

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

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

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

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

2 Vgl. zur Abkehrbewegung von überwiegend narrativ organisierter Prosa WARNING, »Erzählen im Paradigma« (2002), dessen titelgebende Formulierung hier in leichter Abwandlung verwendet wird. Der Begriff der Spracherotik wird in Kap. I.3.4 eingeführt.

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

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

3.1 Gesellschaftliche Realität der Sprache. Sprachskepsis und Engagement

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

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

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

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

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

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

6 MON, »Collagetexte und Sprachcollagen«, 351.

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

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

9 Ebd., 29f.

10 Ebd., 30.

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

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

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

¹¹ Ebd., 30 und 34.

¹² Ebd., 30.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

18 MON, »Text als Prozess«, 63.

19 MON, »Collagetexte und Sprachcollagen«, 338.

20 Ebd.

21 Alle Zitate ebd., 339.

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

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

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

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

22 MON, »Text als Prozess«, 63.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁹ WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 9.

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

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

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

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

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

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

³¹ Ebd., 113.

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

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

³⁴ WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 13.

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

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

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

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

35 MON, »Collagetexte und Sprachcollagen«, 347.

36 MON, »Text als Prozess«, 63.

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

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

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

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

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

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

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

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

42 Vgl. ebd., 260f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁷ MON, »Collagetexte und Sprachcollagen«, 338.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

52 MAHLER, »Narrative Vexiertexte«, 398.

53 MON, »Collagetexte und Sprachcollagen«, 352.

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

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

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

54 Vgl. (unter Rückgriff auf die Überlegungen Michel Foucaults und in Bezug auf den Nouveau Roman) MECKE, »Poetiken des Realen im Nouveau Roman«, 44f., der formuliert, das »Reale der Sprache« bestehe nicht mehr in dem, worauf die Sprache »verweist, sondern in ihrer eigenen Materialität, in dem sprachlichen Signifikanten.« Ebd., 45.

55 Zur Unterscheidung der poetischen und praktischen (bzw. bei Šklovskij auch »dichterischen« oder »künstlerischen« und »prosaischen«) Sprache vgl. den 1916 verfassten Aufsatz: ŠKLOVSKIJ, »Die Kunst als Verfahren«, 7–9 sowie JAKOBSON, »Die neueste russische Poesie«, 31. Die Poesie, so Jakobson, richte sich »nach immanenten Gesetzen; die kommunikative Funktion, die sowohl der praktischen als auch der emotionalen Sprache zukommt, wird hier auf ein Minimum reduziert.« Poesie sei stattdessen »die Formung des selbstwertigen, ›selbstmächtigen‹ Wortes« (ebd.). Vgl. zur Literaturtheorie des russischen Formalismus einführend HANSEN-LÖVE, *Der russische Formalismus* (1978) sowie BROKOFF, »Die Geburt der Literaturtheorie aus dem Material avantgardistischer Kunstpraxis«, direktes Zitat im Fließtext ebd., 496.

56 BROKOFF, »Die Geburt der Literaturtheorie aus dem Material avantgardistischer Kunstpraxis«, 489.

57 JAKOBSON, »Die neueste russische Poesie«, 21. Die prägnante Formulierung lautet im Satzkontext: »Eine Form existiert für uns nur so lange, als es uns schwerfällt, sie aufzunehmen, als wir den Widerstand des Materials fühlen, als wir schwanken: ist das Prosa oder Vers, solange uns ›die Backenknochen schmerzen‹.« Ebd., 21–23.

58 »Die normale Beziehung«, kommentiert Terry Eagleton, »zwischen Zeichen und Referenten ist [in der poetischen Sprachverwendung, BB] gestört«. EAGLETON, *Einführung in die Literaturtheorie*, 70. Vgl. hierzu auch BROKOFF, »Die Geburt der Literaturtheorie aus dem Material avantgardistischer Kunstpraxis«, 488f.

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

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

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

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

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

⁶⁰ Ebd., 33.

⁶¹ Ebd., 15.

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

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

⁶⁴ WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 13.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

72 KRONAUER, »Auftritt am Horizont«, 15.

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

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

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

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

77 MON, »Text als Prozess«, 63.

78 Ebd.

79 MON, »Collagetexte und Sprachcollagen«, 339.

80 MON, »Text als Prozess«, 63.

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

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

3.3 Liebe zur Liste. Inszenierung von Sprachmaterial und referentielles Rauschen

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

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

82 Ebd., 30.

83 REBENTISCH, »Realismus heute«, 261.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁹⁰ Dass Holz' Schreiben für viele Schriftsteller*innen der Zeit einen wichtigen Orientierungspunkt darstellte, machen unter anderem Franz Mon und Helmut Heißenbüttel stark: Vgl. MON, »Lehrmeister Arno Holz« (2016); HEISENBÜTTEL, »Vater Arno Holz« (1970). Die Verwandtschaft konkret des wolfschen Verfahrens zu demjenigen Holz' streicht van Hoorn heraus: Vgl. VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 269f.

⁹¹ Vgl. (im Anschluss an Bachtin) FUß, *Das Groteske*, 74. Im deutschsprachigen Raum lässt sich diese Linie zu Johann Fischarts *Affentheuerlich Naupengeheurlicher Geschichtklitterung* von 1575 zurückverfolgen, auf dessen Prättext, *Gargantua et Pantagruel* von François Rabelais (1839/41), Rezensionen zu Wolfs Prosa immer wieder als Ahnen verwiesen haben.

⁹² Vgl. zur »flächigen Ausstellung des Sprachmaterials« in Wortkatalogen, durch die der »Erzähllass« in Vergessenheit gerate und »die pure Wortlust [...] Handlung, Personen, Geschichte« verdränge: VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 269f., Zitate 269. Früh hingewiesen hat auf dieses Phänomen Rainer Scheunemann, der notiert, wie Wolf »parodierend den Wortreichtum der bürgerlichen Sprache, die Nomenklaturen der Botanik und Zoologie, der Küche, des Gemüse-, Fleisch- und Fischmarktes« mobilisierte: SCHEUNEMANN, »Erzählen im Kreise«, 33.

Debüt, »von den Ereignissen ab- und in einen reinen Sprachraum umgelenkt«; die Vermittlungsinstanz überlasse sich bereitwillig »dem musikalischen Sog und Sound der Worte, schaut zu, wie Begriffe sich verselbständigen, wuchern, verknäulen, lässt sie Netze, Listen, Kataloge bilden.⁹³ Im Debüt sieht das Ich^B auf dem Fischmarkt etwa

in Zubern Weißfische Gichtfische Schleimfische Butterfische Peitschenfische vier-fingrige Fingerfische Schnäpperfische Betrügerfische Kahlbäuche Pfeifenfische Hochschauer, [...] mit aufgerissenen Kiemen Schollen und Dorsche, Schratze und Barsche, Welse und Hechte [...] Grundeln Plieten Zopen Schwopen, sich krümmend den Kopf hebend den Mund öffnend, Spitzer Plinken Plinten Rapfen Mülpen Gösen [...]. (FB, 34)

Während in der Akkumulation von Fischnamen, die keinerlei empirische Erkenntnis bereitstellt, die Vermittlung einer Idee oder eines Sinns in den Hintergrund rückt, tritt, wie van Hoorn an der zitierten Passage detailliert herausgearbeitet hat, das Sprachmaterial selbst hervor; die Sprache wird zum Gegenstand, zum *Sujet*.⁹⁴ Allerdings: Selbst noch die absurdsten Fischnamen, die sich im Kontext eines literarischen Texts als genüssliches Freidrehen der Phantasie lesen (»Betrügerfische«, »Hochschauer«), lassen sich, wie van Hoorn zeigt, anhand des Fische-Bands von *Brehms Tierleben* als reale Fischarten verifizieren. Wolf, der für sein Schreiben stark macht, dass alle von ihm verwendeten bzw. dargestellten »Stoffpartikel« und »Sachverhalte [...] aus der Realität stammen und auf die Realität gerichtet sind«,⁹⁵ greift hierbei nicht nur auf die Bezeichnungen der Fische als Material pragmatischer Sprachwirklichkeit, sondern auch auf das reihend-encyklopädische Verfahren Brehms zurück, welches, so van Hoorn, bereits im Referenztext von einer frappierenden Freude am Wort geprägt sei.⁹⁶ Gleichzeitig aber wird die strenge Materialtreue nicht primär im Rahmen einer Wirklichkeitseffekte

93 VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 256.

94 Vgl. ausführlich zu dieser Passage ebd., 270–276. Van Hoorn schlüsselt anhand des Prätexts *Brehms Tierleben* auf, wie Naturgeschichte in Wolfs Debüt zum »Spielball experimentellen Erzählens« (ebd., 276) wird, in dem die biologischen Sinnzusammenhänge der brehmschen Wortlisten ausgehend von ästhetischen Gesichtspunkten umstrukturiert werden.

