

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

»Welchen Sinn hat die Störung? Vergäße ich es nur nicht immer wieder!«¹

Im Jahr 1956 formuliert neben Roland Barthes und Alain Robbe-Grillet auch Walter Höllerer im Kontext des Treffens deutsch- und französischsprachiger Autor:innen zum Thema *Der Schriftsteller vor der Realität* sein poetologisches Programm, und zwar das eines »totale[n] Realismus«.² Im Schreiben gehe es darum, so führt Höllerer aus, »eine Konstellation von Wirklichkeit zu treffen«, die sich, determiniert durch verschiedene »Einzelerlebnisse und Ahnungen«, im schreibenden Subjekt hergestellt habe. Diese Konstellation habe einerseits mit der realen »Umgebung« zu tun, andererseits auch »mit der Sprache und mit der Wirklichkeit, die in jedem einzelnen Wort vorhanden ist, durch seine Etymologie und durch seine Sphäre«. Nur im Zusammenspiel beider sei es möglich, »daß mein Text mehr ist als Abschilderung, aber auch mehr als Sprachspiel.«³ Für ihn bedeutete Realismus keinen »Zustand, sondern eine Bewegung«, nämlich die »Abkehr von jeder festgelegten Bequemlichkeit des Erzählens oder des Versemachens«.⁴ Realistische Texte tasteten sich, so Höllerer, »in das Gebiet des Noch-nicht-Gewußten vor« – »[r]ealistisch sein und ›totaler Realismus‹« erforderten daher

ein dauerndes Nachprüfen, Verwerfen und neues Anfangen. Ein kritisches und selbstkritisches Verhalten, um ein ungeschriebenes Gedicht geschrieben zu machen, in einer Weise, daß es Wirklichkeit trifft und schafft und daß es als individuellster Ausdruck verbindlich wird.⁵

1 KRONAUER, *Verlangen nach Musik und Gebirge*, 383.

2 HÖLLERER, »Mauerschau«, 323. Damit greift Höllerer ein Wort Barthes' auf, der (wie in Kap. I.2.1 bereits erwähnt) ebenfalls von einem herbeizuführenden »totalen Realismus« spricht: BARTHES, »Probleme des literarischen Realismus«, 306.

3 Alle Zitate HÖLLERER, »Mauerschau«, 321.

4 Ebd., 323.

5 Ebd.

Im Fall des Gelingens vermöge ein solches Schreiben, den »Blick über die Mauer des Festgestellten, Geläufigen und Routinierten«⁶ zu gewähren. Dadurch entfalteten die Texte, indem sie »nicht beruhigen, sondern beunruhigen, in Bewegung setzen«, für die Leser·innen allerdings auch eine verstörende Wirkung, selbst wenn sie darauf vom Autor gar nicht angelegt seien: »Meine Texte wollen gar kein Bürgerschreck sein. Leider werden sie es, weil sie realistisch sind.«⁷ Die Aufstörung der Rezipient·innen wird zum Nebenprodukt eines »totale[n] Realismus« erklärt, der in seiner Konstellation von erfahrbarer Welt, Sprache und Noch-nicht-Gewusstem eine hinter den automatisierten Mustern der Wahrnehmung nicht sichtbare »Wirklichkeit trifft und schafft« und den Leser·innen den »realistisch«-schockierenden Blick auf diese ermöglicht.⁸

Was Höllerer mit seiner Rede vom »Bürgerschreck« anspricht, zieht sich als Topos durch viele zeitgenössische poetologische Stellungnahmen von Autor·innen, die auf neue Arten und Weisen versuchen, literarisch mit Wirklichkeit umzugehen. Alain Robbe-Grillet entgegnet der Kritik, der sich der Nouveau Roman ausgesetzt sah, mit der Feststellung, dieser sei keineswegs, wie so oft gesagt werde, besonders schwierig oder voraussetzungsreich – alles, was die Leser·innen bräuchten, sei ein »offene[r] Blick«. Die Bücher seien all denjenigen »zugänglich«, die bereit seien, »vorgefaßte Ansichten aufzugeben, dies in der Literatur wie im Leben.«⁹ Nathalie Sarraute wiederum geht mit dem notorischen Vorwurf der ›Schwierigkeit‹ offensiv um: In den erzählten Welten des neuen Romans herrsche »[k]eine Erinnerung an eine [...] vertraute Umwelt, nicht die übliche Sorge um Zusammenhang«, stattdessen würden die Gegenstände dem Weltbild der Leser·innen entrissen und deformiert.¹⁰ Denn um ihr »Bedürfnis nach ‹lebendigen Gestalten› und nach Geschichten« zu befriedigen, könnten die Rezipient·innen schließlich jederzeit »mühelos und ohne unnötigen Zeitverlust« einen Film im Kino ansehen – und brauchten dementsprechend auch »nicht mehr vom Roman zu verlangen, was der gute Roman [ihnen] meist verweigert hat, nämlich: ‹leicht› und ‹erholend› zu sein.«¹¹ Ror Wolf selbst, um die unvollständige Reihe abzuschließen, antwortete, wie sich Brigitte Kronauer erinnert, auf die Bemerkung, er mache es seinen Leser·innen nicht gerade leicht, er wolle es ihnen nicht leichter machen, als es ihnen die Welt mache.¹²

Wie auch immer die Autor·innen die betreffende Sachlage formulieren, klar ist: die Erneuerung des Schreibens ist – als Störung von Gewohnheiten – angewiesen auf eine Erneuerung des Lesens. Eugen Gomringer fasst das von ihm für die Konkrete Poesie anvisierte Verhältnis der Leser·innen zum Text folgendermaßen: »der leser, der neue leser, nimmt den spielsinn [des Autors bzw. der Autorin, BB] auf und mit sich: denn um

6 Ebd.

7 Ebd., 322.

8 Höllerer fügt mit seiner Position der Debatte um den von Robbe-Grillet und Barthes proklamierten Realismus der Oberfläche so zwei Momente hinzu, die im Verlauf der 1960er Jahre von Rolf Dieter Brinkmann und von Dieter Wellershoff programmatisch weiterverfolgt werden, nämlich, wie Moritz Baßler kommentiert, »die Herstellung einer Konstellation im Subjekt und die Momentaufnahme«. BAßLER, »In der Grube. Brinkmanns Neuer Realismus«, 22.

9 ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 88.

10 SARRAUTE, *Zeitalter des Argwohns*, 56f.

11 Ebd., 57.

12 Vgl. KRONAUER, *Favoriten*, 65.

die möglichkeiten des spieles zu wissen, ist heute gleichbedeutend dem wissen um eine endgültige klassiker-satzung.«¹³ Das Bewusstsein dieser Möglichkeit stelle die grundlegende Voraussetzung und zentrale Kompetenz für die Lektüre des experimentellen Texts dar, welche die Kenntnis eines Kanons abgelöst habe. »die konstellation«, so schließt Gomringer, »ist eine aufforderung.«¹⁴

Auch die Prosa Ror Wolfs, das haben die Analysen dieser Studie gezeigt, setzt auf einen offenen Blick, verweigert die Erholung in leicht vorstellbaren Fiktionen, ist Bürgerschreck und Aufforderung. Da die Verbindlichkeit eines illusionistischen Als-Ob verabschiedet ist und die Texte nicht vorgeben, sie hätten Wirklichkeit fest im Griff und könnten diese geordnet und sinnvoll präsentieren, bedarf die wolfsche Prosa, die sprachliche und gesellschaftliche Realität gleichermaßen berücksichtigt, nicht primär einer immersiven Lektüre, sondern des Ergreifens und aktiven Ausschöpfens der »möglichkeiten des spieles« mit Erzählmustern, Stoffen, Sprach- und Wirklichkeitspartikeln.¹⁵ »Ich mache mir«, schreibt Wolf (erkennbar im Geist Sarrautes) in seiner bereits eingangs zitierten poetologischen Stellungnahme,

einen Leser zurecht, der seinen Bedarf an übersichtlich arrangerierten Handlungen, an den sogenannten aus dem Leben gegriffenen Figuren vom Kino bezieht; vom Western etwa: wie ich. Es ist ein Leser, der Bücher nicht als Repräsentations- oder Weihegegenstände, sondern als Gebrauchsgegenstände nimmt.¹⁶

