wahrgenommen wird, sowie der Beschreibungsprozess selbst in dieser Ekphrasis mitvermittelt. Darüber hinaus wird auch eine gestaffelte Beobachtungssituation ins Bild gesetzt, in der die Leser:innen zusätzlich zum Geschilderten auch den im Verlauf des Texts zum *running gag* werden den blinden Fleck des Ich erkennen können, nämlich dass es sich bei den von diesem als »gestreifte pferdeähnliche Tiere« (FB, 176) identifizierten Tieren um Zebras handelt. Die Inszenierung dieser dreifachen Beobachtungssituation, die wiederum von den Leser:innen »beobachtet« werden kann, artikuliert nicht allein die alte »Einsicht von der prinzipiellen Standortgebundenheit des Wissens«, sondern macht, wie Hans-Ulrich Gumbrecht allgemein über die Bedeutung des Beobachter-Begriffs schreibt, die »Komplexität jener Vorbedingungen« sichtbar, »unter denen Sinn gebildet wird«.¹³¹

In diesem Kontext bemerkenswert ist, dass mindestens eines der beschriebenen Bilder dieser Passage ein literarisches Bildzitat darstellt. Für das mittlere Bild der Bilderfolge findet sich, wie Tanja van Hoorn in ihrer Analyse der intertextuellen und intermedialen Bezüge von *Fortsetzung des Berichts* in Bezug auf den Umgang mit Naturgeschichte herausgearbeitet hat, eine Vorlage in dem in den 1950er und 1960er Jahren neu herausgegebenen und überaus populären Nachschlagewerk *Brehms Tierleben*. In der zweiten Ausgabe des *Brehm* ist im Kapitel zum Zebra ein Aquarell abgebildet, das eine Gruppe vor einem Löwen flüchtender Zebras darstellt. Dieses hat wohl als Vorbild der Bildbeschreibung im Text gedient, wird von Wolf allerdings bezeichnenderweise um die Beobachterfigur ergänzt.¹³² Im übertragenen Sinne ist das »Bilderbuch«¹³³ *Fortsetzung des Berichts* durch derartige Bildzitate ebenso wie seine Prätexte »bebildert« und »mit Abbildungen versehen«, wenn sich auch die Bilder nicht als Abdrucke, sondern als (varierend verfremdet) eingeflochtene Bildbeschreibungen im Text finden.

131 GUMBRECHT, »Flache Diskurse«, 920, Hervorh. im Original. »Ob ich beobachte«, so Gumbrecht weiter, »Beobachtungen beobachte oder Beobachtungen von Beobachtungen beobachte, ist hinsichtlich der empirischen »Härte« und hinsichtlich der diskursiven Anschlußmöglichkeiten meiner Beobachtungen höchst relevant.« Ebd.

132 Vgl. VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 297 sowie BREHM, *Brehms Tierleben*, Bd. 3 (1883), Zebra-Gemälde auf der Tafel zwischen 48 und 49. Diese Abbildung ist laut van Hoorn nicht die einzige, die in Wolfs Debüt aus Texten des späten 19. bzw. frühen 20. Jahrhunderts als (Bild-)Zitat eingeflochten wird. Vgl. ebd., 297–301. Dass es in Wolfs Debüt von (Bild-)Zitaten nur so wimmelt, ahnte 1965 bereits Rainer Scheunemann: Die Beschreibungen »könnten ebensogut Beschreibungen von Bildern aus der »Gartenlaube« sein, sie erinnerten »an Collagen von längst lächerlich fremden Illustrationen aus der Gründerzeit«; SCHEUNEMANN, »Erzählen im Kreise«, 32.

133 WOLF, *Die Fortsetzung des Berichts. Roman*. Manuskript Prosa [DLA], Titelblatt.

Über das Verfahren des Bildzitats und die exponierten Bildbeschreibungen findet im Text somit auch eine Konfrontation des Mediums Sprache mit dem Medium Bild statt.¹³⁴ Während literarische Texte, die mehr oder minder bekannte reale Kunstwerke zitieren, an das Bildgedächtnis der Lesenden appellieren und sich dergestalt in die Tradition des Paragone, des Wettstreits der Künste stellen,¹³⁵ ist die Referenz in *Fortsetzung des Berichts* so versteckt, dass die meisten Leser-innen nur ahnen können, dass ein Bildzitat vorliegt. Ahnen können sie dies aber durchaus. Auch wenn das Fremdmaterial keineswegs ohne Weiteres erkennbar ist, so gibt der Text doch Hinweise auf die eingearbeiteten Bild- und, wie zu sehen sein wird, Textzitate.¹³⁶ Bei der intradiegetischen Ekphrasis des zweiten Bilds der Bildfolge wird in einem abrupten Anschluss an die empathische Schilderung der Tötung des Zebras durch den Löwen die Anatomie des Zebras anhand seiner schwarz-weißen Streifung thematisiert:

Auf dem Rücken des letzten um ein Stück zurückgebliebenen Tieres, das sich hoch aufbäumt, hockt, das Gebiß in den Nacken des Tieres gegraben und mit einem ungeheuren Zähnedruck die obersten Halswirbel zermalmend, wobei Blut aus den Bißstellen spritzt, die Krallen mit außerordentlicher Kraft in das Rückenfleisch geschlagen, ein Löwe, sein Gesicht drückt Blutdurst, das des Opfers hingegen Todesangst aus, die innere Lage der Beine bis zu den Schulter- und Hüftknochen gibt sich durch die Körperstreifung so zu erkennen, als sehe man durch eine durchsichtige Hülle eine Schicht tiefer in das lebende Tier hinein. (FB, 177)

Die dramatische Schilderung der Situation und deren Interpretation (»Blutdurst«, »Todesangst«) springt übergangslos und überraschend um in eine distanziert-beschreibende Darstellung des Zusammenhangs von Musterung des Fells und Körperbau des

134 Laut Konstanze Fliedl, Marina Rauchenbacher und Johanna Wolf die Funktion von Kunstzitaten im literarischen Text. Vgl. FLIEDL et al., »Einleitung [*Handbuch der Kunstzitate*]«, XI. Trotz »pictorial« beziehungsweise »iconic turn« und dem damit einhergehenden Interesse an der komplexen Interaktion von Visualität und Diskurs sowie einer schier unüberschaubaren Menge an Beiträgen zur intermediären Relation von Literatur und Kunst sei, so stellen diese fest, die Tradition von Kunstzitation bislang nicht systematisch untersucht worden: vgl. ebd., IX–X. Heffernan bestimmt die »paragonal energy« als dasjenige Merkmal, das die Ekphrasis als Kunstbeschreibung in der Literatur über die Zeit hinweg erhalten hat: »ekphrasis stages a contest between rival modes of representation: between the driving force of the narrating word and the stubborn resistance of the fixed image.« HEFFERNAN, *The Museum of Words*, 6.

135 Es ließen sich hier (gerade im zeitlichen Umfeld der 1960er bis 1980er Jahre) viele Beispiele nennen. Exemplarisch sei lediglich erinnert an die vielen und ausufernden Bildbeschreibungen in Peter Weiss' zwischen 1971–1981 entstandener *Ästhetik des Widerstands*.

136 Vgl. zu den ausgiebigen, einer »vierfach ausdifferenzierte[n] experimentelle[n] Collagetechnik« folgenden Zitaten von »Namen, Duktus, Textteile[n] und Bilder[n]« insbesondere aus *Brehms Tierleben*, die sich zu einer wahrhaften »Referenzzwut« steigern, ausführlich VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 297–306, Zitate 305 und 302. Van Hoorn konstatiert, es werde »mit äußerster Konsequenz darauf [ge]achtet«, dass die Zitate nicht erkennbar seien: »Offenbar geht es um die Evokation einer in sich homogen wirkenden Szenerie, die zwar tatsächlich aus ganz konkreten Bausteinen zusammengesetzt wird, dies aber im Sinne einer gelungenen Illusionsbildung aufs Sorgfältigste verwischt.« Ebd., 297. Ich baue im Folgenden auf van Hoorns Ergebnissen auf, möchte aber in Bezug auf die (Un-)Sichtbarkeit der Zitate eine etwas andere Lesart vorschlagen.

Zebras. Auf sprachlicher Ebene wird dieser Sprung durch einen plötzlichen Wechsel des Subjekts des Satzes markiert: Die lange Hypotaxe lässt erwarten, dass weiterhin vom Löwen die Rede ist, und so wird erst durch die Nennung der »Körperstreifung« klar, dass sich die Beschreibung der »innere[n] Lage der Beine« auf das Zebra bezieht. Für die Leser:innen ist durch den Wechsel des Subjekts des Satzes im Text subtil kenntlich gemacht, dass an dieser Stelle möglicherweise ein Bruch vorliegt – und tatsächlich ist hier ein Fremdkörper, nämlich ein Textzitat in die Beschreibung integriert. Wie van Hoorn zeigt, findet sich eben diese Beschreibung der Streifung des Zebrafell im *Brehm*.¹³⁷ Dort heißt es im Artikel zum Zebra, der Wissenschaftler Wilhelm Bölsche habe auf die »Durchsichtigkeit« der Zebrastreifung aufmerksam gemacht, welche wirke, »als sähe man durch eine durchsichtige Hülle in das lebendige Tier hinein«. ¹³⁸

In der zitierten Passage liegt also ein »mehrfach in sich gestaffelte[s] Verweisungssystem« vor.¹³⁹ Auch hier lässt sich mit Barthes konstatieren, dass es nicht die Wirklichkeit selbst ist, die abgebildet wird, sondern stets eine schon existierende Repräsentation der Wirklichkeit: »Code über Code«¹⁴⁰ über Code.¹⁴¹ Die Bezüge auf Reiseberichte und Zebra changieren, so van Hoorn, »zwischen scheinbar dokumentarischen Materialien (Bericht, Foto) und ästhetisierten, fiktionalisierten Varianten (>Geschichte«, Gemälde)«. ¹⁴² An den Zebras in Wolfs Text lasse sich aber zudem ein »Phänomen der Oberflächentransparenz beobachten, bei dem das üblicherweise Verborgene, Innere, Unsichtbare«¹⁴³ zum Vorschein komme. Dieses »Phänomen der Durchlässigkeit« liest van Hoorn als ein »zentrales poetologisches Verfahren Ror Wolfs«: Durchlässig sei schließlich auch der Text, in dem anhand der Zitate »Durchsicht gewährt wird in die geistigen Welten anderer – ohne dass dies freilich transparent gemacht würde. Vielmehr wird in entschiedener Plagiatsmanier kopiert, d.h. Fremdes einmontiert und als solches nicht ausgewiesen.«¹⁴⁴

In Anbetracht der im Vorangehenden vorgenommenen Analysen möchte ich das von van Hoorn benannte und in der Tat zentrale Verfahren Wolfs auch hier als Spiel von Transparenz und Opazität beschreiben, insofern es auf die Verfahren der Zitation und Collage wie auch der *mise en abyme* meiner Ansicht nach im Text durchaus Hinweise

137 Vgl. ebd., 299.

138 BREHM, *Brehms Tierleben*, Bd. 12 (1915), 638.

139 VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 300.

140 BARTHES, *S/Z*, 58f.

141 Van Hoorn konstatiert: »In einem Gemälde, das einen Bericht Hock-Berns illustrieren soll, den Krogge referiert hat, wird in der Beschreibung durch den Erzähler der *Brehm* aufgeschlagen, und zwar an einer Stelle, an der Brehm Bölsche zitiert. Das Zitationsverfahren gleicht einem Spiegelkabinett, wo in jedem Spiegel derselbe Gegenstand noch einmal auftaucht und das Original in einem Meer von Abbildern zu verschwinden scheint.« VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 300.

142 Ebd., 296.

143 Ebd., 299.

144 Ebd. Wolf bediene sich, so van Hoorns Resümee, »eines verdeckten Intertextualitäts- und Intermedialitätsverfahrens, das die wichtigste naturgeschichtliche Institution der Jahrhundertwende, den *Brehm*, imitiert und in grotesker Überzeichnung parodiert.« Ebd., 301.

gibt.¹⁴⁵ Neben der oben erwähnten subtilen Sichtbarmachung von Bruchstellen, an denen Zitate einmontiert sind, durch eine die Leser:innen auf die falsche Fährte lockende Syntax ließe sich als weiterer Anhaltspunkt für das den Text prägende Zitationsverfahren auch die Imitation und Persiflage von Wissenschaftsprosa in *Fortsetzung des Berichts* anführen: Über lange Passagen hinweg werden beispielsweise die Naturforscher und »Gewährsmänner« »Diezel Schilling Bart Jäckel Matschie Schwalbe Hock-Bern« (FB, 194) zitiert; es wird sich auf diese bezogen oder von diesen abgegrenzt.¹⁴⁶ Zudem gibt es immer wieder Textstellen, die selbstreflexiv auf das eigene Verfahren verweisen. Als Anspielung dahingehend lässt sich etwa die Erwähnung des unverzichtbaren Schreibwerkzeugs der Collagenproduktion, der Schere, gleich auf den ersten Seiten des Buchs lesen. Dass der bereits im Kontext des wolfschen Beschreibungsverfahrens analysierte, sich auf dem (Schreib-)Tisch ausbreitende Wasserfleck eine imaginäre Bildproduktion anstößt, die unwillkürlich gerade das Bild »einer Schere, keiner Schere, aber einer Hand mit einer Schere« (FB, 9) erzeugt, scheint mir kein Zufall zu sein.¹⁴⁷ Darauf, dass zitiert und collagiert wird oder zumindest werden könnte, wird über kleinere und größere Hinweise und Störmomente auf motivischer wie sprachlicher Ebene aufmerksam gemacht. Nur was zitiert wird, wird den meisten Rezipient:innen – sofern sie nicht zufällig *Brehms Tierleben*, *Schillings Mit Blitzlicht und Büchse* oder einen der anderen Prätexte parallel lesen – verborgen bleiben.

Wolfs Prosa steht so im Zeichen eines ausgewiesenen Spiels von nicht ausgewiesenen Referenzen, das auf die Vermitteltheit und Zitathaftigkeit jeglicher Darstellung verweist. Das selbstreflexive ästhetische Spiel von Transparenz und Opazität ist nicht nur (wie bereits unter anderem anhand des Fensterparadigmas gezeigt) auf Ebene der Sprache und der Motive, sondern auch auf der Ebene eines intertextuellen und intermedialen Bezugsraums eines der zentralen poetologischen Verfahren Wolfs. Dieses Spiel wird im Text mal mehr, mal weniger subtil kenntlich gemacht, so dass beim Lesen sowohl Irritation als auch die mehr oder weniger deutliche Ahnung erzeugt werden,

145 Das Collageverfahren ist fraglos bei Wolf wesentlich weniger offensiv ausgestellt als bei anderen experimentell mit Montagetechniken arbeitenden Künstler:innen der Zeit. Im Gegensatz etwa zur ebenfalls im Laufe der 1960er Jahre entwickelten Oberflächenästhetik der Collagebände Rolf Dieter Brinkmanns ist der intermediale Bezugsraum in der Prosa Wolfs nicht auf den ersten Blick bereits anhand der Buchgestaltung zu erkennen.

146 In Bezug auf die Zebrastrreifung etwa heißt es: »[...] und zwischen den scharf ausgeprägten Hauptstreifen sieht man die undeutlichen Schatten- oder Zwischenstreifen, wie Hock-Bern festgestellt hat und berichtet hat, ja es hat eine gewisse Wahrscheinlichkeit, es hat eine gewisse Folgerichtigkeit, wie Schilling sagt, es gibt Gründe, es ist annehmbar, es leuchtet ein unter diesen Umständen, wie Hock-Bern sie beschrieben hat, [...] wobei die Streifung des Körpers, das sagt Bart und trifft sich dabei mit dem Gesagten von Schilling, nicht auffällig sondern sogar unauffällig ist und keine neuen Beobachtungen zulässt, wie Hock-Bern festgestellt hat [...].« FB, 190f. Die von Wolf genannten Namen verweisen dabei auf historische Naturforscher, auf die sich auch Brehm bezieht: Vgl. hierzu wie zum Referenz- und Beglaubigungsverfahren VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 287–293.

147 Wobei genau dieser Stelle zudem, wie gezeigt, ein intertextueller Verweis auf Robbe-Grilletts *Niederlage von Reichenfels* eingeschrieben ist. – Vgl. zur Schere als Schneide- und Schreibwerkzeug der »Kränkung [...] für die Herren klassischer Schreibszenen«: VOGEL, »Kampfpfad spitzer Gegenstände«, Zitat 67.

dass im Text Bereiche vorhanden sind, auf die der freie Durchblick der Lesenden gestört ist.

1.4 »dieses Bild singt und schreit und strahlt und kracht«. Die Realismusfrage als Frage des Mediums und der Form

Die Dynamik von Verbergen und Entdecken spielt, allerdings auf anderer Ebene, auch in der letzten die Bildbetrachtung und -beschreibung dominant in Szene setzenden Passage in *Fortsetzung des Berichts* eine wesentliche Rolle. Das intradiegetische Ich^B und Wobser betreten auf einem Jahrmarkt eine Guckkastenbude, in der sie durch eine »Wand mit einer in diese Wand eingeschnittenen Reihe runder verglaster Gucklöcher« (FB, 248) vier Bilder betrachten, die unterschiedliche, aber allesamt grausame Todesarten darstellen. Dies ist im Rahmen der Tradition des Guckkastens als Jahrmarktsattraktion, dessen Blütezeit von der zweiten Hälfte des 18. bis ins 19. Jahrhundert reichte, nicht weiter verwunderlich: Guckkasten-Bilder zeigten (neben den am weitesten verbreiteten Szenen ferner Länder) oft dramatische Ereignisse wie Naturkatastrophen; Johann Christoph Kohlhans, von dem die erste schriftliche Beschreibung sowie Bauanleitung eines Guckkastens stammt, meinte gar, mithilfe des Kastens würde man »die Pforten der Hölle in der Tieffe vor Augen gestellt bekommen«.¹⁴⁸ Dieser Beschreibung ganz entsprechend ist auf dem ersten Bild, das das Ich^B und Wobser im Guckkasten betrachten, eine Hexenverbrennung abgebildet, das zweite zeigt einen Schiffbruch, das dritte stellt eine Hinrichtung am Schafott dar. »Das vierte Guckloch« schließlich eröffnet den Blick auf »ein ungeheuer ausgebreitetes in die Länge gezogenes Bild, ein Schlachtpanorama« (FB, 249). »[U]ngeheuer ausgebreitet[] und in die Länge gezogen[]« ist auch dessen Beschreibung: Während auf diejenige der ersten drei Bilder jeweils maximal eine halbe Seite verwendet wird, erfordert die Beschreibung des vierten Bilds etwa viereinhalb Seiten (vgl. FB, 249–254), auf denen ein detailreicher Überblick über das Panorama der Schlacht entwickelt wird.

Das Potential der Ekphrasis, »gesteigerte Evidenz« zu erzeugen, wird hier im Vergleich zu allen Bildbeschreibungen im Debüt am umfassendsten ausgeschöpft: Die Passage stellt (wie Gottfried Boehm und Helmut Pfotenhauer allgemein für die Beschreibung konstatieren) »die Zeit still, schafft Gegenwart im komplexen Gefüge der sprachlichen Tempi und ihrer verfließenden Sukzession«.¹⁴⁹ Wie schon bei den bisher untersuchten Ekphraseis wird auch bei dieser Schilderung durch das konventionelle Vokabular der Bildbeschreibung auf die Bildlichkeit der Darstellung hingewiesen, gleichzeitig allerdings scheint eine distanzierte Position der berichtenden Instanz hier

148 KOHLHANS, *Neu-erfundene Mathematische und Optische Curiositäten* (1677), zit. n. GEIMER-STANGIER/MOMBOUR, *Guckkasten*, 10. Ein Blick in die Texte der von Mia Geimer-Stangier und Eva Maria Mombour zusammengestellten Guckkastenlieder des 19. Jahrhunderts zeigt, dass Hinrichtungen und Schlachten typische Szenarien waren: vgl. ebd. bspw. 22. Zu den Sujets der Veduten vgl. auch HICK, *Geschichte der optischen Medien*, 225.

149 BOEHM/PFOTENHAUER, »Einleitung: Wege der Beschreibung«, 13.

schwer aufrechtzuerhalten. Das Ich^B taucht über längere Strecken ins dargestellte Geschehen ein; durch lokale und temporale Adverbien wie »hier« und »nun« wird große Nähe zum dargestellten Schlachtgeschehen suggeriert, welches in seiner Darstellung nicht mehr kommentiert oder eingeordnet, sondern als Masse an Einzelwahrnehmungen nur noch wiedergegeben wird:

ein Anprall, ein Niedersäbeln, Auseinanderhauen, Durchbohren, ein Niedersinken mit gespaltenem Kopf, ein Aufbäumen, Herabstürzen, Weiterschleifen an Steigbügeln, ein Aufklaffen, Abreißen, Herumwirbeln, ein Durcheinander von Bewegungen, von Körperteilen, von Köpfen, Armen, Säbeln, Hufen, Helmen, ein Aufleuchten, Aufspritzen, Verstümmeln. (FB, 253)

Ohne strukturierende Elemente wird durch die bloße Aneinanderreihung von Nomen und Nominalisierungen von Verben eine *accumulatio* visueller Eindrücke erzeugt, die in der Beschreibung eine perzeptive Überflutung durch die einzelnen Bildbestandteile zu evozieren sucht. In dieser Passage wird das Bild nicht als Ausschnitt, als sichtbarer Teil eines zwar nicht fassbaren, aber dennoch im Text präsenten größeren Kontexts gezeigt, sondern es scheint kein Außerhalb des Bilds mehr zu geben: Das Ich^B geht (für den Moment der Beschreibung) ganz im visuellen Erleben auf.

Die Aufgabe der Distanz, die in der Beschreibung des Panoramas offenbar wird, scheint in der spezifischen Charakteristik des Mediums Guckkasten begründet, der (im Gegensatz zu Fotografie oder Malerei) keine bloße Abbildungstechnik darstellt, sondern eine die Betrachter:innen einbeziehende Apparatur zur Herstellung optischer Täuschung – eine Bildmaschine. Der Guckkasten, der zu den ersten Massenmedien gezählt werden kann, suggeriert beim Blick durch das Gerät eine räumliche Tiefendimension, welche das Bild selbst gar nicht besitzen kann; eine optisch erzeugte Tiefe und Weite, die erst in der Kombination aus Bild und Spiegeln, Linsen und Beleuchtung des Apparats zustande kommt.¹⁵⁰ Was im Schauen in den Guckkasten ausgestellt ist, ist der perspektivisch organisierte Blick: Der Standort der Schauenden sowie der Abstand vom Gegenstand sind fixiert, die Bilder sind mithilfe einer überpointierten zentralperspektivischen Organisation ganz auf die Betrachter:innen hin ausgerichtet, um eine möglichst starke Tiefenwirkung zu erzielen.¹⁵¹ Der Guckkasten steht für eine Wahrnehmung, die durch Perspektive und Tableau vermittelt ist und die von einem sicheren Standort – aus der Position des Voyeurs – Überblick gewinnt. Auf diese Weise ist er als Medium auch Ausdruck der rationalistischen Wünsche der Zeit seiner Entstehung, nach einem in Ausschnitte begrenzten, sachlich objektivierten und dadurch

150 Vgl. hierzu KOHLHANS, *Neu-erfundene Mathematische und Optische Curiositäten*, 294f. sowie HICK, *Geschichte der optischen Medien*, 222f.

151 Vgl. HICK, *Geschichte der optischen Medien*, 227.

kontrollierten Sehen.¹⁵² Die perspektivisch organisierte Apparatur des Guckkastens, so beschreibt Ulrike Hick deren Funktionsmechanismus,

schreibt sich der Bildwahrnehmung ein, ihre dispositive Struktur verändert sie gegenüber einer nicht vermittelten Betrachtung nachhaltig: Durch die gezielte Beleuchtung scheint die Vedute aus der dunklen Umgebung des Kastens herausgelöst, ihre Darstellungen wirken durch die Linse, als seien sie bis zur virtuellen Lebensgröße entfaltet und über das Erscheinen im Spiegel entmaterialisiert. Während hier dem Betrachter gleichsam ein ›Fenster zur Welt‹ eröffnet wird, stellt zugleich der Blick in den abgeschlossenen dunklen Kasten – sprich der hermetische Ausschluß einer vergleichenden empirischen Wahrnehmung – paradoxerweise die Voraussetzung für dieses imaginäre Erleben dar.¹⁵³

Die apparative Anordnung verursacht ein ›Hineingezogenwerden‹ der Betrachter:innen in die Bildwelt des Guckkastens, bei dem der visuelle Eindruck dominiert, während die körperliche Verortung im Hier und Jetzt in den Hintergrund tritt.¹⁵⁴ Es kommt zu einer virtuellen Immersion ins Bild, dessen Mittelpunkt die Betrachterin zu sein scheint, während die auf sie bezogene Welt sich in die vermeintliche Ferne erstreckt. Eben diese Gleichzeitigkeit von Nähe und Distanz ist ausschlaggebend für die Wirkung des Guckkastenschauens. Die Teilnahme an real wirkenden, schreckenerregenden Szenen wie etwa eines Schiffbruchs oder einer Schlacht wird durch den scheinbar zentralen, zugleich aber distanzierten Standpunkt ermöglicht, der die Voraussetzung für ein sicheres und ›beschauliches‹ Erleben darstellt.¹⁵⁵ Der Guckkasten verweist dergestalt zum einen auf eine maximal (apparativ, perspektivisch) gesteuerte und somit vermittelte Darstellung und Wahrnehmung, zum anderen auf größtmögliche Immersion der Betrachter:innen ins erzeugte Bild.

In der Beschreibung des Schlachtpanoramas in *Fortsetzung des Berichts* werden diese medienpezifischen Aspekte thematisch, wenn es in direktem Anschluss an die oben zitierte Passage, in welcher die Einzelheiten des Tötens und Sterbens zu einer Flut von Eindrücken gehäuft werden, zum Abschluss der langen Bildbeschreibung heißt:

152 Die Hochzeit des Guckkastens war die Zeit der Aufklärung. August Langen zufolge spiegelt der Guckkasten »[w]ie kein anderes Instrument [...] die geistige Eigenart jener Epoche wider. Seine gewaltige Verbreitung und Volkstümlichkeit ist der vielleicht klarste Ausdruck des Zeitwillens zu treuem, objektiv richtigem Sehen.« LANGEN, *Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts*, 32. Allerdings muss man, so hält Ulrike Hick fest, von zwei differenzierten Bezugsrahmen sprechen. Der Guckkasten erlebt zum einen als aufklärerische Sehmaschine des Bürgertums große Beliebtheit, zum anderen aber auch in popularisierter Form als Unterhaltungsmedium und Sensation auf Jahrmärkten. Dass Wolf gerade den Guckkasten als Medium wählt, ist im Rahmen seiner Poetik nicht verwunderlich: Der Guckkasten ist auf die (zwar möglicherweise spektakuläre, aber dennoch *profane*) Wirklichkeit gerichtet und steht insofern – trotz zeitlich und räumlich paralleler Verbreitung – komplementär zu den Vergnügungen der *laterna magica* und der *camera obscura*, die tendenziell auf das magisch Wunderbare und lustvolle wie schreckliche Überraschungen ausgerichtet sind. Vgl. HICK, *Geschichte der optischen Medien*, 220.

153 Hick, *Geschichte der optischen Medien*, 223.

154 Vgl. ebd., 229.

155 Vgl. ebd., 229f.

In diesem Teil des Bildes in Stücke geschlagen aufgerissen am Boden übereinander Pferde Reiter und Fußsoldaten, dieser Reiterangriff ist zusammengebrochen, und es ist die Artillerie, die, von links nach rechts schießend, die Entscheidung herbeigeführt hat, und es zeuge für die Klugheit und den Weitblick der von links nach rechts blickenden Generäle, sagt neben mir Wobser, daß sie die Wirkung der Artillerie offenbar erkannt und gut ausgenutzt haben. Die in der linken hinteren Hälfte des Bildes aufgefahrenen Kanonen spucken Granaten mit roten Schweifen, dampfen und spucken und sprühen, und die Kugeln platzen in den Gruppierungen der nach links gerichtet Kämpfenden und wirbeln sie in die Luft zusammen mit Schmutzgarben und Sprengstücken und alles ist unter einem blutroten Abendhimmel gemalt, alles spielt sich auf diesem Bild, mit diesen tausend nach links schreienden und tausend nach rechts schreienden Mündern, nach links fliegenden nach rechts fliegenden Geschossen, nach links stoßenden nach rechts stoßenden Bajonetten vor der Farbenpracht des rotschimmernden Horizonts ab, und dieses Bild singt und schreit und strahlt und kracht wie noch nie und ist doch ganz stumm, und in dieser Stummheit ist in der Abendröte alles in der Bewegung des Tötens erstarrt. (FB, 253f.)

Sowohl der Akt der Anschauung wie auch der Eindruck einer real erscheinenden Szenerie werden in dieser Beschreibung des Guckkastenschauens aufgerufen, wobei das Ich^B nun wieder eine distanziertere Haltung dem Bild gegenüber eingenommen hat, das Bild als solches benennt und auf dessen räumliche Strukturierung hinweist. Beobachtungssituation und Außenwelt bleiben aber gleichwohl weiterhin visuell ausgeklammert, die empirische Realität ist ausgegrenzt, da das Auge von der Verortung im Hier und Jetzt der Diegese gelöst ist. Auditiv jedoch wird die Außenwelt durch die Erklärung und Bewertung Wobsers – der als Erzähler und Erklärer hier die Rolle des Vorführers des Guckkastens einnimmt, der auf Jahrmärkten die Bilder verbal mit Geschichten oder Erläuterungen begleitete¹⁵⁶ – nach und nach wieder präsent. Aus der immersiven Beschreibung des Bilds wird auf sprachlicher Ebene mehr und mehr herausgezoomt, wenn immer klarer die Vermittlung ausgestellt wird. Während es zunächst heißt, »es ist die Artillerie«, wird über den Konjunktiv der Formulierung »es zeuge für die Klugheit« der Generäle das Gesagte als indirekte Rede angekündigt, woraufhin mit dem Einschub »sagt neben mir Wobser« schließlich explizit gemacht wird, wer innerhalb der Diegese diese Bewertung macht, und zwar in der bis dahin vollkommen in den Hintergrund gerückten konkreten zeiträumlichen Situation des Schauens »neben« dem Ich^B. Mit der Rückkehr der Präsenz der Vermittlungsinstanzen wird das Dargestellte zunehmend in einer nicht nur das Sichtbare benennenden, sondern auch einordnenden und abstrahierenden Weise beschrieben: Das Ich^B kann Waffen bestimmen, die geöffneten Mündern als »schreiend[]«, die gesamte Szenerie als »Bewegung des Tötens« beurteilen.¹⁵⁷ Zum Schluss der Beschreibung wird die affektive, synästhetische Wirkung

156 Vgl. zur Rolle des Vorführers ebd., 235.

157 Das im Guckkasten gezeigte Schlachtpanorama folgt im Text (hierauf wird in Kap. II.5.3 noch genauer eingegangen) auf eine wenige Seiten zuvor detailliert geschilderte Schlachthaus-Szene, also auf ein Schlacht-Panorama anderer Art. Kunstkonventionen und Sehgewohnheiten rücken somit in den Blick: Es werden in kurzer Folge zwei Bedeutungsvarianten des Lexems »Schlachten« kontrastiert, die beide das Töten zum Darstellungsgegenstand haben, von denen allerdings eine signifikant häufiger Gegenstand der »schönen Künste« ist als die andere.

des Bilds geschildert. Merkmal des Bilds ist vor allem seine Präsenz:¹⁵⁸ Es steht dem betrachtenden Ich^B quasi lebendig vor Augen – es »singt und schreit und strahlt und kracht«, es ist in Bewegung und doch zugleich »stumm« und »erstarrt«.¹⁵⁹

Der »ekphrastische Ehrgeiz« zielt nach Murray Krieger darauf, sprachlich das mit Worten eigentlich nicht Darstellbare zur Darstellung zu bringen. Er will die verbale Sequenz in einer (räumlichen) Gestalt einfrieren, jedoch ohne sie der Begrenzung eines stillgestellten Bilds anheimfallen zu lassen. Mit diesem Streben etabliert das ekphrastische Schreiben eine letztlich unauflösbare Spannung zweier gegenläufiger Impulse: »nach dem räumlichen Fixum« auf der einen, »nach der Freiheit des Zeitflusses« auf der anderen Seite.¹⁶⁰ In Wolfs Beschreibung des Guckkasten-Schauens werden wesentliche Verheißungen des Bilds im Text in Szene gesetzt: Bewegungslosigkeit und Bewegungsfluss, Visuelles und Akustisches werden zu verschmelzen versucht; Stillstand und Bewegung verschränken sich zu einer alle Sinne ansprechenden Erfahrung überwältigender Unmittelbarkeit. Wie auch bei der Schilderung des Gemäldes der Witwe in *Pilzer und Pelzer* wird hier die bewegte Anschaulichkeit des Bilds (erinnernd an die Schreibverfahren Robbe-Grilletts und Claude Simons) durch seine Beschreibung in Szene gesetzt. Doch während die Wellenbilder der Witwe die Bild*produktion* in den Blick rücken, betont das Bild im Guckkasten den Entstehungsprozess des Bilds im Akt der *Rezeption*. Die Vedute ist für sich »erstarrt« und »stumm« – erst in Kombination mit der Apparatur des Guckkastens und einem technisch gesteuert wahrnehmenden Subjekt entsteht die immersive Tiefenwirkung, erwacht das Bild scheinbar zum Leben, »strahlt und kracht«. Das »Reale« ist mithin eine Folge mechanischer Konstruktion geworden.¹⁶¹

Wo intradiegetisch das Bild durch mechanische Konstruktion zum Leben erweckt wird, geschieht dies auf Textebene durch die rhetorische Technik der Ekphrasis. Die Ekphrasis, so James Heffernan, »speaks not only *about* works of art but also *to* and *for* them. In so doing, it stages – within the theater of language itself – a revolution of the image

158 Die physische Präsenz des Bilds bringt nach Horst Bredekamp die »aristotelische *enargeia*, die in jedem Artefakt eine Energiequelle wähnt, die dem Werk erlaubt, zu einer wirkenden Kraft zu werden« mit sich: BREDEKAMP, *Theorie des Bildakts*, 5.

159 Vgl. zur Umstrukturierung des Sehens, die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts beginnt, auch Jonathan Crary, der eine »neue Positionierung des Betrachters außerhalb der festen Bezugspunkte von Innen/Außen, die die Camera Obscura noch voraussetzte, in ein unmarkiertes Feld« beschreibt, »auf dem die Unterscheidung zwischen inneren Empfindungen und äußeren Zeichen unwiderruflich verwischt ist«: Das Sehen befreit sich und »fällt aus den festen Strukturen heraus«. CRARY, *Techniken des Betrachters*, 35. Das Ich im Text Wolfs gehört eindeutig bereits einem Betrachter-innen-Typus des neu strukturierten Sehens zu, ist als (unter anderem) »anpassungsfähigere[r], autonomere[r] und produktivere[r] Betrachter« (ebd., 151) zu begreifen. – Schlagworte der zitierten Schlachtbeschreibung (»Artillerie«, »Pferde«, »Granaten«) verweisen auch hier ein weiteres Mal auf Claude Simons *Straße in Flandern*, in der sehr prominent im letzten Satz des Buchs von Erstarrung die Rede ist. Der angesichts des Kriegs fassungslose Erzähler vermerkt: »die Welt stand still erstarrt zerbröckelnd sich häutend zusammenbrechend allmählich zerfallend«. SIMON, *Die Straße in Flandern*, 302.

160 Vgl. KRIEGER, »Das Problem der Ekphrasis«, alle Zitate 43.

161 Vgl. hierzu unter historischer Perspektive CRARY, *Techniken des Betrachters*, insb. 44–48 sowie KNALLER, »Realitätskonzepte in der Moderne«, 14.

against the word«. ¹⁶² Auf dem Schauplatz der Sprache sucht die Ekphrasis diese Revolution des Bilds gegen das Wort zugleich zu beschwören wie verbal unter Kontrolle zu halten. Im Text des Debüts sind es die Worte, die die Kraft des Bilds überhaupt erst zur Schau stellen: die Kraft, aufzuwühlen, zu faszinieren, zu verstören. Die Ekphrasis erweist sich als Verfahren, das dem stummen (Bild-)Objekt im literarischen Text eine Stimme verleiht, durch die dieses in seiner sprachlichen Vermittlung zu tönen, zu singen, zu schreiben, zu krachen beginnt.

Ins Bild setzen. Die Realismusfrage als Formfrage

Die Analyse der Bildbeschreibungen in *Fortsetzung des Berichts* und *Pilzer und Pelzer* macht das breite Spektrum deutlich, in dem sich Ror Wolf in seiner Prosa mit textuell inszenierter Bildlichkeit auseinandersetzt: Von einer intradiegetisch realen Szene, die im *freeze frame* zu einem Bild stillgestellt wird, reicht dieses hin zum Bildobjekt der Vedute, das in der Betrachtung im Guckkasten zu lebendig-sinnlicher Präsenz gelangt. Die Prosa rückt verschiedene Medien und Bilderzeugungsverfahren sowie mit diesen verbundene Repräsentationsansprüche in den Blick und legt so das vielschichtige Geflecht epistemologischer wie darstellungstechnischer Fragestellungen offen, das sich aus der Relationalität von Produktion, Bild und Bildbetrachtung bzw. -beschreibung ergibt. Wenn, wie in den Texten Wolfs, Wahrnehmen und Beobachten zu den das Beschreiben bestimmenden Konstituenten werden, und jede Form der Darstellung als »Form-in-einem-Medium« ¹⁶³ ausgewiesen wird, stellt sich die Frage nach dem Wirklichkeitsverhältnis der Prosa dezidiert als eine Frage der Form. ¹⁶⁴ Ein direkter Zugriff auf Realität ist anhand des Umgangs mit Bildern im Text als unmöglich ausgewiesen: Das Unvermittelte ist immer schon abgelöst durch das Vermittelte, die Beschreibungen der (gerahmten) Bilder sind, wie gezeigt, von oft mehrfachen Distanzierungsverfahren geprägt. Hierbei inszenieren die Bildbeschreibungen die Bildwahrnehmung als eine Dynamik, die das Medium in seiner Materialität zurücktreten lässt, um den Blick auf das Dargestellte zu ermöglichen, die aber ebenso das materielle Bildobjekt oder die Bildwahrnehmung über ein Medium (eine Fensterscheibe, die Luft, die Fotografie, das Gemälde, den Guckkasten) in den Vordergrund rücken lassen kann. Die beschriebenen Bilder sind gekennzeichnet durch die untrennbare Verquickung von Repräsentiertem und Repräsentation, die auf die Medialität jeglicher Darstellung verweist; mehr noch: sie leben von dieser. Sie spiegeln vor, bringen das Dargestellte zur Sichtbarkeit und demonstrieren zugleich die Bedingungen und Merkmale dieser Erfahrung. ¹⁶⁵ Diese in Szene gesetzte doppelte Zeige- und Verbergungsdynamik, das Spiel von Transparenz und Opazität konstituiert auf sprachlicher, motivischer und intertextueller bzw. intermedialer Ebene die lange Prosa Ror Wolfs.

162 HEFFERNAN, *The Museum of Words*, 7.

163 KRÄMER, »Sprache – Stimme – Schrift«, 332.

164 Vgl. KNALLER, »Realitätskonzepte in der Moderne«, 24.

165 Vgl. hierzu Gottfried Boehm, nach dem das Bild stets gebunden ist an einen »ikonischen Kontrast«, der »zugleich flach und tief, opak und transparent, materiell und völlig ungreifbar« ist. BOEHM, »Die Wiederkehr der Bilder«, 35.

Es ist wohl kaum Zufall, dass Alain Robbe-Grillet die fundamentale Bedeutung der Form der Darstellung in der Kunst ausgerechnet am Beispiel des Zebras erläutert. Ausgehend von der Annahme, dass ›Engagement‹ für Schriftsteller:innen nicht in einer direkten Einmischung ins Gesellschaftliche bzw. Politische liegen könne, sondern stattdessen vielmehr »das volle Bewußtsein der aktuellen Probleme [der] eigenen Sprache«¹⁶⁶ (in anderen Worten: des eigenen künstlerischen Mediums) bezeichne, widmet sich Robbe-Grillet in seinen 1957 formulierten Überlegungen dem »alte[n] lecke[n] Schiff«¹⁶⁷ der Gegenüberstellung von Form und Inhalt. Diese werde sowohl von den Vertreter:innen einer sozialistischen wie auch einer humanistischen Literatur aufrechterhalten, da beide Seiten »den Roman auf eine Bedeutung« reduzieren wollten, auf »ein Mittel zur Erreichung eines Wertes«, der über den Roman selbst hinausgehe (es ließe sich auch sagen: auf Repräsentation) – und daher die »allzu große Bemühung um die Form [...] auf Kosten der Geschichte und ihrer Bedeutung« als »Formalismus« abkanzeln.¹⁶⁸ An dieser Stelle der Argumentation kommt das Zebra ins Spiel:

Es gibt eine bekannte russische satirische Zeichnung, auf der ein Nilpferd einem zweiten im Busch ein Zebra zeigt und sagt: ›Siehst du, das ist Formalismus.‹ Die Existenz eines Kunstwerks und sein Gewicht hängen keineswegs von den Interpretationsrastern ab, die entweder mit seinen Umrissen zusammenfallen oder nicht. Das Kunstwerk ist, genauso wie die Welt, eine lebendige Form: es ist, es bedarf keiner Rechtfertigung. Das Zebra ist wirklich, es zu leugnen wäre nicht vernünftig, wenn auch seine Streifen keinen Sinn haben. Ebenso verhält es sich mit einer Symphonie, einem Gemälde, einem Roman: ihre Wirklichkeit liegt in ihrer Form. Aber [...] in ihrer Form liegt auch ihr Sinn, ihre ›tiefere Bedeutung‹, das heißt ihr Inhalt.¹⁶⁹

Was in Wolfs Schreiben bereits anhand der Arbeit in und mit Sprache zu beobachten war, nämlich der »negativistisch-ironische Bezug auf die Logik der Repräsentation«,¹⁷⁰ lässt sich anhand des Schreibens von Bildern, das Motiv und Verfahren zugleich ist, noch einmal präzisieren. In der Poetik Wolfs rückt auf verschiedenen Ebenen des Texts die *Form* der Darstellung in den Vordergrund und verselbstständigt sich potentiell gegenüber dem Dargestellten; sie tritt in ihrer eigenen (sprachlichen, medialen, materiellen) Wirklichkeit hervor. Durch das Exponieren von (bildlichen) Konventionen und Strategien

166 ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 43.

167 Ebd., 44.

168 Ebd., 44f.

169 Ebd., 46. Die Kunst, so führt Robbe-Grillet seinen Gedanken weiter aus, gehorche keiner »Dienstbarkeit«, sei schließlich keine »Sauce, die den Fisch besser rutschen läßt«, sie enthalte im Wortsinn nichts (»wie eine Schachtel im Innern ein fremdes Objekt enthalten kann«), sie stütze sich »auf keine Wahrheit, die schon vor ihr bestanden hätte«: »Sie schafft sich selbst ihr eigenes Gleichgewicht und ihren eigenen Sinn. Sie hält sich ganz allein aufrecht, wie das Zebra, oder aber sie fällt.« Ebd., 47. Robbe-Grillet's Beispiel ist besser gewählt, als er selbst geahnt hat. Mit den Streifen des Zebras verhält es sich auch aus biologischer Perspektive wie mit der künstlerischen Form: Auch »in ihrer Form liegt [...] ihr Sinn«, schützt das Streifenmuster die Tiere doch vor Stechmücken als Überträger von Krankheiten – etwa vor der für den Esel auf der Fotografie Schillings zumindest vermeintlich so fatalen Tsetsefliege. Vgl. hierzu exemplarisch CARO et al., »Benefits of zebra stripes« (2019).

170 Vgl. REBENTISCH, »Realismus heute«, 259–261, Zitat 261.

der Repräsentation wird der referentielle Schluss von Darstellung auf ein Dargestelltes fraglich, das Repräsentativwerden der Darstellung ist »reflexiv blockiert«:¹⁷¹ »in der Mitte und zugleich im Vordergrund des Bildes, ist nur Dürre und Vertrocknetheit, dargestellt in Form von kleinen struppigen Grasbüscheln« (FB, 176). Der automatisierte Schluss von Abbildung auf Abgebildetes, von Repräsentation auf das Repräsentierte wird – dies wird an solchen Bildbeschreibungen überdeutlich – ebenso unterlaufen wie die Vorstellung von einem natürlichen Zeichenverhältnis. Die Darstellungsebene wird so nicht als vermeintlich offenes Fenster möglichst transparent gemacht, sondern ihr wird in ihrer Funktion als Repräsentierendes zur Sichtbarkeit verholten.¹⁷² Nach dem Durchgang durch die Literatur der Moderne und der Avantgarden im frühen 20. Jahrhundert kann die Wirklichkeit im Text für Wolf nicht mehr in einem realistischen Verfahren zugänglich gemacht werden: Wirklichkeit ist nur noch als »mediatisiertes Reales« zu denken.¹⁷³ Die Wirklichkeit, auf die sich die Prosa Wolfs bezieht und auf die sie aufmerksam macht, ist nicht *nur*, aber eben stets *auch* »die Wirklichkeit der Repräsentation«.¹⁷⁴ Wolfs Prosa stellt sich sowohl dem Beobachtungsparadox als auch der Medialität als Grundbedingung von Form und befindet sich so in einem Verhältnis zu Realität, das die »Gleichzeitigkeit von Partizipation und Beobachtung, Referenz und Selbst-Reflexivität« anerkennt, offen reflektiert und performativ ausstellt.¹⁷⁵

Anhand der oft irritierenden Inszenierung von Bildern im Text, anhand von literarischen Befragungen perspektivischer und bilderzeugender Verfahren, anhand verschiedener Modi der Beobachtung und Bildrezeption, anhand der Bildbeschreibung selbst wird in der Prosa Wolfs die Beziehung von Blick, Gegenstand und Darstellung, wird Repräsentation als solche sowie deren Störanfälligkeit reflektiert und dergestalt die eigene (mediale) Wirklichkeit ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt. »Die Literatur nimmt visuelle Darstellungstechniken auf«, so Monika Schmitz-Emans, »um sich selbst in ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit und als Form der Darstellung zu beschreiben.«¹⁷⁶ Möchte man dieses Sich-ins-Verhältnis-Setzen zur Wirklichkeit in der Prosa Wolfs als

171 Ebd., 261.

172 Ebd., 262.

173 BÄBLER, *Deutsche Erzählprosa 1850–1950*, 287. In dieser Hinsicht unterscheidet sich Wolfs Schreiben, wenngleich es auf den historischen Avantgarden der emphatischen Moderne aufbaut, grundsätzlich von deren Poetik, die von Durchbruchphantasien zu einer Primärwirklichkeit im bzw. durch den Text geprägt war. Vgl. hierzu ebd., insb. das Kapitel zu modernen Schreibweisen 1910–1925, 213–216.

174 REBENTISCH, »Realismus heute«, 257.

175 Vgl. zum konstruktiv-performativen (im Gegensatz zum rational-repräsentativen) Realitäts-Verhältnis KNALLER, »Realitätskonzepte in der Moderne«, 14f., Zitat 14.

176 SCHMITZ-EMANS, »Die Laterna magica der Erzählung«, 321. Dabei, so führt Schmitz-Emans weiter aus, gehe es nicht »um die einfache Übertragung von Darstellungstechniken oder gar von Sujets, sondern um die Suche nach Modellen zur Reflexion von ›Darstellung‹ überhaupt. Die These einer wechselseitigen Erfindung der Künste, einer wechselseitigen Modellierung der Künste und ihrer Medien, besagt: Es gibt kein Medium an sich. Was immer in der diskursiven Praxis als ein ›Medium‹ gilt, ist eine Funktion komplexer Ausdifferenzierungen gegenüber anderen ›Medien‹ [...]. Alle Darstellungsformen konstruieren sich wechselseitig, nicht allein durch implizite Absetzung gegeneinander, sondern oft genug auch durch explizite Thematisierung, oder durch die verwendete Metaphorik.« Ebd.

›Realismus‹ bezeichnen, so wäre dieser diejenige Art zu schreiben, die ihre Karten auf den Tisch legt und die eigenen Bedingungen und Schwierigkeiten ausstellt: ein Schreiben, das über sich selbst ins Bild setzt.

2 Schreiben angesichts von Widerständen. Gestörte Schreib-Szenen

Die erste Frage, die sich einer, der etwas aufschreiben will, vorzulegen pflegt, ist die: was soll ich aufschreiben. In vielen Fällen kann diese Frage durch bloßes Nachdenken geklärt werden.¹

»Nun, nachdem ich alles beschrieben habe, [...] nähere ich mich dem Ende des Berichts« (FB, 7): Das Ich in *Fortsetzung des Berichts* präsentiert sich bereits im ersten Satz als ein beschreibendes, berichtendes Ich. Diese Tätigkeit vollzieht es allein an einem Tisch sitzend – das Beschreiben ist also wohl als Vorgang des *Schreibens* zu verstehen. Die in Szene gesetzte Schreibgegenwart des auch im weiteren Textverlauf oft beschworenen ›Jetzt‹ der Textproduktion wird dabei, wie van Hoorn kommentiert, »mit dem textuellen Endergebnis vermischt«, ² indem das Ich angibt, »[n]un« den »Bericht« zu beenden, von dem wir als Leser·innen annehmen können, dass es der gleiche ist, den wir als bereits gedrucktes Buch in den Händen halten. Dass diese Inszenierung des Beschreibens und Berichtens ganz am Anfang von Wolfs Debüt steht, ist als programmatische Setzung zu begreifen. Auch wenn die Exposition des (Be-)Schreibens auf der Darstellungsebene insgesamt nicht viel Raum einnimmt, so unterliegt sie doch als impliziter Verweis auf einen stattgefundenen Schreibakt von Beginn an dem gesamten Text: Durch selbstreflexive Kommentare wird die im ersten Satz als für so gut wie beendet erklärte Tätigkeit im Verlauf des Texts immer wieder über Verweise auf das Verfassen des Berichts aktualisiert.³ Ausgehend von solchen expliziten Thematisierungen der grundlegendsten Entstehungsbedingung von Texten, nämlich dem Schreiben, widmet sich dieses Kapitel der Frage, in-

1 Lemma »Schrift«, in: WOLF, Raoul *Tranchirers Welt- und Wirklichkeitslehre*, 141.

2 VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 261.

3 Vgl. etwa FB, 50, 81 oder 142; sowie, im Kontext der Problematisierung des Anfangens und Endens, das Kap. II.3.1.

wiefern die Texte Wolfs nicht nur (wie durch das Schreiben entlang von Bildern) ihre Medialität, sondern auch ihre eigene Realität als *Ergebnis von Schreibprozessen* ausweisen.⁴

Die *Fortsetzung des Berichts* grundierende (Be-)Schreib-Szene erinnert in ihrer Modellierung eines ganz konkreten, banal-alltäglichen räumlichen Settings sowie der Betonung der körperlichen Präsenz des (be)schreibenden Subjekts – etwa, wie in Kapitel I.2.1 beschrieben, über die Thematisierung der taktilen Wahrnehmung des Sitzmöbels – an andere zeitgenössische Darstellungen der Textproduktion. So unterschiedliche Romane wie Marlen Haushofers *Die Wand* (1963) oder Rolf Dieter Brinkmanns *Keiner weiß mehr* (1968) reflektieren in ähnlicher Form auf die Geste des Schreibens. Die Betonung des Berichtcharakters des eigenen Projekts lässt insbesondere an Peter Weiss' *Schatten des Körpers des Kutschers* denken, der, wie bereits an mehreren Stellen gezeigt, als Prätext von *Fortsetzung des Berichts* gelten muss. Auch das Ich in Weiss' Prosatext wird explizit als ein schreibendes eingeführt. In der Eingangspassage ist es tief in die »Niederschrift« dessen versunken, was durch das Guckloch des Plumpsklos sichtbar ist, wobei dieser Zustand als ein geradezu unwillkürlicher, das Subjekt voll und ganz in Beschlag nehmender dargestellt wird:

Die Niederschrift meiner Beobachtungen hat mich davon abgehalten, die Hose hinaufzuziehen und zuzuknöpfen; oder das plötzliche Einsetzen meines Beobachtens ließ mich vergessen, die Hose hinaufzuziehen; oder auch war es die herabgezogene Hose, das Frösteln, die Selbstvergessenheit die mich hier auf dem Abtritt überkam, die diese besondere Stimmung des Beobachtens in die Wege leitete.⁵

Das schreibende Subjekt ist auf klamaukige Art entthront. Die »besondere Stimmung des Beobachtens«, welche das auf dem Abort sitzende Ich überkommt und aus der es sich kaum lösen kann, spielt auf eine plötzliche und in ihrer Wucht unkontrollierbare Inspiration des Künstlergenies an, um sie ins Komische zu wenden, wenn die Empfindung der Kälte am entblößten Gesäß zum möglichen Auslöser des Schreibens wird.

Die Praxis des Schreibens wie auch deren literarische Reflexion wurde in den letzten Jahrzehnten vielfach zum Gegenstand nicht nur literaturwissenschaftlicher Forschung. Vilém Flusser reflektiert in seiner medienphilosophischen Studie *Gesten. Versuch einer Phänomenologie* den Prozess und die Kulturtechnik des Schreibens als eine Geste des Denkens⁶ und charakterisiert hierbei das Schreiben als komplexe Konstellation: »Die

4 Dass der »Schreibprozeß« als »Kern der Sache« (sprich: von Wolfs Schreiben) gelten kann, wurde bereits verschiedentlich angemerkt. Vgl. etwa БУТНЕ, »Nachrichten aus der bewohnten Welt«, Zitat 242. Sven Hanuschek stellt zu *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* fest, es »dürfte keine Überinterpretation sein, wenn man unter der Ebene das Blatt Papier versteht, auf dem sich alles ereignen kann«, halte doch Wolf »die Literarizität seines Textes ständig präsent«: HANUSCHEK, »Gegner des Ich- und Wirklichkeitsschwindels«, 34f.

5 WEISS, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, 9f.

6 Genauer ist für Flusser das Schreiben (zumindest in einem bestimmten kulturellen Kontext) die Geste des Denkens, fasst er doch das Schreiben als »das »offizielle Denken« des Abendlandes«. Vgl. das dritte Kapitel »Die Geste des Schreibens« in FLUSSER, *Gesten*, 32–40, Zitat 39. Die Geste definiert Flusser als »eine Bewegung des Körpers oder eines mit ihm verbundenen Werkzeugs, für die es keine zufriedenstellende kausale Erklärung gibt« (ebd., 8) – also als eine nicht »durch die Natur konditionierte[]«, sondern kulturelle und somit freie Bewegung (ebd., 33).

Füllfeder liegt auf einer anderen Wirklichkeitsebene als etwa die Grammatik, die Ideen oder das Motiv zum Schreiben.⁷ Im selben Jahr wie Flusser veröffentlicht auch Rüdiger Campe Überlegungen zum Thema und fügt dem Begriff des Schreibens den vielfach aufgegriffenen Terminus der ›Schreibszene‹ hinzu.⁸ Aufbauend auf Barthes' *écriture*-Begriff bestimmt Campe das Schreiben als eine Praxis mit sprachlich-semiotischen, körperlich-gestischen und instrumentell-materiellen Komponenten; die ›Schreibszene‹ stellt für Campe in diesem Spannungsfeld ein »nicht-stabiles Ensemble von Sprache, Instrumentalität und Geste«⁹ dar. Im Anschluss an Flusser und Campe lässt sich Schreiben als eine kulturelle Praxis verstehen, die stets Prozess und Produkt zugleich ist, da sich der geschriebene Text nicht vom Vorgang seiner Herstellung trennen lässt:¹⁰ Während in Theorien literarischer Ästhetik »die konkreten materiellen, sozialen und technologischen Entstehungsbedingungen von Texten« unsichtbar gemacht würden, wird im Blick auf die ›Schreibszene‹ Literatur als »*literature in the making*« verstanden.¹¹ Aus dieser Perspektive des Schreibens als »Ereignis« ist die »zeichenhaft-sprachliche Ebene der Schrift [...] immer Teil und Produkt eines performativen Akts«.¹²

Das Modell der Schreibszene umfasst zwei Dimensionen, die sich für die Analyse der Prosatexte Wolfs fruchtbar machen lassen: Mit ›Schreibszene‹ ist im Folgenden die »veränderliche Konstellation des Schreibens« mitsamt der ihr zugehörigen Aspekte der Instrumentalität, Bedeutung und Gestik in ihrer historischen Varianz bezeichnet.¹³ Als ›Schreib-Szene‹ verstehe ich eine (explizite) Darstellung einer Szene des Schreibens im literarischen Text – welche sich dann freilich auch als (impliziter) selbstreflexiver Verweis auf ihr tatsächliches Geschriebensein lesen lässt.¹⁴ Die Schreibszene ist also,

7 Ebd., 33.

8 Campes Aufsatz ist zuerst in dem 1991 von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer herausgegebenen Band *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie* erschienen. Zitiert wird er im Folgenden nach dem Wiederabdruck im von Sandro Zanetti herausgegebenen Band *Schreiben als Kulturtechnik*: CAMPE, »Die Schreibszene, Schreiben« (2012).

9 CAMPE, »Die Schreibszene, Schreiben«, 271. Campes Vorschlag hat Anstoß zu einer Vielzahl von Untersuchungen gegeben, von denen exemplarisch die von Martin Stingelin seit 2004 beim Wilhelm Fink Verlag herausgegebene Schriftenreihe zur *Genealogie des Schreibens* erwähnt sei.

10 Vgl. CLARE, »Textspuren und Schreibumgebungen«, 3. Zur Einführung vgl. auch ebd. 1–6; LUBKOLL/ÖHLSCHLÄGER, »Einleitung [Schreibszenen]« (2015) sowie MÜLLER-TAMM et al., »Einleitung [Schreiben als Ereignis]« (2018).

11 Vgl. PETHES, »Leseszenen«, 102–104, Zitate 103. Mit einem solchen Verständnis geht freilich die Unmöglichkeit einher, eine (stabile oder generalisierbare) Theorie der Konstellation Schreibszene zu fixieren. Vgl. (in Bezug auf CAMPE, »Die Schreibszene, Schreiben«, 278): Ebd., 110.

12 MÜLLER-TAMM et al., »Einleitung [Schreiben als Ereignis]«, 1.

13 Ich übernehme die Differenzierung zwischen ›Schreibszene‹ und ›Schreib-Szene‹ von Martin Stingelin, der damit eine bei Campe bereits angelegte Unterscheidung zuspitzt. Vgl. STINGELIN, »Schreiben«, 15.

14 Die ›Schreib-Szene‹ wird von Stingelin folgendermaßen bestimmt: »[W]o sich dieses Ensemble [der Schreibszene, BB] in seiner Heterogenität und Nicht-Stabilität an sich selbst aufzuhalten beginnt, thematisiert, problematisiert und reflektiert, sprechen wir von ›Schreib-Szene‹«. STINGELIN, »Schreiben«, 15. Während Stingelin als Charakteristikum der Schreib-Szene insbesondere die »Problematisierung des Schreibens, die (es) zur (Auto-)Reflexion anhält« (ebd.) betont, fokussiere ich mich in der folgenden Analyse auf die Unterscheidung von realer ›Schreibszene‹ und literarisch dargestellter ›Schreib-Szene‹. In dieser Begriffsverwendung folge ich Campe, der die differenzie-

folgt man Campe, eine »schwierige Rahmung«,¹⁵ die ganz heterogene Komponenten und Bedingungen umfasst. Die Schreib-Szene wiederum, die ein solches »nicht-stabiles Ensemble«¹⁶ ins Werk setzt, lässt sich, wie Gerhard Neumann ausführt, in ihrem immanent theatralen Charakter zugleich als eine Denkform verstehen: als Spiel- und Deutungsraum des literarischen Texts.¹⁷

Solche Denkformen und Deutungsräume werden im Folgenden anhand verschiedener Schreib-Szenen aus *Pilzer und Pelzer* sowie aus *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* analysiert; zudem wird an einer Stelle anhand von Typoskripten (soweit möglich) die Schreibszene Ror Wolfs zu rekonstruieren versucht. Was hierbei in den Fokus rückt, ist eine in den Texten nur punktuell dingfest zu machende Erscheinung. Die Texte verweisen über verschiedene Verfahren wie ihren stolpernden Rhythmus oder das Schreiben entlang von Bildern permanent implizit auf ihr Gemacht- und Geschriebensein, stellen aber lediglich vereinzelt explizit Schreibakte dar. Dennoch lohnt es sich, diese teilweise nur in Halbsätzen angedeuteten, das Schreiben thematisierenden und reflektierenden Szenen genauer in den Blick zu nehmen – denn diese stellen, wie ich meine, auf propositionaler Ebene auftauchende Spitzen einer zwar meist latenten, dem Werk Wolfs aber fundamental unterliegenden Haltung und Thematik dar. So wenig offensichtlich sie zunächst scheinen mögen, werden in ihnen doch auf signifikante Art und Weise mit verschiedenen Aspekten der Realität des Schreibens auch grundlegende poetologische Fragen und die dem literarischen Text eigene Realität verhandelt. Eine Realität, die – wird sie in Sichtbarkeit überführt – die Illusionsbildung unterschwellig stört. Durch die Betonung des *Dass* (geschrieben wurde oder wird) anstelle des *Was* (beschrieben wird), wird der Prozess der Verfertigung des Geschriebenen präsent gehalten.

Die Praxis des Schreibens, die in Wolfs Prosa dargestellt wird, ist zudem selbst außerordentlich stark von Störungen bedroht, scheint zugleich aber von Störungen überhaupt erst hervorgerufen zu werden: Schreiben wird als Schreiben angesichts von Widerständen inszeniert. Diese Komponente wird in den langen Prosaarbeiten unterschiedlich stark akzentuiert, wobei in den Texten jeweils verschiedene Facetten des Schreibens im Vordergrund stehen. Während das Beschreiben in *Fortsetzung des Berichts* in ein alltägliches Setting eingebettet ist und die Schwierigkeiten des Schreibens nur implizit (etwa anhand des Vorhabens des als unmöglich ausgestellten genauen Berichtens) verhandelt werden, werden in *Pilzer und Pelzer* explizit Schreibakte dargestellt – wobei es sich bei diesen angesichts äußerst prekärer Schreibumgebungen nur um das Aufschreiben von Notizen handelt (2.1). Ist allerdings das Schreiben in *Pilzer und Pelzer*

rende Schreibweise Stingelins im hier verwendeten Sinn in einem späteren Aufsatz aufgegriffen hat: Vgl. CAMPE, »Schreiben im Process« (2005), zur Begriffsbestimmung 120.

15 CAMPE, »Die Schreibszene, Schreiben«, 271.

16 Ebd.

17 Vgl. NEUMANN, »Die Schreibszene«, 29. »Schreibszenen«, so Neumann, der die beiden Betrachtungsgegenstände nicht durch unterschiedliche Schreibung markiert, »haben ihren Sitz im Leben, der Lebenswelt und ihren Ordnungen und Ritualen. Und sie haben zugleich eine Schlüsselposition im Leben literarischer Texte. Sie sind sowohl kulturell bedingt als auch kulturbildend« (ebd., 27). Daher sei die Schreibszene »ein Instrument zur Orientierung in der Kultur. Ihre Struktur ist offener als die von Ritualen und rhetorischen Figuren. Die Schreibszene bildet einen Spielraum und einen Deutungsraum« (ebd., 29).

einmal in Gang gekommen, beginnen Diegese und Text (vermeintlich) wild zu wuchern: Umgesetzt wird eine Vorstellung literarischer Produktion nicht als Versprachlichung eines vorgängigen Gehalts, sondern als Prozess, in dem das Darzustellende allererst entsteht (2.2). In *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* wird Schreiben als Praxis in Szene gesetzt, die sich konstitutiv aus einer (imaginären) Kommunikationssituation speist, sich also in Bezugsetzung zu und Abstoßung von einem Gegenüber dialogisch entwickelt und dadurch auch auf dessen Aktualisierung im Prozess der Lektüre verweist (2.3). Die oft nur angedeuteten Schreib-Szenen Wolfs werden im Verlauf der Analyse mit der Inszenierung des Schreibens in den Prosatexten einer Autorin kontrastiert, in deren Werk die Thematisierung des Schreibens eine äußerst prominente Rolle spielt: Ein vergleichender Blick auf die Schreib-Szenen Friederike Mayröckers vermag die Modellierung des Schreibens bei Wolf schärfer zu konturieren.

2.1 Aufschreiben, Eintragen, Notieren. Beunruhigende Umstände des Schreibens

In der ›Abenteuerserie‹ *Pilzer und Pelzer* werden Kommunikationsformen wie das Erzählen oder das Sprechen, die metareflexiv auf den Fortgang und die Kommunikationssituation des Texts verweisen, über den ganzen Text hinweg präsent gehalten: »Was erzählen Sie hier? fragte Pelzer. Ich erzählte gar nichts« (PP, 82), heißt es etwa, oder »Ich wartete eine Weile auf den Anfang eines neuen Satzes« (PP, 16).¹⁸ Das Schreiben hingegen ist im Text nur vereinzelt dezidiert benannt. Dabei fällt auf, dass Schreibakte in *Pilzer und Pelzer* gerade dann Erwähnung finden, wenn sich die Umstände der erzählten Welt als äußerst beunruhigend darstellen. Die erste Erwähnung eines Schreibakts findet sich etwa in der Mitte des Prosabuchs, und zwar im Kontext einer überaus bedrohlichen Situation, in der dem intradiegetischen Ich das Wasser buchstäblich bis zum Hals steht:

ich stand bis zum Hals in fauligem Wasser, etwas schwamm um mich herum, pfeifend und quiekend, ich hob meine Arme und drückte einen feuchten schimmeligen Deckel auf und kroch tropfend einen Schacht hinauf, ein alter Spruch fiel mir ein, ein alter Gedanke, den ich im Kopf herumwälzte, und es war unter diesen Umständen begreiflich, daß ich allerlei aufschrieb und eintrug. (PP, 67f.)

Das Schreiben wird mit dieser kurzen Bemerkung innerhalb der Diegese als eine »begreiflich[e]« Reaktion auf unsichere und verunsichernde äußere Umstände eingeführt, welche, so lässt sich mutmaßen, durch die Praxis des ›Aufschreibens und Eintragens‹ gleichsam in einen strukturierten Kontext eingepflegt und auf diese Weise handhabbar zu machen versucht werden. Allerdings ist nicht eindeutig zu bestimmen, worauf sich die Spezifizierung »unter diesen Umständen« bezieht. Ob mit diesen das Kriechen durch die Kanalisation gemeint ist, oder ob es der erinnerte »alte[] Spruch« (und, wie

18 Solche und ähnliche Formulierungen finden sich in *Pilzer und Pelzer* in großer Häufung. »Alles gesagt und getan, es bleibt nichts mehr übrig« (PP, 25), artikuliert die Vermittlungsinstanz etwa und betont, wie »schwer« es sei, »die richtigen Worte« zu finden (PP, 68). Vgl. im Kontext des Abbrechens und Unterbrechens hierzu auch das Kap. II.3.2.

die Rede vom ›herumwälzen‹ nahelegt: ein für die Ich-Figur scheinbar belastender Gedanke) ist, der das Aufschreiben und Eintragen auslöst, bleibt unklar. Im zweiten Fall wäre das Schreiben nicht als Bewältigungsstrategie angesichts prekärer gegenwärtiger Umstände, sondern vielmehr als Entlastung von »alte[n] Gedanke[n]« zu verstehen. In beiden Varianten jedoch ist das Schreiben als Praktik der Externalisierung, als eine »begrifflich[e]« Verhaltensweise in Bezug auf vom Subjekt zu bewältigende (innere oder äußere) Vorgänge markiert.¹⁹ Das Schreiben scheint nicht *trotz*, sondern *aufgrund* von Widerständen stattzufinden, mithin also einen Reaktionsmodus auf eine nicht gänzlich beherrschbare, aufwühlende und potentiell bedrohliche Innen- oder Außenwelt darzustellen. Die Strategie scheint an dieser Stelle aufzugehen. In direktem Anschluss an den zitierten Satz ist die akute Gefahr gebannt: »So standen die Dinge. Das Schnurren kleiner Windmühlenmotoren [...], das Geräusch eines Streichholzes, mit dem ich meine Zigarre in Brand steckte, vor dem Fenster der Himmel sehr blau.« (PP, 68)

Dass eine schreibende Einhegung von verunsichernden Umständen und insbesondere einer bedrohlichen Außenwelt innerhalb der Diegese nicht immer gelingt, wird in einer einige Kapitel später folgenden Szene deutlich. Hier wird das Thema des Schreibens durch die Erwähnung von »Notizen« (PP, 88) wieder aufgegriffen:

[I]ch war im Begriff die Jalousien zu schließen, um mich ungestört meinen Notizen zuwenden zu können, ich hatte mir einen Abend ohne Zwischenfälle gewünscht, aber jetzt, zweifellos, hing etwas in der Luft und wurde zusehends größer. Ich stand am Fenster und hatte selbstverständlich die Hände in den Taschen, da sah ich also, jetzt fällt es mir ein, etwas rauchend herabfallen. Es war aus mit allen Plänen für diesen Abend, diese Körper am Himmel, anfangs klein, mit reißender Geschwindigkeit, wuchsen weiter. [...] Ich beschloß also, die Jalousien herabzulassen, um endlich die Ruhe zu haben, die ich mir für meine Notizen wünschte, um auch das Fallen, von dem hier die Rede ist, endgültig zu vergessen. (PP, 88f.)

Anstelle eines ruhigen Abends ohne Störungen, »ohne Zwischenfälle« hängt nun »etwas in der Luft« und insistiert darauf, beachtet zu werden.²⁰ Mit »reißender Geschwindigkeit« kommt es näher und verunmöglicht der Ich-Figur, das Außen vor dem Fenster wie gewünscht zu ignorieren, um ihr Vorhaben – nämlich sich den eigenen »Notizen« zu zuwenden – ausführen zu können. Das Ich blickt dann aber im Gedanken, dass es zu einem späteren Zeitpunkt möglicherweise »nützlich sein könnte zu wissen, was herabfiel«, doch noch eine Weile hinaus und sieht nun »tatsächlich [...] etwas fallen« (PP, 89), wobei an keiner Stelle expliziert wird, was dieses »etwas« genau ist. Klar ist, dass es fällt,

19 Dass die Figuren in *Pilzer und Pelzer* sich durch die Diegese wie Forschungsreisende bewegen, welche die Dimensionen und Eigenheiten des sich stets verändernden Hauses inklusive Flora, Fauna und Bevölkerung erkunden, rückt die Rede vom ›Aufschreiben und Eintragen‹ zudem in die Nähe von wissenschaftlichen Reiseberichten: Vgl. hierzu das Kap. II.5.2.

20 Auch an dieser Stelle scheint es, wie so oft in der Prosa Wolfs, ein vokabulärer Impuls zu sein, der die Szene in Bewegung bringt: Die Rede vom Wunsch nach einem Abend »ohne Zwischenfälle« zieht ›Einfall‹ und intradiegetisches ›Fallen‹ nach sich.

darán war kein Zweifel, rauchend, wer weiß das genau, vielleicht feurig geschwánzt, die Menschen griffen plötzlich hinein in die Luft und sanken zu Boden, Automobile rauchten auf und zerplatzten, zitternde Flammenspitzen krochen aus den Dächern des Lokomotivschuppens, die Glaskuppeln knickten, die Gasometer zerspritzten, und immer noch fiel es von oben, ich weiß gar nicht was, rund schwarz oder glühend, herab, die Mauern wölbten sich dabei und stülpten sich um und bröckelten ab und schwankten rissen zerbrechen und fielen auf jeden Fall, [...] Personen, die vorher standen, fielen mitten in diesem Herabfallen lautlos zu Boden. Nun schloß ich die Jalousien doch, das Erstaunen verging, das war mir ganz recht, an mein ursprüngliches Vorhaben war nicht mehr zu denken, meine Notizen vergaß ich fast ganz, allerdings erst, nachdem ich diese Vorgänge notiert hatte, dieses Herabfallen von Körpern, die ich nicht kannte, und die, obwohl ich nichts sah, immer noch fallen mußten, denn es krachte vor den geschlossenen Jalousien, und auch hier, in diesem Zimmer, wackelte es, obwohl Pelzer behauptete, es sei gar nicht so schlimm mit dem Wackeln, es wackele kaum. (PP, 89f.)

Was hier beschrieben wird, geht über die ansonsten in *Pilzer und Pelzer* erfolgende Darstellung einer ohnehin maximal unsicheren und veränderlichen Welt noch einmal weit hinaus: Die Szene lässt sich (wie in Kapitel II.5.1 noch genauer aufgeschlüsselt wird) als Beschreibung eines Bombenangriffs lesen. Die eindeutige Benennung und somit Deutung oder Bewertung des Gesehenen wird verweigert; stattdessen zieht sich das vermittelnde Ich einmal mehr auf die Beschreibung des sinnlich Wahrnehmbaren zurück. Während das Außen in *Pilzer und Pelzer* zwar oft durchs Fenster betrachtet wird, für das Innere des Hauses aber fast durchweg keine Bedeutung erlangt, ist an dieser Stelle die Beeinflussung des Innenraums und der Figuren durch das, was draußen stattfindet, nicht zu leugnen. Im Zimmer wackelt es, wie das Ich entgegen der Meinung Pelzers in ungewohnter Deutlichkeit feststellt, »sehr stark, denn ich hüpfte mit meinem Stuhl wie noch nie in die Höhe, ich klammerte mich an die Lehne und hüpfte, es qualmte nun auch«, »an Einschlafen war nicht zu denken« (PP, 90). Die Reaktion des Ich, nämlich »Erstaunen«, das noch dazu nach dem Schließen der Jalousien sofort wieder vergeht, ist nicht unbedingt die zu erwartende emotionale Reaktion auf ein derartig katastrophales Geschehen. Doch zugleich ist offenkundig, dass die Ereignisse es stark beeinträchtigen: Nicht nur ans »Einschlafen«, sondern auch an das »ursprüngliche[] Vorhaben«, die »Notizen«, ist schließlich, in einer auffälligen Doppelung der Formulierung, »nicht« beziehungsweise »nicht mehr zu denken«. Allerdings, fügt das Ich in einer widersprüchlichen Wendung hinzu, sind die Notizen nur »fast ganz« vergessen, und überhaupt »erst, nachdem ich diese Vorgänge notiert hatte«, und zwar offenbar noch während sie sich vollziehen. Die Schreib-Szene, die hier aufgerufen wird, ist die des Schreibens im Angesicht einer existentiellen Bedrohung, eines eigentlich Undenkbaren, welches das »denken« (fast) verunmöglicht. Auch wenn nicht leicht vorstellbar ist, wie das Ich in einem stark wackelnden Zimmer auf einem hüpfenden Stuhl, an dessen Lehne es sich klammern muss, überhaupt irgendetwas notieren kann, so ist es doch genau das, was den Leser-innen hier zu lesen gegeben wird: Ein Aufschreiben angesichts einer nicht zu ignorierenden, vor dem Fenster im Prozess fundamentaler Zerstörung begriffenen Welt.

Der Verweis der hier ins Bild gesetzten Schreib-Szene auf den historischen Kontext der alliierten Bombenangriffe des zweiten Weltkriegs lässt sich nicht als biographische Schreibszene Wolfs aufschlüsseln. Der 1932 geborene Richard Georg Wolf hat während des Kriegs (noch) nicht geschrieben.²¹ Was in der oben zitierten Passage in *Pilzer und Pelzer* aber sichtbar wird, ist der nicht auszuklammernde (persönliche) Hintergrund, vor dem sich jeglicher Schreibakt vollzieht und der für die Schriftsteller-innengeneration Wolfs auch und insbesondere die (Nach-)Erinnerung an die jüngste Geschichte umfasst. Der Zeitpunkt, von dem aus die Szene geschildert wird, ist eine Gegenwart, aus der (»jetzt fällt es mir ein«) ein vergangenes Geschehen beschrieben wird, welches entgegen des Wunschs des vermittelnden Ich eben nicht »endgültig zu vergessen« (PP, 89) ist. Es ist, allgemeiner formuliert, die komplexe Einbindung einer jeden Schreibhandlung in unter anderem momentan-physische, individuell-biographische oder gesellschaftshistorische Zusammenhänge, die anhand eines »bis zum Hals in fauligem Wasser« stehenden oder in einem wackelnden Zimmer auf einem hüpfenden Stuhl Notizen machenden (auf)schreibenden Ich in Szene gesetzt wird.²²

Dass in der zitierten Passage überhaupt noch Schreiben stattfinden kann, scheint an dessen spezifischer Beschaffenheit zu liegen: Es sind schließlich (bloß) »Notizen«, die aufgeschrieben werden. Kaum eine andere Schreibhandlung als die des Festhaltens einer Notiz als »kurze[r], stichwortartige[r] schriftliche[r] Aufzeichnung (die jmdm. als Gedächtnisstütze dienen soll)«²³ wäre unter den beschriebenen Bedingungen wohl vorstellbar. Das Notieren akzentuiert den Moment anstatt der Dauer: Als Schreibakt ist es gerade nicht auf gründliche Ausarbeitung oder geduldiges Feilen ausgerichtet, sondern auf Spontaneität und Geschwindigkeit.²⁴ Die Lizenz zum Vorläufigen und Unreinen, die

21 Gelesen allerdings hat er zu dieser Zeit sehr wohl, wie er sich in einer Skizze zur eigenen Lesebiografie in lakonischem Ton erinnert: »Ich zog die Verdunkelung herunter und las wahrscheinlich *Panzerspähwagen* westwärts. Oder ich saß nachts im Keller, mit dem Brummen darüber und gelegentlich mit den fernen, aber wirklich noch sehr fernen Detonationen und las: *Bomber über Dünkirchen*.« WOLF, *Später kam wieder was anderes*, 9.

22 Schreiben als kulturell vorgeprägte Praxis, als »Kulturtechnik« zu verstehen, so Jennifer Clare, »bedeutet konkret, es in einem komplexen Netzwerk aus technischen und materiellen Voraussetzungen, sozialen und kulturellen Umgebungen, intertextuellen und intermedialen Zusammenhängen, sprachlichen, kommunikativen und ästhetischen Konventionen zu betrachten – als historisch und kulturell unmittelbar involviertes Phänomen.« CLARE, »Textspuren und Schreibumgebungen«, 1. Dass das Schreiben aber auch umgekehrt die Kultur prägt, wird von Sandro Zanetti betont: »Ein kulturelles Gedächtnis, ja Kultur überhaupt kann sich ohne Praktiken der Aufzeichnung nicht längerfristig etablieren.« Schreiben verstanden als kulturelle Praxis ist schließlich mitnichten nur eine Praxis der Aufzeichnung. Schreibakte »sind auch Akte, in denen Erinnerungen, Erfahrungen und Wissensbestände produziert, artikuliert und organisiert werden.« ZANETTI, »Einleitung [Schreiben als Kulturtechnik]«, 7. Zur historischen Involviertheit der Prosa Wolfs und einer Analyse der oben zitierten Szene unter dem Gesichtspunkt ihrer Artikulation von (kollektiven) Erfahrungen und Wissensbeständen im spezifischen Kontext der Nachkriegszeit in Deutschland vgl. das Kap. II.5.1, wo auch auf die Normalisierung des Katastrophischen in den erzählten Welten eingegangen wird.

23 Lemma »Notiz«, in: DWDS, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.

24 Es ist bezeichnend, wie ostentativ der Klappentext von Hanns-Joseph Ortheils Handreichung zum kreativen Schreiben mit dem Titel *Schreiben dicht am Leben. Notieren und Skizzieren* die lebensnahe, momenthafte, impulsiv-inspirierte Leichtigkeit des Notierens als ersten Schritt des Schreibens

der Praxis des Notierens eignet,²⁵ ist ihr zentrales Potential auch in der beschriebenen Szene: Die Notiz ist niedrigschwellig weil knapp, im Zweifelsfall ist ein kurzes Notat selbst noch im Angesicht der Katastrophe zu leisten. Als »Gedächtnisstütze« kann die Notiz dann zum Rohmaterial für ein Um- oder Weiterschreiben an einem späteren Zeitpunkt »ohne Zwischenfälle« werden. Selbst das Notieren als flüchtigste Form des Schreibens ist jedoch in der zitierten Passage als eine Handlung modelliert, die (durch Einschließung in einen Innenraum) mit einer Absonderung des Subjekts von den sich vollziehenden Geschehnissen einhergeht und selbst noch im Moment des äußersten Grauens einen Rückzug von und somit eine Distanzierung zu den Ereignissen zum Zwecke der Verschriftlichung erfordert respektive verspricht. Das Aufschreiben von Beobachtungen und Gedanken als »satzförmige Gegebenheiten« macht diese, so Sibylle Krämer, in ihrer Propositionalität »überhaupt erst beobachtbar und korrigierbar«.²⁶

In beiden im Vorangehenden untersuchten Szenen des (Auf-)Schreibens lässt die äußerst turbulente und bedrohliche intradiegetische Situation ein Schreiben eigentlich überhaupt nicht zu. Und doch wird uns, wie gezeigt, genau dies suggeriert: Zumindest vermeintlich wird das *Aufschreiben*, *Eintragen* und *Notieren* in ihnen bewerkstelligt. Die durch genaue Beobachtung der Außenwelt angefertigten Einträge und Notizen sind durch ihre schriftliche Fixierung beobachtbar und bearbeitbar geworden – jedoch noch nicht zu *Text*, verstanden im elementarsten Sinne als Zusammenfügung und Zusammenhang.²⁷ Wie in der Prosa Wolfs in Schreib-Szene und Schreibszene das Aufschreiben zu Schreiben, das Notat zu (literarischem) Text wird, wird im Folgenden betrachtet.

betont: »Ein Schreibverführer neuen Typs: [...] Dieser Band verführt zum Notieren und Skizzieren. Es gilt, rasch und ohne Mühe etwas festzuhalten, dem plötzlichen Schreibimpuls ohne Umwege zu folgen oder ein Detail des Lebens in Erinnerung zu behalten.« Beim Blick in Vorwort und Inhaltsverzeichnis erscheint das Notieren jedoch bereits weitaus weniger leichtfüßig: Ziel Ortheils ist es, zu zeigen, dass auch »Notieren eine Kunst sein kann« – was wohl der Grund dafür ist, dass es ein Handbuch zum Umgang mit dem »plötzlichen Schreibimpuls« braucht, welches die Praxis des Notierens dann auch in verschiedene »Textprojekte und Schreibaufgaben« (u.a. Notieren als Registrieren, Recherchieren, Monologisieren, Präzisieren, Zuspitzen, Exzerpieren) ausdifferenziert. Vgl. ORTHEIL, *Schreiben dicht am Leben*, 6–8, direkte Zitate ebd.

- 25 Vgl. die (literatur-)historischen und theoretischen Reflexionen Ortheils zur Praxis des Notierens, insb. ORTHEIL, *Schreiben dicht am Leben*, 15.
- 26 KRÄMER, »Epistemologie der Medialität«, 837. »Das Papier stiftet« darüber hinaus auch »einen Experimentierraum komplexer Kognition, einen Laborraum künstlerischer Kreation und ein Spielfeld für Entwürfe und Planungen aller Art.« Ebd.
- 27 Vgl. das Lemma »Text«, in: DWDS, zuletzt abgerufen am 01.10.2023: »(schriftlich) fixierte, thematisch zusammenhängende Folge von Aussagen«, »Folge untereinander in Zusammenhang stehender Sätze«, entlehnt von lat. *textus* »Aufeinanderfolge, Zusammenhang (der Rede), fortlaufende Darstellung« (ebd.). Vgl. auch Lemma »text«, in: GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 21, 294: »aus lat. *textus*, das weben und gewebe, daher die zusammenfügung, der zusammenhang«. Text wird hier gefasst als »die zusammenhängenden worte einer schrift, einer rede«. Ebd, Kursiv. im Original.

2.2 Wildwuchs als poetologische Metapher. Schreib-Szene und Schreibszone

Die Notiz-Szenen in *Pilzer und Pelzer* ziehen schon kurz darauf eine Schreib-Szene nach sich, welche zwar nicht in einen katastrophischen, aber doch zumindest beunruhigenden Zustand der erzählten Welt eingebettet ist, nämlich in ein »Wachsen« (PP, 87), das im Haus, in dem sich die Figuren befinden, Einzug gehalten hat. Dieses wird zunächst über »eine gallertartige Flechte auf dem Boden dieses Zimmers«, eingeführt, von der die Ich-Figur bemerkt, sie wünsche sich »nicht, daß es weiterwächst« (PP, 87). Doch das Wachsen hält an:

Das Wachsen erregte nun auch das Interesse Pelzers, er zeigte es nicht so sehr, aber ich möchte schwören, daß es ihn beschäftigte, dieses knisternde Wachsen aus dem Boden heraus [...] von oben durch die Decke herab, diese Wurzeln mit den kleinen farblosen Knollen und dünnen Fäden, leise wehend, wenn die Türen geöffnet wurden [...].« (PP, 87)

Im Folgenden wird der Vorgang des pflanzlichen Wachstums im Raum mit einer Darstellung des Schreibens enggeführt – eine Parallelisierung, die zeigt, dass nicht nur das Schreiben durchaus in ein Außen eingebettet und von diesem beeinflusst ist, sondern dass auch umgekehrt das Schreiben auf seine Schreibumgebung einwirkt:

Ich habe von einem Wachsen gesprochen, es ist also so, daß etwas wächst, während ich schreibe und weiterschreibe, aus den Ritzen und Fugen heraus, aus den dunklen Fenstervertiefungen büschlig behaart, aus den Wandleisten in Schleifen und Schlaufen, knackend aus den aufplatzenden Tapeten, fleischfarben unter den Brücken und Bodenbelägen hervor [...] schopftartig gebüschelt, kratzend aus dem Klavier schlaff herab, dickbehaart schabend herab zweilippig schluckend zweilappig zwispaltig über den Schreibtisch, faserig bartlos wachweich aus dem Spülbecken plötzlich über die Haartrockenhaube geschnürt [...]. (PP, 93–94)

Wachstumsbewegung im intradiegetischen Raum und Bewegung des Texts fallen hier nicht lediglich zeitlich zusammen (»etwas wächst, während ich schreibe und weiterschreibe«), sondern die temporale Engführung von Wachsen und Schreiben offenbart auch eine prozessuale Gemeinsamkeit. Im in Szene gesetzten Schreibakt findet das Schreiben, das in seinem grundlegendsten Sinne nach Flusser bedeutet, »an einer Oberfläche zu kratzen«, ²⁸ über diese Engführung als eine doppelte, sich in zwei Richtungen vollziehende Verletzung von Oberflächen statt: Als (impliziertes) Kratzen an einer beziehungsweise *Eindringen* in eine Schreib-Oberfläche im Schreibakt des intradiegetischen Ich – sei es handschriftlich oder mit der Schreibmaschine – und als (im

28 FLUSSER, *Gesten*, 32. Flusser führt aus: »Vor einigen tausend Jahren hat man damit begonnen, die Oberflächen mesopotamischer Ziegel mit zugespitzten Stäben einzuritzen, und das ist der Tradition zufolge der Ursprung der Schrift. Es ging darum, Löcher zu machen, die Oberfläche zu durchdringen, und das ist immer noch der Fall. Schreiben heißt immer noch, Inskriptionen zu machen. Es handelt sich nicht um eine konstruktive, sondern um eine eindringende, eindringliche Geste.«

Text expliziertes, metaphorisch lesbares) *Durchdringen* von intakten Oberflächen des Interieurs durch die überall heraus- und hindurchwachsenden Pflanzen, zunächst »aus den Ritzen und Fugen heraus«, schnell aber auch »knackend aus den aufplatzenden Tapeten«. ²⁹ Die Szene setzt das Schreiben damit nicht nur als eine (mit Flusser) »eindringende, eindringliche«, ³⁰ sondern auch als ausbrechende, Oberflächen durchbrechende Geste ins Bild. Wachsen und (Weiter-)Schreiben stehen füreinander ein und bedingen sich gegenseitig: Während der Schreibvorgang die Veränderung des Zimmers, in dem er stattfindet, be- oder vielmehr *erschreibt*, wird er in einer selbstreflexiven Volte zugleich in dieser sichtbar.

Darüber hinaus wird der Schreibakt mit einer sexuellen Metaphorik belegt. Die »fleischfarben[en]«, »zweilippig schluckend zweilappig zweispaltig[en]« Triebe der Pflanzen, die ihren Ursprung in »Ritzen« und »dunklen«, »büschlig behaart[en]« Vertiefungen haben, sind eindeutig nicht nur botanisch konnotiert. ³¹ Mit Sigmund Freuds Libido- und Triebtheorie im Hinterkopf liest sich die Szene als spielerisches Aufrufen des Sexualtriebs als Störung. Die Triebe drängen sich auf, treiben »etwas« an und hervor – und stören: Wie das pflanzliche Wachstum im Zimmer hat das Sexuelle aufwühlende, turbatorische Qualität (»ich möchte schwören, daß es ihn beschäftigte«). ³² Das Wachsen der in zweifacher Bedeutung zu verstehenden »Triebe« stellt die bisherige Ordnung, die Normalität des bürgerlichen Interieurs, in Frage und erscheint obszön, geradezu »pervers« (»zweilappig zweispaltig über den Schreibtisch«); es »erregt[] [...] das Interesse« und scheint das »Schreiben und Weiterschreiben« durch seine nicht zu ignorierende Präsenz herauszufordern. Zwar betont das intradiegetische Ich, es wünsche sich »nicht, daß es weiterwächst« (PP, 87), doch zugleich gebietet es dem Wachsen auch nicht durch das Einstellen des Schreibens Einhalt, sondern treibt es vielmehr schreibend voran. Das von den aus einem unbestimmten »Unter« (dem »Boden«) und »Hinter« (den »Tapeten«) wuchernden Trieben mitgeführte Sexuelle stört und bringt doch zugleich Neues hervor. ³³

29 Susanne Krämer spricht (im Kontext des Schreibens) von »artifizielle[r] Flächigkeit« (Hervorh. BB), da verschiedene Arten von Einschreibungen so behandelt werden, *als ob* Flächen zweidimensional wären, auch wenn dies empirisch nicht der Fall ist. »Was zählt und bedeutsam ist«, so Krämer, »ist der Oberfläche eingeritzt oder aufgedruckt; im Schreiben, Zeichnen, Kritzeln, Malen, Lesen und Betrachten wird die Tiefendimension einer Oberfläche – der Tendenz nach – aufgelöst.« KRÄMER, »Epistemologie der Medialität«, 836. Zum Begriff der artifiziellen Flächigkeit vgl. ausführlicher auch KRÄMER, *Figuration, Anschauung, Erkenntnis*, 59–86.

30 FLUSSER, *Gesten*, 32.

31 Sven Haneschek formuliert in seiner von Freud informierten Lektüre von *Die Gefährlichkeit der großen Ebene*, »Wolfs Sexualisierungen« seien »meistens zu manifest, als dass man sie noch großartig herauspräparieren müsste.« HANESCHKE, »Gegner des Ich- und Wirklichkeitsschwindels«, 33.

32 Die Störung sei, so kommentiert Bernadette Grubner die Triebtheorie Freuds, der psychosexuellen Entwicklung konstitutiv »eingeschrieben«: GRUBNER/TOMŠIČ, »Trauma, Trieb und die Logik der Störung«, 189. Die »These vom Trieb als dem Organismus inhärente Störung« trete bei Freud zudem »auch auf der Textebene in Erscheinung«, wo sie nämlich den Leser:innen durch »Rätsel und Sackgassen« vorgeführt werde. Ebd., 183.

33 Dem Lustprinzip wohne ein Moment des »das Subjekt Übersteigenden, Nicht-Steuerbaren und der Hinterfragung der festgelegten Differenz von Lust und Unlust« inne: Die Lust erscheine in Freuds *Jenseits des Lustprinzips* »als traumatische Störung im Subjekt«. Ebd., 183.

Dem ungehemmten Wachstum der Pflanzen innerhalb der Diegese entspricht ein vermeintlicher Wildwuchs des Texts. Im Fortgang der Passage erfolgt eine lange Beschreibung von Wachstumsbewegungen wie auch von Formen und Beschaffenheiten der wachsenden Pflanzen, welche in einem fulminanten Finale, einer Akkumulation von Pflanzennamen endet. Es wächst

graugrün mit klebrigen Haaren Zwiebeln und Schoten platzend mit Zapfen Hülsen und Spelzen Melde Dill Kerbel Dinkel und Dost Quendel Gersch Bartschie Simse Lolch taumelnd Tresse und Zwenke Schwingel und Schwaden Binse und Simse Marbel und Fennich Abbiß Rempe und Kränke Spark oder Sperk Schilf große Stenze schwarz Rauher Maier Krapp Kresse Käsekohl Lochschlund und Rankensenf. (PP, 94)

Der Übergang von der Beschreibung der sexuell belegten Charakteristika (»klebrigen Haaren«) bzw. von Teilen einzelner Pflanzen (»Hülsen und Spelzen«) zur reihenden Häufung von Pflanzennamen wird durch die »Zwiebel[]« eingeleitet, die sich – sozusagen als Pionierin – in die Liste schiebt: Als alltagssprachliche Bezeichnung des Überdauerungsorgans von Pflanzen mit unter dem Boden liegenden Erneuerungsknospen, wie auch als gängiger Name für die Küchenzwiebel ist sie beiden Kategorien bzw. Textteilen der Passage zugehörig. Es folgt ab »Melde« eine Aneinanderreihung von kaum noch durch syntaktische Bindung verketteten Worten, von denen sich selbst solche wie »Bartschie«, »Abbiß« oder »Lochschlund« als tatsächliche (wenn auch teilweise alte oder regionalspezifische) Bezeichnungen überwiegend wilder oder verwilderter Pflanzenarten erweisen.³⁴ Die genannten Pflanzen gehören verschiedenen Lebensformen an und ent-

34 Fast alle lassen sich zweifelsfrei bestimmen: Nach einigen Kräutern und einer Getreideart – »Melde« (*Atriplex*), »Dill« (*Anethum graveolens*), »Kerbel« (*Anthriscus*), »Dinkel« (*Triticum aestivum*), »Dost« (*Origanum*) und »Quendel« (*Thymus*) – folgt der »Gersch«, der wohl eine dialektale Variante des Giersch (*Aegopodium podagraria*) darstellt, der früher auch als Gewürz- und Heilpflanze verwendet wurde. Auf das Sauergrasgewächs »Simse« folgt eine Reihe von Süßgräsern: »Lolch« (*Lolium*), »Tresse« (*Bromus*), »Zwenke« (*Brachypodium*), »Schwingel« (*Festuca*) und »Schwade« (*Glyceria*). »Binse und Simse« verweisen auf die Binsen bzw. Simsengewächse (*Juncaceae*), mit »Marbel« (*Luzula*) folgt ein Beispiel für ein Simsengewächs. »Fennich« ist mutmaßlich eine regionalsprachliche Variante von Fenchel oder Pfennigkraut, »Abbiß« ist eine alternative Benennung für Teufelabbiß (*Succisa* Haller). Die »Rempe« ist eine Kohlpflanze (*Hirschfeldia incana*), die »Kränke« die steiermärkische Bezeichnung der Preiselbeere (*Vaccinium* L.). »Spark oder Sperk« bezeichnet alltagssprachlich *Spergula arvensis*. Die nach dem »Schilf« genannte »große Stenze« ist nicht auffindbar, allerdings gibt es die »große Strenze« (*Astrantia major* L.), die Sterndolde, welche hier möglicherweise gemeint ist. Auf den »Rauhe[n] Maier«, auch »Roter Maier« (*Amaranthus lividus*), der Familie der Rötengewächse zugehörig, folgt logisch mit »Krapp« der Färberkrapp (*Rubia tinctorum*). Mit »Kresse«, »Käsekohl« (gängiger: Blumenkohl), dem Wegerichgewächs »Lochschlund« (*Anarrhinum*) und »Rankensenf« (*Sisymbrium officinale*) aus der Familie der Kreuzblütler endet die Reihe. Die bislang unterschlagene Alpen-Trauerblume »Bartschie« (*Bartsia alpina*) tanzt etwas aus der Reihe; sie könnte nämlich abgesehen von ihrer Lautlichkeit auch aufgrund ihrer Namensgeschichte Eingang in die Aufzählung gefunden haben: Ihre Benennung erfolgte durch Carl von Linné zum Gedenken an seinen Freund, den holländischen Naturwissenschaftler Johann Bartsch (1709–1738), der früh auf einer Forschungsreise in Surinam verstarb, auf die er auf Empfehlung Linnés geschickt worden war – eine Geschichte, die Wolf mit seinem Faible für frühe Naturforschung gefallen haben müsste. Vgl. zur Benennung der *Bartsia alpina* STEINECKE, »Wie das Moosglöckchen zu seinem Namen

stammen unterschiedlichen Habitaten. Eine Gemeinsamkeit lässt sich jedoch festmachen: Alle Pflanzen der Reihe gehören den raunkrüerschen Lebensformen der Hemikryptophyten, Geophyten oder Therophyten an, haben also ihre Erneuerungsknospen (beispielsweise in Form von Zwiebeln) unmittelbar an bzw. unter der Bodenoberfläche. Ihr über dem Boden liegender, sichtbarer Teil stirbt über den Winter ab und wächst jedes Jahr aufs Neue wieder bis zur vollen Größe an – sie sind allesamt auch außerhalb der Literatur Ror Wolfs in Relation zur maximal erreichbaren Größe verhältnismäßig schnell wachsende Pflanzen.³⁵

Die beschriebene Schreib-Szene etabliert so nicht nur eine konkrete intradiegetische Örtlichkeit des Schreibens (das von pflanzlichem Wachstum eingenommene bürgerliche Interieur) – sie führt auch einen Denkraum mit sich. Dieser lässt sich mit Gerhard Neumann als »imaginäres Habitat«³⁶ verstehen, das sich in der Szene gesetzten Schreib-, Wachstums- und Fortpflanzungsprozess aus sich selbst heraus entwickelt: »Dieser Raum steht nicht von Anfang an (gewissermaßen »objektiv«) bereit; er wird vielmehr, als ein Deutungsraum oder Spielraum, je und je bei Inszenierung der Schreibszene, aus dieser hervorgetrieben.«³⁷ Der Denkraum, der in *Pilzer und Pelzer* »hervorgetrieben« wird, entwickelt sich aus der Verschränkung von Schreiben und Triebdynamik bzw. Sexualität und (Re-)Produktion. Ins Bild gesetzt ist dieser durch den vegetabilen Wildwuchs, der sich im vermeintlichen Wuchern des Texts auf Ebene der Narration und der sexuellen Metaphorik des Texts spiegelt und der als »imaginäres Habitat« der Fiktion und des literarischen Experiments auch das Spiel mit (botanischen, psychoanalytischen) Diskursen beansprucht.

Die zitierte Passage oszilliert, wie für die wolfsche Poetik typisch, zwischen Fremd- und Selbstreferenz, indem sie einerseits eine Beschreibung des Vorgangs des Wachsens und eine Aufzählung des (schnell) Wachsenden leistet, andererseits aber die Spuren der Sprache verfolgt. Botanische Wissensbestände werden nach literarischen Kriterien organisiert und mit weiteren Bedeutungsräumen (der psychoanalytischen Triebtheorie) angereichert; das Ende des Satzes wird, angetrieben von Rhythmen und Assonanzen, immer weiter verzögert, um mehr Wortmaterial aus dem gleichen semantischen Feld integrieren zu können, das in seiner Massierung zwar noch syntaktischen Regeln, aber keinem narrativen Zweck mehr untersteht. Die Schilderung steht hier (zumindest für Leser:innen ohne botanisches Fachwissen) nicht mehr primär für das Beschriebene ein, sondern parabolisiert, wie Marianne Kesting generell für *Pilzer und Pelzer* feststellt, das »Wuchern, Wachsen und Schrumpfen der Fiktion, die ganz eigene Gesetzmäßigkeiten offenbart«, wie etwa diejenigen des Unbewussten oder der Assoziation.³⁸ Ebenfalls aller-

kam«, 101. Zu den Pflanzen und ihren Namensvarianten vgl. JÄGER et al. (Hg.), *Exkursionsflora von Deutschland* (2017) sowie SCHMEIL et al., *Die Flora Deutschlands und der angrenzenden Länder* (2011). Die »Kränke« findet sich bei SMOLA, *Volkstümliche Pflanzennamen der Steiermark*, 72.