95 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 13.

96 Vgl. VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 273. – Bereits in der frühen Veröffentlichung *Krogge ist der beste Koch* von 1961 ist die Fischmarkt-Szene angelegt, allerdings zeigt sich auch hier eine im Vergleich mit dem Debüt geradezu realistisch anmutende Erzählweise, in der die Nennung einer wesentlich geringeren Anzahl von Fischnamen sich einem Handlungsverlauf unterordnet, anstatt in sprachseligen Selbstzweck umzuschlagen: »Erst kam ich nach Weischwitz. [...] Ich roch den Geruch von Vieh [...], sah Bäckergesellen, Brote tragend, [...] viele Köche mit weißen Mützen mit Fischen in den Körben, Hechte mit offenen Mäulern und bereit zu verschlingen was da ist, Barsche und Weißfische, Forellen, Karpfen gemächlich, Fahnenfische, phallische Heringe, Neunaugen in Bewegung. Einmal sah ich, wie hinter der mit Eisblumen befrorrenen Glastüre Leute sich etwas zuriefen.« WOLF, »Krogge ist der beste Koch«, 437. Ein Verweis auf den Fische-Band des *Brehm* findet sich markanterweise auch in Arno Schmidts *Aus dem Leben eines Fauns* (von dessen [Brehms, BB] 13 Bänden hat mich immer am meisten interessiert der Band ›Fische‹), mit dem kurz darauf folgenden Vermerk: »Jeder Schriftsteller sollte die Nessel Wirklichkeit fest anfassen; und uns Alles zeigen: die schwarze schmierige Wurzel; den giftgrünen Natternstengel; die prahlende Blume(nbüchse).« SCHMIDT, *Aus dem Leben eines Fauns*, 317.

erzielenden Referentialität nutzbar gemacht, sondern ist an dieser Stelle vielmehr als Regelsetzung zu verstehen, die eine Einschränkung der poetischen Optionen darstellt, um den »Schauplatz« des Experimentierens mit Sprache abzustecken.⁹⁷ Als signifikanter derartiger Schauplatz ist bei Wolf wie auch bei anderen Autor*innen seiner Zeit das Wort und die Wortkombination zu verzeichnen – ein Schauplatz, der besonders prominent von ‹konkret› Schreibenden bespielt wird.

Wörter als Dinge, »wörter zum kauen«. Verbindung von Wortkörpern (Mon)

Franz Mon, dessen poetologischen Reflexionen wie literarische Praxis im Folgenden als interdiskursiver literaturhistorischer Bezugspunkt dienen, beschreibt 1957 mit Blick auf experimentelle Texte eine Verschiebung im Umgang mit den Wörtern. Es habe eine Abkehr stattgefunden von der Verwendung der Wörter als »Gehäuse der Dinge« und Hinwendung zu deren Verständnis als »neue[r] Art von Dingen«.⁹⁸ Als solche enthielten diese nun nicht mehr alleine das, was sie einmal umfingen (»Begriffe, Vorstellungen, Metaphern, Assoziationen«), sondern rückten als sinnlich fühlbare Zeichen selbst ins Zentrum der Aufmerksamkeit: Es tanzten die »Lippen, Zunge, Zähne im Artikulieren« und machten die Wörter so zu eigenen »Gegenstände[n], von Mund und Gaumen getöpfert«.⁹⁹ Sein eigenes Schreiben zielt, so heißt es in seinem *Lesebuch*, auf »wörter wortkörper verbindungen von wörtern verbindungen von wörtern und wortkörpern«, auf »wörter zum kauen«.¹⁰⁰

Mons nach etwa zehnjähriger Arbeit 1968 erschienener, zwischen Prosa und Lyrik angesiedelter Text *herzzero* entwickelt sich aus der Verkettung von sprachlichen Komponenten und Assoziationen, von alltagssprachlichen und redensartlichen, von literarischen und historischen Versatzstücken. Der Autor taste sich, so Harald Hartung, »an Worten weiter, und was er in der Hand hat, ist nicht Welt, es sind immer nur neue Worte«.¹⁰¹ Angestoßen wird der Text immer aufs Neue von der verblüfften Lust am einzelnen Wort: »die zunge reibt sich / am gaumen: wer hätte gedacht, dass / es so viele wörter gibt«.¹⁰² Wie in der Prosa Wolfs finden sich auch in Mons *herzzero* an vielen Stellen Wortketten, die – die Wörter in konkreter Manier als »neue Art von Dingen«¹⁰³ verwendet – ganz explizit nach sprachmateriellen Kriterien der Ähnlichkeit der Wortart bzw. des Wortkörpers oder des Klangs zusammengestellt sind.¹⁰⁴

97 Denn ohne Zweifel, so konstatiert van Hoorn (unter Verwendung eines anderen Vokabulars als dem in dieser Studie gewählten), ist »Sprache in diesem Roman mehr als ein Mittel, um Inhalte zu präsentieren; oder, anders gesagt: fraglos wird hier experimentell erzählt.« VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 256. Zum Experiment als »Schauplatz« vgl. BLÄTTLER, »Demonstration und Explorations«, 237, Zitat ebd.

98 MON, »Die zwei Ebenen des Gedichts«, 219.

99 Ebd.

100 So Mon eingangs zu dem mit *wörter* überschriebenen Teil: MON, *Lesebuch*, 9, Kursiv. im Original.

101 HARTUNG, »Antigrammatische Poetik und Poesie«, 491.

102 MON, *herzzero*, 16.

103 MON, »Die zwei Ebenen des Gedichts«, 219.

104 Zu einem Überblick über Listenhaftigkeit in der Konkreten Poesie vgl. COTTEN, *Nach der Welt* (2008).

zum Beispiel alle Wörter mit ung,
 soweit sie auf ihre Haltbarkeit getestet
 sind wie Verwertung Verwässerung
 Vermenschlichung Verbesserung
 Vernehmung Verleumdung Verfügung
 Verfehlung Vertagung Verheerung
 Vergeudung Verhandlung Verhaftung
 Verselbstständigung Vernichtung
 Verwesung
 Gleich und gleich gesellt sich gern¹⁰⁵

Wenn auch unklar bleibt, nach welchen Maßstäben die hier gelistete Auswahl der Wörter im ›Test‹ auf »Haltbarkeit« für genügend befunden wurden, so ist das Verfahren Mons doch eindeutig: Wesentlich spezifischer als bloß »alle Wörter mit ung« werden hier substantivierte Verben mit dem Präfix ›ver-‹ und dem Suffix ›-ung‹ aneinander gereiht. Das ›gleich und gleich‹ bezieht sich maßgeblich auf die Wortstruktur als ›Materialität‹ der Wörter. Die Semantik ist in *herzzero* dabei keineswegs irrelevant – vor dem Hintergrund des zur Entstehungszeit des Texts erst jüngst vergangenen Nationalsozialismus trägt die Reihe »Verleumdung [...] Verhaftung [...] Vernichtung / Verwesung« eine nicht zu leugnende zeithistorische Signatur.¹⁰⁶ Derartige Sinnfährten ziehen sich durch den gesamten Text, verfestigen sich jedoch nicht zu einem stabilen Gesamtzusammenhang; sie lassen sich nie vollkommen dingfest machen oder in eine eindeutige Aussage überführen. Die gesellschaftliche Realität ist subkutan präsent, auf textueller Ebene aber ist in *herzzero* die (»von Mund und Gaumen getöpfert[e]«) Klanglogik dasjenige Element, das Mons Wortlisten wesentlich stärker bindet als semantische Referenz:

[...] kein
 Apfel fällt allein vom Baum. Obwohl
 längst keine Rede mehr davon ist und
 auch keine Rede mehr zu hören ist aus
 dem Munde einer zufällig
 anwesenden Person, die ihr
 Mäntelchen nach dem Wind hängt,
 weil sie nicht sicher ist, wer alles
 dazugehört zu den Kuglern und
 knickern den Kippern und Kackern
 den Keglern den Knierutschern
 den Korkenziehern den Kutschern

¹⁰⁵ MON, *herzzero*, 132.