Was bei Wolf allerdings stärker in den Vordergrund tritt als bei den anderen gerade genannten Autor·innen, ist nicht nur die im Zeichen von ›1968‹ stehende ostentative Lust an der Provokation. Es ist auch die Verknüpfung derselben mit einer auf »Spaß« ausgerichteten Poetik, die, wie abschließend gezeigt werden soll, in ihrer Konzeption dessen, was Literatur sein kann und zu leisten vermag, Züge eines frühen postmodernen (Pop-)Bewusstseins trägt. Seine Literatur biete, so Wolf im letzten Abschnitt von *Meine Voraussetzungen*, der in der Forschung oft, allerdings meist nur in kurzen Auszügen zitiert wurde, Folgendes:

Keine rauen Botschaften; keine Ideologien, denen man zunicken könnte; keine dampfenden Bedeutungen; keine abhebbaren Tendenzen; keine echten Anliegen; keine Bildungsbrocken für Leser, die ihre Lektüre allein danach absuchen; keine verbindlichen Aussagen; keine Ideen vom großen und ganzen; keine Charaktere, die nach psychologischen Richtlinien agieren; keine Moral; aber: Spiel, Heckmeck, Hokuspokus, Burleske, Wortakrobatik, Spaß: Spaß, der freilich an jeder Stelle umschlagen kann in Entsetzen. Das soll weder in den Klappkästen der schönegeistigen noch der engagierten Literatur passen. Sicher ist aber, daß alle Stoffpartikel, die ich verwende, alle Sachverhalte, die ich darstelle, aus der Realität stammen und auf

¹³ GOMRINGER, *worte sind schatten*, 281.

¹⁴ Ebd., 282.

¹⁵ Vgl. zum Topos der ›Schwierigkeit‹ »einer bestimmten Sparte« literarischer Texte auch HEISEN-BÜTTEL, »Sprache zum Stereo-Lesen«, 98, der konstatiert, »die ›Schwierigkeiten‹ in der modernen Literatur fangen denn auch überall da an, wo der Leser nicht weiß, was er ›sich vorstellen‹ soll.«

¹⁶ WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 8.

die Realität gerichtet sind. Ich verarbeite Erfahrungen, die ich in dieser Gesellschaft gemacht habe, und ich lege sie gegen diese Gesellschaft, die in ihren Konventionen fett geworden ist, an; aber natürlich weiß ich, daß sie sich von Büchern kaum aus ihren Gewohnheiten aufscheuchen läßt.

Die Beteuerungen von Autoren, ihre Bücher seien für alle da, klingen solide, in Wahrheit sind sie arrogant oder naiv optimistisch.¹⁷

Dass sich in der Tat nicht alle Leser·innen »aufscheuchen« lassen und das wortakrobatische Spiel der wolfschen Prosa mitspielen wollen, wurde und wird in den Reaktionen, und vielleicht mehr noch: in den überwiegend ausbleibenden Reaktionen auf die aus dieser Haltung heraus geschriebenen Bücher offensichtlich (»Bis Grass bin ich noch mitgekommen. Aber Ror Wolf?«¹⁸). Denn natürlich ließe sich auch »einfacher« schreiben. Warum Wolfs Prosa, die im Rahmen dieser Studie über die Leitkategorie der Störung konturiert wurde, dennoch schreckt und wozu sie auffordert, wurde in den vorangehenden Analysen untersucht. Bevor die wolfsche Schreibweise synthetisierend im literarhistorischen Kontext verortet wird, seien hier im Nachvollzug der übergeordneten Argumentationsbögen die wichtigsten Ergebnisse noch einmal kurz zusammengeführt.

»Ich halte das für ein Stück Realität. Also für Realismus!« Rekapitulation

Für Wolfs Poetik der Störung kann ohne Zweifel die von Höllerer eingeforderte »Abkehr von jeder festgelegten Bequemlichkeit des Erzählers« festgestellt werden. Da der Roman für die wolfsche Schreibweise nicht mehr das dominante Paradigma darstellt, wurde sie im Vorangehenden als Prosaschreiben profiliert. Die lange Prosa Wolfs inkorporiert durchaus die Modi des Erzählers und des Beschreibens; sie quillt geradezu über von zumindest an-erzählten Geschichten und verfällt angesichts der Fülle des Wahrnehmbaren einer furiosen Beschreibungsmanie. Zugleich aber unterläuft sie diese Modi durch die von der sprach- und erzählkritischen Haltung der Nachkriegszeit geprägte experimentelle Arbeit in und mit Sprache.

Im ersten Teil der Studie wurden diese grundlegenden, für Wolfs Prosa charakteristischen Textpraktiken des Störens aufgefächert. Gestört werden eine repräsentative Darstellung und die sinn- und kohärenzstiftende Funktion des Erzählers, gestört wird die Vorstellung einer problemlos wahrnehmbaren und sprachlich beschreibbaren Wirklichkeit, gestört wird die referentielle Funktion von Sprache, aber auch die habitualisierte Sprachverwendung alltäglichen Gebrauchs, und gestört wird im turbulenten Rhythmus nicht zuletzt der flüssige Fortgang der Prosa selbst. Diese Störungen von Erzählkonventionen akzentuieren die Realität des literarischen Texts und dessen Funktionsweisen. Dem Erzählen und der Illusion einer vermittelnden, wissenden Instanz wird mit dem Verweis auf die Abundanz von Wirklichkeit und der jenseits der Repräsentierbarkeit liegenden Einzigartigkeit des Realen entgegnet; das Verhältnis von Subjekt und Welt wird als äußerst prekär, die Möglichkeit einer Vermittlung

17 Ebd., 12f.

18 Wie einleitend ausführlicher bereits zitiert: HÄNSLER, *Briefwechsel Suhrkamp Verlag* [DLA], Brief vom 23. Dezember 1964.

durch Perzeption und Sprache und folglich auch einer die Wirklichkeit bezeichnenden Beschreibung als Utopie ausgewiesen. Die skeptische und zugleich lustvoll-erotische Sprachverwendung Wolfs stellt die Doppelseitigkeit des Mediums Sprache als Zeichensystem und die vom gesellschaftlichen Gebrauch geprägte Sprachpraxis als Grundlage des Schreibens aus und setzt auf eine konstante Kippbewegung zwischen Semantik und Rauschen, zwischen Transparenz und Opazität. Der stolpernde, stotternde Prosarhythmus inszeniert anhand von Figuren des Zensierens, Negieren und Korrigieren den transkriptiven Verfertigungsprozess der Prosa gebilde im Schreiben und (Sich-selbst-)Lesen. Die omnipräsenen Störverfahren erweisen sich gleichermaßen als irritierend, aufstörend und zersetzend wie auch als stabilisierend und systemerhaltend: Sie stifteten Unruhe in Bezug auf Traditionen und Konventionen der Literatur und der Lektüre und sind zugleich formbildend für Wolfs Prosa gebilde selbst.

Als wesentliche Zielrichtung der untersuchten textuellen Störformen lässt sich die der wolfschen Prosa unterliegende Reflexion von (literarischem) Realismus und dem eigenen Realitätsverhältnis verstehen. Auf die Frage nach der Möglichkeit unmittelbarer Wahrnehmung und Repräsentation reagiert sie, so ließ sich im zweiten Teil der Studie anhand signifikanter Motiv- und Verfahrenskomplexe zeigen, mit der Betonung der Vermitteltheit aller Erfahrung. Durch die innerhalb der Diegesen (etwa über den Fensterblick oder über Ekkphrasis bewegter Szenen sowie intradiegetisch realer Bilder) dargestellte, aber auch auf Ebene der Darstellung performativ *ausgestellte* Störung der Transparenz des Mediums, durch die Inszenierung der Störung als Motor der Textproduktion in (schier unmöglichen) Schreib-Szenen sowie durch die Störung der Vorstellung von Text als abgeschlossenes ›Ganzes‹ wird die Medialität und Gemachtheit einer jeglichen Darstellung sowie deren Begrenztheit exponiert. In den Blick gerückt wird so die Realität der Repräsentation: Die Medialität jeder Form, das Geschriebensein des literarischen Texts sowie dessen (durch Ränder und Lücken ausgestelltes) ›Außen‹ weisen die Realität der Prosa als Prosa gebilde aus. Insbesondere der stolpernde Rhythmus, die Betonung des ›Jetzt‹ und die offene Komposition sind es hierbei, die markieren, dass die Texte der Realisierung in der Lektüre bedürfen.

