

# 1 Sabotage des Erzählens. Verabschiedung des narrativen Modus

---

ich bin gegen das Erzählen, immer schon, ich bin immer schon gegen das nackte Erzählen gewesen<sup>1</sup>

Ror Wolf beschreibt das Textverfahren seines Debüts im Rückblick folgendermaßen:

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

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

---

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

2 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 11.

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

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

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

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

4 Vgl. JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 36 und VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 258.

5 Vgl. FB, 271f.; JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 36f.; sowie das Kap. I.1.1 dieser Studie.

6 SCHEUNEMANN, »Erzählen im Kreise«, 30.

7 Vgl. VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 259, Zitat ebd. Auch Jürgens spricht von »nicht unerheblichen Rezeptionshemmnissen«, welche den Text als »weitgehend unverständlich erscheinen lassen«: JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 37.

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

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

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

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

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

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

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

## 1.1 Auflösung des souveränen Ich. Vermittlungsinstanzen und Ich-Figuren

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

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

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

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

15 Der Schluss liegt nahe, dass es die Leser·innen nicht nur mit einem *beschreibenden*, sondern auch *schreibendem* Ich zu tun haben. Dies wird im Debüt durch die häufige Rede von Beschreiben und Berichten zwar nahegelegt, jedoch an keiner Stelle explizit (etwa durch die Verwendung des Verbs »schreiben«) bestätigt. Vgl. zur Inszenierung des Schreibens in der langen Prosa Wolfs das Kap. II.2.

16 VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 263. Zur zitierten Eingangsspassage des Debüts vgl. deren detaillierte Analyse ebd., 261–265, auf der ich hier und im Folgenden aufbaue.

17 Der Brockhaus listet für »Bericht« die Wortbedeutung **1** schriftliche od. mündliche sachliche Darstellung, Wiedergabe von Sachverhalten [...] 1.1 (Publ.) tatsachenbetonte Darstellung eines Geschehens **2** (Lit.) kurze, sachlich-nüchterne Darstellung eines Handlungsablaufs ohne ausschmückende Abschweifungen [*↪ mhd. beriht* ›Belehrung; zu rechtj.«. Lemma »Bericht«, in: WAHRIG (Hg.), *Brockhaus Wahrig*, Bd. 1: A–BT, 617, Hervorh. im Original. Vgl. auch die fast wortgleiche Bestimmung in SCHWEIKLE (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur*, 46.

18 Alle Zitate LEHMANN, *Bekennen – Erzählen – Berichten*, 60f. Vgl. zu Charakteristika des literarischen Berichts auch LÄMMERT, *Bauformen des Erzählers*, 87.

sich bei dem Text tatsächlich um einen »Bericht« in diesem Sinne handeln kann. Bereits der erste Satz verliert sich in einer primär phonetisch motivierten Wortreihung trochäischer Zweisilber zur Beschreibung von Ein- und Ausbuchtungen einer Landschaft und verrät so die Neigung der Vermittlungsinstanz zu Sprachspielerei und grotesker Motivik.<sup>19</sup> Sprachlich wird durch die vorangestellten Demonstrativpronomen (»diese [...] Zeit, diesen Weg [...] diese Landschaften«) eine Bestimmtheit suggeriert, welche der dann folgenden, ostentativ unterbestimmt bleibenden Spezifizierung (»mit den Bewegungen und Erscheinungen«) konträr entgegensteht.<sup>20</sup> Die sprachliche Markierung von Genauigkeit, die gleichwohl in notorischer Unbestimmtheit mündet, führt auch im weiteren Textverlauf zu einem »Verfahren[] der sich intensivierenden Pseudopräzision«.<sup>21</sup> Die hügeligen Landschaften werden zwar weiter spezifiziert; die Beschreibung perspektiviert sie allerdings rein abstrakt und formal, da der Raum, so bemerkt van Hoorn, wie ein »Modell im Querschnitt« betrachtet wird, indem zunächst drei Varianten von Ausstülpungen (»Knollen, Kuppeln und Buckeln«), danach drei Varianten von Vertiefungen in den Boden (»Rinnen, Wannen und Gruben«) benannt werden.<sup>22</sup> Durch den Hinweis auf einen zurückgelegten Weg wird zudem suggeriert, der vorliegende Text gehöre in die Kategorie des Reiseberichts, zugleich aber lässt er die zu dieser Gattung gehörigen grundlegenden Informationen vermissen.<sup>23</sup> Anstatt mit einem Bericht als einer sachlichen Darstellung oder einem erzählerischen Normalfall haben wir es angesichts derartiger Veruneindeutigungs- und Verfremdungsstrategien also vielmehr mit der Parodie eines Berichts zu tun: In Wolfs Debüt werden Elemente konventioneller Berichterstattung zitiert, nur um systematisch unterlaufen zu werden<sup>24</sup> – ein Verfahren, das auch anhand des Formzitats narrativer Genres in Wolfs Prosa allgegenwärtig ist.<sup>25</sup>

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

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

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

21 Ebd., 264.

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

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

24 Vgl. ebd., 263 und 265.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

wie Beckett auf Reduktion und Kargheit, sondern, wie in Kapitel I.3 gezeigt wird, auf überbordende Sinnlichkeit und sprachversessenes Spiel setzenden) Prosa Wolfs wird die Suche nach einem anonymen und potentiell »multiplizierbar[en]«<sup>35</sup> Ich ins Werk gesetzt, im Zuge derer der Ichverlust in »Icherweiterung«<sup>36</sup> umschlägt.