¹⁰⁶ Dass sich die referentielle Funktion von Sprache auch in literarischen Strömungen wie der konkreten Dichtung, die explizit die Sprache als Material und Objekt in den Vordergrund rückt, nicht ausklammern lässt und dass vielmehr gerade dies ihr Potential darstellt, betont in Bezug auf konkrete Poesie etwa Monika Schmitz-Emans: »Statt mit ihrem ›konkreten‹ Gebrauch jede ›Bedeutung‹ zu verlieren, gewinnen die Wörter im konkreten Textgebilde sogar an Bedeutungsspielraum – und dies gilt denen, die es bemerken, als Gewinn, wenn nicht gar als eigentliche Intention konkreter Textgestaltung.« SCHMITZ-EMANS, *Die Sprache der modernen Dichtung*, 179f.

den kitzlern den kleppern den kauern
 den katzlern den kiekern den keglern
 den keilern den klecksern den knallern
 klumpern knausern kneifern
 knapsern knatterern knödlern
 knöpfern knuffern knurrern
 [...].¹⁰⁷

Ähnlich wie im obigen Beispiel (»alle wörter mit ung«, »gleich und gleich gesellt sich gern«) wird auch hier die Wortliste metasprachlich kommentiert. Die Ableitung des Sprichworts vom fallenden Apfel lässt bereits erahnen, dass wir es im Folgenden wieder mit einer Häufung von Wörtern eines Stamms zu tun bekommen werden – auch wenn dieser Stamm kein Wortstamm im streng linguistischen Sinne ist.¹⁰⁸ Mit den auf ›k‹ an- und auf ›ern‹ auslautenden Wörtern werden Personengruppen benannt, deren Tätigkeit oder Funktion in vielen Fällen nicht ohne Weiteres dechiffriert werden können, wie sich auch der gesamte Text von *herzzero* einer hermeneutischen Aufschlüsselung entzieht.¹⁰⁹ Mon hat aus der Literatur der Moderne wie auch aus der Sprachforschung klare Konsequenzen für sein Schreiben gezogen. »Schwingend zwischen materialästhetischer Selbstreferentialität und verbalemantischer Referenz, zwischen ästhetischem (Eigen)Sinn und außersprachlicher Bedeutung«, so Michael Lentz, »ist poetische Sprache für Mon Sprache in Bewegung.«¹¹⁰ Die Sprache ist nie allein Mittel, um Inhalte wiederzugeben; gleichwohl ist sie nicht von der gesellschaftlichen Realität abzukoppeln. Die Wörter und Sätze bedeuten ebenso sich selbst wie dasjenige, was sich (historisch) in ihnen angesammelt hat: In Mons Zitatmontagen dessen, was im sprachlichen Gedächtnis hängengeblieben ist (»aus / dem munde einer zufällig / anwesenden person«), zeigt sich, so Heißenbüttel, stets auch die »Anonymität des sprachlichen Gedächtnisses selbst«.¹¹¹ Einem furiosen Spiel mit Sprache verschrieben schöpfen die Texte Mons das vorhandene Reservoir voll aus und erzeugen durch die Dislozierung, Verfremdung und Rekombination bekannten Sprachmaterials unheimliche, wie auch befreidende und

107 MON, *herzzero*, 157.

108 Die klare Erkennbarkeit des Sprichworts wird auch auf der Ebene der Sprachmaterialität erzeugt: »kein / apfel fällt allein vom baum« bildet metrisch die Wendung »Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm« nach und erzeugt durch die lautliche Anknüpfung (»weit« zu »kein« und »allein«) eine klangliche Bindung.

109 Neben je einer neutralen Berufs- (»kutschер[]«) beziehungsweise Tätigkeitsbezeichnung (»kegler[]«), gibt es zwei Bezeichnungen, die eigentlich für Tiere verwendet werden und die, auf Personen angewandt, pejorativ erscheinen (»klepper[]«/»keiler[]«). Einige Personenbezeichnungen sind eindeutig abwertend (»kacker[]«, »knurterscher[]«), einige eröffnen einen recht klar bestimmten Assoziationsraum und wirken tendentiell abwertend (»kleckser[]« etwa lässt auf den Maler, »korkenzieher[]« auf den Trinker oder den Kellner, »kieker[]« auf einen Glotzer, »kauer[]« auf einen Esser, »knauser[]« und »knapser[]« auf einen Geizhals, »kneifer[]« auf einen Feigling schließen). Beim Rest der Bezeichnungen ist das Bezeichnete noch unklarer: Was mit »kippern«, »kitzlern«, »katzlern«, »klumpern« oder »knödlern« gemeint sein könnte, lässt sich, da ein spezifizierender Kontext fehlt, kaum befriedigend auflösen.

110 LENTZ, »Wir haben Sprache, und sie hat uns«, 636.

111 HEISENBÜTTEL, »Sprache zum Stereo-Lesen«, 99.

komische Effekte. Letztere werden vor allem durch die in den Vordergrund rückende sinnliche Wortmaterialität hervorgerufen: Die Wörter entwickeln ein Eigenleben, indem sie sich in ihrer Zusammenstellung anderen, von ihnen verschiedenen Wörtern angleichen und zugleich ihre eigene Identität erhalten. Es entwickelt sich so ein »Liebesakt der Wörter«, in dem die einzelnen Wörter zwischen ihrer Spezifität und ihrer Ähnlichkeit untereinander zu oszillieren beginnen.¹¹²

Klanglogischer Rausch und das Rauschen der Liste

Das Prosawerk Wolfs kombiniert eine Inszenierung des Sprachmaterials in Wortkatalogen mit einem im Vergleich zu Mon ausnehmend stark denotierenden Zug.¹¹³ Die Auswahl aus der Überfülle des Wortmaterials erfolgt bei Wolf dabei – dies ließ sich bereits in der Auseinandersetzung mit der Sprache der Werbung als Material der Collage beobachten – so gut wie nie allein oder primär über sprachmaterielle, sondern stets auch über referentielle Kriterien. In Wolfs Debüt werden neben verschiedenen Arten von Fischen (FB, 34f.) unter anderem auch Suppen (FB, 83), Kuchen (FB, 91), Pflanzen (FB, 103f.), Ungeziefer (FB, 158) und Kräuter (FB, 268f.) in teils langen Listen aneinandergereiht.¹¹⁴ Die meist interpunktionslosen Akkumulationen von einer Klasse zugehörigen Objekten weisen einerseits auf die Vorliebe der Vermittlungsinstanzen für referentielle Ordnungsschemata und Inventarisierung hin, wobei die Strukturierung im Text andererseits nicht von auf Klasse oder Objekt bezogenen, sondern von ästhetischen Regeln geleitet wird. Die Frau des intradiegetischen Ich^B etwa spricht mit Vorliebe von ihrem verstorbenen ersten Mann, der (zu ihrem Verdruss: im Gegensatz zum Ich^B) all ihre Suppen stets mit Genuss gegessen habe, nämlich

Fischsuppen, Kohlsuppen, Brotsuppen, Biersuppen, Mehlsuppen, Milchsuppen, Grießsuppen, Pilzsuppen, Reissuppen, Obstsuppen, Wurstsuppen, Schleimsuppen, Nudelsuppen, Wurzelsuppen, Bohnensuppen, Erbsensuppen, Linsensuppen, Möhrensuppen, Graupensuppen, Hühnersuppen, Tomatensuppen, Gemüsesuppen, Kartoffelsuppen (FB, 83).

Unter der Kategorie ›Suppe‹ finden sich 23 Suppenarten, welche weder nach sachlichen Kriterien (etwa der Einlage) noch einer konventionalisierten Systematisierung (z.B. alphabetisch) sortiert sind, sondern nach ihrer Metrik: Auf zwölf Suppen mit einsilbigem

¹¹² Vgl. KOSLER, »Sprachkritik und Spracherotik in der experimentellen Literatur«, 17, Zitat ebd.

¹¹³ Bei einem vergleichenden Blick auf Mon und Wolf darf zudem nicht vergessen werden, dass Mons Werk von einem wesentlich weiteren Sprachbegriff geprägt ist als dasjenige Wolfs, da Mon von einem auf Geste und Gebärde ausgreifenden Begriff von Sprache ausgeht. Vgl. hierzu MON, »Überlegungen zu einer Theorie der modernen Künste«, 79. Vgl. zum Verhältnis der Positionen Mons und Wolfs auch Raschig, die allerdings keine vergleichende Lektüre der literarischen Texte vornimmt: RASCHIG, *Bizarre Welten*, 106–108 und 120.

¹¹⁴ Listen werden mit Monika Schmitz-Emans zunächst allgemein verstanden als »Reihungen, Aufzählungen und Ansammlungen [...], durch welche eine bestimmte (manchmal große) Menge von Exemplaren zum Ensemble arrangiert wird«: SCHMITZ-EMANS, *Enzyklopädische Phantasien*, 435; zur Liste als Format des Wissens und der Literatur vgl. ebd., 435–443.