Sowohl auf abstrakter als auch auf konkreter Ebene bezieht sich die wolfsche Prosa darüber hinaus auf Wirklichkeit jenseits des literarischen Texts. Sie tut dies etwa über Verweise auf ein sich der Repräsentation entziehendes Reales durch den Ausweis von Lücken, aber auch über die Störung von (realistischen) Erzählkonventionen, insbesondere derjenigen der Herstellung von Sinn und Kohärenz. Die ostentativ inszenierte Eventualität auf Ebene des An-Erzählten wie auf Ebene der Vermittlung reflektiert ein von radikaler Kontingenz geprägtes Verhältnis des Subjekts zur Wirklichkeit, die diesem als Verfügbares und Unverfügbares zugleich gegenübersteht, und setzt dieses Verhältnis auf formaler Ebene ins Werk. Über diese Anstrengung, formal-strukturell am Wirklichkeitsbezug von Prosa festzuhalten hinaus werden in den Prosa texten ganz konkret und mit einem durchaus engagiert zu nennenden Impetus die gesellschaftlichen Verhältnisse der Nachkriegszeit in Deutschland verhandelt, und zwar – insbesondere über den Komplex des Essens und Tötens – als eine in grotesker Verzerrung dargestellte Kultur der Gewalt.

Die Ausrichtung auf Realität vollzieht sich in der wolfschen Prosa also auf verschiedenen Ebenen und in unterschiedlichen Modi. Fernab von realistischen Verfahren reicht der durch die Störung modellierte wolfsche Wirklichkeitszugriff in Prosa von Formen

der Offenlegung der eigenen Realität als literarischer Text über die Reflexion von Möglichkeiten repräsentativer Darstellung und des Wirklichkeitsverhältnisses des modernen Subjekts hin zu gesellschaftskritischen referentiellen Bezugnahmen auf empirische Wirklichkeit auf Ebene der Diegese. Anhand der Frage nach Formmöglichkeiten literarischer Referentialität und sprachlicher Repräsentation konnte so im Verlauf der Studie auch der Nachweis der Produktivität des Störungsprinzips in experimentellen Prosatexten geführt werden. Die von der Ich-Erzählerin in Brigitte Kronauers 2004 veröffentlichtem Roman *Verlangen nach Musik und Gebirge* formulierte Frage, »[w]elchen Sinn [...] die Störung« habe, kann zumindest für die lange Prosa Wolfs auf Grundlage der geleisteten Analysen mit dem Statement Urs Widmers beantwortet werden, das dem zweiten Teil dieser Studie vorangestellt ist: »Jedenfalls wurden und werden von einem planen ›Realismus‹ abweichende Techniken nicht entwickelt um weniger, sondern um mehr Realität zu erfassen«.¹⁹

Ror Wolf selbst drang, wie bereits mehrfach betont, darauf, dass in seinem Werk »alles« sei »wie im Leben auch: So eine Art Bodenlosigkeit. Man tritt auf einmal ins Leere. Ich halte das für ein Stück Realität. Also für Realismus!«²⁰ Er beansprucht damit ganz explizit die wechselseitige Übertragbarkeit von Lektüre- und Lebenserfahrung. Betrachtet man die zeithistorische Signatur der Prosa, zeigt sich besonders deutlich die Prämissen dieses »Realismus«, nämlich dass Wolf von einer bodenlosen, potentiell katastrophischen, zugleich aber auch auf komische Weise turbulenten Wirklichkeit ausgeht, die nie ›einfach‹ und vor allem nicht beständig und sicher gegeben ist. Die »erschwerten Bedingungen«,²¹ denen das Erzählen in der Moderne ausgesetzt ist, gründen Peter Bürger zufolge darin, dass etwas zu thematisieren versucht werde, was sich streng genommen nicht erzählen lasse, nämlich Kontingenzen. Die Moderne wolle »nach der Logik des Lebens erzählen. Sie will sagen, wie es wirklich ist, behält also die realistische Zielvorstellung bei, muß sich aber der Verfahren des Realismus in dem Maße entledigen, wie sie sich bewußt wird, daß es eine wahre Erzählung nicht gibt.«²² Indem Wolf eine Schreibweise entwickelt, die die Kontingenzen und Turbulenzen der Welt nicht (sinnstiftend) einhegt und glättet, entwirft er eine Prosaform, die versucht, auf Ebene der Darstellung einer ›gestörten‹ und störungsanfälligen Wirklichkeit gerecht zu werden. Durch die ›radikal realistische‹ Perturbation von Darstellungskonventionen, von Wahrnehmungsgewohnheiten und (sprachlich) eingebütteten Weltbildern werden in Wolfs Prosa habitualisierte Zugriffe auf Welt ins Bewusstsein der Leser-innen gehoben und so zur Disposition gestellt. Die Störung ermöglicht das Aufscheinen der Präsenz einer anderen Wirklichkeit und einer anderen Form des Wirklichkeitsverhältnisses, indem sie auf die Grenzen, auf den Mangel der (realistischen) Repräsentation hinweist. Im Modus der Störung findet so einerseits ein Begehr nach der Artikulation oder Sichtbarmachung eines jenseits von arretierten Realitätsbildern befindlichen Realen Ausdruck; gleichzeitig wird dieses Begehr als ein utopisches markiert.

¹⁹ WIDMER, »1968«, 27.

²⁰ WOLF, »Ror Wolf im Gespräch mit Rudolf Gier und Joachim Feldmann«, 343.

²¹ BÜRGER, *Prosa der Moderne*, 390.

²² Ebd., 391, unter Bezugnahme auf Sartres *La Nausée*.

»ganz anders an das Weltmaterial ran[gehen]«. Wolfs Prosa zwischen Experiment, Engagement und postmodernem Pop-Bewusstsein

Im Anschluss an eine Lesung im Jahr 2005 an der Freien Universität Berlin wird der 1934 geborene Schriftsteller Peter O. Chotjewitz gefragt, warum seine Generation nicht versucht habe, »Literatur überhaupt anders abzureagieren, als nur in der Form von Romanen«. Wäre es, so präzisiert Karl Riha seine Frage, nicht möglich gewesen, »ganz neue Formen von Literatur« entstehen zu lassen, die »in einer ganz anderen und spezifischen Weise sozusagen dieser Generation gerecht« hätten werden können und »ihre Thematik einzufangen in der Lage« gewesen wären?²³ Chotjewitz stimmt zu, es sei in der Tat überaus »ärgerlich, daß der Roman als Form nicht verloren gegangen ist«, woraufhin Riha nachhakt, warum also die Autor*innen in den Nachkriegsjahrzehnten nicht vehementer programmatisch eine neue Richtung verfolgt hätten. Chotjewitz antwortet:

Einer hat's geschafft. Das ist der Ror Wolf. [...] Der Ror ist eigentlich der einzige, der gesagt hat: wir schreiben keine Romane mehr, wir gehen ganz anders an das Weltmaterial ran... und trotzdem Erfolg hatte. Ich wüßte sonst keinen.²⁴

Ob Wolf, der ansonsten auf der Tagung zu Stoff- und Materialpräsentation in der Pop-Literatur der 1960er Jahre, auf der dieses Gespräch stattfand, nicht Gegenstand der Beiträge war, tatsächlich »der einzige« ist, auf den diese Charakterisierung zutrifft, soll dahingestellt bleiben. Festzuhalten aber gilt, dass ihm nicht nur von Chotjewitz im Rückblick auf die 1960er Jahre eine Sonderrolle in der deutschsprachigen Literaturlandschaft zugeschrieben wird: Die des »Solitärs«²⁵ und »Außenseiter[s]«,²⁶ der weit jenseits des Mainstreams über die Jahre hinweg eine eigene Schreibweise, einen eigenen Zugang zum »Weltmaterial« verfolgte.²⁷

Auch wenn mit Wolfs Störungspoetik ein markanter Individualstil vorliegt, ist sein Schreiben, wie die vorangehenden Analysen zeigen konnten, zugleich fest verankert in den literarischen Strömungen und gesellschaftlichen Diskursen seiner Zeit. Als prägend für Wolf wurden in dieser Studie die neuen Formen des Prosaschreibens der 1950er Jahre starkgemacht: Die Einflüsse Samuel Becketts wie auch der Nouveau Romanciers, insbesondere Alain Robbe-Grilletts, Nathalie Sarrautes und Claude Simons sind unverkennbar, im deutschsprachigen Raum sind es vor allem die Schreibweisen Peter Weiss' und Arno Schmidts, aber auch der ›konkrete‹ Umgang mit Sprache, die Wolf zu Beginn seiner eigenen literarischen Produktion als Wegmarken und Abstößungspunkte

²³ CHOTJEWITZ, »... den Bereich des Mülls, des Abfalls, der Reste betreten«, 251.