35 Zur Systematisierung der Lebensformen vgl. RAUNKJÆR, *The Life Forms of Plants and Statistical Plant Geography* (1934) sowie ELLENBERG et al., *Tentative Key to a Physiognomic Classification of Plant Formations of the Earth* (1967). Für ihre Bereitschaft, mit mir die wolfsche Botanik zu erkunden, danke ich sehr herzlich Dr. Maria Wittemann.

36 NEUMANN, »Die Schreibszene«, 28.

37 Ebd.

38 KESTING, »Gemütlichkeit und Katastrophen«, 98.

dings parabolisiert sie den konkreten Akt des Schreibens. Die Passage ruft das Bild eines (gleichermaßen als bürgerliche Realitätsvorstellung und Innenraum des Subjekts lesbaren) Interieurs auf, das ganz von verschiedensten Pflanzen in Besitz genommen wird und sich auf der Ebene der Sprachmaterialität in der vermeintlich wild wuchernden Vielfalt der Wörter und deren spracherotischer Massierung anhand semantischer wie lautlicher Ähnlichkeitsassoziationen spiegelt. Zugleich wird die literarische Handhabung dieser Fülle vorgeführt. Schließlich ist auch hier (wie in Kapitel I.3 ausführlich gezeigt) die Prosa metrisch und phonetisch organisiert, wuchert also entgegen ihrer Selbstinszenierung keineswegs unkontrolliert, sondern ist Gegenstand minutiöser Komposition.³⁹ Imaginärer Schreibvorgang, Einbezug von außerliterarischen Diskursen, Inszenierung von Fiktionalität und Verweis auf die Arbeit am Sprachmaterial im Schreibakt verweben sich im Bild des Wildwuchses zu einem erst durch seine Formung ›organischen‹ *textum*.

Schreib-Szene und Schreibszene. Überlegungen zum Schreibprozess

Aufschlussreich ist an dieser Stelle der Blick in die früheste im Nachlass Wolfs erhaltene Manuskriptfassung von *Pilzer und Pelzer*. Die beschriebene Szene hat im Typoskript im Vergleich zum publizierten Text fast die doppelte Länge.⁴⁰ Wolf hat in der Überarbeitung etwa die Hälfte der in der ersten Fassung vorhandenen Wörter gestrichen – und zwar, wie sich im Vergleich von Typoskript und Publikation nachvollziehen lässt, nach einem klaren Prinzip. Die Szene wird nicht nur gekürzt und so gestrafft, sondern auch in ihrer Textbewegung geformt: Sind im Typoskript noch die Beschreibung von Wachstum und Pflanzen mit der Benennung letzterer verflochten, trennt Wolf in der Überarbeitung die (zuerst erfolgende) Beschreibung des Wachsens von der (danach erfolgenden) Aufzählung der Pflanzennamen. So bleibt beispielsweise von dem im Typoskript eher zu Beginn stehenden Textteil »schneckenförmig gewunden gewickelt, rankensenf brillenschote windsbock und hühnerbiß haargurke efeu kletternd kahl glänzend«⁴¹ in der Publikation nach Streichung und Neu-Gruppierung im beschreibenden ersten Teil der Passage nur noch »kletternd kahl glänzend« übrig; »rankensenf« wird als einziges Nomen in die Namensliste am Ende der Passage verschoben, welche es dann beschließt. Vergleichbare Überarbeitungen finden sich in der gesamten Passage. Der Schreibprozess Wolfs ließe sich folglich – soweit rekonstruierbar – analog zur Szene des Wucherns im Text beschreiben. Indem sie das Schreiben als invasiven, unkontrollierten Wachstumsvorgang charakterisiert, welcher im Text jedoch zugleich bereits zur Form gebracht ist, scheint die Szene in *Pilzer und Pelzer* ihre eigene Genese performativ nachzuvollziehen: Während das (werkgenetisch in einem ersten Schritt stattfindende) Wachsen des Texts pri-

39 Was van Hoorn (unter Verweis auf APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, 129) zur Fischmarkt-Passage von *Fortsetzung des Berichts* konstatiert, gilt auch hier: »Dieser Erzähler ›botanisert‹ im Wildwuchs der Namen und probiert gleichsam neue taxonomische Ordnungen aus.« VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 275.

40 Das Manuskript zu *Pilzer und Pelzer* wird im Kontext des Kommentars zur Werkgenese des Debüts kurz erwähnt von Jürgens, der (ohne eine detaillierte Lektüre vorzunehmen) von einem »langen literarischen Destillationsprozess« ausgeht – eine Annahme, die hier bestätigt werden kann. JÜRGENS, »Nachwort [Fortsetzung des Berichts]«, 282.

41 WOLF, *Pilzer und Pelzer*. Manuskript Prosa [DLA], 96. Die Wörter »gewickelt« und »efeu« wurden im Typoskript handschriftlich gestrichen.

mär auf referentieller und syntaktischer Ebene im Wuchern der Pflanzen und Nicht-Enden des Satzes Eingang findet, wird das (im Schreibprozess in einem zweiten Schritt vorgenommene) Einhegen und Komponieren auf der Textebene durch die starke Geformtheit des Sprachmaterials sichtbar. Bekräftigen lässt sich dieser Befund anhand eines Briefs, den Ror Wolf im Januar 1967 an seinen Lektor beim Suhrkamp Verlag sendet, in dem er zum Stand der Ausarbeitung von *Pilzer und Pelzer* festhält: »Form und Thema stehen fest; ich habe nun aus einem Stoffhaufen von 500 Seiten zu extrahieren und schließlich die endgültige Fassung zu finden.«⁴² Das noch im selben Jahr erschienene Prosa-buch umfasst in der Erstausgabe anstatt der 500 Typoskriptseiten nur noch schlanke 146 Buchseiten.

Vilém Flusser konstatiert in seinen Überlegungen zur Geste des Schreibens, dass es unmöglich sei, zu schreiben, ohne zunächst die von Wörtern und Sprache »ausgeübte Herrschaft anzuerkennen«. Jedes Wort habe ein »Eigenleben« und rufe ohne das Wissen und Zutun des schreibenden Subjekts ein »ganzes Gesindel« anderer Wörter hervor, welches sich gegen das Subjekt »erhebe[] und gegen die Tasten der Maschine andränge[]«. ⁴³

Eine solche *écriture automatique*, ein solcher »Bewußtseinsstrom« ist eine Verführung und eine abzuwehrende Gefahr. Es ist schön, in den Strom der Wörter einzutauchen, ihn von innen durch die Finger, über die Tasten der Maschine und gegen das Blatt Papier fließen zu lassen [...]. Aber ich verliere mich in dem Strom, und die Virtualität, die darauf drängt, in die Maschine getippt zu werden, löst sich auf.⁴⁴

Schreiben bedeutet für Flusser in der Praxis, eine ganz bestimmte Balance zu finden: »sich der magischen Macht der Wörter zu überlassen und dabei doch eine gewisse Kontrolle über die Geste zu bewahren.«⁴⁵ In einem solchen Prozess des Schreibens als Kontrollgewinn über einen sich geradezu selbsttätig generierenden Text sind, folgt man Flusser in seinen Überlegungen, verschiedene Ordnungen beteiligt. Die schriftliche Artikulation eines »erst nur verschwommen Gedachte[n]« und sich gegen Ordnungsbestrebungen Wehrenden vollzieht sich als Vorgang des »[Z]urechtschneiden[s]«⁴⁶ anhand von logischen, grammatischen, orthographischen Ordnungsprinzipien. Dieses Zurechtschneiden ist aber zugleich und zuallererst ein Entdecken des Auszudrückenden durch das Schreiben; es ist ein Entdecken »mit meinen Fingern auf den Tasten der Maschine«. ⁴⁷ Erst im Umgang mit den Ordnungen der Sprache, dem schreibenden Körper und der spezifischen Instrumentalität, aktualisiert und realisiert sich das zu Schreiben-de:

42 WOLF, *Briefwechsel Suhrkamp Verlag, 1962–1974* [DLA], Brief Wolf an Busch vom 20.1.1967.

43 Alle Zitate FLUSSER, *Gesten*, 37.

44 Ebd. Was Flusser hier aufruft, lässt sich als ein das Schreiben vom Schreiben an der Schreibmaschine begleitender Topos bezeichnen. Das Ich in Alfred Polgars *Die Schreibmaschine* etwa spricht dieser Eigenleben und Aktantenstatus zu – auf ihr gebe »ein Wort das andre. Unwillkürlich webt sich unter den tastenden Fingern die Kette. Ist das Instrument heiß gelaufen, so spielt es den Spieler.« POLGAR, »Die Schreibmaschine«, 247.

45 FLUSSER, *Gesten*, 37.

46 Ebd., 38.

47 Ebd.

Das Auszudrückende drückt sich im Verlauf dieses Spiels aus: es realisiert sich. Deshalb entdecke ich im Verlauf des Schreibens überrascht das, was ich schreiben wollte. Es ist falsch zu sagen, daß die Schrift das Denken fixiert. Schreiben ist eine Weise des Denkens. Es gibt kein Denken, das nicht durch eine Geste artikuliert würde. Das Denken vor der Artikulation ist nur eine Virtualität, also nichts.⁴⁸

Prozess und Produkt werden von Flusser auf nicht mehr auseinanderzuidividierende Weise ineinander verzahnt. Erst der Schreibakt, die physische Geste des Schreibens als konkrete Realisierung, liefert »die dem Schreibenden vorher nicht bekannte Antwort« auf die Frage, welche verborgene Virtualität im Text realisiert werden will.⁴⁹

Flussers Reflexionen zur kulturellen Geste des Schreibens korrespondieren mit der Vorstellung von Schreiben, die durch *Pilzer und Pelzer* evoziert wird. Der von Flusser beschriebenen Verführungskraft der Wörter scheint sich Wolf in einer ersten Phase der Textentstehung hinzugeben. Er lässt, so ließe sich die weitaus größere Textmenge der zitierten Passage im Typoskript wie auch die Aussage Wolfs im Brief an den Verlag deuten, die Flut der Wörter zunächst weitgehend ungezügelt »über die Tasten der Maschine« aufs Papier fließen und sich über die Seiten ausbreiten, um sie dann in Überarbeitungsschritten für die Buchfassung unter »eine gewisse Kontrolle« zu bringen, zu konstellieren, zu ordnen, zu formen. Die Vorstellung, es gäbe eine dem Schreibprozess vorgängige, klar umrissene Idee – eine zu erzählende Welt, einen Gehalt –, die dann unter mehr oder weniger mühevoller Artikulationsarbeit lediglich noch aufgeschrieben werden müsste, wird durch die Vorstellung eines Schreibens ersetzt, in der das zu Schreibende als »Auszudrückende[s]« überhaupt erst aus dem Schreibprozess heraus denkbar wird.⁵⁰ Als ganz grundlegend *in the making* entstehendes Gebilde ist der literarische Text nicht Abbildung einer »vorab gefassten Erkenntnis über die Welt«, sondern hervorgebracht in der Praxis des Schreibens.⁵¹ In seiner Lektüre von Kleists *Verfertigung der Gedanken beim Reden* hat Rüdiger Campe auf die zentrale Stellung des »beim« als Marker einer »paradoxen Gleichzeitigkeit« hingewiesen, in der sich ein Anderes – unerwartet – zur gleichen Zeit wie die »eigentliche« Handlung vollzieht:

Während das eine eintritt, tut man *schon* das Andere, und das heißt dasjenige, das *eigentlich* erst im Anschluss hätte kommen sollen. [...] Das Paradox des Hysteron-Proteron, das rhetorisch und strategisch mit der Überkreuzung von Zeit und Ziel spielt, zieht sich in die komplexere, temporale *und* finale, Figur der unvermeidlichen Alterität

48 Ebd., 38f.

49 Ebd., 36.

50 In *Meine Voraussetzungen* betont Wolf explizit, die »Voraussetzung zum Schreiben« sei für ihn keineswegs ein »festes Konzept, mit dem ich mich an den Tisch setzen kann; keine fixe und fertige Vorstellung vom Inhalt.« WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 9.

51 PETHES, »Leseszenen«, 102–104, Zitat 103. Pethes hebt hervor, dass das Modell der Schreibszenen nicht nur anschlussfähig ist an Ansätze der *critique génétique*, der Material Philology oder der Schreibprozessforschung, sondern auch an Ansätze der Science Studies. So wie an Bruno Latour anschließende Akteur-Netzwerk-Theorien wissenschaftliche Tatsachen als hervorgebracht über u.a. ihre Notationspraktiken begreifen, ließen sich anhand der Schreibszenen literarische Texte als »literature in the making« verstehen (ebd.).

zusammen. Sie ist die Figur des Startens (des einen) als ein (mit dem andern) Schon-Anfangen-Haben.⁵²

Das ›beim‹ der Verfertigung in einem Schreibakt, der schon begonnen hat, bevor das Auszdrückende vorhanden war, das also eine Gleichzeitigkeit markiert, wo eine zeitliche Abfolge zu erwarten gewesen wäre, ist es, das die Prosa Wolfs mit ihrem »während« in Szene setzt: Anstatt dass ein bereits (virtuell) Vorhandenes aufgeschrieben wird, wird das zu Schreibende hier als beim Schreiben Entstehendes inszeniert.⁵³ Wolfs Debüt funktioniert strukturell noch stärker narrativ, indem der Text eine zumindest in Teilen nacherzählbare Geschichte vorstellt, also etwas beschrieben wird. In und werkhistorisch betrachtet seit *Pilzer und Pelzer* hingegen wird die Geste des (Er-)Schreibens betont.⁵⁴

Das konkrete Instrument und die Materialität des Schreibens bleiben bei Wolf allerdings unerwähnt. Mehr noch: Dass geschrieben wird, wird nur im Nebensatz aufgerufen. Weder dass *überhaupt* geschrieben, noch das *weitergeschrieben* wird, ist bei Wolf – anders als in den theoretischen Reflexionen Campes oder Flussers – selbstverständlich oder unproblematisch. Im Fall des in Szene gesetzten Wildwuchses wird das Schreiben vielmehr als eine innerhalb der Diegese weitestgehend im Ungefähren verbleibende, sich in einem potentiell gefährlichen Dickicht abspielende und dieses Dickicht heraufbeschwörende Handlung inszeniert, die von einer Dynamik der Störung in Gang gehalten wird. Im Spannungsverhältnis zwischen dem (in der Schreib-Szene dargestellten) lustvoll-beunruhigenden Wuchern der Pflanzen/Worte, das durch das Schreiben überhaupt erst hervorgerufen wird, und der (durch die Rekonstruktion der Schreibszenen ersichtlichen) Notwendigkeit der Einhegung dieses Wuchers für die Bildung und Formung eines Textgefüges wird der pflanzliche Wildwuchs in der analysierten Passage zur poeto-

52 CAMPE, »Verfahren«, 10.

53 Dies ist freilich – wie allein die oft bemühte Formulierung von der »allmählichen Verfertigung« anzeigt – kein Charakteristikum, das lediglich dem Schreiben Wolfs eigen wäre. Fragen des verfertigenden Schreibens wurden gerade in der Schreibprozessforschung, insbesondere in der *critique génétique* ausführlich diskutiert. Louis Hay hat vorgeschlagen, Schriftsteller:innen nach ihren Schreibstrategien zu unterteilen, nämlich der ›écriture à programme‹ und der ›écriture à processus‹: HAY, »Die dritte Dimension der Literatur« (2012). Almuth Grésillon schließt an die Vorstellung von plan- und prozessorientierten Schreibtypen an und spricht darüber hinaus von »Kopfarbeiter[n] vs. Papierarbeiter[n]«: GRÉSILLON, »Über die allmähliche Verfertigung von Texten beim Schreiben«, 179.

54 Es ist daher bezeichnend, dass sich bereits in einer Vorstufe des Debüts eine (allerdings anstatt mit dem Schreiben mit der Erinnerung assoziierte) Szene des pflanzlichen Wildwuchses in einem Innenraum findet, aus der sich mutmaßlich die analysierte Passage in *Pilzer und Pelzer* werkgenetisch speist, die für die Publikation der *Fortsetzung des Berichts* allerdings gestrichen wurde: »Hier mit Tisch Stuhl und Uhr überraschen mich für einen Moment die Kübel aus der Erinnerung, die Entfaltung der Kartoffelkeime, das Geräusch des Wachsens [°erreicht mich wieder], das Voranwachsen der Keime, das Herauskommen aus den Kübeln, das sich Hinunterschlingeln über die Kübelränder, auf den Boden weiter nach allen Seiten über den Boden auf die Wände hinauf zur Decke von ihr herab, mit dem Knacken der Blätter die sich aus den Stengeln drücken [...].« WOLF, *Krogge ist der beste Koch*. Manuskript Prosa [DLA], 12 [Fass. I]. Der mit Asterisk markierte Einschub ist im Manuskript als maschinenschriftliche Einfügung am Rand ergänzt. In *Krogge ist der beste Koch* konnte das Wachsen zwar eine Metapher für die Erinnerung, aber noch kein angemessenes Bild für die Poetik des Texts darstellen.

logischen Metapher des Schreibens. »Schreiber und Schrift«, so Monika Schmitz-Emans, seien

sowohl Verbündete als auch virtuelle Antagonisten. Umso signifikanter muß dies erscheinen, als die Schrift, Paradigma des Gegenständlichen als eines Widerständigen, ja zunächst Produkt und Werkzeug dessen ist, dem sie dann entgleitet.⁵⁵

Die widersprüchliche Prozessualität des Schreibens spiegelt sich in Wolfs *Pilzer und Pelzer* in der Textbewegung; doch die poetologische Metapher des Wildwuchses evoziert zugleich die Vorstellung eines schreibenden Subjekts, das sich störendem und aufwühlendem (Schreib-)Trieb und Sprache hingibt, wobei sich der literarische Text als »zweispaltig«-zwiespältiges Objekt der Lust zumindest vermeintlich im organischen Wachstumsprozess von selbst bildet und dem Subjekt wortwörtlich über den Kopf zu wachsen droht.

Schreibarbeit als »Askese der Maßlosigkeit« und Aufstörung durch Verfertigung (Mayröcker, Wolf)
Im Gegensatz zur Prosa Wolfs weist diejenige Friedericke Mayröckers die poetologische Reflexion des Schreibens ganz explizit als thematisches Schwerezentrum aus. Mayröckers Texte sind von einer konstanten, expliziten Bezugnahme auf das Schreiben wie auch von Verweisen auf die reale Schreibszenen der Autorin geprägt: Mittelpunkt all ihrer langen Prosaarbeiten ist eine ihren »Schreibzwang« beständig thematisierende Instanz, deren Differenz zur Autorin offensiv verwischt wird.⁵⁶ Durch die Konstitution dieser Instanz als »sich im Akt des Schreibens erforschende[s] und entblößende[s] Ich«,⁵⁷ durch das Zitat autobiographischer Erzählmuster und Themenkomplexe, sowie durch die Nähe zwischen schreibendem Ich und Autorin wird eine autobiographische Lesart provoziert.⁵⁸ Hiermit wird eine Textstrategie verfolgt, die derjenigen Ror Wolfs, der in seiner Prosa ausgestellt fiktionale, oft surreal und grotesk erscheinende Gegenwelten erschafft, komplementär gegenübersteht. Der Schreibzwang in der Prosa Mayröckers stellt das Schreiben als ambivalentes, geradezu schicksalhaft Gegebenes und Unhintergebares ins Rampenlicht, während bei Wolf die problematische Dynamik des Schreibens als Reaktion auf ein katastrophisches oder wucherndes (Trieb-)Geschehen, dessen Ursprung und Lokalisierung nicht klar auszumachen ist, der Prosa als größtenteils im Dunklen bleibender Grund unterliegt.

55 SCHMITZ-EMANS, *Schrift und Abwesenheit*, 479f., unter Bezugnahme auf HEINTEL, *Einführung in die Sprachphilosophie*, 118.

56 Dem in Mayröckers Texten artikulierten »Schreibzwang« eignet hierbei eine Ambivalenz. Einerseits lässt er die Frage nach benennbaren Gründen des Schreibens gänzlich offen, andererseits beantwortet er die Frage nach dem Warum auf einen Schlag, indem das Schreiben als potentiell fürs Subjekt schädliches aber unausweichliches Muss gesetzt wird. Zitat: MAYRÖCKER, *Reise durch die Nacht*, 78.

57 WEBER, *Das multiple Subjekt*, 169.

58 Vgl. ebd., 169–175, insb. 169. Inge Arteel arbeitet heraus, wie nicht nur die »insistierende Präsenz der Ich-Erzählinstanz«, sondern auch das Formzitat verschiedener autobiographischer Gattungsmuster »nahezu jeden Prosatext« Mayröckers charakterisieren. Vgl. ARTEEL, »Biographie einer Biographielosen«, 506–508, direkte Zitate ebd. sowie ARTEEL, *Gefaltet, entfaltet*, insb. 15–34.

Der Schreibakt wird bei Mayröcker, wie Inge Arteel aufschlüsselt, als einerseits »aus einem konkreten Lebensalltag hervorgehend, an die Erfahrungen und Kognition eines konkreten Körpers gebunden« inszeniert, andererseits aber liefern die Texte die Reflexion des »Zeichencharakter[s] dieser Konkretetheit immer gleich mit«, so dass sie unter anderem als (parodistische) Reflexionen über ästhetische wie rhetorische Potentiale autobiographischen Schreibens wie auch dessen Referentialität zu verstehen seien.⁵⁹ Die immer wieder thematisch werdende »pausenlose lebenserhaltende *Schreibarbeit*« ist in Mayröckers Prosa gleichermaßen als das Subjekt zutiefst verunsichernde, wie als existentiell notwendige Tätigkeit gekennzeichnet.⁶⁰ Schreibarbeit und Leben fallen in den Texten gänzlich in eins. »[I]ch lebe ich schreibe«,⁶¹ heißt es programmatisch in *mein Herz mein Zimmer mein Name* von 1988 – bereits die asyndetische Verbindung ohne Komma weise, so Wendelin Schmidt-Dengler, auf »die völlige Identität von Schreiben und Leben« im Text hin.⁶² Das Verhältnis von Leben und Schreiben bei Mayröcker rückt folglich in der Forschung vielfach auch jenseits des literarischen Texts in den Fokus. Julia Weber konstatiert, Arbeit an und mit Texten als existentielle Tätigkeit sei für die Autorin Mayröcker wichtiger als die abgeschlossenen Prosawerke: Als *écriture de soi* im Sinne Foucaults handele es sich bei ihrem Schreiben »um einen unabschließbaren Prozess, dessen Ziel die unablässige Beschäftigung mit und Aneignung von Literatur« sei.⁶³ Für Inge Arteel ist das Werk Mayröckers zwar eindeutig nicht als autobiografisch zu bezeichnen, da es aber »kein Leben außerhalb des Werks« gebe, sei »das Leben [...] somit das Werk«.⁶⁴

Zu Beginn von Mayröckers *Reise durch die Nacht* wird das Schreiben ganz explizit zwischen den Polen von Hingabe und Kontrolle, von Passivität und Aktivität aufgespannt:

Diese wunderbare Farbe dieses Rot überschwemmt mich, diese wunderbaren goyaren Pantalons, ich brenne ja nur so darauf einen halluzinatorischen Stil zu schreiben, ich meine ich brauche mich ja nur führen zu lassen, ich brauche nur die Augen zu schließen und mich führen zu lassen ach, wie das Blut wallt die Adern...⁶⁵

Das Schreiben ist in dieser Passage als geradezu tranceartiger Zustand eines durch äußere Eindrücke überfluteten Ich dargestellt, unterliegt andererseits jedoch, wie eine kurz darauf folgende Bemerkung nahelegt, durchaus auch dem Regiment eines steuernden und bestimmenden Subjekts: »dank unserem nervlichen Kontrollsystem überlagern sich

59 ARTEEL, »Biographie einer Biographielosen«, 506.

60 Vgl. MAYRÖCKER, *Reise durch die Nacht*, 130f., direktes Zitat ebd.: »Ich [...] stoße Dankgebete hervor, sobald mir ein Satz auf der Maschine gelungen ist, was für ein Leben – manchmal verschlingen mich Todesängste, manchmal hat mich das Grauen gepackt, manchmal fühle ich mein leibliches Ende nahen, und hätte ich dieses mein Schreiben nicht, diese meine pausenlose lebenserhaltende *Schreibarbeit*, ich hätte längst aufgegeben, ich hätte aufgegeben oder ich wäre dem Irrsinn verfallen«. Vgl. zu *Reise durch die Nacht* in diesem Kontext auch KASTBERGER, *Reinschrift des Lebens* (2000).

61 MAYRÖCKER, *mein Herz mein Zimmer mein Name*, 33.

62 SCHMIDT-DENGLER, »Friederike Mayröcker: brütt«, 76.

63 WEBER, *Das multiple Subjekt*, 175.

64 ARTEEL, »Biographie einer Biographielosen«, 507. Vgl. hierzu auch KASTBERGER, »Auf der Bleistiftspitze des Schreibens«, 24f. sowie 31f.

65 MAYRÖCKER, *Reise durch die Nacht*, 9f.

diese beiden Wissen (Wiesen) nämlich Myriaden, man fingert ich meine fingiert eine Geschichte, also fabriziert man sie, sage ich«. ⁶⁶ Die hier inszenierte Spannung von Loslassen und Kontrolle wird auch in weiteren Prosatexten Mayröckers immer wieder aufgerufen. In *mein Herz mein Zimmer mein Name* ist der Akt des Schreibens – der wolfschen Schreib-Szene vergleichbar und doch mit eindeutig anderer Akzentuierung – in einem wuchernden Hirn- und Haus-Gestrüpp verortet:

erst zerstreue ich alles, dann sammle ich alles ein, ich schreibe mich selber ab, ich komponiere eine bereits vorhandene Partitur, dieser wuchernde Schädel, sage ich, dieser Gangliendschungel, dieses Hirngestrüpp findet eine Entsprechung in diesem unseren wuchernden Haus-Unwesen [...]. ⁶⁷

Unter Anspielung auf die den Wohnraum der Autorin Mayröcker überschwemmende Notizzettelflut⁶⁸ wird Schreiben als Bewegung beschrieben, die sich (auch physisch) ausdehnt und wieder zentriert, sich auf sich selbst und bereits Vorhandenes bezieht und die sich stets in einer konkreten Schreib-Umgebung vollzieht, welche den »Gangliendschungel« und das »Hirngestrüpp« im Außen spiegelt. Das unübersichtliche und wilde »[W]uchern[]« steht hier metaphorisch für Bewusstseinsprozesse beim Schreiben wie auch für das Sich-Ausbreiten des beschriebenen Papiers. Es ist mithin nicht, wie bei Wolf, ein intradiegetisch tatsächlich pflanzliches »[G]estrüpp«, sondern ein *zerebrales* und *materiell-papierenes* Wuchern, das bei Mayröcker inszeniert wird. Immer wieder wird dieses Motiv aufgegriffen. Aus den »verfluchten Wucherungen : Papierwucherungen bis hinaus in die Küche, den Vorraum, den Flur, bis hinauf zu den Kästen, Aufsätzen, Einbau ruinen, hängenden Gärten, bis an den Plafond« scheint »kein Entkommen mehr« möglich. ⁶⁹ Sich zerstreuen, sich vom Außen »überschwemmt« mitreißen und von einer »bereits vorhandene[n] Partitur« führen lassen; aber auch die losen Enden einsammeln und selbst »komponiere[n]«, selbst »fabrizier[en]« dank des »nervlichen Kontrollsystem[s]« – zwischen diesen Polen aufgespannt ist das Schreiben bei Mayröcker, so die eindrückliche Formulierung in *mein Herz mein Zimmer mein Name*, eine »mich vollkommen beherrschende Askese der Maßlosigkeit«. ⁷⁰ Das Schreiben, so lässt sich dieses Oxyoron mit Walter Hinderer lesen, bedarf strengster formaler Kontrolle, um die Ekstase des Schreibakts in poetisch klare Bahnen zu lenken: »Maßlosigkeit wird durch sprachliche und formale Askese und Disziplin in Kunst verwandelt.« ⁷¹ Im Schreiben als Leben und Leben als Schreiben betreffen Askese und Maßlosigkeit allerdings gerade nicht nur die Form, sondern sind aufs Engste mit der Autorin als

66 Ebd., 10.

67 MAYRÖCKER, *mein Herz mein Zimmer mein Name*, 42.

68 Wohnraum und Arbeitszimmer bilden einen das Werk Mayröckers (wie auch mediale Auseinandersetzungen mit der Autorin) durchziehenden Topos – vgl. hierzu ARTEEL, »Biographie einer Biographielosen«, 511–514. Arteel spricht vom »Chronotopos« des legendären Arbeitszimmers Mayröckers, welches als »Ort der Schreibszenen [...] zwischen biographischer Bedeutungsüberfrachtung und -Entleerung« schwebt (ebd., 511).

69 MAYRÖCKER, *brüht oder Die seufzenden Gärten*, 85.

70 MAYRÖCKER, *mein Herz mein Zimmer mein Name*, 191.

71 HINDERER, »Pneumatische Fetzensprache« oder »Askese der Maßlosigkeit«, 312.

schreibendem Subjekt verschränkt, das (unter dem »Schreibzwang« stehend) »vollkommen beherrsch[t]« ist von der asketisch-maßlosen Dynamik des Schreibens, die eben *beide* Komponenten, beide Modi erfordert.

Auch wenn Mayröcker jegliche Theoretisierung des eigenen Arbeitens insofern einschränkt, als sich die ihr Schreiben »begleitenden Theorien und Ansichten [...] in einem Zustand permanenter Bewegung« befänden, so dass jede getroffene Aussage »womöglich morgen widerrufen werden« müsse,⁷² zeichnet sie doch in ihrem Essay *MAIL ART* von 1970 ein ähnliches Bild ihrer Schreibpraxis, wie es anhand der literarischen Texte umrissen wurde. Als Ausgangspunkt des Schreibens benennt Mayröcker »Erinnerungsbild[er]«, welche durch Anreicherung »mit außerpersönlichen Elementen«, mit »vorfabriziertem Sprachmaterial, fiktiven Zitaten, Elementen der Außenwelt« sowie durch Umformung nach und nach »vom erinnerten Urbild zur poetischen Textur verwandelt« würden.⁷³ In diesem Prozess nehme spontane, momenthafte Ekstase eine ebenso wichtige Rolle ein wie geduldige formale Überarbeitung. Zum einen beschreibt Mayröcker den »Augenblick der Inspiration : also ein Zustand des totalen Einsatzes, der Aufbruch ins Ungewisse, Nebelhafte, nur Geahnte; hinweggerissen vom Sog des kreativen Zwanges.«⁷⁴ Diesem wohnten (wie schon im Kontext von Wolfs Arbeit in und mit Sprache erwähnt) spielerische wie erotische Momente inne; das inspirierte Schreiben sei, so präzisiert Mayröcker anhand eines Zitats aus ihrem Band *Die Abschiede* von 1980, »eine Kopulation von Wörtern : ein Liebespiel mit der Sprache«.⁷⁵ Doch das »Liebespiel« allein mache noch keine »poetische[] Textur«, keinen geformten Text. Dieser werde erst darüber erreicht, der Sprache »ihren Willen« zu lassen, was für die Autorin die Bereitschaft erfordert, das Geschriebene einerseits immer und immer wieder gründlich zu überarbeiten, andererseits aber dem Text auch eine Ruhezeit zuzugestehen.

Der Sprache ihren Willen lassen, bedeutet, daß man sie reagieren lassen muß auf unser Umgehen mit ihr während des Schreibens :

ein Gedicht, ein Prosatext, den man geschrieben hat, den man fertiggestellt hat, ist etwas sehr Organhaftes, und – auch wenn dies widersinnig erscheinen mag – etwas wie ein künstliches Lebewesen.

Man muß *damit nicht nur lange gehen*, sondern sich mit diesem Stück Poesie lange auseinandersetzen, wenn man es geschrieben hat, man muß lange korrigieren, feilen, Korrekturen von Korrekturen machen, aber vor allem muß man sehr geduldig sein : so ein Stück Text arbeitet ja nach der Fertigstellung weiter bis zum Augenblick seiner endgültigen Reifung, ein paar Tage, ein paar Wochen, ein paar Monate lang, ganz für sich allein : man muß es ruhen, man muß es abliegen, man muß es *rasten* lassen, wie eine Teigmasse – schade um den Text, der von seinem Autor ungeduldigerweise zu früh in die Welt entlassen wurde!⁷⁶

72 MAYRÖCKER, »MAIL ART«, 9.

73 Alle Zitate ebd., 11.

74 Ebd., 12.

75 Ebd.

76 Ebd., 13f.

Sprache und Text erscheinen als lebendige Wesen, die den Schreibprozess als (zumindest partiell) eigenständige Akteure mitgestalten: Sie »reagieren« als »Organhaftes« und »künstliches Lebewesen« in ihrer eigenen Geschwindigkeit und Weise auf die Aktivität des schreibenden Subjekts, sie arbeiten »ganz für sich allein« weiter und sie müssen »ruhen«, »rasten«, reifen. Die dem Zeugungsakt des »Liebesspiel[s]« folgende Textbearbeitung wird als Schwangerschaft und Geburt konzeptualisiert, die eine – möglicherweise für die Autorin schmerzhaft – Latenzphase umfasst, die nicht übersprungen werden darf. Sowohl in den literarischen Texten wie auch in den poetologischen Reflexionen wird der Prozess des Schreibens also bei Mayröcker dargestellt als aufgespannt zwischen Aktion und Kontrolle, die sich vom »Liebesspiel mit der Sprache« zu »Korrekturen von Korrekturen« erstrecken, und einem ekstatischen Sich-Überlassen an die Inspiration, die unter dem »Sog des kreativen Zwangs« steht, wie auch an eine unabhängig vom Subjekt ablaufende Arbeit des Texts an seiner »Reifung«, die wiederum, um nicht vorzeitig unterbrochen zu werden, der sich zügelnden Selbstkontrolle der Autorin bedarf.

Das prominente Zur-Schau-Stellen des Schreibens als zentrales Lebensprojekt in den literarischen Texten wie in metaliterarischen Äußerungen Mayröckers (und damit das Spiel mit der Referenz auf das reale Leben der Autorin) unterscheidet sich stark von der nur vereinzelt Schreib-Szenen darstellenden Prosa Ror Wolfs, in der die äußerst seltenen autobiographischen Verweise meist bis zur Unkenntlichkeit überformt werden.⁷⁷ Diese Differenz schlägt sich textuell auch in einer unterschiedlich starken Markierung des schreibenden Subjekts bzw. der vermittelnden Instanz nieder. In der aufgeladenen »Schreibarbeit« bei Mayröcker ist das Subjekt von vornherein ins Schreiben verstrickt, Schreib- und Subjektivierungsprozesse lassen sich nicht trennen. In Wolfs Schreib-Szenen hingegen wird, ohne dass ein schreibendes Subjekt im Text überhaupt klare Kontur erhielte, stattdessen primär das Schreiben als Prozess der Verfertigung ins Werk gesetzt. Ein Prozess, der vom Ich als lustvoll, aber zugleich unheimlich empfunden wird. Während bei Mayröcker die Kontrolle der Maßlosigkeit betont wird, stehen bei Wolf der Eigensinn und die Störung im Vordergrund.

Dennoch scheinen beide mit ihren Schreibweisen auf eine ähnliche Ausgangssituation, durchaus vergleichbare Erfahrungen mit dem Prozess des Schreibens zu reagieren. In der Schreibpraxis Wolfs wie auch Mayröckers erscheint Schreiben (hierin der Konzeptualisierung durch Flusser entsprechend) als ein zwischen Wuchern und Rückschnitt, zwischen Passivität und Aktivität, zwischen Maßlosigkeit und Askese oszillierender Vorgang: Ein Prozess, der auf dem »Eigenleben«⁷⁸ der Sprache gründet und der Eigenmacht der Wörter bedarf, und der doch zugleich mit Disziplin und Geduld gesteuert werden muss. Das Notieren, das Wieder- und »[W]eiterschreibe[n]« (PP, 93), das

77 Als Ausnahme kann in dieser Hinsicht die verhältnismäßig offen autobiografische Erzählung *Mitteilungen aus dem Leben des Vaters* von 1968 gelten. Vgl. WOLF, *Danke schön. Nichts zu danken*, 57–66 sowie JÜRGENS »Nachwort [*Die Gefährlichkeit der großen Ebene*]«, 349f. Dass Wolf gleichwohl in seiner Prosa die eigene Lebensrealität verarbeitet und eigene Erfahrung literarisch verhandelt, wird in dieser Studie immer wieder (und am ausführlichsten in Kap. II.5) starkgemacht. Der Unterschied zu anderen Schreibweisen, um den es mir hier geht, liegt weniger darin, ob die Texte sich aus der empirischen Wirklichkeit und dem Leben der Autor:innen speisen, sondern ob diese Tatsache durch textuelle Strategien ausgestellt wird.

78 FLUSSER, *Gesten*, 36.

Überarbeiten und Korrigieren ergeben einen prozessual offenen Akt, in dem der bzw. die Schreibende die Balance hält zwischen einem Sich-Überlassen an Sprache und Text und streng lenkenden Regiment. Ein solcher Schreibakt ist weit entfernt von der Annahme eines den Text allein nach seinen Vorstellungen formenden Subjekts. Ebenso wenig ist er allerdings als sich gänzlich selbst generierender Prozess einer gewissermaßen autor-innenlosen Textentstehung zu verstehen.⁷⁹ Was bei Mayröcker intradiegetisch inszeniert und poetologisch reflektiert wird, während es bei Wolf lediglich über werkgenetische Rekonstruktionsarbeit anhand der Typoskripte tentativ herauszupräparieren ist, ist die Realisierung des zu Schreibenden in der Geste des Schreibens.⁸⁰

Nur im Schreibakt kommt es (in Kontakt zum Sprachmaterial, in Kontakt zum wachsenden *textum*) zur Begegnung mit etwas, das dem nicht-schreibenden Subjekt nicht zugänglich wäre, das nur beim Schreiben verfügbar wird: »etwas wächst, während ich schreibe und weiterschreibe«. Dieses Sich-Einlassen des schreibenden Subjekts auf ein Anderes *beim* Schreiben wird bei Wolf über die Akzentuierung des aufstörenden Potentials, das diesem innewohnt, herausgestellt. Das in *Pilzer und Pelzer* inszenierte bürgerliche Interieur kann keinen sicheren Rückzugsort für das Subjekt bieten; dieses ist von vornherein (zeigt sich dies nun im »Fallen« vor dem Fenster oder im »Wachsen« im Haus) der Störung von Außen und Innen ausgesetzt, auf die das Subjekt schreibend reagiert, die es zugleich aber auch schreibend hervorruft. Das Schreiben als Aufkratzen von Oberflächen bringt hier Dinge hervor, die nicht gänzlich vorauszusehen waren: Es treibt potentiell etwas aus sich heraus, das nicht im Zaum gehalten werden kann und dem schreibenden Subjekt auf unbehagliche, auf verstörende Art und Weise als Entäußertes gegenübersteht. Das Geschriebene ist verblüffend, unheimlich, grotesk, aber zugleich auch banal. Das bürgerliche Interieur wird überwuchert von Kräutern und Kohl – der Text ruft den psychoanalytischen Diskurs auf und unterwandert zugleich eine allzu große Ernsthaftigkeit anhand des experimentellen Spiels mit Triebtheorie und Küchenkräutern. Während bei Mayröcker das zerebrale und papierene Wuchern eine eindeutige Metapher des Schreibens darstellt und das schreibende *Subjekt* im Zentrum steht, wird die poetologische Metapher bei Wolf sowohl intradiegetisch als pflanzliches Wachstum konkretisiert als auch diskursiv eingebettet, so dass sie vor allem die ambivalente *Konstellation des Schreibens* als »schwierige Rahmung«⁸¹ akzentuiert. Die Vorstellung einer als selbstverständlich angenommenen, rationalen, geordneten, beherrsch- und beschreibbaren Welt wird hierbei ersetzt durch eine prekäre Ordnung, die jederzeit aufgebrochen werden kann. Aufgebrochen durch ein Lust erzeugendes wie störendes, latent unheimliches wie komisches »[E]twas«, das »wächst«: Ein Etwas, das von der Geste des Schreibens hervorgetrieben wird – und sei es »nur« Rankensenf.

79 Wie Klaus Kastberger herausarbeitet, ginge bei Mayröcker die Annahme, dass die Autorin sich gänzlich unter das Diktat der Sprache unterordne und als Subjekt aufgelöst werde, fehl. Vgl. KASTBERGER, *Reinschrift des Lebens*, 36–38.

80 Julia Weber konstatiert zu Mayröckers Prosa: »Indem der Vorgang des Schreibens durchgehend reflektiert wird, wird dem Leser obendrein der Prozess der Herstellung des Texts vor Augen gehalten. [...] Die zahlreichen poetologischen Äußerungen zum Textverfahren sind nicht nur Thema der Texte, sie realisieren sich gleichzeitig auch im Text selbst. Die Texte führen im gleichen Moment aus, wovon sie sprechen.« WEBER, *Das multiple Subjekt*, 197.

81 CAMPE, »Die Schreibszene, Schreiben«, 271.

2.3 Schreiben als dialogisches Ereignis. Von der Schreibszenen zur Leseszenen

Während sich in den bislang untersuchten Schreib-Szenen das Schreiben als Sache eines bzw. einer Einzelnen im Umgang mit Wirklichkeit, Unbewusstem und Sprache dargestellt hat, gestaltet der dritte lange Prosatext Wolfs eine weitere Facette des Schreibakts: Das Schreiben nicht als eine solipsistische, sondern als eine vielmehr *intersubjektive* Praxis, die zumindest impliziter Adressat:innen bedarf und die sich erst aus einer mindestens dialogischen Konstellation heraus ergibt – sei diese auch imaginär. *Die Gefährlichkeit der großen Ebene. Reise-Roman* aus dem Jahr 1976 beginnt mit einer Unterhaltung. Das erste Wort des Romans hat nicht die Ich-Figur, die auch in diesem Text (abgesehen von ihrem auffällig hohen Alkoholkonsum und dem obligatorischen Hut) eigenschaftslos, ein weiterer wolfscher »Anonymos«⁸² bleibt, sondern das dieser zur Seite gestellte Alter Ego Nobo. »Haben Sie bemerkt, daß sich alles verändert hat?«, eröffnet Nobo das große Strecken des Texts tragende Gespräch zu Beginn des ersten Kapitels und damit zugleich die Kommunikationssituation zwischen Prosatext und Leser:innen. Das Ich hört Nobo »mit dem Bier in der Hand« zu und sieht sich von einem Fenster aus »die Gegend an, diese Häuser dort auf der anderen Seite« (GE, 13).

Nobo ist jedoch mehr als ein bloßer Gesprächspartner. In einer der Erstausgabe des »Reise-Romans« vorangestellten – für die langen Prosaarbeiten Wolfs ungewohnt deutlichen – paratextuellen »Bemerkung« wird er dezidiert als innerhalb der erzählten Welt imaginärer Animateur des Ich, zugleich aber auch als der eigentliche »Roman-Direktor« ausgewiesen.⁸³

Bemerkung

Ein Mann wohnt in einem Hotel und trinkt. Offenbar ist er Vertreter und soll Kunden besuchen. Er steht am Fenster, er trinkt, er hat Angst, fortzugehen. Also erfindet er sich das Fortgehen. Er denkt es sich aus. Er erfindet sich einen Partner: NOBO; einen Stichwortgeber, eine Alibifigur. Und er erfindet sich Abenteuer, in die er verwickelt ist. Alles, was er beobachtet und erlebt und halluziniert, vermischt sich in seinem Kopf, und Nobo, der von ihm erfundene Nobo, übernimmt immer mehr die Initiative. Er wird sozusagen zum Roman-Direktor und beginnt das Geschehen zu diktieren. Dort sitzt er, oder er steht, oder er liegt. (GE, 8)⁸⁴

82 WERTH, »Reisen mit Nobo«, 143.

83 Vgl. hierzu sowie allgemein zu *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* HANUSCHEK, »Gegner des Ich und Wirklichkeitsschwinds«, insb. 30f.

84 Die »Bemerkung« befindet sich in der Erstausgabe nach der eigentlichen Titellei auf der achten Seite des Buchs, welches unter dem Obertitel *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* neben dem hier besprochenen gleichnamigen langen Prosatext mit der Gattungsbezeichnung »Reise-Roman« noch die Kurzprosa-Sammlung *Mehrere Männer* sowie das Prosastück *Neumanns Bedeutung für die Allgemeinheit* umfasst. Nach Schmutztitel, Frontispiz (mit Angaben zu Autor und Buch), Titelblatt und Impressum folgt auf der fünften Seite (Recto 5) ein Inhaltsverzeichnis, auf der sechsten (Verso 6) eine Danksagung an die University of Warwick, wo Wolf im Frühjahr 1976 Writer in Residence war. Die folgende Seite (Recto 7) markiert den Beginn des ersten Teils des Buchs: Sie ist schwarz und enthält sechs nummerierte quadratische Landschaftsbilder. Dann folgt (auf Verso 8) die »Bemer-

Entsprechend seiner Funktion als erfundener »Stichwortgeber« gewinnt Nobo als Figur keinerlei feste Kontur. Wie vielen Figuren in den Texten Wolfs ist ihm als zentrales Merkmal Veränderlichkeit eingeschrieben – bei jedem Auftreten erscheint er anders, als ihn die Leserin aufgrund seiner letzten Beschreibung in Erinnerung hat: Er tritt auf, ist eindeutig als Nobo benannt, nur ist er jetzt »eben viel bleicher und korpulenter, als man sich Nobo vorstellt« (GE, 23). Wie bereits der auf einen *nobody* hinweisende Name ahnen lässt, steht Nobo als »Niemand« und dergestalt zugleich humoristisch in Szene gesetzter »Jedermann« für alle oder keinen ein.⁸⁵ In seiner Funktion für das Ich allerdings bleibt Nobo über den ganzen Text weitestgehend stabil: So wie in *Fortsetzung des Berichts* die Figur Wobser oder in *Pilzer und Pelzer* der enzyklopädisch gebildete Pilzer, nimmt Nobo im »Reise-Roman« die Funktion eines der Ich-Figur komplementär gegenüberstehenden Erklärers ein und ist damit erzählstrategisch dem auch in diesem Text stets zweifelnden und zaudernden Ich ein überaus günstiger Gegenpol. »Nobo« ist also zwar innerhalb der Diegese als Figur präsent, zugleich aber ist er durch den Paratext wie auch durch seine strukturelle Rolle in der *Gefährlichkeit der großen Ebene* als Werkzeug des Texts markiert: Statt einer »wirklichen« Figur ist er vielmehr Funktionselement ohne stabile Verkörperung und plastische Erscheinung, *no body*.

Das erste Kapitel entwickelt sich dessen Funktion im Text entsprechend unter Anleitung Nobos. Während das Ich (oder, wie Volker Hage in seiner Rezension in der *FAZ* formuliert: die »Erzählperson«, die »weiterhin tapfer von sich als einem »Ich« spricht«)⁸⁶ zunächst »nichts«, oder zumindest nichts »Besonderes« und damit Berichtenswertes entdecken kann, lernt es anhand der teils harschen Hinweise Nobos, seine Umgebung bewusster wahrzunehmen und in der Folge immer genauer zu beschreiben.

[I]ch warf einen Blick in den Himmel: nichts, gar nichts. Und als ich hinauf sah, da fragte mich Nobo, was dort, wo ich hinsah, zu sehen sei. Es ist gar nichts zu sehen. Da täuschen Sie sich, sagte Nobo, wenn Sie nichts sehen, täuschen Sie sich, doch sie

kung«, der auf der rechten Buchseite (Recto 9) nochmals eine Titelseite folgt, nämlich diejenige für den titelgebenden Text des »Reise-Romans«. Hierauf folgt eine Vakatsseite (Verso 10) und eine schwarze Seite als Titelseite für das erste Kapitel, die mit einer großen weißen »1« und einer Abbildung versehen ist (Recto 11). Die folgende Seite ist wieder eine Leerseite; dann beginnt (Recto 13) der Text. Die Bemerkung lässt sich daher trotz ihres relativ späten Abdrucks im Buch als Paratext begreifen. Auch die Übergänge zu den folgenden beiden Prosatexten sind durch schwarze und bebilderte Seiten klar markiert. In die bei Schöffling erschienene Werkausgabe sind im Band *Prosa III* weder »Bemerkung« noch die schwarzen, bebilderten Seiten aufgenommen; dem Text nachgestellt ist allerdings eine Erläuterung Wolfs, die dieser vor einer Lesung im Deutschlandfunk am 13. Juli 1976 gegeben hat, in der sich Passagen aus der »Bemerkung« finden. WOLF, »Zu *Die Gefährlichkeit der großen Ebene*«, 337.

- 85 Sollte der Ich-Figur etwa, so stellt Nobo klar, ein Mensch begegnen, der »ein Taschentuch aus der Tasche zieht« oder »eine Zeitung umblättert« – »ganz egal wie er aussieht, mein Herr, dann bin ich es« (GE, 65). Als nicht immer für andere erkennbarer »Niemand« eröffnet die Figur Nobos damit ein quasi unendliches Spiel der Referenzen, dass vom 1973 erschienenen Italowestern *Mein Name ist Nobody* (*Il mio nome è Nessuno*) von Tonino Valerii über Arno Schmidts 1963 publizierte Trilogie *Nobodaddy's Kinder* zurück bis zu Odysseus als Urvater der literarischen Reise reicht. Vgl. zur problematischen Identifizierbarkeit Nobos auch GE, 64f., 101 und 110.

- 86 HAGE, »Stürzen und fallen, daß es eine Freude ist«, 140.

müssen schon selber wissen, was Sie dort sehen, ich kann Ihnen wirklich nicht helfen. Sie sollen ja auch nicht das alles, was Sie dort sehen, für etwas Besonderes halten, aber der aufmerksame Betrachter findet fast überall eine Gelegenheit, etwas zu sehen, auch etwas Besonderes. [...] Und jetzt sah ich wirklich etwas. Ich sah eine Frau aus einer Veranda kommen, sie kam tanzend heraus, ohne zu schreien, sie blutete nicht, sie ging wirklich ganz langsam die Straße hinab mit einem Karton und einem schwebenden Rock. Sehen Sie, sagte Nobo, da geht es schon los, da fängt es schon an. Und später fuhr auch ein Auto davon, und dann sah ich Zeitungsmänner durch diese Straße ziehen und Zeitungen in die Blechschlitze schieben. Und wirklich, jetzt sah ich dort rechts einen Mann um die Ecke verschwinden. Notieren Sie diesen Fall, sagte Nobo, notieren Sie alles, was Sie jetzt sehen, gewöhnen Sie sich im ganzen daran, alles aufzuschreiben, es lohnt sich, mein Guter, es wird zwar nicht leicht sein für Sie, einen Überblick zu bekommen, doch Sie sollten es trotzdem versuchen. (GE, 14)

Sehen ist, so lässt sich aus dieser Szene schließen, offenbar keinesfalls gleich sehen. Durch Nobo beginnt das Ich, das zunächst zwar durchaus schaut, allerdings ohne etwas zu sehen (»ich warf einen Blick in den Himmel: nichts«), seine Wahrnehmung zu fokussieren. Die Dynamik der Szene entwickelt sich aus dem Anstoß durch den als imaginär ausgewiesenen Nobo (»Sehen sie«) und dem intradiegetisch »tatsächlichen« perzeptiven Erwachen des Ich. Erst im Dialog mit einem Gegenüber, dem etwas dargestellt, beschrieben, berichtet werden soll, werden die Dinge, wie es die mehrfache Wiederholung des bestärkenden, die adjektivische Bedeutung »der Wirklichkeit entsprechend« mitführenden Adverbs betont, »wirklich« sichtbar: »Und jetzt sah ich wirklich etwas«, »[u]nd wirklich, jetzt sah ich«. Nobo als eine ideale, die Wahrnehmung lenkende Instanz bestätigt und weist zurecht, bis das Ich einen von diesem als angemessen beurteilten Modus des Sehens wie auch, in einem zweiten Schritt, des Hörens,⁸⁷ gefunden hat – einen Modus, der durch die Betonung der Genauigkeit der Beobachtung und durch textuelle Marker wie die Rede vom »Fall« als streng realitätsgebunden präsentiert wird.

Nobo ist es schließlich auch, der die explizite Aufforderung oder vielmehr: Anweisung zum Schreiben und somit zugleich das Programm des Texts formuliert, nämlich auf der Grundlage des aufmerksamen Betrachtens der Welt vor dem Fenster das Wahrgenommene zu »notieren«.⁸⁸ Lohnendes Ziel solcher Notizen, so wird in Aussicht gestellt, ist der »nicht leicht« zu gewinnende »Überblick« über eine sich unüberschaubar darbietende Welt. Dieser scheint aus der richtigen Mischung von umfassender Schilderung (»alles« zu notieren) und dem Extrahieren des (»fast überall« zu entdeckenden) »Besonderen« zu bestehen. Die Auswahl dessen allerdings, was unter allem Beobachtbaren der intradiegetischen Realität als besonders zu klassifizieren ist, fällt dem Ich zunächst noch schwer. Nobo maßregelt etwa in Bezug auf den Gegenstand vorbeifahrender

87 Die Ich-Figur beginnt schnell, auch akustische Eindrücke zu beschreiben und wird dabei von Nobo ermutigt: »Vorzüglich, sagt Nobo, ganz ausgezeichnet, jetzt hören Sie also auch etwas. Ich bin sehr zufrieden mit Ihnen. Was hören Sie denn?« (GE, 15).

88 Eine ganz ähnliche Konstellation in Bezug auf das Notieren von »alle[m]« findet sich auch in Wolfs letztem langen Prosatext *Die Vorzüge der Dunkelheit*. Hier ist es »ein vorübergehender Mann«, der dem Ich rät, »alles aufzuschreiben was passiert«, etwa »die stärksten Genüsse, die beweglichsten Empfindungen, die Gerüche, die Gefühle, notieren Sie alles« (VD, 122).

Bahnen, es sei »zwar ein Unterschied [...], ob fortwährend Bahnen vorbeifahren, oder ob keine Bahnen vorbeifahren, doch über Bahnen brauchen Sie nichts mehr zu sagen, um Bahnen geht es hier nicht.« (GE, 16) Die Auswahl des jeweils Besonderen ist also einer übergeordneten Idee – dem, worum es »geht« – unterzuordnen. Besonders, so legt das erste Kapitel des »Reise-Romans« nahe, ist durchaus auch das Unauffällige, Gewöhnliche, etwa eine »wirklich ganz langsam die Straße hinab[gehende]« Frau – und verweist damit auf eine an der phänomenalen, zuweilen banalen Wirklichkeit (und nicht etwa an einem idealen »wahren« Wesenskern) orientierte Geistes- und Schreibhaltung.

Die Aufforderung Nobos, nicht nur ganz bewusst »Notiz zu nehmen«, sondern das Beobachtete auch zu »notieren«, also gezielt und präzise die besonderen Details der Realität schriftlich festzuhalten, verfängt.⁸⁹ Mit den Beschreibungen alltäglicher Wahrnehmungen gerät das Sprechen (und, so lässt sich annehmen, mit ihm das Notieren) ins Rollen. Die Ich-Figur sieht und hört immer mehr zu Beschreibendes und so endet das erste Kapitel schließlich in einer atemlosen Aufzählung dessen, was in der weiteren Umgebung wahrnehmbar ist. Die sich in zunehmendem Erzähltempo abwechselnden visuellen und akustischen Eindrücke scheinen nun das Ich geradezu zu überfluten:

[U]nd als ich mich in die Richtung drehe, in die er sieht, erkenne ich plötzlich den Güterbahnhof fauchend, und dampfend die Schlotte der Brauerei, ich sehe die Malzfabrik Koksfabrik Keksfabrik, und das Wasserwerk rauschend, die Radrennbahn und das Schlachthofgelände, den pfeifenden Lokomotivschuppen und die Abdeckerei mit ihren Tierschreien, und den Campingplatz mit den plätschernden Stimmen am Ufer, und die Lagerbaracken, die Reifenberge am Rande, die Gasometer, die Schuppen die Schuppen und wirklich tatsächlich dort drüben am Ende der Straße erkenne ich jetzt die Post, fertig Schluß, das genügt. (GE, 17)

Nach der Akkumulation der Wahrnehmungsinhalte verstetigt sich mit der Wiederholung »die Schuppen die Schuppen« metrisch der zuvor unruhige Satzrhythmus; die Verlangsamung der rein additiven Häufung der Eindrücke geht einher mit dem Übergang in einen daktylisch fallenden Fluss (»und wirklich tatsächlich dort drüben«). Der schon gebremste Wortschwall leitet mit dem »Ende der Straße« auch das Ende der Aufzählung ein und stolpert kurz darauf über den von Plosiven eingefassten Einsilber »Post«, der rhetorisch (»und wirklich tatsächlich«) wie metrisch (da er den daktylischen Rhythmus durchbricht) als Höhepunkt der Beschreibung inszeniert wird und mit seinem kompakten lautlichen Knall – eigentlich – einen Schlusspunkt setzt. Doch die Wahrnehmung der Vielfalt und des Besonderen und mit ihr deren Beschreibung hat sich, so suggeriert das Ende der Passage, bereits dermaßen verselbstständigt, dass es einer dreifachen Beendigungsformel bedarf, um dem Schreibfluss Einhalt zu gebieten. Die Formel »fertig Schluß, das genügt« vollzieht als Ende des Absatzes und Kapitels,

89 Freilich ließe sich die Szene auch als satirischer Kommentar auf die gesellschaftliche Rolle von Autorinnen lesen, die (zumindest in den allermeisten Fällen) niemand – nobody – dazu aufgefordert hat, zu schreiben. Aus dieser Perspektive betrachtet wird Nobo zur Legitimierungsinstanz eines *aus sich heraus* für das Ich nicht zu legitimierenden Schreibens. Im Zwiespalt vom Bedürfnis nach Legitimierung und gleichzeitiger Zurückweisung dieses Bedürfnisses erfindet das Ich sich folglich (k)ein Gegenüber: Nobo.

was sie besagt: Schreib-Szene und Schreibszenen fallen in dieser exemplarisch performativen Äußerung zusammen. Schreiben ist so als Akt der Setzung markiert; nicht ein Dargestelltes, sondern die produktive Kraft des Performativen wird zum eigentlichen textuellen Ereignis.⁹⁰

Das Ich ist durch die Anwesenheit bzw. Erfindung Nobos in eine imaginäre Gemeinschaft eingebunden, die ihm Lehr- wie Kontrollinstanz und Publikum zugleich ist. Erst in Beziehung zu und Abstoßung von diesem Anderen entwickelt sich das Wahrnehmen, Sprechen und Notieren. Obwohl innerhalb der Diegese nicht explizit geschrieben wird, lässt sich der Begriff der Schreib-Szene in Bezug auf den Einstieg der *Gefährlichkeit der großen Ebene* nicht nur, wie gezeigt, anwenden, sondern auch durchaus wörtlich nehmen. Das Ich des Texts wird als eines etabliert, das sich erst aus einer Kommunikationssituation einer prozesshaften Gegenwart heraus bildet; die Verfertigung des Texts im Schreiben als präsentischer Schauplatz eines imaginären Gesprächs inszeniert.

Blickt man noch einmal vergleichend auf die Prosa Mayröckers, so zeigt sich, dass auch diese durch eine solche »dialogische Verfasstheit« bestimmt ist.⁹¹ Das schreibende Ich in den Texten Mayröckers befindet sich, so Julia Weber, in einem »permanenten Dialog mit anderen«, was zu sich auflösenden Subjektgrenzen führe; darüber hinaus stünden auch die Texte selbst in einem »anhaltenden Dialog mit anderen Texten«. ⁹² Auch dies wird bei Mayröcker wesentlich offensiver als bei Wolf ausgewiesen und im Gegensatz zu dessen Prosa in den Texten deutlich als poetologische Haltung thematisiert und reflektiert. »[N]atürlich beziehe ich meine Tageslektüre mit ein, die rote Signalfarbe. Und dich und LERCH und Polly was weiß ich, eben die ganze Welt : als unfreiwillige SIGNALGEBER, sage ich«, ⁹³ heißt es etwa in *Reise durch die Nacht*, in welcher allein das vielfach wiederholte »sage ich« den Text konstant als Akt der Kommunikation markiert. Die dialogische Konstellation bei Mayröcker etabliert, wie Juliane Vogel herausgestellt hat, eine »postalische Modalität« der Prosa, die von einer »latente[n] Korrespondenzhaltung« geprägt ist. ⁹⁴ Das Ich betont insbesondere die Tatsache, dass es – schreibend – konstant *sendet*. Die Beziehungen zwischen schreibendem Ich und anderen Figuren werden in den Texten Mayröckers explizit als Scheinbeziehungen markiert, die »das schreibende Ich erfindet, um sich [...] Gesellschaft zu verschaffen«. ⁹⁵

90 Vgl. zur Erzeugung von Sinn durch Phänomene wie Sprache und Text als »zeitlich situierte Ereignisse«: KRÄMER, »Sprache – Stimme – Schrift«, 344. Für Krämer bilden Medien »die historische Grammatik des Performativen: Sie sind immer Medien der Verkörperung bzw. der Inkorporation. Performativität ist daher als Medialität zu rekonstruieren«. Ebd.

91 So die zentrale These Julia Webers in Bezug auf Mayröckers Prosatexte, in welchen sie einer »vernetzten[n] Identität« nachspürt: Einer »ganz eigene[n] Form von Identität«, welche die Autorin »im Durchgang durch Plagiat und Zitat, das heißt unter bewusster Aufnahme anderer ›Lebenstexte‹ und in mimetischer Angleichung an diese ›Fremdmaterialien‹« ganz wesentlich dialogisch verfasste. Alle Zitate: WEBER, *Das multiple Subjekt*, 157.

92 Ebd., 155.

93 MAYRÖCKER, *Reise durch die Nacht*, 94f.

94 »[A]uch dort, wo sie von Briefen nicht spricht«, sei die Prosa Mayröckers »brieflich gestimmt und gerichtet«. VOGEL, »Nachtpost«, 70f.

95 WEBER, *Das multiple Subjekt*, 186.

Bei Wolf wie bei Mayröcker ist also der Prozess der Verfertigung ganz grundlegend nicht als monologischer, sondern als dialogischer modelliert: Ob »SIGNAL-« oder »Stichwortgeber« (GE, 8) – das Schreiben stößt sich von imaginären Anderen ab, seien diese auch durch die Aufspaltung des vermeintlich Eigenen in viele (innere) Stimmen zustande gekommen. Bei Mayröcker betreibt dieses sich aus einem Mit- und Durcheinander verschiedener Stimmen konstituierende (mit Weber: multiple und vernetzte) Ich schreibend eine Erforschung der eigenen Bewusstseinsräume.⁹⁶ Schreiben stellt hier ein zwischen Autobiografie und Fiktion oszillierendes »ästhetische[s] Spiel der Selbsterschaffung«⁹⁷ dar, in dem sich das Ich fortwährend selbst fabriziert, was eine »(geradezu impertinente[]) Präsenz des schreibenden Ich[s]«⁹⁸ in den Prosatexten zur Folge hat. Während hier das stets auch auf die Autorin verweisende Ich und somit die Schreibszene, die Realität der Texte als von der Autorin Friederike Mayröcker geschriebene im Mittelpunkt stehen, sind es bei Ror Wolf, wie gezeigt, auf einer abstrakteren Ebene die Voraussetzungen und der Prozess des Schreibens als »nicht-stabiles Ensemble«,⁹⁹ die das Zentrum der mehr oder weniger offensichtlich ums Schreiben kreisenden Szenen bilden. Nicht das schreibende Ich steht bei Wolf im Fokus, sondern, wie in einem letzten Argumentationsschritt gezeigt werden soll, die Kommunikationssituation des literarischen Texts als eine intersubjektive Praxis zwischen Autor-in und Leser-in.¹⁰⁰

Schreiben und Lesen: Im Hier und Jetzt und gegen Widerstände

Das erste Kapitel von *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* baut darauf auf, dass der Prosatext kein diegetisches ›biographisches‹ Ich suggeriert, sondern dass das Ich ein *textuelles* ist, das eingangs zunächst Notiz zu nehmen und zu notieren erlernt und sich so, mit Roland Barthes gesprochen, als Subjekt im Schreiben überhaupt erst konstituiert.¹⁰¹ Das schreibende Subjekt wird nicht als eine dem Text vorgängige, fest umrissene und stabile Entität entworfen: ausgewiesen als Fiktion des Diskurses erwächst es vielmehr dem Schreibprozess.¹⁰² Die Schreib-Szene des ›Reise-Romans‹ modelliert dergestalt mit Barthes keinen Autor, sondern einen »Schreiber«, einen *scripteur*, der »im selben Moment wie sein Text geboren« wird und »keine Existenz [besitzt], die seinem Schreiben voranginge oder es überstiege«: »Es gibt nur die Zeit der Äußerung, und jeder Text ist immer *hier* und *jetzt* geschrieben.«¹⁰³

96 Vgl. ebd., 189f.

97 Ebd., 160.

98 Ebd., 183.

99 CAMPE, »Die Schreibszene, Schreiben«, 271.

100 Freilich stehen sich die Prosa Mayröckers und Wolfs nicht diametral gegenüber, sondern in einem mal engeren, mal loseren Verwandtschaftsverhältnis, und umfassen daher oft auch die hier für die jeweils andere Position bestimmten Bereiche – nur eben nicht in gleicher Betonung. Bei ähnlichen Voraussetzungen verfolgen sie, wie gezeigt, häufig unterschiedliche textuelle Strategien und setzen unterschiedliche Schwerpunkte.

101 Vgl. BARTHES, »Schreiben, ein intransitives Verb?«, 246 und 249.

102 Als ein reines »*ich* des Diskurses« ist das ›Ich‹ im Text, so Barthes, im Kommunikationsprozess von vornherein nicht homogen oder stabil. Ebd., 246.

103 BARTHES, »Der Tod des Autors«, 189. »Und zwar deshalb,« führt Barthes aus, »weil (oder: daraus folgt, dass) Schreiben nicht mehr länger eine Tätigkeit des Registrierens, des Konstatierens, des Repräsentierens [...] bezeichnen kann, sondern vielmehr das, was die Linguisten im Anschluss an

Dieses Schreiben des *scripteurs* als Ereignis im »hier und jetzt« bedingt auf ganz grundlegende Weise die Konstitution des Texts, nämlich die Zeitstruktur des »Reise-Romans« – eine Eigenschaft, die auch auf die anderen langen Prosatexte Ror Wolfs zutrifft. Brigitte Kronauer konstatiert, es gebe in der Prosa Wolfs »keine Vergangenheit und Zukunft, nur die bloße Gegenwart. Erinnerungen und Prophezeiungen existieren lediglich im Lichtschein der gerade gesprochenen Sätze«. ¹⁰⁴ Der über weite Strecken im Präsens gehaltene Text von *Fortsetzung des Berichts* etwa ist von einer nicht endenden Kette von Sprachgesten durchzogen, die den gegenwärtigen Moment suggestiv zu banen suchen: »jetzt« (FB, 7), »in diesem Augenblick« (FB, 9), »plötzlich« (FB, 20), »doch jetzt, was ist das« (FB, 46); bereits das erste Wort beschwört den sich von einem Vorangegangenen abgrenzenden Nu des Augenblicks: »Nun, nachdem ich alles beschrieben habe, [...] nähere ich mich dem Ende des Berichts.« (FB, 7) ¹⁰⁵ Die bereits thematisierte Anachronie und letztliche Unauflösbarkeit der Zeitstruktur im Debüt ist maßgeblich Folge dieser Priorisierung des präsentischen Moments. Auch *Pilzer und Pelzer* und *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* sind, wie an oben zitierten Textstellen zu sehen war, von der Betonung des »Jetzt« geprägt. ¹⁰⁶ Vor dem Hintergrund dessen, dass alle langen Prosatexte Wolfs Schreib-Szenen zumindest implizit aufrufen, lässt sich diese Betonung des jetzigen Augenblicks in Wolfs Prosa neu perspektivieren. Die konstante Emphase des »Jetzt« verweist auf das *Ereignis des Schreibens*, das (mit Barthes) keine andere Zeit als den momentanen Augenblick kennt.

Zugleich aber verweist dieses »Jetzt« auf die Prozessualität des *Lesens*. Auge und Geist schreiten im Prozess der Lektüre den Text (im Idealfall von Anfang bis Ende) ab und sind so stets an nur einem Punkt im Text »vor Ort«. In Abwandlung Barthes' ließe sich sagen: Jeder Text wird immer *hier* und *jetzt* gelesen. Abgesehen von seiner Funktion, Gegenwärtigkeit innerhalb der Diegese zu markieren, verweist das Zeichen »jetzt« im Text in doppelter Richtung auf das Hier und Jetzt des Schreibprozesses, in dem das Geschriebene entstand, und auf das Hier und Jetzt der Lektüre, in der dieses vergegenwärtigt wird. Jedes »jetzt« markiert implizit die Schreib- wie die Leseszene als imaginäre und zugleich reale dialogische Konstellation über Zeit und Raum hinweg. Zeitlichkeit (das Jetzt des Schreibens) wird in Räumlichkeit bzw. »artifizielle Flächigkeit« der Schrift (das Zeichen

die Oxford-Philosophie ein Performativ nennen, eine seltene Verbalform, die auf die erste Person und das Präsens beschränkt ist und in der die Äußerung keinen anderen Inhalt (keinen anderen Äußerungsgehalt) hat als eben den Akt, durch den sie sich hervorbringt [...].« Ebd.

104 KRONAUER, »Aspekte zum Werk Robert Walsers und Ror Wolfs«, 25.

105 Weder die Verwendung der Zeitform des Präsens noch Marker wie »jetzt« oder »plötzlich« lassen im Text freilich (im Sinne Kronauers) Aufschluss darüber zu, ob das Ausgesagte sich in der Gegenwart oder in der Vergangenheit befindet, da auch Erinnerungen oft, wenn auch selten so überdeutlich wie im folgenden Beispiel, im Präsens formuliert werden: »Ein Stuhl ist frei in diesem Bild, Krogge weist, während ich mich nach allen Seiten hutwinkend verbeuge, auf diesen Stuhl, und ich, in diesem Bild aus der Erinnerung, setze mich auf den Stuhl, auf dem ich noch jetzt sitze.« (FB, 96) Vgl. zur Zeitgestaltung im Debüt auch das Kap. I.1.2.

106 Vgl. etwa die Eingangspassage von *Pilzer und Pelzer* (»an diesem Punkt einsetzen, [...] in diesem Moment [...] alles fängt jetzt schon an«, PP, 7) oder die oben zitierte Passage aus dem »Reise-Roman«: »Und jetzt sah ich wirklich etwas. [...] Und wirklich, jetzt sah ich« (GE, 14).

»jetzt«) und wieder in Zeitlichkeit (das Jetzt des Lesens) überführt.¹⁰⁷ Durch die Emphase des »Jetzt« reflektiert die Prosa Wolfs also das Medium Text und die von diesem geschaffene Kommunikationssituation. Das Dritte des Mediums vermittelt zwischen Sprecher-in und Hörer-in, zwischen Produzent-in und Rezipient-in und ist dergestalt Teil einer triadischen Form der intersubjektiven Beziehung; »[d]er Bote«, so Sybille Krämer, »stiftet eine soziale Relation«.¹⁰⁸ Die in *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* – werkgenetisch: in der langen Prosa Wolfs erstmalig – erfolgenden expliziten Ansprachen an die impliziten Adressat-innen, die im weiteren Verlauf des Texts punktuell erfolgen, heben diese Beziehung im Leseprozess ins Bewusstsein. Wenn es etwa heißt, »Was ist nun? wird man fragen. Oder man fragt: Was ist also an dieser Sache so schlimm? Sie scheint ohnehin schon vorbei zu sein.« (GE, 113), so verweist dies darauf, dass die kulturelle Praxis des Schreibens nicht von derjenigen des Lesens abzulösen ist; dass der geschriebene Text sich nicht nur nicht vom Vorgang seiner Herstellung trennen lässt,¹⁰⁹ sondern auch nicht vom Vorgang seiner Rezeption. Eine Prosa, die Literatur als *literature in the making* in Szene setzt, lässt im Text als »Produkt eines performativen Akts«¹¹⁰ auch die Vergegenwärtigung und Realisierung im Prozess des Lesens mitschwingen, die dieser als jeweilige Vollendung des *makings* im Jetzt der Lektüre anstrebt.

Das Konzept des Schreibens, das in der impliziten Schreib-Szene in *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* modelliert wird, ließe sich zusammenfassend als eine sich im Zeitraffer vollziehende Bündelung und Erweiterung dessen beschreiben, was im Vorangehenden anhand der Schreib-Szenen aus dem Debüt und *Pilzer und Pelzer* herausgearbeitet wurde. Inszeniert wird Schreiben als Praxis, die von einem (durch die Betrachtung durchs Fenster ins Bild gesetzten) bewussten Wahrnehmen und genauen Beobachten der Wirklichkeit durch das Subjekt ausgeht – die mithin die eigene »realistische Zielrichtung«¹¹¹ deutlich ausweist. Die Beobachtung wird (in Auswahl des Besonderen) in schnellen Notizen festgehalten. Ist der Modus der Beobachtung bzw. der Verschriftlichung erst einmal etabliert, beginnen sich diese zu verselbstständigen: Die Wörter fließen aufs Papier, müssen jedoch dann in einem (wie sich auf Grundlage der Analyse des Stolperrrhythmus Wolfs sagen lässt: umschreibenden) Überarbeitungsprozess eingeeht werden. An das Finale des ersten Kapitels (»fertig Schluss, das genügt.«) schließt der Anfang des zweiten Kapitels des »Reise-Romans« mit der bereits untersuchten Szene der »gespaltenen pomeranzen roten zerfliegenden« Wolken im Spiegel an (GE, 21) – also mit einer Szene der die Schwierigkeit des Schreibens ausstellenden Transkription.¹¹² Der Text schreibt sich keinesfalls in einem autopoietischen Verfahren von selbst: In der Inszenierung der stolpernden Verfertigung, die alle langen Prosatexte Wolfs prägt, scheint eine Instanz

107 Die »artifizielle Flächigkeit« des Papiers fungiert nach Sybille Krämer als »Mittlerin zwischen Zeit und Raum«, indem durch den Schreibakt ein Temporales bzw. Prozedurales in der zweidimensional räumlichen Konfiguration der Schrift zu »Struktur und Figuration« gerinnt. KRÄMER, »Epistemologie der Medialität«, 839.

108 Ebd., 841. Zum Medium als Mittler und zur funktionalen Position des Dritten vgl. ebd., 837f.

109 Vgl. beispielsweise CLARE, »Textspuren und Schreibumgebungen«, 3.

110 MÜLLER-TAMM et al., »Einleitung [Schreiben als Ereignis]«, 1.

111 BÜRGER, *Prosa der Moderne*, 391.

112 Vgl. ausführlich das Kap. I.4.1.

auf, welche dem üppigen Wachstum des Texts Einhalt gebietet und das Textgebilde zur Form bringt.

Was in Wolfs Prosa inszeniert wird, ist ein Schreiben *trotzdem*: Als Gemeinsamkeit aller expliziten Schreib-Szenen wie auch der implizit den Texten unterliegenden Verweisen und Reflexionen auf Schreiben und Geschriebensein lässt sich festhalten, dass sie das Schreiben als *Schreiben angesichts von Widerständen* markieren. In Umgebungen, die Schreiben eigentlich gänzlich verunmöglichen (stehend bis zum Hals im Wasser, auf einem hüpfenden Stuhl) wird geschrieben – das Schreiben erscheint als eine fast unmögliche und zugleich als gegen Unmöglichkeit gerichtete Haltung. Dies erweist sich, das sei zum Ende dieser Überlegungen zumindest erwähnt, ein weiteres Mal auch in Wolfs letzter langer Prosaarbeit *Die Vorzüge der Dunkelheit*. Just in dem Moment, in dem dort zu Beginn des Texts »eine Art Entzündung des ganzen Lebens« festgestellt wird und das Ich die Wahrnehmung artikuliert, der eigene Körper breche »an mehreren Stellen auf, es war, als flösse er aus, zum Fenster hinaus, als flösse er unaufhaltsam davon, hinein in die fremde Natur«, heißt es dort: »Ich bestellte Schreibzeug, um meine Lage zu schildern.« (VD, 12) Es ist daher kaum verwunderlich, dass an späterer Stelle des »Horrorromans«, als ausnahmsweise einmal alles in Ordnung zu sein scheint, eben gerade *kein* Schreiben innerhalb der Diegese stattfindet:

Wir sollten uns keine Sorgen machen, sagte ein vorübergehender Mann. Ausgerechnet in diesem Moment stand ich da und hatte keinen Bleistift zur Hand, um seine Worte zu notieren. Wir sollten uns keine Sorgen machen, sagte er, und ich konnte es nicht aufschreiben. Ich konnte nicht aufschreiben, was dieser Mann sagte. (VD, 118)

Die Lektüre der zitierten Passage legt den Schluss nahe, dass die Worte eben doch noch aufgeschrieben wurden – auch wenn oder gerade weil im ersten Moment kein Stift parat war.

Im Kontext einer Prosa, die den Leser:innen über vielfältige Textverfahren ihr eigenes Gemacht- und Geschriebensein konstant präsent zu halten sucht, markieren die im wolfschen Œuvre punktuell ins Werk gesetzten Schreib-Szenen Verweise auf die (gestörte) Realität des Schreibprozesses. Hiermit pointieren sie im Rahmen einer Schreibweise, die weit davon entfernt ist, Authentizität zu suggerieren, nicht zuletzt die Realitätsbindung der Texte. Schreiben wird zum einen modelliert als ein dynamischer und dialogisch angelegter Prozess der Verfertigung – eine Darstellung, die die Vorstellung einer »vor« dem Schreiben gefassten und im Schreiben lediglich zu verwirklichenden Idee eines das Werk autonom schöpfenden Subjekts verabschiedet hat. Die textuellen Strategien des Störens sind als Versuch zu verstehen, im lesenden (Nach-)Vollzug der Überwindung von Widerstand über das Dritte des Texts – »jetzt« – eine intersubjektive Beziehung herzustellen zwischen schreibendem und lesendem Subjekt. Schreiben, so suggerieren die Prosaarbeiten Wolfs zum anderen, braucht als intrinsischen Grund die Überwindung eines Widerstands, wird überhaupt erst durch Störung provoziert, ist ein Schreiben *obwohl*, ein Schreiben *gegen*, ein Schreiben *zum Trotz*. Die Störung und Verunmöglichung, das drohende Außer-Kontrolle-Geraten des dem schreibenden Subjekt über den Kopf wachsenden Texts, das Nicht-Wissen und Nicht-Können erweisen sich als Zustände, die das Schreiben überhaupt erst heraus-

fordern. Was sich in der Prosa Wolfs auf syntaktischer Ebene im Stolperrhythmus niederschlägt, nämlich dass sich der Text durch konstitutive Störungen überhaupt erst generiert, wird in den Schreib-Szenen thematisch: Auch auf der Ebene der poetologischen Metareflexion erweist sich die Störung als produktives Element, das schreibend bearbeitet wird.

3 Störung des Ganzen. Offene Prosa-Gebilde oder das Reale als Mangel

Die Leere offenhalten: das wäre die höchste Kunst.¹

Ein besonders prominenter Widerstand, der sich den Leser:innen der langen Prosa Wolfs entgegenstellt, wird durch die kompositorische Anlage der Texte erzeugt, die sich dagegen verwehren, ein in sich abgeschlossenes Ganzes zu suggerieren und stattdessen Abwesenheiten und Leerstellen »offenhalten«.² Während das Schreiben entlang von Bildern auf die Medialität des Texts verweist und die Inszenierung von Schreib-Szenen den Prozess und die Praxis des Schreibens ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, trägt die Abkehr von der Idee eines abgeschlossenen Ganzen, wie im Folgenden gezeigt wird, einer weiteren Realität des literarischen Texts Rechnung, nämlich derjenigen, dass es stets ein *Außerhalb* und *Jenseits* des Texts gibt.

Franz Mon, mit dem Wolf die kritische Haltung gegenüber der Idee des Texts als »Ganzem« teilt, reflektiert in einer Tagebuchnotiz von 1951 seine Suche nach neuen Formen des Romans als Suche nach einer utopischen Poetik eines rand- und gestaltlosen Texts:

Man muß den Roman schreiben, der keinen Anfang und kein Ende hat. Der auch keinen leitenden Gedanken hat. Der kein Ganzes ist. Der keine Gestalt hat. Der eine Totalität ist: balancierend montiert aus den zufällig zusammengeschossenen Momenten, deren Gegenteiligkeit die Schwebel erzählt. Einzig dein Interesse muß dasein.³

1 HANDKE, *Phantasien der Wiederholung*, 41.

2 Prägnant benannt hat dies bereits 1991 Karl Riha, der mit Blick auf *Nachrichten aus der bewohnten Welt* konstatiert, die »Negationen, [...] Abbrüche[] und Verweigerungen des Erzählers« entwickelten den Reiz »der Leerstelle, des »leeren Flecks« und der Lücke«. RIHA, »Vom Erinnern und Vergessen der Welt«, 236.

3 MON, »Meine 50er Jahre«, 111. Mons Formulierungen erinnern wohl nicht zufällig an Flauberts in Bezug auf die *Éducation sentimentale* formulierte Vorstellung eines »Buch[s] über nichts«: Ein Buch, das sich, fast ohne Sujet, »ohne äußere Bindung« von selbst »in der Luft hält« durch »die innere Kraft seines Stils«. FLAUBERT, *Briefe*, Brief an Louise Colet vom 16. Januar 1852, 181.

Die ›Totalität‹ – abgeleitet vom Französischen *totalité* als »Gesamtheit, Zusammenfassung aller Teile« und zurückzuführen auf das Mittellateinische *totalitas*, in der scholastischen Philosophie die »reiche Fülle, Vollkommenheit«⁴ – wird von Mon in seinem paradoxalen Statement als positiver Alternativbegriff zum ›Ganzen‹ starkgemacht.⁵ Der Idee eines ›Ganzen‹ als »natürliche[r] Einheit, etwas Vollständige[m], Geschlossene[m]« mitsamt der anhängenden Semantik der Unversehrtheit und Einheitsstiftung, wird das Konzept der Zufälligkeit und Vielheit einer im fragilen Gleichgewicht der Schwebel befindlichen »Totalität« entgegengestellt: Eine argumentative Volte, die vor allem die Schwierigkeiten zeigt, eine durchaus angestrebte ästhetische Formung zu beschreiben, die sich gleichwohl von der Idee eines in sich geschlossenen Ganzen abgewendet hat.⁶

Ein Text, der diese Abkehr umzusetzen versucht, ist nach fast zehnjähriger Arbeit Mons im Jahr 1968 mit *herzzero* erschienen – ein zwischen Lyrik und Prosa zu verortender Text, der sich in der Tat als »balancierend montiert« beschreiben lässt.⁷ *Herzzero* ist, abgesehen von einer vorangestellten Vorbemerkung an die Leser:innen und einer kurzen kursiv gedruckten Passage zu Beginn, durchgängig zweispaltig gedruckt. In den beiden Spalten, von denen die linke in regulärer Schriftstärke, die rechte fett gedruckt ist, bietet *herzzero*, wie der Klappentext vermerkt, »zwei parallel laufende Fassungen [...], die sich teilweise decken, teilweise ergänzen und teilweise gar nicht zur Kenntnis nehmen«, und in denen sich »Fundstücke, Zitate, Gebrauchsmuster, lexikalische Felder, Redegebärden« zu einem montierten Textverlauf bündeln.⁸ Das *Textganze* ist also bereits in der Satzgestaltung aufgebrochen. In der Lektüre müssen die Leser:innen, denen die Freiheit

4 Lemma »Totalität«, in: DWDS, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.

5 Vgl. zum Bedeutungsspektrum die Lemmata »Ganze« und »ganz«, in: DWDS, zuletzt abgerufen am 01.10.2023. Die Idee des ›Ganzen‹ hat, wie Eva Geulen schreibt, »viele Namen«: Je nachdem, ob man die idealistische Philosophie, Hegel, Husserl oder Heidegger, Adorno oder Luhmann zu Rate zieht, sei das ›Ganze‹ zu verstehen als »Einheit, Totalität, Absolutes, aber auch Leben, Geist, Prozess oder System«. GEULEN, »FORMEN DES GANZEN«, zuletzt abgerufen am 01.10.2023. Während Hegel in der *Phänomenologie des Geistes* von 1807 noch schreibt, das Wahre sei das Ganze, kehrt Adorno den Satz in *Minima Moralia* 1951 um und richtet sich mit seiner Reformulierung, das Ganze sei das Unwahre, nicht zuletzt gegen die Ganzheitsversprechen des Idealismus. Im Kontext der poetologisch-theoretischen Überlegungen in den 1960er Jahren dürfte sich die Ablehnung des und Kritik am Ganzen zu guten Teilen aus den Reflexionen Adornos speisen. Prominent sind die Begriffe der Totalität wie auch des Ganzen zudem – wenn auch in gänzlich anderer Verwendung als beim oben zitierten Mon – bei Georg Lukács, in dessen marxistischer Literaturtheorie der »geschlossene Zusammenhang«, die ›Totalität‹ des kapitalistischen Systems, der bürgerlichen Gesellschaft in ihrer Einheit von Wirtschaft und Ideologie objektiv, unabhängig vom Bewußtsein, in der Wirklichkeit ein Ganzes bildet«. LUKÁCS, »Es geht um den Realismus«, 114f. Die »objektive Realität« zu reflektieren bedeutet für Lukács, deren Wesen, verstanden als deren Kohärenz und »Totalität«, anstatt der kontingenten Fülle der Oberflächenerscheinungen darzustellen (ebd. 116f., Zitate 116).

6 Eine Spannung, die bei weitem nicht nur in Bezug auf ästhetische Phänomene, sondern auch in gesellschaftsphilosophischen Ansätzen zu beobachten ist. Wie Eva Geulen und Claude Haas konstatieren, war das 20. Jahrhundert von »Ganzheitskepsis und Ganzheitsbedürfnissen« gleichermaßen geprägt: GEULEN/HAAS, »Einleitung [*Formen des Ganzen*]«, 13. Zur Mehrdeutigkeit auch des Diktums Adornos vgl. ebd., 14.

7 In der Erstausgabe ist vermerkt, *herzzero* sei »in mehreren Etappen seit etwa 1958 entstanden«: MON, *herzzero*, Klappentext.

8 Beide Zitate ebd.

des Umgangs mit zwei parallelen Textverläufen gewährt und zugleich aufgebürdet wird, wenn sie sich nicht von vornherein für eine strikt nacheinander erfolgende lineare Lektüre der einzelnen Spalten entscheiden, in einer konstanten Bewegung der Augen wie der Aufmerksamkeit zwischen den Textverläufen »balancieren[]«. Dennoch ist Mons Arbeit nicht ohne »Gestalt«, wie dieser in der zitierten Tagebuchnotiz seine Vorstellung eines gestaltlosen »Roman[s]« projiziert. Auch *herzzero* ist von einem Zusammenhang schaffenden Rhythmus geprägt, der vor- und rückwärts verweisend den (wie Helmut Heißenbüttel feststellt) durch »Rückläufe« und Vorwegnahmen bestimmten Text gliedert.⁹ »[T]extliche Einzelstruktur und übergreifende Struktur des Verlaufs« ergänzen sich und »haken« sich »fast unauflösbar ineinander«, so dass nicht allein durch Wiederaufnahmen und Variationen innerhalb der beiden Textverläufe, sondern auch zwischen den beiden Spalten ein dialogisches Spannungsgefüge etabliert wird: *Herzzero* entfaltet sich dergestalt auch als »Andeutung von Textraum« im offenen Zwischenraum zwischen den Spalten.¹⁰ Die textuelle Organisation erweist sich keineswegs als eine rein »zufällig zusammengeschossene[]« Materialsammlung, sondern als ein »in sich strukturierter Textablauf von höchster literarischer Bezüglichkeit«.¹¹

Die Suche nach einer neuen Form, die Offenheit in Bezug auf semantischen Gehalt und ein im Werk erkennbares Sinnganzes wie auch in Bezug auf tradierte Formen anstrebt, ist Charakteristikum vieler deutschsprachiger experimenteller (Prosa-)Texte der Zeit und Gegenstand theoretischer Reflexion auch bei Mons Zeitgenoss:innen. Während in den 1950ern etwa im Kontext der Wiener Gruppe oder der Konkreten Poesie überwiegend Lyrik und Texte von sehr reduziertem Umfang veröffentlicht werden (beispielsweise Eugen Gomringers locker gesetzte *konstellationen* von 1953 oder Helmut Heißenbüttels *Kombinationen* von 1954 und *Topographien* von 1956), lässt sich ab den späten 1950er und frühen 1960er Jahren verstärkt die Arbeit an längeren Texten beobachten, die traditionelle Verfahren mit experimentellen und zeitgenössischen Schreibtechniken (etwa aus dem Pop oder dem Nouveau Roman) versöhnen und so, wie Harald Hartung konstatiert, »experimentelles Schreiben« als eine konsumierbare Form von Literatur« ausweisen.¹² Sowohl die Autor:innen der »ersten Welle« der experimentellen Literatur (wie Mon, Heißenbüttel oder Mayröcker) wie auch Autor:innen, die nun erst auf die literarische Bühne des deutschsprachigen Raums treten, beginnen vermehrt, größere Formen zu erproben: Mit Peter Weiss' »Mikro-Roman« *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (1960) oder dem »Fragment« *Das Gespräch der drei Gehenden* (1963), Konrad Bayers *der stein der weisen* (1963), *der sechste sinn* (in Ausschnitten erstveröffentlicht 1963) und *der kopf des vitus bering* (1965), Jürgen Beckers *Felder* (1964) oder eben Ror Wolfs *Fortsetzung des Berichts* (1964) entstehen lan-

9 HEIßENBÜTTEL, »Sprache zum Stereo-Lesen«, 98.

10 Alle Zitate HEIßENBÜTTEL, »*herzzero* oder die Fortbewegung von Textmengen«, 36.

11 Ebd., 35. Es ist anzunehmen, dass Heißenbüttel mit dieser Beschreibung durchaus auch die eigenen, vom Prinzip Collage bestimmten Texte im Blick hatte, in denen er zunehmend experimentelle Verfahren in längere Formen überführt – man denke etwa an *Deutschland 1944* in HEIßENBÜTTEL, *Textbuch 6*, 29–33, das in den Rezensionen allerdings als Lyrik rezipiert wurde, oder HEIßENBÜTTEL, *Projekt Nr. 1. D'Alemberts Ende* (1970).

12 Vgl. HARTUNG, *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, 37f., Zitat 37. Zu Beginn der 1970er Jahre bereits seien »experimentelle Schreibweisen kommun geworden« und hätten sich als »neue Konvention etabliert« (ebd., 38).

ge Prosaarbeiten unter experimentellen Vorzeichen, die narrative Bindung und Strukturierung weitestgehend hinter sich lassen.

Als prägnantes Merkmal dieser Tendenz wird von Hans Magnus Enzensberger – mit Blick auf die in den *Vorzeichen* 1962 auszugsweisen Vorveröffentlichungen aus den Debüts Wolfs und Beckers – die Zusammensetzung der Prosatexte aus ›Feldern‹ beschrieben: aus, so lässt sich mit Blick auf die Referenztexte präzisieren, relativ kurzen Textabschnitten, deren Verhältnis untereinander nicht immer eindeutig zu fassen ist und die sich nicht mehr zwingend zu einer linearen und an klar bestimmte Protagonist:innen gebundenen Handlung formieren. Geprägt sei diese Prosa einerseits durch eine »Offenheit der Werke gegen ihre Ränder«, ein »Prinzip der Randauflösung« nach Außen, andererseits durch das »Prinzip der Komposition aus Feldern« nach Innen.¹³ Diese Prinzipien seien mitnichten als »bloßes Oberflächenmoment«¹⁴ der Texte zu bewerten; im Gegenteil weise die »Kondition des Fragmentarischen«, die sich (ohne an die romantische Vorliebe für das Unfertige anzuschließen) dem Anspruch an Abgeschlossenheit, dem »Anspruch, ein Ganzes zu sein« verweigere, auf ein neues Bewusstsein, eine neue Poetik hin.¹⁵ Es scheine, so Enzensberger,

als würden die Schreibenden der Lüge sich bewußt, die allein schon darin besteht, Anfang und Ende zu setzen, als wäre damit das Werk aller Kontingenz enthoben [...] und aller Sorge um das, was es nicht einbegreift, ledig.¹⁶

Enzensbergers Diktion erinnert wohl nicht ohne Grund an diejenige Adornos. In der *Ästhetischen Theorie* bezieht Adorno seine theoretischen Überlegungen zum Ganzen auf den Bereich der Kunst und formuliert, die »traditionelle Ästhetik« entscheide »das Verhältnis von Ganzem und Teilen [...] zugunsten des Ganzen«,¹⁷ ja, sie übertreibe dieses hin zum »absolut Ganzen, zur Totalität«, wobei die »Totalität des Kunstwerks« als »Sinnzusammenhang[]« bestimmt werde.¹⁸ Doch diese Synonymsetzung der traditionellen Ästhetik von »Geschlossenheit, Sinn und Positivität« gelte in der Gegenwart nicht mehr: Sowohl das Ideal einer geschlossenen Gesellschaft, wie auch das Ideal eines geschlossenen Kunstwerks sei fragwürdig geworden.¹⁹ In der »imago absolut geschlossener Kultur, die Sinn verbürge« tobten sich, so Adorno, »[a]utoritäre Instinkte« aus; entsprechend stellten sich die Kunstwerke der Gegenwart gegen die Etablierung eines Sinnzusammenhangs und müssten folglich »in ihrer Einheit auch zerrüttet sein«.²⁰ Vor diesem theoretischen Hintergrund wird von Enzensberger die Offenheit der Form als

13 ENZENSBERGER, »Einführung [*Vorzeichen*]«, in obiger Reihenfolge 13, 16, 16f. Ähnlich, aber weniger ausführlich argumentiert in Bezug auf Ror Wolf HOHMANN, *Experimentelle Prosa*, 139f.

14 ENZENSBERGER, »Einführung [*Vorzeichen*]«, 13.

15 Ebd., 12.

16 Ebd., 13. Indem das Werk »auf seinem Zusammenhang mit dem [bestehe], was vor, nach und außer ihm ist«, sperre es sich, so Enzensberger weiter, »zugleich dagegen, daß man es zum beliebigen austauschbaren Kultur-Gut macht« (ebd.).

17 ADORNO, *Ästhetische Theorie*, 211.

18 Ebd., 236 und 228.

19 Ebd., 236.

20 Ebd., 239 und 231.

zentrales Charakteristikum der neuen Prosaformen ausgewiesen:²¹ Die Idee eines ›Ganzen‹ dient allein als Negativ-Folie für imaginierte oder vollzogene Formexperimente, die sich der Chimäre von Vollständigkeit und Abgeschlossenheit entgegenstellen.²²

In der Tat präsentieren sich auch die langen Prosaarbeiten Wolfs gerade nicht als abgeschlossenes Ganzes, sondern als offene Gebilde, die weder mit ihrem Beginn ›wirklich‹ anfangen, noch mit ihrem Schluss ›tatsächlich‹ enden. Was Ror Wolf in seiner 1962 in der *Streit-Zeit-Schrift* erschienenen Rezension zu Peter Weiss' *Schatten des Körpers des Kutshers* festhält, lässt sich auch für seine eigenen Prosaarbeiten veranschlagen: Die Erwartungen der Leser:innen an einen (›durch den traditionellen Roman‹ vermittelten) »großen allgemeinen Zusammenhang« des Texts, selbst an eine bloße »Abgeschlossenheit«, eine »plausibel bis zum guten oder bösen Ende geführte Handlung«, oder allein an eine klare »Auskunft« werden in den Prosaarbeiten beider »gründlich enttäuscht«.²³ Da die »tradierte Vorstellung« von epischer Literatur Vollständigkeit verspreche und davon ausgehe, »daß es auf das Ganze ankomme«, trügen die »minimalen Bewegungen, einen Löffel in die Suppe tauchen, einen Karren schieben [...] den Makel des Unnützen: wichtig und wahr ist allein das Ganze, und selbst dann noch, wenn es sich längst als das Falsche entlarvt hat.«²⁴ Bei Weiss werde demgegenüber eine Poetik entwickelt, in der

die Teile nicht nur wichtiger sind als das Ganze, sondern in der das Ganze überhaupt nicht vorkommt, weil selbst die zusammengesetzten Teile nur wieder Teile eines vermutlichen größeren Teils sind, der noch lange nicht das Ganze ist. Daß bei allem der Eindruck von Homogenität entsteht, ja von Unteilbarkeit des Texts, rührt allein vom Rhythmus her [...]. Alles in diesem Text sitzt in einem Gefüge sich bedingender, sich provozierender Stücke.²⁵

Das von Wolf gezeichnete Bild eines Prosatexts als »Gefüge«, das einen durch den Rhythmus erzeugten, ›unteilbaren‹ inneren Zusammenhang aufweist, sich aber den-

21 Ausgehend von Enzensberger konstatiert auch Burkhard Meyer-Sickendiek in seiner Rekonstruktion des poetologischen und theoretischen Diskurses der Formexperimente in Prosa der frühen *edition suhrkamp*, die Autoren (Meyer-Sickendiek bezieht sich auf Peter Weiss, Jürgen Becker, Ror Wolf und Peter Handke) fänden je unterschiedliche Antworten auf vergleichbare Fragestellungen, wiesen jedoch auch »intensive[] Bezüge[] und Strukturähnlichkeiten« untereinander auf. MEYER-SICKENDIEK, »Das ›Prinzip der Felder‹«, 386. Meyer-Sickendiek geht in seinem Überblick allerdings nicht genauer auf die spezifischen Eigenheiten der Prosa Wolfs im Kontext der Felderprosa ein.

22 In dieser Weise wird der Begriff des ›Ganzen‹ auch im Rahmen der folgenden Analyse verwendet: Als Kontrastfolie für die neuen Prosaformen, die sich auf die Fahnen schreiben, den Text gerade nicht als »natürliche Einheit, etwas Vollständiges, Geschlossenes« (Lemma »Ganze«, in: DWDS, zuletzt abgerufen am 01.10.2023) zu verstehen, sondern sich von z.B. einer geschlossenen Form des Schriftbilds oder einer geschlossenen Form des Texts (etwa, im Fall Wolfs, durch Befolgung konventionalisierter Gattungsmuster) abwenden. – Zur Frage, inwiefern der Prosabegriff als solcher im Schnittpunkt von Poetologie und Schreibpraxis generell »eine mereologische Problematik der Teil-Ganzes-Relation« mit sich führt, da der Begriff »ein Spannungsverhältnis zwischen Teilung und Bindung eines Ganzen impliziert« vgl. (unter Bezugnahme auf Edmund Husserl) EFIMOVA, »Prosa im Plural?«, Zitate 94.

