

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/SCHIEFFEL, *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 Verkenntung 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 Sprechaktttheorie 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. Horrormoman* 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.