²⁴ Ebd., 252f.

²⁵ WILM, »Nachwort [Alles andere später]«, 236.

²⁶ HATTING, »Ein genialer Außenseiter« (2020). »Die Außenseiter«, so beginnt Hatting seinen Nachruf, »sind es, die neue Kontinente der Literatur entdecken. Autoren, die in keine Schublade passen und keiner Schule angehören. Zu diesen genialen Außenseitern gehörte zeitlebens Ror Wolf.«

²⁷ Joachim Büthe konstatiert im Jahr 1991, das Werk Wolfs sei von »seltener Kontinuität« und stünde »in der deutschen Gegenwartsliteratur einzigartig da«. Wolf sei »der unangestrengteste, spielerischste Erbe der experimentellen Literatur, der sich nicht hat heimholen lassen in den sicheren Hort der Fabel, mag sie noch so perspektivreich und gebrochen vorgetragen werden.« BÜTHE, »Nachrichten aus der bewohnten Welt«, 241.

dienen. Die vorgenommenen Vergleiche mit Prosaarbeiten Friederike Mayröckers, Jürgen Beckers, Franz Mons, Konrad Bayers, Elfriede Jelineks oder Gisela Elsners zeigen Verwandtschaftsbeziehungen zu zeitgenössischen Schreibweisen im Hinblick auf Sprachverwendung, Textkonstitution und Umgang mit gesellschaftlicher Wirklichkeit auf, die ihrerseits ganz unterschiedlichen Strömungen wie etwa der Konkreten Poesie, der Bewusstseinsprosa, der Satire oder dem Pop zugerechnet werden. Einige zentrale Argumentationslinien seien hier noch einmal schematisch aufgerufen.

Wolfs Prosa versucht – im Beziehungsfeld sowohl der genannten zeitgenössischen Schreibweisen, aber auch unter Anlehnung an Traditionen des Surrealismus, Manierismus und der literarischen Groteske – den sprachlichen Zugriff auf die dingliche Welt auszuloten wie die Prosa Weiss', ebenso aber Wahrnehmungsstrukturen und Bewusstseinsprozesse über einen reinen Sensualismus hinaus zur Darstellung zu bringen. Hierin trifft sie sich mit Schreibweisen wie denjenigen Robbe-Grillets, Schmidts, Simons oder Beckers, wobei allerdings, insbesondere im Vergleich zu Schmidt, bei Wolf wesentlich offensiver die Unsicherheit und Störanfälligkeit von Wahrnehmung und Erinnerung ausgewiesen werden. Die instabilen und in ihrer narrativen Kompetenz massiv gestörten ›ich‹ sagenden Instanzen der Prosa Wolfs schreiben sich, ebenso wie der turbulente Stolperrhythmus, maßgeblich von Becketts langen Prosabüchern her. Durch das prominente Spiel mit dem Ich (nicht nur, aber auch: in Schreib-Szenen) wird bei Wolf jedoch, anders als etwa in den Arbeiten Mayröckers, kein Spiel mit dem autobiographischen Schreiben initiiert. Die Prosa Wolfs setzt vielmehr die Prozesse des Schreibens als Verfertigung sowie die Eigenheit von Prosatexten als nicht-ganze Gebilde ins Werk. Über die Arbeit mit Feldern, Rändern und Lücken, aber auch Diskontinuitäten, Schnitten und Unterbrechungen ist sie hierbei im Kontext der frühen Arbeiten Beckers und Bayers, aber auch Schmidts und Jelineks zu verorten. Während sich allerdings Bayer vom Erzählen gänzlich abwendet, arbeitet sich Wolf – wie auch Schmidt oder Mayröcker – an diesem ab. Im Gegensatz zu Beckett, Mayröcker oder Becker setzt Wolfs Prosa zudem nicht nur wesentlich ostentativer auf eine komische Wirkung, sondern ist darüber hinaus auch stärker referentiell auf gesellschaftliche Realität gerichtet. Diese Tendenz, die sie unter anderem mit Elsners, aber auch mit Mons Texten teilt, äußert sich insbesondere in der Arbeit in und mit Sprachmaterial – was gleichwohl nicht (wie bei Mon) in die Verabschiedung jeglicher Bildung einer Diegese mündet.

Auf Grundlage der Ergebnisse dieser Studie, die in den Analysen vor allem die Spezifität Wolfs in den Vordergrund gerückt hat, soll Wolfs lange Prosa resümierend als eine Schreibweise umrissen werden, deren Akzentuierung von Spielformen der Störung nicht zuletzt als ein Schreiben um ›1968‹ zu lesen ist und aus der heraus sich zentrale Linien einer literarhistorischen Konstellation zwischen Experiment, Engagement und postmodernen Impuls auffächern lassen. Wolfs Poetik, so wird abschließend argumentiert, speist sich aus literarischen Strömungen der 1950er und frühen 1960er Jahre, sie atmet den provokativen Aufbruchsgeist von ›1968‹ und sie bereitet Entwicklungen vor, die sich erst in den späten 1960er Jahren Bahn brechen.

Ausdrücklich betont, da dies für den wolfschen ›radikalen Realismus‹ von höchster Wichtigkeit ist, gleichwohl aber in der Forschung wenig Aufmerksamkeit gefunden hat, sei an dieser Stelle noch einmal, dass sich experimentelle und engagierte Haltung kei-

neswegs ausschließen – im Gegenteil.²⁸ In der Prosa Wolfs steckt, so formuliert Kronauer in Abgrenzung dieser zur »Bedeutungsschwerfälligkeit einer prächtig für den Schulunterricht an Oberstufen geeigneten Nachkriegsliteratur«, »der Angriff in der Form!«²⁹ Wolfs Prosa verabschiedet zwar das realistische Erzählen, nicht aber die Zuwendung zur (gesellschaftlichen) Wirklichkeit, gerade weil sie sich intensiv mit Sprache als Repräsentationsmedium sowie mit gesprochener Sprache als Produkt ihrer Zeit auseinandersetzt. Sie folgt damit dem Credo Robbe-Grillets, das »einzig mögliche Engagement« sei »für den Schriftsteller die Literatur«, denn vielleicht sei »es zuguterletzt dieser schwer auszumachende Gehalt einer Aufgabe formaler Art, der am besten der Sache der Freiheit dient...«³⁰ In den bereits an früherer Stelle zitierten Worten Ror Wolfs selbst, an die hier noch einmal erinnert sei, liest sich das folgendermaßen:

Es geht mir um die Umsetzung eines Sachverhalts, eines Themas in Sprache. Die sprachlichen, formalen, rhythmischen Qualitäten sind dem Thema nicht untergeordnet, sondern gleichberechtigt. Die Sprache ist das Privileg des Buches und dabei kein beziehungsloser Freiraum, sondern das Ergebnis unserer gesellschaftlichen Situation. Hier liegt mein Engagement als Bücherschreiber; hier liegt auch meine ›Freiheit.‹³¹

In dieser Hinsicht verortet sich Wolfs Prosa im Bereich der experimentellen Schreibweisen in verhältnismäßig großer Distanz zu Tendenzen wie etwa der Informationsästhetik Max Benses, die an der »sprachlichen eigenwelt interessiert ist« und in der die Sprache an mathematische Prinzipien rückgebunden und tendenziell als (vermeintlich neutrales) Medium verwendet wird, das vor allem anderen auf sich selbst verweist.³² Eine wesentlich engere Verwandtschaft verbindet Wolf, wie gezeigt, mit dem Herangetretenen Franz Mons, aber auch mit dem Ansatz der Wiener Gruppe, in deren Arbeiten sich, wie Philipp Schönthal er konstatierter, die »Verwerfungen der Sprache [...] nicht umge-

28 In den letzten Jahren wird (ohne Bezugnahme auf Wolf im Speziellen) verstärkt in diesem Sinne argumentiert. Gerade die »engagierte Dimension der literarischen Prosa« hängt, so Svetlana Efimova, »mit ihrer Sprachlichkeit« zusammen und sei »auf Formebene verortet«: EFIMOVA, *Prosa als Form des Engagements*, 399. Vgl. auch deren Reflexionen zu »Prosa und Politik«, ebd., 2–47, sowie, exemplarisch, die theoretischen Vorüberlegungen zum Verhältnis von Politik bzw. Politischen und Literatur in GRONICH, *Das politische Erzählen*, 13–83 und HAMPEL, *Literarische Reflexionsräume des Politischen*, 25–124. Zum Engagement dezidiert experimenteller Ansätze in der Mitte des 20. Jahrhunderts vgl. THIERS, *Experimentelle Poetik als Engagement* (2016).