23 Alle Zitate WOLF, »Die Poesie der kleinsten Stücke«, 34f.

24 Ebd., 34.

25 Ebd., 35.

noch niemals zu einem eindeutigen »Ganze[n]« zusammensetzt, sondern immer Stück-Werk bleibt, und das Wolf als »Bewegungsprosa« bezeichnet, steht unverkennbar im skizzierten theoretisch-poetologischen Diskussionszusammenhang der frühen 1960er Jahre. Die »Wahrheit«, so Wolf ausgehend von Weiss an anderer Stelle, sei »nur noch in Stücken aufzufinden«.²⁶

In den folgenden Textanalysen der Prosa Wolfs rückt ausgehend von Enzensbergers Feststellung des »Prinzip[s] der Randauflösung« zunächst die Problematisierung von Anfangen und Aufhören in den Blick, wobei der Schwerpunkt der Analyse auf der Eigenheit liegt, dass die Prosatexte zwar Offenheit inszenieren, kompositorisch zugleich aber, wie gezeigt wird, von Geschlossenheit geprägt sind (3.1). Zugleich sind nicht nur Anfang und Ende der Texte auf Öffnung hin angelegt. Im Textverlauf der langen Prosaarbeiten Wolfs kommt es – wie etwa auch in der Prosa Arno Schmidts, Elfriede Jelineks oder Konrad Bayers – konstant zu Abbrüchen und Unterbrechungen, die Ränder und Lücken *im* Text erzeugen und als Störungen der Idee eines textuellen Kontinuums und »Ganzen« fungieren. Gerade den »Lücken« im Text kommt dabei im Rahmen des wolfschen »radikalen Realismus« eine zentrale Rolle zu, verweisen sie doch, so meine These, auf ein Nicht-Gesagtes und Nicht-Sagbares; auf ein sich jenseits des Repräsentierbaren befindliches Reales (3.2). Die auf die Störung des Ganzen zielende Poetik der »Felder« in der Prosa unter anderem Jürgen Beckers und Ror Wolfs, die (anstatt mit narrativen Verfahren) textuelle Bindung paradoxerweise gerade über Ränder und Lücken erzeugt, lässt sich als formal avancierte Darstellung von Bewusstseinsprozessen lesen. Die offenen Prosa-Gebilde sind als Formversuche zu verstehen, den Wirklichkeitsbezug der Prosa auch und gerade auf struktureller und kompositorischer Ebene der Texte umzusetzen (3.3).

3.1 Anfangen, Aufhören. Performative Randlosigkeit und kompositorische Schließung

In *herzzero* gibt es entgegen der in Mons Tagebuch notierten Vorstellung nicht »keinen Anfang«, sondern davon gleich vier. Schlägt man das Buch auf, stößt man zunächst auf eine »vorbemerkung«, die sich mit Hinweisen zur Lektüre an die Leser:innen richtet, dann auf einen kursivierten Einstiegsabsatz, dann auf den in zwei Spalten gedruckten Text und mit ihm auf die Notwendigkeit, sich zwischen den beiden Spalten zu entscheiden, die jeweils einen eigenen Anfang haben.²⁷ Über diese strukturelle Vervielfältigung des Anfangs hinaus thematisieren drei von diesen vier Anfängen die Problematik des Anfangens auch ganz explizit: »fang einfach an«, lautet etwa der Einstieg in die linke Spalte des Textverlaufs lapidar, nur um im sofortigen Anschluss zu demonstrieren, dass ein Anfang nie »einfach« erfolgen kann.²⁸ Inhaltlich wie typographisch wird bei Mon das

26 SCHMIDT/WOLF, »Peter Weiss oder die Nacktheit der Dinge«, 8.

27 Vgl. MON, *herzzero*, 5–7.

28 Ebd., 7. Der Einstieg wird sofort als Phrase entlarvt: »fang einfach an / was / fang an / du bist mir einer. fang du lieber an / ehe es überhaupt anfang / was »es«? »es« kann alles mögliche / sein« (ebd., 7); im kursivierten Einstiegsabsatz heißt es: »ist ein unterschied da, ist der anfang gemacht / aller anfang ist schwer« (ebd., 6). Vgl. einführend zum »Anfang« als bislang nicht zum terminologischen Instrumentarium gehörender Kategorie der Literaturwissenschaft POLASCHEGG, *Der Anfang des Ganzen*, insb.

Anfangen von Null als Problem und Fiktion gleichermaßen ins Werk gesetzt.²⁹ Auch Ror Wolf, der Franz Mons *herzzero*-Projekt aufgrund seiner Redakteurs-Tätigkeit beim *Diskus* schon lange vor dessen Veröffentlichung 1968 kannte,³⁰ treibt in seinen Texten ein »Spiel mit Anfang und Ende«.³¹ »Wie es bei Ror Wolf den nicht beginnenden Beginn gibt«, so Michael Lentz, »so gibt es bei ihm eben auch das nicht endende Ende.«³² Es lässt sich feststellen, dass – folgt man der vielzitierten Bestimmung durch Aristoteles, nach der »[e]in Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat«³³ – Wolfs lange Prosatexte viel dafür tun, nicht als Ganzes zu erscheinen, auch wenn sie die Abkehr vom Ganzen nicht so stark wie Mons *herzzero* gestalterisch umsetzen.

Das Debüt *Fortsetzung des Berichts* markiert bereits im Titel seinen Anschluss an einen vermeintlich vorgängigen Bericht und lässt so schon vor der Lektüre des Texts die Frage aufkommen, wo eigentlich der Anfang des Buchs zu verorten wäre.³⁴ Der Text steigt, wie schon mehrfach zitiert, mit der direkten Bezugnahme auf den titelgebenden Bericht ein: »Nun, nachdem ich alles beschrieben habe, [...] nähere ich mich dem Ende des Berichts« (FB, 7). Auch im Fortgang verschränken sich inszenierter gegenwärtiger Schreibprozess und das zumindest intradiegetisch vorgeblich aus diesem hervorgehende Produkt,³⁵ wenn sich die Vermittlungsinstanz auf den kurz bevorstehenden Abschluss des zu verfassenden Berichts bezieht – und diesen gerade dadurch nicht nur überhaupt erst als Problem in den Fokus rückt, sondern darüber hinaus auch verzögert. Das Ende des Berichts rückt in immer weitere Ferne, da die Vermittlungsinstanz, wie sie bereits im ersten Satz betont, bestrebt ist, »alles« zu beschreiben (FB, 81). In ähnlicher Weise, wie

65–102, die die »Verläufigkeit« (ebd., 79) als zentrales Merkmal von Texten als »Verlaufskunst« starkmacht. Pollascheg arbeitet die intrikate intransitive Charakteristik des Textanfangs heraus: »Zeitläufe wie Texte *beginnen*, ohne *angefangen zu werden*«, der Text selbst beginnt (vgl. ebd. 83–86, Zitat 86).

- 29 Vgl. zu den Anfängen von *herzzero* auch HEIßENBÜTTEL, »*herzzero* oder die Fortbewegung von Textmengen«, 36f. Die Reflexion der Behauptung von Anfang wie auch Ende ist freilich nicht erst in deren experimentell-formaler Befragung in den 1960er-Jahren präsent. Ein vergleichbares Problembewusstsein ist etwa in der – für die Generation Wolfs einflussreichen – Prosa Jean-Paul Sartres artikuliert, wenn es in dessen 1938 erschienenem und seit 1949 auf Deutsch vorliegendem Roman *Der Ekel* heißt: »Wir geben uns den Anschein, mit dem Beginn anzufangen: [...] In Wahrheit hat man beim Ende angefangen. Es ist das Ende, unsichtbar und doch gegenwärtig, das diesen wenigen Worten Auftrieb und Wert eines Anfangs beigibt. [...] Nie gibt es einen Beginn. [...] Aber ein Ende gibt es ebensowenig [...]« SARTRE, *Der Ekel*, 46f.
- 30 *herzzero* wurde, wie an früherer Stelle schon erwähnt, bereits 1962 auszugsweise und mit dem Untertitel »Dialogische Übungen« versehen in der Frankfurter Studentenzeitschrift *Diskus* 3/4 (1962) veröffentlicht, bei der zu dieser Zeit Ror Wolf als Redakteur arbeitete. An diesen sandte Mon das Manuskript des Texts. Vgl. Franz MON, *BRIEFWECHSEL mit Ror Wolf. 1961–1982* [DLA], Brief Löffelholz an Wolf vom 28.03.1962.
- 31 VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 262, Fußnote 22, in Bezug auf *Fortsetzung des Berichts*.
- 32 LENTZ, »Das Imaginäre und das Konkrete. Ein Entzündungszustand«, 48.
- 33 ARISTOTELES, *Poetik*, 1450b.
- 34 Dies wurde bereits in Rezensionen zum Debüt betont: Vgl. etwa SCHMIDT-HENKEL, »Ror Wolf: *Fortsetzung des Berichts*«, 77 oder WEYRAUCH, »Fortsetzung des Berichts«, 82f.
- 35 Schreibgegenwart und textuelles »Endergebnis« werden vermischt, wie van Hoorn zum Beginn des Texts kommentiert: VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 261.

Wolfs Prosa das nur bedingt stattfindende Erzählen als Modus präsent hält, um die eigene erzählkritische Schreibweise dadurch stärker zu profilieren, wird auf Ebene der Aussage ein imaginäres ›Ganzes‹ anvisiert, das es allumfassend zu schildern gilt, um dieses Ansinnen umso augenfälliger scheitern lassen zu können.³⁶

Während dieser Beschäftigung mit dem Beenden des eigenen Berichts verlieren sowohl Anfang wie auch Ende zunehmend an Kontur:

Bis zu dieser Stelle bin ich also gekommen, hier ist vielleicht das Ende meines Berichts oder, wenn ich genau sein will, nicht das Ende, nicht einmal der Augenblick vor dem Ende, sondern erst der Anfang, oder auch nicht der Anfang, sondern vielleicht etwas anderes, drittes, zwischen Anfang und Ende. (FB, 200)

Im Verlauf der spielerischen Reflexion auf »Anfang«, »Ende« und, daraus sich ergebend, auf ein »anderes, drittes, zwischen Anfang und Ende« beginnen sich die Kategorien des Beginnens und Schließens aus einer eindeutigen und binären Logik zu lösen.³⁷ Anhand des auch hier wieder zu beobachtenden gegenwärtigen, das Gesagte mit jedem Satzteil aufs Neue destabilisierenden Stolperrhythmus wird das in Szene gesetzte Zaudern als »aktive Geste des Befragens«³⁸ der Ränder des Texts, aber auch des schwer zu bestimmenden Dazwischen produktiv gemacht. Das Anfangen ist, wie Bettine Menke ausgehend von Kleists Aufsatz *Von der Verfertigung der Gedanken beim Reden* konstatiert, in dem sich sowohl Anfangen wie auch Enden als hochproblematisch erweisen, ein komplexer, ein »paradoxal gespannter oder sogar aporetisch blockierter Vorgang, obwohl wir, wenn wir ›den Anfang‹ hören oder lesen, uns je schon nach dem Angefangen-Sein und im Text befinden.«³⁹ An die Stelle eines fest zwischen Beginn und Schluss eingespannten Textverlaufs tritt in Wolfs Debüt ein Prosagebilde in der Schwebe, bei dem unklar ist, wo sich dessen Ränder genau befinden – beziehungsweise, ob diese nicht sogar jenseits des Texts

36 So heißt es im Textverlauf des Handlungsstrangs A etwa »Ich kann nicht glauben, daß es, neben dem, was ich beschrieben habe, noch etwas gibt, was zu beschreiben wäre, dann wäre das das Ende meines Berichts. Aber vielleicht bliebe für das Ende, für den Abschluß dieses Berichts, [...]« (FB, 50^A) – es folgt eine lange Beschreibung. An der oben zitierten Stelle reflektiert das Ich: »Ich weiß nicht, ob das, was ich sehe, der Rede wert ist, und ob es eine Beschreibung lohnt, aber ich will jetzt, am Ende meines Berichts, die Genugtuung haben, alles beschrieben zu haben, was ich hier sehe« (FB, 81^A). Freilich wird für diese Haltung stets gelten: »das werde ich noch beschreiben müssen, bevor ich zum Ende meines Berichts komme« (FB, 142^A). Fortsetzung des Berichts vollzieht damit eine komplementäre Bewegung zu Peter Weiss' *Schatten des Körpers des Kutschers*. Hier berichtet der Erzähler von den Schwierigkeiten des Schreibens, indem er sich immer wieder auf Anfang, Abbruch und Aufgabe desselben bezieht. Er schreibt von seinen »Versuchen des Schreibens«, bei denen er allerdings »bisher noch nie über mehr als immer wieder neue, kurze, abgebrochene Anfänge hinausgekommen« sei und bemerkt gegen Ende des Texts, er könne »auch jetzt [...] nur mit Mühe, bereit, sie [seine Aufzeichnungen, BB] jeden Augenblick abzuberechnen und für immer aufzugeben, die Beschreibung der Ankunft des Wagens, und des darauf Folgenden, fortsetzen.« WEISS, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, 17 und 92.

37 Vgl. Jörg Albrecht, der mit Blick auf *Pilzer und Pelzer* kommentiert, Anfang und Ende würden bei Wolf »aus ihrer binären Logik«, die er als Repräsentationslogik kennzeichnet, »befreit«: ALBRECHT, *Abbrüche*, 238.

38 VOGL, *Über das Zaudern*, 24.

39 MENKE, »Anfangen – zur ›Herkunft der Rede‹«, 13.

zu verorten wären. Der im Moment des Anfangens längst begonnene, im Vorgriff auf ein (noch) Abwesendes sich verfertigende Text ist ein Gebilde im Werden, ein von Anfang wie Ende unterschiedenes, aber nur durch diese zu bestimmendes »anderes, drittes«.

Auch wenn im gesamten Text von der Vermittlungsinstanz explizit der Wunsch nach baldigem Abschluss des Berichts geäußert wird, inszeniert das Debüt zu seinem Beginn wie auch zu seinem Ende eine Öffnung auf ein ›vor‹ und ›nach‹ dem im Buch zu Lesen- den: Nicht nur ist *Fortsetzung des Berichts* durch Titel wie ersten Satz lediglich als Teil, nämlich als Abschluss einer (wenn auch fiktiven) größeren Textmenge gekennzeichnet; es ist dem Text außerdem in der Titelei ein »A. Wobser« zugeschriebenes Zitat als Motto vorangestellt.⁴⁰ In grenzüberschreitender Bewegung gibt hiermit die im Prosatext auftretende Figur Wobser an einer Stelle des Buchs, die zumeist (etwa durch intertextuelle Verweise) auf eine der Diegese äußerliche Realität verweist, den Leser:innen im Peritext leitende Worte zur Lektüre mit auf den Weg; die Fiktion quillt aus dem für sie vorgesehenen Rahmen.

Ebenso wenig wie das Debüt einen eindeutigen Anfang zu erkennen geben will, findet es zu einer eindeutigen textuellen Schließung. Der letzte Absatz des Handlungsstrangs A beginnt mit den die Potentialität des Schlusses bereits andeutenden Worten »Vielleicht am Ende« (FB, 271), und endet mit einem interpunktionslos abbrechenden Satz.

Und jetzt, vielleicht noch etwas, vielleicht etwas sagen, oder etwas anderes, vielleicht das Gegenteil, aber ich weiß nicht, die Sätze fallen auseinander, mein Mund ist wie zugefroren, vielleicht, ja, das ist es (FB, 272)

In einer Steigerung der im gesamten Textverlauf immer wieder geäußerten Unsicherheit in Bezug auf das zu Sagende beginnen dem Ich (in erneuter Anspielung an den Hofmannsthalschen Chandos-Brief) die Sätze zu zerfallen. Sein Mund ist nun – nachdem Wobser bereits zu einem früheren Punkt im Text bemängelt hat, man müsse ihm »die Worte aus dem Mund brechen« (FB, 260) – »wie zugefroren«. Einem zugefrorenen Mund aber lassen sich nur noch unter größter Anstrengung einige Worte entlocken, bis der Satz, buchstäblich auseinanderfallend, ohne abschließenden Punkt schlusslos abbricht. Der letzte Satz und insbesondere die letzten Worte lesen sich nicht nur als mimetische Nachahmung einer im Stottern erstarrenden Rede, sondern sie leisten zugleich in ihrem ostentativ zur Schau gestellten Stolperrhythmus ein resolutes Bekenntnis zur Unbestimmtheit, zur Eventualität. Zu einem Zaudern mit System, das am Ende das ›Vielleicht‹ zu seinem finalen Credo erhebt: »vielleicht, ja, das ist es«.⁴¹

40 Das vermeintliche Zitat lautet: »Der Fußboden ist die Unterlage unserer / täglichen Existenz, auf ihm ruht und bewegt / sich das ganze Tagesleben.« (FB, unpaginiert [5]). Im Typoskript sind auf dem Schmutztitel zwei weitere Motti vermerkt, die allerdings beide handschriftlich gestrichen und nicht in die Druckfassung aufgenommen wurden. Das erste stellt ein weiteres ›Zitat‹ dar: »Bedienen Sie sich nach Gefallen / A. Krogge«. Das zweite ist eine abgewandelte idiomatische Wendung: »In der Schürze liegt die Würze / Redensart«. WOLF, *Die Fortsetzung des Berichts. Roman*. Manuskript Prosa [DLA], Schmutztitel.

41 Vgl. zum Modus des Vielleicht in Wolfs Prosa das Kap. II.4.

Der letzte Absatz des Handlungsstrangs B, der zugleich den letzten Absatz des Buchs darstellt, erfährt zwar durch einen vollständigen, durch einen Punkt beendeten Satz syntaktische Schließung, öffnet sich allerdings auf Ebene des Ausgesagten auf eine potentielle Fortsetzung hin. Die Ich-Figur^B tritt in Krogges Hausflur und wünscht sich, dieser »möge zuhause sein und seinen Vortrag halten« (FB, 272). Und in der Tat hört sie, die Treppen hinaufsteigend, bereits

das Geräusch von Geschirr und das Scharren von Stühlen, das Räuspern eines Redners und das Schlagen an ein Glas, das langgedehnte A eines Publikums, welches in Erwartung und mit Gewissenhaftigkeit Messer und Gabel weglegt um zu hören was kommt. (FB, 272)

Der Handlungsstrang B ist mit dem »langgedehnte[n] A« wieder an seinem Anfang angekommen: »Durch die Fenster des Zimmers sieht er [der Erzähler, BB] auf Landschaften, die er im anderen Textstrang gerade durchheilt. [...] Am Ende des Buches erreicht der Erzähler das Zimmer, in dem er von Anfang an saß«, ⁴² fasst Ror Wolf in *Meine Voraussetzungen* den logisch intrikaten Schluss zusammen. ⁴³ Einerseits ist der Text konstant bestrebt, seine eigene Offenheit zu suggerieren, andererseits erweist sich das Debüt, indem es eine »motivische Kreisbewegung« ⁴⁴ vollführt, kompositorisch als eine wenn auch paradoxe, so doch zirkuläre und somit durchaus *geschlossene* Struktur.

Der in der Forschung im Anschluss an Enzensberger immer wieder getroffenen Feststellung der Offenheit und Randauflösung der wolfschen Prosa ist also einerseits durchaus zuzustimmen: *Fortsetzung des Berichts* ist, wie Marianne Kesting konstatiert, von einer »rahmenlosen, einer aformalen Form« geprägt, die nur insofern einen »losen Rahmen« erhält, als dass der Text zum Schluss die Fortsetzung der Fortsetzung ankündigt, welche er selbst darstellt. ⁴⁵ Der Text (oder: *ein* Text), so die implizite poetologische Stellungnahme, lässt streng genommen weder Anfang noch Ende zu; er hat immer schon angefangen – und er ist mit seinem Schluss keineswegs beendet. Bereits die titelgebende »Fortsetzung« markiert den Text als innerhalb einer Logik des seriellen Denkens verortet: »Der Ursprung ist immer schon eingeholt von dem, was folgen wird; jeder Abschluss einer Sequenz kündigt bereits eine weitere Folge an.« ⁴⁶ Er macht so –

42 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 11.

43 Wie bereits gezeigt, sind die Ich-Figuren der beiden Handlungsstränge sowohl als identisch wie auch als nicht-identisch markiert; die unter anderem aus der Auflösung und Vervielfältigung des Ich entspringende »nichthierarchische poetische Simultaneität der Erzählstrecken« ist logisch nicht aufzulösen. Vgl. das Kap. I.1.1 dieser Arbeit sowie MON, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis«, 369, Zitat ebd.

44 So konstatiert Schmidt-Henkel (im Vergleich zu »Weissens Stationenbericht«): SCHMIDT-HENKEL, »Ror Wolf: *Fortsetzung des Berichts*«, 81. Vgl. hierzu auch SCHEUNEMANN, »Erzählen im Kreise«, 29 und 33.

45 KESTING, »Die Welt eine Wohnküche«, 73. Kestings Formulierung der »Rahmenlosigkeit« ist auch insofern interessant, als sich Wolf, wie in Kap. II.1 aufgeschlüsselt, einer alle langen Prosawerke, insbesondere aber *Fortsetzung des Berichts* prägenden Poetik des Bilds bedient, die der Frage der Rahmung in verschiedensten Brechungen und Volten nachgeht.

46 BRONFEN et al., »Vorwort [Noch einmal anders]«, 7.

die Idee eines abschließbaren ›Ganzen‹ vehement verneinend – die Potentialität sichtbar, die dem Neu-Ansetzen und Nicht-Enden, der verweigerten endgültigen Festlegung innewohnt.⁴⁷ Dass diese Problematik in *Fortsetzung des Berichts* (aber auch in anderen Prosawerken Wolfs) immer aufs Neue aktualisiert werden muss, liegt an der dem gesamten Text unterliegenden Reflexion auf das Schreiben, die, wie gezeigt, Signum von Wolfs literarischem Zugriff auf Wirklichkeit ist. Ror Wolf selbst hat in Bezug auf seine Arbeit betont, das Schreiben beginne »überhaupt nicht am Tisch; es hat immer irgendwo schon begonnen und es hört, das ist kein Vergnügen, nirgendwo auf.«⁴⁸ Schreiben wird so im Sinne Roland Barthes' als »Feld ohne Ursprung« markiert, das »unaufhörlich jeden Ursprung in Frage stellt«:⁴⁹ Im weit vor dem Text »immer irgendwo schon begonnen[en]« und »nirgendwo« endenden Schreibprozess sind weder ›Anfang‹ noch ›Ende‹ mehr auszumachen. Für den Text als Produkt des Schreibens gilt dies auch auf der Ebene der Rezeption. Mit Abschluss des Schreibprozesses beginnt (wenn auch im Zweifel mit mehr oder weniger großer zeitlicher Verzögerung) die Möglichkeit der Lektüre, ›fängt‹ der Text als Kommunikationsangebot für die Leser:innen gerade erst ›an‹.

Trotz der *performativen* Offenheit ist das Debüt Wolfs allerdings andererseits, wie die paradoxe, aber eben auch zirkuläre Struktur zeigt, *kompositorisch* stark geformt. Auch dies hat Wolf in seinen poetologischen Äußerungen im Jahr 1968 kommentiert:

Die Komposition tritt an die Stelle der durchgehenden Handlung, und darum ist jeder Satz so wichtig wie der andere, jeder schraubt sich in den folgenden und der letzte der noch lange nicht der allerletzte ist, soll im Leser selbst weiterrotieren. Die Ränder dieser Prosa, Anfang und Ende, sind offengehalten, der Stoff bleibt in Bewegung, ist aber zugleich durch die Form eingegrenzt; sie gibt das Zeichen zum Anfang und sie bestimmt, wo Schluß ist.⁵⁰

Noch deutlicher formuliert Wolf das textuelle Prinzip kurz nach Erscheinen seines Debüts in einem Zeitungsbeitrag im *Tagesspiegel*, der eindeutig Enzensbergers Argumentation aus dem Vorwort der *Vorzeichen* aufgreift: »obwohl die Ränder des ›Berichts‹ offen gehalten sind, obwohl er mobil bleiben will über Anfang und Ende hinaus, soll er doch auch in sich geschlossen sein: nicht abgeschlossen, aber geschlossen.«⁵¹

So offen sich der Text auch geben mag – als »Verlaufskunst«⁵² kann er nicht tatsächlich ›randlos‹ sein, er muss beginnen und enden; und er findet, als literarischer Text, eine (wenn auch vielleicht prekäre, labile, lose) »Form«. Wo nicht mehr die Handlung

47 Vgl. BRONFEN et al., »Vorwort [Noch einmal anders]«, 7.

48 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 9.

49 BARTHES, »Der Tod des Autors«, 190.

50 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 10f. Dass Wolf, ein großer Jazzliebhaber, hier gerade den Begriff der »Komposition« wählt, scheint nicht zufällig. Früh sprach schon Kesting von den »musikalische[n] Gesetzmäßigkeiten« der Prosa: KESTING, »Gemütlichkeit und Katastrophen«, 97. Jan Wilm kommentiert, es sei das »Sprunghafte und Kombinatorische des Jazz, die Freiheit der Improvisation gerade durch genaue Formkenntnis«, die Wolfs Arbeiten auszeichne. WILM, *Ror.Wolf.Lesen*, 147.

51 WOLF, »Fortsetzung des Berichts«, 218.

52 POLASCHEGG, *Der Anfang des Ganzen* (2020), eine – so der der Untertitel – *Medientheorie der Literatur als Verlaufskunst*.

maßgeblich die Struktur des Texts bestimmt, generiert sich letztere, wie in dieser Studie aufgefächert, aus alternativen Organisationsformen, wobei, wie an späterer Stelle gezeigt wird, in der Prosa Wolfs gerade die konstanten Unterbrechungen und Abbrüche zur Kohäsion der »Komposition« beitragen.

Kalkuliert kombiniert. Kontingenz und Komposition in »Pilzer und Pelzer«

Eine dem Debüt durchaus ähnliche Konstellation von performativer Öffnung und kompositorischer Schließung lässt sich in Wolfs zweiter langer Prosapublikation, *Pilzer und Pelzer* beobachten. Auch diese ist, wie Chris Bezzel formuliert, »eingespannt in die Opposition von Anfangen und Aufhören, Erscheinen und Verschwinden«,⁵³ wobei auch hier bereits die Bestimmung des Anfangs des Texts nicht eindeutig zu treffen ist.⁵⁴ Wie das Debüt suggeriert auch *Pilzer und Pelzer* im Paratext, dass Diegese und die dem Buch äußerliche Wirklichkeit nicht zu trennen sind: Dem Text ist eine Widmung des Autors an die Protagonisten des Buchs, Pilzer und Pelzer, vorangestellt; auch hier wird im ersten Satz das Geschriebene als (fiktive) Weiterführung eines Texts ausgegeben, indem die Inszenierung des Anfangens mit derjenigen eines zurückliegenden Erzählabbruchs verknüpft wird.⁵⁵ Zugleich vollzieht auch *Pilzer und Pelzer* entgegen dieser Offenheits-suggestion auf der Ebene der Komposition eine kreisförmige Bewegung: Als hätte es all die sich im Textverlauf ereignenden Abenteuer, Schrecken und Katastrophen nicht gegeben, befinden sich die Protagonist:innen im letzten Kapitel wieder wie zu Beginn in der zurückgenommenen Atmosphäre eines bürgerlichen Interieurs. Sie haben sich im Salon versammelt und werden auf der letzten Seite des Texts den Leser:innen noch einmal explizit vorgestellt, während sie zu Beginn des Buchs nur *en passant* eingeführt wurden. Pilzer, Pelzer, die Witwe und die Ich-Figur haben es sich vor dem »Apparat« bequem gemacht, da Pelzer »ein bestimmtes Spiel, von dem er sich viel verspricht« nicht versäumen will (PP, 146). Die letzten Sätze lauten folgendermaßen:

Der Aussprache nach ist es Pelzer, der nun etwas sagt, aha, da sitzt er ja schon. Ich weiß nichts Bestimmtes von ihm. Was ich zu dieser Flanke zu sagen hätte, fragt er mich jetzt. Nichts. Nein, ich habe nichts mehr zu sagen. Ich bin vollkommen ruhig. Meine einzige Sorge besteht darin, daß jetzt, im letzten Moment, noch ein unvorhergesehener Zwischenfall den Schluß dieser Angelegenheit, das Ende, auf weitere Zeit hinausschieben könnte. (PP, 146)

So, wie durch den ersten Satz der »Abenteuerreihe« der Beginn als eine Fortsetzung ausgewiesen und dergestalt als Anfang problematisiert wird, ist auch das Ende des Texts als notwendige Setzung des schreibenden Subjekts durch die Frage nach (vermeintlich) außerhalb des Einflussbereichs der Vermittlungsinstanz stehenden »unvorhergesehenen[n]«, die Beendigung störenden oder aufhaltenden Ereignissen als Problem markiert.

53 BEZZEL, »Warenform und Metafiktion«, 117.

54 Vgl. auch ALBRECHT, *Abbrüche*, 238.

55 Unter dem Kapiteltitel »1 Anfangen Ankommen« lauten die ersten Sätze: »Gut, also von vorn, an diesem Punkt einsetzen, wo ich abgebrochen habe [...]. Plötzlich ist alles sehr, ja, wie soll ich das sagen, jetzt, wo ich den Anfang gefunden habe, sehr leicht [...].« (PP, 7)

Das Schreiben hat nicht nur immer schon ›irgendwo‹ begonnen, sondern ist (als *pro vor-sa* voranstrebende Prosa) stets auch in Gefahr, kein Ende zu finden – weswegen mit dem Ende lieber zugleich auch dessen eventuelles Ausbleiben angekündigt wird.⁵⁶ Dabei hat die Vermittlungsinstanz bereits begonnen, sich aus ihrer Funktion zurückzuziehen. *Aufhören* ist das vorletzte, *Schon ist die Sache zu Ende* das letzte Kapitel betitelt;⁵⁷ die Vermittlungsinstanz stellt fest, sie »habe nichts mehr zu sagen« und geht in einen Zustand der Verweigerung des ›Sagens‹ über: Über Pelzer »weiß« sie nun dezidiert »nichts Bestimmtes« mehr und so endet *Pilzer und Pelzer* tatsächlich. Allerdings schließt der Text nicht nur mit einem expliziten Verweis auf sein Ende, sondern eben auch mit der Andeutung seiner Fortführung – mit einer konjunktivischen Wendung, einem weitere Potentialitäten evozierenden »könnte«. Durch den nun gerade nicht mehr eintretenden, aber bereits angekündigten »unvorhergesehene[n] Zwischenfall« bleibt trotz Abschluss des Texts an dessen Ende, wie Jörg Albrecht kommentiert, eine Leerstelle bestehen: Das Ende ist ein »Ende ohne Abschluß«.⁵⁸ Und in der Tat – dies wirkt im Betrachtungskontext der performativen Randlosigkeit der Texte geradezu einzig folgerichtig – erscheint 1978 bei Suhrkamp eine »erweiterte Ausgabe« von *Pilzer und Pelzer*, die nun die Kapitel zu *Rückkehr und endgültige[m] Verschwinden von Pilzer und Pelzer* beinhaltet, sowie 1988 in der Sammlung Luchterhand schließlich die »vollständige Ausgabe«: eine Neuauflage, der ein weiteres Kapitel und vierzehn Collagen Ror Wolfs beigefügt sind. Die innerhalb der Diegese suggerierte Option der Öffnung des Texts auf einen nicht in ihm, sondern jenseits von ihm vorhandenen Fortgang springt so auf das Buch und dessen Gestaltung über.

Doch selbst noch die tatsächliche nachträgliche Erweiterung der ›Abenteuerserie‹ in neuen Buchausgaben ist als *suggestierte* Kontingenz der Form des Texts, als *Inszenierung* zu lesen. Denn wie das Debüt unterliegt auch *Pilzer und Pelzer* sehr wohl einer strengen textuellen Konzeption und Komposition, die keineswegs, auch wenn dies in der Forschung immer wieder konstatiert wurde, beliebig ist.⁵⁹ Was Wolfgang Werth mit Blick auf Debüt und ›Abenteuerserie‹ feststellt, nämlich dass »Anfang und Ende beider Texte« als »beliebig gesetzte Fixpunkte« gelten könnten, die lediglich »den Teil eines unendlichen Vorgangs [markieren], der nach des Autors Willen in Sprache verwandelt werden soll«, wobei die beiden Prosaarbeiten eine »nur scheinbar unterbrochene Kontinuität« bildeten,⁶⁰ ist meiner Ansicht nach gerade nicht der Fall. Zwar hat Ror Wolf seit seinem Debüt eine

56 Vgl. ALBRECHT, *Abbrüche*, 240.

57 Das letzte Kapitel beginnt zudem mit den Worten »Ja, wieder weiter. Wir kommen zum Schluss.« (PP, 145)

58 ALBRECHT, *Abbrüche*, 240: »Wenn der Roman endet, wie er es tut, bleibt eine nahezu versprochene Katastrophe aus. Wenn der Roman mit einem unerwarteten Ereignis endete, wäre er doch nicht wirklich zu Ende, sondern müßte, Wolfs Logik der Überfülle der Ereignisse [zufolge, BB], wiederum von anderen unterbrochen oder zerschnitten werden.«

59 Wolf pointiert »die Beliebigkeit der Grenzziehung in extremer Weise«, schreibt etwa Hohmann und folgert, dies verschaffe »dem Text eine starke Beliebigkeit, während eine Erzählung sonst einen in sich sinnvollen Abschnitt eines Geschehens, etwa eines Lebenslaufes darstellen will.« HOHMANN, *Experimentelle Prosa*, 140.

60 WERTH, »Vielleicht Polzer«, 35f. Auch Kai U. Jürgens schreibt von den »offenkundig willkürlich gesetzten Textbegrenzungen« des Debüts (JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 140) und Jörg Albrecht konstatiert: »Anfang und Ende [von *Pilzer und Pelzer*, BB] werden zu willkürlich gesetzten Marken.« ALBRECHT, *Abbrüche*, 246.

überaus einprägsame Schreibweise entwickelt, die als *écriture* alle langen Prosaarbeiten in einen engen Werkzusammenhang setzt und stilistische wie motivische Kontinuität schafft. Zugleich aber gehorchen die Texte Wolfs durchaus je eigenen strengen Form- und Kompositionsgesetzen und bilden, in Franz Mons Terminologie, je eigene ›Totalitäten‹, wie sehr diese auch performativ offengehalten sein mögen. Es stellt sich in der Lektüre, so konstatiert auch Michael Lentz, »der paradoxe Eindruck ein, aus Heterogenem, Zerlegtem sei etwas Ganzes, Geschlossenes, mit Notwendigkeit so Gewordenes entstanden.«⁶¹ Wird in *Fortsetzung des Berichts* der Zusammenhalt und die Formung des Texts vor allem durch die als identisch lesbare Ich-Figur der beiden Handlungsstränge sowie durch deren enge motivische Verzahnung garantiert, so stiften in *Pilzer und Pelzer* primär die Genremuster von Reisebericht, Abenteuerroman und Kriminal- bzw. Horrorkliteratur auf motivischer wie auf struktureller Ebene Bindung. Auch wenn *Pilzer und Pelzer* entsprechend des Genrezitats insbesondere der Abenteuerliteratur seriell und episodisch strukturiert ist, so lässt sich doch auch hier ein übergeordneter Spannungsbogen von Exposition über eine Serie von Abenteuern hin zur Auflösung erkennen, der eine (beliebige) Veränderung der Struktur des Texts nicht zulässt.⁶² In *Meine Voraussetzungen* schreibt Ror Wolf zu seinem Herangehen an seine frühen Prosatexte:

Ein Buch wäre nun denkbar, in dem alles Material dem Zufall ausgehändigt wird; in dem alle Partikel frei wuchern oder im Rohzustand aneinandergeklebt sind. Darum geht es mir nicht. Je deutlicher das zentrale Thema sichtbar wird, um so mehr drängt es darauf, ganz bestimmten Stoff zu finden und zu erfinden. Ein Kompositionsprinzip erscheint, dem sich alle Details unterzuordnen beginnen. [...] Was spielerisch, wie ein Ausprobieren und Zusammenprobieren einsetzt, unterwirft sich zusehends formalen und thematischen Überlegungen, wird kalkuliert, kombiniert, komponiert.«⁶³

Wie ernst Wolf das jeweilige »Kompositionsprinzip« seiner Bücher nimmt, zeigt sich in den erwähnten Neuauflagen der »Abenteuerserie« auch daran, dass dem in der ers-

61 LENTZ, »Das Imaginäre und das Konkrete«, 50.

62 Ähnliches ließe sich auch für viele andere lange experimentelle Prosaarbeiten der Zeit feststellen. Heißenbüttel etwa beschreibt die kompositorische Struktur von *Projekt Nr. 1. D'Alemberts Ende* folgendermaßen: »Der Plan besteht in der Aufteilung in drei Teile und 39 Kapitel. Der erste Teil stellt vor und gibt den Aufriß. Der zweite Teil enthält die Diskussion. Der dritte führt zu Ende, löst Knoten, löst auf. Das Ziel, das drinsteckt, drin versteckt ist, das definitive Ende, der Gedanke des Endes, der Gedanke, daß nichts getan und gedacht werden kann, was nicht unter diesem Gedanken des definitiven Endes steht.« HEIßENBÜTTEL, »Erfundenes Interview mit mir selbst«, 373. Eine solche Struktur entspricht, wie Hartung zu Heißenbüttels *Projekt Nr. 1* kommentiert, durchaus der traditionellen erzählerischen »Trias von Exposition, Krisis [...] und Auflösung«: HARTUNG, *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, 86f.

63 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 10. Die hier angesprochene, spielerisch einsetzende und doch zugleich strenge sprachliche und syntaktische (»formale[]«) Komposition der wolfschen Prosa wurde bereits in den Kapiteln I.3 und I.4 herausgearbeitet; die Frage nach der stofflichen und motivischen (»thematischen«) Gestaltung der langen Prosatexte wird in den Kapiteln II.4 und II.5 untersucht. An dieser Stelle geht es mir um die schlichte Feststellung, dass die Texte, so sehr diese auch das ihnen zugrundeliegende Montage- und Collageprinzip ausweisen und ihre (vermeintliche) Kontingenzen betonen, doch zugleich sehr bewusst und aufs Genaueste »kalkuliert, kombiniert, komponiert« und formal »geschlossen« sind.

ten Version veröffentlichten Text nur weitere Elemente *hinzugefügt* werden. Während die Collagen in der Neuausgabe von Luchterhand jeweils ganzseitig in den Textverlauf von *Pilzer und Pelzer* integriert sind, werden die zusätzlichen Kapitel nicht in den bestehenden Text eingefügt, sondern an dessen Ende angehängt, so dass die Erweiterung nicht in die ursprüngliche Textstruktur eingreift.⁶⁴ Die später hinzugefügten Kapitel lagen, so geht aus der Korrespondenz zwischen Autor und Verlag hervor, bereits 1967, also zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung von *Pilzer und Pelzer* vor,⁶⁵ wurden von Wolf aber »aus kompositorischen Gründen weggelassen«, weswegen sie auch in der Neuauflage, wie er schreibt, auf keinen Fall »in den Roman eingebaut werden« sollten.⁶⁶ Die »drei neuen Geschichten«, die der Originalausgabe in der Ausgabe von 1978 hinzugefügt wurden, hätten »mit der Konzeption des Romans ›Pilzer und Pelzer‹ nichts zu tun«, weswegen zwischen dem ursprünglichen Textende und den hinzugefügten Erzählungen »eine neue Titelseite eingebaut« werden und die Ergänzung als »Rückkehr und endgültiges Verschwinden von Pilzer und Pelzer« betitelt werden müsse – was auch so geschehen ist.⁶⁷

»Einige Jahre später«. ›Die Gefährlichkeit der großen Ebene‹ und ›Die Vorzüge der Dunkelheit‹
Um die Überlegungen zu Anfang und Ende der Prosaarbeiten Wolfs abzuschließen, sei noch ein kurzer Blick auf die beiden weiteren, in diesem Kapitel bislang unerwähnten langen Prosaveröffentlichungen gerichtet. Auch *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* vollführt ein ähnlich gelagertes Spiel inszenierter Offenheit und Kontingenz der Ränder. Der ›Reise-Roman‹ beginnt, wie bereits untersucht, *in medias res* mit dem Gespräch des intradiegetischen Ich mit Nobo, das eine implizite Schreibszenen »vor dem Schreiben« aufruft, in der erst zum Sehen und Aufschreiben-Können gefunden werden muss. Der Text endet mit der von den Figuren metanarrativ explizierten Thematisierung der Frage, an welchem Punkt in Bezug auf das Ganze des Texts sie sich nun befänden: »Was für ein Anfang, sagt Nobo. Ich gebe jedoch zu bedenken, daß wir am Ende sind. Also gut, sagte Nobo: Was für ein Ende.« (GE, 142) Die bei Suhrkamp erschienene Erstausgabe *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* von 1976 enthält neben dem ›Reise-Roman‹ kurze Prosastücke unter dem Titel *Mehrere Männer* sowie die Erzählung *Neumanns Bedeutung für die Allgemeinheit*, deren Protagonisten die Figuren Pilzer und Pelzer sind. Der letzte Absatz der Erzählung und zugleich des Buchs kündigt das Ende an (»Kommen wir also zum Schluß, sagte Pilzer«, GE, 171) endet jedoch auch hier mit dem Verweis auf ein vermeintliches ›nach dem Text‹, mit einem Ende ohne Abschluss: »Oder täusche ich mich, ruft er im Hinausstürzen? Das werden wir sehen, sagt Pelzer, der neben dem Bett steht, auf dem Neumann liegt. Aber davon später.« (GE, 171)

Eine Ausnahme in Hinblick auf den Umgang mit Schließung bildet die letzte lange Prosapublikation Wolfs aus dem Jahr 2012, *Die Vorzüge der Dunkelheit*. Der ›Horrorroman‹ endet – als erster und zugleich letzter – mit einer den Text tatsächlich narrativ

64 Vgl. WOLF, *Pilzer und Pelzer* (1988), 162–192.

65 Man kann wohl annehmen in dem bereits an früherer Stelle erwähnten »Stoffhaufen von 500 Seiten«: WOLF, *Briefwechsel Suhrkamp Verlag, 1962–1974* [DLA], Brief Wolf an Busch vom 20.1.1967.

66 WOLF, *Briefwechsel Suhrkamp Verlag, 1977–1978* [DLA], Brief Wolf an Laux, 26.9.77.

67 WOLF, *Briefwechsel Suhrkamp Verlag, 1977–1978* [DLA], Brief Wolf an Laux, 19.2.78.

und performativ schließenden Geste auf der letzten Seite des letzten Kapitels (VD, 270) folgendermaßen:

Ich suchte mein Bett, ich fand es im Hintergrund meines Zimmers und hoffte, daß mir in dieser Nacht einfallen würde, wie ich das 29. Kapitel am besten beenden könnte.

Einige Jahre später war es schon wieder ganz anders. Manchmal geschah dies, manchmal geschah das. Manchmal geschah überhaupt nichts.

ENDE

Wie in den anderen analysierten Prosatexten wird das Ende explizit metanarrativ angekündigt, allerdings wird es hier nicht mehr angezweifelt. Zwar tut sich im Text eine Leerstelle auf, wenn nach der Problemstellung (wie das 29. Kapitel zu beenden sei) mit dem Absatz auch ein Zeitsprung von »[e]inigen Jahre[n]« erfolgt; dennoch aber wird mit den folgenden Sätzen zwischen formuliertem Problem und dem nach einigen Leerzeilen mittig und in Kapitälchen gesetzte Wort »ENDE« das 29. Kapitel, wenn auch verzögert, *de facto* beendet. Dieser Abschluss ist nicht durch den Text selbst, sondern nur durch ein peritextuelles Hilfsmittel zu erreichen: Die Setzung des Wortes »ENDE« ist eine Grenzziehung, die nicht *im* Text, sondern nur auf der Schwelle hin zu seinem Außen vollzogen werden kann.⁶⁸ Die Frage, die sich am Schluss des letzten langen Prosatexts Ror Wolfs stellt, ist nicht mehr die nach dem »ob«, sondern die nach dem »wie«, oder, genauer, nach dem »wie [...] *am besten*«. Der beste Schluss, so sagt der letzte Satz des Texts implizit, ist, dass »überhaupt nichts« mehr geschieht, und zwar noch dazu mit der Gewissheit, dass sich diese Ereignisarmut bereits bewährt hat: Befinden wir uns doch, wie nach einer Einblendung in einem Spielfilm, nach dem Schnitt des Absatzes schon »[e]inige Jahre später« und kommen somit in den Genuss einer das weitere Geschehen global zusammenfassenden Beschreibung. Nimmt man das in der Unterüberschrift in Anspruch genommene Genre des »Horrorromans« ernst, so ist eine eingekehrte Ruhe und Ereignislosigkeit für alle Beteiligten in der Tat das Beste, was geschehen kann. Ein (für die Rezipient:innen) »gutes«, weil befriedigendes Ende einer Geschichte, und umso mehr – um die in Ror Wolfs langen Prosatexten am häufigsten beanspruchten Erzählmuster zu nennen – einer Kriminal-, Reise-, Abenteuer- oder eben Horrorgeschichte, sollte nach ihren Wirrungen und Wendungen, nach den von den Protagonist:innen durchlebten Gefahren und Abenteuern, nach Steigerung und Auflösung der Spannung gerade nicht mit einem *cliff hanger* enden, sondern mit einer Beruhigung an einem

68 Auch in den frühesten erhaltenen Typoskripten von *Fortsetzung des Berichts* (noch unter dem Titel *Krogge ist der beste Koch*) ist unter der letzten Zeile des Texts das Wort »ENDE« vermerkt, das bezeichnenderweise aber nicht in die Druckfassung übernommen wurde. Der Verzicht auf einen Marker der Schließung des Texts im Peritext ist also nachweislich eine gezielte Setzung Wolfs. Vgl. WOLF, *Krogge ist der beste Koch*. Manuskript Prosa [DLA], 81 [Fass I], 84 [Fass II].

Punkt, an dem die Leser:innen sich von der Fülle des vorangegangenen Geschehens abwenden können im Wissen, höchstens noch »dies« oder »das«, aber nichts Wesentliches mehr zu verpassen.

Die Vorzüge der Dunkelheit endet so als einziger langer Prosatext mit einem Abschluss – zumindest soweit dies im Modus der wolfschen Schreibweise, die stets Ungewissheit produziert und sich auch hier ein dreifaches einschränkendes »manchmal« nicht verkneifen kann, möglich ist – und schließt damit zugleich den Werkbereich der langen Prosa Ror Wolfs ab.⁶⁹

3.2 Abbrechen, unterbrechen. Ränder und Lücken als Indikatoren des Realen

Wolfs Prosa betreibt, gewissermaßen analog zum Spiel mit Öffnung und Schließung, Anfang und Ende, auch *im* Textverlauf eine subversive Auflösung von festen Text- und Sinnzusammenhängen – sie produziert auf offensive Weise Leerstellen und Lücken. Abwesenheiten im Text können, wie Monika Schmitz-Emans herausgearbeitet hat, im Rahmen einer Unsagbarkeitstopik explizit als Verbalisierung der »Ränder« des Sagbaren« erfolgen, sie können mittelbar durch Bilder und Metaphern sprachlich ausgewiesen werden oder aber sich im Text durch »eine Schrift präsentieren, die von Zwischenräumen durchsetzt und aufgespalten ist: von Rissen, die Irritation auslösen«.⁷⁰ Alle drei Spielarten sind in der Prosa Wolfs präsent. Während in den Textanalysen dieser Studie bereits verschiedene Varianten der ersten beiden Strategien zur Sprache kamen, soll im Folgenden die dritte Form in den Blick rücken: Die sich innerhalb der Prosa Wolfs vielerorts auftuenden Lücken, die eine »Ganzheit« des Texts im Sinne von Kontinuität oder Abgeschlos-

69 Dass dies der zum Zeitpunkt des Erscheinens 80-jährige Autor, der immer wieder betont hat, wie viel Zeit und Energie ihn die langen Prosawerke kosten, auch sehr genau wusste, belegt eine Notiz in der Werkausgabe: Der Hinweis »Ende« wurde, wie Kai U. Jürgens im Nachwort des Bands *Prosa IV* notiert, für die Werkausgabe auf den ausdrücklichen Wunsch des Autors beibehalten: JÜRGENS, »Nachwort [Nachrichten aus der bewohnten Welt]«, 492. Zum langen Schreibprozess der Romane vgl. WOLF, »Das ist eigentlich alles«, 22. – Ein ganz ähnlicher Leseindruck begleitet auch den 2015 erschienenen Gedichtband Wolfs mit dem sprechenden Titel *Die plötzlich hereinkriechende Kälte im Dezember*, in dem sich die über Jahrzehnte durch die Gedichte Wolfs geisternde Figur des Hans Waldmann in immer neuen Gedichten von den Leser:innen endgültig zu verabschieden sucht. Vgl. WOLF, *Die plötzlich hereinkriechende Kälte im Dezember* (2015), Zweiter Teil. *Hans Waldmanns endgültiges Verschwinden* (71–112) und *Fünf letzte Versuche Hans Waldmann endgültig verschwinden zu lassen* (113–124), wobei unklar bleibt, ob diese Versuche als gelungen oder gescheitert gelten müssen: Nach dem fünften Versuch folgt ein weiteres Gedicht, nämlich *Hans Waldmanns letztes Abenteuer*, und zwar in erster und zweiter Fassung (vgl. ebd., 123–124), von denen die zweite Fassung mit dem Vers endet, Hans Waldmann sei »jetzt, am Ende, schwarz davongeflogen« (ebd., 124). Klar ist zumindest, dass sich bewahrheitet hat, was Wolf bereits 1968 feststellte, nämlich dass »an die Stelle der Frage: wie weiterschreiben, eine andere [trete]: wie aufhören zu schreiben.« WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 8.

70 SCHMITZ-EMANS, *Schrift und Abwesenheit*, 449f.

senheit infrage stellen und dabei (mit Adorno) die »Negation der Synthesis [...] zum Gestaltungsprinzip« machen.⁷¹

Unterbrechungen, abrupte Richtungswechsel und Erzählabbrüche häufen sich, wie Jörg Albrecht feststellt, in Wolfs Prosa derart, dass diese selbst eine Kontinuität der Prosa darstellen.⁷² Vergleichbar zu dem an früherer Stelle auf Ebene der Sätze und Absätze herausgearbeiteten Spannungsgefüge, das sich aus einem gestörten, stolpernden Rhythmus ergibt, konstatiert Albrecht mit Blick auf die strukturelle Komposition von *Pilzer und Pelzer*, »die Schnitte« würden bei Wolf »zu Taktgebern des Erzählten«.⁷³ Mit dieser Haltung befindet sich Ror Wolf im Kontext experimenteller (Prosa-)Texte in bester Gesellschaft. Seit Einsatz der ästhetischen Moderne und insbesondere in den Schreibweisen der Avantgarden wie Neoavantgarden können Unterbrechungen, Schnitte und Abbrüche als konstitutive Prinzipien des literarischen Schreibens gelten.⁷⁴ »Auf die Verbindung kommt es an, und daß sie vorher ein bißchen unterbrochen wird«,⁷⁵ lautet schon das ästhetische Credo Hugo Balls, das auch für Wolfs Prosa Geltung beanspruchen kann. Der Umgang mit dem Prinzip der Zäsurierung, wie auch in einem zweiten Schritt mit der Stiftung von Zusammenhang (»Verbindung«) über Bruchstellen hinweg soll im Folgenden genauer untersucht werden. Der Blick auf die Spezifik der Prosa Wolfs lässt sich durch Schlaglichter auf drei zeitgenössische Autor:innen schärfen, in deren Schreiben auf ganz unterschiedliche Weisen dem Unterbrechungsprinzip ebenfalls eine zentrale Rolle zukommt und die so das breite Spektrum andeuten, in dem sich die Texte Wolfs verorten: Arno Schmidt, Elfriede Jelinek und Konrad Bayer. Inwiefern das Schreiben Wolfs als »radikal realistisch« verstanden werden kann, wird in einem letzten Argumentationsschritt beleuchtet.

Durchlöchern, Zerschneiden, Zerstückeln: Schmidt, Jelinek, Bayer

In Arno Schmidts seit den frühen 1950er Jahren entwickeltem Prosastil, der sich literaturgeschichtlich als Vorläufer der Experimente mit langer Prosa unter anderem von Wolf begreifen lässt, sind die Sätze visuell durch eine exzessive, sich Lesegewohnheiten

71 ADORNO, *Ästhetische Theorie*, 232.

72 Vgl. ALBRECHT, *Abbrüche*, 243f. Zu Abbrüchen in der wolfschen Prosa mit einem Schwerpunkt auf *Pilzer und Pelzer* vgl. ebd., 233–247, für einen Überblick über Abbrüche in Wolfs Hörspielen ebd., 365–378.

73 ALBRECHT, *Abbrüche*, 244. Das von Wolf für die Publikation seiner Bildcollagen wie auch der »Enzyklopädien« verwendete Pseudonym »Tranchirer« kommt, wie auch Karl Riha feststellt, nicht von ungefähr. Vgl. RIHA, »mein famili wie wundersam«, 130.

74 Ernst Bloch schließt (in Abgrenzung zu Lukács) mit Blick auf den Expressionismus Wirklichkeitszuwendung und Unterbrechung kurz und sieht im Expressionismus den »künstlerischen Versuch, ein Weltbild zu zerfallen«, der »Zersetzungen des Oberflächenzusammenhangs auswertet und Neues in den Hohlräumen zu entdecken versucht«: BLOCH, »Diskussionen über Expressionismus«, 108. Carola Hilmes und Dietrich Mathy konstatieren, das »Prinzip der Unterbrechung« sei »für die gesamte ästhetische Moderne konstitutiv«. Neben Lyrik und Drama zeige »vor allem die Prosa der Moderne einen ins Auge springenden Extremgebrauch des Unterbrechungsprinzips«. HILMES/MATHY, »Einleitung: Abbruch – Grenze – Übergang – Zäsur«, 8f.

75 BALL, »Das erste dadaistische Manifest«, 40.

wie Grammatik widersetzende Verwendung von Satzzeichen und Spatien unterbrochen. In *Aus dem Leben eines Fauns* (1953) ruft das perforierte Schriftbild, aber auch die phonetische Schreibung von Wörtern in der Lektüre durch die Störung von Konventionen Irritation hervor. Es sei an die vielzitierte Passage zu Beginn des Texts erinnert, in der die sich im Schriftbild zeigenden Diskontinuitäten auch thematisch werden:

Mein Leben ? ! : ist kein Kontinuum! (nicht bloß durch Tag und Nacht in weiß und schwarze Stücke zerbrochen ! Denn auch am Tage ist bei mir der ein Anderer, der zur Bahn geht; im Amt sitzt; büchert; durch Haine stelzt; begattet; schwatzt; schreibt; Tausendsdenker; auseinanderfallender Fächer; der rennt; raucht; kotet; radiohört; »Herr Landrat« sagt : that´s me !) : ein Tablett voll glitzernder snapshots.⁷⁶

Die Herstellung von Bindung erfolgt in *Aus dem Leben eines Fauns* trotz der die Diskontinuität von Wirklichkeitserfahrung spiegelnden, vor allem von Doppelpunkten und Semikola durchlöchernten Textoberfläche maßgeblich narrativ, insbesondere über das erzählende Ich, aber auch über nachvollziehbare Handlungsabläufe. Das Ich im Text, welches sein Auseinanderfallen betont, bildet als Erzählposition gleichwohl eine all die »snapshots« umfassende, unangefochtene Kontinuität.

Geradezu konträr zum Ansatz Schmidts läuft in Elfriede Jelineks *wir sind lockvögel baby!* von 1970 zwar ein visuell einheitlicher Fließtext kontinuierlich fort, der Text irritiert aber rein lesepraktisch durch äußerst spärliche Interpunktion und fehlende Trennstriche, so dass sich sowohl innerhalb der einzelnen Sätze als auch bei am Ende der Zeile unterbrochenen Wörtern für die Lesenden ein Störmoment einstellt. Zwar werden die Sätze mit Punkt beendet, doch aufgrund fehlender Kommata muss die syntaktische Gliederung im Satz von den Lesenden selbst vorgenommen werden; ohne Trennstrich werden die Bruchstellen innerhalb der einzelnen Wörter am Zeilenende umso mehr exponiert, da die Wortteile in der Lektüre in zumindest visuell voneinander unabhängige Einheiten zerfallen. Gleiches gilt auf kompositorischer Ebene: Der auf erprobte Schreibweisen der Neoavantgarden zurückgreifende und diese anhand von Verfahren des Pop erweiternde Montage-Text Jelineks beginnt am laufenden Band neue Mikro-Erzählungen mit neuen Protagonist:innen, so dass er, anstatt von narrativem (etwa wie bei Schmidt: durch ein Ich gestiftetem) Zusammenhang, von harten *cuts* geprägt ist. *wir sind lockvögel baby!* steigt in Anlehnung an serielle Fernsehformate mit einer Ankündigung einer Rekapitulation des bisherigen Geschehens ein, wobei bereits nach der Lektüre weniger Worte oder spätestens Sätze klar ist, dass die Herstellung von Bindung und Sinn fast gänzlich den Rezipient:innen überantwortet wird:

was bisher geschah:

dann wendet sich otto zu seinen begleitern um. seine
augen funkeln seine gestalt strafft sich. und nun sagt er
spöttisch bestimmen wir was getan wird. [...]
micky & minny trotten dahin und plötzlich sind sie mitten

76 SCHMIDT, *Aus dem Leben eines Fauns*, 301. Zum »Grunddiskurs« der Perforation bei Schmidt vgl. RATHJEN, »»: ? – : »« ne Pause ! !« kreischte ich;«. Arno Schmidt und die Interpunktion« (1999), Zitat 40.

im tobenden verkehr angelangt und wissen nicht vor oder zurück. also vorwärts. schade robin dass dein geburtstag so beeinträchtigt war meint batman als er den napalm giesser am geziefer zu bett bringt. robin wicst noch ein mal den spürer und bedankt sich beim gutenachtsagen für alles. das mochte wohl auch die derbe jungenhand batmans dazu bewegen sich nach diesem zuckerbestreuten robinschwanz auszustrecken und ihn gleich auf ein mal im mund verschwinden zu lassen.⁷⁷

Hinter dem kontinuierlich laufenden Schriftbild sind die Leser-innen mit einem »absolut diskontinuierliche[n] Textgebilde« konfrontiert, dessen Zusammenhalt vor allem über populärkulturelle Motive und Figuren und den drastisch-vulgären Ton gewährleistet ist.⁷⁸

Als diskontinuierlich lässt sich fraglos auch Konrad Bayers Prosaarbeit *der kopf des vitus bering* (1965) bezeichnen, die zeitgleich zu den frühen Arbeiten Wolfs entsteht, sich allerdings im Kontext der Textexperimente der Wiener Gruppe verortet. In Bayers Text fallen Störung des Schriftbilds und eine von (semantischen, materialen, rezeptions-ästhetischen) Leerstellen geprägte Struktur des Texts zusammen.⁷⁹ Hermeneutische Modelle stoßen, wie Janet Boatin konstatiert, in Bezug auf die Arbeiten Bayers an ihre Grenzen, da dessen von Lücken und Brüchen durchzogene Texte nicht mehr unbedingt als »Instrumente kommunikativer Verständigung« aufzufassen seien, sondern in ihnen stattdessen »die Kontingenz von Kommunikationsereignissen innerhalb der ›sozialen Konvention Literatur‹ vorgeführt« werde.⁸⁰ Nicht nur klaffen im *kopf des vitus bering* Leerstellen zwischen den einzelnen Textabschnitten sowie den Abschnitten und deren Titeln auf; die Unterbrechung des Texts setzt sich bis in die Satz- und Wortebene hinein fort. So wie innerhalb der Diegese häufig von der Zerstückelung menschlicher Körper die Rede ist, kommt es auf Ebene des gedruckten Texts zu einer Zerstückelung von Text und Schriftbild, die eine auf Verstehen ausgerichtete Lektüre vor größte Hürden stellt:

77 JELINEK, *wir sind lockvögel baby!*, 7, Satzumbrüche wie im Original.

78 Vgl. zu den Abbrüchen in *wir sind lockvögel, baby!* ALBRECHT, *Abbrüche*, 282–290, Zitat 284. Über die Brüche im Werk Jelineks wurde bereits unter verschiedensten Aspekten gearbeitet. Exemplarisch sei hier verwiesen auf Evelyne Polt-Heinzl, die betont, dass die Abbrüche im Schreiben Jelineks gerade den Stellen nachgehen, an denen sich in der Sprache »Scharten und Schründe« öffnen, welche »ihr die Zeithistorie eingeschrieben hat und die der gesellschaftliche Konsens nonchalant ignoriert« (POLT-HEINZL, »Bilder.Schreiben«, 456); dass also die »Untiefen« von Jelineks »rücksichtslos aufgetürmten Raum/Zeit-Verschachtelungen [...] immer im Historischen fußen«. Ebd., 461.

79 Semantische Leerstellen tun sich im Text an vielen Stellen auf und rücken auch hier, wie Günther Eisenhubers Kommentar zur Neuauflage von *der kopf des vitus bering* betont, die Frage nach dem »Ganzen« bereits angesichts des Titels in den Fokus: »Wenn es um Vitus Bering geht«, so fragt dieser in seinem Nachwort, »warum dann nicht um den ganzen? Und: Geht es nur deshalb um den Kopf als Teil, weil er nicht mehr zum Ganzen gehört?«: EISENHUBER, »Nachwort [*der kopf des vitus bering*]«, 96.

80 BOATIN, *Dichtungsmaschine aus Bestandteilen*, 15.

22. juni

während nicht schliesst der sich bug der die riss eis hinter immer ober dem fläche lang samer heck nicht auf bricht schliesst der die riss nicht bug während immer lang ober samer heck bricht auf nicht währ nicht schliesst end der der sich bug die riss eis hint fläch er im e mer ob lang er sman dem er heck nicht auf bricht schliesst unt nicht da da sich bog eis hant flach er im e meer ob lang er sam dem er hack nacht auf bricht riss hand nacht da da er bog eis eis hand flach er im e meer ob lang er dem er hack nacht bricht er schiesst er auf sicker da da riss die hand die schoss flach hack⁸¹

In dieser Passage rückt Bayers Prosatext in die Nähe konkreter Poesie: Die semantische Dimension der Sprache tritt im Vergleich zu den Wortkörpern in den Hintergrund, was zu einer Infragestellung der »Konsistenz des Wortes selbst« führt: Das Wortganze wird nicht mehr als »materiale Einheit« behandelt, sondern zerfällt in »kleinste artikulatorische Einheiten«, wodurch seine visuellen oder phonetischen Eigenschaften exponiert werden.⁸² Der Text folgt zunehmend dem kombinatorischen Verfahren der Permutation, der (gesetzmäßigen) Vertauschung oder Umstellung vorhandener Elemente.⁸³ Das Ergebnis ließe sich unter Rückgriff auf die Überlegungen zum Prosarhythmus als ins Extrem getriebenes Stottern der Sprache bezeichnen. Werde die Sprache zum Äußersten gespannt, bis sie zu stottern und zu stammeln beginne, so schließt Deleuze seine Reflexionen zum Thema ab, werde die Grenze des Sprachlichen erreicht. Als »asyntaktische Grenze« sei diese Grenze des Sprachlichen der Sprache nicht äußerlich – sie sei »das Außen der Sprache, nicht das Außerhalb«. ⁸⁴ Die zitierte Passage aus dem *kopf des vitus bering* treibt das Sprachliche in der Tat in diesem Sinne an ihre Grenze. Wenn die Verwendung des Spatiums derart überhandnimmt, dass es anstatt die Wörter als einzelne Sinneinheiten voneinander zu trennen diese im Gegenteil in ihre Einzelteile zerlegt, so dass sie – nun reines Material – von den Leser:innen potentiell neu zusammengesetzt werden können, ist das Sprachliche an seinem Außen angelangt. Dort aber ist es, nach Deleuze, dem Schweigen ausgesetzt:

Zwei gegenüberliegende Seiten oder Vorder- und Rückseite: die Sprache zum Stottern bringen und gleichzeitig das Sprachliche an seine Grenze, an sein Außen, an sein Schweigen herantreiben. Das wäre gleichsam der *boom* oder Krach.⁸⁵

Die Bewegung der durch das fahrende Schiff aufbrechenden Eisschicht setzt sich in der *kopf des vitus bering* in die Sätze, die Worte, die Silben fort, die durch »Reißen«, »Aufbre-

81 BAYER, *der kopf des vitus bering*, 316.

82 Alle Zitate HARTUNG, *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, 39f. Gerade in der »Reduktion des Wortes auf seine materiale Dimension und der damit möglichen Aufgabe des Wortganzen« sei »das in die Sprache eingreifende, experimentierende Moment der konkreten Poesie zu suchen« (ebd.).

83 Zwei Seiten vor der zitierten Passage findet sich die Grundlage des Spiels mit dem Sprachmaterial, nämlich der Satz: »während der bug die eisoberfläche langsam aufbricht, schliesst sich der riss hinter dem heck wieder«. BAYER, *der kopf des vitus bering*, 314. Zu den Methoden der Wiener Gruppe vgl. exemplarisch Rühms Vorwort in RÜHM (Hg.), *Die Wiener Gruppe*, 7–36.

84 Alle Zitate DELEUZE, »Stotterte er...«, 152.

85 Ebd., 153.

chen« und »Hacken« bearbeitet werden, bis sie bersten. Ein »boom«, ein Sprach-»Krach« entsteht: »dem er hack nacht bricht er schiesst er auf sicker da da riss die hand die schoss flach hack«. Der Text läuft weiter, doch während die Wortbruchstücke stottern und krachen, erstummt jeder eindeutige Sinn.⁸⁶

Gegenüber den Spielarten des Unterbrechungsprinzips in der Prosa Schmidts, Jelineks und Bayers, die, um ein Vergleichsspektrum abzustecken, im Vorangehenden selektierend und zugespitzt skizziert wurden, lassen sich die Störungen des »Ganzen« durch Unterbrechung und Abbruch in der langen Prosa Wolfs vor allem auf der Ebene der Sätze und Absätze finden. Die Abbrüche und Unterbrechungen im Erzähl- und Textfluss, die, wie bei Jelinek, oft mit abrupten Wendungen einhergehen, werden bei Wolf thematisch: Sie sind häufig explizit kommentiert und mit der Exponierung von Problemen des (Weiter-)Schreibens verknüpft. In *Pilzer und Pelzer* etwa werden Pausen, (Neu-)Anfänge und (provisorische) Enden inszeniert: »Ich wartete eine Weile auf den Anfang eines neuen Satzes« (PP, 16) heißt es etwa, oder auch: »Es war schwer, die richtigen Worte zu finden. Ich hatte so gut begonnen, jetzt schien es nicht weiterzugehen« (PP, 68). Die Gründe, die innerhalb der Diegese für das unvermittelte Ende von Erzählen oder Schreiben in Szene gesetzt werden, können pragmatischer Natur sein (»ich breche hier ab, es ist nichts mehr zu sehen«, PP, 42), sich aus dem Versiegen des zu Beschreibenden ergeben (»Es war gegen Ende des, ach, alles gesagt, alles beschrieben, nichts weiter, aus, schmettern der Donner«, PP, 62) oder als intentionale Setzung der Vermittlungsinstanz ausgewiesen werden wie im Fall der – an früherer Stelle bereits erwähnten – explizit formulierten Auslassungen (»Eines Abends, nein, ich übergehe das«, PP, 109).

Der Abbruch auf Ebene der Aussage fällt nicht immer, aber zuweilen mit dem Ende des ihn aussagenden Satzes, Abschnitts oder Kapitels zusammen, so dass Aussage und Schriftbild zur Deckung kommen: »[...] in der Nacht Schmerzen schraubend und singend durch kaltes Wasser vielleicht momentan jetzt also zerrend pulsierend und jetzt gegen Morgen schabend jetzt tropfend klopfend hakkend beißend stechend und rührend und reißend Punkt neuer Abschnitt« (PP, 60), heißt es etwa in resoluter Beendigung einer sich scheinbar verselbstständigenden Akkumulation von gerundigen Beschreibungswörtern des sich verändernden Schmerzes, woraufhin nach der Aussage »Punkt neuer Abschnitt« tatsächlich ein Punkt, ein Absatz und ein neues Kapitel (»16 Eine Zeit auf dem Bett«, ebd.) folgen. Der zuerst sprachlich über die Verbalisierung einer typographischen Markierung artikulierte Schnitt wird im Schriftbild auch tatsächlich vollzogen und rückt durch die Verbalisierung die textuelle Zäsur ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Zugleich wird bei solcherart ostentativ ausgestellten Schnitten in Wolfs Prosa oft aber auch die Kontinuität des Texts über schriftbildliche und textstrukturelle Zäsuren hinweg akzentuiert:

86 Bayers *Œuvre* rege daher, so Boatin, dazu an, darüber nachzudenken, »wie man liest, wie man literarische Texte verstehen und sinnvoll über sie sprechen kann, obgleich sie teils jeglichen Sinn liquidieren«. BOATIN, *Dichtungsmaschine aus Bestandteilen*, 16f.

Dammerde Humus.

32 *Weiter wie oben*

Weiter wie oben, Dammerde Humus Torf Waldmassen [...]. (PP, 115f.)⁸⁷

Die Konvention der optischen Unterteilung von Text (etwa in Absätze und Kapitel) ist durch die ins Auge springende Willkür der Zäsur kenntlich gemacht und zugleich unterlaufen.⁸⁸ Die Unterbrechung, die hier gerade kein sinnstiftendes grafisches Ordnungselement darstellt, fungiert als Störung gängiger Verfahren textueller Strukturierung und als Anstoß zur Metareflexion.⁸⁹ Im Abbruch »meldet sich der Textkörper selbst zu Wort«,⁹⁰ die Vorstellung einer Ganzheit des Texts wird negiert: Über ein »komplexes Arrangement von Zeitlichkeit, Materialität und Schockerfahrung« verbindet der Abbruch dabei, so Albrecht, die »Realität innerhalb und außerhalb des Textes.«⁹¹

Ror Wolf selbst führt in einem bereits in der Einleitung dieser Studie zitierten Interview das Verfahren des Abbruchs mit seiner Vorstellung von »Realismus« eng, wenn er konstatiert:

Der Abbruch ist ein für mich wichtiges erzählerisches Mittel. Der Abbruch ist ein ganz reales Phänomen, kein Scheitern. Wir sind von Abbrüchen umgeben. Abbrüche sind radikal und real. Und ich halte mich für einen »radikalen Realisten«.⁹²

Und in der Tat lässt sich beobachten, dass die Prosaarbeiten Wolfs auf eine »radikal realistische« Weise auf formal-struktureller Ebene auf Wirklichkeitsnähe zielen, und zwar nicht allein über Abbrüche, sondern, wie ich vorschlagen möchte, über die textuelle Dynamik von Rändern und Lücken.

»Was daß es?« *Lücken und Ränder*

Wie im vorangegangenen Unterkapitel gezeigt, sind Anfang und Ende fast aller langen Prosatexte Wolfs vom »Prinzip der Randauflösung«⁹³ geprägt: Die Ränder der Texte »fransen« (wenngleich sie strukturell einer zwingenden Komposition unterliegen) performativ »aus« und inszenieren auf diese Weise eine Offenheit auf ihr Außen hin. Innerhalb der Textverläufe lässt sich eine komplementäre Strategie beobachten. Über *Fortsetzung des Berichts* ließe sich das Gleiche sagen, was die Vermittlungsinstanz in

87 Es ließen sich viele ähnliche Beispiele anführen, in denen im Druckbild die Zäsur, inhaltlich der Zusammenhang betont wird. So heißt es etwa: »Der Boden an vielen Stellen gespalten gerissen, spitze Bäume oder vielmehr Schlamm Schaum große platzende Blasen schwarze Schlacken und soweit. / Undsoweit undsoweit.« (PP, 61); nach einem Absatz »Weiter wie oben, ja, neue Zeile.« (PP, 65) oder »fort, wie gesagt, neue Zeile. / Noch etwas. Noch kein Ende. / Zweite Nacht dritte Nacht. Noch nicht Schluß.« (PP, 117).

88 Vgl. zu derartigen Verfahren exemplarisch die Ausführungen David Wellberys zur Kapitelgliederung bei Sterne: WELLBERY, »Der Zufall der Geburt«, 295.

89 Vgl. HILMES/MATHY, »Einleitung: Abbruch – Grenze – Übergang – Zäsur«, 7.

90 ALBRECHT, *Abbrüche*, 25.

91 Ebd., 12.

92 WOLF, »Interview mit Ror Wolf«, 304.

93 ENZENSBERGER, »Einführung [Vorzeichen]«, 16.

Bezug auf die Erzählungen Wobsers feststellt, nämlich dass die erzählten »Geschichten [...] oft an einem Punkt abrissen, zersprangen und in andere Geschichten hineinliefen« (FB, 76). Die »Punkte«, an denen das Erzählen unterbrochen wird oder abbricht, »abreißt« oder »zerspringt«, möchte ich in Anlehnung an Jürgen Beckers zweite Prosaarbeit *Ränder* von 1968, auf die an späterer Stelle noch Bezug genommen wird, auch für die Prosa Wolfs als »Ränder« bezeichnen: Als Ränder von Textfeldern, die als »offen[e]« Enden merkliche Lücken *im* Text erzeugen.⁹⁴ Denn im Textverlauf kommt es im Gegensatz zur »Randauflösung« nach Außen zu einem Überfluss an Rändern.

Die Figur Pilzer etwa bricht in *Pilzer und Pelzer* die Darlegung ihrer Sicht auf das vor dem Fenster anhaltende »Fallen« kurz vor der Pointe ab, was von der Vermittlungsinstanz an dieser Stelle nicht nur klar benannt, sondern durch Nachfrage und Wiederholung noch zusätzlich betont wird. Pilzer sei der Meinung, heißt es in der Passage,

daß es keine Köpfe waren, die herabfielen, das bestärke seine Ansicht, sagte Pilzer, daß es. Was daß es? daß es, ich erinnere mich einen Augenblick, daß es, ich habe mir diese Worte gemerkt, daß es, es waren die letzten Worte, die er sprach, daß es. Und hier, während ich die Jalousien wieder schloß, brach Pilzer endgültig ab. (PP, 90)⁹⁵

Das, was grammatikalisch versprochen wurde – die mit »daß es« eingeleitete Aussage – wird den Leser:innen durch den Satzabbruch verweigert. Das »daß es« steht als scharfe Abbruchkante, als ausgewiesener Rand im Text: Wo (zumindest vermeintlich) etwas kommen sollte, kommt nichts, sondern klafft eine Lücke auf. Nicht nur ereignet sich durch die Unterbrechung ein Stocken des ungestört voranschreitenden Erzählens (»Was daß es?«), es wird zudem die »Suggestion eines Dazwischen«, eine Art »intervallbildender Zwischenraum« erzeugt,⁹⁶ der die Vorstellung eines (virtuellen) Raums jenseits des oder zwischen dem Gesagten hervorruft, welcher vorhanden zu sein scheint, den Lesenden wie auch dem Ich des Texts aber vorenthalten bleibt. »Die Leere offenhalten: das wäre die höchste Kunst«,⁹⁷ schreibt Peter Handke, und weist damit sein Schreiben als die Suche nach einer textuellen Form aus, die den Text als ein Gebilde kenntlich macht, das sich nicht allein durch Gesagtes, sondern auch und zuweilen maßgeblich durch *Nicht*-Gesagtes konstituiert.⁹⁸ Eingespannt in eine Dynamik von Schließung und

94 Die einzelnen Textabschnitte, so Enzensberger, »sind nicht eingezäunt, sondern offen«. Ebd.

95 Zur Analyse der Szene des Fallens als Schreib-Szene vgl. das Kap. II.2.1, in Bezug auf den Einbruch des Realen mit Referenz auf die Zeitgeschichte das Kap. II.5.1.

96 Beide Zitate HILMES/MATHY, »Einleitung: Abbruch – Grenze – Übergang – Zäsur«, 7.

97 HANDKE, *Phantasien der Wiederholung*, 41.

98 Zu Handkes Poetik der Leerstelle und der Metapher des Schreibens als Schraffur vgl. SCHMITZ-EMANS, *Schrift und Abwesenheit*, 281–293. »Der Schreibende«, so Schmitz-Emans zu Handke, »macht Leerstellen durch die Nachzeichnung ihrer Konturen sichtbar – er weist indirekt auf, daß keine Textur ohne Zwischenraum ist, daß die Kontexte des Wirklichen von leeren Intervallen durchzogen werden«, wobei die Schrift »zur Grenzlinie zwischen Gegenständlichem und Leere« wird (ebd., 292). Unterschied der schraffierten Konturen Handkes und der scharfkantigen Ränder (und, wie im Folgenden expliziert wird: Lücken) in der Prosa Wolfs ist die Tatsache, dass letztere eben nicht indirekt, sondern im Gegenteil im Kontext der wolfschen Störungspoetik *äußerst direkt* ausgewiesen werden.

Öffnung, oszilliert schließlich jeder Text in einer konstanten Bewegung zwischen Präsenz und Absenz, zwischen Geschriebenem und Nichtgeschriebenem.⁹⁹ In der zitierten Passage bei Wolf wird die »Leere« nicht nur »offengehalten«, sondern überdeutlich (»Was daß es?«, »brach [...] endgültig ab«) als Lücke in Szene gesetzt.

Das Prinzip der Zäsurierung im literarischen Text umfasst, wie anhand der oben genannten Beispiele gesehen, ein breites Spektrum an Verfahren, Facetten und Nuancen. Carola Hilmes und Dietrich Mathy bestimmen in der Einleitung ihres Bands zur *Magie der Unterbrechung* letztere als einen »Zwischenbereich«, als eine liminale Zone, in der

Zäsur und Pause, Leerstelle und Lücke, Trennung und Verknüpfung ihren Raum haben. Zudem ist Unterbrechung auch konnotiert mit Abweichung, die den mit Spalt und Kluft, mit Riß und Sprung, Schnitt und Bruch gesetzten Unterschied markiert, durch den Divergenz und Differenz, Gegensatz und Widerspruch wirksam werden.¹⁰⁰

Allerdings zeitigen im Text verschiedene Formen der Zäsurierung sehr unterschiedliche Effekte. Für die Prosa Wolfs lassen sich die Unterbrechungs- und Abbruchmanöver und die damit verknüpfte poetische Zielsetzung über das Zusammenspiel von »Rand« und »Lücke« am pointiertesten beschreiben. Die durch Verfahren des Abbrechens oder Unterbrechens erzeugten Effekte von Öffnungen und intervallbildenden Zwischenräumen im Text werden in der vorliegenden Arbeit als Lücken bezeichnet. Im Gegensatz zur Unterbrechung oder auch der Pause, die das »Aus-« und wieder »Einsetzen« eines sich linear vollziehenden »eentlichen« Fortgangs suggerieren, und die, handlungslogisch gedacht, durchaus (etwa durch »Pausenfüller«) »gefüllt« und also ereignisreich sein können, verweist die Lücke, wie ich sie im Kontext der Prosa Wolfs verstehe, vehement auf einen Mangel, auf eine Absenz. Auf eine Absenz, die – im Gegensatz zu einer Leerstelle, die vorhanden sein kann, ohne ins Auge zu springen – im Text äußerst stark markiert ist: »daß es.«

Rand und Lücke befinden sich hierbei in einer Beziehung der Co-Abhängigkeit: Der textuelle Rand wird erst durch eine (unerwartete) Unterbrechung oder einen Abbruch mitten im Satz und die hieraus entstehende Lücke als Rand kenntlich; die sich jenseits von Schrift und Sprache befindliche Lücke wiederum braucht ihrerseits zur Sichtbarwerdung einen textuellen Rand, der sie bezeichnet oder zumindest auf sie zeigt. Positiv bestimmbar im Text ist nur der Rand; als Rand lesbar ist dieser aber nur (rückwirkend)

99 So die zentrale These von Monika Schmitz-Emans »im Ausgang von der Prämisse, dass Poesie auf eine Erkundung der Absenz [zielt] und ein (paradoxe) Versuch ist, diese zu artikulieren, daß sie auf ein Abwesendes zuhält, sein Terrain durch Eingrenzung und Umschreibung zu sondieren sucht.« Ebd., 20. Vgl. mit einem Schwerpunkt auf Abbrüche auch ALBRECHT, *Abbrüche*, der im ersten, theoretischen Teil seiner Arbeit die Performanz des Abbruchs fokussiert, vgl. insb. die Kapitel *Das performative Schreiben/Das Performative schreiben* (ebd., 98–110) und *Wiederholung und Abbrüche* (ebd., 111–123). Leerstellen und Nicht-Gesagtem kommt freilich nicht nur in experimenteller Prosa, sondern auch im (traditionellen) Erzählen eine wichtige Rolle zu: Vgl. zu Auslassungen, *blancs* und Verschweigen exemplarisch die erzähltheoretischen Ausführungen bei VOGT, *Aspekte erzählender Prosa*, 104–108.

100 HILMES/MATHY, »Einleitung: Abbruch – Grenze – Übergang – Zäsur«, 8.

aufgrund der Lücke. Das Alltagswissen weist zudem (»Bitte beachten Sie die Lücke zwischen Zug und Bahnsteigkante!«) die Lücke als potentielle Gefahr für den flüssigen Fortgang der Gehenden aus. Auf den Fortgang der Prosa und der Lektüre bezogen, fungiert der Rand im Text als Stolperfalle, die die Lesenden ins Straucheln bringen, im übertragenen Sinne ins Leere der (textuellen) Lücke treten lassen kann. Die Lücke ist zugleich durch »Divergenz und Differenz«¹⁰¹ markiert, wie das Beispiel aus dem städtischen Alltag verdeutlicht: Die Lücke kann, muss aber keineswegs eine Lücke in einem in sich zusammenhängenden Kontext sein, sondern tut sich (zwischen ein- und ausfahrendem Zug und »stationärer« Bahnsteigkante) auch zwischen gänzlich unterschiedlichen Bereichen auf, zwischen denen ein Übertritt stattfinden kann oder sogar vorgesehen ist. Lücken und ihre Ränder im Text sind also als funktionale Störelemente auf kompositorischer Ebene zu verstehen, die darauf zielen, den Text nicht lediglich in seinem Verlauf zu unterbrechen, sondern die Vorstellung seiner Beschaffenheit als vermeintliches »Ganzes« in der Wahrnehmung der Leser:innen zu transformieren.

Durch die Öffnung hin zum Nicht-Gesagten wird durch Ränder und Lücken im Text das durch diesen Nicht-Realisierte oder auch Nicht-Realisierbare sichtbar: Es entsteht ein Reflexionsraum für das, was sich dem Begrifflichen verweigert.¹⁰² Unterbrechung und Abbruch lassen sich also auch als Versuche der Beantwortung der Frage lesen, »wie man von etwas sprechen soll, wovon man nicht sprechen kann«,¹⁰³ in dem sie auf dasjenige verweisen, das, wie Schmitz-Emans ausführt, durch keine (schriftliche, diskursive) Ordnung einzuholen ist: »auf Partien der Welt-Textur, die »unbeschreiblich« sind und bleiben.«¹⁰⁴ Als »Chiffren der Diskontinuität und des Bruchs« markieren die Lücken im Text unsagbare »Nicht-Orte zwischen allen Positionen.«¹⁰⁵ In einer Abwandlung von Markus Rautzenbergs medientheoretischen Überlegungen zur Störung lassen sich solche Lücken als paradoxe Anwesenheit durch Abwesenheit beschreiben:¹⁰⁶ An der Schwelle von Sagen und Schweigen ist die im Text erscheinende Lücke »im Sinne einer Insistenz [...], einer Alterität«¹⁰⁷ lesbar als »absolute« *ekstasis* – als »reine Anwesen-

101 Ebd.

102 Vgl. hierzu (je ohne Bezugnahme auf Becker bzw. Wolf) auch ALBRECHT, *Abbrüche*, 457 sowie SCHWARTE, »Die Kunst der Leerstelle«, 40f.

103 RAUTZENBERG, *Die Gegenwendigkeit der Störung*, 18. Abbruch und Unterbrechung sind als Unterkategorien der Störung nach Rautzenberg »gegenwändig« in dem Sinne, dass sie sich »durch ihre Wendigkeit dem Zugriff sprachlicher Arretierung entgegentell[en]« (ebd.), jedoch dennoch auf insistierende Weise präsent sind.

104 SCHMITZ-EMANS, *Schrift und Abwesenheit*, 60.

105 Ebd., 60. Schmitz-Emans Argumentation, die an dieser Stelle von Leerstellen spricht, lässt sich hier auch auf die textuelle Lücke übertragen. Schmitz-Emans zieht über Funktion und Wirkung von Leerstellen im Text eine Verbindungslinie von der Prosa Laurence Sternes zu den Neoavantgarden der 1960er Jahre: Sternes unlesbare Seiten ließen sich als Vorläufer der weißen Seiten in Jürgen Beckers *Rändern* lesen (vgl. ebd.). Eine weitere Linie ließe sich wohl bis zur Computerkunst und Op-Art ziehen, wie Joan Boatin anhand der Auslotung von Nicht-Darstellbarkeit des Kriegs in Konrad Bayers Text *flucht*, der von Bayer 1964 zum kinetischen Objekt *lesesaule* umgearbeitet wurde, untersucht. Vgl. BOATIN, *Dichtungsmaschine aus Bestandteilen*, 149–174.

106 Vgl. RAUTZENBERG, *Die Gegenwendigkeit der Störung*, 18.

107 Ebd., 143.

heit, die jedoch nicht zwingend Anwesenheit von etwas sein muss«, ja nicht einmal »ein Existierendes voraussetzt«. ¹⁰⁸

Eindrücklich ist die Dynamik von Rändern und Lücken in Jürgen Beckers Prosaarbeit *Ränder* von 1968 zu beobachten, die den zweiten Teil der »Prosa-Trilogie« *Felder Ränder Umgebungen* darstellt und in der das Schweigen, die Möglichkeit des Verstummens und die Abwesenheit von Schrift allgegenwärtig sind. ¹⁰⁹ In *Ränder* sind Textsequenzen symmetrisch um ein leeres Zentrum gruppiert: Vom ersten bis zum fünften Kapitel der Prosaarbeit nimmt der Textumfang immer weiter ab; die Textsequenzen, die zunächst in vollständigen Sätzen einen kontinuierlichen Fließtext bilden, gehen, wie Hartung beschreibt, »sukzessive in Textverschleifungen, dann in experimentelle Destruktionen und Fragmentierungen und schließlich in das Schweigen, die Leere des weißen Papiers über«. ¹¹⁰ Das sechste Kapitel von *Ränder* besteht aus drei leeren Seiten, woraufhin ab dem siebten Kapitel dieselbe Entwicklung von losen Wortfeldern zu einem syntaktisch vollständigen und kontinuierlichen Text wieder in entgegengesetzter Richtung vollzogen wird. ¹¹¹ Der Titel des Buchs *Ränder* meine, so kommentiert Becker im Klappentext der alle drei Teile der Trilogie umfassenden Ausgabe, »bestimmte Zustände der Entfremdung, die entstehen, wenn man sich an der Grenze, am Rand des Erfahrbaren, des Sagbaren, der Wirklichkeit weiß«. ¹¹²

Die Unterbrechungen und Abbrüche in den Prosaarbeiten Beckers wie auch Wolfs sind zuvorderst als Strategien zu verstehen, Ränder und Lücken im Text zu kreieren,

108 Beide Zitate ebd., 58. Rautenberg formuliert seinen Begriff von *ekstasis* in Anlehnung an die Schelling-Lektüre in MERSCH, *Was sich zeigt*, 382–403 und arbeitet entsprechend mit einem Begriff von Präsenz, »der nicht auf physische Anwesenheit reduziert werden kann« (ebd., 63).

109 Die Bezeichnung »Prosa-Trilogie« entstammt dem Klappentext des hier zitierten, 1983 bei Suhrkamp herausgegebenen Bands, der alle drei Prosatexte umfasst. Von der experimentellen Technik der *Felder* herkommend, vollzieht sich in Beckers Schreiben mit *Ränder* ein Übergang hin zu stärker realistisch operierenden Schreibverfahren, die im dritten Teil der Prosa-Trilogie, *Umgebungen*, am stärksten ausgeprägt sind. Die experimentellen Techniken werden Hartung zufolge zunehmend dazu verwendet, nicht (allein) auf Sprache zu verweisen, sondern (auch) auf Wirklichkeit: Vgl. hierzu HARTUNG, *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, 101. Ich stimme Hartung zu, was die Zunahme realistischer Verfahren angeht, möchte aber starkmachen, dass die Hinwendung zur Wirklichkeit von Beginn seines Schreibens an ein zentraler Bestandteil von Beckers Poetik ist.

110 Ebd., 101.

111 Vgl. BECKER, *Felder Ränder Umgebungen*, 125–234. In Kapitel 6 wird auch auf die Paginierung verzichtet, so dass die Seiten 180–182 gänzlich frei von Schrift sind. Beckers Text scheint mit seiner sich um ein leeres Zentrum gruppierenden Struktur in einer großen Prosaform Eugen Gomringers Konstellation *schweigen* aufzugreifen, in der in fünf Zeilen und drei Spalten vierzehn Mal das Wort »schweigen« gedruckt ist, wobei in der dritten Zeile das mittlere »schweigen« entfällt, so dass im visuellen Zentrum der Konstellation eine Leerstelle entsteht. Vgl. GOMRINGER, *worte sind schatten*, 27. Auch Gomringer geht mit der paradoxen Situation um, dass sich im Text nicht über das Schweigen sprechen lässt, ohne dieses zu brechen. In seinem kurzen Text *der dichter und das schweigen – expo 64* von 1964 konstatiert er: »der dichter ist einer, der ein schweigen bricht, um ein neues schweigen zu beschwören«: Ebd., 293.

112 BECKER, *Felder Ränder Umgebungen*, Klappentext. – Ein weiterer langer experimenteller Text der Zeit, der Felder und Ränder aus einer visuellen Perspektive in Szene setzt, ist Achleitners *quadratoroman*, der allerdings (im Gegensatz zu Becker und Wolf) unter der Prämisse des Wechselspiels von literarischem mit geometrischem Diskurs steht: Vgl. ACHLEITNER, *quadratoroman* (1973).

um (»radikal realistisch«) durch diese auf das zu zeigen, was anhand sprachlicher Repräsentation nicht einzuholen ist. Dass in eine solche Richtung zielende Verfahren, die in der experimentellen Prosa im untersuchten Zeitraum gehäuft auftreten, angesichts der von Nationalsozialismus und Zweitem Weltkrieg geprägten deutschen Geschichte auch eine zeithistorische Signatur tragen, liegt auf der Hand. »Wir haben in unserer Generation«, so hält der 1926 geborene Franz Mon fest,

Dinge ins Bewusstsein genommen, die sich jedem Versuch unmittelbarer Darstellung entziehen. [...] Es gibt daher in unserem Sprachhof Zonen des Schweigens, des Nichtaussprechens, des puren Wissens diesseits von Sprache, die unser Verhalten zur Sprache überhaupt beeinflussen und an der Entwicklung von Idiomen mitschuldig sind, die die Sprachlosigkeit in ihrer Syntax berücksichtigen.¹¹³

Die Produktivität der Etablierung von Abwesenheit, von Lücken im literarischen Text liegt – im Rahmen von zeitspezifischen »Zonen des Schweigens, des Nichtaussprechens«, aber auch weit über diese hinausgehend – darin, ein aus der eigenen Sphäre (der Sprache, der Schrift) eigentlich Ausgeschlossenes zumindest erfahrbar zu machen.¹¹⁴

Ein solches Schreiben versteht sich, so Schmitz-Emans mit Blick unter anderem auf Max Frischs *Stiller* sowie auf die Poetiken Peter Handkes und Ingeborg Bachmanns, als »Leerform einer Abwesenheit«.¹¹⁵ Derartig verfasste Texte beginnen, wie Albrecht zu Wolfs Prosa schreibt, jenseits der Repräsentation »zu kommunizieren, was sich nicht kommunizieren läßt, und nur in diesem Prozeß des Nicht-Kommunizierens zu kommunizieren beginnt«.¹¹⁶ In diesem nicht-propositionalen »Kommunizieren« halten die Texte durch die irritierende Unterbestimmtheit der Lücken eine Offenheit hin zu *möglichen*, im Text selbst nicht umgesetzten Realisierungen. Die Lücken werden als »Orte des Unbestimmten und Unbestimmbaren« zu einem »Ausdruck der »anarchischen« und subversiven Potenz dessen, was mit der Beschreibung nicht identisch ist und mit den Zeichen nicht zur Deckung kommen kann«.¹¹⁷ Aus den Zwischenräumen heraus, in denen es verortet ist, »agiert das Unbeschreibliche, Unmittelbare«, so Schmitz-Emans, »von dort aus differenzierend: indem es Kontexte subversiv auflöst und damit die Voraussetzung dafür schafft, daß sich zukünftig neue bilden können.«¹¹⁸

Das, was durch die Inszenierung einer derartigen Präsenz des Mangels zur Erscheinung gebracht werden soll, ist, folgt man Jürgen Beckers poetologischen Reflexionen, die sich am Ende der *Felder* finden, nicht weniger als das Wirkliche. Der literarische Text, so Becker, solle dem Wirklichen die Möglichkeit eröffnen, sich zu zeigen – was

113 MON, »Überlegungen zu einer Theorie der modernen Künste«, 93.

114 Vgl. SCHMITZ-EMANS, *Schrift und Abwesenheit*, 19. Zu Wittgenstein als »Kronzeugen des Unartikulierbaren«, dessen *Tractatus* mitunter aus diesem Grund für viele Schreibende der hier untersuchten Zeitspanne (insbesondere derjenigen der Wiener Gruppe) nachweislich maßgeblicher Abstoßungspunkt war vgl. ebd., 19f.

115 Ebd., 334f.

116 ALBRECHT, *Abbrüche*, 247.

117 SCHMITZ-EMANS, *Schrift und Abwesenheit*, 448.

118 Ebd.

mitunter eben gerade bedeute, als »Geschichte«, zuweilen sogar als Text zurückzutreten und Raum für Abwesenheiten zu schaffen. Denn: »das Wirkliche kann nur dort einbrechen, wo man es immer draußen hält. Eine Geschichte kann es darum zerstören; eine Schrift, in der es immer anwesend ist, möchte es oft verlassen.«¹¹⁹ Was Becker hier beschreibt, ließe sich mit dem Philosophen Clément Rosset als die Einzigartigkeit des Realen fassen. Rosset versteht das Reale als eben dasjenige, »was kein Double hat«, das also konstitutiv gerade dadurch charakterisiert ist, dass es nicht (sprachlich) repräsentiert werden kann.¹²⁰ Hierbei geht es Rosset keineswegs um ein ominöses Unsagbares, sondern durchaus um das konkrete Wirkliche, das unbestreitbar *da* ist – etwa ein »Camembert, der auf meinem Teller liegt«.¹²¹ Dass der Camembert als solcher identifiziert werden kann, so Rosset, sagt allerdings »nichts über die *Identität* seines Geschmacks« – er ist lediglich »als *unvergleichlich* identifiziert, das heißt genau genommen, als nicht identifizierbar auf dem Umweg einer möglichen Äquivalenz«, also einzigartig.¹²² Das reale Objekt ist deswegen für Rosset letztlich

unsichtbar, genauer gesagt, unerkennbar und uneinschätzbar, und zwar genau in dem Maße, in dem es *einzigartig* ist. Das heißt, keine Repräsentation kann auf dem Umweg der *Replik* eine Kenntnis oder Einschätzung von ihm suggerieren. [...] Daraus folgt, daß das Double durch die manifeste und radikale Entstellung, die es an dem Objekt, das es reproduzieren will, vornimmt, der direkteste – oder, wenn man so will, der am wenigsten indirekte – Umweg ist, auf dem es dem Realen geschehen kann, »sichtbar« zu werden, ich meine, ganz nahe an seiner Realität wahrgenommen zu werden, indem es in der Evidenz seiner Nicht-Sichtbarkeit erscheint.¹²³

Das Reale kann durchaus Präsenz erlangen, wenn auch nicht im Sinne einer herkömmlichen Form der nachahmenden Darstellung. Um das Reale auftreten lassen zu können, muss das Double, so führt Rosset seinen Gedanken weiter aus, gerade der Möglichkeit der Repräsentation widersprechen; es muss ihm gelingen, »das Reale als nicht repräsentierbar zu präsentieren«.¹²⁴ Ein Double des Realen ist also einerseits unmöglich, zugleich jedoch die einzige Form, das Reale überhaupt zu vermitteln:

Indem es die Repräsentation des Realen zum Scheitern bringt, ist das Double ein privilegierter Zugangsweg zum Fühlen des Realen [...]. So »zeigt« sich das Reale durch die Vermittlung des Doubles, das dabei seine unsichtbare Einmaligkeit suggeriert

119 BECKER, *Felder Ränder Umgebungen*, 121.

120 ROSSET, *Das Reale in seiner Einzigartigkeit*, 16. Es ist nach Rosset »das übliche Los des Realen [...], sich der Sprache zu entziehen, und das übliche Los der Sprache, daß es ihr am Realen fehlt – daß also ein von der Sprache unabhängiger Sachverhalt existiert, den man normalerweise, vielleicht mangels eines passenderen Begriffs, die Realität nennt.« ROSSET, *Das Reale*, 181.

121 ROSSET, *Das Reale in seiner Einzigartigkeit*, 27.

122 Ebd., 28. Das Reale ist für Rosset daher dasjenige, das »jeder Charakterisierung fremd« ist, da es »keine zuweisbaren Charakteristiken« hat. »Es ist von Natur aus außergewöhnlich: nicht, weil es sich vom üblichen Lauf der Dinge abhebt, sondern weil der übliche Lauf selber immer außergewöhnlich ist, da er in seiner Art einzigartig ist.« Ebd., 27.

123 Ebd., 16.

124 Ebd., 17.

und somit eine unwahrscheinliche und unerwartete Replik auf ein Objekt bietet, das von Natur aus nicht reflektierend ist.¹²⁵

Um auf die hier untersuchten literarischen Strategien zurückzukommen lässt sich festhalten: Das Reale entzieht sich zwar jeglicher Repräsentation, ist aber dennoch, mit Rosset, durch ein Double, das die Repräsentation »zum Scheitern bringt«, als Reales zu »präsentieren« und somit präsent zu machen. Das Reale ist, wie Markus Rautzenberg konstatiert, gerade »in seiner zustoßenden Ereignishaftigkeit als *Störung*« inszenierbar. Ohne selbst dargestellt werden zu können, zeigt sich das Reale zumindest »als der undarstellbar blinde Fleck, der an den Rändern der Repräsentation [...] seine drängende Anwesenheit spürbar macht«.¹²⁶

Die von Enzensberger unter anderem für Becker und Wolf veranschlagte Poetik der Felder lässt sich also als eine Darstellungsform lesen, die eine zu realistischen Verfahren alternative Weise des Wirklichkeitszugriffs in Prosa erprobt, indem sie sich dem Realen als »Faszinationsfigur«¹²⁷ aussetzt. Das Reale, das Albrecht Koschorke zufolge in der Moderne für unter anderem »Materialität, Evidenz, Leben, Unmittelbarkeit, Offenbarung« oder auch »das schockhaft Erfahrene« stehen kann, wird dabei verstanden als Chiffre einer Präsenz, die nicht fassbar, doch zugleich unleugbar *da* ist. Als solcherart insistierende Präsenz fordert das Reale Aufmerksamkeit ein und (aufgrund seiner »Sperrigkeit gegenüber jeder Art von propositionaler Fixierung«) insbesondere experimentelle Schreibweisen dazu heraus, die eigenen künstlerischen Praktiken zu erweitern und »die Sprache [...] an ihre jeweilige Grenze zu treiben«, um auf das Reale als der Repräsentation nicht zugängliches (vermeintlich) »Eigentliches« und Einzigartiges zumindest zu zeigen.¹²⁸ Wolf und Becker verfolgen diese Zielsetzung anhand von Störungen des Text-Ganzen, die Wolf – als »radikale[r] Realist[]« – dezidiert nicht als »Scheitern« verstanden wissen will, sondern als »radikal und real«, mithin also als »radikalen Realismus«.¹²⁹ Indem sie Kontexte subversiv auflösen und anhand der Herstellung von Rändern und Lücken im Text eine abwesende, »als nicht repräsentierbar«¹³⁰ markierte Präsenz spürbar zu machen suchen, zeigen sie als auf das Reale als den steten Mangel der Repräsentation.