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

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

35 Ebd., 20f.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 
- 52 HORKHEIMER/ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, 37. »Furchtbare«, so führen diese aus, »hat die Menschheit sich antun müssen, bis das Selbst, der identische, zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen geschaffen war, und etwas davon wird noch in jeder Kindheit wiederholt. Die Anstrengung, das Ich zusammenzuhalten, haftet dem Ich auf allen Stufen an, und stets war die Lockung, es zu verlieren, mit der blinden Entschlossenheit zu seiner Erhaltung gepaart«. Ebd., 40.
- 53 PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 5.
- 54 DISCHNER, »Das Ende des bürgerlichen Ichs«, 71.
- 55 Vgl. auch THOMAS/BULLIVANT, *Westdeutsche Literatur der sechziger Jahre*, 25, die konstatieren, in der Prosa Wolfs träfen drei sich gegenseitig bedingende Charakteristika aufeinander: »das Ich im Zustand der Verwirrung, die in Fragmente zersplitterte Realität und die höchst konfuse und verunsicherte Erinnerung.«
- 56 DISCHNER, »Das Ende des bürgerlichen Ichs«, 74.
- 57 SCHÜTTE, *Material, Konstruktion, Variabilität*, 147.
- 58 Ebd., 148; direktes Zitat von THOMAS/BULLIVANT, *Westdeutsche Literatur der sechziger Jahre*, 25. Hierbei lasse sich, so Schütte weiter, das »Scheitern des Ichs« zugleich »als ein Scheitern der Sprache entziffer[n]«, welche »keine sinnkonstitutiven Qualitäten zu entwickeln vermag«. Ebd. Wo »das Ich seiner Sprache nicht sicher [sei], oder wo es sie schon verloren« habe, weil diese ihm nicht mehr gehorche, könne »es auch seiner Identität nicht mehr sicher sein oder hat es diese mit der Sprache und in der Sprache verloren.« Ebd., 151. Während ich Thomas und Bullivant in Bezug auf die »Unbestimmtheit der Identität« zustimme, scheint mir Schüttes weiterführende Argumentation allein in Bezug auf die Ich-*Figuren*, nicht aber in Bezug auf die *Vermittlungsinstanzen* zutreffend, die sich der Sprache – allen gegenteiligen Inszenierungen zum Trotz – mit großer Sicherheit bedienen. Einem »Scheitern der Sprache« in der Prosa Wolfs wird in dieser Studie daher vehement widersprochen, vgl. hierzu das Kap. I.3.

Szene ob der ihm selbst ungewiss gewordenen, nur vermeintlich »eigenen« Identität und akzeptiert den Status des ›Vielleicht‹.<sup>59</sup>

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

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

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

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

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

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

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

64 Ebd., 44.

65 So die Unterscheidung Genettes der Fragen »Wersieht?« und »Werspricht?«: GENETTE, *Die Erzählung*, 119.

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

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

## 1.2 Vom störungsfreien zum gestörten Erzählen. Textgenese und Zeitstruktur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

80 LÄMMERT, *Bauformen des Erzählers*, 91.

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

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

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

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

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

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

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

---

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

85 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 11.

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

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

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

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

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

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

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

durchschnittlichen Lesetempo von ca. 300 Wörtern pro Minute grob überschlagen ein zeitdeckendes Erzählen.<sup>91</sup>

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

### 1.3 Der Horror des Geschichtenerzählens. Gestörte Erzählfunktion

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

98 Ebd., 38.

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

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

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

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

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

100 BENJAMIN, »Der Erzähler«, 442.

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

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

101 Ebd., 439.

102 Ebd., 443.

103 Alle Zitate ebd., 441f.

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

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

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

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

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

#### *Ratgeber und Ratlose. Erzählen vs. Berichten*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>111</sup> WOLF, »Das Verschwinden des Bauern in der Ferne«, 588.

<sup>112</sup> Ebd.

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

»wir wollen nicht mehr eine Geschichte erzählt bekommen«

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

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

114 Ebd., 206.

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

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

117 WEBER, *Das multiple Subjekt*, 205.

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

119 Ebd., 133.

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

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

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

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

120 Ebd., 105.

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

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

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

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

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

126 MARTÍNEZ, »Erzählen«, 11.

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

---

127 BENJAMIN, »Der Erzähler«, 442.

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

129 Ebd., 21.