Bestimmungswort des Kompositums folgen acht Suppenarten mit zweisilbigem, darauf drei weitere mit dreisilbigem Bestimmungswort.¹¹⁵

Als Organisationsform von Text ist die Liste, insofern sie semantische Felder (›Fische‹, ›Suppen‹) konstituiert,¹¹⁶ nicht über sinnstiftende Zeit-, Handlungs- oder Motivationsstrukturen konfiguriert, sondern trägt nicht- bzw. sogar anti-narrativen Charakter.¹¹⁷ Die im Paradigma einer Liste versammelten Elemente bilden (wie in den obigen Beispielen von Wolf und Mon) Äquivalenzklassen aufgrund grammatischer, phonetischer oder semantischer Ähnlichkeiten bzw. Unähnlichkeiten.¹¹⁸ Als literarisches, und, wie Moritz Baßler starkgemacht hat, insbesondere *popliterarisches* Verfahren zeichnet sich die Liste durch zum ästhetischen Prinzip erhobene, nicht-narrative Serialität und das Etablieren einer »rhythmische[n] Oberfläche« durch »freie Verfahren der Formelbildung, Wiederholung, Variation und Kombination« aus.¹¹⁹ Es geht also in der literarischen Listenbildung, wie auch Umberto Eco konstatiert, gerade »um die lautliche Gestalt [...], das heißt um *Signifikanten*« und die Erzeugung eines »klanglichen Rausch[s] der Liste«.¹²⁰ Die fremdreferentielle Funktion praktischer Listen wird in der literarischen Liste zugunsten der Selbstreferenz gekappt, um das eigene »Verfasst- oder Gemachtsein [...] selbstreflexiv zu thematisieren und damit den Punkt zu treffen, an dem Auflistung zur Kunst wird«¹²¹ – ein Verfahren, das in der (Konzept-)Kunst der 1960er Jahre wie auch der Popliteratur eine Blütezeit erfahrt.¹²²

In der Tat rücken auch in den Listen der Prosa Wolfs vor allem die Signifikanten in den Fokus der Aufmerksamkeit – etwa im Fall der zitierten »Spitzer Plinnen Plinten Rapfen Mülpen Gösen«.¹²³ Der von solchen Passagen ausgehende Rezeptionseindruck lässt

¹¹⁵ Die Suppen-Szene lässt sich auch als Persiflage auf pädagogische Fabeln lesen: Während das die Suppe à la Suppen-Kaspar renitent verweigernde intradiegetische Ich trotz der oben beschriebenen Krankheiten recht robust wirkt, hat dem ersten Mann der Frau des Ich^B, der »immer noch einen Teller« Suppe wollte, und dessen letzte Worte, wie die Frau schluchzend berichtet, »Gib mir noch Suppe« gewesen seien (FB, 83f.), auch das brave Aufessen das Leben nicht gerettet. Zur kritischen Auseinandersetzung mit der Esskultur der Nachkriegszeit vgl. das Kap. II.5.3.

¹¹⁶ Vgl. Jack Goody in seinem 1977 erstmals als »What's in a list?« veröffentlichten, mittlerweile als Klassiker der Listenforschung geltenden Text; hier zitiert nach GOODY, »Woraus besteht eine Liste?«, 384.

¹¹⁷ Listen, so Matthias Schaffrick und Niels Werber, »nivellieren die Bedeutung der Zeitdimension, ordnen ihre Elemente nicht kausal oder temporal, sondern nominal, ordinal oder metrisch an.« SCHAFFRICK/WERBER, »Die Liste, paradigmatisch«, 306f. Vgl. einlässlich zu (literarischer) Listenbildung bzw. Aufzählung MAINBERGER, *Die Kunst des Aufzählens* (2002).

¹¹⁸ Zur als literarisch-ästhetisches Verfahren gedachten Liste als Paradigma vgl. BAßLER, *Der deutsche Pop-Roman*, insb. 102 sowie COTTEN, *Nach der Welt*, 23–25, die von der Liste als »totale[m] Paradigmakonstrukt« spricht.

¹¹⁹ BAßLER, *Der deutsche Pop-Roman*, 149.

¹²⁰ Eco, *Die unendliche Liste*, 118. Vgl. auch COTTEN, *Nach der Welt*, 185, die den Verlust der praktischen Funktion der Alltagsliste »zugunsten einer musikalisch-rhythmischem inkantatorischen Funktion« in der literarischen Liste als Perspektivwechsel beschreibt, in dem es angesichts der Materialität zu einem »Sinnverlust eines Worts oder Symbols« kommt.

¹²¹ SCHAFFRICK/WERBER, »Die Liste, paradigmatisch«, 311.

¹²² Vgl. hierzu auch DIEDERICHSSEN, »Liste und Intensität«, 110f.

¹²³ Die Listenbildung stellt in der Prosa Wolfs einen experimentellen Schauplatz *par excellence* dar, vollzieht sich das Erstellen von Listen doch gerade »im Rand- und Grenzbereich zwischen funk-

sich mit dem Sprach- und Medienwissenschaftler Ludwig Jäger als Wechsel des medialen »Aggregatzustand[s]« der Sprache beschreiben: Als Wechsel von medialer Transparenz eines »unmittelbare[n] ›looking through‹ auf die Semantik des Kommunizierten« zu einem Zustand des ›looking at‹ auf die »Rede in ihrer materialen Präsenz« – und somit zu einem Zustand der Störung, nämlich der »Unterbrechung des Transparenz-Modus«.¹²⁴ Störung und Transparenz sind mit Jäger als zwei »polare funktionale Zustände medialer Performanz«,¹²⁵ als zwei »Modi der Sichtbarkeit« zu verstehen,

die sich in der Regel wechselseitig ausschließen: die Sichtbarkeit des Mediums und die des Mediatisierten. Die *Unsichtbarkeit* (Transparenz) des Zeichens/Mediums ermöglicht, da in diesem Aggregatzustand seine Iterationsbedingungen nicht thematisch sind, den ungestörten ›Realismus‹ des Mediatisierten, während das *Sichtbarwerden* des Mediums, d.h. die Irritation der habitualisierten Gebrauchskontexte, die heraufziehende Krise des ontologischen Scheins indiziert, der dann an den mediatisierten Objekten schwindet.¹²⁶

Jäger bedient sich hier der oft zur Beschreibung von Medialität im Allgemeinen wie auch des Mediums Sprache und dessen Funktionsweise im Besonderen gebrauchten Metapher der Transparenz eines Mediums im gelingenden Vollzug.¹²⁷ Effekt des Sichtbarwerdens des Mediums ist der zumindest partielle oder zeitweise Transparenzverlust bzw. Opazität: die Verunklarung des Aussagegehalts. Dieser Effekt spielt in der Prosa Wolfs sowohl motivisch als auch verfahrenstechnisch eine Rolle, was sich anhand einer Passage aus dem Debüt plastisch machen lässt.

Der Bauer erzählt, auch er hat die Hände an den Mund gelegt und ich muß seine Worte erraten, wie er den Hund, er nennt ihn in diesem Moment zum ersten Mal beim Namen, ich verstehe ihn nicht, der von Natur aus kränklich sei, bei seinen Hundekrankheiten wie Räude Bräune Staupe Zeckenplage Glatzflechte Wabengrind Hundeshunger Pfotenschunde Ohrenzwang gepflegt habe, wie er die Anweisungen eines Arztes, Ublacker oder Üblacker, befolgt habe und wie der Hund, nachdem er, er deutet

tionsbezogenen (zweckgerichteten) und nicht direkt zweckgerichteten (dekontextualisierenden, einübenden, ›spielerischen‹) Tätigkeiten«, wie Schmitz-Emans in Anschluss an Goody schreibt: SCHMITZ-EMANS, *Enzyklopädische Phantasien*, 439.

¹²⁴ Alle Zitate JÄGER, »Störung und Transparenz«, 59f. Konstitutiv eingeschrieben sind diese beiden Zustände der Transparenz und der Störung in das Verfahren der *Transkription*, das sich als jeweiliger Übergang von Störung zu Transparenz beschreiben lässt (ebd., 60). Die Unterscheidung von ›looking through‹ und ›looking at‹ übernimmt Jäger von BOLTER/GRUSIN, *Remediation*, 41. Auf Jägers Überlegungen wird im folgenden Kap. I.4.2 noch ausführlicher eingegangen.

¹²⁵ JÄGER, »Störung und Transparenz«, 60, Kursiv. im Original.

¹²⁶ Ebd., 61, Kursiv. im Original.