125 Ebd.

126 RAUTZENBERG, *Die Gegenwendigkeit der Störung*, 144, Kursiv. BB.

127 KOSCHORKE, »Das Mysterium des Realen in der Moderne«, 28.

128 Alle Zitate ebd., 28f. – Monika Schmitz-Emans hat mit Blick auf Wolfs unter dem Pseudonym Raoul Tranchirer veröffentlichte »Ratschläger« festgestellt, dass auch in diesen das »Thema Undarstellbarkeit oder Verschweigen [...] ständig präsent« sei: SCHMITZ-EMANS, *Enzyklopädische Phantasien*, 311, Fußnote 636. Tranchirer ringe »um wahre Einsichten« und setze sich consequent »mit den Grenzen des Erforschbaren, Sagbaren, Darstellbaren« auseinander. Ebd., 312.

129 Alle Zitate WOLF, »Interview mit Ror Wolf«, 304.

130 ROSSET, *Das Reale in seiner Einzigartigkeit*, 17.

3.3 Realismus des Ins-Leere-Tretens. Bewusstseinsprosa und offene Prosa-Gebilde

Die eingangs zitierte Vorstellung Mons von einem Roman als Totalität ohne Anfang und Ende, Wolfs Beschreibung der Prosa Peter Weiss', aber auch die Prosatexte unter anderem Konrad Bayers oder Jürgen Beckers laufen, wie gesehen, in dem Punkt zusammen, als dass sie sich auf die Suche nach einer durch produktive Brüche bestimmten Prosa begeben, die gleichwohl jenseits tradierter narrativer Formen textuelle Bindung durch Kompositionsverfahren stiftet. Die im Folgenden untersuchte Poetik der Felder richtet sich einerseits, wie im Vorangehenden erläutert, gegen die Konzeption eines als nicht nur formal überkommen, sondern auch als unwahr und falsch bestimmten Ganzen, andererseits verpflichtet sie sich affirmativ einem Programm der Prosa-Gefüge, in denen (als Abwesendes im Rahmen einer Inszenierung von Lücken und Rändern) auch das zur Präsenz gelangen kann, das der Repräsentation entgeht. Die von den genannten Autoren erprobten Techniken des Bruchs wie auch der Komposition sich gegenseitig »provokierender Stücke«¹³¹ weisen eine große Bandbreite auf. Worin sich allerdings viele von ihnen treffen, ist die Suche nach einer Darstellungsform von Bewusstseinsvorgängen.

Poetik der Felder als fringe poetics. Bewusstseinsprozesse in Prosa

Jürgen Becker, dessen Debüt *Felder* namensgebend wurde für eine von Enzensberger als »absolut neu«¹³² bezeichnete Poetik, expliziert im Klappentext zu seiner Prosa-Trilogie *Felder Ränder Umgebungen* im Rückblick zu seinen Prämissen, er sehe seine Aufgabe als Schreibender zuallererst darin, die Wirklichkeit auf ihr Wesen und ihre Wirkungen auf das Bewusstsein hin zu befragen. Die Frage, die Becker konkret stellt, ist, wie eine Wirklichkeit, die »in Einzelheiten, in widersprüchliche Momente zerfällt«, die unter anderem »ein durchschaubares Phänomen, ein unveränderbares Naturprodukt, ein veränderbares Produkt der Gesellschaft, eine Fiktion der Massenmedien, ein Produkt unserer Sprache und Interpretation« darstelle, auf unser Bewusstsein wirke und wie das Bewusstsein auf diese Wirkung reagiere: »Indem es sich anpaßt oder zerstören läßt; und wie wirkt dieser Vorgang der Anpassung oder Zerstörung auf unsere Art zu sprechen, auf unsere Verhaltensweisen [...]«.«¹³³ Zur ausschnittswisen Vorveröffentlichung der *Felder* in den *Vorzeichen* schreibt Becker an Enzensberger:

›Dieser Text demonstriert nur die Bewegungen eines Bewußtseins durch die Wirklichkeit und deren Verwandlung in Sprache. Bewußtsein: das ist meines in seinen Schichten, Brüchen und Verstörungen; Wirklichkeit: das ist die tägliche, vergangene, imaginierte. Sie lesen nur Mitteilungen aus meinem Erfahrungsbereich; das ist die Stadt hier, mein tägliches Leben, die Straße, die Erinnerung. All das reflektiere ich in einer jeweils veränderten Sprechweise, die aus dem jeweiligen Vorgang kommt. So entstehen *Felder*; Sprachfelder, Realitätsfelder etc.«¹³⁴

131 WOLF, »Die Poesie der kleinsten Stücke«, 35.

132 ENZENSBERGER, »Einführung [Vorzeichen]«, 19.

133 Alle Zitate BECKER, *Felder Ränder Umgebungen*, Klappentext.

134 Jürgen Becker in einem Brief an Enzensberger, zit. in ENZENSBERGER, »Einführung [Vorzeichen]«, 16.

Die Zerteilung des Prosatexts in relativ kurze Textabschnitte, in einzelne »Felder«, wird von Becker als Antwort auf die Frage nach der Darstellbarkeit von alltäglicher Wirklichkeit ausgewiesen: Als Versuch, auf formaler Ebene der täglich gemachten Erfahrung, dem Bewusstsein mit »seinen Schichten, Brüchen und Verstörungen« gerecht zu werden.

In Jürgen Beckers 1964 als Buch erschienener Prosaarbeit *Felder* spiegeln sich diese poetologischen Überlegungen deutlich wider. Sie besteht aus 101 nummerierten Abschnitten, die teils nur wenige Zeilen, selten mehrere Seiten lang sind (und in einem Fall, dem Textfeld Nummer 25, gar keinen Text umfassen). Im letzten Feld wird der Prosatext rückwirkend als »Schübe von Relikten, nicht Kommentaren« aus den vergangenen drei Jahren eingeordnet: »lesen ändern fortschicken; vorne ist vor drei Jahren, hinten ist jetzt; / Felder«. ¹³⁵ Im hundertsten Feld, in dem eine Ballung poetologisch lesbarer Äußerungen zu den zentralen Fragestellungen und Herangehensweisen von *Felder* vorliegt, heißt es: »beim Hinsehn aber zerfällt in Momente das Ganze«; die »Erfahrung an einem allgemeinen Vormittag« sei »das Auflösen einer Einzelheit in bewegliche Partikel«. ¹³⁶ Ganz explizit wird hier die Abkehr vom Ganzen an die »Erfahrung« alltäglicher Wirklichkeit rückgebunden und als formale Reaktion kenntlich gemacht. Die Rede von der Auflösung in »bewegliche Partikel« erinnert an Mons Formulierung der »balancierend montiert[en] [...] Momente[], deren Gegenteiligkeit die Schweben erzählt« ¹³⁷ und weist eine solche Form als notwendig für die adäquate Darstellung von Wirklichkeit aus, wie sie sich in der Erfahrung (»beim Hinsehn«) dem Bewusstsein darbietet.

Enzensberger theoretisiert Beckers Stichwort der »Felder« als übergreifendes Merkmal der Schreibweisen der in den *Vorzeichen* vorgestellten Autor:innen. Die dort versammelten Texte verfolgten anstatt linearer und Zusammenhang stiftender Narration eine »Poetik der Felder«, deren einzelne Textabschnitte »offen« seien, »wie magnetische oder Gravitationsfelder, deren Struktur durch die Kraftlinien der Vergegenwärtigung bezeichnet wäre«. ¹³⁸ Die neue Prosa gehorche mehr poetischen denn epischen Gesetzen und unterstehe – hier deckt sich Enzensbergers Beobachtung mit Wolfs Analyse der Schreibweise Peter Weiss' – den Prinzipien des Rhythmus, der Prosodie oder musikalischen Kompositionsverfahren. ¹³⁹ Die einzelnen, allein durch das Bewusstsein des schreibenden Subjekts zusammengehaltenen Textabschnitte (so kommentiert Enzensberger Beckers *Felder*) seien ebenso »disparat wie die Wirklichkeit«: Erfahrung und Sprache würden gerade darüber »zur Kongruenz« gebracht, dass Bewusstseinsprozesse nicht in einem kontinuierlichen Bewusstseinsstrom, sondern »in Schüben, deren jeder ein Feld konstituiert« zur Darstellung kämen. ¹⁴⁰

Als literaturhistorischer Ausgangspunkt einer solchen mit dem »Prinzip der Felder« ¹⁴¹ experimentierenden Schreibweise lässt sich laut Burkhardt Meyer-Sickendiek

135 BECKER, *Felder Ränder Umgebungen*, 123.

136 Alle Zitate ebd., 118.

137 MON, »Meine 50er Jahre«, 111.

138 ENZENSBERGER, »Einführung [Vorzeichen]«, 16.

139 Vgl. ebd.

140 Ebd.

141 Ebd., 17.

Samuel Becketts 1961 veröffentlichter und im gleichen Jahr ins Deutsche übersetzter Prosatext *Comment c'est* (*Wie es ist*) begreifen. Nach der Minimalisierung und Anonymisierung des Ich in *Molloy*, *Malone meurt* und *L'Innommable* stelle dieser »den ersten literarischen Versuch über den klassischen Bewusstseinsstrom in segmentierter Form« dar.¹⁴² Der in nur lose zusammenhängende Prosa-Abschnitte unterteilte Bewusstseinsstrom sei in keinen übergeordneten Handlungszusammenhang eingebunden, der Zusammenhalt werde lediglich über ein – sich zuweilen auflösendes oder sich vervielfältigendes – wahrnehmendes Subjekt gestiftet.¹⁴³ Mit Peter Weiss' *Gespräch der drei Gehenden* (1963) und den Prosadebüts von Becker und Wolf (beide 1964) entwickle sich dieses Prinzip zu einem neuen Genre, zu einer

Prosaform, die sich über segmentierte Textfelder organisiert, deren Inhalte Bewusstseinsbewegungen wie etwa Erinnerungs- und Wahrnehmungsprotokolle, traumartige Assoziationen oder gar traumatische Erfahrungsberichte sind und die ganz bewusst auf ein narratives Verfahren verzichtet.¹⁴⁴

Im Gegensatz zum klassischen *stream of consciousness* würden, so präzisiert Meyer-Sickendiek Enzensbergers Überlegungen, durch dieses Verfahren erstmals Bewusstseinsstrukturen in Prosaform präsentiert, die nicht mehr klar an (einzelne) Protagonisten gebunden sind.¹⁴⁵ Meyer-Sickendiek schlägt daher in Anlehnung an die Bewusstseinsphilosophie William James' vor, diese Prosa als »fringe poetics« zu bezeichnen: Als eine »Poetik der Felder, in deren Zentrum die Frage danach steht, wie sich ein semantisches bzw. kognitives Feld erschließt und wann es durch Auflösungserscheinungen seinen Rand, seine Fransen bzw. fringes erreicht.«¹⁴⁶

Dieser Spur lohnt es sich in Bezug auf die Prosa Wolfs zu folgen – vor allem mit Blick auf das Debüt, das Peter Handke in seiner Rezension als den »im deutschen Sprachgebiet« ersten »ernstzunehmende[n] Versuch« bezeichnet hat, »für den Strom

142 MEYER-SICKENDIEK, »Das ›Prinzip der Felder‹«, 391.

143 Vgl. ebd., insb. 386, 391 und 394.

144 Ebd., 395.

145 Vgl. ebd., 404.

146 Ebd. – Das zuerst von James in *The Principles of Psychology* 1892 beschriebene Phänomen der »fringes«, der losen und transitorischen Ränder von Bewusstseinsinhalten, wird von Aron Gurwitsch in den 1940er Jahren aufgegriffen und erweitert: GURWITSCH, »William James' Theory of the ›Transitive Parts‹ of the Stream of Consciousness« (1943). Gurwitschs (ursprünglich auf Englisch verfasste) Theorie des Bewusstseinsfelds wurde erstmals 1957 in der französischen Übersetzung von Michel Butor als *Théorie du champ de la conscience* veröffentlicht, welcher zur Zeit der Übersetzung zugleich an seinem Bewusstseinsroman *La Modification* arbeitete. Dass auch Jürgen Becker Gurwitschs Theorie kannte, ist zumindest wahrscheinlich: Gurwitsch unterrichtete 1958 als Gastprofessor an der Universität Köln, wo Becker lebte. Ich schließe mich Meyer-Sickendiek an, der konstatiert, die Annahme sei plausibel, dass die von Gurwitsch erweiterte Theorie des Bewusstseinsfelds die an Bewusstseinsprozessen interessierten Autor:innen in den 1960er Jahren zumindest implizit geprägt haben dürfte. Vgl. MEYER-SICKENDIEK, »Das ›Prinzip der Felder‹«, 401.

des Bewusstseins eine neue sprachliche Form zu finden«. ¹⁴⁷ Interessant im Hinblick auf die bereits untersuchten, durch Zäsuren erzeugten textuellen Ränder und Lücken in der Prosa Wolfs ist James' Beschreibung transitorischer Bewusstseinsinhalte. Suchten wir etwa nach einem vergessenen Namen, sei unser Bewusstseinszustand, so James in *The Principles of Psychology* von 1892, »ein ganz eigentümlicher«:

Es ist eine Leere vorhanden; aber keine bloße Leere. Es ist eine Leere, in der es intensiv arbeitet. In ihr spukt eine Art Geist des Namens, der uns in bestimmte Richtung lockt, der manchmal ein gewisses Prickeln erzeugt in dem Bewußtsein unserer Konzentration und der uns dann zurücksinken läßt ohne den gesuchten Namen. Wenn sich uns falsche Namen aufdrängen, wirkt diese eigenartig bestimmte Leere sofort so, daß sie dieselben verwirft. Sie passen in ihre Form nicht hinein. Und die Leere, die dem Suchen eines Worts entspricht, macht uns nicht denselben Eindruck wie diejenige, welche einem andern zugehört, so inhaltslos die beiden notwendig auch erscheinen müssen, wenn man sie einfach als Lücken bezeichnet. Wenn ich vergebens versuche mir den Namen Spalding zurückzurufen, ist mein Bewußtsein ein ganz anderes, als wenn ich mich fruchtlos bemühe mich auf den Namen Bowles zu besinnen. Es gibt unzählige Modifikationen im B e w u ß t s e i n d e s M a n g e l s, von denen keine einen besonderen Namen hat, die sich aber alle voneinander unterscheiden. ¹⁴⁸

Ein solches »Bewußtsein des Mangels« sei, so James weiter, ein besonders »intensives Bewußtsein«, das zwar flüchtige Eindrücke (etwa den Rhythmus des Wortes oder den dieses »umkleidenden Klang«) beinhalte, aber gerade »ohne bestimmtere Gestalt anzunehmen«. ¹⁴⁹ Diese Beschreibung ermöglicht, die Kreation von Lücken im Text unter einem bewusstseinspsychologischen Aspekt zu fassen. Über die Ränder im Text wird eine Abwesenheit spürbar gemacht – allerdings, so lässt sich in Anschluss an die Überlegungen James' starkmachen, eine, »in der es intensiv arbeitet«. Eine Abwesenheit, die auf sich aufmerksam macht und unsere Aufmerksamkeit einfordert. Diese Leere ist als »Bewusstsein des Mangels« nicht beliebig; sie erhält durch textuelle Ränder eine lose Rahmung, die sie zwar nicht eindeutig bestimmt, aber dennoch dafür sorgt, dass sie nicht alles sein könnte. Sie ist eine »eigenartig bestimmte Leere«, die durch die Ränder der Felder, die sie umgeben, zumindest die Andeutung einer Form bekommt. Die derart verstandene Lücke verweist also nicht allein auf ein Nicht-Repräsentiertes oder Nicht-Repräsentierbares, sondern auf ein zwar unbestimmtes, aber *keineswegs beliebiges* Etwas, das fehlt.

Während James von einer Unterscheidung zwischen im Bewusstsein vorhandenen substanziellen Bewusstseins-»Feldern« (als klar benennbaren Bewusstseinsinhalten) und transitiven Bewusstseins-»Rändern« ausgeht (im Folgenden zur besseren Unterscheidbarkeit zu den beschriebenen textuellen Rändern mit dem von James verwendeten

147 HANDKE, »Ror Wolf: Fortsetzung des Berichts«, 59. Auch Monika Pauler benennt die Auseinandersetzung mit Bewusstseinsvorgängen als zentralen Movens von Wolfs Debüt: Vgl. PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 97.

148 JAMES, *Psychologie*, 162.

149 Ebd.

Begriff ›fringes‹ bezeichnet), differenziert Aron Gurwitsch das Modell in einer dreigliedrigen Beschreibung weiter aus. Gurwitsch benennt als Bewusstseinsinhalte erstens das »Thema« als »das, worauf wir uns in einem gegebenen Augenblick konzentrieren«, zweitens das »thematische Feld« als »Gesamtheit der mit dem Thema kopräsenten Gegebenheiten, die als sachlich mit dem Thema zusammenhängend erfahren werden« und drittens den liminalen Bereich des »Rand[s]« bzw. *fringe* als diejenigen thematisch irrelevanten Gegebenheiten, die »obwohl kopräsent, keinen sachlichen Bezug auf das Thema haben«. ¹⁵⁰

Was James und Gurwitsch für Bewusstseinsprozesse beschreiben, lässt sich für die Analyse von Wolfs Prosa fruchtbar machen. Vor allem *Fortsetzung des Berichts* strebt danach, Bewusstseinsprozesse zu erfassen und durch ihre formale Gestaltung im Text den Leser:innen sowohl reflexiv zugänglich wie auch im Lektüreprozess affektiv erfahrbar zu machen. In einzelne Textfelder segmentierte Prosatexte evozieren nach Meyer-Sickendiek (ähnlich wie Felder und *fringes* im Bewusstsein) durch ihr uneindeutiges Beziehungsgeflecht untereinander in der Lektüre »vage[] Erfahrungen möglicher Affinitäten und stimmige[r] Bezüge«, die aus dem »Zusammenspiel von Textfeldern und deren Rändern« entstehen. ¹⁵¹ Diese gegenseitigen Anziehungs- und Abstoßungskräfte, die die Komposition der durch (mal scharfkantige, mal kaum merkliche) Ränder begrenzten Prosafelder bei Wolf erzeugt, sollen im Folgenden mit Blick auf deren Funktionen und Wirkungen untersucht werden.

»Vielleicht eine / Umarmung«. Feld-Rand-Dynamiken als Realisierungsangebote

Im Handlungsstrang A von *Fortsetzung des Berichts* beobachtet die Ich-Figur am Tisch Kroggens durchs Fenster »eine Frau ähnlich wie meine Frau, in irgend etwas Leichtem ich weiß nicht lose Hängendem Flatterndem, wahrscheinlich Durchsichtigem«, die sich aus dem Fenster des gegenüberliegenden Hauses lehnt. Es kommt ein Mann hinzu, der sich über die Frau beugt, »eine Berührung ist [...] wahrscheinlich unvermeidlich«, das Ich bemerkt »nun sogar etwas wie eine Verschmelzung« beider, auch wenn das Gesehene freilich »nicht mit Genauigkeit zu bestimmen ist« (alle Zitate FB, 71). Der Textabschnitt – bzw. das Feld – endet, als »sich die Frau zurück ins Zimmer wendet« mit dem interpunktionslos abbrechenden Satzbeginn »Vielleicht eine« (FB, 71). Es folgt ein etwa einseitiges, in sich abgeschlossenes Textfeld des Handlungsstrangs B, das eine Verfolgungsszene schildert und weder inhaltlich noch stilistisch in klar erkennbarer Weise an die Szene der Beobachtung durchs Fenster anschließt. Der nächste Abschnitt

150 Alle Zitate GURWITSCH, *Das Bewusstseinsfeld*, 4, Kursiv. im Original. Der ›fringe‹ bezeichnet die Bestände, die zwar im Kontext eines Themas im Bewusstsein vorhanden, aber für dieses Thema nicht relevant sind: »Der ›Rand‹ [...] bezeichnet den Bereich der Irrelevanz«. Ebd., 278, Kursiv. im Original.

151 MEYER-SICKENDIEK, »Das ›Prinzip der Felder‹«, 401. Meyer-Sickendiek bezieht sich an dieser Stelle explizit auf Gurwitsch, der von »einem Netz von Relationen und Verweisungen« im Bewusstsein spricht, »deren wir uns nur in vager und unartikulierter Weise innwerden«. GURWITSCH, *Das Bewusstseinsfeld*, 252. Entscheidend ist in der von James und Gurwitsch entwickelten Theorie, dass es weniger auf die Beschaffenheit der einzelnen Bewusstseinsfelder, sondern vielmehr auf deren Zusammenspiel ankommt: Durch ›fringes of mutual repugnance and affinity‹, so Gurwitsch unter direkter Bezugnahme auf James, sei eine rational kaum begründbare Erfahrung von Affinität oder auch Unstimmigkeit erlebbar. Ebd.

des Handlungsstrangs A allerdings schließt nahtlos an die unterbrochene Schilderung an, indem er mit einem unvollständigen, da den abgebrochenen Satz nach der Unterbrechung durch das Textfeld des Handlungsstrangs B umstandslos fortführenden Satz beginnt:

[...] Vielleicht eine

[...]

Umarmung, vielleicht eine Umarmung, die sich im hinteren dunklen für mich nicht sichtbaren Teil des Zimmers fortsetzt, denn es ist immerhin möglich, gleichgültig ob er nun der Ehemann ist oder der Liebhaber, daß er sich mit dieser Absicht über die sich ihrerseits aus dem Fenster beugende Frau gebeugt hat. Ich könnte, selbst wenn ich aufstünde, den Fortgang der Szene nun nicht mehr verfolgen. Doch hier ist wieder das Zimmer, hier sind wieder die Eßvorgänge [...]. (FB, 71–73)

Durch den Abbruch des Satzes (»Vielleicht eine«) wird eine Lücke in den Text gerissen, die erst zwei Seiten später als Unterbrechung kenntlich wird und die intradiegetische Unmöglichkeit, die Szene im gegenüberliegenden Fenster weiterverfolgen zu können, auf Textebene für die Leser:innen vorwegnimmt – wobei der Abbruch zugleich (im Rückblick) syntaktische Bindung herstellt.¹⁵² Über narrative Partikel wird, bei Annahme der Identität der beiden Ich-Figuren, eine mögliche *story* aufgerufen, in der die Ich-Figur^{A=B} beim Essen bei Krogge als eifersüchtiger Ehemann seine eigene leichtbekleidete Frau im Haus gegenüber dabei beobachtet, wie sie einen Liebhaber in der Wohnung empfängt – wenn auch ebenfalls eine andere Variante denkbar wäre, da die Bruchstücke, die den Leser:innen gegeben werden (die Beobachtung durchs Fenster sowie das Personal »eine Frau ähnlich wie meine Frau«, »Ehemann«, »Liebhaber«) sich auch zu einer anderen, allerdings nicht *jeder* anderen Geschichte zusammensetzen ließen. Folgt man der vom Text ausgelegten Sinnfährte, wird die Verfolgung eines Mannes »mit sehr eleganten Hosen« und Zylinder (FB, 72) durch einen Polizisten, die sich in dem in die Schilderung der Fenster-Szene eingeschobenen Textfeld des Handlungsstrangs B vollzieht, im Anschluss an triviale Handlungsmuster der Kriminalliteratur bzw. des Kriminalfilms lesbar als Imagination der Ich-Figur: Entdeckter Ehebruch führt zu Verbrechen und polizeilicher Verfolgung. Die einzelnen Prosafelder bieten also in ihrem Zusammenspiel durch ihre Konstellation und angeregt durch die offenen Ränder der Textfelder des Handlungsstrangs A die Deutung als Darstellung von Bewusstseinsvorgängen an, die aber (unter anderem deshalb, weil nicht klar ist, ob die Ich-Figuren der Stränge A und B identisch sind) nicht eindeutig als Bewusstseinswiedergabe einer Figur gelesen werden kann. Ebenso ist schließlich eine Lesart möglich, in der eine auktoriale Vermittlungsinstanz die (intradiegetisch: reale) Zukunft des Liebhabers aus Handlungsstrang A in Handlungsstrang B erzählt – oder aber lediglich einer Assoziation nachgibt, die sich etwa aus der cineastischen Szene des Beobachtens durchs Fenster und der dadurch getriggerten narrativen Handlungsmuster ergibt.¹⁵³

152 Franz Mon kommentiert zu dieser Textstelle, der Schnitt könne »eine nicht vorhersehbare Fortsetzung ebenso anzeigen [...] wie das Aus«. MON, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis«, 364.

153 Für die behandelte Passage stellt Mon ein »Denken in filmisch strukturierten Bildbewegungen« fest, in dem nicht mehr »die Personen die Subjekte der Handlung [sind], sondern das Bild selbst«

Was innerhalb der Diegese als Bestandteil des thematischen (Bewusstseins-)Felds nach Gurwitsch »sachlich mit dem Thema zusammenhängend«, was lediglich als *fringe* (»obwohl kopräsent«) ohne sachlichen Bezug bleibt, lässt sich nicht auflösen.¹⁵⁴ Klar aber ist: Die einzelnen Prosafelder, deren Ränder, sowie deren Konstellation kreieren im Text eine »eigenartig bestimmte Leere«,¹⁵⁵ die ein »intensives Arbeiten« auf Seiten der Rezipient:innen in Gang setzt. Nicht nur das sich in der Diegese vollziehende Geschehen und dessen Wirkungen auf die Bewusstseinsvorgänge des intradiegetischen Ich, sondern auch die Darstellung durch die Vermittlungsinstanz und die schriftbildliche Gestalt der Passage im Buch fungieren aufgrund ihrer Ränder auf verschiedenen Ebenen als Trigger: Die insistierende Präsenz des Mangels provoziert ein imaginatives Auffüllen der angebotenen Unbestimmtheitsstellen durch die Leser:innen anhand von Sinnproduktion und Herstellung von Zusammenhang durch die Imagination einer *möglichen* Geschichte.¹⁵⁶ Indem durch den Erzählabbruch bzw. die Erzählunterbrechung im Text eine Störung der Lektüre auftritt, rückt diese zudem selbst in den Fokus der Aufmerksamkeit und regt zu einer Selbst-Beobachtung der Bewusstseinsprozesse beim Lesen an.

Da das Schreiben Arno Schmidts, wie an früherer Stelle bereits erwähnt, nicht nur prägend für die Entwicklung der frühen Prosa Ror Wolfs ist, sondern Schmidt zudem in poetologischen Überlegungen wie literarischer Praxis darauf zielt, für »Bewußtseinsvorgänge[] [...] die genau entsprechenden Prosaformen zu entwickeln« und so anhand der spezifischen »Anordnung von Prosaelementen« eine »konforme[] Abbildung von Gehirnvorgängen« zu erreichen,¹⁵⁷ ist es lohnend, an dieser Stelle noch einmal einen kurzen Blick auf die – während der Entstehungszeit von Wolfs Debüt erfolgende – Rezeption Schmidts durch Wolf zu werfen. Für Wolf entwickelt sich in der Prosa Arno Schmidts, wie er 1960 zu dessen *Rosen & Porree* schreibt, das Bewusstsein zum »Aktionszentrum«, in dem das individuelle Ich über seinen »Kontrahenten Gesellschaft« reflektiere.¹⁵⁸ Daher sei die äußere Handlung durch Bewusstseinsvorgänge des Ich-Erzählers abgelöst, wobei das Bewusstsein des Erzählers zu einer ordnenden Instanz des Texts werde: Mit nahezu wissenschaftlicher Präzision bannten die schmidtschen Erzähler eine zergliederte Welt wie auf eine Karte. In der Prosa Schmidts blieben für die Leser:innen trotz der Diskontinuität der Textoberfläche im Text »keine Leerstellen«, da die einzelnen »expressiven Partikel« »von der Art jener chinesischen Papierblumen [seien], die im Wasser sich zu unerhörter Größe und Buntheit« entfalteten.¹⁵⁹

zum »Substrat des Geschehens« wird. Ebd., 366. Die Poetik der Felder und Lücken ließe sich in der Tat auch als eine literarische Anverwandlung filmischer Verfahren beschreiben, die sich exzessiv des Schnitts bedient. Vgl. hierzu ebd., 367.

154 GURWITSCH, *Das Bewusstseinsfeld*, 4.

155 JAMES, *Psychologie*, 162.

156 In der prozessualen Praxis des Lesens wecken laut Wolfgang Iser in »Satzfolgen, in denen die Korrelate die ihnen vorgegebenen Erwartungen modifizieren oder gar enttäuschen [...] die Leervorstellungen der einzelnen Korrelate zunächst einmal die Aufmerksamkeit für das Kommende«, wirken allerdings zugleich auf das bereits Gelesene zurück. ISER, *Der Akt des Lesens*, 182.

157 SCHMIDT, »Berechnungen I«, 164.

158 W.[OLF], »Altes Kraut mit neuem Duft«, 9.

159 Ebd. In der Tat sind gerade die frühen Prosatexte Schmidts zeitlich wie handlungslogisch problemlos nachvollziehbar. Vgl. zur Rezeption Schmidts durch Wolf, sowie zum Niederschlag insbeson-

Markant ist in der Tat, dass die visuell eigenwillige Prosa Schmidts zwar auch in einzelne Textfelder unterteilt ist – die (neben der unkonventionellen Verwendung der Interpunktion) zudem noch anderen optischen Markern wie Einrückungen und Kursivierungen unterliegen –, die vermittelnde Instanz, der Ich-Erzähler, dadurch aber, wie bereits angedeutet, gänzlich unangefochten bleibt. Während bei Schmidt durch das omnipräsente, seiner selbst sichere Erzählerbewusstsein ein klarer weltanschaulicher wie textueller Gesamtzusammenhang garantiert ist, ist in der Prosa Wolfs die Ich-Fiktion zerfallen. Folglich werden auch die Bewusstseinsvorgänge nicht mehr durch ein sie eindeutig verortendes Prinzip des ›Ich‹ als integratives Sinnzentrum zusammengehalten, wobei sich die Lage durch den in zwei Handlungsstränge und viele Felder unterteilten Text noch weiter verkompliziert.¹⁶⁰ Während bei Arno Schmidt stets benannt werden kann, ob es sich bei Beschriebenem um Wahrgenommenes, Erinnerteres oder Imaginiertes handelt, durchkreuzen sich die Vorgänge des Wahrnehmens, Erinnerens und Vorstellens in der Prosa Wolfs auf eine Weise, die deren Trennung so unmöglich wie unnötig macht, da diese Vorgänge schlicht als gleichwertige Bewusstseinsprozesse behandelt werden.¹⁶¹ Die durch sie erzeugten Bewusstseinsinhalte sind allesamt gleich gegenwärtig – was auch auf einer weiteren Ebene die dominierende Tempusverwendung des Präsens zur Etablierung eines diffusen ewigen ›Jetzt‹ erklärt.

Die Zeitgestaltung in Wolfs Prosa lässt sich als eine Zuspitzung der Verfahrensweisen Arno Schmidts verstehen. Bereits bei Schmidt hat, wie Wolf kommentiert, die »Reflexion die Fabel verdrängt«, was mit einer neuen Zeitstruktur einhergehe: »Die Zeit hat Flächenstruktur, wo Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im reflektierenden Bewußtsein des Helden aufeinandertreffen.«¹⁶² Schmidts von einer »porös[en]« Gegenwartsempfindung geprägte Prosa, so führt Wolf diese zuerst 1958 formulierte Beobachtung zwei Jahre später weiter aus, sei eine »zerstückelte, zerfetzte Kontinuität« in der »einzelne komprimierte Bilder [...] wie Waben nebeneinander« gesetzt seien und so anstatt eines (zeitlich-chronologischen) Nacheinanders der Abfolge eine neue, »flächenhafte Zeitstruktur« bildeten.¹⁶³ In einem solchen Modell der flächigen Zeit werde, wie Monika Pauler konstatiert, der Fluss der Ereignisse ersetzt durch ein Netzwerk vieler einzelner, gleichberechtigter und gleichzeitiger »Augenblickserfahrungen«: Dezentral organisiert sei so jedes einzelne ›Jetzt‹ potentieller Bezugspunkt, von dem aus assoziative Verbindungen zu anderen »Jetzt-Zellen« gezogen werden können.¹⁶⁴ Auch

dere der in *Berechnungen II* theoretisch ausformulierten Prosaform des ›Längeren Gedankenspiels‹ in der Konzeption von *Fortsetzung des Berichts* PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 10–17.

160 Vgl. ausführlich das Kap. I.1. Dies lässt sich freilich auch in Bezug auf die Herstellung von Ganzheit im Kontext des oft zitierten ›Tod des Autors‹ verorten, der als die Homogenität des Textsinns garantierendes Subjekt verschwindet. Vgl. BARTHES, »Der Tod des Autors« (1968).

161 Vgl. hierzu auch PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 21; sowie das Kap. I.2.3.

162 Beide Zitate WOLF, »Rebell & Topograph«, 10.

163 Alle Zitate W.[OLF], »Altes Kraut mit neuem Duft«, 9.

164 Vgl. PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, Zitate 15. Pauler bezieht in ihre Argumentation auch Arno Schmidts *Seelandschaft mit Pocahontas* ein, in der der Erzähler konstatiert: »der Grundirrtum liegt immer daran, daß die Zeit nur als Zahlengerade gesehen wird, auf der nichts als ein Nacheinander statthaben kann. ›In Wahrheit‹ wäre sie durch eine Fläche zu veranschaulichen, auf der alles ›gleichzeitig‹ vorhanden ist; denn auch die Zukunft ist längst ›da‹ (die Vergangenheit ›noch‹)

Fortsetzung des Berichts ist von einer derartigen flächigen Zeitstruktur geprägt, die die Gleichzeitig- und Gleichwertigkeit von Erinnerungen, Ereignissen und (prospektiven) Imaginationen im Bewusstsein jenseits einer zeitlichen ›Ordnung‹ darzustellen sucht. Im Vergleich zu Schmidt allerdings wird dieses Verfahren auf der Textoberfläche verwischt. Während bei Schmidt bei geteilten Grundannahmen das Prinzip der Prosa auch explizit poetologisch mitreflektiert wird, wird die Reflexion bei Wolf ganz in Diegese und Darstellung inkorporiert.

Ror Wolf erprobt, so lässt sich festhalten, aufbauend unter anderem auf den Texten und poetologischen Überlegungen Samuel Becketts, Peter Weiss', Jürgen Beckers oder eben Arno Schmidts, aber auch, wie bereits betont, Robbe-Grilletts und Claude Simons, anhand der Segmentierung des Prosatexts in Textfelder eine experimentelle Form der literarischen Bewusstseinsdarstellung. Der Stolperhythmus der wolfschen Prosa lässt sich also auch als eine möglichst wirklichkeitsgetreue Vertextung von Bewusstseinsprozessen lesen.¹⁶⁵ Was im Kontext dessen Analyse bereits angedeutet wurde, wird mit Blick auf die übergeordnete Organisation der Texte noch deutlicher: Durch die Poetik der Felder, die mit ihren Rändern und Lücken keinen eindeutigen *stream of consciousness* einer Figur oder eines erzählenden Subjekts etabliert, sondern stattdessen auch auf struktureller, kompositorischer Ebene versucht, Spielräume der Assoziation, der Zuordnung, der (Neu-)Konstellation offenzuhalten, zielt die Prosa auf eine Vertextung von Welt, die (mit Jürgen Becker) das Bewusstsein und dessen Prozesse als weltwahrnehmendes und verarbeitendes Medium in der Lektüre konstant präsent hält. Diese durch Felder, Ränder und Lücken geschaffenen Spielräume adressieren die Leser:innen als diejenigen, die das unentwegt Bedeutung triggernde und diese sogleich wieder auflösende Prosagefüge im Sinne Barthes' nicht entziffern, aber nachvollziehen und entwirren können.¹⁶⁶ Schließlich ist nach Barthes die Lektüre der Ort, an dem eine potentielle Sinn- und Einheitsstiftung vollzogen wird:

Die Einheit eines Texts liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt – wobei dieser Zielpunkt nicht mehr länger als eine Person verstanden werden kann. Der Leser [...] ist nur der *Jemand*, der in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt.¹⁶⁷

Die Idee des (Werk-)Ganzen wird in Prosagefügen wie denjenigen Ror Wolfs ersetzt durch die Vorstellung eines mit Umberto Eco »offenen« Kunstwerks«, das anstelle ei-

und in den erwähnten Ausnahmezuständen (die nichtsdestoweniger ›natürlich‹ sind!) eben durchaus schon wahrnehmbar.« SCHMIDT, *Seelandschaft mit Pocahontas*, 394.

165 Vgl. ähnlich auch PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 99, die (allerdings ohne auf die Frage der Felder, Ränder und Lücken einzugehen) schreibt, Wolf ermögliche mit erkennbar profunder Kenntnis der Wahrnehmungspsychologie einen »Einblick in die fließende Veränderung des menschlichen Bewußtseins«.

166 Vgl. BARTHES, »Der Tod des Autors«, 191 sowie SCHMITZ-EMANS, *Schrift und Abwesenheit*, 450, die Leerstellen und zerbrochene Texte als »Apelle, gerichtet an den Leser« versteht, selbst wenn diese zuweilen unrealisierbar und paradox blieben.

167 BARTHES, »Der Tod des Autors«, 192.

nes abgeschlossenen Artefakts ein Realisierungsangebot darstellt.¹⁶⁸ Die Realisierung ist hierbei aber gleichwohl – wie am obigen Beispiel deutlich wurde – keineswegs gänzlich den Leser:innen überlassen. Vielmehr sind oft, wie in einem letzten Argumentationsschritt gezeigt werden soll, der noch einmal stärker die *Komposition* der Prosa Wolfs als »Gefüge sich bedingender, sich provozierender Stücke«¹⁶⁹ fokussiert, die Ränder im Text verwischt, die Übergänge zwischen den Textfeldern fließend, so dass die Prosa nicht als beliebige Sammlung von Einzelteilen, sondern als zusammenhängendes und zwingendes Gebilde erscheint.¹⁷⁰

Ein scheinbar fortlaufender Kontext. Verzahnung der Ränder

Die Zäsur schneidet einerseits eine Lücke ins Sinngewebe wie in die Textgestalt; sie eröffnet durch die Ränder der jeweiligen Textfelder aber zugleich »Abstand- und Bezugnahme zwischen zwei Äußerungen« und ist somit »ein Bruch ebenso wie eine Sequenz«: Sie vermag durch das Schaffen einer Lücke potentiell auch »einen Zusammenhang herzustellen.«¹⁷¹ Damit Zusammenhang entstehen kann, müssen die Ränder der einzelnen Felder wie auch deren Konstellation, wie Wolf schreibt, aufs Genaueste »kalkuliert« und »komponiert« werden.¹⁷² Einerseits werden in *Fortsetzung des Berichts*, wie sich an der untersuchten Passage zeigen ließ, die intervallbildenden Zwischenbereiche zwischen den einzelnen Textfeldern ostentativ als Lücken in Szene gesetzt, andererseits werden aber auch die Ränder der Textabschnitte der beiden alternierenden Handlungsstränge zuweilen »eng miteinander verzahnt«.¹⁷³ Hierbei sind, so Wolf über sein Verfahren, die »Fugen« zwischen den Handlungssträngen, zwischen den »disparaten Zeitstufen und Räume[n] [...] übertüncht«: Die Textfelder »greifen so motivisch, inhaltlich, sprachlich ineinander und bilden scheinbar einen fortlaufenden Kontext; die Kontinuität des traditionellen Erzählens wird vorgetäuscht.«¹⁷⁴

168 Die »Poetik des ›offenen‹ Kunstwerks« strebt nach Eco danach, die Rezipient:innen »zum aktiven Zentrum eines Netzwerkes von unausschöpfbaren Beziehungen zu machen, unter denen [sie] seine Form herstelle[n], ohne von einer *Notwendigkeit* bestimmt zu sein, die [ihnen] die definitiven Modi der Organisation des interpretierten Kunstwerks vorschreibe«. Eco, *Das offene Kunstwerk*, 31. Das offene Kunstwerk sei (so argumentiert Eco, um den Einwand auszuräumen, dies gelte letztlich für jegliches Kunstwerk) eines, das im Bewusstsein dieser Offenheit geschaffen wird: Die Künstler:innen »machen die ›Offenheit‹, anstatt sie als unvermeidliches Faktum hinzunehmen, zu ihrem produktiven Programm und suchen sie in ihren Werken soweit als möglich zu verwirklichen«. Ebd., 32.

169 WOLF, »Die Poesie der kleinsten Stücke«, 35.

170 Vgl. LENTZ, »Das Imaginäre und das Konkrete«, 50 sowie Albrecht, der (in Anschluss an Deleuze und Guattari) konstatiert, »dem Universum Ror Wolfs« liege »ein sich ständig neu verknüpfendes und nie ganzes Ganzes« zugrunde, »das ›unaufhörlich semiotische Kettenglieder, Machtorganisationen, Ereignisse aus Kunst, Wissenschaften und gesellschaftlichen Kämpfen‹ verbindet.« ALBRECHT, *Abbrüche*, 247, Zitat: DELEUZE/GUATTARI, *Tausend Plateaus*, 17.

171 SCHWARTE, »Die Kunst der Leerstelle«, 41.

172 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 10. Zur Zusammenstellung der Felder in Peter Handkes *Der Hausierer* von 1967 und in Jürgen Beckers *Ränder* von 1968 vgl. MEYER-SICKENDIEK, »Das ›Prinzip der Felder‹«, 402f.

173 VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 258.

174 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 11.

Diese Verzahnung und Verwischung der Ränder einzelner Felder, die neben der Ausstellung scharfer Bruchkanten in der Prosa Wolfs ebenfalls vorhanden ist, lässt sich exemplarisch anhand einer weiteren Passage plastisch machen. Auf eine Szene des Wurstessens in einem Textfeld des Handlungsstrangs A, in der von den Figuren der »Wurstbrei« aus den Wursthäuten »herausgedrückt« wird, folgt im Handlungsstrang B eine Szene, in der das intradiegetische Ich auf seiner Wanderung an ein Tor stößt, welches es, um weitergehen zu können, aufzuschieben versucht. Die beiden inhaltlich unzusammenhängenden Szenen werden einander auf sprachlicher Ebene derart angeglichen, dass der Übergang nicht als harter Schnitt, sondern vielmehr als eine Fortsetzung des Vorangegangenen erscheint und sich den Leser:innen erst im Verlauf der Lektüre zeigt, dass mit Textfeld und Handlungsstrang auch der Beschreibungsgegenstand gewechselt wurde:

[...] mit Geräuschen wie Schaben wie Schürfen, quillt aus den Öffnungen der Würste langsam stoßweise der Wurstbrei.

In schweren Stößen, drückend, wobei sich die Hände zu röten beginnen, wobei die Adern aus den Händen treten, wobei ich fühle, wie der Schweiß aus meinen Achselhöhlen tritt und an meinem Körper herunterrinnt, versuche ich das Tor aufzuschieben [...]. (FB, 148)¹⁷⁵

Der Übergang zwischen den Handlungssträngen ist geglättet, indem eine sprachlich-motivische Kohäsion erzeugt wird, die von der Art und Weise der Beschreibung (etwa durch die Fäkal- und Sexualmetaphorik), nicht aber referentiell gedeckt ist.¹⁷⁶ Auch wenn Wolfs Prosa also einerseits konstant damit befasst ist, schroffe Ränder und insistierende Lücken im Text zu erzeugen, so ist sie doch, wie bereits in Teil II dieser Studie hervorgehoben, gleichermaßen bedacht darauf, durch das Spinnen unter anderem motivischer oder phonetischer Fäden Bindung zu stiften.¹⁷⁷

-
- 175 Ein derartiges Verfahren wird in *Fortsetzung des Berichts* immer wieder verwendet, etwa durch das Verwischen der Übergänge zwischen den Handlungssträngen über das Bindeglied des Hörens: »Ich beuge mich über den Tisch, halte die Hand ans Ohr, so daß die an und für sich große Ohrmuschel noch größer wird und nun höre ich. [= Handlungsstrang A] // Ja, ich höre, das ist die Fortsetzung des Vergangenen, eine abgerissene und hinter mir liegende Geschichte [= Handlungsstrang B]« (FB, 184), bzw. der Geräusche: »Diese Geräusche blieben lange in meinem Ohr und auch jetzt, wo ich diese Treppe hinuntersteige, kann ich sie mir vorstellen. [= Handlungsstrang B] // Zurückgeblieben ist ein Geräusch ähnlich wie das Zuklappen eines Buches [= Handlungsstrang A]« (FB, 204). Jürgens kommentiert zur ersten hier zitierten Stelle: »Sprachlich entsteht ein Kontinuum, das ohne Bezug zum Bereich der Handlung existiert und deren Fortgang verschleiert«, wodurch »planvoll die Desorientierung des Lesers« betrieben werde. JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 38.
- 176 Vgl. hierzu auch van Hoorn, die für die *Fortsetzung des Berichts* konstatiert, der »auf diese Weise vorgetäuschte kontinuierliche Erzählfluss« stehe »in scharfem Kontrast zur Differenz der beiden Parallelwelten« der Handlungsstränge: VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 258.
- 177 In seiner Rezension zu Wolfs Debüt bemängelt Peter Handke, die Textfelder seien mancherorts zu eng verknüpft. »[Z]u deutlich«, so Handke in seiner (im Ganzen positiven) Kritik, würden »die Ursachen der Assoziation beschrieben, so daß dem Lesenden zum Mitdenken zu wenig an Spielraum bleibt«. HANDKE, »Ror Wolf: Fortsetzung des Berichts«, 59f. Diese Kritik ist offensichtlich schon mit Blick aufs eigene Schreiben formuliert. Auch Handkes Romandebüt *Die Hornissen* von 1966 schließt

Während andere Autor·innen die Arbeit mit Brüchen und Diskontinuitäten in andere Richtungen treiben, wenn sie etwa (wie Arno Schmidt) mit einem Perforieren des Schriftbilds oder (wie Elfriede Jelinek) mit radikalen Schnitten experimentieren, setzt Wolf auf im Schriftbild konventionelle Prosa, die die Verständlichkeit des Aussagegehalts der einzelnen Sätze garantiert und das Wort (im Gegensatz zu etwa Konrad Bayer) nie vollständig von seiner Referenzfunktion und aus seinem syntaktischen Zusammenhang löst. Er setzt trotz der Unterwanderung des Texts als Ganzem im Ausloten von der Darstellung von Bewusstseinsprozessen auf die Herstellung von Bindung auch auf Handlungsebene. Wolfs Schreiben wendet sich zwar – und dies wird im folgenden Kapitel noch ausführlich adressiert – von realistischen Verfahren ab, ist aber zugleich ohne narrative Momente undenkbar, da stets zumindest ein angedeuteter Zusammenhang gestiftet wird, der darauf zielt, nicht nur ein Sprach- und Textfeld, sondern eine *erzählte Welt*, eine zumindest potentielle Diegese zu erschaffen. Eine Diegese, durch die sich die Rezipient·innen lesend bewegen – in der aber zugleich allerorts Lücken aufklaffen, die die Brüchigkeit dieser Text-Welt in Erinnerung rufen.

Ins Leere treten als »ein Stück Realität«

In seinem Werk, so stellt Wolf, wie bereits ganz zu Beginn dieser Studie erwähnt, in einem Interview fest, sei »alles wie im Leben auch: So eine Art Bodenlosigkeit. Man tritt auf einmal ins Leere. Ich halte das für ein Stück Realität. Also für Realismus!«¹⁷⁸ In einem solchen »Realismus der Bodenlosigkeit« sind die Lücken, in denen die Leser·innen in der Lektüre den Boden unter den Füßen verlieren, elementar. Genauso elementar allerdings ist ein gewisser Zusammenhang des Texts, der dafür sorgt, dass die Lücken im Text ihr Störpotential nicht verlieren, sondern die Leser·innen, die immer wieder durch Attrappen von Geschichten in den Sog des Narrativen und mit ihm des zusammenhängenden Ganzen geraten, »auf einmal« über einen weiteren Rand des Texts stolpern können. Der Fokus auf in den Text eingeschriebene Bruchstellen eröffnet so den Blick auf die Art und Weise, in der Wolf in seiner Prosa »radikal realistisch« auf Wirklichkeit zielt, nämlich über den Versuch der »Vertextung« von Realitätserfahrung und Bewusstseinsprozessen im Rahmen einer Poetik der Felder, Ränder und Lücken.

Die Störungen des »Ganzen« durch Infragestellung von Anfang und Ende wie auch durch die Setzung von Unterbrechungen und Abbrüchen im Text, die für die Prosa Ror Wolfs, aber auch, wenngleich in anderen Spielarten, vieler anderer zeitgenössischer experimenteller Autor·innen konstitutiv sind, haben also keineswegs nur die Funktion, gewisse literarische Konventionen zu torpedieren und Lesegewohnheiten aus reiner Freude an der Irritation zu stören. Sie sind vielmehr Mittel, um die Utopie einer neuen Darstellungsform zu verfolgen, die darauf zielt, etwas durch sprachliche Repräsentation nicht Vermittelbares im Text mit-erscheinen zu lassen, das in einem Kohärenz

an die Arbeit mit Prosafeldern an und übernimmt, wie Meyer-Sickendiek herausarbeitet, nicht nur das von Becker etablierte Prinzip und die in Weiss' *Gespräch der drei Gehenden* erprobte Aufteilung der Felder auf verschiedene Sprecher, sondern auch das Verfahren aus Wolfs *Fortsetzung des Berichts*, »zwei einander logisch ausschließende Handlungsstränge systematisch engzuführen«: MEYER-SICKENDIEK, »Das »Prinzip der Felder«, 397.

178 WOLF, »Ror Wolf im Gespräch mit Rudolf Gier und Joachim Feldmann«, 343.

und Ganzheit beanspruchenden Schreiben keinen Raum hat. Mit experimenteller ›Spielerei‹ hat eine solche Poetik wenig zu tun. Im Gegenteil setzen die in den Blick genommenen Texte sich selbst aufs Spiel, indem sie sich an ihre Grenzen, an ihre zuweilen scharfkantigen Ränder treiben: Sie liefern sich der Unverständlichkeit und der Fragmentierung aus, um sich einem Nicht-Sagbaren zu öffnen, dass als »massive Präsenz«¹⁷⁹ Aufmerksamkeit fordert.¹⁸⁰ Die von Wolf immer wieder in Szene gesetzte Abwesenheit von etwas, das nur vage durch seine Ränder umrissen ist, ist als ein Zeigen auf ein Reales zu lesen, dem im Text nur durch eine störende Präsenz als Hinweis auf seinen Mangel habhaft geworden werden kann.

Die Prosagebilde ermöglichen (wie im folgenden Kapitel aufgeschlüsselt wird) die Darstellung radikaler Kontingenz und die Betonung des Werdens, der Veränderung und der Potentialität, ohne dass diese in der Allgemeinheit eines Ganzen oder einer Repräsentationsordnung aufgehen und aufgefangen werden müssten. Mit ihren zuweilen nur lose in den textuellen Zusammenhang, den jeweiligen konkreten Kontext eingebundenen Feldern versuchen sie, beweglich zu bleiben für immer neue Verbindungsoptionen eines potentiell unendlichen Kontexts.¹⁸¹ Das Ideal erscheint als Prosatext, der flexible Sinnangebote schafft, ohne bestimmte Realisierungen zu arretieren, um anstatt Schließung und Eindeutigkeit Offenheit und Anschlussfähigkeit der (Re-)Konstellation in der Lektüre zu ermöglichen. Diese nach Außen und Innen unabschließbaren, performativ offengehaltenen, und dennoch, wie gezeigt, der Notwendigkeit von Formung wie Verzahnung unterliegenden Prosagebilde sind *Texte* im elementarsten Sinne: Zusammenfügungen von einzelnen Worten, Sätzen, Absätzen, Feldern.¹⁸² Von Teilen also, die sich (wenn überhaupt) erst im Akt der Lektüre, zu einem Ganzen zusammenlesen, zusammenfügen lassen.¹⁸³

Trotz ihrer Brüche und Ränder, ihrer Öffnung nach Außen wie Innen ist Wolfs Prosa keineswegs formlos: Sie etabliert – als Gegenmodell zur ›Ganzheit‹ – ein weit über realistische Verfahren hinausweisendes, sich einem nicht zu repräsentierenden

179 KOSCHORKE, »Das Mysterium des Realen in der Moderne«, 27.

180 Auch hier ließe sich der Bogen zu Überlegungen Adornos ziehen, der konstatiert, »[j]edes neuere Kunstwerk [sei], um eines zu sein, der Gefahr gänzlichen Mißlingens ausgesetzt«: ADORNO, *Ästhetische Theorie*, 237.

181 Zu einem (radikal gedacht) unvollendeten Schreiben vgl. Hans-Jost Frey, der im vollendeten Werk »eine dogmatische Vorstellung« sieht: »In der Gewalt des Ausschließens verbirgt sich die Angst vor dem Ausgeschlossenen. Und das Ungewollte oder sogar Nichtgewollte meldet sich als der Kontext zurück, dem das dem Willen des Autors sich entziehende Werk ausgesetzt ist, und der seine Geschlossenheit wieder aufreißt.« FREY, *Der unendliche Text*, 10f.

182 Vgl. Lemma »text«, in: GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 21, 294. Auch im Reallexikon wird der »Verflechtungscharakter« betont, der auf »Verknüpfung« auf Ebene der Mikro- wie Makrostruktur beruhe: »Jeder Text ist (1) aus kleineren, linear und hierarchisch miteinander verknüpften Elementen zusammengesetzt und (2) in einem nicht näher bestimmten Sinn ein Ganzes – ein Text« macht Sinn«. HORSTMANN, »Text«, 594.

183 ›Lesen‹ bedeutete ursprünglich ›sammeln‹: Vgl. das Lemma »lesen«, in: GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 12, 774, wo als erste Bedeutung gelistet ist: »auflesen, sammeln, in bezug auf dinge, die als einzelne oder zerstreut vorkommen«. Vgl. hierzu auch SCHMITZ-EMANS, *Schrift und Abwesenheit*, 472f.

Realen öffnendes, »balancierend montiert[es]«¹⁸⁴ Prosagebilde »sich gegenseitig provozierender«¹⁸⁵ wie auch abstoßender Stücke, das seine lose Formung durch narrativen, motivischen, kompositorischen, grammatischen und phonetischen Zusammenhang erhält.¹⁸⁶ Komposition und Prozessualität ergänzen einander, Bindung und Zäsurierung halten in Ror Wolfs spezifisch *prosaischer* Textordnung eine stets aufs Neue auszutastende Balance – eine Balance, die auch und maßgeblich von den Leser:innen hergestellt werden muss, wollen sie bei der Lektüre auf dem ›bodenlos realistischen‹ Grund dieser Prosa voller Ränder und Lücken beim Stolpern und Ins-Leere-Treten nicht das Gleichgewicht verlieren.

184 MON, »Meine 50er Jahre«, 111.

185 WOLF, »Die Poesie der kleinsten Stücke«, 35.

186 Mit Svetlana Efimova lässt sich feststellen, dass »ein umfangreicher Prosatext« (wie Efimova anhand Getrude Steins Prosa herausarbeitet) »aus kleineren Prosen« besteht, »und das Zusammenfügen dieser Stücke zu einer Gesamtheit [...] durch das Prosamoment als (syntaktische) Fortsetzungsmöglichkeit ermöglicht« wird: EFIMOVA, »Prosa im Plural?«, 93. Prosa erweist sich mit Blick auf die Poetik der Felder bei Ror Wolf also nicht primär als ›ungebundene‹ Rede, sondern maßgeblich als (in Bezug auf tradierte Formen) ›anders gebundene‹ Rede. Vgl. ebd., 95, sowie WEISSENBACHER, »Prosa«, 325, der, wie eingangs bereits zitiert, für die Prosa konstatiert, dass sie einem zweifachen und reziproken Wirkprinzip folge, einerseits einem revolutionär-anarchischen, »die bestehende Ordnung erweitern[den] oder umstoßen[den]«, andererseits einem auf »Notwendigkeit, Bestimmtheit, Gesetzmäßigkeit und Zwangsläufigkeit« zielenden (Zitate ebd.).

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 ›Abenteuerserie‹ 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 ›Abenteuerserie‹ 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 ›Abenteuerserie‹ 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 verfahrenender 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 ›Abenteuerserie‹ 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 ›Abenteuerserie‹ 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 »Abenteuerserie« 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 Abenteuerserie«, 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 Genregelungen 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 »Abenteuerreihe« 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 Abenteuer« (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 »Ausnahmemenschen« 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 schwenkten 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 »Abenteuerserie« 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 »Abenteuerserie« 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 »Abenteuerserie« 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 atmte 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 ein 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 ›Abenteurerserie‹ 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 Wohlfühliliteratur, 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 ›Abenteuerserie‹ 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.

5 Gesellschaft im Zerrspiegel. Zeithistorische Signatur und Störung als Utopie

Mein Vater ist ein guter Esser.¹

In ihrer Rezension zu Wolfs Debüt *Fortsetzung des Berichts* schreibt Gisela Elsner 1964 im *Spiegel*, im Kontext der zeitgenössischen Literaturlandschaft komme dieses Buch »ungelegen«, nämlich »ohne eine gewisse Neigung zur Wehmut, ohne Schwingungen in den Intervallen, ohne Zurückhaltung, Diskretion, Scheu« – ohne all das also, was Marcel Reich-Ranicki als tonangebender Vertreter der Literaturkritik von der neuen Literatur fordere und an ihr lobe. Nicht einmal »gelegentliche Züge der Sentimentalität« habe der Autor zustande gebracht, sondern halte sich stattdessen nur »an Alltägliches, an Köche, Köter, Fliegenfänger«.² Um eben dieses in Wolfs Debüt ganz indiskret gezeigte Alltägliche dreht sich die Untersuchung im letzten Kapitel dieser Studie. Köche, Köter und Fliegenfänger, oder, allgemeiner formuliert, die Kultur des Essens, die Position des Tieres in der Gesellschaft und das vom Menschen technisch optimierte Töten sind hierbei zentrale Gegenstände der Analyse. Wolf zeichnet in seinem ersten langen Prosatext das groteske Bild einer Kultur der Gewalt, die sich, wie ich zeigen möchte, in Leitmotiv wie Leitmetapher der bürgerlichen Esskultur kristallisiert.³ Dieses historisch zeitspezifische Gesellschaftsbild reflektiert die alltäglichen, von mannigfaltigen Formen der Gewalt geprägten Verhältnisse der Nachkriegszeit in Deutschland, wobei oft gerade denjenigen Szenen, die zunächst als surreale Auswüchse einer entfesselten Phantasie anmuten, eine dezidierte Auseinandersetzung mit realen Zuständen und Phänomenen zugrunde liegt.

Dass das Debüt Wolfs (auch) als kritisches Porträt der Nachkriegsgesellschaft zu lesen ist, wird allerdings erst auf den zweiten Blick ersichtlich. In der stark politisierten Zeit der 1960er Jahre nimmt der Text explizit keine klare Haltung ein, sondern bewegt sich weit jenseits einer agitatorischen Rhetorik. Der Zeitpunkt, zu dem das Geschehen

1 ELSNER, *Die Riesenzwerge*, 6.

2 ELSNER, »Was man sich einverleibt«, 141.

3 Auch für das im gleichen Jahr unter dem Titel *Die Riesenzwerge* erschienene Debüt der Rezensentin Elsner, das an späterer Stelle als Vergleichspunkt dient, trifft dieser Befund, wenn auch in anderer Ausformung als bei Ror Wolf, zu.

von *Fortsetzung des Berichts* spielt, ist anhand der Hinweise im Text nicht eindeutig zu bestimmen. Die erzählte Welt ist geprägt vom »bäurisch-bürgerlichen Inventar aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts«;⁴ die Figuren sitzen auf dem Kanapee, Witwen tragen Hüte oder Schleier und Polizisten Handschuhe, man spricht von »Automobil« und »Pianoforte« – kurz: Mobiliar, Accessoires und Begriffe verankern das Geschehen in der Gründerzeit und oft im Milieu des Großbürgertums.⁵ Brigitte Kronauer liest diese textuell inszenierten Relikte als »ironisch beschwichtigenden Hinweis auf eine gute alte Zeit«, die gleichwohl »keine Gewähr für irgendeine Beständigkeit« böten, sondern vielmehr »nur des schreienden Kontrastes wegen« leitmotivisch an diese erinnerten.⁶ In der Tat ist die durch solche Marker implizierte zeitliche Verortung nicht als historisches Setting der rudimentären Handlung zu verstehen, sondern dient im Kontext der ins Surreale spielenden Ästhetik aufgrund ihrer Unterbestimmtheit der Schaffung einer vagen, diffus eine vergangene Epoche heraufbeschwörenden Atmosphäre.⁷

Zugleich jedoch finden sich im Text Hinweise darauf, dass der Zeitpunkt des Erzählens in der Nachkriegszeit und also der Entstehungszeit des Buchs zu verorten ist. So beschreibt etwa das intradiegetische Ich^A beim Blick aus dem Fenster eine zwischen zwei Häusern auf der anderen Straßenseite klaffende »Häuserlücke«, an deren Stelle einmal ein »nun verschwundene[s] Haus[]« (FB, 43) stand, das an den beiden angrenzenden Häusern seine Spuren hinterlassen hat. Die der Darstellung inhärenten Verweise auf die zerbombten Städte im Deutschland der 1950er und 1960er Jahre lassen sich hier nicht von der Hand weisen. Das Ich sieht

die Abdrücke der verschwundenen Wohnungen, die Küchenkacheln, Rohrbündel, Wandleisten, die fettigen Tapetenreste, die alten Geländer Treppenabsätze, die zerschrammte verrußte klebengebliebene Haut eines verschwundenen wenn auch vorstellbaren Gebäudekörpers, zurückgeblieben sind die Spuren einer vorübergehenden Anwesenheit von Personen, die [...] ihre Hinterköpfe an die Tapeten drückten und die ich weiß nicht vielleicht plötzlich aufgesprungen waren, weil der Boden unter ihnen plötzlich sich ich weiß nicht zu bewegen begann, knisterte knackte und barst

4 HEISENBÜTTEL, »Bericht aus einer Traumlandschaft«, 18.

5 Für Monika Pauler ist die erzählte Zeit »in der Blütezeit des Großbürgertums um 1890« anzusetzen und dient mit ihren »stilvollen, korrekten Verhaltensformen, Wohnnormen und Bekleidungsregeln« als Kontrastfolie »zu der unbegrenzten Gewalttätigkeit, die diese ›feine‹ Gesellschaft entfesselt«. PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 22f.

6 KRONAUER, *Favoriten*, 60f. Der Verweis auf die »gute alte Zeit« lasse sich, so Kronauer weiter, auch als »wohlwollende Verspottung bürgerlicher Erwartung lesen, es möge, wenigstens im Buch, doch alles so bleiben, wie es einmal war, beziehungsweise: Wenn sich schon die Welt und ihr Lifestyle unter unserer herzhaften Beteiligung ändern, soll man sie sich am Feierabend beim kultivierten Schmökern weiterhin so zu Gemüte führen dürfen, als lebten wir noch im neunzehnten Jahrhundert und seinem Roman.« Ebd., 61.

7 Vgl. JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 143, sowie van Hoorn, die konstatiert, die Szenerie bleibe »zeitlich unbestimmt« und wirke »eigentümlich zeitlos und diffus: bald erscheint alles äußerst behäbig, beinahe gründerzeitlich [...], bald ist man augenscheinlich doch in der Moderne angekommen (es rauscht der Autoverkehr, Werbeplakate prangen an Bretterzäunen)«. VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 258.

aufriß, die Möbel umstürzten, das Geschirr zersplitterte, das Licht verlosch und alles in Qualm und Dunst versank. (FB, 43f.)

Wenn der Anblick einer Häuserlücke in einem Straßenzug einen Assoziationsvorgang anregt, der im Bewusstsein des Ich instantan in die Vorstellung einer katastrophalen Szenerie mündet, so liegt es nahe, anzunehmen, dass hier auch Kriegserlebnisse und deren psychologische Folgen verhandelt werden.⁸ Dennoch wurde dieser Bezug in Rezensionen wie Forschungsliteratur oft nicht nur nicht hergestellt, sondern darüber hinaus sogar explizit verneint: »Wolfs Bericht öffnet keinen Zugang zu einer ›aktuellen Wirklichkeit‹«, konstatiert etwa Rainer Scheunemann.⁹ Das Motivspektrum der Prosa Wolfs aber steht, wie ich im Folgenden argumentieren werde, der Lektüre des Werks als weltabgewandter Spielerei ebenso entgegen wie derjenigen als reiner Darstellung der *conditio humana*, die Kai U. Jürgens, der sich zum Ziel gesetzt hat, »den ›Realisten‹ Wolf [...] zu ermitteln«,¹⁰ im Debüt des Autors ins Werk gesetzt sieht. Wolf schaffe, so Jürgens, »schon durch die Wahl des an die Jahrhundertwende erinnernden Interieurs eine auf Überzeitlichkeit abzielende Atmosphäre, die sich in seinen nachfolgenden Texten noch mehr ins Traumhaft-Unwirkliche verschiebe[]« und lenke so den Blick auf »anthropologische Konstanten«, während »der Krieg und seine Folgen [...] weiträumig ausgespart« blieben. Dem Text fehle daher »die kritische bis oppositionelle Haltung zu den tagespolitischen Ereignissen seit 1945«, die in der Prosa der Nachkriegszeit etwa von Heinrich Böll, Günter Grass oder Martin Walser zu beobachten sei.¹¹ Ich widerspreche dieser Lesart nicht grundsätzlich – möchte aber die Aufmerksamkeit darauf lenken, dass diese nur *einen* Aspekt der wolfschen Prosa berücksichtigt. Die hier vorgeschlagene Analyse ist in Jürgens' Studie paradoxerweise bereits angelegt. Dadurch aber, dass Jürgens den Schwerpunkt seiner Untersuchung auf die *allgemeine* Zivilisationskritik des Debüts legt, geraten bei ihm die durchaus vorhandenen *spezifischen* Bezüge zur Zeitgeschichte, die ich im Folgenden betone, aus dem Fokus.¹² Ich schließe daher an viele seiner Beobachtungen an, kontextualisiere diese aber neu, nämlich in der Entstehungszeit der

-
- 8 Zugleich ist der Szene einmal mehr ein intertextuelles Zitat eingeschrieben, verweist sie doch auf die Szene in Rainer Maria Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in der »Häuser, die nicht mehr da waren« beschrieben werden: »Was da war, das waren die anderen Häuser, die daneben gestanden hatten«, an deren Außenwand man die »Innenseite« der Mauer der ehemals dort stehenden Häuser sieht. Vgl. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Zitate 749f. In Rilkes Text mündet die Beschreibung freilich in keine Katastrophe mit »Qualm und Dunst« wie bei Wolf.
- 9 SCHEUNEMANN, »Erzählen im Kreise«, 32.
- 10 JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 15.
- 11 Vgl. ebd., 142f., alle Zitate 143. Wolf finde »nicht zu einem verdeckten Kommentar, aber zu einem Reflex auf die außertextuelle Wirklichkeit, die sich als Situation des sensiblen Subjekts in der Moderne spezifizieren« lasse. Ebd., 9f.
- 12 Ins Nachwort zu *Fortsetzung des Berichts* in der Werkausgabe von 2010 hat Jürgens diesen Aspekt der wolfschen Prosa bereits aufgenommen, wenn er ausgehend von einem Gespräch mit Ror Wolf schreibt: »Seine Erinnerungen an diese Zeit sind es dann auch, die das Buch prägen – sowohl die Gründerzeitbauten als auch die Kriegszerstörungen, die in *Fortsetzung des Berichts* vorkommen, basieren auf persönlichem Erleben«. JÜRGENS, »Nachwort [*Fortsetzung des Berichts*]«, 280. Jürgens führt diese konkreten zeithistorischen Bezüge allerdings nicht weiter aus.

Publikation. Ähnlich positioniert sich die folgende Analyse zum Ansatz Tanja van Hoorns. Diese konstatiert, die »entrückte, zeitlose Atmosphäre des Romans« sei mit dessen »popularwissenschaftlich-naturgeschichtlichen Inhalt unmittelbar verbunden: Weltgeschichte bleibt außen vor, stattdessen bestimmt Naturgeschichte den Horizont der Figuren, die sich in ihm wie in einem überzeitlichen Zitierzusammenhang bewegen«. ¹³ Naturgeschichte und intertextuelles wie intermediales Diskursgeflecht prägen fraglos, wie van Hoorn in ihrer Studie *en detail* gezeigt hat, den Horizont des Texts; gleichwohl bleibt zumindest die Geschichte Deutschlands des 19. und 20. Jahrhunderts, wie ich zeigen möchte, keineswegs gänzlich außen vor.

Ror Wolf hat die eigene historische Erfahrung nur äußerst selten explizit kommentiert; in seinem Werk ist diese nicht auf den ersten Blick sichtbar »verhandelt«. ¹⁴ Doch schon grösste biografische Stichpunkte geben Aufschluss darüber, dass der Autor offenkundig ein Interesse an der Reflexion der eigenen Gesellschaft hatte: Der 1932 geborene Wolf studierte in den 1950er Jahren an der Universität Frankfurt Literatur, Philosophie und Soziologie und arbeitete für Marktforschungsinstitute. ¹⁵ Auch wenn

13 VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 312.

14 Wolf plante, wie er in einem Gespräch mit Kai U. Jürgens berichtet hat, bereits ab 1955 einen auf seinen Erlebnissen im Aufnahmefeld für Ostzonenflüchtlinge basierenden Roman unter dem Titel *Das Schlafhaus* (zu dem das im Band *Prosa III* der *Ror Wolf Werke* wiederabgedruckte Fragment *Safranski* einen ersten Versuch darstellte), gab das Projekt aber 1957 auf. Vgl. JÜRGENS, »Nachwort [Die Gefährlichkeit der großen Ebene]«, 349f.

15 Richard Georg Wolf wuchs in Saalfeld auf, das während des Zweiten Weltkriegs bombardiert wurde, verbrachte die Jahre 1943–1946 in einem Internat in Wickersdorf und besuchte ab 1946 bis zum Abitur 1951 die Oberschule in Saalfeld. Vgl. die Zeittafel in Frankfurter Verlagsanstalt, *Anfang & vorläufiges Ende*, 259–261, 259. Zum Erleben des Luftkriegs als Kind vgl. den Hinweis auf das Lesen bei heruntergezogener »Verdunkelung« oder »im Keller mit dem Brummen darüber«: WOLF, *Später kam wieder was anderes*, 9. Nach Kriegsende lebte der damals vierzehnjährige Wolf für ein Jahr allein in seinem Elternhaus, da der Vater in Kriegsgefangenschaft und die Mutter im Gefängnis war: Vgl. SPIEGEL, »Das Wort soll glänzen«, 97 sowie die Tagebucheintragung Wolfs im April 1975: WOLF, *Die unterschiedlichen Folgen der Phantasie*, 85. Wolf gehört also der Generation der Kriegskinder an, die Aleida Assmann als »Zwischengeneration« beschreibt, »deren frühe Erfahrungen durch Kinderlandverschickung, Bombennächte, Flucht und Vertreibung und Vaterlosigkeit geprägt sind« und deren »intellektuelle Reife« in die 1950er Jahre fällt, wo sie »auf die Wiederbewaffnung und die atomare Bedrohung politisch reagierten«. Als »ältere[] Brüder und Schwestern der 68er« blieben sie häufig unangepasste Intellektuelle – ein Befund, der auf Wolf zweifelsohne zutrifft. Vgl. ASSMANN, *Geschichte im Gedächtnis*, 62, Zitate ebd. Nachdem er nach Schulabschluss in der DDR nicht studieren durfte, reiste Wolf 1953 nach Westdeutschland aus. Nach verschiedenen Tätigkeiten (etwa als Straßenbauarbeiter, Zeitschriftenvertreter und Angestellter einer Werbeagentur in Stuttgart in den Jahren 1953–1954) verdiente Wolf ab Oktober 1954 während seines Studiums in Frankfurt seinen Lebensunterhalt vor allem als Mitarbeiter für verschiedene Marktforschungsinstitute: Vgl. Frankfurter Verlagsanstalt, *Anfang & vorläufiges Ende*, 259. Diese Tätigkeit ist im Rahmen einer die Prosa Wolfs auf ihre zeithistorische Signatur hin befragende Lektüre insofern interessant, als dass die Marktforschung eine Disziplin ist, die überhaupt erst mit dem Aufkommen der Massenkonsumgesellschaft in den 1950er Jahren in Deutschland notwendig wurde, also zu der Zeit, in der Wolf sie ausübte, eine verhältnismäßig neue Tätigkeit war: Auch wenn die Gesellschaft für Konsumforschung bereits 1934 gegründet wurde, sind in Deutschland erst nach dem Zweiten Weltkrieg flächendeckend Werbe- und Marketingstrategien und somit auch ausreichende Informationen über die herrschenden Marktverhältnisse gefragt. Vgl. hierzu KLEINSCHMIDT, *Konsumge-*

die Bezüge zur Zeitgeschichte in der Prosa Wolfs im Vergleich zu Texten etwa Claude Simons, Wolfgang Borcherts, Arno Schmidts oder Gisela Elsners (auf die sich Wolf teils intertextuell bezieht) wesentlich weniger prominent sind, so sind sie doch eindeutig vorhanden.¹⁶ Und in der Tat gibt es auch eine dezidierte Äußerung Wolfs, die eine solche Lesart klar unterstützt. In einem Gespräch mit Kai U. Jürgens im Jahr 2009 kommentiert Wolf zu seinem Debüt:

Ich hatte im Jahr 1959 die Absicht, einen grotesken Heimatroman zu schreiben, der im wesentlichen die Zeit nach dem Krieg zum Inhalt hat, auch wenn es nicht so wirkt – es soll auch nicht so wirken. Die Bilder, die dort erscheinen, sind tatsächlich erlebte; natürlich verkoppelte, überlagerte, vergrößerte, monströsere Bilder der Stadt und des Umfelds aus den 1940er, 1950er Jahren. [...] Ich habe immer noch die Vorstellung, daß das eine Art Heimatroman ist, ein grotesker Heimatroman, der auch mit dem faschistoiden Terminus ›Blut und Boden‹ spielt.¹⁷

Weshalb wird nun aber in Wolfs Debüt das bourgeoise Zeitalter des späten Kaiserreichs aufgerufen, wenn sich der Text mit seiner Gegenwart der 1940er, 1950er und – wie ich hinzufügen möchte – frühen 1960er Jahre auseinandersetzt? Es wird, so meine These, eine spezifische Relevanz dieser Epoche für die Erfahrung der Gegenwart behauptet: *Fortsetzung des Berichts* zeichnet die zeitgenössische Gegenwart der Nachkriegszeit nicht als ›Neuanfang‹ nach dem historischen ›Einschnitt‹ des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs, sondern als eine Zeit, in der bestimmte Aspekte gründerzeitlicher Alltäglichkeit als Bezugsgröße der Restaurierung eines behaglichen Bürgertums dienen und somit eine bourgeoise Denk- und Gesellschaftsordnung perpetuieren, die sich auch und insbesondere im Fortschreiben autoritärer Herrschafts- und Ausbeutungsverhältnisse niederschlägt.¹⁸

sellschaft, 148–152, insb. 148f. sowie SCHRÖTER, »Zur Geschichte der Marktforschung in Europa im 20. Jahrhundert« (2004).

- 16 Das Setting des Debüts Wolfs erinnert an dasjenige in Weiss' *Schatten des Körpers des Kutschers*, welches seine real-biografische Vorlage in einem Sommeraufenthalt Weiss' auf einem schwedischen Bauernhof während des Kriegs hat. Wolfgang Borchert, Claude Simon und Arno Schmidt, die alle im Zweiten Weltkrieg eingezogen worden waren, beziehen sich in ihren Werken explizit auf die Erfahrung des Kriegs, der ›Heimkehr‹ aus dem Krieg und die Nachkriegszeit. Die Prosa der 1937 geborenen Gisela Elsner wurde in der Rezeption von Beginn an als Satire auf die bundesrepublikanische Nachkriegsgesellschaft gelesen.
- 17 Ror Wolf im Gespräch mit Kai U. Jürgens am 2. November 2009, zitiert in: JÜRGENS, »Nachwort [*Fortsetzung des Berichts*]«, 280.
- 18 Zur in den 1950er Jahren verbreiteten Restaurationsthese vgl. exemplarisch den zeitgenössischen Text des damals überaus einflussreichen Publizisten Walter Dirks: DIRKS, »Der restaurative Charakter der Epoche« (1950). Dirks aktualisiert und verschärft die bereits von Hans Werner Richter im Winter 1946/47 in der Zeitschrift *Der Ruf* formulierte These, dass in Westdeutschland ebenjene gesellschaftlichen Verhältnisse wiederhergestellt würden, welche in den Faschismus geführt hätten. Helmuth Kiesel konstatiert, »[s]pätstens zu Beginn der sechziger Jahre galt die Bundesrepublik in weiten Kreisen der politischen Publizistik, der einschlägigen wissenschaftlichen Disziplinen und der zunehmend zeit- und gesellschaftskritisch sich gerierenden Literatur als ›restaurativ‹: als ein autoritärer Verwaltungsstaat, in dem viele Machtpositionen mit ehemaligen Nazis besetzt waren und dessen Demokratisierung nur auf dem Papier bestand, also nicht in das Bewußtsein und Ver-

Die also nur vermeintlich auf eine vergangene Zeit verweisende Atmosphäre bietet die Folie, vor der bürgerliche Normvorstellungen einer durch ein aufgeklärtes Subjekt regel- und beherrschbaren Welt im Modus grotesker Übertreibung demontiert werden.¹⁹ Transgressive Verfahren des Grotesken können hierbei, wie Peter Fuß unter anderem auf Grundlage Michail Bachtins herausgearbeitet hat, konventionelle Vor- bzw. Darstellungen von Mensch, Ding und Welt in Verkehrung, Verzerrung oder Vermischung destabilisieren und dekomponieren: Die groteske Darstellung ist mithin eine Störung des verfahrenstechnischen Realismus. Im Modus des Grotesken werden gerade diejenigen Aspekte der Realität fokussiert, die – wie etwa Körpervorgänge, Sexualität und Tod – in einer Kulturordnung gewöhnlich ausgeblendet oder verdrängt werden.²⁰ Zur Struktur des Grotesken gehört folglich auch nach Carl Pietzcker »ein in der Gesellschaft, auf die das Werk zielt, üblicher Erwartungshorizont«: Das Groteske ist insofern gesellschaftskritisch, als es eine Distanzierung zu als normal geltenden Sprachmustern, Denkgewohnheiten, Verhaltensweisen und Zuständen provoziert; es hinterfragt gängige Ordnungen, ohne aber eine neue Ordnung bereitzustellen.²¹ In Wolfs Debüt wird der groteske und implizit gesellschaftskritische Effekt unter anderem dadurch erzielt, dass die Entstehungszeit des Texts in der Darstellung motivisch mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert verzahnt wird.²² Das »Groteske« wird im Folgenden als darstellerisches Mittel mit subversivem Potential verstanden, das von

halten der Bürger eingegangen war, sondern immer in Gefahr schwebte, durch die Politikvergesenheit der konsumorientierten Bevölkerung und die Machenschaften reaktionärer Politiker und Unternehmer, rückgängig gemacht zu werden.« KIESEL, »Literatur um 1968«, 603.

- 19 Dass die wolfsche Prosa in der Tat groteske Züge trägt, wurde nicht nur vom Autor selbst festgestellt. Thomas Bündgen etwa spricht von der »groteske[n] Atmosphäre« der Texte, die sich aus dem »Nebeneinander von klischeehaft angedeuteter kleinbürgerlicher Idylle und Erdbeben und Wirbelstürmen« ergebe; Ina Appel weist auf die »Ordnung des Grotesken und Perversen, die Differenz bejaht« hin und betont die »groteske Komik« von *Nachrichten aus der bewohnten Welt*. BÜNDGEN, *Sinnlichkeit und Konstruktion*, 85 und APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, 147 und 130. Im Jahr 2004 wurde Ror Wolf der Kasseler Literaturpreis für grotesken Humor verliehen.
- 20 Vgl. zu Karneval und Groteske als kollektive kulturelle Praktiken BACHTIN, *Literatur und Karneval* (1969) sowie zu Geschichte, Theorie und Mechanismen des Grotesken als transformativer Kraft aus kulturtheoretischer Perspektive FUß, *Das Groteske*, zur Funktion des Grotesken in Bezug auf symbolische kulturelle Ordnungsstrukturen insb. 166–191.
- 21 Vgl. PIETZCKER, »Das Groteske«, Zitat 205f. Das Groteske tritt nach Pietzcker insbesondere dort auf, »wo bisherige Weltorientierungen zerbrechen oder zu zerbrechen beginnen und bekämpft werden, aber noch nicht durch neue ersetzt sind.« Ebd., 211. Zu den Verfahren des Grotesken vgl. FUß, *Das Groteske* (2001): Die Verkehrung stellt Hierarchien und Werte auf den Kopf, die Verzerrung relativiert ästhetische Maßstäbe, die chimärische Vermischung destabilisiert gängige Taxonomien (vgl. ausführlich ebd., 235–421). Dies gilt, wie im Rahmen dieser Arbeit bereits an verschiedenen Stellen sichtbar wurde, nicht nur auf der Ebene der Motivik: Auch Gedankenfiguren oder Gattungen können, etwa im Paradox als logischer Groteske oder in gattungshybriden Texten, grotesk sein (vgl. ebd., 339–348).
- 22 In einer »virtuellen Anamorphose« des Eigenen wird, so ließe sich mit Fuß sagen, das Fremde konstruiert, um es im Prozess einer »Rezentrierung« aufzulösen und zu transformieren: Ebd., 13f. Das Groteske ist Fuß zufolge stets von der konstitutiven Paradoxie betroffen, dass es »Teil jener Ordnung [ist], deren (immanente) Dekomposition es betreibt. Es ist zugleich diesseits und jenseits der Grenzen seiner kulturellen Formation« (ebd., 14).

Wolf zur Karikatur und Infragestellung gesellschaftlicher Praktiken eingesetzt wird. Über Verfahren der Verzerrung und Verfremdung, über die Darstellung des Grotesken und über groteske Darstellung setzt sich das 1964 publizierte Debüt mit denjenigen kollektiven Verdrängungsvorgängen auseinander, die auf breiter Basis im Rahmen des Ereigniszusammenhangs ›1968‹ kritisiert wurden.

Auch in den folgenden Analysen wird die vom Autor geäußerte (und im Verlauf dieser Studie bereits mehrfach zitierte) Beanspruchung der Kategorie des »Realismus« der »Bodenlosigkeit« ernstgenommen.²³ »[E]igentlich«, so Wolf in einem Interview im Jahr 1988, »geht um mich herum nichts anderes vor, als das, was ich beschreibe.«²⁴ Das einschränkende »eigentlich« ist zu betonen, zumal, wie gesagt, durch groteske Verfahren der Verzerrung und Verfremdung ein verfahrenstechnischer Realismus gerade gestört wird: Dass Wolfs Prosatexte als Gesellschaftsbild lesbar sind, wird erst sinnfälliger, wenn die Leserin den Blick darauf einmal scharfgestellt hat. Dann aber ist nicht zu übersehen, dass die Texte eine Gegenwart zeigen, die nicht nur von der jüngsten Vergangenheit, sprich: der Zeit des Nationalsozialismus und des Kriegs, sondern auch von der (Ideen-)Geschichte der Aufklärung und insbesondere des 19. Jahrhunderts geprägt ist, wobei die Perspektivierung der eigenen Zeit erkennbar der Beschäftigung mit der Kritischen Theorie unterliegt.²⁵ Im Debüt, das – als »grotesker Heimatroman« – im Folgenden schwerpunktmäßig untersucht wird, lassen sich sowohl (sozial)historische Signatur wie auch Einbettung in literarische, theoretische und kulturkritische Diskurse der Nachkriegszeit klar identifizieren. Die vorangehenden Kapitel haben gezeigt, dass sich die Prosa Wolfs keineswegs in ihrem zeithistorischen Bezug erschöpft, ja sogar unabhängig davon lesbar ist. In diesem Kapitel soll der Nachweis erbracht werden, dass Wolfs Texte zugleich aber auch Entwicklungen der deutschen Nachkriegsgesellschaft darstellen und implizit kritisch reflektieren.

Es wird hierbei zunächst auf die Verhandlung des (Luft-)Kriegs und dessen Folgen in *Fortsetzung des Berichts* wie auch *Pilzer und Pelzer* eingegangen, mit der sich Wolf im Rahmen seiner von allgegenwärtigen Katastrophen geprägten Prosa in einem (literarischen) Nachkriegsdiskurs verortet (5.1). Diese Thematisierung von Zeitgeschichte ist bei Wolf eingebettet in eine breiter angelegte, sich besonders in Natur- und Landschaftsbeschreibungen, der Persiflage eines wissenschaftlichen Duktus sowie der Darstellung eines von Unterdrückung und Gewalt geprägten Geschlechterverhältnisses niederschlagenden kritischen Auseinandersetzung mit Herrschaftsverhältnissen und dem zivilisatorischen Prozess der Aufklärung (5.2). Die Zeichnung der gesellschaftlichen Realität der 1950er und 1960er Jahre als einer Kultur der Gewalt, in der subkutan die traumatische Prägung durch den vergangenen Krieg fortwirkt, kulminiert in Wolfs Debüt im als Leitmotiv wie Leitmetapher fungierenden Bild des Essens, dessen infernalischer Darstellung nicht nur

23 WOLF, »Ror Wolf im Gespräch mit Rudolf Gier und Joachim Feldmann«, 343.

24 WOLF, »Ror Wolf im Gespräch mit Thomas Beckermann«, 156.

25 Dass Wolf mit den Theoretikern der Frankfurter Schule vertraut war, ist vorauszusetzen. In seinem Beitrag zur *SpriTZ*-Sonderausgabe zu Walter Höllers 60. Geburtstag rekapituliert Wolf seine Studienzeit und notiert dort unter anderem: »1955-1958. Ich arbeite in Bürostuben, schreibe an meinem ersten Roman, sitze im Kino oder in respektvollem Abstand staunend vor Adorno«. WOLF, »Einige Stücke aus dem wirklichen Leben«, 361.

eine Kritik des Konsums, sondern auch gesellschaftlicher Verdrängungsmechanismen innewohnt (5.3). Die von Wolf verfolgten Darstellungsstrategien werden abschließend in die zeitgenössische Debatte um das Engagement (in) der Literatur eingeordnet. Am politisierten Diskurs der Zeit nimmt der Text auf propositionaler Ebene gerade nicht Teil, sondern etabliert eine genuin *literarische* Form der Dissidenz. Gezeigt werden soll, dass trotz der fundamental gestörten und dystopischen Verhältnisse, die Wolf in seinem Debüt als zeitgenössische Realität sichtbar macht, eine Utopie aufscheint – nicht im Rahmen der Diegese, sondern allein in der Poetik der Prosa (5.4).

5.1 Katastrophe der Normalität. Realismus der Bodenlosigkeit

Wenn im Debüt Wolfs das Ich^B in der eingangs bereits erwähnten Passage bei der Betrachtung der Häuserlücke auf der anderen Straßenseite ohne jeglichen Marker einer emotionalen Reaktion zur Schilderung eines fürchterlichen Szenarios übergeht, in dem die Menschen in dem (in der intradiegetischen Realität nicht mehr vorhandenen) Haus

ich weiß nicht vielleicht plötzlich aufgesprungen waren, weil der Boden unter ihnen plötzlich sich ich weiß nicht zu bewegen begann, knisterte knackte und barst aufriß, die Möbel umstürzten, das Geschirr zersplitterte, das Licht verlosch und alles in Qualm und Dunst versank (FB, 43–44),

so eignen dieser Beschreibung verschiedene Merkmale grotesker Darstellung. Vermeintlich Stabiles erweist sich als unsicher, die alltägliche Ordnung wird im buchstäblichen Sinne destabilisiert und zerstört, herrschende Zustände verkehren sich in ihr Gegenteil (Boden in Bodenlosigkeit, Helligkeit in Dunkelheit, Normalität in den Ausnahmezustand der Katastrophe).²⁶ Die Inversion vollzieht sich mit überraschender Plötzlichkeit: Etwas bricht unvermittelt mit »Qualm und Dunst« in den Alltag ein, doch was es ist, das einbricht, muss allein schon dadurch, dass der Status der Beschreibung unklar ist (das Beschriebene könnte Phantasie oder Erinnerung des Ich gleichermaßen sein), unbestimmt bleiben. Es fehlt jegliche erklärende Einordnung; die Affektlosigkeit der Darstellung irritiert, weil sie den Leser:innen eine Bewertung des Dargestellten und somit auch eine klare Orientierung vorenthält.²⁷

In *Pilzer und Pelzer* ist, wie im vorangehenden Kapitel gezeigt, die Veränderlichkeit und Kontingenz der erzählten Welt ins Extrem getrieben. Kay Sokolowsky konstatiert, »wie wenig wir diese Welt beherrschen«, werde in der »Abenteuerserie« »durch schreckliche Naturereignisse jeder Art; Katastrophen, deren Realität schon den großen Aufklärer Voltaire nachhaltig erschüttert hat«, demonstriert.²⁸ Die geschilderten Schauplätze sind oft genug lebensfeindliche Umgebungen; immer »neue[] Durchbrüche« (PP, 30) der Landschaft kehren hier Unteres nach Oben, Inneres nach Außen: »der magere Rasen

26 Zu den Mechanismen der Anamorphose vgl. Fuß, *Das Groteske*, 235–244, zur Form der Verkehrung im Besonderen ebd., 245–298.

27 Vgl. zur Produktion von Unbestimmtheit als Charakteristikum des Grotesken ebd., 11–29.

28 SOKOLOWSKY, »Nachwort [Pilzer und Pelzer]«, 204f.

platzte« (PP, 50), heißt es etwa, oder: »im nächsten Moment stürzte die Decke des Zimmers, in dem wir saßen, auf uns herab« (PP, 76). Die Reaktion auf die Inversion der gemeinhin geltenden (räumlichen) Ordnung ist, wie bereits im Kontext der Analyse der Kontingenzexposition betont, unaufgeregt und pragmatisch: »Als wir den freien Himmel über uns erblickten, sprangen wir davon, mit Staub bedeckt, in ein anderes Zimmer, um unser Gespräch fortzusetzen« (ebd.). Wenn Georg Lukács schreibt, die »Avantgardisten« sähen überall »nur Risse, Abgründe und Katastrophen«, ²⁹ so könnte man meinen, er spräche vom Werk Wolfs. Sei es der andauernd aufplatzende und von Schlitzen durchzogene Boden, seien es vom Himmel massenhaft wie Regen fallende Tiere, die »alle Ackerlöcher mit Leichnamen« füllen und sich als »ein breites haariges Vorwärtsrinnen« (PP, 74) ins Meer stürzen, seien es die apokalyptischen »Pferde mit zwischen den Beinen herabhängenden Gedärmen vorbeispringend« (PP, 52) – die Diegese ist gespickt mit Begebenheiten, die in grotesker Manier die Katastrophe inszenieren. ³⁰

Bereits in *Fortsetzung des Berichts* hat der plötzliche Einbruch des Katastrophischen aus der Perspektive der Figuren offensichtlich einen Prozess der Normalisierung durchlaufen: Katastrophen werden erwähnt, »als handele es sich um nicht mehr als eine unerwünschte Störung«. ³¹ Nicht nur die Unwägbarkeiten der Umgebung, sondern insbesondere auch menschliche Gewalt, das Sterben und das Töten können in der erzählten Welt des Debüts »nicht als Ausnahme, sondern als Regel« ³² gelten. Die Tatsache, dass der Tod potentiell jederzeit erfahrbar ist, scheint sich ins Bewusstsein der Figuren und der Vermittlungsinstanz eingeschrieben zu haben und ruft im Erleben an den meisten Stellen im Text keinerlei emotionale Reaktion hervor. Das Sterben der »Schlittschuhläufer«, welche das Ich ^B beobachtet als diese ins Eis einbrechen, »bis zum Mund eintauchen und [...] endgültig verschwinden« (FB, 77), wird nur beiläufig registriert; ebenso sind die in einem Sumpf versinkenden Menschen, deren »erschreckte[] Schreie« man hört, »in die Länge gezogen und plötzlich abbrechend« (FB, 209), nur eine Randnotiz der Wanderung. Diese groteske »Kälte« in Erleben wie Darstellung, nimmt in den folgenden langen Prosapublikationen tendenziell noch zu, wenn Figuren und Vermittlungsinstanzen auf die zunehmend desaströsen Zustände der erzählten Welten meist mit einem unbeeindruckten (textuellen) Schulterzucken reagieren. ³³ In *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* ist die Katastrophe vom maximalen Störfall gänzlich zum Normalzustand geworden:

29 LUKÁCS, »Es geht um den Realismus«, 135, Kursiv. im Original. Lukács spricht sich an der genannten Stelle für eine Sicht auf die Geschichte aus, welche »die lebendige dialektische Einheit von Kontinuität und Diskontinuität« (ebd., Kursiv. im Original) vereine – eine Sicht, die sich, wie hier argumentiert wird, durchaus bei Wolf findet.

30 Nach Bachtin ist gerade die Verschränkung von Leben und Tod, die etwa im Bild des Ackers voller Leichname aufgerufen ist, zentrales Merkmal des Grotesken. Vgl. BACHTIN, *Literatur und Karneval*, 15–23. Auch das beständige Einreißen der Grenze zwischen Natur und Kultur insbesondere ab *Pilzer und Pelzer* lässt sich als groteske Darstellung lesen (vgl. ebd.).

31 STRUBE, »Eine Schule der Wahrnehmung«, 108.

32 JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 86.

33 Helmut Lethen beschreibt anhand der Zeitspanne zwischen den Kriegen Kälte und Entfremdung als Verhaltensformen, die in »Augenblicken sozialer Desorganisation, in denen die Gehäuse der Tradition zerfallen und Moral an Überzeugungskraft einbüßt«, Orientierungsmuster bieten: LETHEN, *Verhaltenslehren der Kälte*, 7.

Es ist nicht viel los. [...] Manchmal bebt auch die Erde, und dann sinkt ein Haus in den Sumpf. Oder manchmal ein Knall, irgendwas wird von oben bis unten zerknackt, aus den Wänden hängen die Kabel, die Rohre verknoten sich schon, und das Haus? Es rutscht fort in den rauchenden Fluß. (GE, 57)

Ähnliches lässt sich auch für den letzten langen Prosatext Wolfs, *Die Vorzüge der Dunkelheit*, feststellen, in welchem die Katastrophe nur noch »etwas ziemlich Alltägliches« ist:

Der Erdboden ist eine dünne Haut, dachte, ich, als ich am Fenster stand. Ich sah Senkungen, Schlitze und kleine offene Löcher auf der Oberfläche und wunderte mich nicht. Es war auch nicht überraschend, daß jetzt die Schächte unter dem Druck der darüberstehenden Häuser zusammenbrachen. Vor dem Fenster platzten die Häuser, sie wurden einfach zerrissen, die Kirchenspitzen knickten, aber das war wirklich etwas ziemlich Alltägliches, besonders hier, vor dem Fenster, an einer dieser gefährlichen Stellen der Gegend. (VD, 248)

Während sich das zur Normalität gewordene Katastrophische in *Pilzer und Pelzer* und noch mehr in *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* und *Die Vorzüge der Dunkelheit* zu einem grundlegenden Charakteristikum der fiktionalen Welten verstetigt hat (und als solches stets auch im Rahmen des Spiels mit Genrekonventionen etwa der Abenteuer- und Reiseliteratur zu lesen ist), ist die Bodenlosigkeit der erzählten Welt und die emotionale Kälte im Debüt, wie im Folgenden herausgearbeitet wird, noch wesentlich stärker als Reaktion auf die realhistorische Situation der Nachkriegszeit akzentuiert. Die Darstellung der von einer Allgegenwart der Katastrophe geprägten Diegesen ist in Wolfs Prosa an keiner Stelle explizit als Darstellung der historischen Katastrophe des Zweiten Weltkriegs markiert, und doch lassen sie sich – und keineswegs nur im Debüt – eindeutig als Verweis auf diese verstehen.

»Nun schloß ich die Jalousien doch«. Zum unsicheren Terrain der Nachkriegszeit

In der bereits im Kontext der wolfschen Schreib-Szenen wie auch im Zusammenhang mit der Störung des Ganzen analysierten Szene des »Fallens« vor dem Fenster in *Pilzer und Pelzer* erscheinen »Körper am Himmel, anfangs klein«, die »mit reißender Geschwindigkeit« näherkommen. Etwas nicht Benanntes fällt »rauchend« und »vielleicht feurig geschwänzt« herab: Anstelle des von der Ich-Figur gewünschten ruhigen Abends »ohne Zwischenfälle« fordert dieses störende »Fallen« unerbittlich Aufmerksamkeit (alle Zitate PP, 88f.). Das Ich blickt durch das Fenster auf eine grauenvolle Szene der Zerstörung, die sich – noch dazu vor dem biografischen Hintergrund des Autors – als Bombenangriff während des Luftkriegs identifizieren lässt:

die Menschen griffen plötzlich hinein in die Luft und sanken zu Boden, Automobile rauchten auf und zerplatzten, zitternde Flammenspitzen krochen aus den Dächern des Lokomotivschuppens, die Glaskuppeln knickten, die Gasometer zerspritzten, und immer noch fiel es von oben, ich weiß gar nicht was, rund schwarz oder glühend, herab, die Mauern wölbten sich dabei und stülpten sich um und bröckelten ab und schwankten rissen zerbrachen und fielen auf jeden Fall, [...] Personen, die vorher standen, fielen mitten in diesem Herabfallen lautlos zu Boden. (PP, 89)

Angesichts derartiger Beschreibungen von der »Unauffindbarkeit einer objektiven Realität«³⁴ zu sprechen oder zu konstatieren, *Pilzer und Pelzer* sei eine rein spielerische »sprachliche Chaplinade«,³⁵ erscheint unhaltbar. Vielmehr zeugt die Szene, denkt man an Schilderungen der Bombenangriffe im Zweiten Weltkrieg von Zeitzeug:innen, von einer furchtbaren Referentialität.³⁶ Doch auch die Figuren scheinen (ebenso wie viele Rezensent:innen des Texts) die unleugbare Realität des sich ereignenden Grauens nicht wahrnehmen zu können oder zu wollen, versuchen sie diese doch ganz wortwörtlich auszublenden: »Nun schloß ich die Jalousien doch« (PP, 89), bemerkt die Ich-Figur in direktem Anschluss ans obige Zitat. Während Pelzer das Geschehen »vor den geschlossenen Jalousien« mit den Worten herunterspielt, das Krachen und Wackeln »sei gar nicht so schlimm« und »gar nicht der Rede wert«, kann das Ich, wie an früherer Stelle bereits betont, das sich nun zwar nicht mehr sichtbar, aber noch hör- und fühlbar Abspielende nicht kleinreden, auch wenn es dieses zu ignorieren versucht: »an Einschlafen war nicht zu denken« (PP, 90).³⁷

Die Szene erinnert an einen anderen durch die Erfahrung des Kriegs und des Sterbens gequälten Schlaflosen der Literatur, nämlich den Protagonisten aus Wolfgang Borcherts 1946 geschriebenem und 1947 als Radio-Hörspiel veröffentlichtem Stück *Draußen vor der Tür*. Der Kriegsheimkehrer Beckmann besucht den Oberst, der ihm in Russland für zwanzig Kameraden die Verantwortung übertragen hat, welche er nun, nach dem Tod von elf dieser Soldaten, »zurückgeben« möchte, um endlich wieder Schlaf finden zu können. Auf die Schilderung der traumatischen Kriegserfahrung Beckmanns reagiert der Oberst konsterniert und meint, Beckmann stelle »die ganze Sache doch reichlich verzerrt

34 STRUBE, »Eine Schule der Wahrnehmung«, 106.

35 WERTH, »Vielleicht Polzer«, 40.

36 Wolf Biermann etwa schildert seine Erinnerung an die schweren Luftangriffe auf Hamburg im Sommer 1943 folgendermaßen: »Ich sah, wie die Dächer in die Luft flogen; es war wie im Film, wie Science-fiction, aber echt. Wo Asphalt war, da brannte und kochte der. Ich sah zwei Frauen, eine jüngere und eine ältere, die rannten quer über den Asphalt und blieben mit ihren Schuhen stecken, im kochenden Asphalt, sie zogen ihre Füße aus den Schuhen raus – was irgendwie unpraktisch war, weil sie dann mit den Füßen in den kochenden Asphalt treten mußten. Und die sanken um und blieben liegen.« BIERMANN, »Die Lebensuhr blieb stehen«, 138.