29 KRONAUER, *Favoriten*, 60.

30 ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 90f., Kursiv. im Original.

31 WOLF, »Antwort auf eine Umfrage«, 127.

32 BENSE, *experimentelleschreibweisen*, unpaginiert [8]. »experimentelle dichtung« sei, so Bense, »ausdruck für die tatsache, daß die finale situation, die man im medium der sprache zu erreichen gedankt, nicht durch vorgegebene poetische objekte determiniert werden kann, sondern ausschließlich ein zufälliges, aussondierbares ereignis von wörtern, ein ›textereignis‹ bleibt« (ebd.). In Bezug auf den Stellenwert der Überraschung und des Unerwarteten jedoch, die bei Bense primär dem Konzept der Innovation eingegliedert sind, ließen sich auf Grundlage der hier vorgelegten Ergebnisse bei einer vergleichenden Untersuchung durchaus Überschneidungspunkte finden.

hen, sondern nur durchschreiten« lassen.³³ Auf Grundlage des Verfahrensrepertoires der historischen Avantgarden der literarischen Moderne entwerfen diese Autor*innen wie Wolf seit den späten 1950er Jahren Poetiken, in denen sich der Fokus auf Sprache mit einer Ausrichtung auf gesellschaftliche Realität trifft. Hierbei wird Realität für Wolf, Mon oder auch Jelinek, welche zumindest einen Teil ihres Materials aus Alltagssprache und Populärkultur gewinnen, immer als eine bereits medial geformte gedacht und ist somit auch nicht von (diskursiven) gesellschaftlichen Machtverhältnissen zu trennen.³⁴ Franz Mon sieht in Bezug auf die schriftstellerische Freiheit die Aufgabe der Kunst darin, sich in der »Fähigkeit der Negation, des Protestes« zu üben und so »die Strukturen des Allgemeinen an[zu]reißen und den Trend zur Gewissheit, zur Sicherheit, zur Erwartungs-erfüllung«, der dem zivilisatorischen Verhalten eigne, zu »beleidigen«.³⁵ Experimentelle Kunstwerke erwiesen, so Mon,

ihre Realität, indem sie sich nicht in der zivilisatorischen verwerten lassen, der konformistischen Gesellschaft die Anpassung verweigern und [...] die Möglichkeit des Protests, des Andersseins, der Nichtzwangsläufigkeit, der plötzlich aufspringenden Überraschung, der Gefährlichkeit des Spiels zwischen Erwartung und Erinnerung anzeigen.³⁶

Mit anderen Worten: Die Kunst soll sich – auch und gerade in Bezug auf (durch literarische Konventionen erzeugte) Erwartungen – als sperrig erweisen, soll Sicherheiten stören, turbatorische Qualität entwickeln, produktive Unruhe stiften.

Allerdings steht ein so verstandenes Engagement durch Erzeugung von *trouble* dem Gros der sich dezidiert als ›engagiert‹ verstehenden Literatur der 1960er Jahre geradezu diametral gegenüber. Urs Widmer konstatiert, es habe in jenen Jahren eine so starke »Phantasiefeindlichkeit zugunsten der Forderung einer möglichst restlosen begrifflichen Erkenntnis der gesellschaftlichen Wirklichkeit« gegeben, dass er zuweilen das Gefühl gehabt habe, er solle aus der »Linken« herausdiskutiert werden, »weil aus meinen Büchern keine Thesen ablesbar sind, weil da keine Arbeiter im Blaumann entfremdete Arbeit leisten und ich keine konkrete Utopie einer goldenen Zukunft hinkriege«.³⁷ Die oben zitierte Passage aus Wolfs *Meine Voraussetzungen*, in der es heißt, seine Literatur biete keine »Tendenzen« oder »Botschaften«, sondern »Spiel, Heckmeck, Hokusokus, [...] Spaß« und solle »weder in den Klappkästen der schöngestigten noch der engagierten Literatur passen«,³⁸ lässt sich nur vor dem Hintergrund der (von Widmer skizzierten) hochpolitisierten Stimmung der Zeit angemessen verstehen. Wolf selbst kommentiert seine poetologische Stellungnahme zwanzig Jahre später in einem Interview folgendermaßen:

³³ Zur Kontrastierung von Wiener Gruppe und Informationsästhetik vgl. SCHÖNTHALER, *Die Automatisierung des Schreibens & Gegenprogramme der Literatur*, insb. das Kapitel »Nichtprogrammierbare Schreibweisen«, 241–270, Zitat 248.

³⁴ Vgl. zu diesem Befund zu Autor*innen der Neoavantgarde auch ALBRECHT, *Abbrüche*, 202.

³⁵ MON, »Überlegungen zu einer Theorie der modernen Künste«, 9of.

³⁶ Ebd., 90.

³⁷ WIDMER, »1968«, 21.

³⁸ WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 13.

Ich weiß ungefähr, wie sie zustandegekommen ist, 1967 gab es diese Bedeutungshuberei in der Literatur. Es wurde spaßlos und tiefernst, Robert Gernhardt würde sagen: ernstelnd, geschrieben. Und die Ernstler waren nicht nur in der Überzahl, sie hatten auch die Macht. Gegen diese sakrale Literaturauffassung richtet sich die Textstelle. Inzwischen hat sich alles zweimal umgedreht; wir sind schon fast wieder da; beinahe an der gleichen Stelle.³⁹

Die ›Spaßlosigkeit‹, die Wolf anspricht, betrifft nicht allein die engagierte, sondern wohl auch Teile der experimentellen Literatur der Zeit. Während man, wie Bense schreibt, »der experimentellen poesie gern trockenheit, langweiligkeit vor[wirft]«,⁴⁰ werden in Wolfs Prosa nicht nur die Sinnlichkeit der Sprache, sondern auch Narrationspartikel und Sinnatrappe lustvoll in Szene gesetzt, was die Lektüre alles andere als trocken und langweilig macht. Auch auf die Abgrenzung von einer allzu ernst genommenen experimentellen Haltung zielt Wolf, wie mir scheint, wenn er 2010 in einem Interview äußert, er sei »kein durch und durch experimenteller Autor«.⁴¹ In seinen 2015 in den *Horen* veröffentlichten *Kurzen Mitteilungen aus dem Autorenleben* findet sich eine Passage, die diese Selbsteinordnung noch konkretisiert:

Worte und Geräusche, so deutlich ihr Zitatcharakter mitunter auch ist, sind auf sinnliche Wirkungen aus. Was Spaß macht, ist nicht verboten. Die Aktionen sind stark gerafft, fließen zusammen und lösen sich ineinander auf: Kolportageplots, Alltagszenen, Idyllen und Katastrophen. Illusionen werden gemästet, damit man sie besser schlachten kann.⁴²

›Was Spaß macht, ist nicht verboten‹ – in diesem Credo liegt vielleicht das signifikanteste Charakteristikum, das Wolf von vielen Verteter·innen des engagierten wie des experimentellen Schreibens seiner Zeit unterscheidet. Der Spaß, gerade auch der triviale, wird zur Störung einer »sakralen« und »ernstelnd[en]« Literaturauffassung und zum Störfaktor in einem von Wolf als festgefahren empfundenen Literaturbetrieb.⁴³

Wolfs Prosa jongliert, wie gezeigt, mit allerhand »Illusionen«, mit »Kolportageplots, Alltagsszenen, Idyllen und Katastrophen« und zelebriert so lustvoll den Spaß an der Störung. Immer wieder hat Wolf betont, der »Trennungsstrich«, welcher »zwischen einer

39 WOLF, »Das ist eigentlich alles«, 22.

40 BENSE, *experimentelle schreibweisen*, unpaginiert [18]. Für Bense stammt das experimentelle Schreiben bezeichnenderweise »aus der rationalen und abstrakten phantasie«, entsteht also »weniger auf dem hintergrund einer lebenswirklichkeit der gefühle als vielmehr auf dem spirituellen hintergrund einer theorie«. Ebd.