¹²⁷ Vgl. exemplarisch ENCELL/VOGL, »Vorwort [Kursbuch Medienkultur]«, 10 und KRÄMER, *Medium, Bote, Übertragung*, 25f. In Bezug auf den literarischen Text (und mit klarer politischer Schlagrichtung) vgl. auch Jean-Paul Sartre, für den die Dichtung die Wörter als Dinge verwendet und daher »verkehrt herum« (SARTRE, *Was ist Literatur*, 17), während der Prosaist gerade derjenige ist »der der Wörter sich bedient«, sie also nicht als »Gegenstände, sondern [als] Gegenstandsbezeichnungen« verwendet (ebd., 23f.). Die Sprache und der Stil der Prosa müssen für Sartre »transparent« und »unbemerkt bleiben«, so dass der Blick durch sie hindurch gehen kann. Ebd., 28.

mit der Hand etwas Schmales Dünnes Schwaches an, beinahe verendet sei und wie er, nun zeigt er etwas Breites Dickes Starkes, mit seiner Hilfe wieder genesen sei [...]. (FB, 14of.)

Auf Ebene der Diegese kann das Ich^B allein akustisch kaum verstehen, was der Bauer erzählt: Die Kommunikation befindet sich (ein auch in der Prosa Becketts oder Weiss' omnipräsenzes Motiv) an der Grenze zum Scheitern, da die korrekte Informationsübertragung gestört zu sein scheint. Kommunikations- bzw. nachrichtentechnisch gesprochen: Wo ein klares Signal (*information*) erkennbar sein, informationstechnische Transparenz herrschen soll, ist ›Rauschen‹ (*noise*); die Information ist nicht mehr eindeutig zu erfassen – »ich muß seine Worte erraten, [...] ich verstehe ihn nicht«.¹²⁸ Aber auch auf der Ebene der Narration ist die ›Informationsübertragung‹ erschwert, wenn unter ›Information‹ der propositionale Aussagegehalt verstanden wird. Das Übermaß der Aufzählung der in den Satzverlauf integrierten Listen lässt das Bezeichnete – die »Hundekrankheiten« – gerade aufgrund der Detailierung, aufgrund des Zuvviels an Information semantisch unscharf werden. Die Textoberfläche rückt in den Vordergrund, erschwert den ›Durchblick‹ auf ein vermeintlich hinter der Oberfläche der Signifikanten liegendes Ausgesagtes. Die Sprache verliert ihre Transparenz – oder, anders gefasst: Die Aussage beginnt zu ›verrauschen‹. Das Rauschen ist hierbei, wie Andreas Hiepko und Katja Stopka formulieren, als das zu begreifen, »was den Künstler fasziniert und den Nachrichtentechniker stört«,¹²⁹ nämlich Störung der Informationsübertragung auf der einen, Sichtbarwerden des Mediums auf der anderen Seite.¹³⁰

Während also die Sprache als Medium und Material im alltäglichen Gebrauch, aber auch in realistischen Schreibweisen (wo diese als *transparentes* Medium den Blick auf das durch sie Mitgeteilte freilegen soll) in den Hintergrund rückt, tritt ihre Materialität, insbesondere ihre Lautlichkeit, in der Prosa Wolfs in den Vordergrund. Die Sprache ver-

-
- 128 Ziel des Nachrichtentechnikers ist die Abschaffung des Rauschens als Störfaktor der Informationsübertragung: Wo *noise* ist, soll *information* sein. Bereits der Titel des grundlegenden Artikels Shannons (»Communication in the Presence of Noise«) deutet jedoch an, dass Kommunikation auch medientechnisch nur vor dem Hintergrund der Störung denkbar ist, »nicht nur«, so Friedrich Kittler, »weil reale Kanäle nie nicht rauschen, sondern weil Nachrichten selber als Selektionen oder Filterungen eines Rauschens generierbar sind«. KITTNER, »Signal-Rausch-Abstand«, 168. Die Information muss, schreibt Markus Rautzenberg, »dem allgegenwärtigen Rauschen mittels Algorithmen und Filtertechniken erst abgerungen werden, bevor *information* und *noise*, Transparenz und Opazität überhaupt unterschieden werden können.« RAUTZENBERG, »Opazität«, 137. Die definitivische Trennung von ›Störung‹ und ›Rauschen‹ ist spezifisch für das Deutsche; im Englischen wird für beide der Begriff ›noise‹ verwendet. Vgl. KÜMMEL, »Störung«, 229.
- 129 Vgl. einführend zum Rauschen zwischen technischer Störung und ästhetischem Phänomen: HIEPKO/STOPKA, »Einleitung [Rauschen]«, Zitat 11. Gemeinsame Grundvoraussetzung beider unterschiedlicher Betrachtungsweisen jedoch sei, das Rauschen »als den notwendigen Hintergrund von Sinn« zu begreifen: Ebd., 11f.
- 130 Vgl. aus mediaphilosophischer Perspektive auch RAUTZENBERG/WOLFSTEINER, »Einführung [Hide and Seek]«, 16. In Bezug auf ästhetische Kontexte vgl. SONDEREGGER, »Ist Kunst, was rauscht?« (2001), die vom »unhintergehbar[n] Doppelcharakter des Rauschens als Fülle und Leere« zugleich spricht (ebd., 38).

weist auf sich selbst, kippt in »intransitive[] Sprachperformanz«.¹³¹ Diese Kippbewegung kann stellenweise, abhängig auch von der jeweiligen Disposition der Leserin, bis hin zum Eindruck eines (völligen) referentiellen Verrauschen, einem Verlust der Referenz-Funktion der Sprache führen – auch wenn ein solches Verrauschen in der Prosa Wolfs immer wieder eingefangen wird und nie gänzlich überhandnimmt. Die Listenbildung in der zitierten Passage der Erzählung des Bauern rückt so nicht nur die Materialität der Signifikanten in den Blick, sondern wird auch insofern »zur Kunst«,¹³² als dass sich im erzählten akustischen und performativen referentiellen (Ver-)Rauschen Motiv und Verfahren kreuzen.

Zu Wolfs Verfahren der Listenbildung lässt sich zusammenfassend festhalten, dass anstelle der schlichten Darlegung eines Sachverhalts (»es gibt äußerst viele Fische mit verblüffend kruden Namen«, »meine Frau kocht viele verschiedene Arten Suppe«) in der Prosa überbordende Wortkataloge geboten werden, die zwar nach referentiellen Kriterien funktionieren, aber weit über die referentielle (Beispiels-)Funktion hinausreichen, so dass – gerade aufgrund des Zuviels an Information – das Bezeichnete zu verrauschen beginnt. Als Zielrichtung listenförmigen Schreibens wird in der Forschung oft die tentative Darstellung eines Understellbaren, weil Unendlichen benannt. Listen entwickeln, so Jack Goody, abhängig von der Art und Weise, wie einzelne Elemente der Liste auf dieser angeordnet werden, eine performative und epistemologische Kraft, die stets zugleich im Horizont der Elemente stehe, die auf der Liste hätten vorkommen können, dies aber nicht tun: Jede Liste spreche als Praxis der Ein- und Ausgrenzung immer auch von der »Notwendigkeit von Grenzziehungen«.¹³³ Diesen Aspekt rückt Umberto Eco in seinen Reflexionen zur ›Unendlichkeit‹ der Liste ins Zentrum, wenn er konstatiert, in poetischen Listen klinge der »*Topos des Unsagbaren*« an:

Angesichts von etwas enorm Großem oder etwas Unbekanntem, über das er nicht genug weiß oder nie etwas wissen wird, bekennt der Autor, daß er unfähig ist, etwas darüber auszusagen. Daher schlägt er eine Aufzählung vor, die als Muster, als Beispiel oder Auszug gedacht ist, und es bleibt dem Leser überlassen, sich den Rest vorzustellen.¹³⁴

Poetische Listen können also nach Eco stellvertretend für die Totalität einer unüberschau-baren, potentiell unendlichen Wirklichkeit einstehen und sich, wie Monika Schmitz-Emans in Anlehnung an diesen schreibt, als »eine Strategie des Umgangs mit dem Understellbarkeitsproblem« lesen lassen.¹³⁵ Eine Strategie, die sich durchaus auch für Wolfs Prosa veranschlagen lässt, wobei das Verfahren hier aufgrund der ausgestellten Banalität des Darzustellenden (Suppen, Hundekrankheiten) wie auch der sprachgrotesken Umsetzung humoristisch gewendet wird. Es herrscht angesichts der Abundanz von Welt kein Pathos der Understellbarkeit, sondern vielmehr die Komik einer ludistisch in Szene gesetzten rauschenden Signifikantoberfläche. Das in der Prosa Wolfs auf

¹³¹ MAHLER, »Narrative Vexiertexte«, 400.