37 W. G. Sebald hat mit seiner 1997 zunächst in Zürich vorgetragenen These, die deutschsprachige Literatur habe angesichts der Grauen des Luftkriegs versagt, indem sie diese nicht (hinlänglich) beschrieben habe, eine Debatte losgetreten, auf die auch die Publikation von Volker Hage reagiert, in der sich der zitierte Text von Wolf Biermann findet. Vgl. SEBALD, *Luftkrieg und Literatur* (1999). Ohne diese Debatte noch einmal aufrollen zu wollen lässt sich konstatieren, dass die zitierte Szene nicht nur den Bombenangriff selbst, sondern auch dessen Darstellbarkeit und die Tatsache, dass die furchterliche Realität nicht wahrgenommen oder ausgeblendet wird, verhandelt. Auch Gisela Elsners letzter zu Lebzeiten erschienener und im Rahmen der Gisela-Elsner-Werkausgabe neu zugänglich gemachter Roman *Fliegeralarm* von 1989 setzt sich mit dem Luftkrieg auseinander, allerdings (gut 20 Jahre nach *Pilzer und Pelzer* geschrieben) offensiv und in scharfer Satire: Aus Kinderperspektive erzählt, werden die Bombenangriffe enthusiastisch begrüßt, schaffen diese doch immer neue Schauplätze um in einer Gruppe von Kindern NS-Zeit zu spielen. Beim Schreien der Sirenen sitzen die Kinder »HART WIE KRUPPSTAHL, ZÄH WIE LEDER und jederzeit bereit für unseren Führer Adolf Hitler zu sterben, in unseren Kinderbetten. Fliegeralarm, sagte mit einer trotz seiner Schläfrigkeit unüberhörbaren Begeisterung mein Bruder Kicki«. Vgl. ELSNER, *Fliegeralarm*, 7.

dar«. ³⁸ In seiner sarkastischen Antwort spiegelt Beckmann die Verzerrung der Realität, die für ihn im Gegenteil in der Verleugnung des Geschehenen durch den Oberst liegt, in einer vermeintlich idyllischen Szenerie:

Wir essen uns schön satt, Herr Oberst, richtig satt, Herr Oberst. [...] Und dann machen wir den Ofen an, Herr Oberst, denn wir haben ja einen Ofen, Herr Oberst, und setzen den Teekessel auf für einen kleinen Grog. Und dann ziehen wir die Jalousien runter und lassen uns in einen Sessel fallen, denn einen Sessel haben wir ja. Wir riechen das feine Parfüm unsrer Gattin und kein Blut, nicht wahr, Herr Oberst, kein Blut, und wir freuen uns auf das saubere Bett, das wir haben, wir beide, Herr Oberst, das im Schlafzimmer auf uns wartet, weich, weiß und warm. Und dann halten wir die Wahrheit hoch, Herr Oberst, unsere gute deutsche Wahrheit. ³⁹

Aus der Perspektive des Oberst, der im Kreis seiner Familie in Ruhe zu Abend essen möchte, liegt der Krieg längst weit in der Vergangenheit. Für Beckmann jedoch, der aus dem Krieg zurückgekehrt weder Zuhause noch Arbeit (wieder)findet und vor Verlassen des Hauses aus Not noch ein Brot und eine Flasche Schnaps stiehlt, bestimmt er auch in der Gegenwart die konkrete Lebensrealität – die der Oberst, obwohl sie sich direkt »vor der Tür« abspielt, nicht sieht oder sehen will. Die von Beckmann heraufbeschworene Szene findet ihren intertextuellen Widerhall in der den Verdrängungsprozess ins Bild setzenden Szene des Bombenangriffs in *Pilzer und Pelzer* ebenso wie in der an späterer Stelle noch untersuchten Darstellung der Wohlstandsgesellschaft in *Fortsetzung des Berichts*: Angesichts der sich vor dem Fenster ereignenden Katastrophe werden die Jalousien heruntergelassen; solange genug Essen auf dem Tisch ist, wird ein gediegenes, gemütliches bürgerliches Leben von denen, die dazu finanziell wie psychisch in der Lage sind, so gut wie möglich zumindest simuliert.

Krieg und Zivilisationsbruch sind insbesondere in der frühen Prosa Wolfs der zuweilen ignorierte, aber eben nicht zu leugnende Hinter- oder vielmehr Untergrund allen Geschehens. Sie sind, so ließe sich die Beschaffenheit der erzählten Welten und insbesondere der Böden lesen, das rissige und brüchige, das unsichere und unstete Terrain, auf dem die Nachkriegsgesellschaft ihr Leben aufbaut. ⁴⁰ Der Boden erweist sich werkgenetisch ab *Pilzer und Pelzer* bereits in seinem Normalzustand als in höchstem Maße unsicherer Grund: »Der Boden an vielen Stellen gespalten gerissen, spitze Bäume oder vielmehr Schlamm Schaum große platzende Blasen schwarze Schlacken undsoweiter« (PP, 61). Durch sein ständiges Bersten und Aufklaffen ist er als »Unterlage unserer täglichen Existenz«, als die ihn Wobser noch im Motto zu Wolfs Debüt ausweist (FB, unpaginiert [5]), unzuverlässig und potentiell lebensgefährlich. ⁴¹ Auch so lässt sich

38 BORCHERT, *Das Gesamtwerk*, 120.

39 Ebd., 120f.

40 Auch Helmut Lethen wählt (in Bezug auf die Zwischenkriegszeit) das Bild des »unsicheren Terrain[s]«, wenn er beschreibt, wie die Stunde der »Verhaltensregeln« schlägt, wenn, wie im bzw. nach dem Krieg, alle »Horizonte der Orientierung zusammenbrechen«: LETHEN, *Verhaltenslehren der Kälte*, 221.

41 Ganz ähnliches lässt sich für *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* feststellen, wo die »große Ebene« ihre »Gefährlichkeit« bereits im Titel kundtut: »Manchmal bebt auch die Erde, und dann sinkt ein

die von Wolf für seine Prosa reklamierte »realistische« »Bodenlosigkeit« des Ins-Lee-re-Tretens⁴² verstehen: als Bodenlosigkeit der (Zeit-)Geschichte, deren traumatisches Vergangenes in der Gegenwart – wenn auch zuweilen kaum merklich – insistiert. Angesichts der Generationenzugehörigkeit Wolfs kann dies kaum verwundern: Für die Zwischengeneration der Kriegskinder wie auch noch für die 68er Generation lebten Nationalsozialismus und Kriegserfahrung, wenn auch von der öffentlichen politischen Bildfläche verschwunden und kollektiv beschwiegen, in personalen Kontinuitäten und in den Familien als »verdrängte Erfahrung oder gehütetes Geheimnis, als verhärtete Haltung, als seelischer Schaden« fort und waren als »subkutane Naherfahrung« konstant präsent.⁴³

Die Bodenlosigkeit der erzählten Welt in *Pilzer und Pelzer* ist also reine Fiktion und Verweis auf zeithistorische Realität gleichermaßen: Sie weist die wortwörtlich fundamentale Brüchigkeit der Realität aus, deren Ordnungen längst nicht so stabil sind, wie sie im alltäglichen Erleben scheinen mögen. Das (wie man bei Borchert an der Figur Beckmanns sieht) eigentlich nicht erträgliche Katastrophische ist innerhalb der Diegese der Prosa Wolfs zur prekären Normalität geworden – zur Normalität für Figuren und Vermittlungsinstanzen, die sich ganz selbstverständlich in der ihnen vertrauten Umgebung der allgegenwärtigen katastrophischen Ein- und Ausbrüche des Bodens als Sinnbild eines traumatischen Realen bewegen, nicht aber zur Normalität für die Leser:innen. Diese starren auf das in den Katastrophen als permanente Störungserscheinung die Texte punktierende Einbrechen eines nie vollständig zu bestimmenden Realen, das aufgrund der Selbstverständlichkeit, mit der es innerhalb der Diegese hingenommen wird, in der Rezeption zwar lachen macht, ohne aber je gänzlich weggelacht werden zu können. Die Darstellung bewirkt kein »befreiendes und befreites Lachen«, da die dargestellten Widersprüche nicht aufgelöst und die Rezipient:innen so nicht auf den sicheren »Boden einer fraglosen und selbstverständlichen Weltorientierung« zurückgeführt werden.⁴⁴ Die Beschaffenheit der Böden erweist sich als Versuch, die Kriegserfahrung als der Gegenwart unterliegende Prägung kenntlich zu machen und auf diese Weise eine Wirklichkeit zu repräsentieren, deren Verhältnisse selbst so grotesk sind, dass ihnen nur eine groteske Darstellung gerecht zu werden vermag.

Haus in den Sumpf [...] Die ganze Gegend war aufgeknickt und hinuntergefallen in eine andere Gegend« (GE, 57), heißt es hier etwa, oder: »Eben bin ich auf einer Ebene gegangen, aber nun zerreißt diese Ebene, sie spaltet sich auf« (GE, 99). – Urs Widmer identifiziert 1966 (mit Blick auf u.a. Wolfgang Borchert, Jürgen Lenz und Ilse Aichinger) zwei zentrale Bildbereiche, über die der Krieg in der jüngsten Nachkriegsliteratur gefasst werde: zum einen als Tier, zum anderen als Naturelement und Naturkatastrophe. Vgl. WIDMER, 1945 oder die »Neue Sprache«, 188–195.

42 WOLF, »Ror Wolf im Gespräch mit Rudolf Gier und Joachim Feldmann«, 343.

43 ASSMANN, *Geschichte im Gedächtnis*, 44f. Wolfs Debüt erscheint in einer Zeit des Umschlags: Die erste Phase der deutschen Erinnerungsgeschichte, in der der offizielle Gedächtnisdiskurs Assmann zufolge kaum durch biografisches Erinnern gedeckt war, sondern vielmehr die politische Deklaration stellvertretend für das biografische Schuldbewusstsein stand, während die persönliche Erinnerung von Abwehr der Schuld geprägt war, wurde in den 1960er Jahren von der zweiten Phase der Erinnerungsgeschichte abgelöst, die – aufgrund des unerbittlichen Nachfragens der jüngeren Generation – »im Zeichen der familialen, juristischen und historischen Aufklärung« stand. ASSMANN, »Persönliche Erinnerung und kollektives Gedächtnis in Deutschland nach 1945«, 88.

44 PIETZCKER, »Das Groteske«, 209.

Untote Pferde der Geschichte oder das gewaltbesetzte Imaginäre

Erst ab *Pilzer und Pelzer* ist die Bodenbeschaffenheit in Wolfs Prosa von der beschriebenen Brüchigkeit geprägt, die jegliche Vorstellung eines verlässlichen, festen Grunds verabschiedet. Doch die Verknüpfung von traumatischem Realen mit der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts über das Motiv des Bodens bzw. der Erde ist bereits im Debüt angelegt. Hier scheint dem Boden zumindest von manchen Figuren noch das Potential zugesprochen zu werden, die Geschichte nicht nur tragen, sondern auch »bewältigen« zu können. Im Rahmen des Handlungsstrangs B der *Fortsetzung des Berichts* gibt es eine Szene, die wiederholt erzählt wird und dadurch, aber auch durch ihre Eindrücklichkeit ein motivisches Schwerezentrum des Texts darstellt: das qualvolle Sterben und der Versuch der Beerdigung eines Pferds. Die Szene erweist sich sowohl als Auseinandersetzung mit einem für Wolfs Debüt elementaren Prätext wie auch als Kommentar zur gesellschaftlichen Situation der 1950er Jahre.

Das Ich^B und Wobser sehen bei ihrer Wanderung eine »Folge von Peitschenschlägen auf etwas wie einen dunklen verklebten aufgeriebenen Pferde Rücken«, das sich konkretisiert als ein »mit überkreuzten Striemen im Fell zusammenbrechen[des]« Pferd (FB, 64), das »stark aus den Nüstern blutend immer noch unter Peitschenhieben in den mürben Ackerboden einsink[t]« (FB, 65); ein Vorgang, den Wobser mit den lapidaren Worten kommentiert, »das [sei] die Wirklichkeit« (FB, 64). An späterer Stelle im Buch, aber im Kontext derselben, iterativ erzählten Szene des Vorbeikommens »an dem blutüberkrusteten Körper des Pferdes«, fügt er hinzu: »sehen Sie, [...] alles ist vergänglich« (FB, 171). Ob das in einer »Blutlache« (FB, 68) gemeinsam mit »eine[r] Anzahl vom Bauern mit der Peitsche erschlagene[n] Krähen« in einer »verschlammten Grube« liegende Pferd, das »mit einer Hälfte schon in die saugende Erde eingedrungen« ist (FB, 171), durch Zutun eben dieses Bauern im Sterben liegt, oder aber das Pferd, aus dessen Körper »kleine gelbe Würmer herausragten« aus einem anderen Grund verendet und vom Bauern vor den Krähen, welche »auf den Pferdekörper hüpfen und ihre Schnäbel in das Fleisch hacken« (FB, 135), zu schützen versucht wird, bleibt unklar.⁴⁵ Klar hingegen ist das Ansinnen des Bauern, das Pferd zu beerdigen: Er hebt »mit seiner Schaufel eine Grube« aus und fordert die Ich-Figur und Wobser auf, »mit anzupacken, das Pferd, das warm und dampfend [wie ein Erdhaufen] neben der Grube liegt, auf dessen Körper die Bremsen schwer von Blut vollgesogen hocken, in die Grube zu werfen.« (FB, 134)⁴⁶ Im 1963 vorveröffentlichten Auszug aus dem Debüt, *Das Verschwinden des Bauern in der Ferne*, leisten Wobser und das Ich der Aufforderung des Bauern Folge:

45 Auch wenn bei der ersten Nennung der Bauer das Pferd zu quälen scheint (vgl. FB, 64), gibt es auch Hinweise auf die zweite Variante. Vgl. hierzu die Kommentare des Ich: »der Bauer riß plötzlich seine Peitsche in die Höhe und hieb wie besessen auf die Krähen ein, die auf dem Körper des Pferdes hockten, die bläuliche weiche Bauchdecke aufrissen und das Gedärm herauszupften« (FB, 170) und »ich sah den Versuch des Bauern, die Krähen vom Körper des Pferdes, das mit einem Anheben des Kopfes noch einen Lebensrest andeutete, herunterzupeitschen« (FB, 221).

46 Fast wortgleich lautet die Szene in *Wolf*, »Das Verschwinden des Bauern in der Ferne«, 591, wo sie sogar titelgebend ist, mit dem einzigen Unterschied des im Buch gestrichenen Einschubs »wie ein Erdhaufen«.

Auf sein Kommando ließen wir das Pferd fallen und hörten, nach dem Fall des Pferdes, das Klatschen seines Körpers am Boden der Grube, das Flüstern Kichern Kreischen der Frauen im Hintergrund und im Weitergehen die Schaufel des Bauern, die in den Erdhaufen drang und das Pferd in der Grube zuschüttete und sein Keuchen Ächzen und Schreien. Als wir uns umdrehten, sahen wir den Bauern die Faust ballen und sie gegen den Himmel, die Grube, die Frauen und den Karren schütteln, während die Krähen mit kurzen schaukelnden Schritten um die Grube herumgehen und nun, wo der Bauer seine Arbeit unterbrochen hat, auf den Pferdekörper hüpfen und ihre Schnäbel in das Fleisch hacken.⁴⁷

Während in der frühen Version des Texts davon auszugehen ist, dass der Körper des Pferds – wenn auch mit Unterbrechungen – beerdigt wird, so ist die Szene für die Buchpublikation geringfügig, aber einschneidend verändert. Der Bauer muss hier mühsam allein versuchen, das Pferd unter die Erde zu bringen, denn Wobser und das Ich verweigern ihre Mithilfe:

Ich nicht. Ich auch nicht. Ja so war es. Ich hörte das Wälzen und Schnaufen und nach dem Fall des Pferdes, das Aufklatschen des Körpers am Boden der Grube, das Flüstern Kichern Kreischen der Frauen im Hintergrund und im Weitergehen die Schaufel des Bauern, die in den Erdhaufen drang. Als wir uns umdrehten, sahen wir den Bauern die Faust ballen und sie gegen den Himmel, die Grube, die Frauen und den Karren schütteln, wir sahen die Krähen mit kurzen schaukelnden Schritten um die Grube herumgehen, auf den Pferdekörper hüpfen und ihre Schnäbel in das Fleisch hacken. (FB, 134f.)

Im Gegensatz zur Vorstufe bleibt im Debüt unklar, ob das Pferd beerdigt wird oder in der offenen Grube liegenbleibt: Die Rede vom ›Zuschütten‹ (und dessen offenbar nur kurzzeitiger Unterbrechung) ist getilgt; auch fast einhundert Seiten später ist der Bauer im Wiederaufgriff der Szene noch damit befasst, »die Krähen vom Körper des Pferdes [...] herunterzupeitschen« (FB, 221), so dass der Eindruck entsteht, das Pferd bleibe für immer »mit einer Hälfte schon in die saugende Erde eingedrungen« in der »verschlammten Grube« (FB, 171) liegen.

Die im gesamten Debüt immer wieder aufgegriffene Szene des verendenden bzw. verendeten Pferds verweist prominent auf Claude Simons *Die Straße in Flandern*, in dem ein am Rand der Straße liegender Pferdekadaver eine zentrale Rolle spielt. Dieser wird bei Simon bereits auf den ersten Seiten des Texts eingeführt: Der Erzähler aus der *Straße in Flandern* erkennt, entkräftet vom Krieg und vollkommen übermüdet, auf dem Boden vor sich etwas »Unwirkliches«, das einmal »ein Pferd gewesen war« und das nun »nur noch ein unförmiger zu drei Vierteln mit Schlamm bedeckter Haufen von Gliedern, Hufen, Leder und verklebtem Fell« ist.⁴⁸ Dieser Kadaver, auf dem das Blut »wie eine Glasur glänzte und sich auf der oder besser über die Kruste aus Schlamm und verklebtem Haar hinaus erstreckte« ist »mit einem flüssigen graugelben Schlamm überzogen und anscheinend schon zur Hälfte von der Erde aufgesogen worden«, die, das Pferd wieder in

47 Ebd.

48 SIMON, *Die Straße in Flandern*, 24.

ihren Schoß aufnehmend, »wahrscheinlich so etwas wie ein saugendes Geräusch machte«. ⁴⁹

Die nicht nur motivische, sondern, wie die Zitate zeigen, an dieser Stelle sogar wörtliche intertextuelle Bezugnahme auf Simons berühmten Text ist nicht allein als Reverenz Wolfs an dessen eindringliche neue Prosaform zu verstehen. ⁵⁰ Sie schließt auch an die Verhandlung von traumatischer Kriegserfahrung und der darauffolgenden Erinnerungs- und Verarbeitungsprozesse an – die beim 1913 geborenen Simon allerdings auf die eigene im Zweiten Weltkrieg als Soldat gemachte Erfahrung referiert. Wie bei Simon ist auch bei Wolf die Erde keine göttliche, lebensspendende Mutter Erde, sondern eine vom Menschen geschändete und eine verschlingende Natur, die sich das Pferd, das bei Simon in den Kriegswirren am Rand der Straße zurückgelassen und bei Wolf in *Fortsetzung des Berichts* vom Bauern zumindest zu beerdigen versucht wird, durch den Schlamm und mit Hilfe der Würmer und Krähen wieder einverleibt, aber doch nie gänzlich in sich aufnimmt. ⁵¹ Das intradiegetisch wiederholt stattfindende und immer wieder erzählte Vorbereiten des Erzählers am Pferdekadaver in der *Straße in Flandern*, das auf die Geschichte als ewige Wiederkehr des Gleichen verweist, ⁵² wird durch die intertextuelle Aufnahme und ebenfalls iterative Beschreibung in der Szene des sterbenden bzw. gestorbenen Pferds bei Wolf in einer »Wiederkehr der Wiederkehr« performativ ausgespielt und potenziert. Was Wolf im Aufgriff der Pferde-Szene Simons profiliert, ist auch das Fortwirken des Kriegs in die Gegenwart hinein: Der Krieg, seine Opfer und Folgen, sein Fortbestehen im von Gewalt besetzten kollektiven Imaginären, sei es in bewusster (Nach-)Erinnerung oder im Trauma, sein Fortbestehen auch in der Literatur können für die folgende Generation nicht »lieggelassen« werden. Das (für immer) im Schlamm steckende und sterbende Pferd wird – im Spiel »mit dem faschistoiden Terminus »Blut und Boden« ⁵³ – zur Allegorie des insistierenden Untoten der Geschichte, das literarisch aufgegriffen wird im stets misslingenden Versuch, dieses zu beerdigen. ⁵⁴ Das Bild des

49 Alle Zitate ebd., 24f.

50 Vgl. zu Überschneidungen der Schreibweisen Simons und Wolfs das Kap. I.2.3.

51 Zur Analyse der Naturdarstellung Simons vgl. WARNING, »Erzählen im Paradigma«, 204.

52 Vgl. ebd.

53 Ror Wolf im Gespräch mit Kai U. Jürgens am 2. November 2009, zitiert in: JÜRGENS, »Nachwort [*Fortsetzung des Berichts*]«, 280.

54 Für einige Autor:innen nicht nur der Generation Wolfs ist dieser thematische Komplex zu einem Kraftzentrum der künstlerischen Arbeit geworden; man denke etwa an das literarische wie filmische Werk Alexander Kluges (wie Wolf 1932 geboren), das Schreiben Elfriede Jelineks oder des gut zehn Jahre jüngeren W. G. Sebalds. Über welch lange Zeitspannen hinweg derartige Prozesse der unmöglichen »Aufarbeitung« wirksam sind, zeigt jüngst auch der sich einer analogen Bodenmetaphorik bedienende Roman *Winterbergs letzte Reise* von Jaroslav Rudíř, in dem über die Erde im Ort Chlum von den Figuren berichtet wird, diese wolle die dort im Krieg nach der Schlacht von Königgrätz beerdigten »Toten nicht verdauen, die Erde wollte sie ausbrechen und loswerden«. RUDÍŘ, *Winterbergs letzte Reise*, 26. Zu Elfriede Jelineks in diesem Kontext zentralen, 1995 veröffentlichte Prosatext *Die Kinder der Toten* vgl. (mit Schwerpunkt auf dem Boden und der konvulsivischen Landschaft) Juliane Vogel, die herausarbeitet, wie Jelinek in einer »gigantischen Allegorie der österreichischen Nachkriegskultur« das »Totalversagen des Bodens« als das »Totalversagen einer Gesellschaft« vorführt, welche sich »auf einem von »Maische« aufgeweichten Grund neu verankern zu können glaubte«. VOGEL, »Keine Leere der Unterbrechung«, 16.

Pferds zeigt so auf die Erfahrung des Kriegs als eine außerhalb der Sprache stattfindende traumatische Begegnung mit einem Realen, das nicht assimiliert werden kann, aber in ewiger Wiederholung insistiert.⁵⁵

In der »zutiefst tragische[n]« Zeitkonzeption Simons, in der Erinnerung und Wiederholung quälende Provisorien im Subjekt wie Objekt gleichermaßen zerstörenden Strom der Zeit darstellen, ist die gesamte Welt in einem alles »umfassenden Sog der Auflösung« begriffen.⁵⁶ Auch in Wolfs Debüt ist der Tod omnipräsenter Faszinationsgegenstand, auch bei Wolf wird mit einem hohen Maß an sprachlicher Gewalt eine die Diegese prägende Negativität etabliert.⁵⁷ Der »Sog der Auflösung« aber hat sich bei Wolf, wie noch genauer gezeigt werden wird, zu einem »Sog der Einverleibung«, einem Begehren des Verschlingens hin verschoben, dessen Agens nicht primär Zeit, Tod oder Natur sind (wie bei Simon), sondern der sich die Welt zu eigen machende Mensch.

5.2 Herrschaft als Prinzip aller Beziehungen. Weltverhältnis und Geschlechterverhältnis

In der untersuchten Szene des Fallens aus *Pilzer und Pelzer* wird das Katastrophische, die Zerstörung und das Sterben vor dem Fenster nicht nur, wie oben beschrieben, ausgeklammert, sondern es wird auch, wie bereits an früherer Stelle angesprochen, anhand der Praktiken des Notierens und Aufschreibens durch die Ich-Figur bearbeitet und durch Pilzer und Pelzer anhand eines wissenschaftlichen Diskurses einzuhegen versucht. Pelzer formuliert eine Theorie zu den »Wirkungen und Veränderungen« des »Herabfallen[s]«, bei dem es sich seiner »Meinung nach« um »Stücke von Köpfen« handelt (PP, 90). Pilzer allerdings, »der über seinen Büchern saß, hatte große Zweifel, so nannte er seine Gedanken zu dieser Zeit, Zweifel, große Zweifel, diesen Behauptungen gegenüber, er glaube nicht an Köpfe, sondern eher schon an undsofort undsofort Dinge« (PP, 90). Es folgt ein Kapitel, in dem Pelzer »das Hauptergebnis seiner Theorie« weiter ausfaltet und sich gegen die Kritik verteidigt, er überschätze die »Fallgeschwindigkeit«

55 Vgl. zum nicht assimilierbaren, unverfügbaren Realen als Kern des Traumas das Kapitel *Tuché und Automaton* in LACAN, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, 60–65.

56 COENEN-MENNEMEIER, *Nouveau Roman*, 93. Vgl. auch den Schluss der *Straße in Flandern*, hier zitiert nach der (auf Grundlage der Arbeit Tophovens erstellten und den hier fokussierten Aspekt stärker hervorhebenden) neueren Übersetzung Eva Moldenhauers: »die Welt stand still erstarrt zerbröckelnd sich häutend einstürzend nach und nach zerfallend wie ein aufgegebenes, unbrauchbares Gebäude, preisgegeben der zusammenhangslosen, lässigen, unpersönlichen und zerstörenden Arbeit der Zeit.« SIMON, *Die Straße in Flandern* (2003), 333. – Ina Appel konstatiert zu Wolfs *Nachrichten aus der bewohnten Welt*, allerdings ohne zeithistorische Bezüge herzustellen: »Geschichte wird nicht mehr nach dem Prinzip der Kontinuität als kausale, sinnvolle Entwicklung konstruiert, vielmehr ist sie nur noch als Negativ, als zyklische Wiederkehr katastrophaler und grotesker Ereignisse, als Destruktionsfaktor präsent.« APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, 126.

57 Coenen-Mennemeier schreibt (mit Blick auf Simons Vorbild Proust), es sei »zweifelsohne der Tod, dem Individuen, Epochen und Kulturen gleichermaßen ausgesetzt sind«, um den Simons Schreiben kreise. COENEN-MENNEMEIER, *Nouveau Roman*, 93.

– wobei anstatt inhaltlicher Argumente primär seine rhetorischen Wendungen und Wissenschaftsjargon imitierenden Floskeln referiert werden. Pelzer meint,

der letzte Ansatz, nicht wahr, Aufsatz, vielmehr Aufsatz, nicht wahr, sei ja bekannt, und da nun, wie man in seinen Notizen nachlesen könne, abgesehen einmal von der Schwere [...] dieser Gegenstände alles andere bekannt sei, mit anderen Worten, alles andere vollkommen sicher sei, unwiderlegbar sei, so sei es nicht schwer, auch die Schwere zu ermitteln, denn wenn man erwäge, nicht wahr, daß alles oder im Grunde fast alles, jedenfalls das meiste, was hier vorgetragen werde, eine Sache der Erfahrung, der Beobachtung oder aber der strengen Berechnung sei, dann werde man natürlich zugeben müssen, daß die Fallgeschwindigkeit gar nicht zu überschätzen sei, er nehme auch an, daß man seine kleine Abhandlung darüber gelesen habe. Er erhob sich jetzt, um zum Kernpunkt seiner Ausführungen zu kommen. (PP, 91)

Im bereits beschriebenen, die eigene Rede systematisch unterlaufenden Prosarhythmus Wolfs wird der Bombenkrieg und dessen unbegreifliches Grauen in Pelzers Ausführungen auf zu berechnende Faktoren reduziert und somit zu objektivieren versucht. Die sich ereignende Katastrophe und deren Ursache – der Krieg als Exzess menschlicher Gewalt – werden ignoriert, indem allein der Parameter der »Fallgeschwindigkeit« im Fokus des Interesses steht. Ein Parameter, der angesichts der sich vollziehenden Zerstörung und des traumatisch einbrechenden Realen ein zwar nicht gänzlich irrelevantes, aber doch unzureichendes, wenn nicht unangemessenes Erklärungsmodell der Situation anbietet. Vorgeführt wird die Vergeblichkeit des Versuchs, dem Trauma mit Vernunft zu begegnen: Letztere erweist sich, unbenommen ihres Strebens, dem Geschehen analytisch Herr zu werden, als unfähig, das (letztlich von ihr selbst verursachte) Unheil zu erfassen.

»Seit je hat Aufklärung«, so konstatieren Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in ihrer *Dialektik der Aufklärung*, »im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen.«⁵⁸ Im Chaos der Welt solle die »Synthesis zur Rettung« werden, indem der Begriff ersetzt werde »durch die Formel, Ursache durch Regel und Wahrscheinlichkeit«.⁵⁹ Die bürgerliche Gesellschaft sei beherrscht vom Streben nach der »Berechenbarkeit der Welt« durch formale Logik, Vereinheitlichung und Äquivalent. So mache sie »Ungleichnamiges komparabel, indem sie es auf abstrakte Größen reduziert«.⁶⁰ Das Motiv einer solchen vollkommenen Berechnung von Welt zieht sich in *Pilzer und Pelzer* auch jenseits der Szene des Bombenangriffs durch den gesamten Text: Die unverlässliche, gefährliche, katastrophische Umwelt wird (im Sinne Adornos und Horkheimers) positivistisch zu verstehen, beschreiben, kartieren und somit auch zu beherrschen versucht – wenn auch dieses Ansinnen zum Scheitern verurteilt ist.⁶¹ Vor allem die Figuren Pilzer und Pelzer sind (wie

58 HORKHEIMER/ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, 9.

59 Ebd., 11.

60 Ebd., 13.

61 Ähnliches lässt sich auch für die anderen langen Prosatexte Wolfs feststellen. Im Debüt ist es vor allem Krogge, der sich als Naturforscher geriert und dabei auf viele weitere Forscherpersönlichkeiten Bezug nimmt: Vgl. hierzu VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*,

bereits im Kontext der Versuche der Wolkenbeschreibung an früherer Stelle erwähnt) in der Manier der flaubertschen Wissbegierigen Bouvard und Pécuchet bestrebt, den ›Geheimnissen der Natur‹ auf den Grund zu gehen:

Pilzer sah ich selten in dieser Zeit, er hielt sich zwischen den Gefäßen seines Laboratoriums auf, zerlegte mit großer Geduld die Mischkörper, erschloß die zusammengesetzten Dinge und ruhte nicht eher, bis alle die unter der Rinde der Natur verborgenen Überraschungen zum Vorschein kamen (PP, 43).

Die Figuren bewegen sich wie Forschungsreisende durch die erzählte Welt; sie erkunden Dimension und Beschaffenheit des sich stets verändernden Hauses und dessen unterschiedlichen Gegenden samt Flora, Fauna und Bevölkerung. Offensichtlich ist eine ganze Riege von (ausschließlich männlichen) Forschern daran beteiligt, das Haus zu erschließen und dabei »kein Geheimnis« mehr offen zu lassen.⁶² Die schon im Kontext der Schreib-Szenen untersuchte Rede vom ›Aufschreiben und Eintragen‹ erinnert zudem an wissenschaftliche (etwa, wie im folgenden Zitat, ethnologische) Reiseberichte; der Tonfall ist derjenige der europäischen Inventarisierung der Welt, der Beschreibung ›wilder‹ Völker und deren Gebräuche.⁶³

Es gluckste und gluckerte in dieser Gegend [...]. Ich sah die Männer mit dampfenden Pfeifen und die Frauen mit tropfenden Messern [...], ich sah sie lebendige Fische in Riemen zerschneiden und mit blutigen Händen verzehren, ich sah [...] ihre großen

277–306, sowie das Kap. II.1.3 dieser Arbeit. Auch hier kann, wie van Hoorn konstatiert, »das angestrebte naturbeschreibende Welterfassungsprogramm« nicht realisiert werden; der »Bezeichnungswunsch« ist zum Scheitern verurteilt. Es sei »das naturgeschichtliche Verfahren der Identifikation, das Ding und Begriff zusammenführt und im taxonomischen System nominalistisch fixiert, das in *Fortsetzung des Berichts* systematisch ad absurdum geführt wird.« Ebd., 312f. Vgl. zur »drastischen Kritik« an Wissenschaft und technologischem Fortschritt im Debüt auch JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 132–136. In Bezug auf *Nachrichten aus der bewohnten Welt* kommt Appel zu einem ähnlichen Ergebnis, wenn sie schreibt, der Erzählungsband inszeniere und entblöße ein »Homogenitätspostulat, das alles mit allem vergleichbar macht, die Vielfalt empirischer Wirklichkeit auf die Einfachheit von Kategorien, Strukturen und Gesetzen zu reduzieren sucht«. Vgl. APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, 122–125, Zitat 122.

- 62 Vgl. etwa: »Natürlich hatte ich alles vorausgesehen, ich kannte die kurzen kahlen, vermutlich auch kühlen Berichte über die letzten Ereignisse, die Pilzer mit den Darstellungen Bocks von diesem Teil des Hauses verglich. Pelzer führte dagegen die Beobachtungen Hocks an, so daß sich für Pilzer die Frage nach den Ansichten Barts ergab, die Pelzer veranlaßte, von den Auffassungen Schwimms zu sprechen« (PP, 94f.). Direktes Zitat im Fließtext: HORKHEIMER/ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, 11. In Bezug auf Bacons *In Praise of Knowledge* führen diese aus: »Die glückliche Ehe zwischen dem menschlichen Verstand und der Natur der Dinge [...] ist patriarchal: der Verstand, der den Aberglauben besiegt, soll über die entzauberte Natur gebieten« (ebd., 10).
- 63 Klaus Theweleit weist darauf hin, dass das Verfahren der Erstellung von Listen, das, wie in Kap. I.3.3 gezeigt, in Wolfs Prosa einigen Raum einnimmt, je nach Kontext nicht unabhängig von Kolonialgeschichte zu denken ist: Die Liste war (und ist) auch ein Werkzeug der Beherrschung. Vgl. THEWELEIT, ›You Give Me Fever‹. Arno Schmidt. *Seelandschaft mit Pocahontas*, 271. Vgl. in diesem Kontext zum Strang der Afrika-Reisenden in Wolfs Debüt VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, insb. 285–293, die von einem »unheilvolle[n] Abgrund« spricht, der sich inmitten »der bürgerlichen Tafelrunde« eines »mächtigen Weißen« auftut (ebd., 293).

schwimmenden lidlosen Augen, ihre plattgedrückten Gesichter, und die erklärenden Worte Pilzers, eines Kenners dieser Gegend des Hauses, der auf alles, woran wir vorbeikamen, mit dem Finger deutete, rasseln mir noch in den Ohren. (PP, 65)

Es ist nicht weniger als das rationalistische Großprojekt der Moderne, das anhand der Zitate einer positivistisch-wissenschaftlichen Aneignung der Welt in der Prosa Wolfs der Lächerlichkeit preisgegeben wird – ein Projekt, das seine Blütezeit gerade in derjenigen Epoche hat, welche der wolfschen Prosa als Folie dient. Zur Diskussion gestellt wird (erkennbar geschult an der in den 1960er Jahren geführten Technokratiedebatte, in der Kritik an überschießenden aufklärerischen Naturbeherrschungsphantasien und instrumenteller Vernunft geübt wurde) die fortschrittsoptimistische Utopie, die Welt und mit ihr die sie bewohnenden Menschen und Gesellschaften wären anhand von Abstraktionen zu durchdringen und folglich auch zu verwalten und nutzbar zu machen.⁶⁴ Dies gilt im Übrigen nicht nur für *Pilzer und Pelzer* und, wie bereits angeklungen ist, das Debüt Wolfs, sondern auch und insbesondere für dessen unter dem Pseudonym Raoul Tranchirer veröffentlichte mehrbändige *Enzyklopädie für unerschrockene Leser*, die im Stil der im 19. Jahrhundert weit verbreiteten Konversationslexika und Enzyklopädien als Ausprägungen einer bürgerlichen Wissenskultur suggeriert, »es gebe eine Totalität dieses Wissens, welche durch die gesammelten Einzelinformationen zumindest repräsentiert« werden könne.⁶⁵ Belächelt wird dabei weniger ein großväterlicher Lexikonstil, so Brigitte Kronauer, »als die durchaus zeitgenössische Hilflosigkeit all unserer Definitions- und Orientierungsbemühungen gegenüber dem nicht zu Bändigenden.«⁶⁶

In der Typoskriptfassung von *Pilzer und Pelzer* wird die ›Dialektik der Aufklärung‹, die Idee einer dem Fortschritt stets auch innewohnenden Regression, in einer in der Buchpublikation so nicht mehr vorhandenen Kondensierung humoristisch ins Bild gesetzt. Hier bezeichnet sich das Ich noch selbst als »[N]aturforscher« – eine Zuschreibung,

64 Wolfs Ironisierung des ethnologischen Blicks in den 1950er und 1960er Jahren steht im diskursgeschichtlichen Kontext etwa der Arbeit Claude Lévi-Strauss', der mit *La pensée sauvage* 1962 (in deutscher Übersetzung als *Das wilde Denken* 1968 erschienen) im Rahmen des ethnologischen Strukturalismus seine Vernunftkritik formuliert. Zur Analyse des modernen Projekts und dem ›Rationalismus‹ der Lebensgestaltung vgl. exemplarisch den maßgeblichen Impuls von WEBER, *Wirtschaft und Gesellschaft* (1972). Für den Philosophen und Schriftsteller Günther Anders, der als engagierter Intellektueller zu einem Wegbegleiter politischer Bewegungen wurde, hat, wie dieser in den 1950er Jahren ausformuliert, die Technik das Subjekt in der Nachkriegsgeschichte abgelöst: Vgl. ANDERS, *Die Antiquiertheit des Menschen I* (1994).

65 SCHMITZ-EMANS, *Enzyklopädische Phantasien*, 327. Während tatsächliche Lexika Textformate darstellen, »die dem Menschen das Durchschauen der Welt und deren Beherrschung erleichtern sollen«, so ist die Rezeptionswirkung von Tranchirers ›Enzyklopädie‹ geradezu entgegengesetzt: »Hier wird«, so Schmitz-Emans, »nichts wirklich transparent gemacht; im Gegenteil wird vieles verdunkelt oder in seiner Rätselhaftigkeit ausgestellt.« Ebd., 314f. In seinen ›Ratschlägern‹ demonstrierte Wolf im gewichtigen Ton eines sachkompetenten Biedermanns gerade »die Partikularität [...] des Wissens, welche durch die Verwalter der geläufigen Wissensdiskurse nicht im Sinn synthetisierender Darstellung kompensiert, sondern noch weiter vorangetrieben wird, insofern nicht nur die Welt als Stückwerk beobachtet wird, sondern auch noch die Meinungen über sie auseinandergehen.« Ebd., 307. Es werde also anstatt von empirischem Wissen vielmehr die »Zerlegung und Generierung von ›Welt‹« vorgeführt. Ebd., 323.

66 KRONAUER, *Favoriten*, 62.

die in der Publikation nur noch gegenüber anderen Figuren (etwa Pilzer oder Pelzer) gemacht wird. Dieses Ich teilt an fortgeschrittener Stelle im Text, an der es sich schon länger auf der (auch im Buch geschilderten) mühevollen Forschungsreise in der Wildnis des Hauses befindet, Folgendes mit: »ich verzehrte einen rohen vogel, ich verwünschte die stunde, in der ich den beschluß gefaßt hatte, ein naturforscher zu werden«.⁶⁷ Der Naturforscher als Inbegriff eines die Welt durch Wissenschaft und Technik erfassenden und beherrschenden, rationalen und zivilisierten Subjekts »verzehrt[] einen rohen vogel«. Es folgen keine weiteren Erklärungen, doch klar ist: Der Naturforscher verfehlt um ein Weites die selbstgesteckten Ziele. Er fällt, offensichtlich der Beherrschung des Feuers und der Kulturtechnik der Nahrungszubereitung unter den gegebenen Umständen nicht (mehr) fähig, in einen präzivilisatorischen Zustand zurück – und zwar, so könnte man mutmaßen, gerade weil er als zivilisiertes Subjekt der Natur und einer mit dieser im Alltag verbundenen Lebensweise entfremdet ist. Wenn die von ihm entzweite Natur zwar womöglich noch theoretisch zu erfassen ist, der Vogel aber vom Naturforscher nicht für eine adäquate Befriedigung seiner Grundbedürfnisse zubereitet werden kann, erweist sich die angestrebte vollkommene Naturbeherrschung als flüchtiges Trugbild. In einer arbeitsteiligen Gesellschaft haben sich die Kenntnisse ausdifferenziert, mit wissenschaftlich-technischem Fortschritt nehmen nicht unbedingt auch praktische oder kreative Fähigkeiten des Einzelnen zu.⁶⁸ Der Naturforscher fällt zurück in eben jene prä-technische, quasi-animalische Existenz, die nach Adorno und Horkheimer »der Zivilisation die absolute Gefahr« darstellt: Die Vorstellung, »daß das Selbst in jene bloße Natur zurückverwandelt werde, der es sich mit unsäglichem Anstrengung entfremdet hatte«, ist für das aufgeklärte Subjekt mit größtmöglichem Schrecken behaftet.⁶⁹ Angesichts dieses Schreckens erfolgt der Rückfall der »entfremdete[n] Ratio«⁷⁰ in Person des Naturforschers in den Bannkreis des überwunden geglaubten magischen Denkens: Das Ich »verwünscht[]« den Beschluss, ein Naturforscher zu werden – »Aufklärung schlägt in Mythologie zurück«.⁷¹

Zylinder, Quader, Würfel. Die Welt als Objekt der Einverleibung

Bereits in Wolfs Debüt ist eine Auseinandersetzung mit dem rationalistischen Streben angelegt. Während in Arno Schmidts *Aus dem Leben eines Fauns* der Ich-Erzähler ein ausgesprochener Karten-Liebhaber ist (»Ahhhhh!!!! – –/Die große alte Karte!!«⁷²), der nicht nur auf »dem Meßtischblatt 1: 25.000«, sondern auch »nochmal vorsichtshalber beim Katasteramt in Fallingbistel auf den 5.000 Blättern der Grundkarte«⁷³ nachsieht, und

67 WOLF, *Pilzer und Pelzer*. Manuskript Prosa [DLA], 155.

68 Vgl. HORKHEIMER/ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, 42: »Die Menschheit, deren Geschicklichkeit und Kenntnis mit der Arbeitsteilung sich differenziert, wird zugleich auf anthropologisch primitivere Stufen zurückgezwungen, denn die Dauer der Herrschaft bedingt bei technischer Erleichterung des Daseins die Fixierung der Instinkte durch stärkere Unterdrückung. Die Phantasie verkümmert. [...] Der Fluch des unaufhaltsamen Fortschritts ist die unaufhaltsame Regression.«

69 Beide Zitate ebd., 37.

70 Ebd., 44.

71 Ebd., 6.

72 SCHMIDT, *Aus dem Leben eines Fauns*, 335, Kursiv. im Original.

73 Ebd., 360, Kursiv. im Original.

neben einer genauesten Kartierung der Welt auch Prozesse der Automatisierung und Industrialisierung befürwortet,⁷⁴ ist in *Fortsetzung des Berichts* der aufklärerische Impuls des Durchdringens und Beherrschens der Welt als überaus zwiespältiges Projekt ausgewiesen. 1958 scheint Wolf in seiner Rezension zu Schmidts Prosa noch angetan zu sein von dessen wissenschaftlich-poetischer »Leidenschaft fürs Dokument, fürs akkurate Faktum«, dem durch technische Präzision und »von topographischer Akribie« geprägten Formwillen sowie der »Integration der Realität, die er auf der Karte symbolisch bannt«.⁷⁵ Doch bereits in Wolfs (insgesamt weiterhin sehr positiver) Rezension von 1960 lässt sich leise Kritik an der »hoffnungsvollen« Erhöhung der Wissenschaft als »Ausweg« herauslesen, die den ansonsten skeptischen Erzählern schlecht zu Gesicht stünde.⁷⁶ Zum Zeitpunkt der zweiten literaturkritischen Besprechung sind bezeichnenderweise bereits erste eigene Prosaarbeiten Wolfs im *Diskus* erschienen, in welchen Prozessualität wie Veränderlichkeit aller Weltwahrnehmung herausgestellt und wissenschaftliche Schreibweisen parodiert werden – Merkmale, die sich in den späteren Prosawerken weiter verstetigen.⁷⁷

Im Debüt Wolfs wird die kritische Distanznahme in Motiven wie spielerisch zitierten Beschreibungsverfahren der Naturforschung vorgenommen.⁷⁸ Nimmt man die Darstellung von Räumen und insbesondere von Landschaft und Natur in den Blick, so sind diese werkgenetisch bereits hier als unübersichtliche, in steter Veränderung begriffene und hochgradig von der Perzeption des wahrnehmenden Subjekts abhängige Phänomene markiert. In *Fortsetzung des Berichts* erfolgt die Raumdarstellung – ganz entsprechend ihrer textsortenspezifischen Selbstbezeichnung im Titel – sowohl über detaillierte und vermeintlich auf Vollständigkeit zielende, wie auch über hochgradig abstrahierende Beschreibungen der Orte des Geschehens, die sich jedoch gleichermaßen als Persiflage der rationalen Utopie einer Kartierung der Welt lesen lassen. Vermeintlich konträr zu der bereits erwähnten körperlich-sinnlichen Verschränkung von Landschaft und Essen in der Darstellung⁷⁹ ist an einer Stelle geometrisch abstrahierend von »Körper[n] auf dieser glatten bis in den Horizont hineinragenden kahlen Fläche« die Rede, mit der »Form von Zylindern, von Quadern, Würfeln, von Scheiben« (FB, 132^B). Die beschriebenen Formen werden kurz danach aufgelöst als auf ihre äußere Form reduzierte Elemente eines aus einem großen »Gebäude« mit »Schornstein«, einer schiefen »Hütte«, einer »Reihe nebeneinander stehender Tonnen« und einem »unterhalb des Knöchels abgeschnittene[n]

74 Vgl. etwa ebd., 342.

75 WOLF, »Rebell & Topograph«, 10.

76 W.[OLF], »Altes Kraut mit neuem Duft«, 9.

77 Vgl. etwa WOLF, »Weintraub und meine kleinen Verhältnisse« (1960). Zu Wolfs Rezeption von Arno Schmidt vgl. auch PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 10–17, die konstatiert, Wolf hebe im Vergleich zu Schmidt das »Prozeßhafte aller Weltwahrnehmung hervor, das durch eine grundsätzliche Veränderlichkeit des Bewußtseins selbst bedingt ist und sich einer jeden Festlegung, die wissenschaftliche eingeschlossen, entziehen muß«. Ebd., 14.

78 Vgl. ausführlich VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 255–313.

79 Das Ich^B erkennt etwa »die kleinen in die warme Brühe des Abendrots getauchten Häuserbrocken« (FB, 45), oder die »abgebissenen Klumpen eines Abends« (FB, 67). Vgl. hierzu, sowie ausführlicher zum Beschreibungsverfahren Wolfs das Kap. I.2.3.

Fuß« (FB, 132) bestehenden Schauplatzes. Die Wahrnehmung desselben in der Lektüre kann indes hinter die bereits erfolgte Abstraktion zum gerasterten Modell aus »Zylindern«, »Quadern, Würfeln« nicht gänzlich zurück: Das »Werkzeug der Aufklärung«, die »Abstraktion« nivelliert und liquidiert letzten Endes ihre Objekte.⁸⁰ Die dargebotene Perspektive auf die umgebende Welt zerteilt diese in messbare Formen (Ebenen, Geraden, dreidimensionale Körper), die potentiell eine systematische Untersuchung ermöglichen; das Vokabular der Geometrie ist hier im Wortsinn als eines der »Erd-« oder »Landmessung« eingesetzt, dass den zu beschreibenden Raum für das Subjekt wissenschaftlich handhabbar macht.⁸¹ Die Beschreibungen der Landschaft mit der Sprache der Mathematik und die metaphorische Verschränkung von Landschaft bzw. Welt und Essen fallen somit in einem Punkt zusammen: Beide illustrieren, wenn auch auf unterschiedliche Weisen, dasselbe Verhältnis des (aufgeklärten) Subjekts zur Natur, das diese als Objekt seiner (wissenschaftlichen) Einverleibung begreift. Diese Einverleibung der Welt ist, entsprechend der Analyse Adornos und Horkheimers, total und totalitär. Es soll nichts Unbekanntes mehr geben, nichts soll mehr »draußen sein, weil die bloße Vorstellung des Draußen die eigentliche Quelle der Angst ist.«⁸² Egal ob mathematisch abstrahiert oder metaphorisch verbildlicht: Die Landschaft wird auf Ebene der Narration nachdrücklich der sprachlichen Logik eines wissenschaftlich und künstlerisch gebildeten Subjekts unterworfen.⁸³

Zugleich aber ist eine solche Unterwerfung im Rahmen der wolfschen Poetik – bestimmt vom jede Aussage destabilisierenden Stolperrhythmus, von konstanten Abbrüchen und Unterbrechungen, von Verweisen auf die grundsätzliche Unsicherheit aller Wahrnehmung und die Kontingenz des Dargestellten – immer schon zum Scheitern verurteilt. Auch wenn manche Räume im Debüt durchaus Konkretion und Stabilität erlangen, wie etwa das Zimmer bei Krogge dem Koch, so gilt doch im Ansatz bereits für diese, was für die Räume in und ab *Pilzer und Pelzer* beschrieben wurde: Sie lassen sich

80 HORKHEIMER/ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, 19.

81 Die Aufklärung ist, so Adorno und Horkheimer, »totalitär wie nur irgendein System. [...] Wenn im mathematischen Verfahren das Unbekannte zum Unbekannten einer Gleichung wird, ist es damit zum Altbekannten gestempelt, ehe noch ein Wert eingesetzt ist. Natur ist, vor und nach der Quantentheorie, das mathematisch zu Erfassende; selbst was nicht eingeht, Unauflöslichkeit und Irrationalität, wird von mathematischen Theoremen umstellt.« Ebd., 31.

82 Ebd., 22. Die Darstellung der »Gier nach Einverleibung« von »Wissenschaft und Forschung« im Debüt konstatiert auch Jürgens, allerdings ohne sich auf eine spezifische Textstelle zu beziehen: JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 78.

83 Zur Kartierungssehnsucht in der Literatur vgl. exemplarisch STOCKHAMMER, *Kartierung der Erde* (2007). Dass sich Wolf thematisch hier in einem in den 1960er Jahren prominenten Diskursfeld bewegt, zeigt etwa ein Blick in Gert Jonkes *Geometrischen Heimatroman* von 1969, in dem die Wahrnehmung allein noch in geometrischen Formen Einheit stiften kann und das im Zentrum des Texts stehende Dorf als quasi ethnologischer Betrachtungsgegenstand von zwei Erzählern beobachtet und vermessen werden soll. Diese Vermessung ist gleichsam gedacht als antiautoritäre Abarbeitung an der (österreichischen) Provinz, in der – wie Roman Luckscheiter in seiner Rezension zur Neuauflage bei Jung & Jung kommentiert – das »faschistoide, neurotische, abtötende, naturfeindliche, ignorante, falsche Leben« vermutet wird. Vgl. JONKE, *Geometrischer Heimatroman* (1969) und LUCKSCHEITER, »Drahtseilakt« (2004).

nicht eindeutig in einem klar bestimmbareren Raum-Zeit-Gefüge der erzählten Welt verorten. Das in Szene gesetzte Kartierungsbemühen muss und *soll* innerhalb des Debüts fruchtlos bleiben. Wolfs Prosa, die ein rationalistisches Streben der Einhegung der Welt ausstellt und so kritisiert, verfolgt – wie im letzten Unterkapitel noch stärker akzentuiert werden wird – schließlich ein gegensätzliches Ziel: Es soll in dieser gerade nicht das Unbekannte als Bekanntes behandelt werden und »nichts mehr draußen sein«, ⁸⁴ sondern es wird im Gegenteil sogar noch das Bekannteste als Unbekanntes gezeigt, indem es (etwa durch sprachliche Volten Wahrnehmung und Erwartung störend) in der Darstellung überspitzt, verfremdet und verzerrt wird. Eine rationale Kartenlogik kann den Räumen in der Prosa Wolfs bzw. dem Verfahren der wolfschen Schreibweise als Zugriff auf Welt nicht gerecht werden: Diegese oder Welt vermessen und zu bewältigen, erscheint hier nicht nur als lächerliches und unmögliches, sondern auch als gewalttätiges Unterfangen. Der Rationalismus, der »alles Seiende unter den logischen Formalismus« unterwirft und den Gegebenheiten allein ihre »abstrakten raumzeitlichen Beziehungen abzumerken [versteht], bei denen man sie dann packen kann«, verfehlt die Gegebenheiten nach Adorno und Horkheimer gerade deswegen, da er sie nicht als »vermittelte Begriffsmomente« wahrnimmt, »die sich erst in der Entfaltung ihres gesellschaftlichen, historischen, menschlichen Sinnes erfüllen«. So werde »der ganze Anspruch der Erkenntnis [...] preisgegeben. Er besteht nicht im bloßen Wahrnehmen, Klassifizieren und Berechnen, sondern gerade in der bestimmenden Negation des je Unmittelbaren.« ⁸⁵ In der Rede von »Zylindern [...] Quadern, Würfeln«, aber auch in der Berechnung von Fallgeschwindigkeiten eines empirisch nicht beschreibbaren Katastrophischen weist Wolf kategoriale Ordnungen als Ergebnisse kultureller und erkenntnisleitender Konventionen aus. ⁸⁶ Dem systematisierenden und vereindeutigenden Denken des Rationalismus, das nach Bachtin »von autoritärem Ernst durchdrungen« ist, steht in der Prosa Wolfs die »Ambivalenz des Grotesken« gegenüber, die ersteres durch Produktion von Unentschiedenheit und Unbestimmtheit unterminiert. ⁸⁷

Die im Text aufscheinende Kritik an der rationalen Beherrschung der Welt wird insbesondere in der Verkennung der menschengemachten Zerstörung der Natur deutlich, die bereits punktuell im Debüt, vor allem aber in *Pilzer und Pelzer* sowie in *Die Gefährlich-*

84 HORKHEIMER/ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, 22.

85 Alle Zitate ebd., 33.

86 Auch damit bewegt sich die Prosa in der Tradition des Grotesken; vgl. hierzu allgemein Fuß, *Das Groteske*, 72.

87 BACHTIN, *Literatur und Karneval*, 45. Bachtin führt die Durchsetzung von Rationalismus und Klassizismus als zentralen Grund für den »Prozeß der Degradation des Lachens« seit dem 17. Jahrhundert an. Im 19. Jahrhundert sei neben einem gedankenlosen und harmlosen unterhaltenden Lachen das einzig geduldete das rein satirische als ein »lachfeindliches, rhetorisches Lachen«, welches letztlich ein ernsthaftes und belehrendes Lachen darstelle: »Alles Ernsthaftes hatte ernsthaft zu sein, das heißt: geradlinig und flach im Ton.« Ebd., 30. Erst im 20. Jahrhundert komme es zu einer »neuen mächtigen Wiedergeburt der Groteske«, und zwar in Form der »modernistischen Groteske« (etwa Alfred Jarrys, der Surrealisten oder der Expressionisten) und der »realistischen Groteske« (etwa Thomas Manns, Berthold Brechts oder Pablo Nerudas). Ebd., 24. Wolfs Schreiben in der Tradition des Grotesken lässt sich also mit Bachtin auch als Abgrenzung von einer lachfeindlichen bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts lesen.

keit der großen Ebene immer wieder in Szene gesetzt ist.⁸⁸ Die Natur in *Pilzer und Pelzer* ist eine versehrt und krank wirkende Natur:

Die Umgebung kahl, dürr, Kalkklippen, Karrenfelder, eine nach allen Richtungen hin zerhackte hohlgeschabte durchgesägte ausgemeißelte Landschaft, das muß ich sagen, eine Landschaft mit Schrammen Schlitzten und Schnitten, so wie sie sich in meiner Erinnerung auseinanderfaltet, mit Trichtern Kesseln und Becken, nackt, geräuschlos, bewegungslos. Und Pelzer deutete mit der Zigarre auf das, was man sah, das waren nach seiner Meinung die Resultate des unmerklich aber erfolgreich ausschleifenden Regens, der ausdörrenden Hitze und der zerspaltenden Kälte. (PP, 16)

Während das Aussehen der Landschaft (»das, was man sah«) vom Naturforscher Pelzer als natürliche Witterungsfolge von Regen, Hitze und Kälte begründet wird, betont die sprachliche Darstellung hingegen eine zurückliegende Versehrung: Die Attribute »zerhackt«, »hohlgeschabt«, »durchgesägt« und »ausgemeißelt« legen eine Verwundung der (ehemals intakten) Natur durch den Menschen nahe. Diese wirkt wie eine gewalttätige Penetration der als kränkliches Objekt (»kahl, dürr«) dargestellten, jeglichen Angriffen schutzlos ausgelieferten Natur (»nackt, geräuschlos, bewegungslos«), die durch die Aussage Pelzers als eine »verkannte Natur« in den Blick rückt.⁸⁹ Dies spitzt sich in der Beschreibung des Meeres in *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* noch weiter zu:

Dann sah ich das Meer, daumenbreit vor mir, da lag es, das wundervoll saftgrüne schlürfende freundliche schaukelnde von einem sanften Leuchtturm bestrichene nein.

Das rostbraune saugende algenbewachsene knackende bootezerschmetternde Mützen ans Ufer werfende anders ganz anders.

Das teerschwarze heiße tankerdampfende schillernd verschmierte schreiende alles verschlingende kochende breidicke fischlose ja, es ist gut. (GE, 32f.)

88 Vgl. im Debüt etwa die Szene, in der »die toten Fische schimmernd am Ufer stinkend« liegen: FB, 207. Auch wenn Umweltzerstörung bzw. Umweltschutz im Diskurs der 1950er und 1960er Jahre gesamtgesellschaftlich betrachtet noch keine dominanten Themen waren, so lässt sich doch nach Christian Pfister der Zeitpunkt der Durchsetzung der Massenkongsumgesellschaft in den 1950er Jahren als eine umweltgeschichtliche Epochenschwelle begreifen, in der die Folgeerscheinungen des massenhaften Konsums bereits als konkret drängende Probleme (etwa der Müllentsorgung oder als Bedrohung der Gesundheit) spürbar wurden: Vgl. PFISTER, »Das 1950er Syndrom« (1996).

89 HORKHEIMER/ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, 49. An anderer Stelle kommentiert Horkheimer zum Verhältnis von Natur und Vernunft: »Die Krankheit der Vernunft gründet in ihrem Ursprung, dem Verlangen des Menschen, die Natur zu beherrschen« – der »kollektive Wahnsinn« der Gegenwart, »von den Konzentrationslagern bis zu den scheinbar höchst harmlosen Wirkungen der Massenkultur«, habe seinen Ursprung in der Objektivierung der Natur, der »kalkulierende[n] Betrachtung der Welt als Beute«: HORKHEIMER, »Zur Kritik der instrumentellen Vernunft« und »Notizen 1949–1969«, 176f. Eine Möglichkeit zur Versöhnung sieht Horkheimer nur dann, wenn der Mensch selbstreflexiv seine Vernunft und deren Tendenz zur Herrschaft versteht und vernichtet (ebd., 177). »Kurzum, wir sind zum Guten oder Schlechten die Erben der Aufklärung und des technischen Fortschritts. Sich ihnen zu widersetzen [...] mildert die permanente Krise nicht, die sie hervorgebracht haben. [...] Der einzige Weg, der Natur beizustehen, liegt darin, ihr scheinbares Gegenteil zu entfesseln, das unabhängige Denken.« Ebd., 135.

Die erste Beschreibungsvariante des Meeres als idyllische, lebensspendende Natur (»wundervoll saftgrün[!]«) wird abgelöst von einer zweiten, welche die potentiell auch gegen den Menschen gerichtete Naturgewalt des (»bootezerschmetternde[n]«) Meeres ins Zentrum rückt, bis sich in der dritten – und final für »gut« befundenen – Beschreibung die Zerstörung der Natur durch den Menschen artikuliert. Ein Meer, das, wie in der zweiten Beschreibung, »rostbraun[!]« und voller »Mützen« ist, erweist sich bereits als ein vom Menschen genutztes Meer; in der letzten Variante ist das Meer ein von der Industrialisierung und globalem Warenverkehr verheerter, kein Leben in sich mehr bergender apokalyptischer Gefarendherd geworden. »Gut« ist hier lediglich noch die Entsprechung der Beschreibung in Bezug auf das Beschriebene – welches sich als Realität der menschengemachten Umweltzerstörung offenbart.

Das Verhältnis von Mensch und Welt ist in den Prosatexten Wolfs (wie aus anderer Perspektive im Rahmen der Untersuchung der Kontingenz als Weltverhältnis in Kapitel II.4 gezeigt) nicht nur als überaus zwiespältiges, sondern auch als ganz grundlegend gestörtes ausgewiesen: Der Mensch ist Zerstörer und Heimgesuchter seiner Umwelt gleichermaßen. Dass das gewaltvolle Begehren nach Beherrschung in den Texten als ein dezidiert *männliches* Begehren markiert ist, soll im Folgenden präzisiert werden.

Das Nichtvorhandensein der Frau als Subjekt. Sexualisierte Gewalt und Realität des Patriarchats Herrschaftsanspruch und Gewalttätigkeit des (männlichen) Subjekts werden in den Texten Wolfs keineswegs nur gegenüber Tieren und Natur, sondern auch gegenüber Frauen ausgeübt: Auch das Geschlechterverhältnis erweist sich insbesondere in *Fortsetzung des Berichts* als ein gestörtes, nämlich als von Brutalität bestimmtes Herrschaftsverhältnis. Im Debüt, aber auch in allen weiteren Prosawerken Wolfs, werden patriarchale Verhältnisse dargestellt, die sich in den erzählten Welten zuallererst darin äußern, dass Frauen (ebenso wie Kinder), wenn überhaupt, dann ausschließlich als Nebenfiguren auftreten: Die Diegesen sind Habitate erwachsener Männer, in denen Pfeife geraucht, Fußball geschaut, Bier getrunken und die Welt wortreich »auf Basis der Wissenschaft« erklärt wird.⁹⁰ Das Verhältnis zwischen den allgegenwärtigen Männern und den nur peripher vorkommenden Frauen kristallisiert sich zum einen in der Darstellung der bürgerlichen Kleinfamilie, zum anderen in Schilderungen roher und gewaltvoller Sexualität, die von sexualisierten Übergriffen bis hin zur Vergewaltigung reicht. Als »animalisch wirkende Triebabfuhr« und »Unterfangen, dem Moral und Gefühl längst abhandengekommen ist«⁹¹ wird letztere (ebenso wie das Sterben von Menschen) von den Vermittlungsinstanzen eher beiläufig und im Ton der Selbstverständlichkeit geschildert.⁹²

90 In *Pilzer und Pelzer* gibt es als einzige Frauenfigur die Witwe, in *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* kommen zwar öfter Frauen vor, diese sind jedoch anonyme und austauschbare Komparinnen, etwa »Frauen in Schürzen und Bademänteln, in Küchenkitteln oder mit Handtüchern um ihre Hüften« (GE, 38). Sven HANUSCHEK notiert zum Thema bündig: »Wolfs Frauenfiguren sind entweder Sexualobjekte, oder sie gehören dem Nähr- und Wärmstand an.« HANUSCHEK, »Gegner des Ich- und Wirklichkeitsschwindels«, 38.

91 JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 91.

92 Ausgeklammert bleiben im Folgenden die im Debüt immer wieder beschriebenen Geschlechtsakte von Tieren, die motivisch wie sprachlich ebenfalls Sexualität und Gewalt verknüpfen: Vgl. hierzu die Szenen des einen Sack bespringenden Hundes (FB, 154f.), der sich paarenden Rinder (FB, 158)

In *Fortsetzung des Berichts* ist vor allem die Figur Wobsers mit der Ausübung sexueller Gewalt verknüpft. Wobser wertet im Verlauf der Wanderung im Handlungsstrang B die Gesten der Ackerfrauen, deren Aussagegehalt für die Leser:innen nicht eindeutig zu bestimmen ist, als sexuelle Provokationen, was ihm aus seiner Perspektive das Recht verschafft, das vermeintliche Angebot mit Gewalt einzufordern.⁹³ Über die auf dem Acker arbeitenden Frauen heißt es: »ihr großes rundes Hinterteil leuchtete im Mondlicht, [...] war ich es, war es Wobser, der eine der Frauen, als wir vorübergingen, die gebückt ihre Hacken schwangen [...], gezwickt hatte, ich weiß es nicht mehr, hören Sie mal, schrie sie« (FB, 133). Der Körper der Frau wird von den vorbeigehenden Männern als ein verfügbares Objekt betrachtet, das jederzeit nach Wunsch berührt werden kann – selbst wenn diese Berührung Protest hervorrufen mag. Die Hand ist hier lesbar als körperlicher Ausdruck der Verfügungsgewalt des (männlichen) Subjekts. Bei den Frauen, die den Acker mit Hacken bearbeiten (und also »alle Hände voll zu tun« haben), ist diese nicht »frei«, ihnen sind die Hände vielmehr durch die Tätigkeit ihrer Arbeit »gebunden«. Ganz im Gegensatz zu denjenigen der männlichen Wanderer. Während die Frauen an ihr Ackerland, oder, im Fall der Frau des Ich^B oder der Frau des Kochs, an ihre Wohnung und damit auch räumlich gebunden sind,⁹⁴ können sich die Männer nicht nur frei durch die erzählte Welt bewegen, sondern müssen noch dazu offenbar nicht (immer) arbeiten, haben also »die Hände frei« und somit auch »freie Hand« – etwa, um die Frauen am Rand der Straße zu zwicken. Dass die Frauen innerhalb der Diegese als dem männlichen Zugriff ausgelieferte Objekte erscheinen, wird noch dadurch verstärkt, dass die Frauenfiguren im Text keine eigenen Namen besitzen, sondern lediglich in Bezug auf Männer bestimmt werden: Die Frau der Ich-Figur^B ist eben »seine« Frau, die Frau des Kochs ist über diesen definiert, die Mutter Wobsers über ihren Sohn, Frau Schön hat den Namen ihres Mannes angenommen und die Schwester der Frau des Kochs muss in Ermangelung eines eigenen, ihre Identität bestimmenden Mannes in doppelter Vermittlung über ihren Schwager bestimmt werden. Die Männer haben in *Fortsetzung des Berichts* die Frauen auch auf Ebene der sprachlichen Darstellung »in der Hand«.⁹⁵

und Zebras (FB, 190f.), sowie des Geschlechtsakts der Spinnen, bei dem das Weibchen das Männchen zum Schluss verschlingt (FB, 73f.). Die menschliche Sexualität wird in Analogie zu diesen Szenen oft genug als animalisch beschrieben – etwa wenn der Geschlechtsakt von Knecht und Magd der Familie Schön in der Darstellung mit dem Geschlechtsakt der Rinder verschränkt wird: vgl. FB, 156–158.

93 Vgl. zu dieser in eine Vergewaltigung mündenden Szene auch JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 93–95.

94 Vgl. etwa auch die Szene, in der die Frau des Kochs, nachdem sie das Ich^B in ihr Zimmer gezogen hat, ihr ewiges Warten darauf beschreibt, dass ihr Mann nach Hause kommt: FB, 88–94.

95 In den folgenden langen Prosatexten Wolfs ist dies nicht anders. Während die Männer (selbst wenn auch diese nie zu psychologischen Figuren werden) zumindest in den meisten Fällen Namen und Berufe haben, ist in *Pilzer und Pelzer* die einzige Frau die »Witwe« – also eine Frau, die allein in ihrer Funktion einer ehemaligen Ehefrau bestimmt wird. Die Kinder im Debüt werden entsprechend als »das Kind der Schöns« oder als »Sohn des Kochs« bezeichnet; in *Pilzer und Pelzer*, *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* und *Die Vorzüge der Dunkelheit* sind Kinder als Figuren überhaupt nicht vorhanden. Zum weiblich markierten Körper als »Projektionsfläche des Erzählers« und zur »Assoziation von Weiblichkeit und Materialität« in *Nachrichten aus der bewohnten Welt* vgl. APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, 141–146, Zitate 141 und 142. – Adorno und

Der Befund männlicher Machtausübung und weiblicher Ohnmacht, der auf eine grundlegend problematische gesellschaftliche Realität verweist, potenziert sich in der Szene der Vergewaltigung einer Frau durch Wobser. Das Ich^B sieht (offenbar, ohne den sich abspielenden Vorgang zu begreifen) »zwei sich am Boden bewegende Personen«, die in einen »Kampf, eine Auseinandersetzung, nichts Freundschaftliches« verwickelt sind: das »Bild [ist] von Schreien zerrissen«, vom »Zerreißen von Stoff«, einem »Aufstöhnen« und einer sichtbaren »Blutspur« (FB, 242f.). Es sind, wie sich herausstellt, Wobser und eine dem Ich unbekannte Frau, die »am Boden noch wie eine undeutliche Masse, ein gedunsenes in einem kurzen Augenblick aufgequollenes Gesicht, [...] ihre Röcke zurechtlegt« (FB, 243).

Bei einem neuen Einfall des Mondlichts sah ich am Boden in einer Gebärde der Erschöpfung, noch immer stöhnend, den Kopf hin und her werfend und die Hände auf den Schoß gepreßt, den Körper einer Frau, und während ich mit weit aufschwingenden Schritten über ihn hinwegstieg, sagte Wobser, daß es nicht mehr als eine Huberei gewesen sei, [...] es sei nicht so schlimm wie es aussehe, nicht wahr, man müsse die Ohren steif halten, mein Gott, es sei nun einmal geschehen, Vergangenheit, vorbei, was, fragte ich, vorbei, man müsse es nicht so schwer nehmen, und während ich zustimmte, ohne im Grunde zu wissen, was er meinte, [...] gingen wir weiter, [...] so sei es nun einmal und er, Wobser, habe es nicht ändern können. Der zusehends kleiner werdende Körper lag hinter uns, zuckend, wie mir schien, erhob sich aber und ging schwankend davon. (FB, 243f.)

Die Szene spitzt die Verdinglichung der Frau, die bereits im Zwicken sichtbar wurde, weiter zu: Die Frau wird auch hier nicht als Person oder Subjekt, sondern lediglich als »Körper einer Frau« eingeführt, womit die Frau ebenso unbestimmt bleibt wie ihr Artikel. Sichtbar von ihr ist nur der Körper, über den der Mann »mit weit aufschwingenden Schritten« hinwegsteigen und der von diesem nach Gebrauch »stöhnend« und »zuckend« auf dem »Boden« liegend zurückgelassen werden kann.

Die Perspektive auf die Szene ist diejenige der Ich-Figur^B und also diejenige des passiv zusehenden, nicht-einschreitenden Beteiligten, des im buchstäblichen Sinne Mit-Läufers, der im anschließenden Gespräch beim Gehen Wobser in seiner Verharmlosung des Geschehenen »zustimmt[]«. Durch die Perspektive (wie freilich auch die übergeordnete Erzählhaltung des Debüts) wird den Leser:innen jegliche Innensicht der vergewaltigten Frau, die ein im Hintergrund des Erzählten schnell »kleiner werdende[r] Körper« bleiben muss, verwehrt; stattdessen wird der Bearbeitungsprozess des Ereignisses auf Seiten des Täters sichtbar gemacht, in dessen Rahmen verschiedene

Horkheimer konstatieren in Bezug auf diesen Themenkomplex: »Die philosophischen Begriffe [...] erhoben durch den Anspruch auf allgemeine Geltung die durch sie begründeten Verhältnisse zum Rang der wahren Wirklichkeit. [...] [S]ie spiegelten [...] die Gleichheit der Vollbürger und die Inferiorität von Weibern, Kindern, Sklaven wider. Die Sprache selbst verlieh dem Gesagten, den Verhältnissen der Herrschaft, jene Allgemeinheit, die sie als Verkehrsmittel einer bürgerlichen Gesellschaft angenommen hatte.« HORKHEIMER/ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, 28. Zur Auseinandersetzung mit Geschlechterverhältnissen als integralem Bestandteil der Kritischen Theorie sei auf die umfassende Aufarbeitung von Barbara Umrath verwiesen: UMRATH, *Geschlecht, Familie, Sexualität* (2019).

Argumente zur Selbstverteidigung ins Feld geführt werden. Die Tat wird von Wobser (erstens) den vom Ich^B geschilderten visuellen und auditiven Eindrücken zum Trotz verharmlost und klein geredet. Sich auf die Idee einer »eigentlichen« Beschaffenheit der Dinge hinter der oberflächlichen Erscheinung beziehend, sucht er die Bestätigung des Gegenübers unter Bezugnahme auf eine gebräuchliche idiomatische Wendung (»nicht wahr, man müsse die Ohren steif halten«), also über die Herstellung von Konsens über gemeinsame sprachliche Muster. Die Tat sei (zweitens), so Wobser – weiterhin das Geschehene durch Floskeln (»mein Gott«, »nun einmal«) herunterspielend –, unabhängig von ihrer Schwere nicht mehr rückgängig zu machen, weswegen man das Vergangene, so die implizite Forderung, doch bitte »ruhen lassen« solle. Das Ereignis werde (drittens) überbewertet: In der Wendung »man müsse es nicht so schwer nehmen« steckt nicht nur Selbstbeschwichtigung, sondern auch ein an die Verharmlosung anschließender und diesem innewohnender Vorwurf an das Opfer oder dessen (potentielle) Fürsprecher:innen. Zudem sei die Tat (viertens) eine Handlung gewesen, die außerhalb der Einflussphäre des sie ausübenden Subjekts gelegen habe: »so sei es nun einmal und er, Wobser, habe es nicht ändern können«. Kurz darauf im Text fügt Wobser noch ein weiteres (im Diskurs über sexuelle Gewalt gegen Frauen nur allzu bekanntes) Argument zu seiner Verteidigung an, das nun explizit von Schuld und folglich auch von einer unrechtmäßigen Tat spricht, diese aber dem Opfer zuweist: »Sie habe es so gewollt, sagte er, sie sei nicht die einzige gewesen, sie sei selber schuld, man müsse sich gar nicht wundern« (FB, 245).

Die Passage ist als Kommentar der gesellschaftlichen Verhältnisse der 1950er und 1960er Jahre zu lesen. Auch wenn die Szene der Vergewaltigung ein besonders drastisches Beispiel ist, so zeigt sich hier doch exemplarisch ein der dargestellten Welt zugrundeliegendes, von Brutalität und emotionaler Kälte geprägtes Geschlechterverhältnis. Männer können sich in *Fortsetzung des Berichts* Frauen herabsetzende oder missbrauchende Handlungen uneingeschränkt erlauben, ohne sozialen Gegenwind oder gar Konsequenzen befürchten zu müssen.⁹⁶ Jede einzelne Übergriffigkeit oder Abwertung bis hin zur Vergewaltigung wird dabei als *en passant* ausgeübter Ausdruck eines grundlegenden Machtgefälles offenbar: Dargestellt wird eine gewaltvolle patriarchale Gesellschaft, die auf die historisch reale, in der Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegszeit herrschende allgegenwärtige (und allgegenwärtig sichtbare) Gewalt gegen Frauen Bezug nimmt.⁹⁷ Zum anderen aber verweist die Szene der Vergewaltigung durch ihre Schilderung der rückblickenden Bearbeitung durch den Täter auf die analoge Dynamik des Herunterspielens, Abwehrens, Verdrängens, Vergessens und Verschweigens der nationalsozialistischen Verbrechen auf individueller und kollektiver Ebene, gegen die sich die antiautoritäre Bewegung der 1960er Jahre vehement wendete.⁹⁸

96 Vgl. JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 96f.

97 Über die beiden Weltkriege schreibt Regina Mühlhäuser, in ihnen hätte die Erfahrung von Brutalität, Zerstörung und Tod die Schwelle auch für sexuelle Gewalt gesenkt: MÜHLHÄUSER, »Sexuality, Sexual Violence, and the Military in the Age of the World Wars«, 539. Vgl. exemplarisch zum Thema auch BROWNMILLER, *Gegen unseren Willen* (1992); BECK (Hg.), *Wehrmacht und sexuelle Gewalt* (2004); GEBHARDT, *Als die Soldaten kamen* (2015).

98 Dass in der Nachkriegszeit über die Vergangenheit des Nationalsozialismus kaum gesprochen wurde, wurde vielerorts untersucht. Alexander und Margarete Mitscherlich konstatieren in ih-

Wobser lässt sich hierbei, wie Monika Pauler in anderem Kontext herausgearbeitet hat, als »autoritäre[] Gegenfigur« zum Ich lesen,⁹⁹ deren Verhalten implizit durch die Art der Darstellung der Szene kritisiert wird. Die gehäuften Erklärungsformeln und Beschwichtigungsversuche Wobser, die dieser äußert, ohne dass eine Erklärung überhaupt durch den Zeugen (das Ich) veranlasst oder gar eingefordert worden wäre, offenbaren, wenn auch ungewollt, ein Unrechtsbewusstsein in Bezug auf die begangene Tat. Wie die Katastrophen und die Bodenlosigkeit der erzählten Welt wird die Katastrophe im Zwischenmenschlichen bagatellisiert – und erscheint so, wie Dischner (allerdings zu Wolfs Erzählungen in *Danke schön. Nichts zu danken*) konstatiert, »als etwas plötzlich Hereingebrochenenes, das doch in Wahrheit, wie der ›Einbruch‹ des Faschismus [...] sich deutlich ankündigte, voraussehbar war, und nur von den harmonisierenden Ordnungsbeschwörungen verleugnet und beschwichtigend verdrängt wurde«.¹⁰⁰ Das Geschlechterverhältnis erweist sich nicht als von anderen gesellschaftlichen Verhältnissen und Prozessen unabhängig, sondern als konstitutiver Teil einer grundlegend von Gewalt und deren Verdrängung geprägten Kultur.

Der dargestellte Zustand im Debüt scheint ein liebevolles oder allein partnerschaftliches Verhältnis zwischen den Geschlechtern nicht zuzulassen. Auch das patriarchale Idealmodell der bürgerlichen Kleinfamilie ist in Wolfs Prosa nicht als Stätte der Intimität und Geborgenheit, sondern als Ort der Härte und Vereinzelung gezeigt.¹⁰¹ Außer den

rer 1968 erschienenen Studie, die 1960er Jahre seien eine Zeit der »politischen Apathie (bei gleichzeitig hochgradiger Gefühlsstimulierung im Konsumbereich)« gewesen. MITSCHERLICH/ MITSCHERLICH, *Die Unfähigkeit zu trauern*, 18. Aus einer »rückschrittlich aggressiven« sei die deutsche Gesellschaft, so diese weiter, zu einer »apolitisch konservative[n] Nation« geworden (ebd., 18f). Der rasante soziale Wandel und Wirtschafts-Boom in den späten 1950er Jahren führte zu einem »neue[n] Selbstgefühl« der Deutschen: »Auch die Millionenverluste des vergangenen Krieges, auch die Millionen getöteter Juden können nicht daran hindern, daß man es satt hat, sich an diese Vergangenheit erinnern zu lassen.« Ebd., 23. Die Verleugnung und Verdrängung der kollektiven Schuld wurde erst von der folgenden Generation angeprangert. Die radikalsten der ›Achtundsechziger‹, die ihre Eltern als ›Tätergeneration‹ mit der ausgebliebenen Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit konfrontierten, sahen »keinen Unterschied zwischen dem Nationalsozialismus und der bundesrepublikanischen Demokratie, die sie in ihrem Akt ›nachholenden Widerstands‹ mit Gewalt zu zerschlagen suchten«: ASSMANN, *Geschichte im Gedächtnis*, 62f. Die Leistung der Revolte der 68er, die unter dem Stichwort der ›Verlogenheit‹ vor allem ihre Väter an den Pranger stellte, sieht Assmann primär darin, »das damals herrschende Milieu des ›kommunikativen Beschweigens‹ ins Explizite, in die Sprache von Protest und Konfrontation gewendet zu haben«: Ebd., 55. Assmann beurteilt diese Zeit als Wende in der Geschichte des Erinnerns im Zeichen einer familialen, juristischen und historischen Aufklärung, in der kollektives Gedächtnis (als öffentlicher und offizieller Vergangenheitsbezug) und persönliche Erinnerung (als individueller, privater und unablässig verkörperter Vergangenheitsbezug) wieder eins wurden, Geschichte an Familiengeschichte, Erinnerung an Schuld und persönliche Verantwortung geknüpft worden sei: ASSMANN, »Persönliche Erinnerung und kollektives Gedächtnis in Deutschland nach 1945«, 88f.

99 PAULER, »Lauter alte Bekannte, Wobser zum Beispiel«, 204. Vgl. auch (unter Bezugnahme auf Adornos *Studien zum autoritären Charakter*) PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 64 und 84.

100 DISCHNER, »Das Ende des bürgerlichen Ichs«, 93. Vgl. zu einer Analyse der Erzählung *Mitteilungen aus dem Leben des Vaters*, in der die Rebellion des Sohnes gegen die autoritäre und latent faschistische »Ordnung des Vaters« zunächst nur »im Trotz des Nichtwissens« besteht, ebd., 77–81.

101 Einen Sonderfall bildet das Ehepaar Schön, das als einziges Paar im Text einvernehmlich auftritt, allerdings dabei ihr Kind äußerst gewaltvoll behandelt, wie an späterer Stelle noch expliziert wird.

Ich-Figuren scheinen die als Ehemänner gezeigten Figuren in *Fortsetzung des Berichts* fast ausnahmslos ihre Frauen zu betrügen, und auch die Frauen machen von der aus dieser Konstellation entstehenden Unverbindlichkeit Gebrauch, wenn etwa die Frau des Ich^A einen Liebhaber zu haben scheint.¹⁰² Diese Darstellung ist in der zeitgenössischen Literatur keineswegs ein Einzelfall. Ganz ähnlich wird das Geschlechterverhältnis in Arno Schmidts *Aus dem Leben eines Fauns* dargestellt, wo die Frau des Ich-Erzählers ebenfalls nur als Nebenfigur auftritt. Im »Es ist soweit«, mit dem die Frau der Ich-Figur^A in Wolfs Debüt diesen vom Schreibtisch weg und in die Küche ruft, klingt das »E-ssen-ist-fer-tich!« der Frau des Ich-Erzählers Schmidts nach, die diesen damit bei seinen imaginären Schreibtisch-Reisen nach Feuerland unterbricht. Auch das schmidtsche Paar führt eine Zweckehe, in der – und das, obwohl der Mann vor seinen Annäherungsversuchen »geduldig das Aufwaschen ab[wartet]« – weder Zärtlichkeit noch Sexualität Platz haben.¹⁰³ Die Frau ist auch hier mit als geistlos und stumpf abgeurteilter Hausarbeit und den Sorgen des täglichen familiären Klein-Klein befasst und verlässt (im Gegensatz zu Kindern und Ehemann) den gesamten Verlauf der Handlung über das Haus nicht, während der Ich-Erzähler zu Fuß, mit dem Rad oder der Bahn durch die Lüneburger Heide unterwegs ist und aufgrund seiner akademischen Bildung mit einem intellektuell inspirierenden archivarischen Forschungsprojekt betraut wird. Analog stellen sich auch die Verhältnisse in Gisela Elsners *Die Riesenzwerg* oder Peter Weiss' *Der Schatten des Körpers des Kutschers* dar: Die Frauen erledigen Haus- bzw. bei Weiss auch Feldarbeit und werden primär in der Küche oder, im Fall Elsners, bei alltäglichen Gängen zum Einkaufen oder mit dem Kind zum Arzt dargestellt, während zwar nicht alle, aber eben auch *nur* Männerfiguren Berufe und intellektuelle Interessen haben und sich in einer Sphäre außerhalb von Familie und Haushaltsführung bewegen.¹⁰⁴

– Friedrich Engels argumentiert, die Entstehung patriarchaler Gesellschaftsformen falle mit der Entstehung der Klassengesellschaft zusammen, patriarchale Herrschaft und Kleinfamilienmodell leiten sich für ihn aus der Entstehung des Privateigentums sowie den materiellen Produktionsbedingungen ab: Die Monogamie sicherte patriarchale Strukturen, um eine väterliche Vererbungslinie zu garantieren. Vgl. ENGELS, *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates*, zu Ursprung von Monogamie und Patriarchat insb. 36–95. Gerda Lerner hat darauf hingewiesen, dass sich patriarchale Ausbeutung bereits vor der Etablierung von Eigentum und, daraus erwachsend, Tauschverhältnissen und Arbeitsteilung entwickelte. Vgl. LERNER, *Die Entstehung des Patriarchats* (1995). Zum aktuellen Forschungsstand und zur Familie als dezidiert bürgerlich-kapitalistisches Ideal vgl. WIEDEMANN, *Zart und frei*, insb. 68–98.

102 Vgl. zu den als unglücklich dargestellten Eheverhältnissen ausführlicher JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 96–101.

103 »*Letzter Versuch*: ich umfaßte mit der Hand die rechte Brust meiner Frau, und bat: »Komm, Du.« (Schlucken). »Laß uns, Du!« –. »Aber Du bist doch noch so erkältet«, wich sie heuchlerisch besorgt aus (als wenn ich n daddy von 70 wär!), und sagte noch märtyrern beherrscht »Au.«, als ich das Busenfleisch nicht gleich los ließ. – Also Schluß. – [...] ent-güll-tich-Schluß!« SCHMIDT, *Aus dem Leben eines Fauns*, 318. Die vom Erzähler als erfüllend erlebte Sexualität findet entsprechend außerhalb der Ehe mit der Tochter der Nachbarn statt.

104 Zwar verschob sich das »weibliche Karrieremuster«, bereits seit den 1950er Jahren »in Richtung Berufstätigkeit auch mit Kindern«, doch waren 1961 nur »37 Prozent der verheirateten Mütter mit einem Kind und 32 Prozent derjenigen mit zwei Kindern im schulpflichtigen Alter erwerbstätig«. SCHILDT, *Die Sozialgeschichte der Bundesrepublik Deutschland bis 1989/90*, 37. Dennoch wurde das Thema der steigenden Zahl erwerbstätiger verheirateter Frauen mit Kindern um 1960 heiß diskutiert:

Auch wenn die Darstellung in der Prosa Wolfs auf propositionaler Ebene ohne Bewertung erfolgt, ist dieser eine Kritik der geschilderten Verhältnisse inhärent.¹⁰⁵ Diese werden, da die Ich-Figuren dem Erlebten mit latentem Unverständnis gegenüberstehen, den Leser:innen aus einer stets leicht distanzierenden Perspektive dargeboten, die zu einem kritischen Blick auf das Geschilderte herausfordert. Diese Distanznahme auf Vermittlungsebene wird im Kontext der Darstellung des Geschlechterverhältnisses noch dadurch verstärkt, dass die Ich-Figuren mit den im Text etablierten Merkmalen konzeptueller Weiblichkeit versehen sind, da sie gerade nicht – wie die anderen männlichen Figuren – ihrer Verfügungsgewalt über Welt und andere Menschen gewiss sind.¹⁰⁶ Zwar scheint immer wieder anstatt des von hausfräulichen Rufen zum Essen und männlicher Gewalt dominierten Geschlechterverhältnisses in der Vorstellung der Ich-Figuren im Debüt (wie auch in späteren Prosatexten) die Utopie eines anderen, eines aufregend-erotischen und zarten Umgangs zwischen den Geschlechtern auf – diese erweist sich jedoch meist selbst im Rahmen der Imagination als uneinlösbar.¹⁰⁷ Im Zweifelsfall, so deutet das Exempel der Ich-Figuren an, ist die innerhalb der Diegese herrschende Ordnung auch für die männlichen Subjekte keine befriedigende: Eine patriarchale, von Gewalt geprägte Gesellschaftsstruktur macht bei genauem Hinsehen alle dieser Struktur angehörigen Subjekte unfrei.¹⁰⁸ Der Feminismus, so ließe sich in Anschluss unter anderem an Marcuse sagen, wäre das dringend notwendige Korrektiv für die dargestellte Welt.¹⁰⁹ Die männliche Gewalt gegenüber Frauen ist im Debüt Wolfs

Arbeitenden Frauen wurde vorgeworfen, ihre Kinder zu vernachlässigen; »die Begriffe ›Schlüsselkinder‹ und ›Wohlstandsverwahrlosung‹ wurden häufig verwandt. Popularisiert wurde hingegen das Leitbild der ›modernen Hausfrau‹ mit einer Biographie, die vor der Heirat und Mutterschaft Berufstätigkeit vorsah, um den Ehemann besser zu verstehen, danach die Rolle der Ehefrau und Mutter befürwortete und schließlich den Wiedereinstieg in den Beruf empfahl.« Ebd. Schildts Rekapitulation zeigt deutlich, wie stark eine traditionelle und patriarchale Idealvorstellung der bürgerlichen Kleinfamilie auch in den 1960er Jahren in der gesellschaftlichen Mehrheitsmeinung wirksam war.

105 Vgl. auch JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 101.

106 Das namenlose Ich^A im Debüt scheint es dementsprechend für eine realistische Option zu halten, dass seine Ehefrau es betrügt (vgl. FB, 71–73); ihm werden von Krogge und anderen Figuren, wie in Kap. I.1.1 gezeigt, unterschiedliche Identitäten und Namen zugeschrieben, gegen die es sich nicht zu wehren vermag und die es zu einem Objekt der Bestimmung von Außen machen (vgl. etwa FB, 84). Das Ich^B ist passiv und hilflos der Redeflut der Frau des Kochs ausgeliefert, die es nicht aus ihrem Zimmer entkommen lässt (vgl. FB, 109).

107 So sieht die Ich-Figur^B etwa in »einer der Türöffnungen« im Hausflur eine »in einem raschelnden spitzenbesetzten schleierartigen Bekleidungsstück« eher weniger denn mehr bekleidete Kindfrau »ohne die eigentlichen weiblichen Brustformen und Hüftformen«, die sich in »arme aufreckende[r] Pose« verdreht und nach dem »Herabrutschen eines Trägers über eine magere Schulter« wieder zurücktritt in »ein anderes mir unbekanntes Leben« (FB, 23f.). Vgl. hierzu auch JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 98f., der die Gegenposition dieser Figur gegenüber den ansonsten übergewichtigen und eindeutig nicht mehr jungen Frauenfiguren im Debüt hervorhebt.

108 Vgl. WIEDEMANN, *Zart und frei*, 97f.

109 Herbert Marcuse projiziert in den 1970er Jahren in seinen Thesen zu *Marxismus und Feminismus* die Frauenbewegung als historisches Korrektiv, die ein anderes als das patriarchalisch-kapitalistische Realitätsprinzip ermöglichen könnte. Marcuse greift hierbei auf seine (schon in *Triebstruktur und Gesellschaft* in Anschlag gebrachte) Freudkonzeption zurück und geht von einer Dichotomie zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit aus: Genuin feminine Charakteristika wie »Rezeptivität, Sen-

Bestandteil einer über diese hinausgehenden Kultur der Gewalt und Unterdrückung, unter der Männer wie Frauen, wenn auch in unterschiedlichen Ausformungen und in höchst unterschiedlichem Maße, leiden. Wolf stellt, wie sich im folgenden Kapitel noch differenzierter zeigen wird, eine Gesellschaft dar, die geprägt ist von der »Anerkennung der Macht als des Prinzips aller Beziehungen«:¹¹⁰ Die Gewaltsamkeit mannigfaltiger Herrschafts- und Unterdrückungsverhältnisse ist zum alltäglichen Zustand, zu Normalität geworden.¹¹¹

5.3 Zu Tisch in der Wohlstandsgesellschaft. Die Nachkriegszeit als Kultur der Gewalt

Wobser, der stets eine idiomatiche Wendung auf den Lippen hat, benennt die in der erzählten Welt von *Fortsetzung des Berichts* herrschenden Verhältnisse eindeutig – »das Leben sei ein Kampf«, so dieser, »man müsse aussessen, was man sich eingebracht habe« (FB, 170). Das »aussessen« ist in Wolfs Debüt in der Tat ein zentrales, wenn nicht *das* zentrale Motiv. Die Mahlzeit, so konstatiert Gisela Elsner, ist in *Fortsetzung des Berichts* »Motiv und Sujet, wie im bürgerlichen Roman es Eifersucht oder Verfall war« und hat, nicht anders als diese, »ihre Vorgeschichte und ihr Nachspiel: Vom Schlachten also und von Abfällen wird referiert.«¹¹² Der gesamte Komplex der Mahlzeit wird furios in Szene gesetzt: Gedeckte Tische, Küchengerüche und Geräusche des Essens sind im Text, an dessen Beginn klatschend »die Klöße weich auf die wartenden Teller fallen« (FB, 7^A) und kurz darauf, »[e]s ist soweit« (FB, 9^B), die Frau das Ich^B zum Essen ruft, omnipräsent. Zu hören ist etwa

das Dröhnen der Bestecke auf den Tellern und in den Schüsseln, das Rumpeln der Klöße, das Krachen der Bissen zwischen den Zähnen, das Platzen der Bohnen, das Bersten

sivität, Gewaltlosigkeit, Zärtlichkeit« erscheinen ihm als »der Herrschaft und Ausbeutung entgegengesetzt«: MARCUSE, »Marxismus und Feminismus«, 134. Die utopische Vision Marcuses ist allerdings weder Gleichberechtigung noch gar Matriarchat, sondern ein feministischer Sozialismus und eine androgyne Gesellschaft: die Durchsetzung eines gänzlich anderen Realitätsprinzips. Es ist, wie Susanne Kill gezeigt hat, nicht der politische Feminismus, sondern »das Prinzip Weiblichkeit«, dem Marcuse erlösende Funktion zuschreibt: KILL, »Marcuse, die Weiblichkeit und eine alte Utopie«, 105. Vertreterinnen der Frauenbewegung standen Marcuses Thesen dementsprechend kritisch gegenüber: Vgl. exemplarisch: FRAUEN AUS DEM FRAUENZENTRUM BERLIN, »Warum wir uns nicht zum philosophischen Prinzip degradieren lassen oder – trau keinem Mann« (1976).

110 HORKHEIMER/ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, 15.

111 Vgl. auch Pauler, die konstatiert, Gewalt tauche im Debüt Wolfs in fast jedem Zusammenhang auf: PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 62. – Wolf reiht sich also gerade nicht in die klassisch marxistische Argumentation ein, die vom »Hauptwiderspruch« der Kapitalverhältnisse ausgeht und im Gegensatz zwischen Kapitalist:innen und Arbeiter:innen das grundlegende Herrschafts- und Ausbeutungsverhältnis begründet sieht, aus dem sich alle anderen Formen der Unterdrückung als »Nebenwidersprüche« ergeben. Vgl. hierzu Wolfgang HAUG/MONAL, »Grundwiderspruch, Haupt-/Nebenwiderspruch« (2001).

112 ELSNER, »Was man sich einverleibt«, 141. Marianne Kesting spricht von einer »totale[n] Mahlzeit«, einer »Apokalypse des Essens«, die sich abspiele. KESTING, »Die Welt eine Wohnküche«, 73.

der Rüben, das Rauschen des Bieres die Kehle hinunter, das Donnern der Kartoffeln, das Klatschen der Nachspeise (FB, 228).

Gegessen wird in beiden Handlungssträngen fast ohne Unterlass, sei es das bürgerlich-deftige, von Fischsuppe, Würsten und Klößen dominierte Abendessen bei Krogge, das über den ganzen Handlungsstrang A hinweg geschildert wird, seien es im Handlungsstrang B das Kuchenessen (FB, 79f.), das Essen bei der Familie Schön (FB, 162f.) oder die »hinter allen Fenstern« sichtbaren »nach der Mahlzeit verlassenen Tische, mit den Brocken, Krümeln, Pfützen und Spritzern, den fettigen, überkrusteten, mit den Resten der Mahlzeit, mit Schmalz Knorpel und Brühe überkrusteten Tellern, dem vom Rückstand des Kaffeesatzes verklebten Tassen« (FB, 228).

Das Essen – groteskes Motiv *par excellence* – ist aber nicht allein als Gegenstand der Beschreibung präsent; der Vorgang des Essens weitet sich zur Leitmetapher aus.¹¹³ Natur und Welt sind, so legt die Bildsprache des Texts nahe, nicht nur Objekt aufklärerischer Einverleibung, sondern zugleich selbst Subjekt des Verschlingens, nämlich ein einziger, aufs Verschlingen ausgerichteter Leib. Die Ich-Figur^B arbeitet sich durch das »alles zermahlende[] Maul der Dunkelheit« (FB, 22), Wege münden in »ein dunkles aufgähndes Waldmaul« (FB, 120), das Abendrot »frißt« am Himmel (FB, 206) und die »große[] Zunge der Abendsonne beleckt«, was sich unter ihr abspielt (FB, 230).¹¹⁴ Dargestellt wird, so Piwitt, ein »pathologische[r] Freßtaumel« der Natur.¹¹⁵ Das weit aufgerissene Maul als zentrales Charakteristikum eines grotesken Leibs schlingt mit Bachtin »die Welt in sich hinein und wird selber von der Welt verschlungen«.¹¹⁶ In der Logik des Grotesken vollziehen sich, so dieser, die Akte von »Essen, Trinken, Ausscheidungen [...], Begattung, [...] Krankheiten, Tod, Zerfetzung, Zerteilung, Verschlingung« an den Grenzen von Leib und Welt.¹¹⁷ Diese intrinsischen Elemente des Grotesken stehen in Wolfs Debüt auch bei den zahlreichen Erwähnungen des Tierreichs als Verweise auf das Fressen und Gefressenwerden im Zentrum der Darstellung: Die Spinne frisst nach der Begattung das Männchen, welches »in einem langsamen ausführlichen Freßvorgang im bedächtig mahlenden Maul des Weibchens verschwindet« (FB, 74); die Krähen, Würmer und Ratten fressen das verendende bzw. verendete Pferd des Bauern (FB, 135, 149f., 170); der Hund »verschlingt« ein Stück Fleisch (FB, 136), stirbt jämmerlich daran, und kaum liegt er reglos am Boden, nähern sich »mit einem Flügelklatschen aus der Höhe dieses Bildes die Krähen« (FB, 138); das Zebra auf dem zweiten in Krogges Esszimmer hängenden Bild wird von einem Löwen gerissen, woraufhin im dritten Bild Geier, »im Gehäuse der

113 Lars Jacob weist unter Rückgriff u.a. auf Lévi-Strauss dem »Referenzmythos Küche« in Wolfs Debüts den Status einer absoluten Metapher zu, der einen mythischen Impuls offenbare: Vgl. JACOB, *Bilderschrift – Schriftbild*, 175–181, Zitat 178 sowie JACOB, »Ror Wolf – der Verschlingungskünstler der epischen Form« (1995).

114 Vgl. auch JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 77, der für Wolfs Debüt eine »Universalität der Physis« (ebd., Kursiv. im Original) konstatiert.

115 Dieser entspreche auf textueller Ebene eine »gleichsam peristaltische Rhythmik«, welche in ihrer »lautmalerischen Sinnlichkeit die Kau- und Schlingbewegungen der Freßorgie selbst nachzuahmen« suche: PIWITT, »Landschaft des Gedächtnisses und Augenblick«, 26.

116 BACHTIN, *Literatur und Karneval*, 16.

117 Ebd., 17.

Rippen« sitzend, »die letzten Fleischstücke von den Knochen abpicken« (FB, 178); und schließlich verzehrt nach Angabe Wobsers der »Vorderleib« der Werre wenn das Tier in der Mitte durchtrennt wird »schon nach einer kleinen Weile [...] unter Ausscheidung schleimiger Bestandteile heißhungrig den [eigenen] weichen Hinterleib« (FB, 199): In grotesker Übertreibung erscheint die gesamte Existenz als einziger Vorgang der Einverleibung.

