

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, [...] näherte 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 programmatiche 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 Anfangs 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 BÜTHE, »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 differenzierte

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 immanenten 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 Berichts) verhandelt werden, werden in *Pilzer und Pelzer* explizit Schreibakte dargestellt – wobei es sich bei diesen angesichts äußerst prekärer Schreibusumgebungen 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 »begreiflich[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« 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 vokulärer 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.

daran war kein Zweifel, rauchend, wer weiß das genau, vielleicht feurig geschwänzt, 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 wölbt 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. 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 fernern, aber wirklich noch sehr fernern Detonationen und las: *Bomber über Dünkirchen.*« WOLF, Später kam wieder was anderes, 9.

22 Schreiben als kulturell vorgeprägte Praxis, als »Kulturttechnik« 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 Kulturttechnik]«, 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, momente, 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 »Gedächtnissstütze« 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 Schreibszene

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 Schreibusumgebung 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 Schlaußen, knackend aus den aufplatzenden Tapeten, fleischfarben unter den Brücken und Bodenbelägen hervor [...] schopfartig gebüschtelt, kratzend aus dem Klavier schlaff herab, dickbehaart schabend herab zweilippig schluckend zweilippig zweispaltig über den Schreibtisch, faserig bartlos wachsweich 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, Inschriften zu machen. Es handelt sich nicht um eine konstruktive, sondern um eine eindringende, eindringliche Geste.«

Text expliziertes, metaphorisch lesbaren) *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 zweilippig 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 ›Triebes‹ stellt die bisherige Ordnung, die Normalität des bürgerlichen Interieurs, in Frage und erscheint obszön, geradezu ›perverse‹ (»zweilippig 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 »Tappen«) wuchernden Trieben mitgeführte Sexuelle stört und bringt doch zugleich Neues hervor.³³

29 Susanne Krämer spricht (im Kontext des Schreibens) von »*artificielle[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 Hanuschek 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.« HANUSCHEK, »Gegner des Ich- und Wirklichkeitsschwindels«, 33.

32 Die Störung sei, so kommentiert Bernadette Grubner die Triebtheorie Freuds, der psychosexuellen Entwicklung konstitutiv »eingeschrieben«: GRUBNER/TOMIČ, »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 Trespe und Zwenke Schwingel und Schwaden Binse und Simse Marbel und Fennich Abbiß Rempe und Kränke Spark oder Sperk Schilf große Stenze schwarz Rauer 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*), »Trespe« (*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 Kohlzpflanze (*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 »Rauh[e]n Maier«, auch »Roter Maier« (*Amaranthus lividus*), der Familie der Rötegewächse zugehörig, folgt logisch mit »Krapp« der Färberkrapp (*Rubia tinctorum*). Mit »Kresse«, »Käsekohl« (gängiger: Blumenkohl), dem Wegerichgewächs »Lochschlund« (*Anarrhinum*) und »Rankensenf« (*Sisymbrium officinalea*) 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 raunkiärschen 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 im in 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 hervorgerieben.«³⁷ Der Denkraum, der in *Pilzer und Pelzer* »hervorgerieben« 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. RAUNKIÆR, *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, 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 minutöser 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 botanisiert: 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 vor-genommene) Einhegen und Komponieren auf der Textebene durch die starke Geformt-heit 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 ste-hen fest; ich habe nun aus einem Stoffhaufen von 500 Seiten zu extrahieren und schließ-lich die endgültige Fassung zu finden.«⁴² Das noch im selben Jahr erschienene Prosabuch 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, wel-ches sich gegen das Subjekt »erhebe[] und gegen die Tasten der Maschineandränge[]«.⁴³

Eine solche *écriture automatique*, ein solcher ›Bewußtseinsstrom‹ ist eine Verführung und eine abzuwendende 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 selbstdäig generierenden Text sind, folgt man Flusser in seinen Überlegungen, verschiedene Ordnungen beteiligt. Die schriftliche Artikulation eines »erst nur verschwommen Gedachte[n]« und sich gegen Ordnungs-bestrebungen 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 Ma-schine«.⁴⁷ Erst im Umgang mit den Ordnungen der Sprache, dem schreibenden Körper und der spezifischen Instrumentalität, aktualisiert und realisiert sich das zu Schreib-en-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 Schreib-maschine begleitender Topos bezeichnen. Das Ich in Alfred Polgars *Die Schreibmaschine* etwa spricht dieser Eigenleben und Aktantenstatus zu – auf ihr gebe »ein Wort das andre. Unwillkür-lich 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 auseinanderzudividierende 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 Verführungs kraft 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 »paradoxa 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. Petheus hebt hervor, dass das Modell der Schreibszene 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 Schreibszene literarische Texte als »literature in the making« verstehen (ebd.).

zusammen. Sie ist die Figur des Startens (des einen) als ein (mit dem andern) Schon-Angefangen-Haben.⁵²

Das ›beim‹ der Verfertigung in einem Schreibakt, der schon begonnen hat, bevor das Auszudrückende 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 Ungefährn 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 Schreibszene ersichtlichen) Notwendigkeit der Einhegung dieses Wucherns 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 Hinunterschlängeln 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 evolviert zugleich die Vorstellung eines schreibenden Subjekts, das sich störendem und aufwühlendem (Schreib-)Trieb und Sprache hingibt, wobei sich der literarische Text als »zweispältig«-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 Schreibszene 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 Unhintergehbaren 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 Konkretheit 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 unabsließbaren 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 goyaroten 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 Kontrollsysteem 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 sammele ich alles ein, ich schreibe mich selber ab, ich komponiere eine bereits vorhandene Partitur, dieser wuchernde Schädel, sage ich, dieser Ganglienschungel, 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 »Ganglienschungel« 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, Einbauruinen, 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 Kontrollsyste[m]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 Oxymoron 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 Schreibszener [...] zwischen biographischer Bedeutungsüberfrachtung und -Entleerung« schwebe (ebd., 511).

⁶⁹ MAYRÖCKER, *brütt 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 Liebesspiel 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 *rästen* 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 schmerzhafte – 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 JÜRCENS »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 Schreibszene zur Leseszene

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 Animator 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 Wirklichkeitsschwindels«, insb. 30f.

84 Die »Bemerkung« befindet sich in der Erstausgabe nach der eigentlichen Titelsei 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 Erklärs 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 hinaufsaß, 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 Vakatseite (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 Leereite; 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 Blechscharten 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, verfährt.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 Schlote der Brauerei, ich sehe die Malfabrik 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 drüber 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 drüber‹). Der schon gebremste Wortschwung 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 Inhalt 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 Autoren lesen, die (zumindest in den allermeisten Fällen) niemand – nobody – dazu aufgefordert hat, zu schreiben. Aus dieser Perspektive betrachtet wird Nobo zur Legitimierunginstanz 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 Schreibszene 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 »permanenter 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 Signalflagge. 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 »vernetzte[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 bannen 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 Voran-gegangenen abgrenzenden Nu des Augenblicks: »Nun, nachdem ich alles beschrieben habe, [...] näherte 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 der gestalt 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 Stolperrhythmus Wolfs sagen lässt: umschreibenden) Überarbeitungsprozess eingehetzt 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.