¹³² SCHAFFRICK/WERBER, »Die Liste, paradigmatisch«, 311.

¹³³ GOODY, »Woraus besteht eine Liste?«, 387, vgl. auch ebd., 384.

¹³⁴ ECO, *Die unendliche Liste*, 49.

¹³⁵ SCHMITZ-EMANS, *Enzyklopädische Phantasien*, 435.

Darstellungsebene erzeugte Rauschen lässt sich in Anlehnung an Bettine Menke daher als ein gegen jegliche Evokation eines Absoluten oder Erhabenen gerichtetes *Rauschen der Albernheit* bezeichnen.¹³⁶

Der Katalog der Worte verselbstständigt sich und wird so im Textgefüge zu einer auf ihre Bedeutung hin opaken und albernen Passage des Rauschens: einer keinerlei Handlungsrelevanz mehr besitzenden »semantischen Blase«.¹³⁷ Solche ›Blasen‹ wirken traditionellen Lektüreverfahren von Erzähltexten entgegen und fordern (ähnlich wie die im vorangegangenen Kapitel behandelten ausufernden Beschreibungen) andere, »spezifisch ästhetische« Rezeptionsformen heraus.¹³⁸ Denn die in der Prosa Wolfs sowieso nur spärlich vorhandene Narration kommt in solchen Passagen referentiellen Verrauschens gänzlich zum Erliegen. Der Effekt der Kataloge und Wortballungen ist, wie auch Mon und van Hoorn feststellen, »ein flächiger, anti-narrativer, den Erzählfluss ausbremsender«;¹³⁹ die »Wörterobsession« der wolfschen Prosa »lässt den Erzählfluss stocken.«¹⁴⁰ Gefordert sind von den Leser:innen Formen der Rezeption, die sich nicht mehr – wie in (realistisch verfahrenden) Erzähltexten – primär am Fortgang der Handlung oder dem Innenleben der Figuren orientieren, sondern sich auf die sprachmaterielle (lautliche, rhythmische) Sinnlichkeit des Texts, auf das im Rauschen erscheinende Reale der Sprache einlassen.

3.4 Sinn und Sinnlichkeit. Spracherotisches Prosaschreiben

Trotz allen Spiels mit den Kapazitäten und Qualitäten von gesprochener Sprache, Sprache als Zeichensystem oder Sprachmaterialität etabliert Wolfs Prosa, wie mehrfach betont, stets auch den zumindest losen Rahmen einer Diegese. Sie setzt eine vorstellbare erzählte Welt, eine fiktive Realität sprachlich ins Werk – ein Charakteristikum, das sie von den Texten Mons, aber auch vielen anderen experimentellen (Prosa-)Arbeiten ihrer Zeit unterscheidet. Denn auch wenn in Wolfs Wortketten die Narration zum Stillstand kommt, so wird diese doch als fiktionsproduzierende Kraft nie gänzlich verabschiedet. Die von klanglogischen Kompositionsprinzipien erzeugte »vegetativ wuchernde Sinnlichkeit«¹⁴¹ der Prosa, die zugleich auf den Aufbau einer intradiegetischen Realität zielt, lässt sich exemplarisch anhand einer Passage in den Blick nehmen, in der auch der Ge-

136 Vgl. das Kapitel zu den romantischen Sirenen in MENKE, *Prosopopoia*, 491–609, insb. 572f. Zu Menkes Konzeptualisierung im Vergleich zu Martin Seels und Jaques Derridas allegorisierenden Deutungen des Rauschens als Fülle und Leere, die bei diesen als »erhabene[] Verklärungen eines vorgängigen Chaos oder eines abgrundigen Rauschens« figurieren, vgl. auch SONDEREGGER, »Ist Kunst, was rauscht?«, 37–41, Zitat 39.

137 Ich übernehme den Begriff der »semantischen Blase« von Moritz Baßler, der diesen zur Beschreibung der historischen Kataloge in Flauberts *Salammbô* verwendet: BAßLER, *Deutsche Erzählprosa 1850–1950*, 97.

138 Ebd.

139 VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 269.

140 MON, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis«, 363.

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

genstand ein sinnlich-körperlicher und noch dazu ein im Wortsinn mündlicher ist, nämlich das Essen.

Eine der vielen Geschichten Wobsers handelt von der Tötung des Kochs und spielt während »eine[r] Art Hungerszeit«, in der die Menschen sich ausschließlich von »Ungeziefer Unrat Abfällen« ernährten und die folglich eine Zeit gewesen sei, »in der der Koch keinen Platz hatte« (FB, 179). Während Wobser die Geschichte erzählt, treten

Schlötzer Gibser Wurzer Schutzer Scherzer Röbscher Rauscher Roscher in den Schankraum und setzen sich rockaufknöpfend westezupfend hoserückend an die Tische, und nach ihnen kommen mit den gleichen Gebärden gürtellockernd gaumenschmatzend Brökel Krökel Röbel Fröbel Ströbel Schöbel Döpel. In einer Zeit, sagt Wobser, in der nur Faseriges Traniges Ranziges Holziges Strunkiges Modriges Korkiges Klitschiges Klebrigiges Klümpriges gegessen wurde, sei der Koch wie ein weiß aufgeschütteter Vorwurf dagewesen und habe von Gebackenem Gebratenem Geschmortem Geschmelztem Gesulzenem Geselchtem Gekochtem Gerupftem Gehacktem Gefrorenem Gestürztem Gedünstetem Geräuchertem Gepökeltem Geröstetem Gewürztem Gespicktem Geriebenem Geschlagenem Gepreßtem Gerührtem gesprochen und es mit seinen großen bloßen blassen Händen beschrieben und in der Vorstellung zubereitet abgeschmeckt angerichtet und aufgetragen und dann, wenn diese Vorstellung abgetragen worden sei, sei nur die haarige ledrige poröse Speise dieser Zeit zurückgeblieben, das sei, sagt Wobser, der Grund für die Tötung gewesen, Sie erinnern sich alle. (FB, 180)

Die Sätze in Wolfs Prosa sind zuweilen lang, sie enthalten Listen, deren Umfang und Musikalität zu einem partiellen Verrauschen des Gesagten führen kann – aber dennoch bleiben sie Aussagesätze. Die Sprache hört keineswegs auf, zu bedeuten, doch die Bedeutung wird zumindest streckenweise von der Sinnlichkeit der Wörter als »neue[r] Art von Dingen«¹⁴² überlagert; die Sprache wird »selbstwertig[]«.¹⁴³ Die Aneinanderreichung und Gruppierung von Wörtern in Listen folgt im zitierten Beispiel zunächst logisch-inhaltlichen Kriterien, wenn die Namen der Eintretenden (samt ihrer Gebärden), die Konsistenz beziehungsweise die Zubereitungsart der Speisen, die chronologische Reihung der Tätigkeitsfolge des Kochs, aber auch die präzisierende Eigenschaftsbeschreibung der Hände des Kochs oder der dürftigen »Speise dieser Zeit« benannt werden. Darüber hinaus sind die Wörter auch hier wieder rhythmisch und klanglich komponiert. Die ersten beiden aus Eigennamen bestehenden Wortreihen setzen sich allesamt aus Trochäen zusammen, wobei die erste (»Schlötzer Gibser [...]«), die auf -er-auslautet, von Zischlauten dominiert ist ([-tse] bzw. [-sə], dann [-ʃə]), welche die Reihe auf das [ʃ] des »Schankraum[s]« zulaufen lassen, während die zweite Namensreihe (»Brökel Krökel [...]«) klanglich von der durch Assonanz auf den Umlaut ö und dem Auslauten der Namen auf -ökel, -öbel oder -öpel ([-økl], [-øbl] oder [-øpl]) bestimmt wird, wobei hier der erste Umlaut in »rockaufknöpfend« mehr Umlaute (»Gebärden gürtellockernd«) nach sich zieht, um in die ö-Reihe zu münden.