41 WOLF, »Interview mit Ror Wolf«, 305.

42 WOLF, »Kurze Mitteilungen aus dem Autorenleben«, 69.

43 In einem Betrieb, in dem sich Wolf im Übrigen nicht zuletzt deswegen bereits in den späten 1950er Jahren umtut, weil er für eine anvisierte Doktorarbeit zu »Humor bei Kafka« im Jahr 1956 keinen Betreuer finden konnte. WOLF, »Interview mit Ror Wolf«, 305. »Damals, 1968«, so kommentiert Sokolowsky, »mußte das Publikum noch lernen, daß es der Kunst keinen Abbruch tut, wenn man über sie lachen kann« – die »ostentative Ironieresistenz« sei »erst durch Arbeiten wie die von Ror Wolf aufgeweicht worden«. SOKOLOWSKY, »Nachwort [Pilzer und Pelzer]«, 206.

erhabenen, einer höheren und niederen Literatur« gezogen werde, interessiere ihn ebenso wenig wie »die Zuordnung bestimmter Stoffe zum Seriösen oder zum Trivialen«.⁴⁴ Solche Aussagen situieren Wolfs experimentelles Schreiben in denkbar größter Nähe zur 1968 von Leslie Fiedler ausgerufenen Nach- beziehungsweise Postmoderne und der Pop-Literatur. Schließlich ist es gerade der Pop, dem es, so Georg Seeßlen, im Lauf der 1960er Jahre gelang, »ein Feld für den offenen Dialog von High und Low zu schaffen«. Den Grundsatz von Pop formuliert dieser folgendermaßen:

High und Low sind weder qualitative noch politische Unterscheidungen, sondern vielmehr verschiedene Strategien von Kontextualisierung und Reflexion. Das Zusammengehen von High und Low im Pop ist demnach selber eine Revolte gegen die distinguiierende Funktion des Begriffspaares. Kulturelle Demokratie beginnt, im Idealfall, mit der freien Wählbarkeit von High- und Low-Komponenten.⁴⁵

Nachdem im Verlauf dieser Studie der Fokus primär darauf gerichtet war, von wo sich die Prosa Wolfs herschreibt und inwiefern sie in der experimentellen und engagierten Literatur verortet ist, soll im Folgenden diese bislang nur verschiedentlich angedeutete Nähe zu Pop und Postmoderne abschließend kurSORisch umrissen werden. Dies erlaubt nicht nur eine erweiterte literarhistorischen Einordnung des wolfschen Prosaschreibens auf Grundlage der in den Analysen erarbeiteten Ergebnisse, sondern ermöglicht auch, tentativ an diese Arbeit anschließende offene Forschungsfragen zu umreißen.

Wolfs im Sinne Georg Seeßlens »kulturell demokratische« Verwendung trivialer Motive und Genremuster, (Bild-)Zitate und filmischer Schreibweisen, pornografischer Elemente und alltäglichen Sprachmaterials, die sich bereits in *Fortsetzung des Berichts* (1964) und in massiver Häufung in *Pilzer und Pelzer* (1967) und *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* (1976) findet, steht im Zeichen des frühen Pop; Äußerungen Wolfs wie »Ich gehe zum Fußball, nicht in die Oper«⁴⁶ erinnern an H. C. Artmanns »Mickey Spillane gelesen, Goethe verworfen«⁴⁷ aus dem Prosabuch *Das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen brotwecken. eintragungen eines bizarren liebhabers* von 1964, das als eines der ersten Exemplare deutschsprachiger Popliteratur gelten kann.⁴⁸ Dass Ror Wolf den sich in den 1960er Jahren vollziehenden künstlerischen Aufbruch unter dem Namen ›Pop‹ seit seinen Anfängen interessiert mitverfolgte, belegt eine Erinnerung Karl Rihas, welcher Wolf als Feuilleton-Redakteur der Frankfurter Studentenzeitschrift *Diskus* ablöste und von Wolf (nun Literatur-Redakteur beim Hessischen Rundfunk) Informationen »über diese und jene Neuigkeit in der Literatur- und Kunstszene« zugespielt bekam – unter anderem über die sich in den Vereinigten Staaten bildende Strömung der Pop-Art.⁴⁹

In der Literaturkritik wird der Begriff des ›Pop‹ im Jahr 1968 »als Schlagwort für eine als neuartig empfundene Form von Literatur popularisiert« und avanciert zur »Chiffre

44 WOLF, »[Beantwortung einer Umfrage über Mittel und Bedingungen schriftstellerischer Arbeit]«, 275.

45 SEEßLEN, »Trivialität, Unterhaltung, High und Low«, 153.

46 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 8.

47 ARTMANN, *Das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen brotwecken*, 7.

48 Vgl. etwa BAßLER/SCHUMACHER, »Einleitung [Handbuch Literatur & Pop]«, 2 und 11.

49 Vgl. hierzu RIHA, »Prä-Pop/Pop/Post-Pop«, 17, Zitat ebd.

für eine Literatur, die sich als Anti-Literatur vom konventionellen Kanon der Moderne abzusetzen versucht«.⁵⁰ Während die moderne Literatur, so Leslie Fiedler, »der Rationalität verpflichtet« und ihr Ziel »die Analyse« gewesen sei, sei die Gegenwart eine »völlig andere[]«, nämlich eine »apokalyptische[], anti-rationale[]« Zeit.⁵¹ In einer solchen Zeit habe der Roman »am allerwenigsten eine Zukunft« und werde »ganz sicher mehr und mehr an Bedeutung verlieren«.⁵² Die neue Literatur wolle keinen Realismus mehr, sondern »Traum, Vision und Ekstase«; die »Vertreter dieser Revolution« seien »heilige Friedensstörer«.⁵³ Die post-moderne »Pop-Art« sei zwar »ohne erklärte politische Ziele«, verweise aber auf »politische und metapolitische Zusammenhänge« und sei daher »ihrer Natur nach subversiv«: Sie stelle »eine Gefahr für hierarchische Denkformen jeder Art dar«, insofern sie sich »allem Ordnungsbestreben widersetzt«.⁵⁴

Hiermit benennt Fiedler ein Signum des frühen Pop, der gegen die konservative Kultur der westlichen Nachkriegsgesellschaften, gegen Institutionen und Autoritäten gerichtet war und sich nach Max Imdahl vor allem durch »Provokationen« auszeichnete.⁵⁵ Dies gilt insbesondere für Selbstpositionierung wie auch Rezeption Rolf Dieter Brinkmanns, der Fiedlers Thesen (im Gegensatz zu den meisten anderen Autor*innen der Zeit) affirmierend aufgreift.⁵⁶ Der modernen Literatur macht Brinkmann den Vorwurf der »Lustfeindlichkeit und Unsinnlichkeit«,⁵⁷ wohingegen er die Provokation sinnlichen Erlebens fordert. Dieses sei verfahrenstechnisch über mediale »Vermischungen« und die Aufnahme »populären Materials« zu erzielen, um zu fragen, »was Prosa heute noch zu leisten imstande ist⁵⁸ – und zwar als eine »Literatur«, die »Spaß macht«.⁵⁹ Brinkmanns Programm steht, wie viele andere Pop-Unternehmungen der 1960er Jahre auch, hiermit insofern »in der Nachfolge der Avantgarden«, als dass in ihm »Verfahren der Ent-Automatisierung« und die »Proklamationen gegenkultureller Subversion« Hand in Hand gehen.⁶⁰

⁵⁰ BASLER/SCHUMACHER, »Einleitung [Handbuch Literatur & Pop]«, 11. Zum notorisch unterbestimmten und schier »endlos dehnbar[en]« Schlagwort des Pop vgl. exemplarisch DIEDERICHSEN, *Der lange Weg nach Mitte*, Zitat 273.

⁵¹ FIEDLER, »Das Zeitalter der neuen Literatur. Die Wiedergeburt der Kritik«, 9. Fiedlers 1968 an der Universität Freiburg gehaltener Vortrag *The Case for Post-Modernism* erschien kurz darauf zunächst auf Deutsch in der Wochenzeitung *Christ und Welt* und wurde in Folge zum vielzitierten (und konsequenterweise im *Playboy* veröffentlichten) Essay *Cross the Border, Close the Gap* ausgearbeitet.

⁵² FIEDLER, »Das Zeitalter der neuen Literatur. Indianer, Science-Fiction und Pornographie«, 15.

⁵³ Ebd., 16.

⁵⁴ Ebd., 15.

⁵⁵ IMDAHL, »Zehnte Diskussion: ›Op‹, ›Pop‹ oder die immer zu Ende gehende Geschichte der Kunst«, 696. Vgl. auch Diederichsen, der zwischen »Pop I (60er bis 80er, spezifischer Pop)« und »Pop II (90er, allgemeiner Pop)« differenziert: DIEDERICHSEN, *Der lange Weg nach Mitte*, 275.