Textstrukturell verknüpft der Komplex des Essens motivisch wie rhetorisch zentrale Themen von *Fortsetzung des Berichts*: die Landschafts- und Naturbeschreibung, die gewaltvolle Sexualität sowie das Sterben und Töten. Die menschliche Esskultur wird immer wieder in Szenen aus der Tierwelt gespiegelt, wobei die bürgerlichen Tischsitten über die enge Verflechtung von Lebenserhalt und Tötung nicht hinwegtäuschen können.¹¹⁸ Aber während im Tierreich der Kreislauf des Lebens und Sterbens, des Fressens und Gefressenwerdens zwar zuweilen hart erscheinen mag, lässt sich hier doch nicht von Gier, Gewalt oder Grausamkeit sprechen – ganz im Gegenteil zu dem im Debüt als geradezu infernalisch dargestellten menschlichen Essverhalten. Die bürgerliche »Kultur des Essens« gerät zu einem ungeheuerlichen, »monströsen Fressakt«,¹¹⁹ um dessen Darstellung der gesamte Text in immer neuen Variationen kreist.

»satt, so satt«. Das große Fressen

Das Abendessen bei Krogge ist ein Paradebeispiel routinierter Völlerei – eines offenbar ins Alltägliche übergegangenen massiv gestörten Essverhaltens. Das Ablehnen des erneuten Auffüllens des Tellers durch den Gastgeber oder andere Gäste erscheint im Rahmen der Höflichkeit unmöglich. »[O]bgleich« die Ich-Figur^A »durch Zuhalten des Tellers [ihre] Sättigung andeute[t]« (FB, 53), wird ihr die Fischsuppe »schöpflöffelweise in den Teller« gegossen: »Nehmen Sie doch noch von dieser«, wird trotz der sich bereits einstellenden »Aufgetriebenheit« insistiert (FB, 53f.). Das Ich^A erwähnt wiederholt die »Unbehaglichkeit nach dem Essen, ein[en] unbestimmten Druck im Magen, ein[en] Drang zum Erbrechen, eine Hartleibigkeit« (FB, 95). Doch obwohl es eindeutig satt ist, versucht es in sich (auf Anregung Wobsers hin) durch die Macht der Einbildungskraft zumindest »einen durchschnittlichen Appetit« zu erzeugen (FB, 205). In autosuggestivem Selbstversuch erinnert es sich an das zu früheren Zeitpunkten empfundene »Wohlbehagen während des Essens«, ahmt die Bewegungen des Essens nach und sagt,

um ein Gefühl der Magenleere hervorzurufen, [...] erst lautlos, nur mit Sprechbewegungen der Lippen, dann mit einer Steigerung der Lautstärke, mit einer fortschreitend deutlicheren Aussprache, einmal gedanklich Ich habe Appetit viermal leise Ich habe Appetit Ich habe Appetit Ich habe Appetit Ich habe Appetit dreimal halblaut Ich habe Appetit Ich habe Appetit Ich habe Appetit zweimal laut Ich habe Appetit Ich habe Appetit (FB, 205f.)

118 Vgl. JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 130. Jürgens arbeitet in seiner Analyse heraus, dass in Wolfs Debüt die »Präsenz des Körpers in den Mittelpunkt« der Darstellung rücke und die »Existenz jeder nicht auf ein buchstäbliches Verschlingen abzielenden Kultur« gelehnet werde. Er folgert, es werde »der Bereich des Humanen dezidiert mit der Sphäre des Animalischen verknüpft«. Ebd., 9.

119 Beide Zitate ebd., 83.

vor sich hin. Das Essen hat im Rahmen des sozialen Kontexts der Mahlzeit eine vom Einzelnen nicht mehr zu beeinflussende Eigendynamik angenommen. Der Vorgang des immer mehr und die Grenzen des körperlich Zumutbaren weit überschreitenden Essens ist als eine von Konventionen bestimmte kulturelle Praktik kenntlich gemacht, welche individuelle und physische Bedürfnisse ignoriert und aus deren Regeln und Etikette es kein Entkommen zu geben scheint.¹²⁰ Von Erfüllung des Grundbedürfnisses der Nahrungsaufnahme oder gar Genuss weit entfernt, ist es in der Darstellung Wolfs zu einer Tätigkeit geworden, zu der man sich überwinden, zwingen, disziplinieren muss. Während sozialgeschichtlich betrachtet vor allem die Nahrungsbeschaffung beziehungsweise -produktion die Arbeitskraft der Einzelnen wie der Gesellschaft fordert und schwere, kräftezehrende und oft genug physisch überlastende Arbeit darstellt, hat sich im Text die Mühsal in grotesker Verkehrung auf den Vorgang der *Nahrungsaufnahme* verlagert. Dies wird durch die Darstellung des gedeckten und mit Essen beladenen Tisches als essend zu ›beackernde‹ Landschaft mit »Kloßbergen, mit Wursthügeln Käsebrüchen schwarzkrustigen Fleischmeilern Schmalzäckern« (FB, 11) noch verstärkt: Wenn es gleich zu Beginn des Essens bei Krogge heißt, »die Arme mit den Löffeln Schöpfern Gabeln« tauchten »in diese Landschaft hinein, wühlen und graben sie um« (FB, 12), wird das Essen bildlich als Akt harter körperlicher Arbeit inszeniert.¹²¹

Dafür, dass in Sachen Essen weit über das angemessene und gesunde Maß hinausgegangen wird, gibt es bei den Figuren durchaus ein Bewusstsein. Als das Ich^B den Hauseingang Krogges erreicht, kommen ihm sechs Männer entgegen, die gerade das Haus verlassen und dabei von den »Unannehmlichkeiten« des Essens bei Krogge sprechen: »Der vierte sagt, Suppe und Klöße wären nach meinem Dafürhalten genug gewesen. Der fünfte sagt, ich sage es wie es ist, es war zuviel.« (FB, 267) Das Bewusstsein des ›Zuviel‹ aber führt zu keinerlei Anpassung des eigenen Verhaltens; das Essen ist zu einem Selbstläufer geworden. Der Matrose, möglicherweise der konsequenteste Esser am Tisch Krogges, greift noch am Ende des Abends geradezu automatenhaft immer weiter nach neuen Klößen. Hat der Prozess des Essens einmal begonnen, so ist ihm (auch von Außen) kein Einhalt mehr zu gebieten, selbst wenn er sichtlich ins Krankhafte, potentiell Tödliche mündet:

Hören Sie auf zu essen, sagt eine Stimme, aber der Matrose ißt schon mit einer ständig zunehmenden Geschwindigkeit, mit einem wachsenden Ausdruck des Erstaunens vielleicht über den Geschmack des Kloßes im Gesicht und hört nichts mehr, vielleicht kaut er und walkt er die Bissen im Mund, mit den im Spiegel lappenartig übereinanderhängenden Lippen, den flatternden klappernden Augendeckeln, unter denen die Augäpfel erstarren, der brotartigen gedrückten borkigen Nase. (FB, 267f.)

120 Vgl. ebd., 82.

121 Vgl. hierzu auch ebd., 80. Dass dies den sozialen Lebensbedingungen und Arbeitsverhältnissen eines Großteils der Menschen (innerhalb der Diegese wie realhistorisch in den 1950er und 1960er Jahren) Hohn spricht, ist in der erzählten Welt ebenfalls kenntlich gemacht. Die als arbeitend dargestellten Figuren im Debüt arbeiten stets körperlich hart, seien es die Ackerfrauen beim Kartoffelklauben, sei es der Bauer, der seine Felder mit Pferd und Fuhrwerk bestellt.

Inszeniert wird der groteske Leib schlechthin: Mit den riesigen Lippen als Öffnung wie Verschluss des Mundes ist das Gesicht des Matrosen, ja, der Matrose als Figur, einziges Bild für den maßlosen Essvorgang.¹²²

Am Ende des Abendessens bei Krogge sitzen alle am Essen beteiligten Personen »stöhnend« und »mit auf den Leib gepreßten Händen«, »mit mattem schweißübergossenem Gesicht« und »mit weitaufgerissenen Augen« auf ihren Stühlen, etwas im »Körper Aufsteigendes zurückdrängend« (FB, 270). Den Erwartungen des Gastgebers und der (Tisch-)Gesellschaft wird unter allen Umständen entsprochen; die soziale Konvention – »es wird gegessen, was auf den Tisch/Teller kommt« – ist zur Selbstkontrolle und Selbstdisziplinierung des bürgerlichen Subjekts geworden.¹²³ Was Simmel als Überwindung und stilistische Überformung des egoistischsten menschlichen Bedürfnisses begreift (das, was eine Person isst, kann unmöglich von einer anderen gegessen werden), nämlich die Mahlzeit als sozialer Akt,¹²⁴ wird von Wolf in der grotesken Betonung der physischen Folgen des maßlosen Zuviel als sozialer Zwang dargestellt, der in Anbetracht seiner ästhetischen Reize zumindest fragwürdig ist.¹²⁵ Sichtbar wird, was Adorno und Horkheimer im Kontext ihrer Überlegungen zur Arbeitsteilung die »Permanenz des gesellschaftlichen Zwangs«¹²⁶ nennen: Die gesellschaftliche »Macht über den Einzelnen« erweist sich als »Zeugnis der undurchdringlichen Einheit von Gesellschaft und Herrschaft«.¹²⁷ Der Geist des Subjekts – im obigen Beispiel die Vorstellungskraft – dient hierbei als »Apparat der Herrschaft und Selbstbeherrschung«,¹²⁸ das alles durchdringende Prinzip der sozialen Konvention schreibt sich direkt in die Körper der Einzelnen ein. Es wundert daher wenig, dass fast alle Figuren, die Wolfs Debüt bevölkern, stark übergewichtig sind: Wobser ist »groß und korpulent« (FB, 220), über Schlötzer heißt es,

122 »Das groteske Gesicht«, so Bachtin, »läuft im Grunde auf einen aufgerissenen Mund hinaus. Alles andere ist bloß die Umrahmung dieses Mundes, dieses klaffenden und verschlingenden leiblichen Abgrunds.« BACHTIN, *Literatur und Karneval*, 16.

123 Vgl. zum zivilisatorischen Prozess, in dem sich (zum Zwecke sozialer Distinktion) gesellschaftliche Fremdwänge in Selbstzwänge verwandeln, so dass »die Regelungen des gesamten Trieb- und Affektlebens durch eine beständige Selbstkontrolle immer allseitiger, gleichmäßiger und stabiler werden«, die Analysen Norbert Elias': ELIAS, *Über den Prozeß der Zivilisation*, Bd. 2, Zitat 324. Gerade die Tischsitten sind für Elias ein charakteristisches Beispiel für gesellschaftliche Verhaltensformen, in denen Peinlichkeitsschwellen immer weiter vorrücken und so der Zwang zur Kontrolle des eigenen Verhaltens wächst. Vgl. ebd., Bd. 1, 202–265.

124 Vgl. SIMMEL, »Soziologie der Mahlzeit«, 243f. Die Mahlzeit ist nach Simmel ein soziales Gebilde, das eine »ungeheure sozialisierende Kraft« ausübt (ebd.). »Durch die Teilnahme an einer Mahlzeit, das Teilen der Nahrung«, so schreibt in der neueren Forschung Eva Barlösius, »wird man Mitglied einer Gemeinschaft.« BARLÖSIUS, *Soziologie des Essens*, 172. Keine andere soziale Institution, so diese weiter, symbolisiere »in ähnlicher Weise Gemeinschaft, Zugehörigkeit und Anerkennung.« Ebd., 173. Auch Iris Därmann konstatiert, die Mahlzeit könne als zentrale Praktik der sozialitätsbildenden »Mit-Teilung« gelten: DÄRMANN, »Die Tischgesellschaft«, 17. »Ohne derartige kulturelle Praktiken«, gebe es, so Därmann, »weder Koexistenz noch Sozialität, sondern nur ihr Gegenteil, die Indifferenz, die A-Sozialität oder gar den Krieg.« Ebd., 18.

125 Vgl. SIMMEL, »Soziologie der Mahlzeit«, 245–248. Die »Widrigkeit, ja Häßlichkeit des physischen Eßvorgangs« werde, so Simmel, in der Praxis der Mahlzeit überformt. Ebd., 245.

126 HORKHEIMER/ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, 27.

127 Ebd., 28.

128 Ebd., 42.

vor Jahren schon hätte das Ich^B über ihn gesagt »dieser Mensch ist dick«, aber »heute ist er noch dicker« (FB, 218), Wurzer ist zwar »nicht so dick wie dieser, aber auch dick, freilich von einer anderen, weichen Dike« (ebd.), und dass Krogge der Koch wie auch seine Frau dick sind (u.a. FB, 90), versteht sich fast von selbst.¹²⁹

Die Darstellung der zwanghaften Eigendynamik dieser in ihrer grotesken Übertreibung zugleich abstoßenden und komischen Mahlzeit ist zweifelsohne als kritischer Gesellschaftskommentar zu verstehen. Nach den entbehrungsreichen Kriegs- und direkten Nachkriegsjahren mit der traumatischen Erfahrung des Hungers sowie den nach Kriegsende noch einige Jahre andauernden Höchstpreisen und Rationierungen von Essen normalisierte sich in Deutschland um 1950 die Versorgungslage wieder.¹³⁰ Doch die Hunger- und Knappheitserfahrung schrieb sich in das kollektive Gedächtnis eines großen Teils der Bevölkerung über Jahrzehnte hinweg ein. Es folgte, zumindest in der Bundesrepublik, die ›Fresswelle‹: Eine »bis in die Mitte der fünfziger Jahre dauernde ›Kalorien-Aufholjagd‹«, in der vor allem der Konsum von Fleisch und Fett massiv in die Höhe schnellte.¹³¹ Die »Dialektik von Hunger und Überfüllung« nimmt, so konstatiert Enzensberger schon 1962, in den Ess-Szenen bei Wolf »dämonische Züge an«. Der Autor biete keinerlei »polemische[] Ausfälle gegen die augenblickliche Wohlstandsgesellschaft in Deutschland, gegen ›Wirtschaftswunder‹ und ›Sattheit‹« – seine Bilder »reden nicht über die Malaise, sie stellen Übelkeit unmittelbar dar.«¹³² Insbesondere Krogge der Koch ist Personifikation dieses Zeitaspekts.¹³³ Als eine »ungeheure [...] weiße Person« (FB, 50), als »Aufschüttung teigiger grobgekneteter Formen« mit »einem sackartigen Leib, einem halslos auf dem Leib liegenden Kopf« (FB, 51) ist er vollkommen in den Bereich des Grotesk-Monströsen gerückt.¹³⁴ Er repräsentiert mit der unangefochtenen Autorität des

129 Vgl. auch JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 82. Die Figuren entsprechen folglich allesamt einer grotesken Leiblichkeit – der groteske Leib ist, so Bachtin, unter anderem ein »sich überfressende[r]« Leib: BACHTIN, *Literatur und Karneval*, 19.

130 Für eine eindrückliche Schilderung der Situation der Bevölkerung in der unmittelbaren Nachkriegszeit vgl. PROTZNER, »Vom Hungerwinter bis zum Beginn der ›Fresswelle‹« (1987). Zur Ernährungskrise und den auf die Kriegsjahre folgenden Jahren des Hungers in Deutschland, der »das zentrale Alltagsproblem« war, welches »die Probleme der ›großen Politik‹ in den Hintergrund« drängte, vgl. exemplarisch auch TRITTEL, *Hunger und Politik*, Zitat 7.

131 Vgl. ROSSFELD, »Ernährung im Wandel«, Zitat 40f. Zum Anstieg des Fleischkonsums seit 1855 und insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg vgl. TEUTEBERG/WIEGELMANN, *Der Wandel der Nahrungsgewohnheiten unter dem Einfluß der Industrialisierung* (1972). In den 1950er Jahren stieg auch der Pro-Kopf-Konsum von Alkohol sprunghaft an – der Bierkonsum etwa von 40 Litern im Jahr 1950 auf über 100 Liter im Jahr 1959 (TAPPE, »Alkoholkonsum in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert«, 292) – ein Faktum, dass sich in den konstant (Bier) trinkenden Figuren Wolfs spiegelt.

132 ENZENSBERGER, »Einführung [Vorzeichen]«, 21f.

133 Zugleich lässt sich die Figur als intertextueller Verweis auf die Figur des Alfred Matzerath in Günter Grass' *Blechtrommel* lesen, der nicht nur immer wieder als passionierter Koch beschrieben wird, sondern sich darüber hinaus auf einem Kostümfest »als löffelschwingender Koch unter gestärkter Kochmütze« präsentiert, wie der Erzähler Oskar anhand einer Fotografie beschreibt. Vgl. das Kapitel *Das Fotoalbum* in GRASS, *Die Blechtrommel*, Zitat 46.

134 Die groteske Körperkonzeption fokussiert nach Bachtin (im Gegensatz zum klassischen Körperbild, dass von idealen Maßen, normierter Proportion und Glätte dominiert ist) insbesondere auf alles, was das normale Maß überschreitet: Vgl. BACHTIN, *Literatur und Karneval*, 15–23.

Gastgebers innerhalb der erzählten Welt eine vom Zwang des Essens dominierte Gesellschaft, der er als Zeremonienmeister einer ins Perverse umgeschlagenen Fressorgie vorsteht.¹³⁵

Dass am Ende des Abendessens bei Krogge allein dem Sohn, »auch der stöhnend, auch der satt«, schließlich »ein dicker Strahl aus dem Mund spritzt« (FB, 270f.), ist bezeichnend. Als Jüngster in der Runde ist beim Sohn, so lässt sich schließen, die Dressur und Disziplinierung des Körpers durch gesellschaftliche Konventionen noch nicht abgeschlossen; er ist physisch noch nicht hinlänglich aufs Überessen konditioniert. Die Erwähnung des sich übergebenden Sohns verweist auf ein Generationenverhältnis, in dem das von der Kriegserfahrung geprägte Verhältnis zur Nahrung von der Elterngeneration auf deren Kinder übertragen, die Anpassung an das als pathologisch markierte Essverhalten der Eltern erwartet wird. Während sich der Sohn des Kochs, wenn er auch die Völlerei noch nicht gemeistert hat, der Selbstverständlichkeit des maßlosen Essens bereits selbsttätig unterwirft,¹³⁶ zeigt die Szene im Haus der Schöns deren Auswirkungen auf ein zum eigenständigen Essen noch nicht fähiges Kind – wobei, wenngleich nur *ex negativo*, das Potential einer von kulturellen Normen noch unbeschriebenen jüngeren Generation zum Protest aufscheint. In einer Szene brutalen Machtmissbrauchs versuchen die Eltern Schön ihr krankes, nackt im Gitterbett festgebundenes Kind gewaltsam zu füttern:

135 Vgl. zur Figur Krogges (allerdings ohne Verweis auf die zeitgeschichtliche Rückbindung der Figur und die groteske Motivatik) auch JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 117–127, der kommentiert, in »einer vom Vorgang des Essens dominierten Gesellschaft rück[e] die Figur des Kochs zwangsläufig an die Spitze der sozialen Hierarchie« (ebd., 119). – Das Motiv des zwanghaften Essens taucht im Werk Wolfs immer wieder auf, es findet sich etwa auch im Kapitel 27 *Vorstellung des Verschlingungskünstlers* in *Pilzer und Pelzer*, in der ein Mann »mit einem ungeheuren Appetit«, der »weiß dahinrollend, kochartig gebläht, ein alter Bekannter« unter anderem »einen Ochsenkopf roh« verzehrt, und der, nachdem von der Mahlzeit nichts mehr übrig ist, in Manier der Filme des tschechischen Neo-Avantgardisten Jan Švankmajers Geschirr und Besteck, Tischdecke, und schließlich »Kohle und Kalk« verschlingt (PP, 101f.). Die Szene lautet im Typoskript folgendermaßen: »dieser mann offenbar in gedrückter stimmung, gekrümmt, sich den magen reibend und über starke schmerzen klagend, eine art stechen, aber auch wieder eine art drücken, vielmehr eine art reißen, vielmehr eine art beißen, eine art wie soll ich sagen aufblasen, etwas wie ein stein im magen, oder mehrere steine auf einmal, oder etwas bewegliches im magen, etwas wachsendes anschwellendes mit haaren gewölle filz splittern.« Sie ist am Rand mit dem handschriftlichen Vermerk versehen: »Krogge (nach Allotriophagie)«. WOLF, *Pilzer und Pelzer*. Manuskript Prosa [DLA], 116. Dieser kurze Verweis auf die auch als Pica-Syndrom bekannte qualitative Essstörung, deren Betroffene Ungenießbares, Nahrungsmitteln eigentlich »Fremdes« essen, stellt (neben der intertextuellen Linie zu Krogge) ein weiteres Mal heraus, dass im Werk Wolfs oft gerade die surreal anmutenden Passagen ihren Ursprung in der empirischen Wirklichkeit haben. Zu den der Prosa Wolfs in dieser Hinsicht eng verwandten Filmen Švankmajers, in denen das Essen zum Schlüsselmotiv menschlicher Aggressivität avanciert, in dem Einverleibung und Bemächtigung in eins fallen, vgl. SERA, *Das Innerste denken*, 70–77.

136 Dass der Sohn des Kochs sich trotz seiner (an späterer Stelle noch thematisierten) Aversion gegen die Praktiken der Elterngeneration am maßlosen Essen beteiligt, lässt sich mit Elias dahingehend lesen, dass dem einzelnen Menschen von klein auf »ein Automatismus angezchtet wird, als Selbstzwang, dessen er sich nicht erwehren kann, selbst wenn er es in seinem Bewußtsein will«: ELIAS, *Über den Prozeß der Zivilisation*, Bd. 2, 328.

Alle diese verschiedenartigen Speisen versuchen Mann und Frau Schön lächelnd dem Kind, das wie ein Kreuz stumm im Bett liegt, in den Mund zu stecken, Suppe mit dem Löffel, Gemüse mit dem Löffel, Braten mit der Gabel, Brühe mit dem Löffel, Klöße mit der Gabel, Kraut mit der Gabel, Wurst mit der Hand, Fisch mit der Gabel, Kuchen mit der Hand, das Kind jedoch, sein Gesicht von der einen zur anderen Seite wendend, den Mund geschlossen und erst von Schön, der sich lächelnd an das Kopfende des Bettes gestellt hat, mit dem Daumen den Mund des Kindes öffnet, mit dem Löffelstiel die Zähne auseinanderbricht, zur Ruhe gebracht, während Frau Schön lächelnd in die Mundöffnung Suppe Gemüse Brühe Klöße Kraut Wurst Fisch Kuchen steckt schüttet schiebt, erbricht nach jedem genossenen Bissen einen anderen. (FB, 163f.)

Vom ›Genießen‹ des Essens kann bei dieser Zwangsfütterung keine Rede sein; die Bedürfnisse des Kindes müssen hinter Erwartungen und Normen, die von den Eltern offenbar in keinem Moment hinterfragt, sondern strikt durchgesetzt werden, zurückstehen.¹³⁷ Im Rahmen der ästhetisch stark geformten, atmosphärisch ins Surreale spielenden *Fortsetzung des Berichts* erscheinen derartige Szenen schnell als phantastische Horrorszenarien einer freidrehenden Imagination. Doch führt man sich bei der Lektüre den historischen Kontext der der Nachkriegsgesellschaft vor Augen, in der gerade bei Kindern die akute Unterernährung noch jahrelang Realität war und noch jahrzehntelang in der Kindererziehung Vorstellungen von Unterordnung und Gehorsam dominierten, so erweist sich die Darstellung vielmehr als Überspitzung realer Verhältnisse.¹³⁸

Auch in Gisela Elsners Debüt *Die Riesenzwerg* von 1964 ist der gewaltvolle Umgang mit Kindern ein zentrales Motiv. In der Erzählung *Der Achte* heißt es etwa, nachdem die Eltern »[s]ieben Tage lang« auf ihre Kinder »eingeschlagen« haben: »Aber was sind Prügel groß? [...] Man prügelt Kinder für nichts und nur aus übler Laune«;¹³⁹ in der Erzählung

137 Vgl. auch JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 83.

138 In Bezug auf die sich verändernden Vorstellungen des familiären Miteinanders ist der Blick auf ein sprachliches Detail aufschlussreich: Erst in der Familienrechtsreform von 1980 wurde das Konzept der ›elterlichen Gewalt‹ durch dasjenige der ›elterlichen Sorge‹ ersetzt. Vgl. hierzu HONIG/OSTNER, »Die ›familiarisierte‹ Kindheit«, 369. Der teilweise sehr gewaltvolle Umgang mit Kindern in den Nachkriegsjahrzehnten erfuhr jüngst im Kontext der Aufarbeitung der Geschichte von Heim- und Verschickungskindern neue Aufmerksamkeit. Der Blick auf die in der institutionalisierten Kindererziehung geltenden pädagogischen Vorstellungen und tatsächlich praktizierten Erziehungsmethoden, die in den 1950er und 1960er Jahren teils noch stark an die im Nationalsozialismus herrschenden Prinzipien von Gehorsam anschlossen, sind aufschlussreich: Mögen diese auch nicht die Kindererziehung im Rahmen einzelner Familien widerspiegeln, so weisen sie doch auf ideelle Normen sowie auf das in staatlichen bzw. kirchlichen Erziehungsinstitutionen gesellschaftlich Akzeptable hin. Für einen Einblick in den Stand der Forschung zur institutionalisierten Kindererziehung vgl. den Bericht zum interdisziplinären Forschungs- und Ausstellungsprojekt der Universität Kassel: BERESWIL et al., »Heimerziehung 1953–1973 in Einrichtungen des Landeswohlfahrtsverbandes Hessen«, zuletzt abgerufen am 01.10.2023. Gerade das Primat der Gewichtszunahme als oft oberstes Ziel von Eltern bzw. Erzieher:innen wird in Publikationen zum Thema häufig thematisiert. Gemeinsam ist den Forschungs- und Zeitzeugenberichten zudem, dass sie die eklatante Kluft zwischen in den Nachkriegsjahrzehnten juristisch offiziell geltender Gewaltlosigkeitsmaxime gegenüber Kindern und der realen Praxis der Kindererziehung offenlegen. Vgl. exemplarisch RÖHL, *Das Elend der Verschickungskinder* (2021).

139 ELSNER, *Die Riesenzwerg*, 164f. In diesem spezifischen Fall hat die üble Laune der Eltern ihren Ursprung allerdings in einer gewaltvollen Handlung der Kinder gegenüber ihren Eltern: Die sieben

Der Knopf treiben die autoritären Lehrmethoden des Oberlehrers eine ganze Schulklasse in eine kollektive Psychose.¹⁴⁰ Das gemeinsame Essen und die Strukturen der Kleinfamilie nehmen in Elsners Debüt motivisch eine wichtige Rolle ein – die bei Elsner allerdings nicht, wie bei Wolf, aus der Perspektive eines männlichen Jedermanns, sondern aus der Perspektive eines seiner Mutter nahestehenden Kindes erzählt wird. Die größte Angst der Mutter in der Erzählung *Die Mahlzeit*, dem ersten Prosatext in *Die Riesenzwerge*, steht exemplarisch für den engen Rahmen einer restriktiven bürgerlichen Kultur des Familienessens:

Mein Vater ist ein guter Esser. [...] Wenn mein Vater den ersten Teller geleert hat, lehnt er sich zurück. Er atmet tief ein und stöhnend aus. Ich sehe, daß die sieben Stäbe der Stuhllehne zu schmal sind für die Breite seines Rückens. Meine Mutter sieht ängstlich in die Schüsseln.

›Wird es wohl reichen?‹ fragt sie mit zuckenden Lippen, die Hände gefaltet im Schoß.¹⁴¹

Während der Vater breitbeinig Gabel für Gabel, Teller für Teller in sich hineinschaufelt und die Mutter mit gesenktem Kopf kaum einen Bissen herunterwürgen kann, ist das Kind der steten Maßregelung beider Eltern ausgesetzt, wobei diese eindeutig dem (alleinigen) Ziel dient, die Zufriedenheit des Vaters, dem »Oberlehrer«, sicherzustellen: »Lothar«, sagt meine Mutter in ihr Essen hinein, »iß jetzt und sieh dem Vater nicht immer beim Essen zu, das verdirbt ihm den Appetit.«¹⁴² In der Tat prägte – wie unter anderem etwa anhand von Kochbüchern und Haushaltsratgebern ersichtlich ist – das seit Mitte des 19. Jahrhunderts geltende bürgerliche Mahlzeitenideal bis in die 1960er Jahre hinein die Esskultur: Frau und Kinder hatten sich sauber und ordentlich am Esstisch dem Ehemann und Vater zur gemeinsamen Mahlzeit zu präsentieren, die die Frau (rechtzeitig) zubereitet hatte.¹⁴³ Die zumindest einmal am Tag stattfindende Zusammenkunft aller Familienmitglieder am Essenstisch, die das Glück und die Idylle

Kinder haben sich in einem von den Eltern erzwungenen Geschlechtsakt ein weiteres Geschwisterkind gezeugt, um fortan beim Spielen gleichstarke Teams bilden zu können.

140 Vgl. ebd., 40–56. Carsten Mindt konstatiert zu Elsners Debüt, dieses thematisiere die Kontinuität von »faschistischer Mentalität zu jener autoritätsgläubigen und vergangenheitsblinden Geisteshaltung in der Bundesrepublik Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg«: MINDT, *Verfremdung des Vertrauten*, 180.

141 ELSNER, *Die Riesenzwerge*, 6.

142 Ebd., 5.

143 Vgl. SCHLEGEL-MATTHIES, »Liebe geht durch den Magen«, 150–152. – »Mahlzeit!«, ruft der Vater in *Die Riesenzwerge* der Mutter Lothars zu, als sie mit dem Kind von einem langen und quälenden Arztbesuch zu spät zur Mittagsmahlzeit nach Hause kommt. Der Vater »saß am Tisch auf seinem Stuhl, den Rücken zum Fenster, das Gesicht der Tür zu. ›Was ist los?‹ sagte er und er wies mit zwei ausgestreckten Zeigefingern auf den leeren Tisch.« ELSNER, *Die Riesenzwerge*, 39. Zu dieser doppelt vorwurfsvollen Geste (ein einzelner Zeigefinger scheint für den Skandal des leeren Mittagstischs nicht auszureichen) ist der Vater zumindest juristisch durchaus berechtigt: Was im BGB in der Fassung von 1900 festgelegt wird, gilt bis in die 1970er Jahre, nämlich, dass es die Ehefrau ist, die das gemeinschaftliche Hauswesen zu leiten hat. Erst 1977 wird die juristische Regelung der Rollenverteilung mit der Eherechtsreform aufgehoben. Vgl. HONIG/OSTNER, »Die ›familiarisierte Kindheit«, 369–373.

der bürgerlichen Kleinfamilie symbolisieren sollte, kann nach Kirsten Schlegel-Matthies »letztlich auch [als] ein Symbol für die Unterordnung von Frau und Kindern unter die Prärogative des Mannes« gelten.¹⁴⁴ Die (nie explizit wertende) Darstellung des Vaters als Inbegriff eines im Beruf wie in der Familie autoritär herrschenden Patriarchen durch den kindlichen Blick Lothars ist bei Elsner satirisch angelegt: »Beim Essen«, spricht mein Vater beim Essen, »spricht man nicht.«¹⁴⁵ Sie gipfelt in der kannibalistischen Pointe des Texts: Der Oberlehrer ist nicht der leibliche Vater des Ich-Erzählers, sondern hat, so zumindest die Erklärung des Kindes Lothars, dessen Mutter in einem Versuch der Wiedergutmachung geheiratet, nachdem er maßgeblich dafür verantwortlich war, dass Lothars leiblicher Vater in einem Lokal von hungrigen Gästen in Stücke gerissen und verzehrt wurde.¹⁴⁶

Die literarisch dargestellte alltägliche Praxis des Essens und der Ernährungssozialisation ist mit Blick auf die Gesellschaft der 1950er und 1960er Jahre, deren Lebenswirklichkeit und soziale Ordnungsmuster aufschlussreich; die Essmoral erweist sich bei Elsner und Wolf geradezu als Urmodell von Moral.¹⁴⁷ Beide räumen dem Essen als gesellschaftlichem Phänomen, das weder von der physischen noch der soziokulturellen Sphäre abzulösen ist und in dem sich psychische, soziale, wirtschaftliche wie auch politische Aspekte bündeln, eine zentrale Rolle in ihren Prosatexten ein.¹⁴⁸ Die realhistorische Basis familiärer und gesellschaftlicher Normen wird in groteske Szenerien sozial massiv kontrollierten und zugleich unbändigen Essens übersetzt. Die kritische Wertung der dargestellten Verhältnisse ist weder bei Elsner noch bei Wolf zu übersehen, weisen doch die Szenen deutlich die negativen Auswirkungen der sozialen Norm insbesondere auf die Kinder aus. Die Kritik wird jedoch bei beiden nicht auf verbaler, sondern auf somatischer Ebene im Text verhandelt. Der kindliche Ich-Erzähler Elsners wird aufgrund eines Parasiten immer dünner: Das durch die Vorliebe des Vaters für halb-rohes Fleisch und den

144 SCHLEGEL-MATTHIES, »Liebe geht durch den Magen«, 151 und 152. Dass dies unter anderem auch bedeutet, dass das Essen dem Geschmack des Mannes als »Ernährer«, von dem die Frau wirtschaftlich abhängig ist, angepasst wird, ist bei Elsner auf die satirische Spitze getrieben. Da der Oberlehrer nur halbrohes Fleisch isst (»Ausgekochtes Fleisch kann ich nicht essen!«), hat sich der Sohn einen Parasiten in Form eines Bandwurms eingefangen. Vgl. die Erzählung *Der Wirt*: ELSNER, *Die Riesenzwerge*, 22–39, Zitat 22. Alois Wierlacher hat derartige Darstellungen als typisch für die Erzählliteratur des 20. Jahrhundert beschrieben. Vgl. WIERLACHER, *Vom Essen in der deutschen Literatur*, 227.

145 ELSNER, *Die Riesenzwerge*, 5.

146 Vgl. ebd., 19–21. Vgl. zu Elsners Debüt ausführlich die grundlegende Studie von Christine Künzel: KÜNZEL, »Ich bin eine schmutzige Satirikerin«, 101–128; sowie das Elsner-Kapitel in SMITH-PREI, *Revolutionary Families*, 96–127. Zu Groteske und Satire bei Elsner, deren Prosa wesentlich expliziter als Gesellschaftskritik ausgewiesen ist als diejenige Wolfs, vgl. auch MINDT, *Verfremdung des Vertrauten*, 150–176; zu Faschismuskritik und bis in die Familie hinein wirksamen gesellschaftliche Machtverhältnissen CREMER, »Ihre Gebärden sind riesig, ihre Äußerungen winzig«, insb. 53–81.

147 Vgl. hierzu BAUDY, »Metaphorik der Erfüllung« (1982) sowie BAUDY, »Hierarchie oder: Die Verteilung des Fleisches« (1983). Baudy geht, ganz entgegen des brechtschen Satzes, erst komme das Essen, dann die Moral, soweit, anzunehmen, dass Gesellschaft als soziales Gebilde aus der gerechten Verteilung der Nahrung überhaupt erst entstand und die Mahlzeit also die Gesellschaft im Kleinen repräsentiert.

148 Vgl. zum Essen als sozialer Praxis sowie dessen Normierung und Moralisierung BARLÖSIUS, *Soziologie des Essens*, insb. 211–295, sowie SETZWEIN, *Zur Soziologie des Essens* (1997).

über das Fleisch erfolgten Bandwurmbefall hervorgerufene Unwohlsein des Kindes kann den Eltern gegenüber nicht artikuliert werden und äußert sich allein in der Gewichtsabnahme.¹⁴⁹ Auch bei Wolf scheinen die Kinder die elterliche Unterdrückung sowie die Ideale und Normen der Elterngeneration abzulehnen, artikulieren ihren Dissens jedoch nicht verbal: Die folgenden Generationen, verkörpert durch den Sohn des Kochs und das noch kleine Kind der Schöns, finden die (Ess-)Rituale und Erziehungspraktiken ihrer Eltern, ganz im Sinne der neuen Linken, ›zum Kotzen‹ – sie kotzen, im Fall des Sohns, sogar im »Strahl«.

Die von den Vertretern der Kritischen Theorie formulierte und von der 68er-Bewegung aufgegriffene Kritik, dass der Mensch zum bloßen Konsumenten degradiert sei, mehr noch, dass ein Konsumzwang herrsche,¹⁵⁰ wird von Wolf am Beispiel des elementarsten Konsums im Bild der Nahrungsaufnahme zugespitzt. *Fortsetzung des Berichts* ist die indirekte Kritik einer haltlosen Konsum-Mentalität, die sich in der Massenkonsumgesellschaft in Deutschland in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg durchsetzte, eingeschrieben – eine Kritik, die, wie gesagt, nicht diskursiv, sondern symbolisch auf somatischer Ebene ins Werk gesetzt ist.¹⁵¹ Der ›vorkritische‹ Vorgang des Essens, der zugleich ein kultureller, sozialer, hochgradig konventionalisierter Akt ist, wird in der den gesamten Text dominierenden Szene des großen Fressens motivisch ausgehandelt. Die Kinder artikulieren keine explizite Kritik an der ›elterlichen Gewalt‹, an Normen und Ritualen, am gegenwärtigen Zustand der Gesellschaft – aber sie zeigen eine deutliche physische Reaktion. Die Kritik wird so implizit auf übergeordneter Ebene durch die Vermittlungsinstanz geleistet, indem sie den körperlichen Vorgang des Erbrechens für

149 Dass sich etwas in ihm bewegt sagt das Kind in der Erzählung *Der Wirt* nicht den Eltern, sondern erst dem Arzt: »Manchmal«, sagte ich, »ist etwas in mir, das sich bewegt. [...] Manchmal«, sagte ich, »saugt es auch.« / »Warum hast du mir das nicht gesagt?«, sagte meine Mutter.« ELSNER, *Die Riesenzwerge*, 32.

150 »Was einmal den Philosophen Leben hieß«, so diagnostiziert Adorno zu Beginn von *Minima Moralia*, »ist zur Sphäre des Privaten und dann bloß noch des Konsums geworden.« ADORNO, *Minima Moralia*, 7. Über den Vorwurf der Manipulation hinausgehend, fasst Herbert Marcuse die westliche kapitalistische Konsumgesellschaft in seiner grundlegenden Systemkritik als Repressionsapparat, der »diejenigen Bedürfnisse wirksam drunten hält, die nach Befreiung verlangen«. Soziale Kontrollen erzwingen »das überwältigende Bedürfnis nach Produktion und Konsumtion von unnützen Dingen«, es herrsche »freie Auswahl zwischen gleichwertigen Marken und nichtigem Zubehör bei grundsätzlichem Konsumzwang.« MARCUSE, *Der eindimensionale Mensch*, 27. Zu Marcuse als »Mentor« der Gegenkultur und Studentenbewegung vgl. exemplarisch KRAUSHAAR, »Die Revolte der Lebenstribe« (2004).

151 Ror Wolf hat in seiner Lebenszeit den Übergang einer Welt des Mangels in den 1930er und 1940er Jahren zu einer Gesellschaft des Überflusses seit den späten 1950er Jahren miterlebt. Das »Konsumglück«, das in den 1950er Jahren Ludwig Erhard mit seiner Losung des ›Wohlstands für alle‹ ausgerufen hatte, stellte sich für die Mehrheit der Haushalte erst in den 1960er Jahren ein. Vgl. zur Durchsetzung der Massenkonsumgesellschaft in Deutschland exemplarisch KLEINSCHMIDT, *Konsumgesellschaft*, 131–163, Zitat 139; sowie KÖNIG, *Kleine Geschichte der Konsumgesellschaft* (2013). Die Konsumkritik setzt sich in den späteren langen Prosatexten Wolfs fort, dann aber freilich mit einem Schwerpunkt auf die gesellschaftlichen Zusammenhänge der 1960er und 1970er Jahre: Sowohl in *Pilzer und Pelzer* als auch in *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* werden die Auswüchse der Konsumgesellschaft in den Blick gerückt, etwa darüber, dass Merkmale der Werbesprache in ästhetischer Überspitzung passagenweise zum Stilprinzip werden (vgl. Kap. I.3.1).

die Leser:innen als (unbewussten) Versuch kenntlich macht, sich der (internalisierten) Zwänge zu entledigen.

Die von Ror Wolf literarisch geleistete kritische Auseinandersetzung mit der Nachkriegsgesellschaft liegt also, dies wird gerade im Komplex des Essens deutlich, einerseits auf der Hand, da sie zuweilen geradezu als wörtlicher Kommentar zu lesen ist, andererseits aber wird sie im Text nicht offen artikuliert, sondern vielmehr über die Darstellung von Ritualen, Konventionen, Verhaltensweisen und physischen Akten ins groteske Bild gesetzt, so dass sie interpretativ erst diskursiviert werden muss. Dies gilt insbesondere auch da, wo im Text ein Nicht-Sprechen inszeniert wird. Das stillschweigende Ertragen der gewaltvollen elterlichen Herrschaft durch die Kinder, dem keine verbale, sondern eine somatische Reaktion folgt, korrespondiert innerhalb der Diegese mit dem Schweigen der (maßlos essenden) Elterngeneration über Kriegserfahrungen und -verbrechen. Die beschwiegene Geschichte des Kriegs als eine Geschichte des Tötens schreibt sich, wie im Folgenden gezeigt wird, in *Fortsetzung des Berichts* auch noch auf andere Weise in den Komplex des Essens ein und setzt sich auf textueller Ebene in diesem fort – allerdings auch hier, ohne dass dies im Text propositional expliziert würde.

»Blutstrahl und Geigenstrich«. *Die Perversion des Tötens*

Essen und Töten, so wird im Debüt Wolfs immer aufs Neue betont, gehören untrennbar zusammen: Schon in den ersten Szenen des Texts wird das Essen der Fischsuppe im Handlungsstrang A mit dem detailliert geschilderten Töten, Ausnehmen und Verkaufen der Fische auf dem Fischmarkt im Handlungsstrang B enggeführt (FB, 38–42). Die erzählte Welt der *Fortsetzung des Berichts* ist als raue Welt dargestellt, in der Leiden und Tod von Menschen wie Tieren allgegenwärtig sind. Der Lebensraum im bäuerlich-ländlichen Setting ist zwar ein von Mensch und Tier geteilter, in dem Tiere als Nutztiere die Lebensgrundlage der Menschen darstellen, doch der Herrschaftsanspruch von Mensch über Tier geht im Text an vielen Stellen mit einem hohen Maß an menschlicher Gewalt einher:¹⁵² Das Tier wird als »gequälte Kreatur« sichtbar gemacht, das erkennbar die Sympathie der Ich-Figuren trägt.¹⁵³

Abgesehen von der Tötung der Fische auf dem Markt zu Beginn und dem wiederholt erzählten Verenden des Pferds des Bauern ist eine dritte Szene des Sterbens prominent in Szene gesetzt, nämlich diejenige der Imagination einer Schlachtung von Rindern kurz vor Ende des Texts. Hier erfolgt eine weitere offensive Verschränkung von Essen und Töten, wenn sich in der Imagination des Ich^A – zu diesem Zeitpunkt bereits weit über den Punkt der Sättigung hinaus – eine blutige Szene entspinnt, in der sich das Esszimmer in einen Schlachthof verwandelt und die anderen Anwesenden zu Schlächtern mutieren.

152 Vgl. JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 128.

153 Ebd., 85. Es sterben durch menschliche Einwirkung unter anderem die Fliegen auf dem Fliegenfänger im Hause der Schöns (FB, 159f.) und ein Huhn durch die Hand Wobsers (FB, 188); auch treiben Hundekadaver durch den Fluss (FB, 207). Die Sympathie des Ich^A zeigt sich etwa, wenn dieses sich auf dem Fischmarkt einen geradezu märchenhaften Ausweg aus der für die Tiere tödlichen Situation imaginiert, in dem die Fische »glitzernd sich in die Luft heben, steigen und steigen und hineinschwimmen in die wäßrige Bläue in die vorüberziehenden Wolken« (FB, 42).

Während ein Tischkonzert gegeben wird und die »Gegenwart« das Ich »singend geigeschabend klavierspielend und wieder essend« umgibt, wobei das Essen immer weiter »zur Tür herein[wächst]«, sieht es anstatt des bereits zubereiteten Essens plötzlich

braunfleckig mit mahlenden Schnauzen die Rinder hereintreiben, und während meine Zunge den Kloßbrei im Mund hin und herrührt, sehe ich aus den Händen Krogges, des Onkels, des Bruders und im Spiegel auch aus der Hand des Matrosen Schlachtwerkzeuge wachsen, Schlachtmesser mit langen Klingen, Schlagbeile und schwarzköpfige Hämmer, damit stürzen sie sich auf die hereinschaukelnden Tiere, betäuben sie mit den kräftigen Schlägen der langstieligen Hämmer oder der Breitseiten ihrer Beile, [...] durchschneiden die Gurgeln und Adern aus denen das Blut in warmen Bögen heraussprudelt [...]. (FB, 245f.)

In einer aufs Detail konzentrierten Darstellung wird im weiteren Verlauf das Schlachten der Tiere beschrieben, welches sich in der Vorstellung des Ich zu einer Maschine der massenhaften Tierrötung und -verarbeitung ausweitet. Die (teil)automatisierten Verhältnisse großer Schlachthöfe werden im Text in ein kompaktes Bild komprimiert, in dessen »Hintergrund die neuankommenden Tiere die Tür mit ihren Schnauzen aufstoßen [...] während man sie in der Mitte des Bildes mit dem Hammer erschlägt« und sie »im Vordergrund schon an den Haken« hängen und ausbluten (FB, 246).¹⁵⁴ Die Darstellung des Schlachtvorgangs wird hierbei aufs Engste mit der Beschreibung des bürgerlichen Tischrituals verwoben:

Während sich die Messer in die Körper senken, während die Hämmer auf den Schädeln dröhnen, während aufgeschlitzt und abgehäutet zerhauen abgebrüht geköpft und ausgeschlachtet wird, während die Rinder aufschreien und zusammenbrechen, bei diesen Beilschwüngen, Knochenknacken, Blutsprudeln, schabt die Geige weiter, spielt das Klavier weiter, bei diesem Brüllen Dröhnen Klatschen Hacken Röcheln Knirschen Plumpsen Spritzen Zappeln Strampeln Wälzen Splintern, bei diesem Blutgeruch und Schweißgeruch Hammerfall und Messerstich und zitternden Zusammensturz Blutstrahl und Geigenstrich, vor dieser ins Dunkle führenden Reihe nebeneinanderhängender Rinderkörper und Rinderköpfe mit glotzend aufgeschlagenen Augen, mit blutigen Halsstummeln, aufgespießt, mit noch im Tode mahlendem Maul, haben sich die Frauen in ihren seidenen Schlupfblusen auf den Stühlen zurückgelegt, die Augen träumerisch, und ihre Oberkörper wiegen sich sanft im Rhythmus der Musik. (FB, 246f.)

154 Vgl. zur frühen Industrialisierung der Schlachthöfe exemplarisch GIEDION, *Mechanization Takes Command* (1970). Giedion beschreibt im Abschnitt zu *Mechanization and Death: Meat* eindrücklich, wie das Töten von Tieren in Chicago erstmals automatisiert wird und die Schlachthöfe zum Vorbild der ford'schen Fließband-Produktion avancieren (vgl. ebd., 209–246). – Das industrielle Töten kehrt in der langen Prosa Wolfs noch einmal wieder, nämlich in *Die Gefährlichkeit der großen Ebene*, wo die Vermittlungsinstanz darum bemüht ist, die Beschreibung schnell wieder zu beenden, was allerdings erst nach mehreren Anläufen gelingt: Die Ich-Figur läuft vorbei an »wachsbleichen Schweinen und ziemlich gewölbten Schlachthaushallen, aus denen verwesendes Blut herausfloß, ein schwarzes Erbrechen war zu bemerken, genug davon, wirklich ein schwärzliches zähes Erbrechen von Blut, genug, ja von Blut und von Blut undsoweiter von Blut. Punkt. Punkt. Zweimal Punkt.« (GE, 28)

Die den Kraft- und Gewaltakt des Tötens eines Lebewesens nicht verschleiernde Verschränkung der Schilderung des Schlachtvorgangs, welcher für ein Essen wie dasjenige bei Krogge Voraussetzung ist, mit der Schilderung der ihre distinguierte Etikette wahren Tischgesellschaft beim Konzert betont die Tatsache, dass eine opulente bürgerliche Lebensweise auf der Ausbeutung und massenhaften Tötung von Tieren beruht. Das Prinzip des Tötens erweist sich in seiner Allgegenwart in *Fortsetzung des Berichts* mit Blick auf den Umgang mit Nutztvieh, aber auch, wie noch zu zeigen sein wird, mit Blick auf den Menschen als gesellschaftlich akzeptabel.¹⁵⁵ Tötungsmaschinerie und Kulturgenuss, »Blutstrahl und Geigenstrich« koexistieren auf Ebene des Satzes wie innerhalb der Gesellschaft in direkter konjunktiver Gemeinschaft, »bei diesen Beilschwüngen, Knochenknacken, Blutsprudeln, schabt die Geige weiter, spielt das Klavier weiter«. Die rhythmischen Bewegungen der Frauenoberkörper korrespondieren mit dem unwillkürlichen »Mahlen« der Mäuler der bereits an den Haken hängenden Rinder; die Oberkörper der Frauen »wiegen sich« durch die Parallelisierung der Darstellung nicht nur »im Rhythmus« der Tischmusik, sondern auch im (Arbeits-)Rhythmus einer prozessoptimierten Choreographie des Tötens.¹⁵⁶ Die Augen sind offen, aber sehend sind sie nicht: Seien sie »glotzend aufgeschlagen« im Tod oder »träumerisch« verklärt – die realen Verhältnisse nehmen sie nicht (mehr) wahr. Die Beschreibung der Konditionen der bereits im Laufe des 19. Jahrhunderts *industriell* gewordenen Fleisch- »Produktion«, die im literarischen Text besonders im Rahmen der Kritik am Monokapitalismus Tradition hat,¹⁵⁷ ist in *Fortsetzung des Berichts* nicht als Kritik prekärer Arbeitsverhältnisse, sondern vielmehr als Kritik an anthropozentrischer Gewalt, als Kritik menschengemachter Ausbeutung der Natur inszeniert. Als Kritik an einem gänzlich »instrumentell« gewordenen, und dadurch fundamental gestörtem Verhältnis des Menschen zur Natur, in dem Tiere zu Objekten »totaler Ausbeutung« degradiert sind.¹⁵⁸ Der Tod wird zum Kollateralschaden der Automatisierung.¹⁵⁹

Zugleich lässt sich gerade im historischen Veröffentlichungskontext des Debüts die enge textuelle Verknüpfung der imaginierten Schlachthaus-Szene mit der in direktem

155 Vgl. zu dieser Szene ähnlich JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 85f.

156 Giedion beschreibt die »murder machinery« der Schlachthöfe 1948 als »danse macabre of our time«: GIEDION, *Mechanization Takes Command*, 240. Zur Praxis des Ausblutens (»austropfen«) und dem dadurch notwendig gemachten spezifischen Ablauf des Tötungsprozesses vgl. ebd., 243: »Only the knife, guided by the human hand, can perform the transition from life to death in the desired manner.« Letztlich ist die Tötung auch im Kontext der industriellen Fleischproduktion immer eine Tötung durch den Menschen: »Killing itself then cannot be mechanized« (ebd., 246).

157 Man denke etwa an Upton Sinclairs 1905 zunächst in der sozialistischen Zeitschrift *Appeal to Reason* publizierten Roman *The Jungle* oder Berthold Brechts (unter anderem von Sinclair inspiriertes) Stück *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* von 1931, mit dem das Bild fordistischer Fleischfabriken zum festen Inventar deutschsprachiger Literatur geworden ist.

158 HORKHEIMER, »Zur Kritik der instrumentellen Vernunft« und »Notizen 1949–1969«, 119. Einer Ausbeutung und Gewalt zumal, die – so legt der Text durch seine Darstellung des Essens nahe – in Anbetracht des Überflusses, den sie gewährt und gewährleistet, hingenommen wird, selbst dann, wenn dieser nicht einmal mehr Genuss bereitet.

159 »The greater the degree of mechanization«, schreibt Giedion, »the further does contact with death become banished from life. Death is merely viewed as an unavoidable accident at the end«: GIEDION, *Mechanization Takes Command*, 242.

Anschluss erfolgenden (und bereits im Kontext der Reflexion von Darstellungsmedien in Kapitel II.1.4 untersuchten) Schilderung des Schlachtgemäldes nicht übersehen, das Wobser und das Ich^B auf ihrer Wanderung in einer Guckkastenbühne auf dem Jahrmarkt betrachten. Das Ich erkennt dabei nur »geringfügige[] äußere[] Unterschiede« zwischen den kämpfenden Parteien, nämlich »Pickelhauben« auf der einen im Gegensatz zu »Schildmützen« auf der anderen Seite. Nichtsdestotrotz stürzen die Soldaten auf dem Bild einander »im Sturmschritt« entgegen, wobei sich im Eifer des Gefechts, da die »Mehrzahl der [...] Kämpfenden [...] die Kopfbedeckung verloren« hat, »die Ähnlichkeit der Hinüberstürzenden und Herüberstürzenden« nur noch vergrößert (FB, 250). Das Unverständnis, das aus der Schilderung spricht, überträgt sich auf die Leser:innen: Die Gewalt erscheint als reiner Selbstzweck, das elende und massenhafte Sterben von Menschen gänzlich sinn- und beziehungslos.¹⁶⁰ Während das Ich^B und Wobser nach dem Besuch des Guckkastens weitergehen, räsoniert Letzterer, »eine solche Schlacht« wäre »mit einem Maschinengewehr [...] für die eine oder andere Seite schnell entschieden worden« (FB, 255). Er erläutert den automatisierten Funktionsmechanismus der Waffe, für deren Gebrauch »nicht einmal Fingerfertigkeit notwendig« sei, da das Gewehr »ununterbrochen von selbst weiter[schieße], in ähnlicher Weise, wie eine elektrische Klingel solange läutet, wie man auf den Druckknopf drückt« (ebd.) und dessen dementsprechend »mähende Wirkung« – etwa in Bezug auf »den Leib eines entgegenstürmenden Soldaten« – man sich »vorstellen« könne (FB, 256). Wobser beschreibt, in anderen Worten, die Automatisierung des Tötens, die (wie der Verweis auf die schnellere Entscheidung einer »Schlacht« nahelegt) ungeachtet jeglicher ethischer Implikationen im Vergleich mit der elektrischen Klingel als eine Geschichte des den Alltag (des Kriegs) vereinfachenden Fortschritts und der technischen Optimierung erzählt wird.

Die Beschreibung des im Text nicht spezifizierten historischen Kriegsgeschehens und der Verweis auf die mittlerweile erfolgte Weiterentwicklung der Militärtechnik im Handlungsstrang B erfolgen, wie gesagt, nur wenige Seiten nach der bereits analysierten Schlachthaus-Imagination des Ich^A. Die massenhafte Tötung von Menschen wird so mit der automatisierten Schlachtung von Vieh parallelisiert: Nicht nur die Schlachthöfe als realhistorisches Vorbild industrieller Tötung, sondern auch der Krieg werden als prozessoptimierte und auf Effizienz ausgerichtete Tötungsmaschinen einer hypostasierten instrumentellen Vernunft beschrieben, in deren Kontext Menschen zu Schlächtern werden oder sich als solche erweisen.¹⁶¹ Das automatisierte Töten weist die menschliche Kultur als eine die Unterwerfung und Tötung von Mensch wie Tier selbstverständlich tolerierende Kultur, als eine Kultur der Gewalt aus:¹⁶² Vor dem Hintergrund des im gesellschaftlichen Imaginären fortwirkenden, zur Entstehungszeit des Texts erst jüngst vergangenen Zweiten Weltkriegs liest sich die während des Essens

160 Vgl. hier und im Folgenden (wenn auch mit anderer Schwerpunktlegung) JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 86f.

161 Vgl. zur Betonung der engen Verbindung von Kapitalismus und Faschismus im Kontext der zeitgenössischen literarischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust etwa auch Rolf Hochhuths *Der Stellvertreter* (1963) oder Peter Weiss' *Die Ermittlung* (1965).

162 Vgl. JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 87, der in seiner auf die Darstellung anthropologischer Konstanten fokussierten Lesart konstatiert, die »Kultur des Menschen [sei] zugleich immer eine Kultur des Todes«.

im Bewusstsein der Ich-Figur^A sich entspinnde alptraumhafte Vision des brutalen Abschlachten der Tiere durch die unvermittelt zu Schlächtern mutierten Tischnachbarn als unwillkürliche Bildproduktion eines traumatisierten (kollektiven) Bewusstseins.

Allerdings zeichnet sich innerhalb der erzählten Welt von *Fortsetzung des Berichts* eine Veränderung in Bezug auf die Bereitschaft ab, den Krieg als konventionalisierte und institutionalisierte Form der Gewalt mitsamt der ihm innewohnenden Normalisierung des Sterbens von Menschen mitzutragen. Während der latente Dissens des Ich^B sich anhand von Hinweisen (wie etwa dem aus der Schilderung des Schlachtgemäldes sprechenden Unverständnis) nur schließen lässt, verweigert sich der Sohn des Kochs aktiv einer militärischen Betätigung – wobei auch dieser Protest wieder stumm und allein auf körperlicher Ebene kenntlich wird. Der Sohn des Kochs hackt sich, um bei der Musterung nicht zum Militär eingezogen zu werden, im Handlungsstrang B selbst die Hand ab (vgl. FB, 111–115) und wird infolgedessen von seinem Vater des Hauses verwiesen, woraufhin sein jämmerliches Sterben an den Folgen der Verletzung zumindest angedeutet wird (vgl. FB, 144–146).¹⁶³ Zwar war die Selbstverstümmelung mit dem Ziel der Untauglichmachung in den 1950er und 1960er Jahren keine gängige Praxis mehr, doch verweist die Szene durchaus auf eine in diesen Jahren im politischen Diskurs virulente Thematik. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde in Deutschland das Recht auf Kriegsdienstverweigerung verfassungsrechtlich festgeschrieben;¹⁶⁴ die Glaubens-, Gewissens- und Bekenntnisfreiheit des Einzelnen wurde damit in den ersten Nachkriegsjahren (in denen eine Wiederbewaffnung Deutschlands den meisten ohnehin undenkbar erschien) über die Landesverteidigung gestellt.¹⁶⁵ Doch bereits ab 1950 verschob sich, unter der von Konrad Adenauer vorangetriebenen Einbindung der BRD in ein westliches Militärbündnis, die Stimmungslage: 1955 wurde die Bundeswehr gegründet und 1956 im Wehrpflichtgesetz festgelegt, dass, wer aus Gewissensgründen den Kriegsdienst verweigere, einen zivilen Ersatzdienst zu leisten habe. Den Ernst der eigenen Gewissensentscheidung musste jeder Kriegsdienstverweigerer bis 1983 in einem aus schriftlicher Begründung und mündlicher Anhörung vor einem Prüfungsausschuss bestehenden Antragsverfahren glaubhaft machen. Auch wenn das Recht auf Verweigerung des Dienstes an der Waffe also ab 1949 verfassungsrechtlich garantiert war, wurde die Inanspruchnahme desselben gesellschaftlich – auch und gerade von der

163 In welchem Verhältnis die als »Sohn des Kochs« bezeichneten Figuren der beiden Handlungsstränge zueinander stehen und inwiefern sich das Essen im Handlungsstrang A und das Abhacken der Hand im Handlungsstrang B in eine zeitliche Beziehung setzen lassen, ist innerhalb der paradoxalen Anlage des Debüts nicht aufzuschlüsseln. Vgl. für eine ausführlichere Rekapitulation der Geschichte um den »Sohn des Kochs« JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 125–127.

164 Ins 1949 verabschiedete Grundgesetz wurde die Maßgabe aufgenommen, niemand dürfe »gegen sein Gewissen zum Kriegsdienst mit der Waffe gezwungen werden«: *Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland*, Art. 4, Abs. 3, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.

165 Vgl. als literarisches Echo dieses Diskurses exemplarisch Wolfgang Borcherts Text *Dann gibt es nur eins!* von 1947, in dem sich Borchert eindringlich gegen jegliche Form der Kriegsbeteiligung ausspricht: BORCHERT, *Das Gesamtwerk*, 318–321.

Elterngeneration – vielerorts nicht gutgeheißen, oft sogar vielmehr als ›Drückebergertum‹ verurteilt und geächtet.¹⁶⁶

Die Szene um den Sohn des Kochs rückt also einen zentralen Aspekt des bereits angesprochenen Generationenkonflikts ins Bild: Die Auflehnung der jüngeren Generation gegen die Generation der als ›verlogene‹ Kriegstreiber oder zumindest Mitläufer deklarierten, im Text zuweilen klar mit dem Militär assoziierten Väter.¹⁶⁷ Wenn in Rezensionen und Forschungsliteratur zur Prosa Wolfs immer wieder die wilhelminisch-großbürgerliche Atmosphäre der erzählten Welten betont wird,¹⁶⁸ so ist insbesondere mit Blick auf den hier in Szene gesetzten Konflikt zu betonen, dass die Generation der in den 1950er und 1960er Jahren Erwachsenen ja tatsächlich oft noch im Kaiserreich geboren und sozialisiert war. Ihre Angehörigen hatten einen oder beide Weltkriege bewusst miterlebt; gerade die zwischen 1900 und 1920 Geborenen besetzten nach 1945 viele gesellschaftsrelevante Positionen und waren »für personale Kontinuität in den Institutionen und für das restaurative Klima der 50er Jahre« verantwortlich.¹⁶⁹ Angesichts dessen musste sich die jüngere Generation in ihrer Ablehnung einer militarisierten und auf autoritärer Gewaltausübung basierenden Gesellschaftsform insbesondere in den 1960er Jahren trotz geltender juristischer Bestimmungen gegenüber Institutionen und Eltern zumindest im übertragenen Sinne oft geradezu ›die Hand abhacken‹, um dem Dienst an der Waffe zu entgehen. Steht auf somatischer Ebene die (buchstäbliche wie übertragene) ›freie Hand‹, die die Männer in *Fortsetzung des Berichts* haben, für das patriarchale Geschlechterverhältnis, das allein den Männern Subjektstatus zugesteht, so lässt sich die Amputation der eigenen Hand durch den Sohn des Kochs als Ausdruck eines radikalen intergenerationellen Wandels der Vorstellung vom (selbstbestimmten) Subjekt lesen. In einem elementar transformierten Verständnis von individueller Handlungsmacht verzichtet der Sohn des Kochs zugunsten moralischer Integrität auf körperliche Unversehrtheit, indem er sich seiner (potentiell die Waffe führenden) Hand entledigt – und mit dieser dem Zugriff der patriarchalen, gewalttätigen Vätergeneration.

166 Zu Wehrpflicht und Kriegsdienstverweigerung vgl. BERNHARD, *Zivildienst zwischen Reform und Revolte*, insb. das Kapitel zu Vorgeschichte und Rahmenbedingungen im Zeitraum 1914–1967, 11–62.

167 Die Vätergeneration wird in Wolfs Debüt unter anderem über den Vater Wobers, welcher auf einem Foto »in einer Gruppe uniformierter bärtiger Menschen mit Wickelgamaschen, Pickelhauben, Handgranaten, hinter einem Maschinengewehr in der Mitte kauern, lächelnd« (FB, 197) zu sehen ist, explizit mit dem Militärdienst verknüpft. Das Foto verweist intertextuell auf ein in Robbe-Grilletts *Niederlage von Reichenfels* beschriebenes Foto eines Soldaten (vgl. ROBBE-GRILLET, *Die Niederlage von Reichenfels*, etwa 36 oder 48), wodurch die Assoziation mit Krieg und Militär nochmals verstärkt wird. Vgl. hierzu (ohne Verweise auf Zeitgeschichte oder Intertextualität) JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 127, der zwar ebenfalls betont, der Sohn »attackier[e]« mit dem Versuch, dem Militär zu entkommen, »die Generation der Väter« und die »gesamte[] bürgerliche[] Gesellschaft«, allerdings konkludiert, die Versuche der »Generation der Nachgeborenen [...] gegen die Welt der Väter aufzubegehren«, seien zum Scheitern verurteilt.

168 Monika Pauler markiert Wobser und Krogge als »Macht ausübende[] und sie mißbrauchende[] Autoritätspersonen«, die eine »fast ausschließlich psychische Form der Gewalt« ausübten und »zum kapitalistischen Großbürgertum der wilhelminischen Kaiserzeit gehörig gekennzeichnet« seien: PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 98.

169 ASSMANN, *Geschichte im Gedächtnis*, 61.

Kultur der Gewalt und Einverleibung als Verdrängung

Die erzählte Welt des Debüts ist, so lässt sich resümieren, als Kultur der Gewalt gezeichnet: Der Gewalt von Menschen untereinander, der Gewalt des Menschen über Tiere und Natur, der Gewalt von Männern über Frauen, der Gewalt von Erwachsenen über Kinder sowie der Gewalt von Menschen gegen sich selbst. Die durch diese Thematisierung allgegenwärtiger Gewalt implizit geübte Zeitkritik steht, wie im Vorangehenden aufgezeigt, im gedanklichen Kontext der kritischen Theorie. Das »falsche Absolute, das Prinzip der blinden Herrschaft«¹⁷⁰ wird von dieser als Ergebnis des dialektischen Prozesses der Aufklärung verstanden, die der von der Natur entzweite und diese als sein Anderes verkennende Mensch vorantreibt.¹⁷¹ Die rationale Begründung der bürgerlichen Gesellschaftsordnung erweist sich als Tyrannei des (männlichen) Subjekts, das sich sein vermeintlich Anderes mithilfe von Wissenschaft und Gewaltausübung unterwirft. Die Unterdrückung der äußeren Natur ist dabei von der Unterjochung der inneren nicht zu trennen; die Geschichte der Naturbeherrschung geht mit gewaltvollen Herrschafts- und Unterdrückungsverhältnissen innerhalb der Gesellschaft und des Subjekts selbst einher. »Der Mensch«, so Horkheimer, »teilt im Prozeß seiner Emanzipation das Schicksal seiner übrigen Welt. [...] Herrschaft wird um der Herrschaft willen ›verinnerlicht‹.«¹⁷²

Verinnerlicht wird sie in *Fortsetzung des Berichts* im buchstäblichsten Sinne. Ohnmächtig, der gewaltvollen Dynamik zu entfliehen, haben sich die meisten Figuren der gesellschaftlichen Ordnung mitsamt ihren Körpern unterworfen und retten sich in den elementarsten Konsum. »Das Essen ist das Verlässlichste«, konstatiert Gisela Elsner: »Was man sich einverleibt, hat man sicher.«¹⁷³ Die von Wolf in Szene gesetzte groteske Einverleibungssucht ist zugleich als paradoxe Form der Verdrängung lesbar. Was man sich einverleibt, hat man nicht nur sicher, so die implizite Logik, sondern auch nicht mehr vor Augen und »auf dem Tisch«. Der Grund für das infernalische Fressen in *Fortsetzung des Berichts* ist nicht in einem körperlichen Bedürfnis nach Nahrung zu suchen. In ihm artikuliert sich vielmehr ein unstillbarer Hunger danach, der traumatischen Vergangenheit, die als konstitutiver Bestandteil, als unsteter Grund der Gegenwart gedacht ist, zu entkommen. Eine »angemessene« oder kritisch artikuliert Distanznahme zur deutschen Kriegs- und Nachkriegsgeschichte erscheint in Wolfs Debüt unmöglich; stattdessen wird das gestörte Verhältnis zu Geschichte wie Gegenwart somatisch und affektiv verhandelt. Nicht nur, aber maßgeblich über den Komplex des Essens, in dem

170 HORKHEIMER/ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, 48.

171 Die (sich fast allesamt als Naturforscher gerierenden) »restlos Aufgeklärten« in der in Wolfs Prosa dargestellten patriarchalen Gesellschaft steuern diese, so könnte man Wolf mit Adorno und Horkheimer lesen, »zur Barbarei«. Ebd., 26. Dies geschieht nicht ausschließlich, aber auch und maßgeblich im Rahmen der kapitalistischen Logik: Die Kritik an der Konsum- und Überfluggesellschaft in Deutschland, in deren Kontext Wolf zu verorten ist, richtete sich seit dem Ende der 1960er Jahre verstärkt auch auf den ausbeuterischen Umgang mit der Natur und mündete schließlich in die Umweltbewegung, in der das Thema Konsum dann allerdings (zumindest zunächst) nur eine untergeordnete Rolle spielte. Vgl. KLEINSCHMIDT, *Konsumgesellschaft*, 158–160.

172 HORKHEIMER, »Zur Kritik der instrumentellen Vernunft« und »Notizen 1949–1969«, 106.

173 ELSNER, »Was man sich einverleibt«, 141.

sich die dargestellte Kultur der Gewalt kristallisiert.¹⁷⁴ Im Essen zeigt sich bei Wolf das groteske Zerrbild einer Gesellschaft, die in einem haltlosen und monströsen Prozess der verdrängenden Einverleibung die (verinnerlichten) Prinzipien der Gewalt und der Herrschaft perpetuiert.

Die Darstellung des Debüts ist also nicht von ungefähr vom Modus des Grotesken dominiert – im Grotesken (der Verhältnisse, des Essens) übersetzt sich das implizit kritische Moment des Texts in eine affektive Dimension. Das Groteske lässt sich mit Peter Fuß als Wiedereintritt des Verdrängten begreifen, das das in einer Kultur Marginalisierte und Verschwiegene zur Sprache bringt und so re-zentralisiert: Im Fall von *Fortsetzung des Berichts* die traumatische (Kriegs-)Vergangenheit und der Umgang mit derselben in der Gegenwart sowie der Prozess des Verdrängens und Verschweigens selbst. »Das aus einer Kultur eliminierte, das von ihr Verdrängte«, so Fuß,

bleibt als Mangel ständig in ihrem Inneren präsent. Dieser Mangel, dieses Vakuum entwickelt einen Sog, der das Marginalisierte ins Zentrum der Kulturordnung zurückzieht [...]. In diesem Sinn ist das Groteske die – nicht individualpsychologisch, sondern kultursoziologisch verstandene – Rückkehr des Verdrängten.¹⁷⁵

Die Verdrängung als Einverleibung im Debüt Wolfs schreibt, wie gezeigt, das Prinzip der Gewalt (in veränderter Form) fort. Der Zivilisationsbruch ist dabei der Hintergrund, vor dem bürgerliche Familienstrukturen, von Gewalt dominierte Geschlechterverhältnisse und eine autoritäre Gesellschaft in Szene gesetzt werden. Die wenigen Ausbruchsversuche innerhalb der Diegese erfolgen im 1964 veröffentlichten »grotesken Heimatroman«¹⁷⁶ *Fortsetzung des Berichts* stumm durch die Generation der Kinder: Für die Forderung oder Utopie einer anderen Gesellschaft, eines anderen Selbst- und Weltverhältnisses gibt es im Text auf propositionaler Ebene keine Sprache. Und doch wird in Wolfs Prosa der Versuch unternommen, den existentiellen Hunger nach einer anderen Wirklichkeit zumindest (in) der Literatur zu stillen – nicht durch die imaginäre Formation einer besseren Welt, sondern auf der Ebene der Form.

174 Auch hierin überschneiden sich die Poetiken Wolfs und Gisela Elsners – vgl. zu Elsner in diesem Sinne KÜNZEL, »Ich bin eine schmutzige Satirikerin«, 104–128 und SMITH-PREI, *Revolted Families*, 96–127. Zur grotesk verzerrten Darstellung des Alltags wie auch der Reflexion eines problematisch gewordenen Alltäglichen anhand des Motivs der Mahlzeit in Elsners Debüt vgl. auch BAUSCH, »Alltag der Gewalt und Gewalt des Alltäglichen« (2024).

175 Fuß, *Das Groteske*, 61. Durch Neukombination von Vorhandenem bezieht sich das Groteske nach Fuß als virtuelle Anamorphose auf die jeweilige Realität der Kultur, beispielsweise die bestehende Gesellschaftsordnung, welche es dann in Sprach-, Verhaltens-, Erkenntnis- oder Geschmacksordnung und in Bezug auf die der jeweiligen Ordnung zugrundeliegenden Raster (wie verständlich/unverständlich, gut/böse, wahr/falsch, schön/hässlich) dekomponiert. Vgl. ebd., 11–29 und 55–62.

176 Ror Wolf im Gespräch mit Kai U. Jürgens am 2. November 2009, zitiert in: JÜRGENS, »Nachwort [*Fortsetzung des Berichts*]«, 280.

5.4 Sich zur Realität verhalten. Einsatz der Störung als Utopie

Wenn Wolf darauf beharrt, »eigentlich« gehe um ihn herum »nichts anderes vor, als das, was [er] beschreibe«,¹⁷⁷ so ist dem – wie gesagt: unter Betonung des *eigentlich* – beizupflichten. Die großen »Anathemen« der 68er sind, wie im Vorangehenden gezeigt, bereits in Wolfs Debüt (in unterschiedlicher Akzentuierung) vorhanden: »Kapitalismus, Konsum, Konsens, Massenkultur, Elitismus, Behaglichkeit, Biedermeier, Hausfrauenkultur, Politikferne und neuer Nationalismus«.¹⁷⁸ Dem Werk Wolfs unterliegt ein Denken, das von der zeithistorischen Erfahrung wie den Diskursen der späten 1950er und 1960er Jahre geprägt ist; referentielle Rückbindungen und Kontinuitätslinien durchziehen anhand der beschriebenen Motivkonstellationen die Prosa. Aus der spezifischen zeithistorischen Warte, aus der Wolf zu schreiben beginnt, ist die Katastrophe immer schon erfolgt – mehr noch: sie ist auf paradoxale Weise zur Normalität geworden. Nicht die Katastrophe als Ausnahmezustand wird in der Prosa Wolfs dargestellt, sondern die Katastrophe als normalste aller (gegenwärtigen) Realitäten. Hierbei ist die Prosa mit der Frage konfrontiert, wie sich von der eigenen Gegenwart mit den in ihr fortwirkenden, erst kurze Zeit zurückliegenden Verbrechen, wie vom gesellschaftlichen Verdrängten, der individuellen und gesellschaftlichen (ethischen und emotionalen) Taubheit gegenüber einer grundlegend von Gewalt geprägten Kultur überhaupt sprechen lässt. Denn die Darstellung etwa des massenhaften Tötens in der Schlachthof-Imagination zeigt deutlich, wie nah an der Grenze zu einer die rohe Gewalt und die dadurch erzeugten Affekte (aus)nutzenden und somit potentiell stets auch missbrauchenden Darstellung sich das referentielle Zeigen auf eine gewaltvolle Realität bewegt. Die Antwort liegt für Wolf in der Störung ungebrochener Referentialität, in der Störung realistischer Repräsentation, die von irritierender Verschiebung (etwa durch Überblendung verschiedener Zeiten) bis hin zur grotesken Darstellung bzw. Darstellung einer grotesken Welt reicht. Dort, wo Wolf das Grauen konkretisiert, ist es stets ein Stück aus dem unmittelbaren Kontext, auf den es sich bezieht, von der direkten Referenz gelöst. Dargestellt wird im Debüt, aber auch in den späteren Texten, überwiegend das (in der Realität gründende) Furchtbare und Verstörende – eingekleidet ist dieses jedoch stets in den Darstellungsmodus des (Grotesk-)Humoristischen.

»Schwirren zwischen Grausamkeit und Komik«. Von bodenlosem Lachen

Die Literatur, die ihn anrege, so Wolf, sei »durchgehend sowohl komisch als auch grausam«, hätten doch »Lachen und Weinen« ohnehin »sehr viel miteinander zu tun«.¹⁷⁹ Das »Schwirren zwischen Grausamkeit und Komik«,¹⁸⁰ welches er nach eigener Aussage an anderen Texten schätzt, lässt sich auch für Wolfs eigenes Schreiben feststellen. Die Katastrophe ist im Werk Wolfs banal geworden; sie hat kein tragisches, sondern ein grotesk-komisches Format. Doch das Lachen, das durch die omnipräsenten Katastrophen und Horrorszenerien hervorgerufen wird, ist ein Lachen ohne sicheren Halt – ein, so könnte

177 WOLF, »Ror Wolf im Gespräch mit Thomas Beckermann«, 156.

178 ASSMANN, *Geschichte im Gedächtnis*, 57.

179 WOLF, »Ror Wolf im Gespräch mit Thomas Beckermann«, 156.

180 Ebd.

man im Rückgriff auf die untersuchte Bodenlosigkeit der Prosa sagen, bodenloses Lachen.¹⁸¹

Es ist zuweilen ein Lachen wie dasjenige des Obersts in Bocherts *Draußen vor der Tür*, das das Übermaß eines Grauens zu entschärfen sucht, welches ernst genommen, wie die Figur Beckmann zeigt, nicht zu ertragen ist. Angesichts der Schilderungen von Beckmanns Alptraum bleibt dem Oberst zunächst »*doch die Luft weg*«. Dann aber lacht er »*seine Beklemmung fort*« denn es »*siegt sein gesundes Preußentum*«. Er »*will Beckmann nicht verletzen, aber er ist so gesund und so sehr naiv und alter Soldat, daß er Beckmanns Traum*« – und, so ließe sich hinzufügen: Trauma – »*nur als Witz begreift*«, begreifen kann. Lachend fragt er: »Sie sind nun ein heimlicher Pazifist, wie? So ein bißchen destruktiv, ja? [...] Sie sind ein kleiner Schelm, wie? [...] Köstlich, Mann, ganz köstlich! Sie haben wirklich den Bogen raus! Nein, dieser abgründige Humor!«¹⁸² Die Nachkriegszeit, die in *Draußen vor der Tür* gezeigt wird, will von den Grauen des Kriegs nichts mehr hören. »Aber der Krieg ist doch lange vorbei! Wir haben doch längst wieder das dickste Zivilleben!«,¹⁸³ ruft der Kabarett-Direktor in Borcherts 1946 geschriebenem Stück aus, als Beckmann sein »groteske[s] Brillengestell« (vom Direktor als »originelle[s] Ding« wahrgenommen) als »Gasmaskenbrille« erklärt, mit der man auch »unter der Gasmasken den Feind erkennen und schlagen« kann. Nein, konstatiert der Direktor auf Beckmanns Anfrage hin, auf die Bühne könne dieser so nicht, »[b]ei Ihrem Anblick wird [dem Publikum] das naßkalte Grauen den Nacken hochkriechen. [...] Aber die Leute wollen doch schließlich Kunst genießen, sich erheben, erbauen und keine naßkalten Gespenster sehen.«¹⁸⁴ Die Leute gehen, wie Beckmann selbst am Ende des Stücks konstatiert, an der gerade noch Gegenwart gewesenen, nun in die fernste Vergangenheit geschobenen Geschichte und am mit dieser zusammenhängenden »Tod vorbei, achtlos, resigniert, blasiert, angeekelt und gleichgültig«.¹⁸⁵

Wie bei Borchert, dessen Beckmann verloren durch die Straßen irrt in der Hoffnung, doch noch irgendwo ankommen zu können, während sich andere längst wieder »schön satt« essen am heimischen Esstisch, »die Jalousien runter[ziehen]«, sich »in einen Sessel fallen[lassen]« und vor allem »kein Blut« riechen;¹⁸⁶ und wie bei Claude Simon, dessen Erzähler Georges in ewigen Wiederholungen am gleichen Pferdekadaver vorbeireiten muss, steht die Geschichte bei Wolf im Zeichen von Gewalt und Tod, von Vergessen

181 Für die Prosawerke Wolfs lässt sich das Gleiche diagnostizieren, was Wolf zu Peter Weiss' *Schatten des Körpers des Kutschers* schreibt, nämlich dass dort in jedem Gelächter immer auch »ein Unbehagen« mitschwingt: »Das Banale ist gefährlich geworden: der unscheinbarste Knopf der Welt ist der Knopf, mit dem die Katastrophe ausgelöst wird.« WOLF, »Die Poesie der kleinsten Stücke«, 36.

182 Alle Zitate BORCHERT, *Das Gesamtwerk*, 127, Kursiv. als Regieanweisungen im Original. Beckmann übernimmt im Folgenden, zunehmend betrunken, die Haltung des Oberst, er sei ein begnadeter Komiker und müsse auf die Bühne: »Nein, die Leute haben recht. Prost. Sollen wir uns hinstellen und um die Toten trauern, wo er uns selbst dicht auf den Hacken sitzt? [...] Die Toten wachsen uns über den Kopf. Gestern zehn Millionen. Heute sind es schon dreißig. [...] Die Leute haben recht. Ich geh zum Zirkus. [...] Prost, es lebe das Blut! Es lebe das Gelächter der Toten!« Ebd., 129.

183 Ebd., 131.

184 Alle Zitate ebd., 132.

185 Ebd., 164.

186 Alle Zitate ebd., 120f.

und Verdrängen, von Taubheit und Gleichgültigkeit. Wolfs Schreiben speist sich nicht ausschließlich, aber eben auch aus der Nachkriegsrealität und der Krieg und Nachkrieg verhandelnden Literatur. Es ist ein Schreiben, das sich vor der Folie einer Erfahrung des Entsetzens, einer Erfahrung von Kontingenz entfaltet, die sich keinem Sinnzusammenhang fügt. Das Katastrophische wird in ihm sichtbar als eine der alltäglichen sozialen Realität unterliegende Struktur, ein verborgenes Reales. Ein Reales allerdings, das in der von Wolf gezeigten saturierten und restaurativen Wohlstandsgesellschaft einem unerbittlichen Prozess der Herstellung von Normalität unterworfen wird.¹⁸⁷ Die Normalisierungsbestrebung, die in Bezug auf die (jüngste) Vergangenheit unternommen wird, hat die Normalisierung des Katastrophischen und der Gewalt zur Folge; und sie spiegelt sich, wie gezeigt, besonders signifikant in der grotesken Darstellung der Esskultur.

Das Lachen, das die Prosa Wolfs – schwirrend zwischen Grausamkeit und Komik – angesichts dieses im Modus des Grotesken erscheinenden Realen auslöst, ist ein ambivalentes, ein mit Bachtin »weltanschauliches« Lachen.¹⁸⁸ Dieses setze die Überwindung von Furcht voraus, wie Bachtin in seiner Analyse des Mittelalters, aber vor dem Hintergrund seiner Lebenserfahrung des Realsozialismus der Sowjetunion schreibt:¹⁸⁹ Ein solches Lachen als spezifischer Weltzugang ist nicht nur eine »äußere Schutzform«, sondern vor allem Befreiung »vom großen inneren Zensor, von der in Jahrtausenden dem Menschen anezogenen Furcht vor dem Geheiligten, dem autoritären Verbot, dem Vergangenen, vor der Macht.«¹⁹⁰ In einem komplexen Verhältnis von Furcht und Humor wird das Bedrohliche im Grotesken ins Komische gekehrt; das Entsetzliche wird ausgelacht, ohne dass die Grenzen zwischen Ernst und Lachen klar zu ziehen wären.¹⁹¹

Engagement der Literatur und utopische Poetik

In den erzählten Welten der Prosa Wolfs wird keine bessere Welt, kein utopischer Ausweg aus der von Gewalt durchdrungenen Realität aufgezeigt. Aber es wird, so meine ich, im Rahmen der *Poetik* eine Utopie etabliert. Einer Poetik, deren grundlegende Annahme (erkennbar inspiriert vom Denken Adornos) darin besteht, dass ein nicht-autoritäres, nicht-ideologisches Denken und Schreiben als erstes die eigene Haltung und Form befragen muss, wenn es nicht selbst in die rationalistischen und autoritären Muster von Herrschaft und Gewalt verfallen will, die es angetreten ist, in Frage zu stellen. Der mit diesem poetisch-utopischen Ansinnen zusammenhängende Realitätsbezug einer Literatur wie derjenigen Ror Wolfs ist im Kontext der in der Mitte des 20. Jahrhunderts heiß geführten Debatte über die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des politischen Engagements von Literatur zu verorten.

187 Vgl. zu derartigen Umgangsweisen mit dem Realen ROSSET, *Das Reale*, 83.

188 BACHTIN, *Literatur und Karneval*, 54.

189 »Das Lachen verfügt über keine Verbote und Einschränkungen. Macht, Gewalt, Autorität sprechen niemals die Sprache des Lachens. [...] Indem es diese Furcht besiegte, hellte das Lachen das menschliche Bewußtsein auf, öffnete ihm die Welt auf eine neue Weise.« Ebd., 35.

190 Ebd., 38f.

191 Auf diese Weise »eröffnet[]« das Lachen eine eigene Evidenz: »Man kann das Lachen nicht in Ernst verwandeln, ohne den Inhalt der sich im Lachen eröffnenden Wahrheit zu vernichten oder zu entstellen.« Vgl. ebd., 35–39, Zitat 38f.

Während Sartre in *Qu'est-ce que la littérature?* prominent ein Engagement der Literatur, genauer: der *Prosa*, einfordert, das sich für ihn zuvorderst in einer Transparenz des literarischen Prosatexts auf seinen gesellschaftspolitischen Gehalt hin äußert, plädiert Adorno (hier eher auf einer Linie mit Sartres intellektuellem Kontrahenten Bataille und mit Blick auf den spezifisch deutschsprachigen literarischen Kontext) für eine radikal autonome und unversöhnliche, eine sich eindeutigen *messages* entziehende Literatur, welche allein der Ort für ein genuin literarisches Engagement jenseits politischer Parolen sein könne.¹⁹² Sartres Forderung eines expliziten Einsatzes der Literatur für politische Zwecke hält er die Notwendigkeit der »rücksichtslose[n] Autonomie« von künstlerischen Werken entgegen, »die der Anpassung an den Markt und dem Verschleiß sich entzieht« und gerade auf diese Weise »unwillkürlich zum Angriff« werde.¹⁹³ Adorno setzt auf die Widerständigkeit einer Literatur, deren Gegenposition zu gesellschaftlichen Regeln und Utilitarismen für ihn gerade im Entzug von Sinnhaftigkeit und Nützlichkeit liegt.¹⁹⁴ Nicht durch ihre Inhalte, sondern »durch nichts anderes als ihre Gestalt«, ihre Form, müsse die Kunst »dem Weltlauf widerstehen, der den Menschen immerzu die Pistolet auf die Brust setzt.«¹⁹⁵ Dem realistischen Verfahren sei ein »autoritätsgebundene[r] Charakter«, der von »Konventionalismus« und dem »Respekt für die versteinerte Fassade von Meinung und Gesellschaft« geprägt sei, inhärent;¹⁹⁶ ein realistischer Text sei daher immer eine Geste des Einverständnisses, da die Vermittlung einer klaren *message* schon in sich weltfreundlich sei.¹⁹⁷ Nicht zuletzt sei schließlich das »rücksichtslose« autonome Werk außerdem keineswegs »weltfremd«, sondern stamme stets aus der Realität, »der es sich entringt«, und verhalte sich demnach zu dieser – auch und gerade indem es sich dieser entziehe oder entgegensetze:

Indem die Kunstwerke der Empirie sich entgegensetzen, gehorchen sie deren Kräften, die gleichsam das geistige Gebilde abstoßen, es auf sich selbst zurückwerfen. Kein Sachgehalt, keine Formkategorie einer Dichtung, die nicht, wie immer auch unkenntlich abgewandelt und sich selbst verborgen, aus der empirischen Realität stammte,

192 Vgl. zur Position Sartres insb. das Kap. »Was ist schreiben?« in SARTRE, *Was ist Literatur?*, 13–35, auf Deutsch 1958 erschienen. Zur Debatte zwischen Sartre und Bataille mit Seitenblicken auf Adorno vgl. jüngst STINGL, »Prose engagée« oder die Last der prosaischen Wirklichkeit: Bataille vs. Sartre« (2021), die insbesondere deren jeweilige Prosabegriffe aufarbeitet. Zu einer historischen wie systematischen Differenzierung des Engagement-Begriffs vgl. BROKOFF/GEITNER/STÜSSEL (Hg.), *Engagement* (2016), insb. die Beiträge BROKOFF, »Engagement und Schreiben zwischen Literatur und Politik« (2016) und GEITNER, »Stand der Dinge: Engagement-Semantik und Gegenwartsliteratur-Forschung« (2016).

193 ADORNO, »Engagement«, 425.

194 Adornos Credo für eine autonome Literatur bestimmt diese als dezidiert zweckfernes und hermetisches Kunstwerk, »in dem die Sprache an der Bedeutung rüttelt und durch ihre Sinnferne vorweg gegen die positive Unterstellung von Sinn rebelliert«: Ebd., 411. Solange man nicht begreife, »was im Schock des Unverständlichen sich mitteilt«, müsse man sich über die Frage nach einem Engagement der Literatur gar nicht unterhalten. Ebd., 412.

195 Ebd., 413.

196 Ebd., 412.

197 Ebd., 429.

der es sich entringt. Dadurch, wie durch die Umgruppierung der Momente kraft ihres Formgesetzes, verhält sich die Dichtung zur Realität.¹⁹⁸

Auch Ror Wolfs Prosa »verhält sich« in diesem Sinne – auf eine unversöhnliche und widerspenstige Art und Weise – »zur Realität«. Sie verhält sich zu dieser, wie gezeigt, unter anderem im Modus des Grotesken, indem sie der Verfremdung und Verzerrung, der Übertreibung und Überspitzung, dem (monströsen) Übermaß, der Re-Zentralisierung des Verdrängten verpflichtet ist.

Die Prosa Wolfs enthält sich, wie Hans Magnus Enzensberger in der Vorrede der *Vorzeichen* konstatiert, jeglicher Deklamation, da sie weiß, dass »der gesellschaftliche Gehalt« sich »nicht an der Peripherie der bloßen Meinungen, sondern im Zentrum des poetischen Prozesses« findet.¹⁹⁹ Während realistische Texte zur »Stabilisierung und Perfektionierung einer als allgemeinverbindlich geltenden, konventionalisierten und kanonisierten Ordnung« neigen, ist das Merkmal des Grotesken gerade, dass es »die Allgemeinverbindlichkeit konventioneller Normen« auflöst und zur »Destabilisierung bestehender Ordnungsstrukturen« tendiert.²⁰⁰ Das Groteske fungiert als politisch zu begreifende poetische Subversion gesellschaftlicher wie ästhetisch-poetischer, rationalistischer und realistischer Konventionen.²⁰¹ Wolfs Schreiben lässt sich vor dem skizzierten gedanklichen Hintergrund als engagiertes Schreiben verstehen, das in seinem anti-realistischen Verfahren (die) Welt gerade nicht ungebrochen verfügbar machen will. Denn, so ließe sich die seiner Poetik implizite Grundannahme wohl umschreiben, die gegenwärtige Wirklichkeit im Text als eine sagbare, darstellbare zu markieren, hieße, sie aus einer Position der Macht heraus, als vom schreibenden Subjekt verstandene und erklärbare, textuell erfasste und dem lesenden Subjekt verfügbar gemachte Wirklichkeit zu begreifen – und also ebenjenen Herrschaftsgestus, der kritisiert werden soll, im Modus des Literarischen nicht nur zu perpetuieren, sondern zugleich darüber hinaus auch zu verschleiern. Auf der Grundlage dessen, dass literarische Texte letztlich immer hochgradig durch das schreibende Subjekt, das den Blick der Leser-innen lenkt, geformte (und also beherrschte) Gebilde darstellen,²⁰² ist das Mindeste, was der engagierte Text dem Anspruch einer solchen Poetik gemäß tun kann, die Formen der Herrschaft, die nicht nur in der Realität, sondern auch im Text wirken, kenntlich zu machen und in der Rezeption präsent zu halten.

198 Ebd., 425.

199 ENZENSBERGER, »Einführung [*Vorzeichen*]«, 21.

200 Alle Zitate FUS, *Das Groteske*, 61. Fuß geht an dieser Stelle von der Gegenüberstellung des Grotesken zum »Klassischen« aus; seine Argumentation trägt aber meines Erachtens ebenso für die Gegenüberstellung von grotesker zu realistischer Darstellung.

201 Vgl. ebd., 62.

202 Im Hinblick auf die Frage der literarischen Form (der Prosa) sei auf die Reflexionen Peter Bürgers hingewiesen, für den, ausgehend von den Überlegungen Adornos, die moderne Kunst innerhalb der Gesellschaft den exterritorialen und autonomen Bereich darstellt, der ganz der Subjektivität des Menschen »entspricht und sich nicht widersetzt«. Über die Kunst und insbesondere deren formale Gestaltung vollziehe sich ein »Ausklinken aus den Handlungszwängen« der Gesellschaft: »Der Formbegriff, der der autonomen Kunst zugrunde liegt, stellt eine phantastische Radikalisierung des modernen Subjektivismus dar. In ihm realisiert sich der Allmachtstraum des Individuums.« BÜRGER, *Prosa der Moderne*, 14–16.

Der Versuch, den die Prosa Wolfs leistet, »durch ihren bloßen Ansatz das starre Koordinatensystem der Autoritätsgebundenen außer Aktion [zu] setzen«²⁰³ und so (mit Adorno) potentiell auch eine Änderung des Bewusstseins, eine »Änderung der Verhaltensweise«²⁰⁴ auf Seiten der Rezipient:innen zu initiieren, wurde in dieser Studie auf verschiedenen Ebenen und aus unterschiedlichen Perspektiven beschrieben. Allgemein ließe sich dieser Versuch als literarische Subversion, als »untergründige Störung festgelegter Diskursverläufe oder Infragestellung der geltenden Zweckrationalität« fassen, die »Argumentationsstrukturen, ideologische Bezugssysteme und soziale Standards in der Literatur *ad absurdum*« führt.²⁰⁵ Er findet konkret Ausdruck in den vermittelnden Subjekten, die konstant auf ihr Nicht-Wissen und die Grenzen ihrer Wahrnehmung, ihrer Auffassungsfähigkeit und ihrer Sprache hinweisen (Kapitel I.1 und I.2). Er zeigt sich in der Weigerung, zu erzählen und dem stattdessen eingesetzten detailversessenen Beschreiben von Oberflächen, dessen Unmöglichkeit, die Welt gänzlich zu erfassen zugleich stets mitverhandelt wird (Kapitel I.2). Er artikuliert sich in der Suche nach Alternativen zu einer realistisch verfahrenen, sich auf die referentielle Funktion der Sprache blind verlassenden Benennung von Welt, der er einen lustvoll-spielerischen, erotischen Umgang mit Sprache entgegenstellt, der die erzählte Welt anstatt nach rationalen, nach ästhetischen Gesichtspunkten strukturiert (Kapitel I.3). Er ist ins Werk gesetzt in der Inszenierung des transkriptiv-stolpernden Verfahrens der Verfertigung, in dem der Text nicht nur von Seiten des oder der Schreibenden, sondern auch von Seiten der Lesenden im jeweiligen Jetzt von Produktion bzw. Lektüre zu erschaffen ist (Kapitel I.4 und II.2). Er offenbart sich nicht zuletzt im ostentativen Hinweis auf die Medialität jeder Darstellung (Kapitel II.1) ebenso wie im Pochen darauf, dass nicht alles sagbar ist und mit jedem Text ein geschriebenes, verfertigtes Gebilde vorliegt, das auf ein Jenseits der Repräsentation verweist (Kapitel II.3). Ein Gebilde, das im Rahmen der wolfschen Prosa nicht nur seine Möglichkeiten, sondern auch seine Kontingenzen offenlegt (Kapitel II.4).

Die Darstellung muss im Rahmen der utopischen Poetik Wolfs stets ein bisschen über Bande spielen: So wie im Debüt der Matrose vom Ich^A erst sehr spät in einem Spiegel entdeckt wird, obwohl er von Anfang an Teil der Tischgesellschaft war, aber aus der Perspektive der Ich-Figur verdeckt am Tisch saß und schon kurz, nachdem er erschienen ist, wieder »aus dem Spiegel heraus[fällt]« (FB, 79), bleibt die »ganze« Wirklichkeit der Diegese auch den Lesenden des Debüts (wie auch der späteren langen Prosatexte Wolfs) immer ein Stück weit entzogen. Die Haltung, die den Texten zugrunde liegt, verweigert eine Verfügbarmachung der Handlung, der Figuren, der erzählten Welt der Texte. Die Darstellung, die Diegese, die Rezeptionsprozesse werden auf mannigfaltige Arten und Weisen gestört; evoziert werden explizit mögliche Ereignisse, mögliche Figuren, mögliche Welten. Diese sind durchaus der empirischen Welt »entrunnen« – doch erklären und

203 ADORNO, »Engagement«, 412.

204 Ebd., 426.

205 SEPP/MARTENS, »Das Subversive in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur«, 2f. Vgl. zum Begriff der Subversion und seinem Verhältnis zur Literatur auch ERNST, *Literatur und Subversion*, 70–181.

verständlich machen wollen sie diese nicht. Stattdessen kreiert die Prosa *literarische* Welten, deren vollständiger Zugriff, man könnte auch sagen: deren vollständige Einverleibung durch das schreibende wie auch das lesende Subjekt schelmisch und lustvoll, aber auch mit unverkennbarer Ernsthaftigkeit und Dringlichkeit pertubiert und unterlaufen wird. Die Utopie einer anderen Welt wie eines anderen Weltzugangs erscheint in der Prosa Ror Wolfs allein in der Poetik – in einer Poetik der Störung.

»Was Spaß macht, ist nicht verboten«: Prosa als produktive Unruheftung vor und um ›1968‹.

Schlussbemerkungen und Ausblick

»Welchen Sinn hat die Störung? Vergäße ich es nur nicht immer wieder!«¹

Im Jahr 1956 formuliert neben Roland Barthes und Alain Robbe-Grillet auch Walter Höllerer im Kontext des Treffens deutsch- und französischsprachiger Autor:innen zum Thema *Der Schriftsteller vor der Realität* sein poetologisches Programm, und zwar das eines »total[e] Realismus«.² Im Schreiben gehe es darum, so führt Höllerer aus, »eine Konstellation von Wirklichkeit zu treffen«, die sich, determiniert durch verschiedene »Einzelerlebnisse und Ahnungen«, im schreibenden Subjekt hergestellt habe. Diese Konstellation habe einerseits mit der realen »Umgebung« zu tun, andererseits auch »mit der Sprache und mit der Wirklichkeit, die in jedem einzelnen Wort vorhanden ist, durch seine Etymologie und durch seine Sphäre«. Nur im Zusammenspiel beider sei es möglich, »daß mein Text mehr ist als Abschilderung, aber auch mehr als Sprachspiel.«³ Für ihn bedeute Realismus keinen »Zustand, sondern eine Bewegung«, nämlich die »Abkehr von jeder festgelegten Bequemlichkeit des Erzählens oder des Versemachens«.⁴ Realistische Texte tasteten sich, so Höllerer, »in das Gebiet des Noch-nicht-Gewußten vor« – »[r]ealistisch sein und ›totaler Realismus« erforderten daher

ein dauerndes Nachprüfen, Verwerfen und neues Anfangen. Ein kritisches und selbstkritisches Verhalten, um ein ungeschriebenes Gedicht geschrieben zu machen, in einer Weise, daß es Wirklichkeit trifft und schafft und daß es als individuellster Ausdruck verbindlich wird.⁵

1 KRONAUER, *Verlangen nach Musik und Gebirge*, 383.

2 HÖLLERER, »Mauerschau«, 323. Damit greift Höllerer ein Wort Barthes' auf, der (wie in Kap. I.2.1 bereits erwähnt) ebenfalls von einem herbeizuführenden »totalen Realismus« spricht: BARTHES, »Probleme des literarischen Realismus«, 306.