142 MON, »Die zwei Ebenen des Gedichts«, 219.

143 JAKOBSON, »Die neueste russische Poesie«, 31.

Derartige Passagen fordern die tatsächliche Artikulation der Sätze, ein lautes Lesen heraus:¹⁴⁴ Inszeniert werden »wörter zum kauen«.¹⁴⁵ Der dominant phonetisch organisierte, auf seine Sinnlichkeit pochende Text lässt sich mit Roland Barthes als ein »laute[s] Schreiben« bezeichnen, dessen Ziel »nicht die Klarheit der *messages*« sei, sondern das vielmehr »die mit Haut bedeckte Sprache« suche und damit

einen Text, bei dem man die Rauheit der Kehle, die Patina der Konsonanten, die Wonne der Vokale, die ganze Stereophonie der Sinnlichkeit hören kann: die Verknüpfung von Körper und Sprache, nicht von Sinn und Sprache.¹⁴⁶

In einem solchen lauten Schreiben darf, so Barthes, uneingeschränkte Fülle walten, Autor-in und Leser-in rufen »*mehr, mehr, noch mehr!* noch ein andres Wort, noch ein andres Fest« und finden im Übermaß, im »Paradies der Wörter« eine verbale Lust, die »in Wollust umschlägt«.¹⁴⁷ Insofern das laute Schreiben Wolfs die Artikulation, ein lautlich-physisches Ausformen der Wörter provoziert, geradezu erfordert, wird den Wörtern eine (klangliche) Körperlichkeit gegeben, wird die Sinnlichkeit der Wörter durch den Text evoziert. Die Kombination der Wörter entsteht hierbei als Resultat insbesondere einer lautlichen Affinität; die Komposition der Wortkörper unter Gesichtspunkten des Klangs entwickelt eine »Erotik (im weitesten Sinne des Wortes)«,¹⁴⁸ eine »Spracherotik«.¹⁴⁹ Barthes bezeichnet eine solche erotische »Lust«, die aus der »Stofflichkeit« der Sprache erwächst, an anderer Stelle als den utopischen Zustand des »Rauschen[s] der Sprache«: Als eine »Musik des Sinnns«, in dem die Sprache

ein immenses lautliches Geflecht bildet, in dem der semantische Apparat irrealisirt wäre; der lautliche, metrische, stimmliche Signifikant würde sich in seiner ganzen Pracht entfalten, ohne daß sich jemals ein Zeichen abhebt [...], aber auch – und darin liegt die Schwierigkeit – ohne daß der Sinn brutal verabschiedet, dogmatisch verworfen, kurz, kastriert wird.¹⁵⁰

144 Vgl. zur Sinnlichkeit der wolfschen Sprache auch BÜNDGEN, *Sinnlichkeit und Konstruktion*, 60f. und 70–73, der von den Texten Wolfs als einem »akustischen Ereignis« (ebd., 70) spricht.

145 MON, *Lesebuch*, 9, Kursiv. im Original. – *herzzero* wurde bereits 1962, und zwar auf Grundlage einer teilweisen Vorveröffentlichung im *Diskus*, von Franz Mon für den Hessischen Rundfunk als Hörspiel aufgenommen. Der lange Text Mons ist also (im Gegensatz zu Wolfs Prosa) tatsächlich als ein Sprech- und Hörtext angelegt. Bereits in dem Brief, den Mon (noch unter dem Namen Löffelholz) an Ror Wolf sendet, als er diesem als Redakteur des *Diskus* das Manuskript von *herzzero* für die Vorveröffentlichung schickt, heißt es: »Ich glaube sogar, daß der Text gesprochen erst seine richtige Fassung erhält.« MON, *BRIEFEWECHSEL mit Ror Wolf* [DLA], Brief Löffelholz an Wolf am 28.3.1962.

146 BARTHES, *Die Lust am Text*, 97f. Die körperlich-sinnliche Wirkung von Sprache ist für viele Autor-innen Gegenstand der Reflexion gewesen. Exemplarisch sei hier Gottfried Benn genannt, der in seinem Vortrag *Probleme der Lyrik* die »Verknüpfung von Körper und Sprache« (Barthes) mit dem Bild des Sinnesorgans der Flimmerhaare beschreibt: BENN, »Probleme der Lyrik«, 334.

147 BARTHES, *Die Lust am Text*, 15.

148 BARTHES, »Das Rauschen der Sprache«, 91.

149 Den Begriff der ›Spracherotik‹ übernehme ich von Hans Christian Kosler, der diesen unter anderem für das Schreiben Franz Mons verwendet: KOSLER, »Sprachkritik und Spracherotik in der experimentellen Literatur«, 11.

150 BARTHES, »Das Rauschen der Sprache«, 89.

Die in dieser Art und Weise »dem Signifikanten überantwortete«, rauschende Sprache verbleibt in einem Sinnhorizont; der »undurchdringliche, unsagbare Sinn stünde jedoch in der Ferne wie eine Fata Morgana«, als Leerstelle und Fluchtpunkt der Lust.¹⁵¹

Als ›Spracherotiker‹ auf der Suche nach einem solchen utopischen Rauschen, einer ›Musik des Sinns‹, ist Wolf im Kontext der experimentellen Literatur seiner Zeit in guter Gesellschaft, denn der ›sprachkritische Autor‹, so Christian Kosler, sei »zugleich ein Spracherotiker«.¹⁵² H. C. Artmann bezeichnet sich selbst als ›Kuppler und Zuhälter von Worten‹, die in einer geradezu ›sexuellen‹ Spannung zueinander stünden und ›Unzucht‹ miteinander trieben,¹⁵³ Friederike Mayröcker spricht von ihrem Schreiben als einem ›Liebespiel mit der Sprache‹.¹⁵⁴ In diesem Liebesspiel verschiebt sich, da sich die Wörter und Sätze zumindest partiell von ihren praktischen Funktionen abwenden, auch das Verhältnis der Signifikate zueinander – dieses wird ungewohnt, überraschend, turbulent. Die entstehenden Wortgefüge, Wortkombinationen und Wortkataloge, Sätze und Absätze mit ihren sinnlichen Wortkörperbeziehungen zeitigen – aus der Perspektive der Alltagssprache besehen – nicht nur eine das Dargestellte verunklarenden, sondern auch eine verfremdende, verzerrende, eine groteske Wirkung:¹⁵⁵ »Brökel Krökel Röbel Fröbel Ströbel Schöbel Döpel«.

Diese (groteske) Sinn- und Körperlichkeit der Wörter erhält darüber hinaus noch eine weitere Komponente, wenn, wie in der oben zitierten Passage, die Thematisierung des Essens auch körperliche Wahrnehmungen evoziert. Zwei Wortreihen eröffnen je einen Wortkatalog zu Speisen einer unangenehmen bis ungenießbaren Konsistenz (›Faseriges Traniges [...]‹), sowie zu möglichen Zubereitungsarten von Essen (›Gebackenem Gebratenem [...]‹). Dem haptisch-olfaktorischen Ekelszenario der kulinarisch kargen intradiegetischen Realität wird auf textueller Ebene der zumindest in der verbalen Massierung reichhaltige Traum des Kochs von Essensbergen aller Art gegenübergestellt, in denen primär die Quantität zu zählen scheint. Diese sprachliche wie imaginative Masse wird mithilfe von Wortreihungen weiter bearbeitet. Während der Koch vom Zubereiteten spricht, beschreibt er es zugleich gestisch mit seinen »großen bloßen blassen Händen«, um »in der Vorstellung« die zum Kochen und Servieren notwendigen Handhabungen in korrekter Reihenfolge auszuführen. Was für die Zuhörenden nach beendetem Vorstellungsakt übrig bleibt, ist aber lediglich die »haarige ledrige poröse Speise dieser Zeit«: Während im Wohlklang der »Speise dieser Zeit« die schwärmerische Utopie noch einmal aufscheint, führen die Adjektivattribute auf den deprimierenden Boden der Tatsachen zurück und hinterlassen nichts als die Imagination fasriger, zäher, im Mund zerbröckelnder Essensreste. Jenseits der klängseligen Wortkaskaden lässt sich die Szene also durchaus auch hermeneutisch deuten, wird hier doch die Kraft der

¹⁵¹ Ebd., 90.

¹⁵² KOSLER, »Sprachkritik und Spracherotik in der experimentellen Literatur«, 11.

¹⁵³ »Worte haben eine bestimmte magnetische Masse, die gegenseitig nach Regeln anziehend wirkt; sie sind gleichsam ›sexuell‹, sie zeugen miteinander, sie treiben Unzucht miteinander [...]. Ich bin Kuppler und Zuhälter von Worten und biete das Bett; ich fühle, wie lang eine Zeile zu sein hat und wie die Strophe ausgehen muß.« ARTMANN, »Ein Gedicht und sein Autor«, 375f.

¹⁵⁴ MAYRÖCKER, »MAIL ART«, 12. Vgl. in dieser Hinsicht zu Mayröcker auch MOSER, »DISIECTI MEM-BRA POETAE« (1984).

¹⁵⁵ Vgl. KOSLER, »Sprachkritik und Spracherotik in der experimentellen Literatur«, 11.