⁵⁶ Brinkmann markiere, so Jutta Müller-Tamm, im Kontext der deutschsprachigen Literatur »den vorgeschobensten Posten im Kampf für eine egalitäre, subversive, lustbetonte bis pornographische Literatur«: MÜLLER-TAMM, »Vermeintliche Gemeinplätze«, 109.

⁵⁷ BRINKMANN, »Der Film in Worten«, 246.

⁵⁸ Ebd., 236.

⁵⁹ Ebd., 246.

⁶⁰ HECKEN/WERBER, »Literatur [Handbuch Popkultur]«, 179.

Ror Wolfs Poetik hat, so zeigen die stichpunktartig umrissenen Positionen, mit der von Fiedler ausgerufenen Post-Moderne und dem frühen Pop signifikante Überschneidungspunkte. Gerade das 1967 erschienene Prosabuch *Pilzer und Pelzer* lässt sich, setzt man die Pop-Brille auf, als frühe Spielart einer neuen Form der Unterhaltungsliteratur lesen, die (sich von der Romanform verabschiedend, aber tradierte wie neue populäre Narrative einbeziehend) High und Low entgrenzt und dabei »Spaß macht« – und zwar ein Jahr bevor die eigentliche Pop-Rezeption in Deutschland mit Autor:innen wie Brinkmann, Fichte oder Jelinek einsetzt.⁶¹ Es findet sich bei Wolf die dem Pop charakteristische Affinität zum Material und den »Praktiken des Auswählens, Hinstellens, Kopieren, Aufzeichnens, Kombinierens«, die mit einem »profunde[n] Mißtrauen gegen das durchgeformte Kunstwerk« einhergehen; es werden in seiner Prosa (etwa anhand des Zitats von Werbesprache) »die ›Abfälle‹ der Medien- und Industriegesellschaft in Szene [ge]setzt[] und dabei mit den Ambivalenzen von Anti-Form und Form« gespielt.⁶² Abgesehen vom massiven Einbezug von (impliziten) Text- und Bildzitaten sowie der Hinwendung zu »Pop-Formen« des Trivialen und medialen »Bildervelten« des Films wie der Werbung,⁶³ ließe sich auch die in der wolfschen Prosa prominente Betonung von Gegenwärtigkeit, des »Gerade Eben Jetzt«⁶⁴ starkmachen, die als (postmodernes) Spiel mit »Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit, Präsenz und Sekundarität« Ambiguität erzeugt und ein breites Spektrum von Rezeptionsformen ermöglicht.⁶⁵ Es kann für die Prosa Wolfs ein Zeichenverhältnis veranschlagt werden, in dem Wirklichkeit immer bereits vorcodiert ist – einer »Zeichenverschleierung zugunsten einer vermeintlich unmittelbaren Realität« macht sich die Prosa nicht schuldig, sondern stellt ganz im Gegenteil ihre diskursive und mediale Bedingtheit, ihre »Zeichen- und Zitathäftigkeit immer aus«.⁶⁶ Der Gestus radikal-avantgardistischen Sprechens erster Worte ist bei Ror Wolf endgültig verabschiedet: »es geschah wirklich nichts Neues, es war die gleiche Geschichte, es bestand gar kein Zweifel« (PP, 29).⁶⁷ Darüber hinaus kann die ausgestellte »unhintergehbar Relativität aller positiven Setzungen«, die sich auch für Wolfs Prosa veranschlagen lässt, mit Baßler und Schumacher »als Problem eines postmodernen Pop-Bewusstseins« verstanden werden.⁶⁸ Unverkennbar postmodern pop-bewusst zeigt sich schließlich auch Ror Wolf selbst, wenn er in dem bereits mehrfach zitierten Interview seine Selbstbezeichnung als einen »radikalen Realisten« in Anführungszeichen setzt und hinzufügt, diese

61 Die »Pop-Rezeption in der deutschen Literatur« begann, so Jörgen Schäfer, 1968, und zwar »in etwa zeitgleich mit Brinkmanns Gedichtbänden *Godzilla* und *Die Piloten* (beide 1968), den Anthologien *Acid* und *Silverscreen* (beide 1969) sowie den Texten von Brandner, Chotjewitz, Hübsch, Jelinek, Wondratschek u.a.«. SCHÄFER, *Pop-Literatur*, 18.

62 LINCK/MATTENKLOTT, »Vorwort [Abfälle]«, 8f. Wolf selbst spricht davon, dass er »das Unnütze, Wertlose, Banale in seine Texte aufnehme. WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 10.

63 FIEDLER, »Das Zeitalter der neuen Literatur. Indianer, Science-Fiction und Pornographie«, 15f.

64 Zu literarischen Verfahren der Gegenwartsfixierung vgl. SCHUMACHER, *Gerade Eben Jetzt* (2003).

65 So allgemein zu Charakteristika der Popliteratur BAßLER/SCHUMACHER, »Einleitung [*Handbuch Literatur & Pop*]«, 8.

66 BAßLER, »Die Unendlichkeit des realistischen Erzählens«, 38, ohne Bezugnahme auf Wolf.

67 Poetologisch formuliert: »Vielleicht ist [...] alles eingerissen und umgestoßen, alles erneuert verändert durchgespielt ausprobiert.« WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 7.

68 BAßLER/SCHUMACHER, »Einleitung [*Handbuch Literatur & Pop*]«, 9.

Aussage sei freilich »nicht ganz so ernst«⁶⁹ zu nehmen – eine Formulierung, die die Diskrepanz zum »totale[n] Realismus« Höllerers klar vor Augen führt.⁷⁰

Die Strukturähnlichkeit dieses sich selbst »nicht ganz so ernst« nehmenden, weil verfahrenstechnisch und motivisch nicht zuletzt im Zeichen von Pop und früher Postmoderne stehenden ›radikalen Realismus‹ zur Wirklichkeit hat die passionierte Wolf-Leserin Brigitte Kronauer immer wieder betont. »Das, was man bei Wolf gern als absurd« bezeichne, sei in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts »formal zu unserem täglichen Erleben geworden«:

Damit sind nicht allein der an phantastische Kopflosigkeit grenzende Tourismus auf Abenteuerjagd um den Erdball herum gemeint und die Wichtigtuerei des medialen Kommentierens/Theoretisierens anläßlich banalster wie schwerwiegender Ereignisse, ohne daß noch Hierarchien zu erkennen wären. Unser ursprünglich halbwegs individuelles Bewußtsein ist bedroht von einer jedermann überfordernden, nicht mehr organisierbare Masse collagierter, montierter Wissens- und Nachrichtenfetzen. Ein nervöser Zustand, den wir in merkwürdiger Süchtigkeit nach Vermengung von Tatsachen und Simulation durch zerstreut gieriges Zappen zwischen Tagesschau, Werbung für Salatsauce, Oper, Terroranschlägen noch freiwillig verstärken. Die (westliche) Realität: eine Kolportage der Wirklichkeit, eine Fiktion ohne Anfang und Ende, gleichgültig, grausam, ohne Zusammenhang, durchsexualisiert, dazwischen in Tupfern und Flusen tränenselig gefühlvoll. Und schon wieder vorbei.⁷¹

»Ja, wieder weiter. Wir kommen zum Schluss«

Zu resümieren ist, dass Wolfs Prosa, die im Literaturbetrieb stets eine Randposition innehatte, sich als Kreuzungspunkt verschiedenster Strömungen und damit als aufschlussreich für die literarische Produktion und Reflexion ihrer Zeit erweist – insbesondere der Konstellation um ›1968‹. Die Literatur dieser Zeit befindet sich, wie Helmuth Kiesel konstatiert hat, in einem »Spannungsfeld zwischen politischem Protest und postmodernem Impuls«.⁷² Das Problem der europäischen Autor*innen der Gegenwart, schreibt Rolf Dieter Brinkmann im Jahr 1969, bestehe darin, dass diese sich

69 WOLF, »Interview mit Ror Wolf«, 304.

70 Ein Verfolgen dieser Spur wäre nicht nur für die Rezeption des Œuvres Wolfs, sondern auch für die Betrachtung der Anfänge der popliterarischen Strömung im deutschsprachigen Raum interessant. Während sich der vorgenommene Abriss auf die Verwandtschaftsbeziehungen konzentriert, ließen sich freilich auch die Unterschiede herausstreichen – in Bezug auf Brinkmann etwa die bei Wolf gänzlich fehlenden Referenzen auf (amerikanische) Popmusik und den Rock'n'Roll sowie Beat- und Undergroundkultur, aber auch, wie bereits an früherer Stelle erwähnt, in Bezug auf Zitation von Text und Bild.