3 Alle Zitate HÖLLERER, »Mauerschau«, 321.

4 Ebd., 323.

5 Ebd.

Im Fall des Gelingens vermöge ein solches Schreiben, den »Blick über die Mauer des Festgestellten, Geläufigen und Routinierten«⁶ zu gewähren. Dadurch entfalteten die Texte, indem sie »nicht beruhigen, sondern beunruhigen, in Bewegung setzen«, für die Leser:innen allerdings auch eine verstörende Wirkung, selbst wenn sie darauf vom Autor gar nicht angelegt seien: »Meine Texte wollen gar kein Bürgerschreck sein. Leider werden sie es, weil sie realistisch sind.«⁷ Die Aufstörung der Rezipient:innen wird zum Nebenprodukt eines »totale[n] Realismus« erklärt, der in seiner Konstellation von erfahrbarer Welt, Sprache und Noch-nicht-Gewusstem eine hinter den automatisierten Mustern der Wahrnehmung nicht sichtbare »Wirklichkeit trifft und schafft« und den Leser:innen den »realistisch«-schockierenden Blick auf diese ermöglicht.⁸

Was Höllerer mit seiner Rede vom »Bürgerschreck« anspricht, zieht sich als Topos durch viele zeitgenössische poetologische Stellungnahmen von Autor:innen, die auf neue Arten und Weisen versuchen, literarisch mit Wirklichkeit umzugehen. Alain Robbe-Grillet entgegnet der Kritik, der sich der Nouveau Roman ausgesetzt sah, mit der Feststellung, dieser sei keineswegs, wie so oft gesagt werde, besonders schwierig oder voraussetzungsreich – alles, was die Leser:innen bräuchten, sei ein »offene[r] Blick«. Die Bücher seien all denjenigen »zugänglich«, die bereit seien, »vorgedachte Ansichten aufzugeben, dies in der Literatur wie im Leben.«⁹ Nathalie Sarraute wiederum geht mit dem notorischen Vorwurf der »Schwierigkeit« offensiv um: In den erzählten Welten des neuen Romans herrsche »[k]eine Erinnerung an eine [...] vertraute Umwelt, nicht die übliche Sorge um Zusammenhang«, stattdessen würden die Gegenstände dem Weltbild der Leser:innen entrissen und deformiert.¹⁰ Denn um ihr »Bedürfnis nach ›lebendigen Gestalten‹ und nach Geschichten« zu befriedigen, könnten die Rezipient:innen schließlich jederzeit »mühe-los und ohne unnötigen Zeitverlust« einen Film im Kino ansehen – und brauchten dementsprechend auch »nicht mehr vom Roman zu verlangen, was der gute Roman [ihnen] meist verweigert hat, nämlich: ›leicht‹ und ›erholend‹ zu sein.«¹¹ Ror Wolf selbst, um die unvollständige Reihe abzuschließen, antwortete, wie sich Brigitte Kronauer erinnert, auf die Bemerkung, er mache es seinen Leser:innen nicht gerade leicht, er wolle es ihnen nicht leichter machen, als es ihnen die Welt mache.¹²

Wie auch immer die Autor:innen die betreffende Sachlage formulieren, klar ist: die Erneuerung des Schreibens ist – als Störung von Gewohnheiten – angewiesen auf eine Erneuerung des Lesens. Eugen Gomringer fasst das von ihm für die Konkrete Poesie anvisierte Verhältnis der Leser:innen zum Text folgendermaßen: »der leser, der neue leser, nimmt den spielsinn [des Autors bzw. der Autorin, BB] auf und mit sich: denn um

6 Ebd.

7 Ebd., 322.

8 Höllerer fügt mit seiner Position der Debatte um den von Robbe-Grillet und Barthes proklamierten Realismus der Oberfläche so zwei Momente hinzu, die im Verlauf der 1960er Jahre von Rolf Dieter Brinkmann und von Dieter Wellershoff programmatisch weiterverfolgt werden, nämlich, wie Moritz Baßler kommentiert, »die Herstellung einer Konstellation im Subjekt und die Momentaufnahme«. BAßLER, »In der Grube. Brinkmanns Neuer Realismus«, 22.

9 ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 88.

10 SARRAUTE, *Zeitalter des Argwohn*, 56f.

11 Ebd., 57.

12 Vgl. KRONAUER, *Favoriten*, 65.

die möglichkeiten des spieles zu wissen, ist heute gleichbedeutend dem wissen um eine endgültige klassiker-satzung.«¹³ Das Bewusstsein dieser Möglichkeit stelle die grundlegende Voraussetzung und zentrale Kompetenz für die Lektüre des experimentellen Texts dar, welche die Kenntnis eines Kanons abgelöst habe. »die konstellation«, so schließt Gomringer, »ist eine aufforderung.«¹⁴

Auch die Prosa Ror Wolfs, das haben die Analysen dieser Studie gezeigt, setzt auf einen offenen Blick, verweigert die Erholung in leicht vorstellbaren Fiktionen, ist Bürger-schreck und Aufforderung. Da die Verbindlichkeit eines illusionistischen Als-Ob verabschiedet ist und die Texte nicht vorgeben, sie hätten Wirklichkeit fest im Griff und könnten diese geordnet und sinnvoll präsentieren, bedarf die wolfsche Prosa, die sprachliche und gesellschaftliche Realität gleichermaßen berücksichtigt, nicht primär einer immersiven Lektüre, sondern des Ergreifens und aktiven Ausschöpfens der »möglichkeiten des spieles« mit Erzählmustern, Stoffen, Sprach- und Wirklichkeitspartikeln.¹⁵ »Ich mache mir«, schreibt Wolf (erkennbar im Geist Sarrautes) in seiner bereits eingangs zitierten poetologischen Stellungnahme,

einen Leser zurecht, der seinen Bedarf an übersichtlich arrangierten Handlungen, an den sogenannten aus dem Leben gegriffenen Figuren vom Kino bezieht; vom Western etwa: wie ich. Es ist ein Leser, der Bücher nicht als Repräsentations- oder Weihegegenstände, sondern als Gebrauchsgegenstände nimmt.¹⁶

Was bei Wolf allerdings stärker in den Vordergrund tritt als bei den anderen gerade genannten Autor:innen, ist nicht nur die im Zeichen von ›1968‹ stehende ostentative Lust an der Provokation. Es ist auch die Verknüpfung derselben mit einer auf »Spaß« ausgerichteten Poetik, die, wie abschließend gezeigt werden soll, in ihrer Konzeption dessen, was Literatur sein kann und zu leisten vermag, Züge eines frühen postmodernen (Pop-)Bewusstseins trägt. Seine Literatur biete, so Wolf im letzten Abschnitt von *Meine Voraussetzungen*, der in der Forschung oft, allerdings meist nur in kurzen Auszügen zitiert wurde, Folgendes:

Keine raunenden Botschaften; keine Ideologien, denen man zunicken könnte; keine dampfenden Bedeutungen; keine abhebbaren Tendenzen; keine echten Anliegen; keine Bildungsbrocken für Leser, die ihre Lektüre allein danach absuchen; keine verbindlichen Aussagen; keine Ideen vom großen und ganzen; keine Charaktere, die nach psychologischen Richtlinien agieren; keine Moral; aber: Spiel, Heckmeck, Hokuspokus, Burleske, Wortakrobatik, Spaß: Spaß, der freilich an jeder Stelle umschlagen kann in Entsetzen. Das soll weder in den Klappkasten der schönggeistigen noch der engagierten Literatur passen. Sicher ist aber, daß alle Stoffpartikel, die ich verwende, alle Sachverhalte, die ich darstelle, aus der Realität stammen und auf

13 GOMRINGER, *worte sind schatten*, 281.

14 Ebd., 282.

15 Vgl. zum Topos der ›Schwierigkeit‹ »einer bestimmten Sparte« literarischer Texte auch HEIßEN-BÜTTEL, »Sprache zum Stereo-Lesen«, 98, der konstatiert, »die ›Schwierigkeiten‹ in der modernen Literatur fangen denn auch überall da an, wo der Leser nicht weiß, was er ›sich vorstellen‹ soll.«

16 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 8.

die Realität gerichtet sind. Ich verarbeite Erfahrungen, die ich in dieser Gesellschaft gemacht habe, und ich lege sie gegen diese Gesellschaft, die in ihren Konventionen fett geworden ist, an; aber natürlich weiß ich, daß sie sich von Büchern kaum aus ihren Gewohnheiten aufscheuchen läßt.

Die Beteuerungen von Autoren, ihre Bücher seien für alle da, klingen solide, in Wahrheit sind sie arrogant oder naiv optimistisch.¹⁷

Dass sich in der Tat nicht alle Leser:innen »aufscheuchen« lassen und das wortakrobatische Spiel der wolfschen Prosa mitspielen wollen, wurde und wird in den Reaktionen, und vielleicht mehr noch: in den überwiegend ausbleibenden Reaktionen auf die aus dieser Haltung heraus geschriebenen Bücher offensichtlich (»Bis Grass bin ich noch mitgekommen. Aber Ror Wolf?«¹⁸). Denn natürlich ließe sich auch »einfacher« schreiben. Warum Wolfs Prosa, die im Rahmen dieser Studie über die Leitkategorie der Störung konturiert wurde, dennoch schreckt und wozu sie auffordert, wurde in den vorangehenden Analysen untersucht. Bevor die wolfsche Schreibweise synthetisierend im literarhistorischen Kontext verortet wird, seien hier im Nachvollzug der übergeordneten Argumentationsbögen die wichtigsten Ergebnisse noch einmal kurz zusammengeführt.

»Ich halte das für ein Stück Realität. Also für Realismus!« Rekapitulation

Für Wolfs Poetik der Störung kann ohne Zweifel die von Höllerer eingeforderte »Abkehr von jeder festgelegten Bequemlichkeit des Erzählens« festgestellt werden. Da der Roman für die wolfsche Schreibweise nicht mehr das dominante Paradigma darstellt, wurde sie im Vorangehenden als Prosaschreiben profiliert. Die lange Prosa Wolfs inkorporiert durchaus die Modi des Erzählens und des Beschreibens; sie quillt geradezu über von zumindest an-erzählten Geschichten und verfällt angesichts der Fülle des Wahrnehmbaren einer furiosen Beschreibungsmanie. Zugleich aber unterläuft sie diese Modi durch die von der sprach- und erzählkritischen Haltung der Nachkriegszeit geprägte experimentelle Arbeit in und mit Sprache.

Im ersten Teil der Studie wurden diese grundlegenden, für Wolfs Prosa charakteristischen Textpraktiken des Störens aufgefächert. Gestört werden eine repräsentative Darstellung und die sinn- und kohärenzstiftende Funktion des Erzählens, gestört wird die Vorstellung einer problemlos wahrnehmbaren und sprachlich beschreibbaren Wirklichkeit, gestört wird die referentielle Funktion von Sprache, aber auch die habitualisierte Sprachverwendung alltäglichen Gebrauchs, und gestört wird im turbulenten Rhythmus nicht zuletzt der flüssige Fortgang der Prosa selbst. Diese Störungen von Erzählkonventionen akzentuieren die Realität des literarischen Texts und dessen Funktionsweisen. Dem Erzählen und der Illusion einer vermittelnden, wissenden Instanz wird mit dem Verweis auf die Abundanz von Wirklichkeit und der jenseits der Repräsentierbarkeit liegenden Einzigartigkeit des Realen entgegnet; das Verhältnis von Subjekt und Welt wird als äußerst prekär, die Möglichkeit einer Vermittlung

17 Ebd., 12f.

18 Wie einleitend ausführlicher bereits zitiert: HÄNSLER, *Briefwechsel Suhrkamp Verlag* [DLA], Brief vom 23. Dezember 1964.

durch Perzeption und Sprache und folglich auch einer die Wirklichkeit bezeichnenden Beschreibung als Utopie ausgewiesen. Die skeptische und zugleich lustvoll-erotische Sprachverwendung Wolfs stellt die Doppelseitigkeit des Mediums Sprache als Zeichensystem und die vom gesellschaftlichen Gebrauch geprägte Sprachpraxis als Grundlage des Schreibens aus und setzt auf eine konstante Kippbewegung zwischen Semantik und Rauschen, zwischen Transparenz und Opazität. Der stolpernde, stotternde Prosarhythmus inszeniert anhand von Figuren des Zensierens, Negierens und Korrigierens den transkriptiven Verfertigungsprozess der Prosagebilde im Schreiben und (Sich-selbst-)Lesen. Die omnipräsenten Störverfahren erweisen sich gleichermaßen als irritierend, aufstörend und zersetzend wie auch als stabilisierend und systemerhaltend: Sie stiften Unruhe in Bezug auf Traditionen und Konventionen der Literatur und der Lektüre und sind zugleich formbildend für Wolfs Prosagebilde selbst.

Als wesentliche Zielrichtung der untersuchten textuellen Störformen lässt sich die der wolfschen Prosa unterliegende Reflexion von (literarischem) Realismus und dem eigenen Realitätsverhältnis verstehen. Auf die Frage nach der Möglichkeit unmittelbarer Wahrnehmung und Repräsentation reagiert sie, so ließ sich im zweiten Teil der Studie anhand signifikanter Motiv- und Verfahrenskomplexe zeigen, mit der Betonung der Vermitteltheit aller Erfahrung. Durch die innerhalb der Diegesen (etwa über den Fensterblick oder über Ekphraseis bewegter Szenen sowie intradiegetisch realer Bilder) dargestellte, aber auch auf Ebene der Darstellung performativ *ausgestellte* Störung der Transparenz des Mediums, durch die Inszenierung der Störung als Motor der Textproduktion in (schier unmöglichen) Schreib-Szenen sowie durch die Störung der Vorstellung von Text als abgeschlossenes ›Ganzes‹ wird die Medialität und Gemachtheit einer jeglichen Darstellung sowie deren Begrenztheit exponiert. In den Blick gerückt wird so die Realität der Repräsentation: Die Medialität jeder Form, das Geschriebensein des literarischen Texts sowie dessen (durch Ränder und Lücken ausgestellt) ›Außen‹ weisen die Realität der Prosa als *Prosagebilde* aus. Insbesondere der stolpernde Rhythmus, die Betonung des ›Jetzt‹ und die offene Komposition sind es hierbei, die markieren, dass die Texte der Realisierung in der Lektüre bedürfen.

Sowohl auf abstrakter als auch auf konkreter Ebene bezieht sich die wolfsche Prosa darüber hinaus auf Wirklichkeit jenseits des literarischen Texts. Sie tut dies etwa über Verweise auf ein sich der Repräsentation entziehendes Reales durch den Ausweis von Lücken, aber auch über die Störung von (realistischen) Erzählkonventionen, insbesondere derjenigen der Herstellung von Sinn und Kohärenz. Die ostentativ inszenierte Eventualität auf Ebene des An-Erzählten wie auf Ebene der Vermittlung reflektiert ein von radikaler Kontingenz geprägtes Verhältnis des Subjekts zur Wirklichkeit, die diesem als Verfügbares und Unverfügbares zugleich gegenübersteht, und setzt dieses Verhältnis auf formaler Ebene ins Werk. Über diese Anstrengung, formal-strukturell am Wirklichkeitsbezug von Prosa festzuhalten hinaus werden in den Prosatexten ganz konkret und mit einem durchaus engagiert zu nennenden Impetus die gesellschaftlichen Verhältnisse der Nachkriegszeit in Deutschland verhandelt, und zwar – insbesondere über den Komplex des Essens und Tötens – als eine in grotesker Verzerrung dargestellte Kultur der Gewalt.

Die Ausrichtung auf Realität vollzieht sich in der wolfschen Prosa also auf verschiedenen Ebenen und in unterschiedlichen Modi. Fernab von realistischen Verfahren reicht der durch die Störung modellierte wolfsche Wirklichkeitszugriff in Prosa von Formen

der Offenlegung der eigenen Realität als literarischer Text über die Reflexion von Möglichkeiten repräsentativer Darstellung und des Wirklichkeitsverhältnisses des modernen Subjekts hin zu gesellschaftskritischen referentiellen Bezugnahmen auf empirische Wirklichkeit auf Ebene der Diegese. Anhand der Frage nach Formmöglichkeiten literarischer Referentialität und sprachlicher Repräsentation konnte so im Verlauf der Studie auch der Nachweis der Produktivität des Störungsprinzips in experimentellen Prosatexten geführt werden. Die von der Ich-Erzählerin in Brigitte Kronauers 2004 veröffentlichtem Roman *Verlangen nach Musik und Gebirge* formulierte Frage, »[w]elchen Sinn [...] die Störung« habe, kann zumindest für die lange Prosa Wolfs auf Grundlage der geleisteten Analysen mit dem Statement Urs Widmers beantwortet werden, das dem zweiten Teil dieser Studie vorangestellt ist: »Jedenfalls wurden und werden von einem planen ›Realismus‹ abweichende Techniken nicht entwickelt um weniger, sondern um mehr Realität zu erfassen«.¹⁹

Ror Wolf selbst drang, wie bereits mehrfach betont, darauf, dass in seinem Werk »alles« sei »wie im Leben auch: So eine Art Bodenlosigkeit. Man tritt auf einmal ins Leere. Ich halte das für ein Stück Realität. Also für Realismus!«²⁰ Er beansprucht damit ganz explizit die wechselseitige Übertragbarkeit von Lektüre- und Lebenserfahrung. Betrachtet man die zeithistorische Signatur der Prosa, zeigt sich besonders deutlich die Prämisse dieses »Realismus«, nämlich dass Wolf von einer bodenlosen, potentiell katastrophischen, zugleich aber auch auf komische Weise turbulenten Wirklichkeit ausgeht, die nie »einfach« und vor allem nicht beständig und sicher gegeben ist. Die »erschweren Bedingungen«, ²¹ denen das Erzählen in der Moderne ausgesetzt ist, gründen Peter Bürger zufolge darin, dass etwas zu thematisieren versucht werde, was sich streng genommen nicht erzählen lasse, nämlich Kontingenz. Die Moderne wolle »nach der Logik des Lebens erzählen. Sie will sagen, wie es wirklich ist, behält also die realistische Zielvorstellung bei, muß sich aber der Verfahren des Realismus in dem Maße entledigen, wie sie sich bewußt wird, daß es eine wahre Erzählung nicht gibt.«²² Indem Wolf eine Schreibweise entwickelt, die die Kontingenz und Turbulenz der Welt nicht (sinnstiftend) einhegt und glättet, entwirft er eine Prosaform, die versucht, auf Ebene der Darstellung einer »gestörten« und störungsanfälligen Wirklichkeit gerecht zu werden. Durch die »radikal realistische« Perturbation von Darstellungskonventionen, von Wahrnehmungsgewohnheiten und (sprachlich) eingeübten Weltbildern werden in Wolfs Prosa habitualisierte Zugriffe auf Welt ins Bewusstsein der Leser:innen gehoben und so zur Disposition gestellt. Die Störung ermöglicht das Aufscheinen der Präsenz einer anderen Wirklichkeit und einer anderen Form des Wirklichkeitsverhältnisses, indem sie auf die Grenzen, auf den Mangel der (realistischen) Repräsentation hinweist. Im Modus der Störung findet so einerseits ein Begehren nach der Artikulation oder Sichtbarmachung eines jenseits von arretierten Realitätsbildern befindlichen Realen Ausdruck; gleichzeitig wird dieses Begehren als ein utopisches markiert.

19 WIDMER, »1968«, 27.

20 WOLF, »Ror Wolf im Gespräch mit Rudolf Gier und Joachim Feldmann«, 343.

21 BÜRGER, *Prosa der Moderne*, 390.

22 Ebd., 391, unter Bezugnahme auf Sartres *La Nausée*.

»ganz anders an das Weltmaterial ran[gehen]«. Wolfs Prosa zwischen Experiment, Engagement und postmodernem Pop-Bewusstsein

Im Anschluss an eine Lesung im Jahr 2005 an der Freien Universität Berlin wird der 1934 geborene Schriftsteller Peter O. Chotjewitz gefragt, warum seine Generation nicht versucht habe, »Literatur überhaupt anders abzureagieren, als nur in der Form von Romanen«. Wäre es, so präzisiert Karl Riha seine Frage, nicht möglich gewesen, »ganz neue Formen von Literatur« entstehen zu lassen, die »in einer ganz anderen und spezifischen Weise sozusagen dieser Generation gerecht« hätten werden können und »ihre Thematik einzufangen in der Lage« gewesen wären?²³ Chotjewitz stimmt zu, es sei in der Tat überaus »ärgerlich, daß der Roman als Form nicht verloren gegangen ist«, woraufhin Riha nachhakt, warum also die Autor:innen in den Nachkriegsjahrzehnten nicht vehementer programmatisch eine neue Richtung verfolgt hätten. Chotjewitz antwortet:

Einer hat's geschafft. Das ist der Ror Wolf. [...] Der Ror ist eigentlich der einzige, der gesagt hat: wir schreiben keine Romane mehr, wir gehen ganz anders an das Weltmaterial ran... und trotzdem Erfolg hatte. Ich wüßte sonst keinen.²⁴

Ob Wolf, der ansonsten auf der Tagung zu Stoff- und Materialpräsentation in der Pop-Literatur der 1960er Jahre, auf der dieses Gespräch stattfand, nicht Gegenstand der Beiträge war, tatsächlich »der einzige« ist, auf den diese Charakterisierung zutrifft, soll dahingestellt bleiben. Festzuhalten aber gilt, dass ihm nicht nur von Chotjewitz im Rückblick auf die 1960er Jahre eine Sonderrolle in der deutschsprachigen Literaturlandschaft zugeschrieben wird: Die des »Solitärs«²⁵ und »Außenseiter[s]«,²⁶ der weit jenseits des Mainstreams über die Jahre hinweg eine eigene Schreibweise, einen eigenen Zugang zum »Weltmaterial« verfolgte.²⁷

Auch wenn mit Wolfs Störungspoetik ein markanter Individualstil vorliegt, ist sein Schreiben, wie die vorangehenden Analysen zeigen konnten, zugleich fest verankert in den literarischen Strömungen und gesellschaftlichen Diskursen seiner Zeit. Als prägend für Wolf wurden in dieser Studie die neuen Formen des Prosaschreibens der 1950er Jahre starkgemacht: Die Einflüsse Samuel Becketts wie auch der Nouveau Romaniers, insbesondere Alain Robbe-Grille, Nathalie Sarraute und Claude Simons sind unverkennbar, im deutschsprachigen Raum sind es vor allem die Schreibweisen Peter Weiss' und Arno Schmidts, aber auch der »konkrete« Umgang mit Sprache, die Wolf zu Beginn seiner eigenen literarischen Produktion als Wegmarken und Abstoßungspunkte

23 CHOTJEWITZ, »... den Bereich des Mülls, des Abfalls, der Reste betreten«, 251.

24 Ebd., 252f.

25 WILM, »Nachwort [Alles andere später]«, 236.

26 HATTING, »Ein genialer Außenseiter« (2020). »Die Außenseiter«, so beginnt Hattling seinen Nachruf, »sind es, die neue Kontinente der Literatur entdecken. Autoren, die in keine Schublade passen und keiner Schule angehören. Zu diesen genialen Außenseitern gehörte zeitlebens Ror Wolf.«

27 Joachim Büthe konstatiert im Jahr 1991, das Werk Wolfs sei von »seltener Kontinuität« und stünde »in der deutschen Gegenwartsliteratur einzigartig da«. Wolf sei »der unangestrengteste, spielerischste Erbe der experimentellen Literatur, der sich nicht hat heimholen lassen in den sicheren Hort der Fabel, mag sie noch so perspektivreich und gebrochen vorgetragen werden.« BÜTHE, »Nachrichten aus der bewohnten Welt«, 241.

dienen. Die vorgenommenen Vergleiche mit Prosaarbeiten Friederike Mayröckers, Jürgen Beckers, Franz Mons, Konrad Bayers, Elfriede Jelineks oder Gisela Elsners zeigen Verwandtschaftsbeziehungen zu zeitgenössischen Schreibweisen im Hinblick auf Sprachverwendung, Textkonstitution und Umgang mit gesellschaftlicher Wirklichkeit auf, die ihrerseits ganz unterschiedlichen Strömungen wie etwa der Konkreten Poesie, der Bewusstseinsprosa, der Satire oder dem Pop zugerechnet werden. Einige zentrale Argumentationslinien seien hier noch einmal schematisch aufgerufen.

Wolfs Prosa versucht – im Beziehungsfeld sowohl der genannten zeitgenössischen Schreibweisen, aber auch unter Anlehnung an Traditionen des Surrealismus, Manierismus und der literarischen Groteske – den sprachlichen Zugriff auf die dingliche Welt auszuloten wie die Prosa Weiss', ebenso aber Wahrnehmungsstrukturen und Bewusstseinsprozesse über einen reinen Sensualismus hinaus zur Darstellung zu bringen. Hierin trifft sie sich mit Schreibweisen wie denjenigen Robbe-Grilletts, Schmidts, Simons oder Beckers, wobei allerdings, insbesondere im Vergleich zu Schmidt, bei Wolf wesentlich offensiver die Unsicherheit und Störanfälligkeit von Wahrnehmung und Erinnerung ausgewiesen werden. Die instabilen und in ihrer narrativen Kompetenz massiv gestörten ›ich‹ sagenden Instanzen der Prosa Wolfs schreiben sich, ebenso wie der turbulente Stolperrrhythmus, maßgeblich von Becketts langen Prosabüchern her. Durch das prominente Spiel mit dem Ich (nicht nur, aber auch: in Schreib-Szenen) wird bei Wolf jedoch, anders als etwa in den Arbeiten Mayröckers, kein Spiel mit dem autobiographischen Schreiben initiiert. Die Prosa Wolfs setzt vielmehr die Prozesse des Schreibens als Verfertigung sowie die Eigenheit von Prosatexten als nicht-ganze Gebilde ins Werk. Über die Arbeit mit Feldern, Rändern und Lücken, aber auch Diskontinuitäten, Schnitten und Unterbrechungen ist sie hierbei im Kontext der frühen Arbeiten Beckers und Bayers, aber auch Schmidts und Jelineks zu verorten. Während sich allerdings Bayer vom Erzählen gänzlich abwendet, arbeitet sich Wolf – wie auch Schmidt oder Mayröcker – an diesem ab. Im Gegensatz zu Beckett, Mayröcker oder Becker setzt Wolfs Prosa zudem nicht nur wesentlich ostentativer auf eine komische Wirkung, sondern ist darüber hinaus auch stärker referentiell auf gesellschaftliche Realität gerichtet. Diese Tendenz, die sie unter anderem mit Elsners, aber auch mit Mons Texten teilt, äußert sich insbesondere in der Arbeit in und mit Sprachmaterial – was gleichwohl nicht (wie bei Mon) in die Verabschiedung jeglicher Bildung einer Diegese mündet.

Auf Grundlage der Ergebnisse dieser Studie, die in den Analysen vor allem die Spezifik Wolfs in den Vordergrund gerückt hat, soll Wolfs lange Prosa resümierend als eine Schreibweise umrissen werden, deren Akzentuierung von Spielformen der Störung nicht zuletzt als ein Schreiben um ›1968‹ zu lesen ist und aus der heraus sich zentrale Linien einer literarhistorischen Konstellation zwischen Experiment, Engagement und postmodernem Impuls auffächern lassen. Wolfs Poetik, so wird abschließend argumentiert, speist sich aus literarischen Strömungen der 1950er und frühen 1960er Jahre, sie atmet den provokativen Aufbruchgeist von ›1968‹ und sie bereitet Entwicklungen vor, die sich erst in den späten 1960er Jahren Bahn brechen.

Ausdrücklich betont, da dies für den wolfschen ›radikalen Realismus‹ von höchster Wichtigkeit ist, gleichwohl aber in der Forschung wenig Aufmerksamkeit gefunden hat, sei an dieser Stelle noch einmal, dass sich experimentelle und engagierte Haltung kei-

neswegs ausschließen – im Gegenteil.²⁸ In der Prosa Wolfs steckt, so formuliert Kronauer in Abgrenzung dieser zur »Bedeutungsschwerfälligkeit einer prächtig für den Schulunterricht an Oberstufen geeigneten Nachkriegsliteratur«, »der Angriff in der Form!«²⁹ Wolfs Prosa verabschiedet zwar das realistische Erzählen, nicht aber die Zuwendung zur (gesellschaftlichen) Wirklichkeit, gerade weil sie sich intensiv mit Sprache als Repräsentationsmedium sowie mit gesprochener Sprache als Produkt ihrer Zeit auseinandersetzt. Sie folgt damit dem Credo Robbe-Grilletts, das »*einzig mögliche Engagement*« sei »*für den Schriftsteller die Literatur*«, denn vielleicht sei »es zuguterletzt dieser schwer auszumachende Gehalt einer Aufgabe formaler Art, der am besten der Sache der Freiheit dient...«³⁰ In den bereits an früherer Stelle zitierten Worten Ror Wolfs selbst, an die hier noch einmal erinnert sei, liest sich das folgendermaßen:

Es geht mir um die Umsetzung eines Sachverhalts, eines Themas in Sprache. Die sprachlichen, formalen, rhythmischen Qualitäten sind dem Thema nicht untergeordnet, sondern gleichberechtigt. Die Sprache ist das Privileg des Buches und dabei kein beziehungsloser Freiraum, sondern das Ergebnis unserer gesellschaftlichen Situation. Hier liegt mein Engagement als Bücherschreiber; hier liegt auch meine ›Freiheit‹.³¹

In dieser Hinsicht verortet sich Wolfs Prosa im Bereich der experimentellen Schreibweisen in verhältnismäßig großer Distanz zu Tendenzen wie etwa der Informationsästhetik Max Benses, die an der »sprachlichen eigenwelt interessiert ist« und in der die Sprache an mathematische Prinzipien rückgebunden und tendenziell als (vermeintlich neutrales) Medium verwendet wird, das vor allem anderen auf sich selbst verweist.³² Eine wesentlich engere Verwandtschaft verbindet Wolf, wie gezeigt, mit dem Herangehen Franz Mons, aber auch mit dem Ansatz der Wiener Gruppe, in deren Arbeiten sich, wie Philipp Schönthaler konstatiert, die »Verwerfungen der Sprache [...] nicht umge-

28 In den letzten Jahren wird (ohne Bezugnahme auf Wolf im Speziellen) verstärkt in diesem Sinne argumentiert. Gerade die »engagierte Dimension der literarischen Prosa« hänge, so Svetlana Efimova, »mit ihrer Sprachlichkeit« zusammen und sei »auf Formebene verortet«: EFIMOVA, *Prosa als Form des Engagements*, 399. Vgl. auch deren Reflexionen zu »Prosa und Politik«, ebd., 2–47, sowie, exemplarisch, die theoretischen Vorüberlegungen zum Verhältnis von Politik bzw. Politischem und Literatur in GRONICH, *Das politische Erzählen*, 13–83 und HAMPEL, *Literarische Reflexionsräume des Politischen*, 25–124. Zum Engagement dezidiert experimenteller Ansätze in der Mitte des 20. Jahrhunderts vgl. THIERS, *Experimentelle Poetik als Engagement* (2016).

29 KRONAUER, *Favoriten*, 60.

30 ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 90f., Kursiv. im Original.

31 WOLF, »Antwort auf eine Umfrage«, 127.

32 BENSE, *experimentelle schreibweisen*, unpaginiert [8]. »experimentelle dichtung« sei, so Bense, »ausdruck für die tatsache, daß die finale situation, die man im medium der sprache zu erreichen gedenkt, nicht durch vorgegebene poetische objekte determiniert werden kann, sondern ausschließlich ein zufälliges, aussondierbares ereignis von wörtern, ein ›textereignis‹ bleibt« (ebd.). In Bezug auf den Stellenwert der Überraschung und des Unerwarteten jedoch, die bei Bense primär dem Konzept der Innovation eingegliedert sind, ließen sich auf Grundlage der hier vorgelegten Ergebnisse bei einer vergleichenden Untersuchung durchaus Überschneidungspunkte finden.

hen, sondern nur durchschreiten« lassen.³³ Auf Grundlage des Verfahrensrepertoires der historischen Avantgarden der literarischen Moderne entwerfen diese Autor-innen wie Wolf seit den späten 1950er Jahren Poetiken, in denen sich der Fokus auf Sprache mit einer Ausrichtung auf gesellschaftliche Realität trifft. Hierbei wird Realität für Wolf, Mon oder auch Jelinek, welche zumindest einen Teil ihres Materials aus Alltagssprache und Populärkultur gewinnen, immer als eine bereits medial geformte gedacht und ist somit auch nicht von (diskursiven) gesellschaftlichen Machtverhältnissen zu trennen.³⁴ Franz Mon sieht in Bezug auf die schriftstellerische Freiheit die Aufgabe der Kunst darin, sich in der »Fähigkeit der Negation, des Protestes« zu üben und so »die Strukturen des Allgemeinen an[zu]reißen und den Trend zur Gewissheit, zur Sicherheit, zur Erwartungserfüllung«, der dem zivilisatorischen Verhalten eigne, zu »beleidigen«.³⁵ Experimentelle Kunstwerke erwiesen, so Mon,

ihre Realität, indem sie sich nicht in der zivilisatorischen verwerten lassen, der konformistischen Gesellschaft die Anpassung verweigern und [...] die Möglichkeit des Protestes, des Andersseins, der Nichtzwangsläufigkeit, der plötzlich aufspringenden Überraschung, der Gefährlichkeit des Spiels zwischen Erwartung und Erinnerung anzeigen.³⁶

Mit anderen Worten: Die Kunst soll sich – auch und gerade in Bezug auf (durch literarische Konventionen erzeugte) Erwartungen – als sperrig erweisen, soll Sicherheiten stören, turbatorische Qualität entwickeln, produktive Unruhe stiften.

Allerdings steht ein so verstandenes Engagement durch Erzeugung von *trouble* dem Gros der sich dezidiert als »engagiert« verstehenden Literatur der 1960er Jahre geradezu diametral gegenüber. Urs Widmer konstatiert, es habe in jenen Jahren eine so starke »Phantasiefeindlichkeit zugunsten der Forderung einer möglichst restlosen begrifflichen Erkenntnis der gesellschaftlichen Wirklichkeit« gegeben, dass er zuweilen das Gefühl gehabt habe, er solle aus der »Linken« herausdiskutiert werden, »weil aus meinen Büchern keine Thesen ablesbar sind, weil da keine Arbeiter im Blaumann entfremdete Arbeit leisten und ich keine konkrete Utopie einer goldenen Zukunft hinkriege«.³⁷ Die oben zitierte Passage aus Wolfs *Meine Voraussetzungen*, in der es heißt, seine Literatur biete keine »Tendenzen« oder »Botschaften«, sondern »Spiel, Heckmeck, Hokuspokus, [...] Spaß« und solle »weder in den Klappkasten der schöngeistigen noch der engagierten Literatur passen«, ³⁸ lässt sich nur vor dem Hintergrund der (von Widmer skizzierten) hochpolitisierten Stimmung der Zeit angemessen verstehen. Wolf selbst kommentiert seine poetologische Stellungnahme zwanzig Jahre später in einem Interview folgendermaßen:

33 Zur Kontrastierung von Wiener Gruppe und Informationsästhetik vgl. SCHÖNTHALER, *Die Automatisierung des Schreibens & Gegenprogramme der Literatur*, insb. das Kapitel »Nichtprogrammierbare Schreibweisen«, 241–270, Zitat 248.

34 Vgl. zu diesem Befund zu Autor-innen der Neoavantgarde auch ALBRECHT, *Abbrüche*, 202.

35 MON, »Überlegungen zu einer Theorie der modernen Künste«, 90f.

36 Ebd., 90.

37 WIDMER, »1968«, 21.

38 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 13.

Ich weiß ungefähr, wie sie zustande gekommen ist, 1967 gab es diese Bedeutungshuberei in der Literatur. Es wurde spaßlos und tiefernst, Robert Gernhardt würde sagen: ernstelnd, geschrieben. Und die Ernstler waren nicht nur in der Überzahl, sie hatten auch die Macht. Gegen diese sakrale Literaturauffassung richtet sich die Textstelle. Inzwischen hat sich alles zweimal umgedreht; wir sind schon fast wieder da; beinahe an der gleichen Stelle.³⁹

Die ›Spaßlosigkeit‹, die Wolf anspricht, betrifft nicht allein die engagierte, sondern wohl auch Teile der experimentellen Literatur der Zeit. Während man, wie Bense schreibt, »der experimentellen poesie gern trockenheit, langweiligkeit vor[wirft]«,⁴⁰ werden in Wolfs Prosa nicht nur die Sinnlichkeit der Sprache, sondern auch Narrationspartikel und Sinnattrappen lustvoll in Szene gesetzt, was die Lektüre alles andere als trocken und langweilig macht. Auch auf die Abgrenzung von einer allzu ernst genommenen experimentellen Haltung zielt Wolf, wie mir scheint, wenn er 2010 in einem Interview äußert, er sei »kein durch und durch experimenteller Autor«. ⁴¹ In seinen 2015 in den *Horen* veröffentlichten *Kurzen Mitteilungen aus dem Autorenleben* findet sich eine Passage, die diese Selbsteinordnung noch konkretisiert:

Worte und Geräusche, so deutlich ihr Zitatcharakter mitunter auch ist, sind auf sinnliche Wirkungen aus. Was Spaß macht, ist nicht verboten. Die Aktionen sind stark gerafft, fließen zusammen und lösen sich ineinander auf: Kolportageplots, Alltagsszenen, Idyllen und Katastrophen. Illusionen werden gemästet, damit man sie besser schlachten kann.⁴²

»Was Spaß macht, ist nicht verboten« – in diesem Credo liegt vielleicht das signifikanteste Charakteristikum, das Wolf von vielen Vertreter:innen des engagierten wie des experimentellen Schreibens seiner Zeit unterscheidet. Der Spaß, gerade auch der triviale, wird zur Störung einer »sakralen« und »ernstelnd[en]« Literaturauffassung und zum Störfaktor in einem von Wolf als festgefahren empfundenen Literaturbetrieb.⁴³

Wolfs Prosa jongliert, wie gezeigt, mit allerhand »Illusionen«, mit »Kolportageplots, Alltagsszenen, Idyllen und Katastrophen« und zelebriert so lustvoll den Spaß an der Störung. Immer wieder hat Wolf betont, der »Trennungsstrich«, welcher »zwischen einer

39 WOLF, »Das ist eigentlich alles«, 22.

40 BENSE, *experimentelle schreibweisen*, unpaginiert [18]. Für Bense stammt das experimentelle Schreiben bezeichnenderweise »aus der rationalen und abstrakten phantasie«, entsteht also »weniger auf dem hintergrund einer lebenswirklichkeit der gefühle als vielmehr auf dem spirituellen hintergrund einer theorie«. Ebd.

41 WOLF, »Interview mit Ror Wolf«, 305.

42 WOLF, »Kurze Mitteilungen aus dem Autorenleben«, 69.

43 In einem Betrieb, in dem sich Wolf im Übrigen nicht zuletzt deswegen bereits in den späten 1950er Jahren umtut, weil er für eine anvisierte Doktorarbeit zu »Humor bei Kafka« im Jahr 1956 keinen Betreuer finden konnte. WOLF, »Interview mit Ror Wolf«, 305. »Damals, 1968«, so kommentiert Sokolowsky, »mußte das Publikum noch lernen, daß es der Kunst keinen Abbruch tut, wenn man über sie lachen kann« – die »ostentative Ironieresistenz« sei »erst durch Arbeiten wie die von Ror Wolf aufgeweicht worden«. SOKOLOWSKY, »Nachwort [Pilzer und Pelzer]«, 206.

erhabenen, einer höheren und niederen Literatur« gezogen werde, interessiere ihn ebenso wenig wie »die Zuordnung bestimmter Stoffe zum Seriösen oder zum Trivialen«. ⁴⁴ Solche Aussagen situieren Wolfs experimentelles Schreiben in denkbar größter Nähe zur 1968 von Leslie Fiedler ausgerufenen Nach- beziehungsweise Postmoderne und der Pop-Literatur. Schließlich ist es gerade der Pop, dem es, so Georg Seeßlen, im Lauf der 1960er Jahre gelang, »ein Feld für den offenen Dialog von High und Low zu schaffen«. Den Grundsatz von Pop formuliert dieser folgendermaßen:

High und Low sind weder qualitative noch politische Unterscheidungen, sondern vielmehr verschiedene Strategien von Kontextualisierung und Reflexion. Das Zusammengehen von High und Low im Pop ist demnach selber eine Revolte gegen die distinguierende Funktion des Begriffspaares. Kulturelle Demokratie beginnt, im Idealfall, mit der freien Wählbarkeit von High- und Low-Komponenten. ⁴⁵

Nachdem im Verlauf dieser Studie der Fokus primär darauf gerichtet war, von wo sich die Prosa Wolfs herschreibt und inwiefern sie in der experimentellen und engagierten Literatur verortet ist, soll im Folgenden diese bislang nur verschiedentlich angedeutete Nähe zu Pop und Postmoderne abschließend kursorisch umrissen werden. Dies erlaubt nicht nur eine erweiterte literarhistorischen Einordnung des wolfschen Prosaschreibens auf Grundlage der in den Analysen erarbeiteten Ergebnisse, sondern ermöglicht auch, tentativ an diese Arbeit anschließende offene Forschungsfragen zu umreißen.

Wolfs im Sinne Georg Seeßlens »kulturell demokratische« Verwendung trivialer Motive und Genremuster, (Bild-)Zitate und filmischer Schreibweisen, pornografischer Elemente und alltäglichen Sprachmaterials, die sich bereits in *Fortsetzung des Berichts* (1964) und in massiver Häufung in *Pilzer und Pelzer* (1967) und *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* (1976) findet, steht im Zeichen des frühen Pop; Äußerungen Wolfs wie »Ich gehe zum Fußball, nicht in die Oper« ⁴⁶ erinnern an H. C. Artmanns »Mickey Spillane gelesen, Goethe verworfen« ⁴⁷ aus dem Prosabuch *Das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen brotwecken. eintragungen eines bizarren liebhabers* von 1964, das als eines der ersten Exemplare deutschsprachiger Popliteratur gelten kann. ⁴⁸ Dass Ror Wolf den sich in den 1960er Jahren vollziehenden künstlerischen Aufbruch unter dem Namen »Pop« seit seinen Anfängen interessiert mitverfolgte, belegt eine Erinnerung Karl Rihas, welcher Wolf als Feuilleton-Redakteur der Frankfurter Studentenzeitschrift *Diskus* ablöste und von Wolf (nun Literatur-Redakteur beim Hessischen Rundfunk) Informationen »über diese und jene Neuigkeit in der Literatur- und Kunstszene« zugespielt bekam – unter anderem über die sich in den Vereinigten Staaten bildende Strömung der Pop-Art. ⁴⁹

In der Literaturkritik wird der Begriff des »Pop« im Jahr 1968 »als Schlagwort für eine als neuartig empfundene Form von Literatur popularisiert« und avanciert zur »Chiffre

44 WOLF, »[Beantwortung einer Umfrage über Mittel und Bedingungen schriftstellerischer Arbeit]«, 275.

45 SEEßLEN, »Trivialität, Unterhaltung, High und Low«, 153.

46 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 8.

47 ARTMANN, *Das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen brotwecken*, 7.

48 Vgl. etwa BABLER/SCHUMACHER, »Einleitung [*Handbuch Literatur & Pop*]«, 2 und 11.

49 Vgl. hierzu RIHA, »Prä-Pop/Pop/Post-Pop«, 17, Zitat ebd.

für eine Literatur, die sich als Anti-Literatur vom konventionellen Kanon der Moderne abzusetzen versucht.⁵⁰ Während die moderne Literatur, so Leslie Fiedler, »der Rationalität verpflichtet« und ihr Ziel »die Analyse« gewesen sei, sei die Gegenwart eine »völlig andere[]«, nämlich eine »apokalyptische[], anti-rationale[]« Zeit.⁵¹ In einer solchen Zeit habe der Roman »am allerwenigsten eine Zukunft« und werde »ganz sicher mehr und mehr an Bedeutung verlieren«.⁵² Die neue Literatur wolle keinen Realismus mehr, sondern »Traum, Vision und Ekstase«; die »Vertreter dieser Revolution« seien »heilige Friedensstörer«.⁵³ Die post-moderne »Pop-Art« sei zwar »ohne erklärte politische Ziele«, verweise aber auf »politische und metapolitische Zusammenhänge« und sei daher »ihrer Natur nach subversiv«: Sie stelle »eine Gefahr für hierarchische Denkformen jeder Art dar«, insofern sie sich »allem Ordnungsbestreben widersetzt«.⁵⁴

Hiermit benennt Fiedler ein Signum des frühen Pop, der gegen die konservative Kultur der westlichen Nachkriegsgesellschaften, gegen Institutionen und Autoritäten gerichtet war und sich nach Max Imdahl vor allem durch »Provokationen« auszeichnete.⁵⁵ Dies gilt insbesondere für Selbstpositionierung wie auch Rezeption Rolf Dieter Brinkmanns, der Fiedlers Thesen (im Gegensatz zu den meisten anderen Autor:innen der Zeit) affirmierend aufgreift.⁵⁶ Der modernen Literatur macht Brinkmann den Vorwurf der »Lustfeindlichkeit und Unsinnlichkeit«,⁵⁷ wohingegen er die Provokation sinnlichen Erlebens fordert. Dieses sei verfahrenstechnisch über mediale »Vermischungen« und die Aufnahme »populären Materials« zu erzielen, um zu fragen, »was Prosa heute noch zu leisten imstande ist«⁵⁸ – und zwar als eine »Literatur«, die »Spaß macht«.⁵⁹ Brinkmanns Programm steht, wie viele andere Pop-Unternehmungen der 1960er Jahre auch, hiermit insofern »in der Nachfolge der Avantgarden«, als dass in ihm »Verfahren der Ent-Automatisierung« und die »Proklamationen gegenkultureller Subversion« Hand in Hand gehen.⁶⁰

50 BAßLER/SCHUMACHER, »Einleitung [*Handbuch Literatur & Pop*]«, 11. Zum notorisch unterbestimmten und schier »endlos dehnbar[en]« Schlagwort des Pop vgl. exemplarisch DIEDERICHSEN, *Der lange Weg nach Mitte*, Zitat 273.

51 FIEDLER, »Das Zeitalter der neuen Literatur. Die Wiedergeburt der Kritik«, 9. Fiedlers 1968 an der Universität Freiburg gehaltener Vortrag *The Case for Post-Modernism* erschien kurz darauf zunächst auf Deutsch in der Wochenzeitung *Christ und Welt* und wurde in Folge zum vielzitierten (und konsequenterweise im *Playboy* veröffentlichten) Essay *Cross the Border, Close the Gap* ausgearbeitet.

52 FIEDLER, »Das Zeitalter der neuen Literatur. Indianer, Science-Fiction und Pornographie«, 15.

53 Ebd., 16.

54 Ebd., 15.

55 IMDAHL, »Zehnte Diskussion: ›Op‹, ›Pop‹ oder die immer zu Ende gehende Geschichte der Kunst«, 696. Vgl. auch Diederichsen, der zwischen »Pop I (60er bis 80er, spezifischer Pop)« und »Pop II (90er, allgemeiner Pop)« differenziert: DIEDERICHSEN, *Der lange Weg nach Mitte*, 275.

56 Brinkmann markiere, so Jutta Müller-Tamm, im Kontext der deutschsprachigen Literatur »den vorgeschobensten Posten im Kampf für eine egalitäre, subversive, lustbetonte bis pornographische Literatur«: MÜLLER-TAMM, »Vermeintliche Gemeinplätze«, 109.

57 BRINKMANN, »Der Film in Worten«, 246.

58 Ebd., 236.

59 Ebd., 246.

60 HECKEN/WERBER, »Literatur [*Handbuch Popkultur*]«, 179.

Ror Wolfs Poetik hat, so zeigen die stichpunktartig umrissenen Positionen, mit der von Fiedler ausgerufenen Post-Moderne und dem frühen Pop signifikante Überschneidungspunkte. Gerade das 1967 erschienene Prosabuch *Pilzer und Pelzer* lässt sich, setzt man die Pop-Brille auf, als frühe Spielart einer neuen Form der Unterhaltungsliteratur lesen, die (sich von der Romanform verabschiedend, aber tradierte wie neue populäre Narrative einbeziehend) High und Low entgrenzt und dabei »Spaß macht« – und zwar ein Jahr bevor die eigentliche Pop-Rezeption in Deutschland mit Autor:innen wie Brinkmann, Fichte oder Jelinek einsetzt.⁶¹ Es findet sich bei Wolf die dem Pop charakteristische Affinität zum Material und den »Praktiken des Auswählens, Hinstellens, Kopierens, Aufzeichnens, Kombinierens«, die mit einem »profunde[n] Mißtrauen gegen das durchgeformte Kunstwerk« einhergehen; es werden in seiner Prosa (etwa anhand des Zitats von Werbesprache) »die »Abfälle« der Medien- und Industriegesellschaft in Szene [ge]setzt[] und dabei mit den Ambivalenzen von Anti-Form und Form« gespielt.⁶² Abgesehen vom massiven Einbezug von (impliziten) Text- und Bildzitaten sowie der Hinwendung zu »Pop-Formen« des Trivialen und medialen »Bilderwelten« des Films wie der Werbung,⁶³ ließe sich auch die in der wolfschen Prosa prominente Betonung von Gegenwärtigkeit, des »Gerade Eben Jetzt«⁶⁴ starkmachen, die als (postmodernes) Spiel mit »Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit, Präsenz und Sekundarität« Ambiguität erzeugt und ein breites Spektrum von Rezeptionsformen ermöglicht.⁶⁵ Es kann für die Prosa Wolfs ein Zeichenverhältnis veranschlagt werden, in dem Wirklichkeit immer bereits vorcodiert ist – einer »Zeichenverschleierung zugunsten einer vermeintlich unmittelbaren Realität« macht sich die Prosa nicht schuldig, sondern stellt ganz im Gegenteil ihre diskursive und mediale Bedingtheit, ihre »Zeichen- und Zitathaftigkeit immer aus.«⁶⁶ Der Gestus radikal-avantgardistischen Sprechens erster Worte ist bei Ror Wolf endgültig verabschiedet: »es geschah wirklich nichts Neues, es war die gleiche Geschichte, es bestand gar kein Zweifel« (PP, 29).⁶⁷ Darüber hinaus kann die ausgestellte »unhintergehbare Relativität aller positiven Setzungen«, die sich auch für Wolfs Prosa veranschlagen lässt, mit Baßler und Schumacher »als Problem eines postmodernen Pop-Bewusstseins« verstanden werden.⁶⁸ Unverkennbar postmodern pop-bewusst zeigt sich schließlich auch Ror Wolf selbst, wenn er in dem bereits mehrfach zitierten Interview seine Selbstbezeichnung als einen »»radikalen Realisten«« in Anführungszeichen setzt und hinzufügt, diese

-
- 61 Die »Pop-Rezeption in der deutschen Literatur« begann, so Jörgen Schäfer, 1968, und zwar »in etwa zeitgleich mit Brinkmanns Gedichtbänden *Codzilla* und *Die Piloten* (beide 1968), den Anthologien *Acid* und *Silverscreen* (beide 1969) sowie den Texten von Brandner, Chotjewitz, Hübsch, Jelinek, Wondratschek u.a.«. SCHÄFER, *Pop-Literatur*, 18.
- 62 LINCK/MATTENKLOTT, »Vorwort [Abfälle]«, 8f. Wolf selbst spricht davon, dass er »das Unnütze, Wertlose, Banale« in seine Texte aufnehme. WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 10.
- 63 FIEDLER, »Das Zeitalter der neuen Literatur. Indianer, Science-Fiction und Pornographie«, 15f.
- 64 Zu literarischen Verfahren der Gegenwartsfixierung vgl. SCHUMACHER, *Gerade Eben Jetzt* (2003).
- 65 So allgemein zu Charakteristika der Popliteratur BAßLER/SCHUMACHER, »Einleitung [*Handbuch Literatur & Pop*]«, 8.
- 66 BAßLER, »Die Unendlichkeit des realistischen Erzählens«, 38, ohne Bezugnahme auf Wolf.
- 67 Poetologisch formuliert: »Vielleicht ist [...] alles eingerissen und umgestoßen, alles erneuert verändernd durchgespielt ausprobiert.« WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 7.
- 68 BAßLER/SCHUMACHER, »Einleitung [*Handbuch Literatur & Pop*]«, 9.

Aussage sei freilich »nicht ganz so ernst«⁶⁹ zu nehmen – eine Formulierung, die die Diskrepanz zum »totale[n] Realismus« Höllers klar vor Augen führt.⁷⁰

Die Strukturähnlichkeit dieses sich selbst »nicht ganz so ernst« nehmenden, weil verfahrenstechnisch und motivisch nicht zuletzt im Zeichen von Pop und früher Postmoderne stehenden »radikalen Realismus« zur Wirklichkeit hat die passionierte Wolf-Leserin Brigitte Kronauer immer wieder betont. »Das, was man bei Wolf gern als absurd« bezeichne, sei in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts »formal zu unserem täglichen Erleben geworden«:

Damit sind nicht allein der an phantastische Kopflosigkeit grenzende Tourismus auf Abenteuerjagd um den Erdball herum gemeint und die Wichtigtuerei des medialen Kommentierens/Theoretisierens anlässlich banalster wie schwerwiegender Ereignisse, ohne daß noch Hierarchien zu erkennen wären. Unser ursprünglich halbwegs individuelles Bewußtsein ist bedröhnt von einer jedermann überfordernden, nicht mehr organisierbare Masse collagierter, montierter Wissens- und Nachrichtenetzen. Ein nervöser Zustand, den wir in merkwürdiger Süchtigkeit nach Vermengung von Tatsachen und Simulation durch zerstreut gieriges Zappen zwischen Tagesschau, Werbung für Salatsauce, Oper, Terroranschlägen noch freiwillig verstärken. Die (westliche) Realität: eine Kolportage der Wirklichkeit, eine Fiktion ohne Anfang und Ende, gleichgültig, grausam, ohne Zusammenhang, durchsexualisiert, dazwischen in Tupfern und Flusen tränenselig gefühlvoll. Und schon wieder vorbei.⁷¹

»Ja, wieder weiter. Wir kommen zum Schluss«

Zu resümieren ist, dass Wolfs Prosa, die im Literaturbetrieb stets eine Randposition innehatte, sich als Kreuzungspunkt verschiedenster Strömungen und damit als aufschlussreich für die literarische Produktion und Reflexion ihrer Zeit erweist – insbesondere der Konstellation um ›1968‹. Die Literatur dieser Zeit befindet sich, wie Helmuth Kiesel konstatiert hat, in einem »Spannungsfeld zwischen politischem Protest und postmodernem Impuls«.⁷² Das Problem der europäischen Autor:innen der Gegenwart, schreibt Rolf Dieter Brinkmann im Jahr 1969, bestehe darin, dass diese sich

69 WOLF, »Interview mit Ror Wolf«, 304.

70 Ein Verfolgen dieser Spur wäre nicht nur für die Rezeption des Œuvres Wolfs, sondern auch für die Betrachtung der Anfänge der popliterarischen Strömung im deutschsprachigen Raum interessant. Während sich der vorgenommene Abriss auf die Verwandtschaftsbeziehungen konzentriert, ließen sich freilich auch die Unterschiede herausstreichen – in Bezug auf Brinkmann etwa die bei Wolf gänzlich fehlenden Referenzen auf (amerikanische) Popmusik und den Rock'n'Roll sowie Beat- und Undergroundkultur, aber auch, wie bereits an früherer Stelle erwähnt, in Bezug auf Zitation von Text und Bild.

71 KRONAUER, *Favoriten*, 64f.

72 KIESEL, »Literatur um 1968«, 593. Kiesel macht stark, dass die Literatur um 1968 stark divergierende und vielschichtige Tendenzen umfasst, welche unter dem oft verwendeten Schlagwort der ›Politisierung‹ nicht hinlänglich erfasst werden können. Es sei entsprechend auch kein Bruch in den 1970ern anzusetzen, nicht einfach von einer ›Entpolitisierung‹ der Literatur in diesem Jahrzehnt zu sprechen. Vgl. ebd., 622–624. Die Verbindungslinie, welche die Chiffre ›1968‹ zu einer »komplexen Durchgangsstation der Modernisierungsgeschichte« mache, heiße, so Roman Luckscheiter unter Bezugnahme auf Klaus Milich, »frühe Postmoderne.« LUCKSCHEITER, »Der postmoderne Impuls«, 152f. Diese Kontinuität gilt auf der Zeitachse nicht nur in eine Richtung: Betrachte

hätten »besetzen lassen von der allzu billigen (und primitiven) Ansicht, das wäre schon ›fortschrittlich‹ und damit wäre schon etwas ›gewonnen‹, wenn sie ihre Arbeiten mit politischem Inhalt füllen«. Stattdessen habe »eine literarische Arbeit selber ein Politikum« zu sein, und zwar »indem sie Übereinkünfte des Geschmacks, des Denkens und der Vorstellungen sowie hinsichtlich des Gattungsgebrauchs und der inhaltlichen Momente bricht«. ⁷³ Dieses Statement lässt sich für den politischen Impetus der Schreibweise Wolfs in Anschlag bringen, die ihr Engagement weder offensiv ausstellt, noch, wie oben zitiert, über »Botschaften« verwirklicht. Wolfs Poetik der Störung ist im Kontext experimentellen, Traditionen und Konventionen subvertierenden Schreibens als Form »literarischen Engagements durch eine poetische Praxis« zu lesen, die, ausgehend von der Befragung der eigenen Medialität, Verfahren und Repräsentationsformen, »neue ästhetische Räume und Formen schafft und damit auch neue Denkweisen und Weltbilder« als Voraussetzungen für Engagement ermöglicht – und in dieser Hinsicht frühe postmoderne Tendenzen trägt, für welche sich (literarisches) Engagement als eindeutige politische Stellungnahme erübrigt hat. ⁷⁴ Das von Kiesel bezeichnete Spannungsfeld »zwischen politischem Protest und postmodernem Impuls« ist in der Prosa Ror Wolfs seit seinem Debüt von 1964 zu beobachten.

Diese Fährte ließe sich etwa unter Bezugnahme auf den spezifischen Postmodernismus-Begriff Wolfgang Welschs weiterverfolgen, der die Postmoderne nicht als Gegenbewegung zur Moderne, sondern als deren Radikalisierung fasst. Die Postmoderne, die universalistische Ansprüche und teleologisches Denken verabschiedet habe, ist für diesen als »Verfassung radikaler Pluralität« ⁷⁵ zu verstehen und als solche »ersichtlich kritischen Geistes«; potentiell subversiv, anti-totalitär und moralisch ausgerichtet. ⁷⁶ Im Rahmen ästhetischer Gestaltung trete an die Stelle von Totalität als wesentliches Strukturmerkmal die »Hybridbildung«; die »Komplexionseffekte des Pluralen« hätten »die dabei entstehende Irritation [als] ihr Ziel.« ⁷⁷

man die Pop- und Theoriegeschichte, so schreibt, wie eingangs zitiert, Robert Stockhammer, so werde »1968« bereits im Jahr 1966 eingeläutet: STOCKHAMMER, 1967, 8.

73 BRINKMANN, »Der Film in Worten«, 228.

74 So formuliert allgemein, ausgehend von konkreter und visueller Poesie sowie experimentellem Hörspiel THIERS, *Experimentelle Poetik als Engagement*, 483. »Die experimentelle Poetik der 1950er bis 1970er Jahre steht beispielhaft für einen Wandel im Verständnis dessen, was man als politische Praxis der Kunst bezeichnen kann.« Die »politisch subversive Wirkungskraft« der experimentellen Poesie liege weniger im Engagement der Autor:innen sondern in der Anregung der Leser:innen zur »Emanzipation [...] von konventionellen Denkmustern«. Ebd., 482f.

75 WELSCH, *Unsere postmoderne Moderne*, 4.

76 Sie ergreife »für das Viele Partei und wendet sich gegen das Einzige, tritt Monopolen entgegen und decouvriert Übergriffe«. Ebd., 5. Welsch unterscheidet zwischen »einem diffusen und einem präzisen Postmodernismus«, wobei ersterer »der grassierende« sei, nämlich ein »Postmodernismus der Beliebigkeit«, wohingegen Welsch für einen präzisen Postmodernismus-Begriff eintritt, der mit dem Vorwurf des »anything goes« nichts gemein habe. Ebd., 2.

77 Welsch führt aus: »Das wäre allerdings mißdeutet, wenn man meinte, es ginge um Irritationseffekte als solche, um reine Verblüffung, gar um bloßen Bluff. Dagegen gilt es die Struktur zu beachten, der die Irritation sich verdankt. Und nur wenn sie von dieser her entsteht – nicht als bloßer Effekt inszeniert ist –, hat sie den postmodern angezielten Sinn.« Ebd., 323.

Die anti-realistische, aber sich gerade in ihrer auf Spielformen der Störung fokussierten Poetik ›zur Realität verhaltende‹⁷⁸ lange Prosa Wolfs ist also trotz ihrer Singularität und ›literarische[n] Radikalität‹⁷⁹ in der deutschsprachigen Literatur *im Schnittfeld* zeithistorischer literarischer und ideengeschichtlicher Tendenzen der 1950er bis 1980er Jahre zu verorten, die sie widerspiegelt und ankündigt. Genauso fruchtbar, wie es ist, die vielfältigen Bezüge unter anderem zum Nouveau Roman, zu Felder- und Bewusstseinsprosa, experimenteller Abkehr vom Erzählen und konkreter Spracharbeit als Herkunft und direkten Kontext des wolfschen Schreibens zu beleuchten, wäre es, genauer zu betrachten, was Wolf mit seinem Schreiben vorbereitet. In Wolfs Prosagebilden schlagen sich seit den frühen 1960er Jahren unterschiedliche, zuweilen noch in der Latenzphase befindliche literarische und künstlerische, aber auch theoretische und gesellschaftliche Strömungen nieder, die (wie popliterarische oder postmoderne Verfahren, aber auch die provokative Stimmung und die Themen von ›1968‹) erst im weiteren historischen Verlauf zu voller Blüte gelangen. Fest verankert im literarischen Diskurs seiner Zeit geht Wolfs Prosa jenseits der Form des Romans »ganz anders an das Weltmaterial ran« – nicht zuletzt, um der Lebenserfahrung der Generation der um 1930 Geborenen »gerecht« zu werden und »ihre Thematik einzufangen«. ⁸⁰ Zwischen experimenteller Arbeit am Material und narrativem Impuls, zwischen Referenz auf katastrophische gesellschaftliche Realitäten und burleskem Spaß schrieb Ror Wolf seine sprachkritische und spracherotische, seine selbstreflexive und zugleich »auf die Realität gerichtet[e]«, ⁸¹ das Reale als Unsagbares aber auch komisches Banales ausweisende, zwischen Feier und Dekonstruktion der Fiktion balancierende, poppige und zugleich engagierte, in jedem Fall: turbulente Prosa.

Auch wenn diese Prosa in der Zeit, in der sie entstand, verwurzelt ist, hat sie ihr aufstörendes Potential nicht verloren. Auch heute noch können diejenigen, die sich den Weg schlagen durch das »Dickicht von Sätzen« und sich dabei »aufspießen an Worten«, die »mit den Bewegungen der Sprache die Ritzen und Buckel der Realität nachfahren, die mikrobisch und monströs, bizarr und banal, konkret und phantastisch zugleich ist«, mit den Texten »neue sinnliche Erfahrungen« machen, sich »überraschen, [...] verblüffen, [...] reizen, [...] erregen, [...] bluffen, [...] verwirren, [...] amüsieren, an[]stoßen, an[]spitzen, auf[]kratzen, auf[]stacheln« lassen. ⁸² Wolfs Prosa versucht, den antiautoritären Impetus der 1960er Jahre aufgreifend, auch den *gap* zwischen Autor und Leser-innen zu schließen, indem sie diese einlädt, im Lektüreprozess als aktive Koproduzent-innen des Texts zu agieren und aus dem Gelesenen selbst etwas zu ›machen‹. ⁸³ »Größere Freiheit«, so kom-

78 Vgl. ADORNO, »Engagement«, 425.

79 BAIER, »Sprachlose Chinesen«, 235. Auch Baier betont die »Einzigartigkeit« Wolfs, der »seinem unverwechselbar eigenen Programm« treu geblieben sei, obwohl er »im Literaturbetrieb höchstens durch Unauffälligkeit aufgefallen[]« sei. Ebd., 234f.

80 CHOTJEWITZ, »... den Bereich des Mülls, des Abfalls, der Reste betreten«, 251–253.

81 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 13.

82 Ebd.

83 Vgl. ebd., Kursiv. im Original: »wenn er [der Leser], mitspielt, wäre ein Buch am Ende auch das, was *er* daraus macht.« Kunst sei, so formuliert auch Fiedler, nicht »wirklich« auf der Seite eines Buches zu finden, sondern vielmehr »in der leidenschaftlichen Teilhabe und Reaktion des Lesers«. FIEDLER, »Das Zeitalter der neuen Literatur. Die Wiedergeburt der Kritik«, 9.

mentiert Kay Sokolowsky, »kann kein Leser verlangen«⁸⁴ – und fügt sogleich hinzu, »mit dieser Freiheit, dieser Einladung zur Gleichberechtigung« müssten die Leser-innen allerdings auch »zurechtkommen können«, mache sie diese doch auch mitverantwortlich »für das Vergnügen oder den Verdruß«, welche die Lektüre ihnen bereite.⁸⁵ Gingen sie aber auf die Einladung ein, so folge auf den »Verlust aller Sicherheit [...] – nicht ohne Anstrengung, nicht ohne Irrwege – die Entdeckung der eigenen Souveränität im Umgang mit Literatur.«⁸⁶ Dem ist zuzustimmen. Die der wolfschen Prosa impliziten Provokationen erzeugen, wie im Vorangehenden gezeigt, eine ästhetische Erfahrung, die nicht zuletzt klare Vorstellungen von und Trennlinien zwischen Kategorien wie Autor-in, Werk und Leser-in diffundiert.⁸⁷ Über ihre mannigfaltigen Spielformen der Störung kratzt und rüttelt die Prosa an vermeintlichen Selbstverständlichkeiten und stößt so ein Nachdenken über Voraussetzungen von Literaturproduktion und -rezeption, über Literatur als ästhetische Praxis und über das Verhältnis von Literatur und Wirklichkeit an.

Ror Wolf war sich darüber im Klaren, dass Bücher nie »für alle da« sind.⁸⁸ Das Lesen nicht nur, aber insbesondere experimenteller Texte erfordere, so präzisierte er in einer 1998 gehaltenen Rede, »leidenschaftliche und entschlossene Leser«. Diese seien zwar eine Minderheit, aber »eine Minderheit von äußerster Lebendigkeit und Intensität« – es seien Leser-innen, die lesen, »weil Lesen eine kreative Beschäftigung ist: ein großes Abenteuer.«⁸⁹ Sich auf dieses Abenteuer einzulassen und »mitzuspielen«, dazu werden die Leser-innen der wolfschen Prosa provoziert und angestiftet. Manche stören sich daran. Andere lassen sich stören.

84 SOKOLOWSKY, »Nachwort [Pilzer und Pelzer]«, 194.

85 Ebd., 211.

86 Ebd., 212.

87 Vgl. (in Bezug auf das Theater der Gegenwart) KOCH/NANZ, »Ästhetische Experimente«, 108.

88 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 13.

89 WOLF, »Schriftsteller sind verdächtige Menschen«, 196.

Dank

Mein Dank gilt an erster Stelle Prof. Dr. Jutta Müller-Tamm für die zugewandte Begleitung dieser Arbeit von der ersten Idee bis zu ihrem Abschluss. Ihr und meinem Zweitbetreuer Prof. Dr. Michael Gamper danke ich für ihr Vertrauen, ihre im besten Sinne kritischen Fragen, ihre Hinweise und Unterstützung. Für wertvolle Impulse im Verlauf der Jahre wie ihre Mitwirkung in der Promotionskommission danke ich zudem Prof. Dr. Jürgen Brokoff, Dr. Bernadette Grubner und Prof. Dr. Irmela Marei Krüger-Fürhoff. Ohne die institutionelle, ideelle und finanzielle Förderung der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien der Freien Universität Berlin sowie des Studienförderwerks Klaus Murmann der Stiftung der Deutschen Wirtschaft hätte ich die Arbeit nicht schreiben können. Form angenommen hat sie dank des engagierten Mitdenkens der Leiter:innen und Teilnehmer:innen des Lehrstuhlkolloquiums von Jutta Müller-Tamm und des Jahrgangskolloquiums der FSGS. Dr. Johanna Bohley hat mir in der frühesten Phase des Nachdenkens über Wolfs Prosa neben fachkundigen Hinweisen mit ihrem Enthusiasmus auch Rückenwind gegeben. Ihr sei ebenso herzlich gedankt wie Prof. Dr. David Wellbery und Prof. Dr. Alison James für inspirierende Gespräche während meiner Zeit an der University of Chicago.

Die Bereitschaft von Franz Mon, Hans Magnus Enzensberger, Hermann Peter Piwitt und Eckhard Henscheid, die so großzügig waren, mich ihre Briefwechsel mit Ror Wolf einsehen zu lassen, hat mir ermöglicht, ein klareres Bild von den Bedingungen zu gewinnen, unter denen Wolf schrieb. Erika Wolf, Franz und Katja Löffelholz, dem Suhrkamp Verlag sowie dem Deutschen Literaturarchiv Marbach danke ich darüber hinaus oftmals für ihre Genehmigung der Veröffentlichung von Materialien aus Ror Wolfs Nachlass.

Für ihre genauen Lektüren, klugen Rückfragen und den unverzichtbaren Austausch danke ich von Herzen Anouk Luhn, Roman Ehrlich, Simona Honerbach, Philipp Schönthaler, Jennifer Gasch und Peter Wittemann: Ohne Euch wäre das Buch ein anderes und das Schreiben hätte höchstens halb so viel Spaß gemacht. Für bedingungslose Unterstützung danke ich E., Mo, Eva und Dieter: Euch ist dieses Buch gewidmet.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur und Quellen

Publizierte Schriften Ror Wolfs

WOLF, Richard, »Rebell & Topograph. Zu den Büchern von Arno Schmidt«, in: *Diskus* 9 (1958), 10.

WOLF, Richard, »Weintraub und meine kleinen Verhältnisse«, in: *Diskus* 1 (1960), 9.

W.[OLF], R. »Altes Kraut mit neuem Duft. Zu Arno Schmidts »Rosen & Porree««, in: *Diskus* 5 (1960), 9.

WOLF, Ror, »Krogge ist der beste Koch«, in: *Akzente* 5 (1961), 436–449.

SCHMIDT, Alfred/WOLF, Ror, »Peter Weiss oder die Nacktheit der Dinge. Das literarische Porträt«, in: *Diskus* 2 (1961), 8.

WOLF, Ror, »Die Poesie der kleinsten Stücke. Bemerkungen zu Peter Weiss«, in: *Streit-Zeit-Schrift* IV/1 (1962), 34–36.

WOLF, Ror, »Krogge ist der beste Koch oder Fortsetzung des Berichts«, in: Hans Magnus Enzensberger (Hg.), *Vorzeichen. Fünf neue deutsche Autoren*, Frankfurt a.M. 1962, 157–192.

WOLF, Ror, »Das Verschwinden des Bauern in der Ferne«, in: *Akzente* 5 (1963), 588–599.

WOLF, Ror, *Fortsetzung des Berichts*, Frankfurt a.M. 1964.

WOLF, Ror, »Fortsetzung des Berichts«, in: *Der Tagesspiegel*, 20. September 1964, hier zitiert nach dem Wiederabdruck in: Wolf, *Fortsetzung des Berichts*. RWW, Prosa I, 217–218.

WOLF, Ror, *Pilzer und Pelzer. Eine Abenteuerserie*, Frankfurt a.M. 1967.

WOLF, Ror, »Meine Voraussetzungen«, in: *Akzente* 5 (1968), 400–406, hier zitiert nach dem Wiederabdruck in: Baier (Hg.), *Über Ror Wolf* (1972), 7–14.

WOLF, Ror, *Danke schön. Nichts zu danken. Geschichten*, Frankfurt a.M. 1969.

WOLF, Ror, »Ror Wolf im Gespräch mit Thomas Beckermann«, in: Baier (Hg.), *Über Ror Wolf* (1972), 139–157.

WOLF, Ror, »[Antwort auf eine Umfrage einer Gymnasialklasse über die Rolle des Schriftstellers in der Gesellschaft]«, in: Hans-Joachim Müller (Hg.), *Butzbacher Autorenbefragung. Briefe zur Deutschstunde*, München 1973, 126–127.

- WOLF, Ror, »[Beantwortung einer Umfrage über Mittel und Bedingungen schriftstellerischer Arbeit]«, in: Peter André Bloch (Hg.), *Gegenwartsliteratur. Mittel und Bedingungen ihrer Produktion. Dokumentation über die literarisch-technischen und verlegerisch-ökonomischen Voraussetzungen schriftstellerischer Arbeit. Umfrage unter Autoren und Verlegern aus dem ganzen deutschen Sprachgebiet*, Bern 1975, 275–278.
- WOLF, Ror, *Die Gefährlichkeit der großen Ebene*, Frankfurt a.M. 1976.
- WOLF, Ror, »Zu *Die Gefährlichkeit der großen Ebene*«, Lesung im Deutschlandfunk am 13. Juli 1976, abgedruckt in: Wolf, *Die Gefährlichkeit der großen Ebene*, RWW, Prosa III, 337–338.
- WOLF, Ror, *Pilzer und Pelzer. Eine Abenteuerserie*, erweiterte Ausgabe, Frankfurt a.M. 1978.
- WOLF, Ror, »Einige Stücke aus dem wirklichen Leben: für Walter Höllerer zum 19. Dezember 1982«, in: *Sprache im Technischen Zeitalter* 84 (1982), 361–362.
- WOLF, Ror, »»Das ist eigentlich alles«: Ein Gespräch mit dem Schriftsteller Ror Wolf über Literatur, Jazz und Fußball«, in: *Am Erker: Zeitschrift für Literatur* 11 (1988), 22–27.
- WOLF, Ror, *Pilzer und Pelzer. Eine Abenteuerserie. Mit vierzehn Collagen*, vollständige Ausgabe, Darmstadt 1988.
- WOLF, Ror, *Raoul Tranchirers Welt- und Wirklichkeitslehre aus dem Reich des Fleisches, der Erde, der Luft, des Wassers und der Gefühle*, Gießen 1990.
- WOLF, Ror, *Nachrichten aus der bewohnten Welt*, Frankfurt a.M. 1991.
- WOLF, Ror, *Fortsetzung des Berichts*, Frankfurt a.M. 1992.
- WOLF, Ror, »Schriftsteller sind verdächtige Menschen. Dankesrede anlässlich der Auszeichnung mit dem Staatspreis des Landes Rheinland-Pfalz«, in: *Rheinland-pfälzisches Jahrbuch für Literatur* 5 (1998), 190–197.
- WOLF, Ror, »Spaß und Entsetzen« [Preisrede zur Verleihung des Bremer Literaturpreises 1992 für *Nachrichten aus der bewohnten Welt*], in: Wolfgang Emmerich (Hg.), *Der Bremer Literaturpreis 1954–1998. Reden der Preisträger und andere Texte. Eine Dokumentation der Rudolf-Alexander-Schröder-Stiftung*, Bremerhaven 1999, 421–423.
- WOLF, Ror, *Raoul Tranchirers Bemerkungen über die Stille*, mit zahlreichen Collagen des Autors, Frankfurt a.M. 2005.
- WOLF, Ror, *Später kam wieder was anderes*, Frankfurt a.M. 2007. [Erstveröffentlicht ohne Titel in: Sigfried Unseld (Hg.), *Erste Lese-Erlebnisse*, Frankfurt a.M. 1975.]
- WOLF, Ror, »Ror Wolf im Gespräch mit Rudolf Gier und Joachim Feldmann (1988)«, in: Wolf, *Die Gefährlichkeit der großen Ebene*, RWW, Prosa III (2012), 341–344.
- WOLF, Ror, *Die Vorzüge der Dunkelheit. Neunundzwanzig Versuche die Welt zu verschlingen. Horrorman*, Frankfurt a.M. 2012.
- WOLF, Ror, »Interview mit Ror Wolf«, in: Gruber, *Ereignisse in aller Kürze*, 303–308.
- WOLF, Ror, *Die plötzlich hereinkriechende Kälte im Dezember. Gedichte*, Frankfurt a.M. 2015.
- WOLF, Ror, »Kurze Mitteilungen aus dem Autorenleben«, in: *Die Horen. Zeitschrift für Literatur, Kunst und Kritik* 60 (2015), 67–70.
- WOLF, Ror, *Die unterschiedlichen Folgen der Phantasie. Tagebuch 1966–1996*, hg. v. Klaus Schöffling, Frankfurt a.M. 2022.

Materialien aus dem Nachlass Ror Wolfs im Deutschen Literaturarchiv Marbach

- WOLF, Ror, *Krogge ist der beste Koch*, Manuskripte Prosa: 1 Mappe. Nachlass A: Wolf, Ror, HS. 2007.0007.00012 [DLA].
- WOLF, Ror, *Die Fortsetzung des Berichts. Roman*, Manuskripte Prosa: 1 Mappe. Nachlass A: Wolf, Ror, HS. 2007.0007.00010 [DLA].
- WOLF, Ror, *Fortsetzung des Berichts, Die Fortsetzung des Berichts*, Prosa, 1 Mappe, SUA: Suhrkamp, Manuskripte anderer, SU.2010.0002 [DLA].
- WOLF, Ror, *Pilzer und Pelzer*, Manuskripte Prosa, 3 Mappen [1., 2. und 3. Fassung]. Nachlass A: Wolf, Ror, HS. 2007.0007.00016 [DLA], Mappe I, 1. Fassung.
- WOLF, Ror, *Briefwechsel Suhrkamp Verlag Frankfurt Main mit Ror Wolf, 1962–1974*, 2 Mappen, SUA: Suhrkamp 03/Lektorate, SU.2010.0002 [DLA].
- WOLF, Ror, *Briefwechsel Suhrkamp Verlag Frankfurt Main mit Ror Wolf, 1973–1980*, Manuskripte. Verschiedenes. Materialsammlung. Konvolut zu: Wolf, Ror, SUA: Suhrkamp/03 Lektorate/suhrkamp taschenbuch, SU.2010.0002 [DLA].
- HÄNSLER, Ludwig, *Briefwechsel Suhrkamp Verlag Frankfurt Main mit Ludwig Hänsler*, 1 Bl., SUA: Suhrkamp/01 Verlagsleitung/Allgemeine Korrespondenz, SU.2010.0002 [DLA].
- MON, Franz, *BRIEFWECHSEL mit Ror Wolf. 1961–1982. 07.7.41/1-8, 07.7.41/6* [DLA].

Werkausgabe Ror Wolf Werke (RWW)

- WOLF, Ror, *Fortsetzung des Berichts. RWW, Prosa I*, hg. v. Kai U. Jürgens, Frankfurt a.M. 2010.
- WOLF, Ror, *Pilzer und Pelzer. RWW, Prosa II*, hg. v. Kay Sokolowsky, Frankfurt a.M. 2010.
- WOLF, Ror, *Die Gefährlichkeit der großen Ebene, RWW, Prosa III*, hg. v. Kai U. Jürgens, Frankfurt a.M. 2012.
- WOLF, Ror, *Nachrichten aus der bewohnten Welt. RWW, Prosa IV*, hg. v. Kai U. Jürgens, Frankfurt a.M. 2014.

Primärliteratur und Quellen weiterer Autor·innen

- ACHLEITNER, Friedrich, *quadratroman*, Darmstadt 1973.
- ANDERSCH, Alfred, »NOTIZEN«, in: *TEXTE UND ZEICHEN. Eine literarische Zeitschrift* 2/5 (1956), 103.
- ANDERSCH, Alfred, *Mein Lesebuch oder Lehrbuch der Beschreibungen*, Frankfurt a.M. 1978.
- ARTMANN, Hans Carl, »Ein Gedicht und sein Autor«, in: *The Best of H. C. Artmann*, hg. v. Klaus Reichert, Frankfurt a.M. 1970, 372–376.
- ARTMANN, Hans Carl, *Das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen brotwecken. eintragungen eines bizarren liebhabers*, Olten/Freiburg 1964.
- BACHMANN, Ingeborg, »Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung«, in: *Werke* Bd. 4: Essays, Reden, Vermischte Schriften, hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster, München 1993, 182–271.

- BALL, Hugo, »Das erste dadaistische Manifest«, in: *Der Künstler und seine Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, hg. u. mit einem Nachwort v. Hans Burkhard Schlichting, Frankfurt a.M. 1984, 39–40.
- BAYER, Konrad, *der kopf des vitus bering*, in: *Das Gesamtwerk*, hg. v. Gerhard Rühm, revidierte Neuausgabe, Reinbeck 1977, 291–329.
- BECKER, Jürgen, »Gegen die Erhaltung des literarischen status quo«, in: Heinz Ludwig Arnold/Theo Buck (Hg.), *Positionen des Erzählens. Analysen und Theorien zur Literatur der Bundesrepublik*, München 1976, 175–180. [Erstveröffentlicht in: *Sprache im technischen Zeitalter 9–10/1964.*]
- BECKER, Jürgen, *Felder Ränder Umgebungen*, Frankfurt a.M. 1983.
- BECKETT, Samuel, *Molloy*, Paris 1951.
- BECKETT, Samuel, *Watt. Werke II.2: Romane*, hg. in Zusammenarbeit mit Samuel Beckett v. Elmar Tophoven u. Klaus Birkenhauer, übers. v. Elmar Tophoven, Erika Tophoven u. Erich Franzen, Frankfurt a.M. 1976.
- BECKETT, Samuel, *Molloy. Werke III.1: Romane*, hg. in Zusammenarbeit mit Samuel Beckett v. Elmar Tophoven u. Klaus Birkenhauer, übers. v. Erich Franzen, Frankfurt a.M. 1976.
- BECKETT, Samuel, *Der Namenlose. Werke III.1: Romane*, hg. in Zusammenarbeit mit Samuel Beckett v. Elmar Tophoven u. Klaus Birkenhauer, übers. v. Erich Franzen, Frankfurt a.M. 1976.
- BENN, Gottfried, »Probleme der Lyrik«, in: *Essays Reden Vorträge. Das Hauptwerk Bd. 2*, hg. v. Marguerite Schlüter, Wiesbaden/München 1980, 317–355.
- BENSE, Max, *experimentelle schreibweisen*, Stuttgart 1964.
- BENSE, Max, »Über die Realität der Literatur«, in: *Die Realität der Literatur*, Köln/Berlin 1971, 7–10.
- BREHM, Alfred, *Brehms Tierleben. Allgemeine Kunde des Tierreichs Bd. 12: Die Säugetiere Bd. 3: Raubtiere – Wale – Rüsseltiere – Sirenen – Klippschliefer – Unpaarhufer*, neu bearb. v. Ludwigg Heck u. Max Hilzheimer, 4., vollst. neubearb. Aufl., Leipzig/Wien 1915.
- BREHM, Alfred, *Brehms Thierleben. Allgemeine Kunde des Thierreichs Bd. 3: Säugethiere, 2., umgearb. u. vermehrte Aufl.*, Leipzig 1883.
- BRINKMANN, Rolf Dieter, »Der Film in Worten«, in: *Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen, 1965–1974*, Reinbeck 1982, 223–247.
- ELSNER, Gisela, *Die Riesenzwerge. Ein Beitrag*, Reinbek bei Hamburg 1964.
- ELSNER, Gisela, *Fliegeralarm*, hg. u. am Manuskript letzter Hand überprüft v. Christine Künzel, mit einem Nachwort v. Kai Köhler, Berlin 2009.
- FLAUBERT, Gustave, *Briefe*, hg. u. übers. v. Helmut Scheffel, Zürich 1977.
- FLAUBERT, Gustave, *Bouvard und Pécuchet. Gesammelte Werke in Einzelbänden Bd. 5*, übers. v. Thomas Dobberkau, Berlin 1991.
- FRISCH, Max, *Stiller*, Frankfurt a.M. 1954.
- GRAEVENITZ, Gerhard von/MORSCHER, Jürgen, »vorwort oder auch keins«, in: *nota. studentische zeitschrift für bildende kunst und dichtung 1 (1959)*, 3.
- GRASS, Günter, *Die Blechtrommel*, Neuwied/Berlin 1966.
- GOMRINGER, Eugen, *worte sind schatten. die konstellationen 1951–1968*, hg. u. eingel. v. Helmut Heißenbüttel, Reinbek bei Hamburg 1969.

- HANDKE, Peter (Hg.), *Der gewöhnliche Schrecken. Horrorgeschichten*, München 1971.
- HANDKE, Peter, »Zur Tagung der Gruppe 47 in USA [1966]«, in: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt a.M. 1972, 29–34.
- HANDKE, Peter, *Phantasien der Wiederholung*, Frankfurt a.M. 1983.
- HANDKE, Peter/UNSELD, Siegfried, *Der Briefwechsel*, hg. Raimund Fellinger u. Katharina Pektor, Frankfurt a.M. 2012.
- HEIßENBÜTTEL, Helmut, *Textbuch 6. Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*, Neuwied/Berlin 1967.
- HEIßENBÜTTEL, Helmut, *Projekt Nr. 1. D'Alemberts Ende*, Neuwied/Berlin 1970.
- HEIßENBÜTTEL, Helmut, »Vater Arno Holz«, in: *Über Literatur. Aufsätze*, München 1970, 32–35.
- HEIßENBÜTTEL, Helmut, »Erfundenes Interview mit mir selbst über das Projekt Nr. 1: D'Alemberts Ende«, in: *Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964–1971*, Neuwied/Berlin 1972, 369–374.
- HEIßENBÜTTEL, Helmut, »Meine« oder »die« fünfziger Jahre«, in: Jörg Drews (Hg.), *Vom ›Kahlschlag‹ zu ›movens‹. Über das langsame Auftauchen experimenteller Schreibweisen in der westdeutschen Literatur der fünfziger Jahre*, München 1980, 55–61.
- HÖLLERER, Walter, »Mauerschau«, in: *Akzente* 3 (1956), 320–323.
- HÖLLERER, Walter, »Der Autor, die Sprache des Alltags und die Sprache des Kalküls«, in: *Akzente* 14/3 (1967), 211–216.
- JELINEK, Elfriede, *wir sind lockvögel baby!*, Reinbek bei Hamburg [1970] 1988.
- JONKE, Gert, *Geometrischer Heimatroman*, Frankfurt a.M. 1969.
- JONKE, Gert F., »[O. T.]«, in: Frankfurter Verlagsanstalt (Hg.), *Anfang & vorläufiges Ende* (1992), 113–114.
- JOYCE, James, *The Critical Writings of James Joyce*, hg. v. Ellsworth Mason u. Richard Ellman, London 1959.
- KRONAUER, Brigitte, *Verlangen nach Musik und Gebirge*, ungekürzte Ausgabe, München 2006.
- KUNERT, Günter, *Verspätete Monologe*, München/Wien 1981.
- LENZ, Herrmann/BÖLL, Heinrich, »Ich habe nichts über den Krieg aufgeschrieben. Gespräch mit Hermann Lenz und Heinrich Böll«, in: Nicolas Born/Jürgen Manthey (Hg.), *Nachkriegsliteratur. Spurensicherung des Krieges. Gab es eine Re-education der Sprache?*, *Literaturmagazin* 7, Reinbeck 1977, 30–74.
- LESSING, Gotthold Ephraim, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Werke 1766–1769*, in: *Werke und Briefe* Bd. 5/2, hg. v. Wilfried Barner, Frankfurt a.M. 1990.
- LOTZ, Wolfram, »ÜBER DAS SCHREIBEN, UND JA: FÜRS THEATER. Hamburger Poetikvorlesung des Dramatikers Wolfram Lotz«, abrufbar auf: https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=14561:die-hamburger-poetikvorlesung-des-dramatikers-wolfram-lotz&catid=53&Itemid=83, zuletzt abgerufen am: 01.10.2023.
- MAYRÖCKER, Friederike, »MAIL ART«, *Magische Blätter*, Frankfurt a.M. 1983, 9–35.
- MAYRÖCKER, Friederike, *Reise durch die Nacht*, Frankfurt a.M. 1984.
- MAYRÖCKER, Friederike, *mein Herz mein Zimmer mein Name*, Frankfurt a.M. 1988.

- MAYRÖCKER, Friederike, *brütt oder Die seufzenden Gärten*, *Gesammelte Prosa V*: 1996–2001, hg. v. Klaus Reichert, mit Nachworten v. Klaus Reichert u. Jörg Drews, Frankfurt a.M. 2001, 35–376.
- MAYRÖCKER, Friederike, »Gespräch mit F. Mayröcker am 18. April 1986 in Wien«, in: Siegfried J. SCHMIDT, *Fuszstapfen des Kopfes. Friederike Mayröckers Prosa aus konstruktivistischer Sicht*, Münster 1989, 121–142.
- MON, Franz, »Ermittlung über Prosa«, in: *Streit-Zeit-Schrift* 1 (1962), 12–13.
- MON, Franz, *Lesebuch*, mit einem Nachwort v. Helmut Heißenbüttel, Neuwied/Berlin 1967.
- MON, Franz, *herzzero*, Neuwied/Berlin 1968.
- MON, Franz, *Sprache lebenslänglich. Gesammelte Essays*, hg. v. Michael Lentz, Frankfurt a.M. 2016.
- MON, Franz, »Collagetexte und Sprachcollagen«, in: *Sprache lebenslänglich* (2016), 331–352.
- MON, Franz, »Die zwei Ebenen des Gedichts«, in: *Sprache lebenslänglich* (2016), 216–220.
- MON, Franz, »Lehrmeister Arno Holz«, in: *Sprache lebenslänglich* (2016), 17–25.
- MON, Franz, »Meine 50er Jahre«, in: *Sprache lebenslänglich* (2016), 96–114.
- MON, Franz, »Text als Prozess«, in: *Sprache lebenslänglich* (2016), 53–70.
- MON, Franz, »Überlegungen zu einer Theorie der modernen Künste«, in: *Sprache lebenslänglich* (2016), 78–94.
- PAUL, Jean, *Sämtliche Werke* Abteilung I, 5. Band, hg. v. Norbert Miller, München 1963.
- RILKE, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: *Sämtliche Werke* Bd 6: Malte Laurids Brigge, Prosa 1906–1926, hg. vom Rilke-Archiv, besorgt durch Ernst Zinn Frankfurt a.M. 1966, 707–946.
- ROBBE-GRILLET, Alain, »Für einen Realismus des Hierseins«, in: *Akzente* 3 (1956), 316–318.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Die Niederlage von Reichenfels*, übers. v. Elmar Tophoven, München 1960.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *Argumente für einen neuen Roman. Essays*, übers. v. Marie-Simone Morel/Helmut Scheffel/Werner Spiess/Elmar Tophoven, München 1965.
- RUDIŠ, Jaroslav, *Winterbergs letzte Reise*, München 2019.
- RÜHM, Gerhard (Hg.), *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*, Reinbeck 1967.
- SARRAUTE, Nathalie, *Zeitalter des Argwohns. Über den Roman*, übers. v. Kyra Stromberg, Köln/Berlin 1963.
- SARRAUTE, Nathalie, *Tropismen*, übers. v. Max Hölzer, Stuttgart 1988.
- SARTRE, Jean-Paul, *Der Ekel*, übers. v. Heinrich Wallfisch, Reinbeck 1969.
- SARTRE, Jean-Paul, *Was ist Literatur?*, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Schriften zur Literatur* Bd. 3, hg., neu übers. u. mit einem Nachwort v. Traugott König, Reinbek bei Hamburg 1981.
- SCHILLER, Friedrich/GOETHE, Johann Wolfgang von, *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, hg. v. Emil Staiger, Frankfurt a.M. 1966.
- SCHILLINGS, Carl Georg, *Mit Blitzlicht und Büchse. Im Zauber des Eleléscho*, Berlin 1928.
- SCHMIDT, Arno, *Aus dem Leben eines Fauns*, in: *Bargfelder Ausgabe, Werkgruppe I: Romane, Erzählungen, Gedichte, Juvenila* Bd. 1, hg. v. d. Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld 1987, 299–390.

- SCHMIDT, Arno, *Seelandschaft mit Pocahontas*, in: *Bargfelder Ausgabe, Werkgruppe I: Romane, Erzählungen, Gedichte, Juvenila* Bd. 1, hg. v. d. Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld 1987, 391–437.
- SCHMIDT, Arno, »Berechnungen I«, in: *Bargfelder Ausgabe. Werkgruppe III: Essays und Biographisches* Bd. 3, hg. v. d. Arno Schmidt Stiftung, Bargfeld 1995, 163–168.
- SCHMIDT, Arno, *Sitara und der Weg dorthin. Studie über Wesen, Werk & Wirkung Karl Mays*, Frankfurt a.M. 1998.
- SIMON, Claude, *Die Straße in Flandern*, übers. v. Elmar Tophoven, München [1961] 1985.
- SIMON, Claude, *Die Straße in Flandern*, übers. v. Eva Moldenhauer, Köln 2003.
- SIMON, Claude, »Schreiben«, in: *Der Fisch als Kathedrale. Vier Vorträge*, übers. v. Eva Moldenhauer, mit einem Nachwort v. Andreas Isenschmidt, Berlin 2014, 61–80.
- STIFTER, Adalbert, *Nachkommenschaften*, in: *Sämtliche Erzählungen*, hg. v. Wolfgang Matz, Abdruck der Texte nach der Historisch-Kritischen Gesamtausgabe hg. v. Alfred Doppler u. Wolfgang Frühwald, München 2019, 1297–1361.
- WALSER, Robert, *Kleine Wanderung. Geschichten*, mit einem Nachwort v. Herbert Heckmann, Stuttgart 1963.
- WEISS, Peter, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, Frankfurt a.M. 1960.
- WEISS, Peter, *Die Notizbücher. Kritische Gesamtausgabe. Notizbücher 1960–1972* Bd. 1, hg. v. Jürgen Schutte in Zusammenarbeit mit Wiebke Amthor u. Jenny Willner, Berlin 2006.
- WELLERSHOFF, Dieter, »Realistisch schreiben«, in: Peter Laemmle (Hg.), *Realismus – welcher? Sechzehn Autoren auf der Suche nach einem literarischen Begriff*, München 1976, 13–18.
- WIDMER, Urs, »1968«, in: W. Martin Lüdke (Hg.), *Nach dem Protest. Literatur im Umbruch*, Frankfurt a.M. 1979, 14–27.
- WIENER, Oswald, »Die Verbesserung von Mitteleuropa (Fortsetzung)«, in: *Manuskripte* 21 (1967), 25.

Forschungsliteratur

- ADORNO, Theodor W., *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt a.M. 1969.
- ADORNO, Theodor W., »Engagement«, in: *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften* Bd. 11, hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung v. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, Frankfurt a.M. 1974, 409–430.
- ADORNO, Theodor W., »Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman«, in: *Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften* Bd. 11, hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung v. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, Frankfurt a.M. 1974, 41–48.
- ADORNO, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, hg. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann, 9. Aufl., Frankfurt a.M. 1989.
- AGAMBEN, Giorgio, *Idee der Prosa*, übers. v. Dagmar Leupold u. Clemens-Carl Härle, Nachwort v. Reimar Klein, Frankfurt a.M. 2003.
- AGAMBEN, Giorgio, *Das Abenteurer/Der Freund*, übers. v. Andreas Hiepko, Berlin 2018.
- AHMED, Sara, »Being in Trouble. In the Company of Judith Butler«, in: *Lambda Nordica* 2–3 (2015), 179–192.

- ALBERS, Irene, *Photographische Momente bei Claude Simon*, Würzburg 2002.
- ALBERTI, Leon Battista, *Della Pictura/Über die Malkunst*, hg., eingel., übers. u. komment. v. Oskar Bätschmann u. Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.
- ALBRECHT, Jörg, *Abbrüche. Performanz und Poetik in Prosa und Hörspiel 1965–2002*, Göttingen 2014.
- ALLOA, Emmanuel, »Transparenz und Störung. Vom zweifelhaften Nutzen eines kommunikationswissenschaftlichen Paradigmas für Theorien des Bildes«, in: Markus Rautzenberg/Andreas Wolfsteiner (Hg.), *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität*, München 2010, 25–35.
- ALLOA, Emmanuel, »Transparenz/Opazität«, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, 2., erw. u. akt. Auflage, Stuttgart/Wien 2011, 445–449.
- ANDERS, Günther, *Die Antiquiertheit des Menschen I. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München 1994.
- APPEL, Ina, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität. Über den Zusammenhang von Subjekt, Sprache und Existenz in Prosa von Brigitte Kronauer und Ror Wolf*, Würzburg 2000.
- ARISTOTELES, *Poetik*, Griechisch/Deutsch, übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann, Stuttgart 2005.
- ARISTOTELES, *Über die Seele*, Griechisch/Deutsch, übers. u. hg. v. Gernot Krapinger, Stuttgart 2011.
- ARISTOTELES, *Rhetorik*, Griechisch/Deutsch, übers. u. hg. v. Gernot Krapinger, Stuttgart 2018.
- ARNDT, Astrid/DEUPMANN, Christoph, »Poetik der Prosa. Zur Reflexionsgeschichte und Topik des Prosa-Diskurses«, in: Astrid Arndt/Christoph Deupmann/Lars Korten (Hg.), *Logik der Prosa. Zur Poetizität ungebundener Rede*, Göttingen 2012, 19–34.
- ARNOLD, Heinz Ludwig, »Anmerkungen zur literarischen Entwicklung in der Bundesrepublik«, in: Heinz Ludwig Arnold/Theo Buck (Hg.), *Positionen im deutschen Roman der sechziger Jahre*, München 1974, 9–38.
- ARTEEL, Inge, *Gefaltet, entfaltet. Strategien der Subjektwerdung in Friederike Mayröckers Prosa 1988–1998*, Bielefeld 2007.
- ARTEEL, Inge, »Biographie einer Biographielosen«, in: *Études Germaniques* 276 (2014), 505–516.
- ASCHOFF, Jürgen/CORBINEAU-HOFFMANN, Angelika/FRAISSE, Paul, »Rhythmus«, in: Joachim Ritter/Karlfried Gründer (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Bd. 8, R–Sc, Basel 1992, 1026–1036.
- ASSMANN, Aleida, »Persönliche Erinnerung und kollektives Gedächtnis in Deutschland nach 1945«, in: Wolfram Mauser/Joachim Pfeiffer (Hg.), *Erinnern*, 23. Aufl., Würzburg 2004, 81–91.
- ASSMANN, Aleida, *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*, München 2007.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, 10. Aufl., Tübingen/Basel 2001.
- AUST, Hugo, *Literatur des Realismus*, 3. überarb. u. aktual. Aufl., Stuttgart 2000.

- AUSTIN, John Langshaw, *How to do Things with Words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, Oxford 1962.
- BACHTIN, Michail M., *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, übers. u. m. einem Nachwort versehen v. Alexander Kaempfe, München 1969.
- BACHTIN, Michail M., *Chronotopos*, übers. v. Michael Dewey, mit einem Nachwort v. Michael C. Frank u. Kirsten Mahlke, Frankfurt a.M. 2008.
- BAIER, Lothar, »Sprachlose Chinesen«, in: Frankfurter Verlagsanstalt (Hg.), *Anfang & vorläufiges Ende* (1992), 232–235.
- BAIER, Lothar (Hg.), *Über Ror Wolf*, Frankfurt a.M. 1972.
- BAL, Mieke, *Narratology. Introduction to the theory of narrative*, 3. überarb. Aufl., Toronto u. a. 2000.
- BARCK, Karlheinz, »Prosaistisch – poetisch«, in: Ders. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Stuttgart 2005, 87–112.
- BARLÖSIUS, Eva, *Soziologie des Essens. Eine sozial- und kulturwissenschaftliche Einführung in die Ernährungsforschung*, 2., völlig neu überarb. u. erw. Aufl., Weinheim/München 2011.
- BARTHES, Roland, »Probleme des literarischen Realismus«, in: *Akzente* 3 (1956), 303–307.
- BARTHES, Roland, *Am Nullpunkt der Literatur. Objektive Literatur. Zwei Essays*, Hamburg 1959.
- BARTHES, Roland, *Mythen des Alltags*, übers. v. Helmut Scheffel, Frankfurt a.M. 1964.
- BARTHES, Roland, *Die Lust am Text*, übers. v. Traugott König, Frankfurt a.M. 1974.
- BARTHES, Roland, »Semantik des Objekts«, in: *Das semiologische Abenteuer*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1988, 187–198.
- BARTHES, Roland, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt a.M. 1989.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, übers. v. Jürgen Hoch, 3. Aufl., Frankfurt a.M. 1998.
- BARTHES, Roland, »Der Tod des Autors«, in: Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martinez/Simone Winko (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart 2000, 185–193.
- BARTHES, Roland, »Das Rauschen der Sprache«, in: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 2005, 88–91.
- BARTHES, Roland, »Der Wirklichkeitseffekt«, in: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*, übers. v. Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 2005, 164–172.
- BARTHES, Roland, »Schreiben, ein intransitives Verb?«, übers. v. Dieter Hornig, in: Sandro Zanetti (Hg.), *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, Berlin 2012, 240–250.
- BAßLER, Moritz, *Die Entdeckung der Textur. Unverständlichkeit in der Kurzprosa der emphatischen Moderne 1910–1916*, Tübingen 1994.
- BAßLER, Moritz, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002.
- BAßLER, Moritz, »In der Grube. Brinkmanns Neuer Realismus«, in: Markus Fauser (Hg.), *Medialität der Kunst. Rolf Dieter Brinkmann in der Moderne*, Bielefeld 2011, 17–31.
- BAßLER, Moritz, »Die Unendlichkeit des realistischen Erzählens. Eine kurze Geschichte moderner Textverfahren und die narrativen Optionen der Gegenwart«, in: Carsten Rohde/Hansgeorg Schmidt-Bergmann (Hg.), *Die Unendlichkeit des Erzählens. Der Roman in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur seit 1989*, Bielefeld 2013, 27–45.
- BAßLER, Moritz, *Deutsche Erzählprosa 1850–1950. Eine Geschichte literarischer Verfahren*, Berlin 2015.