Sprache und mithin der Fiktion und Literatur heraufbeschworen, eine bloße Vorstellung lebendig zu machen – so lebendig gar, dass die prekäre Realität durch diesen Kontrast gänzlich unerträglich wird. Auslöser der Tötung des Kochs ist nach Ansicht Wobsers schließlich dessen große rhetorische Fähigkeit zur sprachlichen Aktualisierung eines vergangenen besseren Zustands, die die Zuhörenden in solchen affektiven Aufruhr versetzt, dass sie den die schmerzhafte Ideal-Vorstellung aufrufenden Menschen nicht mehr dulden können.¹⁵⁶

Der textuelle Zusammenhalt der Szene generiert sich aus dem doppelten Spiel von einerseits thematischer Bündelung um Motivfelder und dem Verfolgen von Handlungsfäden, andererseits der Herstellung von Kohäsion durch metrische, rhythmische, phonetische Bindeformen. Auch in dieser Hinsicht zeigt sich die große Nähe des Schreibens Wolfs zu Claude Simon, der in seinen poetologischen Reflexionen betont, dass das Wort nie »nur Zeichen, sondern ›Bedeutungs-Knoten‹« sei: Zwar zwingt die Sprache aufgrund ihrer linearen Struktur und ihrer Gesetze ihn als Schreibenden, eine Reihenfolge zu fixieren und (syntaktische) Prioritäten zu bezeichnen, zugleich aber höre diese nicht auf, »mir bei jedem Wort, das ich hinschreibe, eine Fülle von Perspektiven, möglichen Wegen, Bildern, Harmonien, anfangs unvorhergesehenen Akkorden, Öffnungen anzubieten«.¹⁵⁷ Auch Wolfs Prosa folgt diesen »möglichen Wegen« mit Neugierde und Lust – und zwar Wegen, die sich stets *gleichermaßen* ausgehend von Signifikat und Signifikant eröffnen können. Die Wörter werden in ihrer Zusammenstellung auch, aber eben nicht allein aufgrund ihrer denotierenden Funktion gewählt; abgesehen von der Notwendigkeit, sich semantisch in den Kontext einer Aussage einzufügen, müssen sie dazu etwa die Anforderung erfüllen, den sie umgebenden Wortkörpern auf die eine oder andere Art zu ähneln. Wörter rufen andere Wörter des gleichen Stamms hinzu oder provozieren Wörter mit gleichen Prä- oder Suffixen und generieren so neue, den Prinzipien des Klangs und Rhythmus folgende Wortkonstellationen, die zugleich aber jederzeit wieder Bedeutung und Handlung aus sich heraustreiben und anstoßen können. Anstatt einer dominant (zeitlich-sukzessiv) narrativ geordneten Struktur bietet Wolfs Prosa auf diese Weise sowohl auf Ebene der Sprachmaterialität wie auf Ebene der Semantik »ein Beziehungsgeflecht, eine Mannigfaltigkeit unterschiedlicher Verweise, Anklänge und Analogien«,¹⁵⁸ das über Wortwiederholungen, phonetische oder semantische Assoziationsphänomene und Verschiebungen organisiert ist und dessen Eigenheiten und Funktionsmechanismen im folgenden Kapitel anhand des Prosarhythmus noch genauer untersucht werden.

156 Wobsers (im Handlungsstrang B erzählte) Geschichte wird allerdings durch alternative Varianten direkt nach ihrer Wiedergabe in Frage gestellt, da Gibser und Schlötzer jeweils ihre eigenen Geschichten über die Tötung des Kochs erzählen (vgl. FB, 180–182), die von Wobser anschließend allesamt als unwahr ausgewiesen werden: »alles sei Täuschung und es habe gar keine Tötung gegeben, der Koch vielmehr sei noch am Leben« (FB, 182). Zumindest im Handlungsstrang A stellt der Koch zweifelsfrei eine lebende Figur der Diegese dar. An der Möglichkeit einer hermeneutischen Lektüre der einzelnen Passagen für sich ändert dies jedoch nichts.

157 Beide Zitate SIMON, »Schreiben«, 74f.

158 PIWITT, »Landschaft des Gedächtnisses und Augenblick«, 26. Vgl. ähnlich auch SCHEUNEMANN, »Erzählen im Kreise«, 31.

Die »Prosagebilde«¹⁵⁹ Wolfs funktionieren also nicht primär syntagmatisch als lineare, teleologische Erzählführung, sondern – wie anhand der Listen gezeigt – auch und in großen Teilen paradigmatisch über die Auswahl nach Ähnlichkeit bzw. Unähnlichkeit und können daher in Anlehnung an Rainer Warning als ein »Schreiben im Paradigma« bezeichnet werden. Die sprachliche »Arbeit im Paradigma« treibt den Text weg vom Erzählen und dessen narrativer Kontingenzbewältigung und hin zur Exponierung von (referentieller) Kontingenz – teils, wie gezeigt, bis hin zu referentiellem Rauschen.¹⁶⁰ Genauso das Changieren zwischen den Modi der Sichtbarmachung *durch* und der Sichtbarmachung *von Sprache* ist für die Spracherotik Wolfs konstitutiv und als eines der zentralen Verfahren seiner Schreibweise zu verstehen. Die wolfsche Prosa hält die Balance zwischen Selbstreferentialität und Realitätsbindung, zwischen poetischer Selbstwertigkeit einerseits und dem Aufbau einer erzählten Welt durch Sprache andererseits als Balance zweier Textmomente, die sich keineswegs ausschließen, sondern in- und miteinander »vor Ort« sind.¹⁶¹ Zeichen *und* Referent, Sprache als Material *und* Sprache als Medium des Ausdrucks kommen in dieser zwischen Rauschen und Semantik schwankenden Textproduktion gleichermaßen zu ihrem Recht. Wolfs Schreibweise lässt sich somit, um eine Formulierung Andreas Mahlers aufzugreifen, als eine »Poetik der Äquivalenz« beschreiben – als eine Poetik, die sowohl auf Darstellung, als auch auf performative Ausstellung von Sprache zielt.¹⁶² Die Prosa Wolfs lässt die Aufmerksamkeit der Leser·innen mal in die eine, mal in die andere Richtung kippen, verbirgt bzw. entdeckt mal die eine, mal die andere »Seite« der Sprache und eröffnet so zu gleicher Zeit sowohl Räume des Sinns als auch der Sinnlichkeit: in einem fortwährenden spracherotischen Vexierspiel von Transparenz und Opazität.¹⁶³

159 PIWITT, »Landschaft des Gedächtnisses und Augenblick«, 23.

160 WARNING, »Erzählen im Paradigma«, 204f. Eine solche Exposition von Kontingenz lässt sich bei Wolf bis in einzelne Sätze hinein verfolgen, wenn es etwa wie in *Pilzer und Pelzer* heißt, »er sagte etwas: das ist sonderbar, oder: das ist wunderbar« (PP, 39). Vgl. grundlegend Jakobson, der für die poetische Sprachverwendung eine Tendenz zur Auflösung der Unterscheidung der Achsen der Selektion und Kombination konstatiert: JAKOBSON, »Linguistik und Poetik«, 94.

161 Vgl. zur problematischen Gleichsetzung von Selbstreferentialität und Nicht-Referentialität WIRTH, »Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität«, 26f., der darauf pocht, dass Selbstreferentialität keinesfalls Entreferentialisierung bedeutet.

162 MAHLER, »Narrative Vexiertexte«, 399, Fußnote 29. Mahler schlägt in seinem literaturhistorisch argumentierenden Ansatz den Begriff des »Vexiertexts« in Analogie zum Vexierbild vor, um sprachliche Artefakte zu bezeichnen, die zuerst in der parnassischen Lyrik, dann verstärkt auch in Erzähltexten aufzufinden sind, und die »zum einen noch so tun, als bildeten sie vermeintlich vorgängige Wirklichkeit mimetisch ab, während sie zum anderen ihre Gegenstände bereits bewusst über textuelle Verfahren performativ herstellen«. Ebd., 393.

163 Ich übernehme die Wendung des »Spiel[s] von Transparenz und Opazität« von Markus Rautenberg und Andreas Wolfsteiner, die medientheoretisch das Phänomen des Rauschens in den Blick nehmen. Sie vermerken, die Rede vom »Spiel« impliziere »eine paradoxe Form der Grenzüberschreitung und Grenzverwischung und führe ferner die Konnotation des Spiel-Raums« der beiden Sichtweisen mit sich: RAUTENBERG/WOLFSTEINER, »Einführung [Hide and Seek]«, 11. Das in diesem Kapitel in Bezug auf Wolfs Arbeit mit Sprache untersuchte Kippspiel von Transparenz und Opazität rückt an späterer Stelle in einem weiteren Kontext ins Zentrum: In Kap. II.1 wird auf motivischer Ebene das *optische* Spiel von Transparenz und Opazität untersucht.