- BAßLER, Moritz/SCHUMACHER, Eckhard, »Einleitung«, in: Moritz Baßler/Eckhard Schumacher (Hg.), *Handbuch Literatur & Pop*, Berlin/Boston 2019, 1–28.
- BAßLER, Moritz et al. (Hg.), *Realisms of the Avant-Garde*, Berlin/Boston 2020.
- BAUDY, Gerhard J., »Metaphorik der Erfüllung. Nahrung als Hintergrundmodell in der griechischen Ethik bis Epikur«, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 25/1 (1982), 7–68.
- BAUDY, Gerhard J., »Hierarchie oder: Die Verteilung des Fleisches. Eine ethnologische Studie über die Tischordnung als Wurzel sozialer Organisation, mit besonderer Berücksichtigung der altgriechischen Gesellschaft«, in: Burkhard Gladigow (Hg.), *Neue Ansätze in der Religionswissenschaft*, München 1983, 131–174.
- BAUSCH, Barbara, »should I call it horror? Reflecting Realism by exploring Contingency: Ror Wolf's Adventure Series *Pilzer und Pelzer*«, in: Jens Elze (Hg.), *Realism: Origins, Challenges, and Politics*, London 2022, 107–131.
- BAUSCH, Barbara, »Alltag der Gewalt und Gewalt des Alltäglichen. Gisela Elsners Die Riesenzwerg als Reflexion des Verhältnisses von Literatur und Alltäglichkeit«, in: Jonas Cantarella/Michael Gamper (Hg.), *Zeiten der Alltäglichkeit. Darstellung und Reflexion einer schwer fassbaren Erfahrung*, Basel/Berlin 2024 [in Vorbereitung].
- BECK, Birgit (Hg.), *Wehrmacht und sexuelle Gewalt. Sexualverbrechen vor deutschen Militärgerichten 1939–1945*, Paderborn/München 2004.
- BEGEMANN, Christian, »Einleitung«, in: Ders. (Hg.), *Realismus. Epoche – Autoren – Werke*, Darmstadt 2007, 7–10.
- BEGEMANN, Christian, »Roderers Bilder – Hadlaubs Abschriften. Einige Überlegungen zu Mimesis und Wirklichkeitskonstruktion im deutschsprachigen Raum«, in: Sabine Schneider/Barbara Hunfeld (Hg.), *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*, Würzburg 2008, 25–41.
- BENJAMIN, Walter, »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows«, in: *Gesammelte Schriften* II.1, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, 438–465.
- BENJAMIN, Walter, »Kleine Geschichte der Photographie«, in: *Gesammelte Schriften* II.1, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a.M. 1991, 368–385.
- BENVENISTE, Émile, *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, übers. v. Wilhelm Bolle, München 1974.
- BERESWIL, Mechthild/HÖYNCK, Theresia/WAGELS, Karen, »Heimerziehung 1953–1973 in Einrichtungen des Landeswohlfahrtsverbandes Hessen«, abrufbar auf: <https://www.lvw-hessen.de/geschichte-gegenwart/heimerziehung/forschung-ausstellung.html>, zuletzt abgerufen am: 01.10.2023.
- BERGSON, Henri, *Das Lachen*, übers. v. Julius Frankenberger u. Walter Fränzel, Meisenheim am Glan 1948.
- BERNDT, Frauke/PIERSTORFF, Cornelia, »Einleitung«, in: *figurationen. gender literatur kultur* 20/1 (2019), 9–18.
- BERNHARD, Patrick, *Zivildienst zwischen Reform und Revolte. Eine bundesdeutsche Institution im gesellschaftlichen Wandel 1961–1982*, Berlin/Boston 2009.
- BEZZEL, Chris, »Warenform und Metafiktion. Zur Erzähltechnik von Ror Wolf«, in: Baier (Hg.), *Über Ror Wolf* (1972), 101–124.

- BIES, Michael/GAMPER, Michael, »Arbeit am Sprachmaterial – eine Einleitung«, in: Dies. (Hg.), »*Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte*«. *Experiment und Literatur III*. 1890–2010, Göttingen 2011, 9–28.
- BIERMANN, Wolf, »Die Lebensuhr blieb stehen«, in: Hage, *Zeugen der Zerstörung* (2003), 135–150.
- BIRKNER, Karin/AUER, Peter/BAUER, Angelika/KOTTHOFF, Helga (Hg.), *Einführung in die Konversationsanalyse*, Berlin/Boston 2020.
- BLÄTTLER, Christine, »Demonstration und Exploration. Aspekte der Darstellung im wissenschaftlichen und literarischen Experiment«, in: Michael Gamper (Hg.), *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*, Göttingen 2010, 236–251.
- BLOCH, Ernst, »Diskussionen über Expressionismus«, in: *Das Wort* 6 (1938), 103–112.
- BLUMENBERG, Hans, »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«, in: Hans Robert Jauss (Hg.), *Nachahmung und Illusion: Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen*, 2., durchges. Aufl. München 1969, 9–27.
- BLUMENBERG, Hans, *Säkularisierung und Selbstbehauptung*, erw. u. überarb. Neuausgabe von »Die Legitimität der Neuzeit«, erster und zweiter Teil, Frankfurt a.M. 1974.
- BOATIN, Janet, *Dichtungsmaschine aus Bestandteilen. Konrad Bayers Werk in einer Kulturgeschichte der frühen Informationsästhetik*, Bielefeld 2014.
- BOEHM, Gottfried, »Die Wiederkehr der Bilder«, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, 11–38.
- BOEHM, Gottfried/PFOTENHAUER, Helmut, »Einleitung: Wege der Beschreibung«, in: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenbauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, 9–19.
- BOEHM, Gottfried, »Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache«, in: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenbauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, 23–40.
- BOHLEY, Johanna, »Es gibt keine Psychologie, nur Physik u Chemie? Peter Weiss' *Der Schatten des Körpers des Kutschers* im Laboratorium des Nicht-Erzählens«, in: Michael Bies/Michael Gamper (Hg.), »*Es ist ein Laboratorium, ein Laboratorium für Worte*«. *Experiment und Literatur III*. 1890–2010, Göttingen 2011, 263–280.
- BOHRER, Karl Heinz, *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a.M. 1981.
- BOLTER, Jay David/GRUSIN, Richard, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge 2001.
- BONNEMANN, Jens/HELFRITZSCH, Paul/ZINGELMANN, Thomas (Hg.), 1968. *Soziale Bewegungen, geistige WegbereiterInnen*, Springe 2019.
- BORCHERT, Wolfgang, *Das Gesamtwerk*, 8. Aufl. Reinbek bei Hamburg 2006.
- BRANDES, Kerstin, *Fotografie und Identität. Visuelle Repräsentationspolitiken in künstlerischen Arbeiten der 1980er und 1990er Jahre*, Bielefeld 2014.
- BRAY, Joe/GIBBONS, Alison/MCHALE, Brian, »Introduction«, in: Dies. (Hg.), *The Routledge Companion to Experimental Literature*, London/New York 2012, 1–18.
- BREDEKAMP, Horst, *Theorie des Bildakts. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2007*, Frankfurt a.M. 2010.
- BRITTON, Celia, *The Nouveau Roman. Fiction, Theory and Politics*, New York 1992.

- BROCHER, Sabine, *Abenteuerliche Elemente im modernen Roman. Italo Calvino, Ernst Augustin, Luigi Malerba, Kurt Vonnegut und Ror Wolf*, München/Wien 1981.
- BROKOFF, Jürgen, »Die Geburt der Literaturtheorie aus dem Material avantgardistischer Kunstpraxis. Zur Aktualität formalistischer Literaturwissenschaft«, in: *Modern Language Notes* 129/3 (2014), 484–503.
- BROKOFF, Jürgen, Ursula/STÜSSEL, Kerstin (Hg.), *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*, Göttingen 2016.
- BROKOFF, Jürgen, »Engagement und Schreiben zwischen Literatur und Politik. Zur Schreibreflexion in der Essayistik nach 1945 – mit einem Ausblick auf die Literatur der Arbeitswelt«, in: Brokoff/Geitner/Stüssel (Hg.), *Engagement* (2016), 227–248.
- BRONFEN, Elisabeth/FREY, Christiane/MARTYN, David, »Vorwort«, in: Dies. (Hg.), *Noch einmal anders. Zu einer Poetik des Seriellen*, Zürich/Berlin 2016, 7–16.
- BROWNMILLER, Susan, *Gegen unseren Willen. Vergewaltigung und Männerherrschaft*, Frankfurt a.M. 1992.
- BRYSON, Norman, *Das Sehen und die Malerei. Die Logik des Blicks*, übers. v. Heinz Jatho, München 2001.
- BUBNER, Rüdiger, »Die aristotelische Lehre vom Zufall. Bemerkungen in der Perspektive einer Annäherung der Philosophie an die Rhetorik«, in: Gerhart von Graevenitz/Odo Marquard (Hg.), *Kontingenz*, München 1998, 3–21.
- BUCH, Hans Christoph, *Ut Pictura Poesis. Die Beschreibungsliteratur und ihre Kritiker von Lessing bis Lukács*, München 1972.
- BULLOCK, Lotte, »Bulletin of selected books«, in: *P.E.N. international* 4 (1964), zit.n. Frankfurter Verlagsanstalt (Hg.), *Anfang & vorläufiges Ende* (1992), 87.
- BÜNDGEN, Thomas, *Sinnlichkeit und Konstruktion. Die Struktur moderner Prosa im Werk von Ror Wolf*, Frankfurt a.M./Bern/New York 1985.
- BÜRGER, Peter, *Prosa der Moderne*, unter Mitarbeit v. Christa Bürger, Frankfurt a.M. 1988.
- BÜTHE, Joachim, »Nachrichten aus der bewohnten Welt«, in: Frankfurter Verlagsanstalt (Hg.), *Anfang & vorläufiges Ende* (1992), 240–243.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York/London 1999.
- CAMPE, Rüdiger, »Schreiben im Process. Kafkas ausgesetzte Schreibszenen«, in: Davide Giuriato/Martin Stingelin/Sandro Zanetti (Hg.), »SCHREIBKUGEL IST EIN DING GLEICH MIR: VON EISEN«. *Schreibszenen im Zeitalter der Typoskripte*, München 2005, 115–132.
- CAMPE, Rüdiger, »Die Schreibszenen, Schreiben«, in: Sandro Zanetti (Hg.), *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, Berlin 2012, 269–282.
- CAMPE, Rüdiger, »Verfahren. Kleists Allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden«, in: *Sprache und Literatur* 43/2 (2012), 2–21.
- CAMPE, Rüdiger, »Vor Augen Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung«, in: Helmut Lethen/Ludwig Jäger/Albrecht Koschorke (Hg.), *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*, Frankfurt a.M. 2015, 106–136.
- CARO, Tim/ARGUETA, Yvette/BRICOLAT, Emmanuelle, »Benefits of zebra stripes. Behaviour of tabanid flies around zebras and horses«, in: *PLoS ONE* 14/2 (2019),

- abrufbar auf <https://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0210831>, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.
- CARR, David, »Narrative and the Real World«, in: *History & Theory* 25/2 (1986), 117–131.
- CERTEAU, Michel de, *Kunst des Handelns*, Berlin 1988.
- CHOTJEWITZ, Peter O., »... den Bereich des Mülls, des Abfalls, der Reste betreten«. Gespräch mit Peter O. Chotjewitz«, in: Dirck Linck/Gert Mattenklott (Hg.), *Abfälle. Stoff- und Materialrepräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre*, Hannover-Laatz 2006, 233–254.
- CLARE, Jennifer, »Textspuren und Schreibumgebungen. Schreiben, Schreib-Szene und Schrift aus kulturpoetologischer Perspektive«, in: *Textpraxis. Digitales Journal für Philologie* 13/1 (2017).
- CLAUSEN, Bettina, »Wolf, Ror (Pseudonym Raoul Tranchirer)«, in: *Metzler Autoren Lexikon*, hg. v. Bernd Lutz, Stuttgart 1994, 866–867.
- CLÉMENT, Bruno, *L'œuvre sans qualités. Rhetorique de Samuel Beckett*, Paris 1994.
- COENEN-MENNEMEIER, Brigitta, *Nouveau Roman*, Stuttgart/Weimar 1996.
- COTTEN, Ann, *Nach der Welt. Die Listen in der Konkreten Poesie und ihre Folgen*, Wien 2008.
- CRARY, Jonathan, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, übers. v. Anne Vonderstein, Dresden/Basel 1996.
- CREMER, Dorothe, »Ihre Gebärden sind riesig, ihre Äußerungen winzig«. Zu Gisela Elsners *Die Riesenzwerge. Schreibweise und soziale Realität der Adenauerzeit*, Herbolzheim 2003.
- DÄRMANN, Iris, »Die Tischgesellschaft. Zur Einführung«, in: Iris Därmann/Harald Lemke, *Die Tischgesellschaft. Philosophische und kulturwissenschaftliche Annäherungen*, Bielefeld 2015, 15–41.
- DAMISH, Hubert, *A Theory of Cloud. Toward a Theory of Painting*, übers. v. Janet Lloyd, Stanford 2002.
- DAUM, Andreas, *Wissenschaftspopularisierung im 19. Jahrhundert. Bürgerliche Kultur, naturwissenschaftliche Bildung und die deutsche Öffentlichkeit 1848–1914*, erg. Aufl., Berlin/Boston 2018.
- DELEUZE, Gilles, »Stotterte er...«, in: *Kritik und Klinik*, übers. v. Joseph Vogl, Frankfurt a.M. 2000, 145–154.
- DIEDERICHSEN, Diedrich, *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*, Köln 1999.
- DIEDERICHSEN, Diedrich, »Liste und Intensität«, in: Dirck Linck/Gert Mattenklott (Hg.), *Abfälle. Stoff- und Materialrepräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre*, Hannover-Laatz 2006, 107–123.
- DIRKS, Walter, »Der restaurative Charakter der Epoche«, in: *Frankfurter Hefte* 5 (1950), 942–954.
- DISCHNER, Gisela, »Das Ende des bürgerlichen Ichs. Anmerkungen zur Prosa Ror Wolfs«, in: Baier (Hg.), *Über Ror Wolf* (1972), 71–100.
- DUBOIS, Philippe, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Dresden/Amsterdam 1998.
- DUMMER, Beeke, *Von der Narration zur Deskription. Generative Textkonstitution bei Jean Ricardou, Claude Simon und Philippe Sollers*, Amsterdam 1988.
- DÜNNE, Jörg/MAHLER, Andreas (Hg.), *Handbuch Literatur & Raum*, Berlin/Boston 2015.
- EAGLETON, Terry, »Political Beckett?«, in: *New Left Review* 40 (2006), 67–74.
- EAGLETON, Terry, *Einführung in die Literaturtheorie*, 5. Aufl., Stuttgart 2012.

- ECO, Umberto, *Das offene Kunstwerk*, übers. v. Günter Memmert, Frankfurt a.M. 1977.
- ECO, Umberto, *Die unendliche Liste*, übers. v. Barbara Kleiner, München 2009.
- EFIMOVA, Svetlana/GAMPER, Michael, »Einleitung«, in: Svetlana Efimova/Michael Gamper (Hg.), *Prosa. Geschichte, Poetik, Theorie*, Berlin/Boston 2021, 1–13.
- EFIMOVA, Svetlana, »Prosa im Plural? Versuch einer Mereologie des Prosabegriffes«, in: Svetlana Efimova/Michael Gamper (Hg.), *Prosa. Geschichte, Poetik, Theorie*, Berlin/Boston 2021, 81–96.
- EFIMOVA, Svetlana, *Prosa als Form des Engagements. Eine politische Prosaik der Literatur*, Paderborn 2022.
- EGGS, Ekkehard, »Res-verba-Problem«, in: Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online* (2013), 1200–1310, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.
- EINSTEIN, Albert, »Vorwort«, in: Max Jammer (Hg.), *Das Problem des Raumes. Die Entwicklung der Raumtheorien*, Darmstadt 1960, XII–XVII.
- EISENHUBER, Günther, »Nachwort«, in: Konrad Bayer, *der kopf des vitus bering*, hg. u. mit einem Nachwort v. Günther Eisenhuber, Salzburg/Wien 2014, 81–103.
- ELIAS, Norbert, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen, Gesammelte Schriften* Bd. 3, 32. Aufl., hg. im Auftrag der Norbert Elias Stichting Amsterdam v. Heike Hammer u.a., Frankfurt a.M. 1997.
- ELLENBERG, Heinz/MUELLER-DOMBOIS, Elbe/MUELLER-DOMBOIS, Dieter, *Tentative Key to a Physiognomic Classification of Plant Formations of the Earth*, Zürich 1967.
- ELSNER, Gisela, »Was man sich einverleibt. Gisela Elsner über Ror Wolf: »Fortsetzung des Berichts«, in: *Der Spiegel* 47 (1964), 141.
- EMING, Jutta/SCHLECHTWEG-JAHN, Ralf, »Einleitung: Das Abenteuer als Narrativ«, in: Jutta Eming/Ralf Schlechtweg-Jahn (Hg.), *Aventiure und Eskapade. Narrative des Abenteuerlichen vom Mittelalter zur Moderne*, Göttingen 2017, 7–33.
- ENGELL, Lorenz/VOGL, Joseph, »Vorwort«, in: Claus Pias/Joseph Vogl/Lorenz Engell u.a. (Hg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*, 2. Aufl., Stuttgart 2000, 8–11.
- ENGELS, Friedrich, *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates. Im Anschluß an Lewis H. Morgans Forschungen*, Frankfurt a.M. 1973.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus, »Die Kunst und das Meerschweinchen oder: Was ist ein Experiment?«, in: *TEXTE UND ZEICHEN. Eine literarische Zeitschrift* 6 (1956), 214–215.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus, »Einführung«, in: Ders. (Hg.), *Vorzeichen. Fünf neue deutsche Autoren*, Frankfurt a.M. 1962, 7–24.
- EPPELSHEIMER, Hanns W. (Hg.), *Bibliothek eines geistig interessierten Deutschen. Weltausstellung Brüssel 1958*, Frankfurt a.M. 1958.
- ERCHINGER, Philipp, *Kontingenzformen. Realisierungsweisen des fiktionalen Erzählens bei Nashe, Sterne und Byron*, Würzburg 2009.
- ERNST, Thomas, *Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart*, Bielefeld 2013.
- ERNST, Ulrich, *Manier als Experiment in der europäischen Literatur. Aleatorik und Sprachmagie. Tektonismus und Ikonizität. Zugriffe auf innovatorische Potentiale in Lyrik und Roman*, Heidelberg 2009.
- ETTE, Wolfram, *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*, 3. Aufl., Frankfurt a.M. 2017.

- EUSTERSCHULTE, Anne, »Stoff, Form«, in: Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online* (2013), 136–152, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.
- EVANS, Dylan, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, übers. v. Gabriella Burkhart, Wien 2002.
- FIEDLER, Leslie A., »Das Zeitalter der neuen Literatur. Die Wiedergeburt der Kritik«, in: *Christ und Welt* (13.09.1968), 9–10.
- FIEDLER, Leslie A., »Das Zeitalter der neuen Literatur. Indianer, Science-Fiction und Pornographie: die Zukunft des Romans hat schon begonnen«, in: *Christ und Welt* (20.09.1968), 14–16.
- FINK, Bruce, »The Real Cause of Repetition«, in: Richard Feldstein/Bruce Fink/Maire Jaanus (Hg.), *Reading Seminar XI. Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: the Paris Seminars in English*, Albany 1995, 223–229.
- FINK, Bruce, *Das Lacansche Subjekt. Zwischen Sprache und jouissance*, Wien 2006.
- FISCHER, Ernst/JÄGER, Georg, »Von der Wiener Gruppe zum Wiener Aktionismus – Problemfelder zur Erforschung der Wiener Avantgarde zwischen 1950 und 1970«, in: Herbert Zeman (Hg.), *Die österreichische Literatur. Eine Dokumentation ihrer literaturhistorischen Entwicklung*, Graz 1989, 617–683.
- FLIEDL, Konstanze, »Echt sind nur wir!« Realismus und Satire bei Elfriede Jelinek«, in: Kurt Bartsch/Günther Höfler (Hg.), *Elfriede Jelinek*, Wien 1991, 57–77.
- FLIEDL, Konstanze/RAUCHENBACHER, Marina/WOLF, Johanna, »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Handbuch der Kunstzitate. Malerei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne*, Berlin u. a. 2011, IX–XIV.
- FLUHRER, Sandra, *Konstellationen des Komischen. Beobachtungen des Menschen bei Franz Kafka, Karl Valentin und Samuel Beckett*, Paderborn 2016.
- FLUSSER, Vilém, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Frankfurt a. M. 1994.
- FORE, Devin, *Realism after Modernism*, Cambridge 2012.
- FRANK, Michael/MAHLKE, Kirsten, »Nachwort«, in: Michail M. Bachtin (Hg.), *Chronotopos*, Frankfurt a. M. 2008, 201–242.
- FRANKFURTER VERLAGSANSTALT (Hg.), *Anfang & vorläufiges Ende. 91 Ansichten über den Schriftsteller Ror Wolf*, Frankfurt a. M. 1992.
- FRAUEN AUS DEM FRAUENZENTRUM BERLIN, »Warum wir uns nicht zum philosophischen Prinzip degradieren lassen oder – trau keinem Mann«, in: *Jahrbuch Politik* 7 (1976), 54–57.
- FREI, Norbert, 1968. *Jugendrevolte und globaler Protest*, München 2008.
- FREUD, Sigmund, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, in: *Gesammelte Werke* Bd. 6, u. Mitwirkung v. Marie Bonaparte hg. v. Anna Freud u. a., Frankfurt a. M. 1940.
- FREY, Hans-Jost, *Der unendliche Text*, Frankfurt a. M. 1990.
- FRIEDEMANN, Käte, *Die Rolle des Erzählers in der Epik*, unveränd. reprograf. Nachdr. der Ausg. Berlin 1919, Darmstadt 1965.
- FUIß, Peter, *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*, Köln/Weimar/Wien 2001.
- GALL, Alexander, »Lebende Tiere und inszenierte Natur. Zeichnung und Fotografie in der populären Zoologie zwischen 1860 und 1910«, in: *NTM Zeitschrift für Geschichte der Wissenschaften, Technik und Medizin* 25/2 (2017), 169–209.
- GAMPER, Herbert, »Abenteuer der Sprache«, in: Baier (Hg.), *Über Ror Wolf* (1972), 41–44.

- GAMPER, Michael, »Einleitung«, in: Ders. (Hg.), *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*, Göttingen 2010, 7–14.
- GAMPER, Michael, »Experimentelles Nicht-Wissen. Zur poetologischen und epistemologischen Produktivität unsicherer Erkenntnis«, in: Ders. (Hg.), *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*, Göttingen 2010, 511–545.
- GAMPER, Michael, »Rhythmus als eine Organisationsform von Prosa«, in: Svetlana Efimova/Michael Gamper (Hg.), *Prosa. Geschichte, Poetik, Theorie*, Berlin/Boston 2021, 35–49.
- GANSEL, Carsten/ÄCHTLER, Norman, »Das ›Prinzip Störung‹ in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Das ›Prinzip Störung‹ in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Berlin/Boston 2013, 7–13.
- GANSEL, Carsten, »Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie ›Störung‹. Möglichkeiten der Anwendung für Analysen des Handlungs- und Symbolsystems Literatur«, in: Carsten Gansel/Norman Ächtler (Hg.), *Das ›Prinzip Störung‹ in den Geistes- und Sozialwissenschaften*, Berlin/Boston 2013, 31–56.
- GANSEL, Carsten (Hg.), *Trauma-Erfahrungen und Störungen des ›Selbst‹. Mediale und Literarische Konfigurationen Lebensweltlicher Krisen*, Berlin/Boston 2020.
- GANSEL, Carsten/LEHNEN, Katrin/OSWALT, Vadim (Hg.), *Schreiben, Text, Autorschaft II. Zur Narration und Störung von Lebens- und Schreibprozessen*, Göttingen 2021.
- GANSEL, Carsten/FERNÁNDEZ PÉREZ, José (Hg.), *Störfall Pandemie und seine grenzüberschreitenden Wirkungen. Literatur- und kulturwissenschaftliche Aspekte*, Göttingen 2022.
- GEBHARDT, Miriam, *Als die Soldaten kamen. Die Vergewaltigung deutscher Frauen am Ende des Zweiten Weltkriegs*, München 2015.
- GEIMER, Peter, »Was ist kein Bild? Zur ›Störung der Verweisung‹«, in: Peter Geimer (Hg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a.M. 2002, 313–341.
- GEIMER-STANGIER, Mia/MOMBOUR, Eva Maria, *Guckkasten, Ausstellungskatalog Bewegte Bilder und Bildermaschinen*, Siegen: Villa Waldkirch 12.12.1981–5.1.1982.
- GEITNER, Ursula, »Stand der Dinge: Engagement-Semantik und Gegenwartsliteratur-Forschung«, in: Brokoff/Geitner/Stüssel (Hg.), *Engagement* (2016), 19–58.
- GENETTE, Gérard, *Fiktion und Diktion*, übers. v. Heinz Jatho, München 1992.
- GENETTE, Gérard, *Die Erzählung*, übers. v. Andreas Knop, 3., durchg. u. korr. Aufl., Paderborn 2010.
- GEULEN, Eva, »Realismus revisited«, abrufbar auf <https://www.zflprojekte.de/zfl-blog/2016/04/14/realismus-revisited-eva-geulen/>, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.
- GEULEN, Eva, »FORMEN DES GANZEN. ZfL-Jahresthema 2018/19«, abrufbar auf: <https://www.zflprojekte.de/zfl-blog/2018/04/10/eva-geulen-formen-des-ganzen-zfl-jahresthema-2018-19/>, zuletzt abgerufen am: 01.10.2023.
- GEULEN, Eva/HAAS, Claude, »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Formen des Ganzen*, Göttingen 2022.
- GIBHARDT, Boris Roman (Hg.), *Denkfigur Rhythmus. Probleme und Potenziale des Rhythmusbegriffs in den Künsten*, Hannover 2020.
- GIEDION, Siegfried, *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*, 3. Aufl., New York 1970.

- GILBERT, Annette, *Im toten Winkel der Literatur. Grenzfälle literarischer Werkwerdung seit den 1950er Jahren*, Paderborn 2018.
- GISSIBL, Bernhard, »Exotische ›Natururkunden‹. Tierfotografie im Kontext des deutschen Kolonialismus«, in: Ute Eskildsen/Hans-Jürgen Lechtreck (Hg.), *Nützlich, süß und museal. Das fotografierte Tier, Essays*, Göttingen 2005, 60–69.
- GOODY, Jack, »Woraus besteht eine Liste?«, in: Sandro Zanetti (Hg.), *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, Berlin 2012, 338–396.
- GREEN, David, »On Foucault. Disciplinary Power and Photography«, in: Jessica Evans (Hg.), *The Camerawork Essays. Context and Meaning in Photography*, London 1997, 119–131.
- GRÉSILLON, Almuth, »Über die allmähliche Verfertigung von Texten beim Schreiben«, in: Sandro Zanetti (Hg.), *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, Berlin 2012, 152–186.
- GRILL, Oliver/OBERMAYR, Brigitte, »Einleitung«, in: Oliver Grill/Brigitte Obermayr (Hg.), *Abenteuer in der Moderne*, Paderborn 2020, 1–14.
- GRIMM, Jakob, *Frau Äventiure klopft an Beneckes Thür*, Berlin 1842.
- GRIZELJ, Mario, »Ich habe Angst vor dem Erzählen«. *Eine Systemtheorie experimenteller Prosa*, Würzburg 2008.
- GRONICH, Mareike, *Das politische Erzählen. Zur Funktion narrativer Strukturen in Wolfgang Koeppens »Das Treibhaus« und Uwe Johnsons »Das dritte Buch über Achim«*, Paderborn 2019.
- GROSSE, Siegfried, »Mitteilungen ohne Verb«, in: Werner Besch/Siegfried Grosse/Heinz Rupp (Hg.), *Festgabe für Friedrich Maurer. Zum 70. Geburtstag am 5. Januar 1968*, Düsseldorf 1968, 50–68.
- GRUBER, Carola, »Nichterzählen? Erzählen als scheiterndes Experiment in Ror Wolfs Kurzprosa«, in: Christoph Zeller (Hg.), *Literarische Experimente. Medien, Kunst, Texte seit 1950*, Heidelberg 2012, 319–342.
- GRUBER, Carola, *Ereignisse in aller Kürze. Narratologische Untersuchungen zur Ereignishaftigkeit in Kürzestprosa von Thomas Bernhard, Ror Wolf und Helmut Heißenbüttel*, Bielefeld 2014.
- GRUBNER, Bernadette/TOMŠIČ, Samo, »Trauma, Trieb und die Logik der Störung. Ein Dialog über ›Jenseits des Lustprinzips‹ (1920)«, in: *Freie Assoziation* 23/1+2 (2020), 182–194.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, »Flache Diskurse«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M. 1988, 914–923.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, »Rhythmus und Sinn«, in: Hans Ulrich Gumbrecht/K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt a.M. 1988, 714–729.
- GURWITSCH, Aron, »William James' Theory of the ›Transitive Parts‹ of the Stream of Consciousness«, in: *Philosophy and Phenomenological Research* 3/4 (1943), 449–477.
- GURWITSCH, Aron, *Das Bewusstseinsfeld*, übers. v. Werner D. Fröhlich, Berlin/New York 1975.
- HAGE, Volker, »Ror Wolf«, in: Dietz-Rüdiger Moser (Hg.), *Neues Handbuch der deutschen Gegenwartsliteratur seit 1945*, München 1990, 645–655.
- HAGE, Volker, »Stürzen und fallen, daß es eine Freude ist«, in: Frankfurter Verlagsanstalt (Hg.), *Anfang & vorläufiges Ende* (1992), 139–141.

- HAGE, Volker, *Zeugen der Zerstörung. Die Literaten und der Luftkrieg. Essays und Gespräche*, Frankfurt a.M. 2003.
- HALSALL, Albert W., »Beschreibung«, übers. v. Lisa Gondos, in: Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online* (2013), 1495–1510, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.
- HAMPEL, Anna, *Literarische Reflexionsräume des Politischen. Neuausrichtungen in Erzähltexten der Gegenwart*, Berlin/Boston 2021.
- HANDKE, Peter, »Ror Wolf: Fortsetzung des Berichts«, *Wort in der Zeit* März 1965, 59–60.
- HANSEN-LÖVE, Aage Ansgar, »Wir sind zur einfachsten Kriminalhandlung unfähig...«. Experimentelle Schundliteratur der russischen 20er Jahre«, in: Martin von Koppenfels/Manuel Mühlbacher (Hg.), *Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, Paderborn 2019, 237–261.
- HANSEN-LÖVE, Aage Ansgar, *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien 1978.
- HANUSCHEK, Sven, »Gegner des Ich- und Wirklichkeitsschwindels. Vorschläge zu Die Gefährlichkeit der großen Ebene, Angst, Papier und Freud«, in: Oliver Jahn/Kai U. Jürgens (Hg.), *Ähnliches ist nicht dasselbe. Eine rasante Revue für Ror Wolf*, Kiel 2002, 30–38.
- HANUSCHEK, Sven, »Zwischen Suppe und Mund – Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Ror Wolf hat endlich begonnen«, *IASL online*, abrufbar auf https://www.iaslonline.lmu.de/index.php?vorgang_id=2116, zuletzt abgerufen am 1.10.2023.
- HARAWAY, Donna, »Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective«, in: *Feminist Studies* 14/3 (1988), 575–599.
- HARTUNG, Harald, »Antigrammatische Poetik und Poesie. Zu neuen Büchern von Helmut Heissenbüttel und Franz Mon«, in: *Neue Rundschau* 3 (1968), 480–494.
- HARTUNG, Harald, *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, Göttingen 1975.
- HATTING, André, »Ein genialer Außenseiter. Zum Tod von Schriftsteller Ror Wolf«, *Deutschlandfunk* (18.02.2020), abrufbar auf <https://www.deutschlandfunkkultur.de/zum-tod-von-schriftsteller-ror-wolf-ein-genialer-100.html>, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.
- HAUG, Wolfgang Fritz/MONAL, Isabel, »Grundwiderspruch, Haupt-/Nebenwiderspruch«, in: Wolfgang Fritz Haug (Hg.), *Historisch-Kritisches Wörterbuch des Marxismus* Bd. 5, Hamburg 2001, 1040–1050.
- HAY, Louis, »Die dritte Dimension der Literatur«, in: Sandro Zanetti (Hg.), *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, Berlin 2012, 132–151.
- HECKEN, Thomas/WERBER, Niels, »Literatur«, in: Thomas Hecken/Marcus S. Kleiner (Hg.), *Handbuch Popkultur*, Stuttgart 2017, 178–188.
- HEFFERNAN, James A. W., *The Museum of Words. The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago/London 1993.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Phänomenologie des Geistes*, *Gesammelte Werke* Bd. 9, hg. v. Wolfgang Bonsiepen u. Reinhard Heede, Hamburg 1980.
- HEIDER, Fritz, *Ding und Medium*, mit einem Vorwort v. Dirk Baecker, Berlin 2005.
- HEIMANN, Bodo, »Experimentelle Prosa«, in: Manfred Dürzak (Hg.), *Die deutsche Literatur der Gegenwart. Aspekte und Tendenzen*, Stuttgart 1971, 235–262.
- HEINTEL, Erich, *Einführung in die Sprachphilosophie*, Darmstadt 1975.

- HEIßENBÜTTEL, Helmut, »Sprache zum Stereo-Lesen. Helmut Heißenbüttel über Franz Mon: Herzzero«, in: *Der Spiegel* 27 (1968).
- HEIßENBÜTTEL, Helmut, »Bericht aus einer Traumlandschaft«, in: Baier (Hg.), *Über Ror Wolf* (1972), 17–21.
- HEIßENBÜTTEL, Helmut, »herzzero oder die Fortbewegung von Textmengen«, in: *text+kritik* 60 (1978), 34–39.
- HEWITT, Andrew, *Social Choreography. Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*, New York 2005.
- HICK, Ulrike, *Geschichte der optischen Medien*, München 1999.
- HICKETHIER, Knut, »Der Fernseher. Zwischen Teilhabe und Medienkonsum«, in: Wolfgang Ruppert (Hg.), *Fahrrad, Auto, Fernsehschrank. Zur Kulturgeschichte der Alltagsdinge*, Frankfurt a.M. 1993, 162–187.
- HIEPKO, Andreas/STOPKA, Katja, »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Rauschen. Seine Phänomenologie und Semantik zwischen Sinn und Störung*, Würzburg 2001, 9–18.
- HILMES, Carola/MATHY, Dietrich, »Einleitung: Abbruch – Grenze – Übergang – Zäsur«, in: Dies. (Hg.), *Die Magie der Unterbrechung*, Bielefeld 1999, 7–16.
- HINDERER, Walter, »Pneumatische Fetzensprache« oder »Askese der Maßlosigkeit: Friederike Mayröckers innovative Schreibweisen«, in: Christine Lubkoll/Claudia Öhlschläger (Hg.), *Schreibszenen. Kulturpraxis – Poetologie – Theatralität*, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2015, 309–323.
- HÖHLER, Sabine, »Resilienz: Mensch – Umwelt – System. Eine Geschichte der Stressbewältigung von der Erholung zur Selbstoptimierung«, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* 11 (2014), 425–443.
- HOHMANN, Klaus (Hg.), *Experimentelle Prosa. Eine neue Literatur des Sprachexperiments. Texte und Einführung für den Deutschunterricht*, Paderborn 1974.
- HONIG, Michael-Sebastian/OSTNER, Ilona, »Die ›familiarisierte‹ Kindheit«, in: Meike Sophia Baader/Florian Eßer/Wolfgang Schröer (Hg.), *Kindheiten in der Moderne. Eine Geschichte der Sorge*, Frankfurt/New York 2014, 360–390.
- HORKHEIMER, Max/ADORNO, Theodor W., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M. 1969.
- HORKHEIMER, Max, »Zur Kritik der instrumentellen Vernunft« und »Notizen 1949–1969«, in: *Gesammelte Schriften* Bd. 6, hg. v. Alfred Schmidt u. Gunzelin Schmidt Noerr, Frankfurt a.M. 2008.
- HORN, Eva, *Zukunft als Katastrophe*, Frankfurt a.M. 2014.
- HORSTMANN, Susanne, »Text«, in: Weimar et al. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* Bd. 3 (2007), 594–597.
- HUTCHBY, Ian/WOOFFITT, Robin, *Conversation Analysis*, Oxford 1998.
- IMDAHL, Max, »Zehnte Diskussion: ›Op‹, ›Pop‹ oder die immer zu Ende gehende Geschichte der Kunst«, in: Hans Robert Jauß (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*, München 1968, 691–705.
- INGOLD, Felix Philipp/SÁNCHEZ, Yvette, »Zur Einführung«, in: Dies. (Hg.), *Fehler im System. Irrtum, Defizit und Katastrophe als Faktoren kultureller Produktivität*, Göttingen 2008, 10–18.
- INHETVEEN, Rüdiger/KÖTTER, Rudolf (Hg.), *Betrachten – Beobachten – Beschreiben. Beschreibungen in Kultur- und Naturwissenschaften*, München 1996.

- ISER, Wolfgang, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, 2. durchg. u. verb. Aufl., München 1984.
- ISER, Wolfgang, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a.M. 1993.
- JACOB, Lars, »Ror Wolf – der Verschlingungskünstler der epischen Form«, in: *Zeitschrift für Germanistik* 5/3 (1995), 554–571.
- JACOB, Lars, *Bilderschrift – Schriftbild. Zu einer eidetischen Fundierung von Erkenntnistheorie im modernen Roman*, Würzburg 2000.
- JACOB, Roger, »Expolito«, in: Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online* (2013), zuletzt abgerufen am 01.10.2023.
- JÄGER, Eckehart et al. (Hg.), *Exkursionsflora von Deutschland. Gefäßpflanzen: Grundband*, begründet von Prof. Dr. Werner Rothmaler, 21. Aufl., Berlin/Heidelberg 2017.
- JÄGER, Ludwig, »Störung und Transparenz. Skizze zur performativen Logik des Medien« in: Sybille Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*, München 2004, 35–73.
- JÄGER, Ludwig, »Intermedialität – Intramedialität – Transkriptivität. Überlegungen zu einigen Prinzipien der kulturellen Semiosis«, in: Arnulf Deppermann/Angelika Linke (Hg.), *Sprache intermedial. Stimme und Schrift, Bild und Ton*, Berlin/New York 2010, 301–323.
- JAKOBSON, Roman, »Über den Realismus in der Kunst«, in: Jurij Striedter (Hg.), *Texte der russischen Formalisten Bd. 1: Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1969, 372–391.
- JAKOBSON, Roman, »Die neueste russische Poesie. Erster Entwurf. Viktor Chlebnikov«, in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1971, 18–135.
- JAKOBSON, Roman, »Linguistik und Poetik«, in: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. v. Elmar Holenstein, Frankfurt a.M. 1979, 83–121.
- JAMES, William, *Psychologie*, übers. v. Marie Dürr, Leipzig 1909.
- JAMESON, Fredric, *The Antinomies of Realism*, London/New York 2013.
- JAUB, Hans Robert, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts »A la recherche du temps perdu«*. Ein Beitrag zur Theorie des Romans, Frankfurt a.M. 1986.
- JÜRGENS, Kai Uwe, *Zwischen Suppe und Mund. Realitätskonzeption in Ror Wolfs Fortsetzung des Berichts*, Kiel 2000.
- JÜRGENS, Kai U., »Nachwort«, in: Wolf, *Fortsetzung des Berichts*. RWW, Prosa I (2010), 277–293.
- JÜRGENS, Kai U., »Nachwort«, in: Wolf, *Die Gefährlichkeit der großen Ebene*. RWW, Prosa III (2012), 345–367.
- JÜRGENS, Kai U., »Nachwort«, in: Wolf, *Nachrichten aus der bewohnten Welt*. RWW, Prosa IV (2014), 491–507.
- JÜRGENS, Kira, »Fenster mit Draufsicht. Opake Fenster-Szenen im 19. Jahrhundert«, in: Lena Abraham et al. (Hg.), *Fenster, Korridor, Treppe. Architektonische Wahrnehmungsdispositive in der Literatur und den Künsten*, Bielefeld 2019, 103–126.
- KAISER, Gerhard/JÜRGENSEN, Christoph/WEIXLER, Antonius (Hg.), *Younger than yesterday. 1967 als Schaltjahr des Pop*, Berlin 2017.
- KASTBERGER, Klaus, *Reinschrift des Lebens. Friederike Mayröckers Reise durch die Nacht*, Wien 2000.

- KASTBERGER, Klaus, »Auf der Bleistiftspitze des Schreibens. Friederike Mayröckers Gesammelte Prosa/Gesammelte Lyrik«, in: Alexandra Strohmaier (Hg.), *Buchstabendeli-rien. Zur Literatur Friederike Mayröckers*, Bielefeld 2009, 19–32.
- KEMPIN, Chanah, »Maßloses Maß« in der »formlosen Form«. Zur Analyse von Pro-sarhythmus – am Beispiel von David Foster Wallace« *Death Is Not the End*«, in: Svetlana Efimova/Michael Gamper (Hg.), *Prosa. Geschichte, Poetik, Theorie*, Berlin/Boston 2021, 51–64.
- KESTING, Hanjo, »Weiss, Peter«, in: Walther Killy (Hg.), *Literaturlexikon* Bd. 12, 2. Aufl., Berlin 2000, 221–224.
- KESTING, Marianne, »Das Wuchern der Wörter«, in: Baier (Hg.), *Über Ror Wolf* (1972), 45–50.
- KESTING, Marianne, »Die Welt eine Wohnküche«, in: Frankfurter Verlagsanstalt (Hg.), *Anfang & vorläufiges Ende* (1992), 73–76.
- KESTING, Marianne, »Gemütlichkeit und Katastrophen«, in: Frankfurter Verlagsanstalt (Hg.), *Anfang & vorläufiges Ende* (1992), 97–98.
- KIENING, Christian, »Mediale Gegenwärtigkeit. Paradigmen – Semantiken – Effekte«, in: Ders. (Hg.), *Mediale Gegenwärtigkeit*, Zürich 2007, 9–70.
- KIESEL, Helmuth, »Literatur um 1968. Politischer Protest und postmoderner Impuls«, in: Ralf Bentz et al. (Hg.), *PROTEST! Literatur um 1968*, Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Germanistischen Seminar der Universität Heidelberg und dem Deutschen Rundfunkarchiv im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, Marbach am Neckar 1998, 593–640.
- KIESLING, Martin, *Anleitung zum Photographieren freilebender Tiere*, mit einem Anhang von Dr. A. Voigt, Leipzig 1905, zit. n. Gall, »Lebende Tiere und inszenierte Natur« (2017), 192.
- KILL, Susanne, »Marcuse, die Weiblichkeit und eine alte Utopie«, in: Peter-Erwin Jansen (Hg.), *Befreiung denken. Ein politischer Imperativ. Materialienband zu Herbert Marcuse*, 2. erw. Auflage in Zusammenarbeit mit der links-Redaktion und dem Sozialistischen Büro, Offenbach 1990, 99–108.
- KINDT, Tom, »Humor«, in: Uwe Wirth (Hg.) *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2017, 7–11.
- KITTAY, Jeffrey (Hg.), »Towards a Theory of Description«, in: *Yale French Studies* 61 (1981).
- KITTLER, Friedrich, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986.
- KITTLER, Friedrich, »Signal-Rausch-Abstand«, in: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig 1993, 161–181.
- KLEINSCHMIDT, Christian, *Konsumgesellschaft*, Göttingen 2008.
- KLEINSCHMIDT, Erich, »Prosa«, in: Weimar et al. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* Bd. 3 (2007), 168–172.
- KLOTZ, Volker, »Durch die Wüste und so weiter. Zu Karl May«, in: Gerhard Schmidt-Henkel et al. (Hg.), *Trivilliteratur. Aufsätze*, Berlin 1964, 33–52.
- KLOTZ, Volker, *Abenteuer-Romane*, München 1979.
- KNALLER, Susanne, *Ein Wort aus der Fremde. Geschichte und Theorie des Begriffs Authentizität*, Heidelberg 2007.

- KNALLER, Susanne, »Realitätskonzepte in der Moderne. Ein programmatischer Entwurf«, in: Susanne Knaller/Harro Müller (Hg.), *Realitätskonzepte in der Moderne. Beiträge zu Literatur, Kunst, Philosophie und Wissenschaft*, München 2011, 11–28.
- KNALLER, Susanne, *Die Realität der Kunst. Programme und Theorien zu Literatur, Kunst und Fotografie seit 1700*, Paderborn 2015.
- KOCH, Lars/PETERSEN, Christer, »Störfall – Fluchtlinien einer Wissensfigur«, in: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2 (2011), 7–12.
- KOCH, Lars/NANZ, Tobias/PAUSE, Johannes (Hg.), *Disruption in the Arts. Textual, Visual, and Performative Strategies for Analyzing Societal Self-Descriptions*, Berlin/Boston 2018.
- KOCH, Lars/NANZ, Tobias, »Ästhetische Experimente. Zur Ereignishaftigkeit und Funktion von Störungen in den Künsten«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 173 (2014), 94–115.
- KOCH, Lars, »Heart of Darkness. Über das katastrophische Imaginäre des Blackouts«, in: *BEHEMOTH. A Journal on Civilisation* 9/1 (2016), 58–76.
- KOCH, Lars/NANZ, Tobias/PAUSE, Johannes, »Imaginationen der Störung. Ein Konzept«, in: *BEHEMOTH. A Journal on Civilisation* 9/1 (2016), 6–23.
- KOCH, Lars/NANZ, Tobias/PAUSE, Johannes, »Disruption in the Arts. Prologue«, in: Koch/Nanz/Pause (Hg.), *Disruption in the Arts* (2018), IX–XV.
- KOHLHANS, Johann Christoph, *Neu-erfundene Mathematische und Optische Curiositäten*, 1677, zit. n. Geimer-Stangier/Mombour, *Guckkasten* (1981), 10.
- KOLBENHOFF, Isolde, [O. T.], in: Frankfurter Verlagsanstalt (Hg.), *Anfang & vorläufiges Ende* (1992), 86–87.
- KOMMERELL, Max, *Jean Paul*, 5. durchges. Aufl., Frankfurt a.M. 1977.
- KÖNIG, Wolfgang, *Kleine Geschichte der Konsumgesellschaft. Konsum als Lebensform der Moderne*, 2. überarb. Aufl., Stuttgart 2013.
- KÖPPE, Tilmann/KINDT, Tom, *Erzähltheorie. Eine Einführung*, Stuttgart 2014.
- KOPPENFELS, Martin von et al., »Wissenschaftliches Programm der Forschungsgruppe« (2017/2021), abrufbar auf: <https://www.abenteuer.fak13.uni-muenchen.de/forschungsgruppe/wissenschaftliches-programm/wissenschaftliches-programm.pdf>, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.
- KOPPENFELS, Martin von/MÜHLBACHER, Manuel, »Einleitung«, in: Martin von Koppenfels/Manuel Mühlbacher (Hg.), *Abenteuer. Erzählmuster, Formprinzip, Genre*, Paderborn 2019, 1–16.
- KOSCHORKE, Albrecht, *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt a.M. 1990.
- KOSCHORKE, Albrecht, »Codes und Narrative. Überlegungen zur Poetik der funktionalen Differenzierung«, in: Dorothee Kimmich/Rolf G. Renner/Bernd Stiegler (Hg.), *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*, Stuttgart 2008, 545–558.
- KOSCHORKE, Albrecht, *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer allgemeinen Erzähltheorie*, Frankfurt a.M. 2012.
- KOSCHORKE, Albrecht, »Das Mysterium des Realen in der Moderne«, in: Helmut Lethen/Ludwig Jäger/Albrecht Koschorke (Hg.), *Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*, Frankfurt a.M. 2015, 13–38.

- KOSCHORKE, Albrecht, »Unvermeidlich und nicht zu fassen. Das Reale als ästhetisch-epistemologisches Problem der Moderne«, in: Jutta Müller-Tamm (Hg.), *Labor der Phantasie*, Berlin 2015, Heft #1.
- KOSLER, Hans Christian, »Neoavantgarde? Anmerkungen zur experimentellen Literatur«, in: W. Martin Lüdke (Hg.), »*Theorie der Avantgarde*«. Antworten auf Peter Bürgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1976, 252–267.
- KOSLER, Hans Christian, »Sprachkritik und Spracherotik in der experimentellen Literatur. Die Poetik Franz Mons im Umfeld einer möglichen Wahrnehmung«, in: *text + kritik* 60 (1978), 4–19.
- KRÄMER, Sybille, »Sprache – Stimme – Schrift. Sieben Gedanken über Performativität als Medialität«, in: Uwe Wirth (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M. 2002, 323–346.
- KRÄMER, Sybille, *Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität*, Frankfurt a.M. 2008.
- KRÄMER, Sybille, *Figuration, Anschauung, Erkenntnis. Grundlinien einer Diagrammatologie*, Frankfurt a.M. 2016.
- KRÄMER, Sybille, »Epistemologie der Medialität«, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 67/5 (2019), 833–850.
- KRAUSHAAR, Wolfgang, »Die Revolte der Lebenstrieb«. Marcuse als Mentor gegenkultureller Bewegungen«, in: Herbert Marcuse, *Nachgelassene Schriften* Bd. 4: Die Studentenbewegung und ihre Folgen, hg. v. Peter-Erwin Jansen, Springe 2004, 15–25.
- KRAUSS, Rosalind, »Grids«, in: *October* 9 (1979), 50–64.
- KRAUSS, Rosalind, *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Dresden 2000.
- KRIEGER, Murray, *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore 1992.
- KRIEGER, Murray, »Das Problem der Ekphrasis. Wort und Bild, Raum und Zeit – und das literarische Werk«, übers. v. Andrea Antor, in: Gottfried Boehm/Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, 41–57.
- KRONAUER, Brigitte, »Aspekte zum Werk Robert Walsers und Ror Wolfs«, in: Frankfurter Verlagsanstalt (Hg.), *Anfang & vorläufiges Ende* (1992), 24–31.
- KRONAUER, Brigitte, »Auftritt am Horizont. Zur Prosa Ror Wolfs«, in: Frankfurter Verlagsanstalt (Hg.), *Anfang & vorläufiges Ende* (1992), 13–23.
- KRONAUER, Brigitte, *Favoriten. Aufsätze zur Literatur*, Stuttgart 2010.
- KRONAUER, Brigitte, *Ein tadellos sprühender Glanz*, Rede zum achtzigsten Geburtstag von Ror Wolf, gehalten am 4. September 2012 in der Deutschen Nationalbibliothek in Frankfurt a.M., einmalige Auflage für die Freunde des Verlags zum Jahreswechsel 2012/2013, Frankfurt a.M. 2012.
- KÜMMEL, Albert, »Störung«, in: Alexander Roesler/Bernd Stiegler (Hg.), *Grundbegriffe der Medientheorie*, München 2005, 229–235.
- KÜMMEL, Albert/SCHÜTTPELZ, Erhard (Hg.), *Signale der Störung*, München 2003.
- KÜNZEL, Christine, »Ich bin eine schmutzige Satirikerin«. Zum Werk Gisela Elsners (1937–1992), Sulzbach 2012.
- KURZ, Gerhard, *Macharten. Über Rhythmus, Reim, Stil und Vieldeutigkeit*, Göttingen 1999.

- LACAN, Jacques, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, in: *Das Seminar von Jaques Lacan* Buch XI, übers. u. hg. v. Norbert Haas, Olten 1978.
- LACHMANN, Renate, »Zum Zufall in der Literatur, insbesondere der phantastischen«, in: Gerhart von Graevenitz/Odo Marquard (Hg.), *Kontingenz*, München 1998, 403–433.
- LAMMERT, Angela/BOEHM, Gottfried (Hg.), *Topos RAUM. Die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*, hg. im Auftrag der Akademie der Künste Berlin, Berlin 2005.
- LÄMMERT, Eberhard, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955.
- LANGEN, August, *Anschaungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus*, unveränd. reprograf. Nachdruck der Ausg. Jena 1934, Darmstadt 1965.
- LEHMANN, Jürgen, *Bekennen – Erzählen – Berichten. Studien zu Theorie und Geschichte der Autobiographie*, Berlin/Boston 1988, Reprint 2018.
- LENTZ, Michael, *Atmen Ordnung Abgrund. Frankfurter Poetikvorlesungen*, Frankfurt a.M. 2013.
- LENTZ, Michael, »Das Imaginäre und das Konkrete. Ein Entzündungszustand«, in: *Neue Rundschau* 126/1 (2015), 37–53.
- LENTZ, Michael, »Wir haben Sprache, und sie hat uns«. Zur Fundamentalpoetik der Essays von Franz Mon«, in: Franz Mon, *Sprache lebenslänglich. Gesammelte Essays*, hg. v. Michael Lentz, Frankfurt a.M. 2016, 632–649.
- LERNER, Gerda, *Die Entstehung des Patriarchats*, Frankfurt a.M. 1995.
- LERUDE, Martine, »The Real (Lacan)«, in: Alain de Mijolla (Hg.), *International Dictionary of Psychoanalysis. Dictionnaire international de la psychanalyse* Bd. 3, 2005, 1453–1455.
- LETHEN, Helmut, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt a.M. 1994.
- LEVINE, Caroline, *Forms. Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*, Princeton 2015.
- LINCK, Dirck/MATTENKLOTT, Gert, »Vorwort«, in: Dies. (Hg.), *Abfälle. Stoff- und Materialrepräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre*, Hannover-Laatzten 2006, 7–14.
- LINK, Jürgen, »Wiederkehr des Realismus – aber welches? Mit besonderem Bezug auf Jonathan Littel«, in: *kultuRRevolution* 54 (2008), 6–24.
- LINK, Jürgen, *Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird*, 4. Aufl., Göttingen 2009.
- LOBSIEN, Eckhard, »Paradoxien der Prosa. Rhythmus, Aufmerksamkeit, Widerstreit«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 46/1 (2001), 19–42.
- LOCKEMANN, Fritz, *Der Rhythmus des deutschen Verses. Spannkkräfte und Bewegungsformen in der neuhochdeutschen Dichtung*, München 1960.
- LÖHR, Wolf-Dietrich, »Ekphrasis«, in: Ulrich Pfisterer (Hg.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe*, 2., erw. u. akt. Auflage, Stuttgart/Wien 2011, 99–104.
- LOTMAN, Jurij M., *Die Struktur des künstlerischen Textes*, hg. v. Rainer Grübel, übers. v. Rainer Grübel, Walter Kroll u. Hans-Eberhard Seidel, Frankfurt a.M. 2015.
- LÖW, Martina, *Raumsoziologie*, Frankfurt a.M. 2009.
- LUBKOLL, Christine, »Rhythmus und Metrum«, in: Heinrich Bosse/Ursula Renner (Hg.), *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*, Baden-Baden 2021, 69–83.

- LUBKOLL, Christine/ILLI, Manuel/HAMPEL, Anna, »Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität. Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Politische Literatur. Begriffe, Debatten, Aktualität*, Stuttgart 2018, 1–10.
- LUBKOLL, Christine/ÖHLSCHLÄGER, Claudia, »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Schreibszenen. Kulturpraxis – Poetologie – Theatralität*, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2015, 9–21.
- LUCKSCHEITER, Roman, »Drahtseilakt. Wenn die Provinz aus den Fugen gerät: Gert Jonkes neu aufgelegtes Erstlingswerk«, in: *Frankfurter Rundschau* (20.10.2004), abrufbar auf: <https://www.fr.de/kultur/literatur/drahtseilakt-11726183.html>, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.
- LUCKSCHEITER, Roman, »Der postmoderne Impuls. ›1968‹ als literaturgeschichtlicher Katalysator«, in: Martin Klimke/Joachim Scharloth (Hg.), 1968. *Handbuch zur Kultur- und Mediengeschichte der Studentenbewegung*, Stuttgart 2016, 151–159.
- LÜDEMANN, Susanne, »Beobachtungsverhältnisse. Zur (Kunst-)Geschichte der Beobachtung zweiter Ordnung«, in: Albrecht Koschorke/Cornelia Vismann (Hg.), *Widerstände der Systemtheorie. Kulturtheoretische Analysen zum Werk von Niklas Luhmann*, Berlin 1999, 63–75.
- LÜDEMANN, Susanne, »Places Where Girls Don't Get. Abenteuerlandschaften bei Karl May und Ernst Jünger«, in: Oliver Grill/Brigitte Obermayr (Hg.), *Abenteuer in der Moderne*, Paderborn 2020, 191–207.
- LUHMANN, Niklas, »Tautologie und Paradoxie in den Selbstbeschreibungen der modernen Gesellschaft«, in: *Zeitschrift für Soziologie* 16/3 (1987), 161–174.
- LUHMANN, Niklas, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1997.
- LUHMANN, Niklas, *Einführung in die Systemtheorie*, hg. v. Dirk Baecker, 6. Aufl., Heidelberg 2011.
- LUKÁCS, Georg, »Es geht um den Realismus«, in: *Das Wort* 6 (1938), 112–138.
- LUKÁCS, Georg, »Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels«, in: *Probleme der Ästhetik, Werke* Bd. 10, Neuwied/Berlin 1969, 205–231.
- LUKÁCS, Georg, »Erzählen oder beschreiben?«, in: *Probleme des Realismus 1, Werke* IV, Neuwied/Berlin 1971, 197–242.
- MAHLER, Andreas, »Narrative Vexiertexte. Paradigmatisches Erzählen als Schreiben ohne Ende«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 85 (2011), 393–410.
- MAHLER, Andreas, »Topologie«, in: Dünne/Mahler (Hg.), *Handbuch Literatur & Raum* (2015), 17–29.
- MAHRENHOLZ, Simone/PRIMAVESI, Patrick, »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Schliengen 2005, 9–33.
- MAHRENHOLZ, Simone, »Rhythmus als Oszillation zwischen Inkommensuralem. Fragmente zu einer Theorie der Kreativität«, in: Simone Mahrenholz/Patrick Primavesi (Hg.), *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, Schliengen 2005, 155–170.
- MAINBERGER, Sabine, *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*, Berlin 2002.
- MAKROPOULOS, Michael, »Kontingenz und Handlungsraum«, in: Gerhart von Graevenitz/Odo Marquard (Hg.), *Kontingenz*, München 1998, 23–25.
- MAKROPOULOS, Michael, »Kontingenz. Aspekte einer theoretischen Semantik der Moderne«, in: *European Journal of Sociology* 45/3 (2004), 369–399.

- MAKROPOULOS, Michael, »Crisis and contingency«, in: *Thesis Eleven* 111/1 (2012), 9–18.
- MARCUSE, Herbert, *Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft*, Neuwied/Berlin 1970.
- MARCUSE, Herbert, »Marxismus und Feminismus«, in: *Konterrevolution und Revolte. Zeitmessungen. Die Permanenz der Kunst*, Schriften Bd. 9, Frankfurt a.M. 1987, 131–142.
- MARTINEZ, Matias/SCHEFFEL, Michael, *Einführung in die Erzähltheorie*, 8. Aufl., München 2009.
- MARTÍNEZ, Matías, »Erzählen«, in: Matías Martínez (Hg.), *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, 1–12.
- MECKE, Jochen, »Poetiken des Realen im Nouveau Roman«, in: Susanne Knaller/Harro Müller (Hg.), *Realitätskonzepte in der Moderne. Beiträge zu Literatur, Kunst, Philosophie und Wissenschaft*, München 2011, 31–52.
- MENKE, Bettine, *Prosopopoia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka*, München 2000.
- MENKE, Bettine, »Anfangen – zur ›Herkunft der Rede‹«, in: Barbara Thums et al. (Hg.), *Herkünfte. historisch · ästhetisch · kulturell*, Heidelberg 2004, 13–37.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, hg. u. übers. v. Hans Werner Arndt, Hamburg 1984.
- MERSCH, Dieter, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis*, München 2002.
- MERSCH, Dieter, »Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine ›negative‹ Medientheorie«, in: Sybille Krämer (Hg.), *Performativität und Medialität*, München 2004, 75–95.
- MESCHONNIC, Henri, *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage*, Lagrasse 1982.
- MEUTER, Norbert, »Geschichten erzählen, Geschichten analysieren. Das narrativistische Paradigma in den Kulturwissenschaften«, in: Friedrich Jaeger/Jürgen Straub (Hg.), *Handbuch der Kulturwissenschaften* Bd. 2: Paradigmen und Disziplinen, Stuttgart/Weimar 2011, 140–155.
- MEYER-SICKENDIEK, Burkhard, »Das ›Prinzip der Felder‹. Experimentelle Prosa in der Frühphase der Edition Suhrkamp«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 3 (2013), 386–404.
- MEYERSON, Émile, *Idenität und Wirklichkeit*, übers. v. Kurt Grelling, eingel. u. mit Anmerkungen versehen v. Leon Lichtenstein, Leipzig 1930.
- MILICH, Klaus J., *Die frühe Postmoderne. Geschichte eines europäisch-amerikanischen Kulturkonflikts*, Frankfurt/New York 1998.
- MILLER, Jacques-Alain, »Context and Concepts«, in: Richard Feldstein/Bruce Fink/Maire Jaanus (Hg.), *Reading Seminar XI. Lacan's Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis: the Paris Seminars in English*, Albany 1995, 3–15.
- MINDT, Carsten, *Verfremdung des Vertrauten. Zur literarischen Ethnografie der ›Bundesdeutschen im Werk Gisela Elsners*, Hamburg 2009.
- MITCHELL, W. J. T., *Bildtheorie*, hg. u. mit einem Nachwort v. Gustav Frank, übers. v. Heinz Jatho u.a., Frankfurt a.M. 2008.
- MITSCHERLICH, Alexander und Margarete, *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, München 1968.
- MON, Franz, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis«. Bilder und Wörter: Das Prinzip Collage in zwei Büchern Ror Wolfs«, in: *Sprache lebenslänglich* (2016), 353–374.

- MOSER, Samuel, »DISIECTI MEMBRA POETAE. Friederike Mayröckers ROSENFRAGMENT – eine écriture érotique«, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Friederike Mayröcker*, Frankfurt a.M. 1984, 295–309.
- MÜHLHÄUSER, Regina, »Sexuality, Sexual Violence, and the Military in the Age of the World Wars«, in: Karen Hagemann/Stefan Dudink/Sonya O. Rose (Hg.), *The Oxford Handbook of Gender, War, and the Western World since 1600*, Oxford 2020, 539–560.
- MÜLDER-BACH, Inka, »Einleitung«, in: Inka Mülder-Bach/Jens Kersten/Martin Zimmermann (Hg.), *Prosa Schreiben. Literatur – Geschichte – Recht*, Paderborn 2019, 1–11.
- MÜLLER-DANNHAUSEN, Lea, *Zwischen Pop und Politik. Elfriede Jelineks intertextuelle Poetik in wir sind lockvögel baby!*, Berlin 2011.
- MÜLLER-TAMM, Jutta, »Vermeintliche Gemeinplätze: Das literarische Jahr 1968«, in: Knut Nevermann (Hg.), *Die 68er. Von der Selbst-Politisierung der Studentenbewegung zum Wandel der Öffentlichkeit*, Hamburg 2018, 95–114.
- MÜLLER-TAMM, Jutta/SCHUBERT, Caroline/WERNER, Klaus Ulrich, »Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Schreiben als Ereignis. Künste und Kulturen der Schrift*, München 2018, 1–14.
- MUSCH, Jochen/RÖSLER, Peter, »Schnell-Lesen. Was ist die Grenze der menschlichen Lesegeschwindigkeit?«, in: Martin Dresler (Hg.), *Kognitive Leistungen. Intelligenz und mentale Fähigkeiten im Spiegel der Neurowissenschaften*, Heidelberg 2011, 89–106.
- NEUMANN, Gerhard, »Die Schreibszene. Im Leben und in der Literatur. Ein Aperçu«, in: Christine Lubkoll/Claudia Öhlschläger (Hg.), *Schreibszenen. Kulturpraxis – Poetologie – Theatralität*, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2015, 25–29.
- NICOLOSI, Riccardo, »Der Abenteuerheld in der sowjetischen Literaturtheorie der 1920er Jahre (von Šklovskij bis Bachtin)«, in: Oliver Grill/Brigitte Obermayr (Hg.), *Abenteuer in der Moderne*, Paderborn 2020, 229–249.
- OBERMAYR, Brigitte, »Metaabenteuer. Vsevolod Ivanovs und Viktor Šklovskijs Roman Iprit im Kontext der frühsowjetischen Abenteuer-Konjunktur«, in: Oliver Grill/Brigitte Obermayr (Hg.), *Abenteuer in der Moderne*, Paderborn 2020, 251–272.
- OHMANN, Richard, »Speech-Actes and the Definition of Literature«, in: *Philosophy & Rhetoric* 4/1 (1971), 1–19.
- ORT, Claus-Michael, »Was ist Realismus?«, in: Christian Begemann (Hg.), *Realismus. Epoche – Autoren – Werke*, Darmstadt 2007, 11–26.
- ORTHEIL, Hanns-Joseph, *Schreiben dacht am Leben. Notieren und Skizzieren*, Berlin 2011.
- PAULER, Monika, *Die Rolle der Erinnerung in Ror Wolfs ›Fortsetzung des Berichts‹*, Magisterarbeit, zugl. Universität Hamburg 1995, Hamburg 1997.
- PAULER, Monika, »Lauter alte Bekannte, Wobser zum Beispiel. Anmerkungen zum Kunstfigurenarsenal und der erzählkritischen Narration des Ror Wolf«, in: Oliver Jahn/Kai U. Jürgens (Hg.), *Ähnliches ist nicht dasselbe. Eine rasante Revue für Ror Wolf*, Kiel 2002, 189–208.
- PEIRCE, Charles Sanders, *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, hg. v. Charles Hartshorne u. Paul Weiss, Cambridge 1978.
- PETERSEN, Jürgen H., *Der deutsche Roman der Moderne. Grundlegung – Typologie – Entwicklung*, Stuttgart 1991.
- PETHES, Nicolas, »Leseszenen. Zur Praxeologie intransitiver Lektüren in der Literatur der Epoche des Buchs«, in: Irina Hron/Jadwiga Kita-Huber/Sanna Schulte (Hg.), *Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität*, Heidelberg 2020, 101–132.

- PFISTER, Christian, »Das ›1950er Syndrom‹ – die umweltgeschichtliche Epochenschwelle zwischen Industriegesellschaft und Konsumgesellschaft«, in: Christian Pfister (Hg.), *Das 1950er Syndrom. Der Weg in die Konsumgesellschaft*, 2. Aufl., Bern/Stuttgart/Wien 1996, 51–95.
- PFOTENHAUER, Helmut, »Bild und Schrift. Zur Funktion von Medienwechseln in der realistischen Literatur: Stifter, Keller«, in: Jürgen Barkhoff/Gilbert Carr/Roger Paulin (Hg.), *Das schwierige 19. Jahrhundert. Festschrift für Eda Sagarra*, Tübingen 2000, 207–217.
- PIETZCKER, Carl, »Das Groteske«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 45/2 (1971), 197–211.
- PIWITT, Hermann Peter, »Landschaft des Gedächtnisses und Augenblick«, in: Baier (Hg.), *Über Ror Wolf* (1972), 22–27.
- PLUMPE, Gerhard (Hg.), *Theorie des Bürgerlichen Realismus. Eine Textsammlung*, Stuttgart 1985.
- PLUMPE, Gerhard, »Der Widerstand der Welt. Realismus und Literatur der Moderne«, in: Alexandra Kleihues (Hg.), *Realitätseffekte. Ästhetische Repräsentationen des Alltäglichen im 20. Jahrhundert*, München 2008, 13–23.
- POLASCHEGG, Andrea, *Der Anfang des Ganzen. Eine Medientheorie der Literatur als Verlaufskunst*, Göttingen 2020.
- POLGAR, Alfred, »Die Schreibmaschine«, *Kleine Schriften* Bd. 4: Literatur, hg. v. Marcel Reich-Ranicki in Zusammenarbeit mit Ulrich Weinzierl, Reinbeck 1984, 246–248.
- POLT-HEINZL, Evelyn, »Bilder.Schreiben. Über Elfriede Jelineks Umgang mit Vordergrund, Hintergrund und Übermalung«, in: Pia Janke (Hg.), *Elfriede Jelinek: ›Ich will kein Theater. Mediale Überschreitungen*, Wien 2007, 446–462.
- PREISENDANZ, Wolfgang, »Humor als Rolle«, in: Odo Marquard/Karlheinz Stierle (Hg.), *Identität*, München 1996, 423–434.
- PREISENDANZ, Wolfgang, »Komik als Komplement der Erfassung von Kontingenzen«, in: Gerhart von Graevenitz/Odo Marquard (Hg.), *Kontingenz*, München 1998, 383–401.
- PRIGOGINE, Ilya/STENGERS, Isabelle, *Order out of Chaos. Man's new Dialogue with Nature*, London 1984.
- PROTZNER, Wolfgang, »Vom Hungerwinter bis zum Beginn der ›Fresswelle‹«, in: Ders. (Hg.), *Vom Hungerwinter zum kulinarischen Schlaraffenland. Aspekte einer Kulturgeschichte des Essens in der Bundesrepublik Deutschland*, Wiesbaden, 1987, 11–30.
- RANCIÈRE, Jacques, *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*, hg. v. Maria Muhle, übers. v. Maria Muhle, Susanne Leeb und Jürgen Link, Berlin 2008.
- RASCHIG, Barbara, *Bizarre Welten. Ror Wolf von A bis Z*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors des Fachbereichs Sprach- und Literaturwissenschaften der Universität-Gesamthochschule Siegen Siegen im April 2000, abrufbar unter <https://www.ub.uni-siegen.de/pub/diss/fb3/2002/raschig/raschig.pdf>, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.
- RATHJEN, Friedhelm, »«: ? – : »ne Pause ! !« kreischte ich;«. Arno Schmidt und die Interpunktion«, in: Carola Hilmes/Dietrich Mathy (Hg.), *Die Magie der Unterbrechung*, Bielefeld 1999, 32–47.
- RAUNKIÆR, Christen, *The Life Forms of Plants and Statistical Plant Geography*, Oxford 1934.

- RAUTZENBERG, Markus, »Opazität«, in: *Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik* 4 (2012), 136–146.
- RAUTZENBERG, Markus/WOLFSTEINER, Andreas, »Einführung«, in: Markus Rautzenberg/Andreas Wolfsteiner (Hg.), *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität*, München 2010, 9–21.
- RAUTZENBERG, Markus, *Die Gegenwendigkeit der Störung. Aspekte einer postmetaphysischen Präsenztheorie*, Berlin/Zürich 2009.
- REBENTISCH, Juliane, »Realismus heute. Kunst, Politik und die Kritik der Repräsentation«, in: Cornelia Klinger (Hg.), *Blindheit und Hellsichtigkeit. Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der Gegenwart*, München 2014, 245–262.
- REICHERT, Klaus, *Wolkendienst. Figuren des Flüchtigen*, Frankfurt a.M. 2016.
- RICARDOU, Jean, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris 1967.
- RIHA, Karl, »Prä-Pop/Pop/Post-Pop«, in: Dirck Linck/Gert Mattenklott (Hg.), *Abfälle. Stoff- und Materialrepräsentation in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre*, Hannover-Laatzten 2006, 17–30.
- RIHA, Karl, »Vom Erinnern und Vergessen der Welt«, in: Frankfurter Verlagsanstalt (Hg.), *Anfang & vorläufiges Ende* (1992), 236–239.
- RIHA, Karl, »mein famili wie wundersam«. Zu Raoul Tranchirers (Ror Wolfs) Moritaten«, in: Baier (Hg.), *Über Ror Wolf* (1972), 125–131.
- RITZER, Monika, »Realismus«, in: Weimar et al. (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Bd. 3 (2003), 217–221.
- RODENHEBER, Andreas, »Ror Wolf«, in: Francois Bondy (Hg.), *Harenbergs Lexikon der Weltliteratur Bd. 5*, Dortmund 1989, 3095.
- RÖGGLA, Kathrin, »Ästhetik des Stotterns. Wenn die Sprache ins Schlingern gerät«, *FAZ* (02.09.2016), abrufbar auf <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/schlingernde-sprache-zur-aesthetik-des-stotterns-14417719.html>, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.
- RÖHL, Anja, *Das Elend der Verschickungskinder. Kindererholungsheime als Orte der Gewalt*, Gießen 2021.
- RONZHEIMER, Elisa, *Poetologien des Rhythmus um 1800. Metrum und Versform bei Klopstock, Hölderlin, Novalis, Tieck und Goethe*, Berlin/Boston 2020.
- ROSSET, Clément, *Das Reale. Traktat über die Idiotie*, übers. v. Renate Hörisch-Hellgrath, Frankfurt a.M. 1988.
- ROSSET, Clément, *Das Reale in seiner Einzigartigkeit*, übers. v. Ronald Vouillé, Berlin 2000.
- ROSSFELD, Roman, »Ernährung im Wandel. Lebensmittelproduktion und -konsum zwischen Wirtschaft, Wissenschaft und Kultur«, in: Heinz-Gerhard Haupt/Claudius Torp (Hg.), *Die Konsumgesellschaft in Deutschland 1890–1990. Ein Handbuch*, Frankfurt/New York 2009, 27–45.
- RÖTTGERS, Kurt, »Medialität generiert Realität – Prüfung einer These«, in: Susanne Knaller/Harro Müller (Hg.), *Realitätskonzepte in der Moderne. Beiträge zu Literatur, Kunst, Philosophie und Wissenschaft*, München 2011, 193–228.
- SACHS-HOMBACH, Klaus, »Das Realismusproblem«, in: *figurationen. gender literatur kultur* 20/1 (2019), 21–33.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, übers. v. Herman Lommel, hg. v. Charles Bally u. Albert Sechehaye, 3. Aufl., Berlin/New York 2001.

- SCHADE, Sigrid, »Posen der Ähnlichkeit. Zur wiederholten Entstellung der Fotografie«, in: Birgit Erdle/Sigrid Weigel (Hg.), *Mimesis. Bild und Schrift*, Köln 1996, 65–81.
- SCHÄFER, Jörgen, *Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre*, Stuttgart 1998.
- SCHAFFRICK, Matthias/WERBER, Niels, »Die Liste, paradigmatisch«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 47/3 (2017), 303–316.
- SCHEGLOFF, Emanuel/JEFFERSON, Gail/SACKS, Harvey, »The Preference for Self-Correction in the Organisation of Repair«, in: *Language* 53 (1977), 361–382.
- SCHERPE, Klaus R., »Beschreiben, nicht Erzählen! Beispiele zu einer ästhetischen Opposition«, in: *Zeitschrift für Germanistik* 6/2 (1996), 368–383.
- SCHNEUNEMANN, Rainer, »Erzählen im Kreise«, in: Baier (Hg.), *Über Ror Wolf* (1972), 28–34.
- SCHILDT, Axel, *Die Sozialgeschichte der Bundesrepublik Deutschland bis 1989/90*, Berlin/Boston 2007.
- SCHLEGEL-MATTHIES, Kirsten, »Liebe geht durch den Magen: Mahlzeit und Familienglück im Strom der Zeit. Geht die alte häusliche Tischgemeinschaft zu Ende?«, in: Hans Jürgen Teuteberg (Hg.), *Die Revolution am Esstisch. Neue Studien zur Nahrungskultur im 19./20. Jahrhundert*, Stuttgart 2004, 148–161.
- SCHMEIL, Otto/FITSCHEN, Jost/SEYBOLD, Siegmund, *Die Flora Deutschlands und der angrenzenden Länder. Ein Buch zum Bestimmen aller wildwachsenden und häufig kultivierten Gefäßpflanzen*, 95. vollst. überarb. Aufl., Wiebelsheim 2011.
- SCHMIDT, Siegfried J., »Was heißt ›Experiment in der Kunst‹? ›Kunst als Experiment?‹ Einige Diskussionsthesen«, in: Siegfried J. Schmidt (Hg.), *Das Experiment in Literatur und Kunst*, München 1978, 8–12.
- SCHMIDT, Siegfried J., »Erzählen ohne Geschichte. F. Mayröcker oder ein Exempel einer konstruktivistischen Narratologie«, in: *Zeitschrift für Germanistik* 10 (1989), 397–405.
- SCHMIDT, Siegfried J., *Fusztapfen des Kopfes. Friederike Mayröckers Prosa aus konstruktivistischer Sicht*, Münster 1989.
- SCHMIDT, Wolf, »Stimme«, in: Matías Martínez (Hg.), *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, 131–138.
- SCHMIDT, Wolf, *Elemente der Narratologie*, 3., erw. u. überarb. Aufl., Berlin/Boston 2014.
- SCHMIDT-DENGLER, Wendelin, »Friederike Mayröcker: brüht – zur großen Prosa der Friederike Mayröcker«, in: *Studia austriaca: Friederike Mayröcker* (2001), 75–83.
- SCHMIDT-HENKEL, Gerhard et al., »Nachwort«, in: Dies. (Hg.), *Trivialliteratur. Aufsätze*, Berlin 1964, 260–265.
- SCHMIDT-HENKEL, Gerhard, »Ror Wolf: Fortsetzung des Berichts«, in: Frankfurter Verlagsanstalt (Hg.), *Anfang & vorläufiges Ende* (1992), 77–81.
- SCHMITZ-EMANS, Monika, *Schrift und Abwesenheit. Historische Paradigmen zu einer Poetik der Entzifferung des Schreibens*, München 1995.
- SCHMITZ-EMANS, Monika, *Die Sprache der modernen Dichtung*, München 1997.
- SCHMITZ-EMANS, Monika, »Die Laterna magica der Erzählung. Zur Semantik eines Bilderzeugungsverfahrens und seiner poetologischen Funktion«, in: *Monatshefte* 102/3 (2010), 300–325.
- SCHMITZ-EMANS, Monika, *Enzyklopädische Phantasien. Wissensvermittelnde Darstellungsformen in der Literatur – Fallstudien und Poetiken*, Hildesheim/Zürich/New York 2019.

- SCHMUDE, Michael P., »Rhythmus«, in: Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online* (2013), 223–241, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.
- SCHNYDER, Mireille, »Sieben Thesen zum Begriff der âventiure«, in: Gerd Dicke/Manfred Eikermann/Burkhard Hasebrink (Hg.), *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, Berlin/New York 2006, 369–375.
- SCHÖNTHALER, Philipp, *Die Automatisierung des Schreibens & Gegenprogramme der Literatur*, Berlin 2022.
- SCHREMBS, Edigna, »Experimentelle Prosa der letzten Jahre und ihr Verhältnis zur gesellschaftlichen Wirklichkeit – am Beispiel Thomas Bernhard, Ror Wolf, Jürgen Becker, Gert Friedrich Jonke«, in: *Der Deutschunterricht* 25 (1973), 68–82.
- SCHRÖTER, Harm G., »Zur Geschichte der Marktforschung in Europa im 20. Jahrhundert«, in: Rolf Walter (Hg.), *Geschichte des Konsums. Erträge der 20. Arbeitstagung der Gesellschaft für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte 23.–26. April 2003 in Greifswald*, Stuttgart 2004, 319–336.
- SCHUMACHER, Eckhard, *Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart*, Frankfurt a.M. 2003.
- SCHÜTTE, Material, *Konstruktion, Variabilität*, Magisterarbeit, zugl. Universität Bielefeld 1983, Frankfurt a.M. 1987.
- SCHÜTZ, Erhard, »Nach dem Entkommen, vor dem Ankommen. Eine Einführung«, in: Elena Agazzi/Erhard Schütz (Hg.), *Handbuch Nachkriegskultur. Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945–1962)*, Berlin/Boston 2013, 1–139.
- SCHWARTE, Ludger, »Die Kunst der Leerstelle. Sprachlosigkeit als Voraussetzung der Verständigung«, in: Barbara Gronau/Alice Lagaay (Hg.), *Performanzen des Nichttuns*, Wien 2008, 33–43.
- SEBALD, W. G., *Luftkrieg und Literatur. Mit einem Essay zu Alfred Andersch*, München 1999.
- SEEL, Martin, »Landschaft als Geschehen der Natur und der Stadt«, in: *Compar(a)ison* 1 (1998), 7–16.
- SEEL, Martin, *Ästhetik des Erscheinens*, München/Wien 2000.
- SEEBLEN, Georg, »Trivialität, Unterhaltung, High und Low«, in: Moritz Baßler/Eckhard Schumacher (Hg.), *Handbuch Literatur & Pop*, Berlin/Boston 2019, 152–162.
- SEIDEL, Wilhelm, »Rhythmus/numerus«, in: Albrecht Riethmüller (Hg.), *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Ordner V: P–Se, hg. im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz nach Hans Heinrich Eggebrecht, Stuttgart 1972–2006, nicht durchgehend paginiert.
- SELTING, Magret, »Reparaturen und lokale Verstehensprobleme oder: Zur Binnenstruktur von Reparatursequenzen«, in: *Linguistische Berichte* 108 (1987), 128–149.
- SEPP, Arvi/MARTENS, Gunther, »Das Subversive in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Zum Geleit«, in: Dies. (Hg.), *Gegen den Strich. Das Subversive in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur nach 1945*, Berlin 2017, 1–6.
- SERA, Mareike, *Das Innerste denken. Das Groteske in den Filmen Jan Svankmajers*, Bielefeld 2019.
- SERRES, Michel, *Der Parasit*, Frankfurt a.M. 1981.
- SERRES, Michel, *Hermes IV. Verteilung*, übers. v. Michael Bischoff, Berlin 1993.
- SETZWEIN, Monika, *Zur Soziologie Des Essens. Tabu. Verbot. Meidung*, Opladen 1997.

- SHANNON, Claude E., »Communication in the Presence of Noise«, in: *Proceedings of the IEEE* 86/2 (1998).
- SHARON, Marcus/LOVE, Heather/BEST, Stephen, »Building a Better Description«, in: *Representations* 135 (2016), 1–21.
- SILVERMAN, Kaja, *Male Subjectivity at the Margins*, New York/London 1992.
- SIMMEL, Georg, »Philosophie der Landschaft«, in: Michael Landmann/Margarete Susman (Hg.), *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, Stuttgart 1957, 141–152.
- SIMMEL, Georg, »Soziologie der Mahlzeit«, in: Michael Landmann/Margarete Susman (Hg.), *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, Stuttgart 1957, 243–250.
- SIMON, Ralf, »Übergänge. Literarischer Realismus und ästhetische Moderne«, in: Christian Begemann (Hg.), *Realismus. Epoche – Autoren – Werke*, Darmstadt 2007, 207–223.
- SIMON, Ralf, *Die Idee der Prosa. Zur Ästhetikgeschichte von Baumgarten bis Hegel mit einem Schwerpunkt bei Jean Paul*, München 2013.
- SIMON, Ralf, »Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa«, in: Armen Avanessian/Jan Niklas Howe (Hg.), *Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen*, Berlin 2014, 124–144.
- SIMON, Ralf, »Zur Theorie der Prosa: Zwischen semiotischem Nullniveau und hypertropher Selbstreferenz«, in: Svetlana Efimova/Michael Gamper (Hg.), *Prosa. Geschichte, Poetik, Theorie*, Berlin/Boston 2021, 113–130.
- SIMONS, Oliver, »Nullpunkt, Neutrum, Punktum. Das Reale bei Roland Barthes«, in: Stefan Börnchen/Georg Mein/Martin Roussel (Hg.), *Name, Ding. Referenzen*, München 2012, 199–218.
- SIMONS, Oliver, »Nicht-euklidische Räume«, in: Dünne/Mahler (Hg.), *Handbuch Literatur & Raum* (2015), 272–280.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor, »Die Kunst als Verfahren«, in: Jurij Striedter (Hg.), *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1971, 3–35.
- SMITH-PREI, Carrie, *Revoltin' Families. Toxic Intimacy, Private Politics, and Literary Realism in the German Sixties*, Toronto 2013.
- SMOLA, Gertrud, *Volkstümliche Pflanzennamen der Steiermark*, Graz 1957.
- SOKOLOWSKY, Kay, »Nachwort«, in: Wolf, Pilzer und Pelzer. RWW, *Prosa II* (2010), 193–213.
- SOMMER, Roy, »Erzählliteratur der Gegenwart (ab 1930)«, in: Matías Martínez (Hg.), *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, Stuttgart 2011, 272–283.
- SONDEREGGER, Ruth, »Ist Kunst, was rauscht? Zum Rauschen als poetologischer und ästhetischer Kategorie«, in: Andreas Hieppo/Katja Stopka (Hg.), *Rauschen. Seine Phänomenologie und Semantik zwischen Sinn und Störung*, Würzburg 2001, 29–41.
- SONTAG, Susan, *Regarding the Pain of Others*, New York 2003.
- SÖNTGEN, Beate, »Interieur. Vom Wohnen in Bildern«, in: Eva Horn (Hg.), *Literatur als Philosophie – Philosophie als Literatur*, München/Paderborn 2006, 139–152.
- SPIEGEL, Hubert, »Das Wort soll glänzen. Ein Sprachartist auf der Rennbahn des Reims, ein Collagenspieler, der die Angst vor dem leeren Blatt Papier nie kennenlernen musste: ein Besuch bei Ror Wolf zum Achtzigsten«, in: Wilm (Hg.), *Alles andere später* (2019), 95–100.
- SPITZER, Leo, *Stilstudien* Bd. 2, München 1961.

- SPRINGER, Luise, »Störung und Repair. Diskursive Verfahren der Verständnissicherung«, in: Albert Kümme/Erhard Schüttpe/ (Hg.), *Signale der Störung*, München 2003, 43–57.
- STEINECKE, Karin, »Wie das Moosglöckchen zu seinem Namen kam. Geschichten und Gedanken zum 300. Geburtstag von Carl von Linné«, in: *Der Palmengarten* 71/2 (2007), 95–104.
- STINGELIN, Martin, »Schreiben«. Einleitung«, in: Ders. (Hg.), »Mir e/elt vor diesem tinten-/lecksenden Säkulum«. *Schreibszenen im Zeitalter der Manuskripte*, hg. in Zusammenarbeit mit Davide Giuriato u. Sandro Zanetti, München 2004, 7–21.
- STINGL, Elena, »Prose engagée« oder die Last der prosaischen Wirklichkeit: Bataille vs. Sartre«, in: Svetlana Efimova/Michael Gamper (Hg.), *Prosa. Geschichte, Poetik, Theorie*, Berlin/Boston 2021, 285–301.
- STOCKHAMMER, Robert, *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*, München 2007.
- STOCKHAMMER, Robert, 1967. *Pop, Grammatologie und Politik*, Paderborn 2017.
- STOPKA, Katja, *Semantik des Rauschens. Über ein akustisches Phänomen in der deutschsprachigen Literatur*, München 2005.
- STROWICK, Elisabeth, *Gespenster des Realismus. Zur literarischen Wahrnehmung von Wirklichkeit*, München 2019.
- STRUBE, Rolf, »Eine Schule der Wahrnehmung«, in: Frankfurter Verlagsanstalt (Hg.), *Anfang & vorläufiges Ende* (1992), 99–111.
- TAGG, John, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Houndmills/London 1993.
- TAPPE, Heinrich, »Alkoholkonsum in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert. Entwicklung und Determinanten des Trinkverhaltens«, in: Hans Jürgen Teuteberg (Hg.), *Die Revolution am Esstisch. Neue Studien zur Nahrungskultur im 19./20. Jahrhundert*, Stuttgart 2004, 282–294.
- TEUTEBERG, Hans/WIEGELMANN, Günter, *Der Wandel der Nahrungsgewohnheiten unter dem Einfluß der Industrialisierung*, Göttingen 1972.
- THANNER, Veronika/VOGL, Joseph/WALZER, Dorothea, »Die Wirklichkeit des Realismus. Einleitung«, in: Dies. (Hg.), *Die Wirklichkeit des Realismus*, Paderborn 2018, 9–15.
- THEWELEIT, Klaus, »You Give Me Fever«. Arno Schmidt. Seelandschaft mit Pocahontas. *Die Sexualität schreiben nach WW II. Pocahontas IV*, Berlin 2020.
- THIERS, Bettina, *Experimentelle Poetik als Engagement. Konkrete Poesie, visuelle Poesie, Lautdichtung und experimentelles Hörspiel im deutschsprachigen Raum von 1945 bis 1970*, Hildesheim 2016.
- THOMAS, Calvin, »Beckett's Queer Art of Failure«, in: Jean-Michel Rabaté (Hg.), *The New Samuel Beckett Studies*, Cambridge 2019, 157–174.
- THOMAS, R. Hinton/BULLIVANT, Keith, *Westdeutsche Literatur der sechziger Jahre*, Köln 1974.
- TRABANT, Jürgen, »Memoria – fantasia – ingegno«, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.), *Memoria – Vergessen und Erinnern*, München 1993, 406–424.
- TREPL, Ludwig, *Die Idee der Landschaft. Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologiebewegung*, Bielefeld 2012.
- TRITTEL, Günter J., *Hunger und Politik. Die Ernährungskrise in der Bizone (1945–1949)*, Frankfurt/New York 1990.

- TYNJANOV, Jurij, »Literarisches Heute«, in: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze*, übers. v. Waltraud u. Wolfram Schroeder, Leipzig/Weimar 1982, 65–92.
- UMRATH, Barbara, *Geschlecht, Familie, Sexualität. Die Entwicklung der Kritischen Theorie aus der Perspektive sozialwissenschaftlicher Geschlechterforschung*, Frankfurt/New York 2019.
- VAN HOORN, Tanja, »Kleine Typologie des Lexikon-Romans (Okopenko, Pavic, Marti, Wolf)«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 88, 3 (2014), 392–413.
- VAN HOORN, Tanja, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne. Max Ernst, Ernst Jünger, Ror Wolf, W. G. Sebald*, Göttingen 2016.
- VOGEL, Juliane, »Nachtpost. Das Flüstern der Briefstimmen in der Prosa Friederike Mayröckers«, in: Klaus Kastberger/Wendelin Schmidt-Dengler (Hg.), *In Böen wechselt mein Sinn. Zu Friederike Mayröckers Literatur*, Wien 1996, 69–86.
- VOGEL, Juliane, »Keine Leere der Unterbrechung« – *Die Kinder der Toten oder der Schrecken der Falte*«, in: *Modern Austrian Literature* 39, 3/4 (2006), 15–26.
- VOGEL, Juliane, »Stifters Gitter. Poetologische Dimensionen einer Grenzfigur«, in: Sabine Schneider/Barbara Hunfeld (Hg.), *Die Dinge und die Zeichen. Dimensionen des Realistischen in der Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts*, Würzburg 2008, 43–58.
- VOGEL, Juliane, »Kampfplatz spitzer Gegenstände. Schneiden und Schreiben nach 1900«, in: Helmut Lethen/Annegret Pelz/Michael Rohrwasser (Hg.), *Konstellationen – Versuchsanordnungen des Schreibens*, Wien 2013, 67–81.
- VOGL, Joseph, *Über das Zaudern*, Zürich/Berlin 2007.
- VOGT, Jochen, *Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie*, 8., durchges.u. aktualis. Aufl., Opladen 1998.
- VORMWEG, Heinrich, »Literatur und Lebenshilfe, neue Version«, in: *Merkur* 24/268 (1970), 783–786.
- VORMWEG, Heinrich, »Das Neue in der Literatur der fünfziger Jahre – ein Überblick«, in: Jörg Drews (Hg.), *Vom ›Kahlschlag‹ zu ›movens‹. Über das langsame Auftauchen experimenteller Schreibweisen in der westdeutschen Literatur der fünfziger Jahre*, München 1980, 8–19.
- WALDENFELS, Bernhard, »Ordnungen des Sichtbaren«, in: Gottfried Boehm (Hg.), *Was ist ein Bild?*, München 1994, 233–252.
- WARNING, Rainer, »Erzählen im Paradigma. Kontingenzbewältigung und Kontingenzeexposition«, in: *Romanistisches Jahrbuch* 52 (2002), 176–209.
- WASSER, Audrey, »From Figure to Fissure. Beckett's Molloy, Malone Dies, and The Unnamable«, in: *Modern Philology* 109/2 (2011), 245–265.
- WEBB, Ruth, »Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre«, in: *Word & Image* 15/1 (1999), 7–18.
- WEBER, Julia, *Das multiple Subjekt. Randgänge ästhetischer Subjektivität bei Fernando Pessoa, Samuel Beckett und Friederike Mayröcker*, München 2010.
- WEBER, Max, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, 5., revid. Aufl., bes. v. Johannes Winckelmann, Tübingen 1972.
- WEGMANN, Nikolaus: »Engagierte Literatur? Zur Poetik des Klartexts«, in: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hg.), *Systemtheorie der Literatur*, München 1996, 345–365.
- WEGMANN, Thomas, »1968 und der Konflikt um Engagement, Literatur und Interesslosigkeit«, in: Brokoff/Geitner/Stüssel (Hg.), *Engagement* (2016), 213–225.

- WEISSENBERGER, Klaus, »Prosa«, in: Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online* (2013), 321–348, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.
- WELLBERY, David E., »Zur literaturwissenschaftlichen Relevanz des Kontingenzbegriffs. Eine Glosse zur Diskussion um den Poststrukturalismus«, in: Klaus W. Hempfer (Hg.), *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*, Stuttgart 1992, 161–169.
- WELLBERY, David E., »Der Zufall der Geburt. Sternes Poetik der Kontingenz«, in: Gerhart von Graevenitz/Odo Marquard (Hg.), *Kontingenz*, München 1998, 291–317.
- WELSCH, Wolfgang, *Unsere postmoderne Moderne*, 5. Aufl., Berlin 1997.
- WERTH, Wolfgang, »Vielleicht Polzer«, in: Baier (Hg.), *Über Ror Wolf* (1972), 35–40.
- WERTH, Wolfgang, »Reisen mit Nobo«, in: Frankfurter Verlagsanstalt (Hg.), *Anfang & vorläufiges Ende* (1992), 142–144.
- WETZ, Franz Josef, »Die Begriffe ›Zufall‹ und ›Kontingenz‹«, in: Gerhart von Graevenitz/Odo Marquard (Hg.), *Kontingenz*, München 1998, 27–34.
- WEYRAUCH, Wolfgang, »Fortsetzung des Berichts«, in: Frankfurter Verlagsanstalt (Hg.), *Anfang & vorläufiges Ende* (1992), 82–85.
- WIDMER, Peter, *Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jacques Lacans Werk*, Wien 1997.
- WIDMER, Urs, *1945 oder die ›Neue Sprache‹. Studien zur Prosa der ›Jungen Generation‹*, Düsseldorf 1966.
- WIEDEMANN, Carolin, *Zart und frei. Vom Sturz des Patriarchats*, Berlin 2021.
- WIERLACHER, Alois, *Vom Essen in der deutschen Literatur. Mahlzeiten in Erzähltexten von Goethe bis Grass*, Stuttgart u. a. 1987.
- WILM, Jan (Hg.), *Alles andere später. Über Ror Wolf II, Ror Wolf Werke: Supplement*, Frankfurt a. M. 2019.
- WILM, Jan, »Nachwort«, in: Ders. (Hg.), *Alles andere später* (2019), 231–247.
- WILM, Jan, *Ror Wolf. Lesen*, Frankfurt a. M. 2022.
- WIRTH, Uwe, »Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität«, in: Ders. (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M. 2002, 9–60.
- WÖRLER, Frank, *Das Symbolische, das Imaginäre und das Reale. Lacans drei Ordnungen als erkenntnistheoretisches Modell*, Bielefeld 2015.
- WROBEL, Jasmin, *Topographien des 20. Jahrhunderts. Die memoriale Poetik des Stolperns in Haroldo de Campos' Galáxias*, Berlin/Boston 2020.
- ZANETTI, Sandro, »Einleitung«, in: Ders. (Hg.), *Schreiben als Kulturtechnik. Grundlagentexte*, Berlin 2012, 7–34.
- ZELLER, Christoph, »Literarische Experimente. Theorie und Geschichte«, in: Ders. (Hg.), *Literarische Experimente. Medien, Kunst, Texte seit 1950*, Heidelberg 2012, 11–54.
- ZIMMERMANN, Elias, »Wo auch immer jetzt ist. Ein Einstieg anstelle einer Einführung«, in: Lena Abraham et al. (Hg.), *Fenster, Korridor, Treppe. Architektonische Wahrnehmungsdispositive in der Literatur und den Künsten*, Bielefeld 2019, 7–17.
- ZOLLNA, Isabel, »Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung«, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 24/96 (1994), 12–52.

Nachschlagewerke

- Der neue Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch, aus den Quellen zusammengetragen und mit besonderer Bezugnahme auf Synonymik und Antiquitäten unter Berücksichtigung der besten Hilfsmittel ausgearbeitet von Karl-Ernst Georges*, hg. v. Thomas Baier, auf Grundlage der 8., verbesserten und vermehrten Auflage von Heinrich Georges, Hannover und Leipzig 1913, Darmstadt 2013.
- DWDS – *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, abrufbar auf <https://www.dwds.de/>.
- GRIMM, Jakob und Wilhelm, *Deutsches Wörterbuch*, 16 Bände in 32 Teilbänden (1854–1961), digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, abrufbar auf <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB>.
- Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland* vom 23. Mai 1949 (BGBl. S. 1), zuletzt geändert durch Artikel 1 des Gesetzes zur Änderung des Grundgesetzes (Artikel 82) vom 19. Dezember 2022 (BGBl. I S. 2478), abrufbar auf <https://www.bundestag.de/gg>.
- HOAD, T. F. (Hg.), *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology*, Oxford/New York 1996.
- KLUGE, Friedrich, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, völlig neu bearb. v. Elmar Seebold, 22. Aufl., Berlin 1989.
- LAUSBERG, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960.
- LAUSBERG, Heinrich, *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*, München 1963.
- LEXER, Matthias, *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*, 30. Aufl., Stuttgart 1961.
- PFEIFER, Wolfgang, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, abrufbar auf <https://www.dwds.de/d/wb-etymwb>.
- SCHWEIKLE, Günther und Irmgard (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, 2., überarb. Aufl., Stuttgart 1990.
- UEDING, Gert (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online*, Berlin/Boston 2013, abrufbar auf <https://www.degruyter.com/database/hwro/html>.
- WAHRIG, Gerhard (Hg.), *Brockhaus Wahrig. Deutsches Wörterbuch in sechs Bänden*, Wiesbaden/Stuttgart 1980.
- WEIMAR, Klaus gem. mit BRAUNGART, Georg/FRICKE, Harald/GRUBMÜLLER, Klaus/MÜLLER, Jan-Dirk/VOLLHARDT, Friedrich (Hg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Berlin/New York 2007.