71 KRONAUER, *Favoriten*, 64f.

72 KIESEL, »Literatur um 1968«, 593. Kiesel macht stark, dass die Literatur um 1968 stark divergierende und vielschichtige Tendenzen umfasst, welche unter dem oft verwendeten Schlagwort der ›Politisierung‹ nicht hinlänglich erfasst werden können. Es sei entsprechend auch kein Bruch in den 1970ern anzusetzen, nicht einfach von einer ›Entpolitisierung‹ der Literatur in diesem Jahrzehnt zu sprechen. Vgl. ebd., 622–624. Die Verbindungsline, welche die Chiffre ›1968‹ zu einer »komplexen Durchgangsstation der Modernisierungsgeschichte« mache, heiße, so Roman Luckscheiter unter Bezugnahme auf Klaus Milich, »frühe Postmoderne.« LUCKSCHEITER, »Der postmoderne Impuls«, 152f. Diese Kontinuität gilt auf der Zeitachse nicht nur in eine Richtung: Betrachte

hätten »besetzen lassen von der allzu billigen (und primitiven) Ansicht, das wäre schon ›fortschrittlich‹ und damit wäre schon etwas ›gewonnen‹, wenn sie ihre Arbeiten mit politischem Inhalt füllen«. Stattdessen habe »eine literarische Arbeit selber ein Politikum« zu sein, und zwar »indem sie Übereinkünfte des Geschmacks, des Denkens und der Vorstellungen sowie hinsichtlich des Gattungsgebrauchs und der inhaltlichen Momente bricht«.⁷³ Dieses Statement lässt sich für den politischen Impetus der Schreibweise Wolfs in Anschlag bringen, die ihr Engagement weder offensiv ausstellt, noch, wie oben zitiert, über »Botschaften« verwirklicht. Wolfs Poetik der Störung ist im Kontext experimentellen, Traditionen und Konventionen subvertierenden Schreibens als Form »literarischen Engagements durch eine poetische Praxis« zu lesen, die, ausgehend von der Befragung der eigenen Medialität, Verfahren und Repräsentationsformen, »neue ästhetische Räume und Formen schafft und damit auch neue Denkweisen und Weltbilder« als Voraussetzungen für Engagement ermöglicht – und in dieser Hinsicht frühe postmoderne Tendenzen trägt, für welche sich (literarisches) Engagement als eindeutige politische Stellungnahme erübrigkt hat.⁷⁴ Das von Kiesel bezeichnete Spannungsfeld »zwischen politischem Protest und postmodernem Impuls« ist in der Prosa Ror Wolfs seit seinem Debüt von 1964 zu beobachten.

Diese Fährte ließe sich etwa unter Bezugnahme auf den spezifischen Postmodernismus-Begriff Wolfgang Welschs weiterverfolgen, der die Postmoderne nicht als Gegenbewegung zur Moderne, sondern als deren Radikalisierung fasst. Die Postmoderne, die universalistische Ansprüche und teleologisches Denken verabschiedet habe, ist für diesen als »Verfassung radikaler Pluralität«⁷⁵ zu verstehen und als solche »ersichtlich kritischen Geistes«: potentiell subversiv, anti-totalitär und moralisch ausgerichtet.⁷⁶ Im Rahmen ästhetischer Gestaltung trete an die Stelle von Totalität als wesentliches Strukturmerkmal die »Hybridbildung«; die »Komplexionseffekte des Pluralen« hätten »die dabei entstehende Irritation [als] ihr Ziel.«⁷⁷

man die Pop- und Theoriegeschichte, so schreibt, wie eingangs zitiert, Robert Stockhammer, so werde ›1968‹ bereits im Jahr 1966 eingeläutet: STOCKHAMMER, 1967, 8.

73 BRINKMANN, »Der Film in Worten«, 228.

74 So formuliert allgemein, ausgehend von konkreter und visueller Poesie sowie experimentellem Hörspiel THIERS, *Experimentelle Poetik als Engagement*, 483. »Die experimentelle Poetik der 1950er bis 1970er Jahre steht beispielhaft für einen Wandel im Verständnis dessen, was man als politische Praxis der Kunst bezeichnen kann.« Die »politisch subversive Wirkungskraft« der experimentellen Poesie liege weniger im Engagement der Autor-innen sondern in der Anregung der Leser-innen zur »Emanzipation [...] von konventionellen Denkmustern«. Ebd., 482f.

75 WELSCH, *Unsere postmoderne Moderne*, 4.

76 Sie ergreife »für das Viele Partei und wendet sich gegen das Einzige, tritt Monopolen entgegen und decouvert Übergriffe«. Ebd., 5. Welsch unterscheidet zwischen »einem diffusen und einem präzisen Postmodernismus«, wobei ersterer »der grassierende« sei, nämlich ein »Postmodernismus der Beliebigkeit«, wohingegen Welsch für einen präzisen Postmodernismus-Begriff eintritt, der mit dem Vorwurf des ›anything goes‹ nichts gemein habe. Ebd., 2.

77 Welsch führt aus: »Das wäre allerdings mißdeutet, wenn man meinte, es ginge um Irritationseffekte als solche, um reine Verblüffung, gar um bloßen Bluff. Dagegen gilt es die Struktur zu beachten, der die Irritation sich verdankt. Und nur wenn sie von dieser her entsteht – nicht als bloßer Effekt inszeniert ist –, hat sie den postmodern angezielten Sinn.« Ebd., 323.

Die anti-realistische, aber sich gerade in ihrer auf Spielformen der Störung fokussierten Poetik „zur Realität verhaltende“⁷⁸ lange Prosa Wolfs ist also trotz ihrer Singularität und »literarische[n] Radikalität«⁷⁹ in der deutschsprachigen Literatur im Schnittfeld zeithistorischer literarischer und ideengeschichtlicher Tendenzen der 1950er bis 1980er Jahre zu verorten, die sie widerspiegelt und ankündigt. Genauso fruchtbar, wie es ist, die vielfältigen Bezüge unter anderem zum Nouveau Roman, zu Felder- und Bewusstseinsprosa, experimenteller Abkehr vom Erzählen und konkreter Spracharbeit als Herkunft und direkten Kontext des wolfschen Schreibens zu beleuchten, wäre es, genauer zu betrachten, was Wolf mit seinem Schreiben vorbereitet. In Wolfs Prosagebildern schlagen sich seit den frühen 1960er Jahren unterschiedliche, zuweilen noch in der Latenzphase befindliche literarische und künstlerische, aber auch theoretische und gesellschaftliche Strömungen nieder, die (wie popliterarische oder postmoderne Verfahren, aber auch die provokative Stimmung und die Themen von ›1968‹) erst im weiteren historischen Verlauf zu voller Blüte gelangen. Fest verankert im literarischen Diskurs seiner Zeit geht Wolfs Prosa jenseits der Form des Romans »ganz anders an das Weltmaterial ran« – nicht zuletzt, um der Lebenserfahrung der Generation der um 1930 Geborenen »gerecht« zu werden und »ihre Thematik einzufangen«.⁸⁰ Zwischen experimenteller Arbeit am Material und narrativem Impuls, zwischen Referenz auf katastrophische gesellschaftliche Realitäten und burleskem Spaß schrieb Ror Wolf seine sprachkritische und spracherotische, seine selbstreflexive und zugleich »auf die Realität gerichtet[e]«,⁸¹ das Reale als Unsagbares aber auch komisches Banales ausweisende, zwischen Feier und Dekonstruktion der Fiktion balancierende, poppige und zugleich engagierte, in jedem Fall: turbulente Prosa.

Auch wenn diese Prosa in der Zeit, in der sie entstand, verwurzelt ist, hat sie ihr aufstörendes Potential nicht verloren. Auch heute noch können diejenigen, die sich den Weg schlagen durch das »Dickicht von Sätzen« und sich dabei »aufspießen an Worten«, die »mit den Bewegungen der Sprache die Ritzen und Buckel der Realität nachfahren, die mikroatisch und monströs, bizarr und banal, konkret und phantastisch zugleich ist«, mit den Texten »neue sinnliche Erfahrungen« machen, sich »überraschen, [...] verblüffen, [...] reizen, [...] erregen, [...] bluffen, [...] verwirren, [...] amüsieren, an[]stoßen, an[]spitzen, auf[]kratzen, auf[]stacheln« lassen.⁸² Wolfs Prosa versucht, den antiautoritären Impetus der 1960er Jahre aufgreifend, auch den *gap* zwischen Autor und Leser:innen zu schließen, indem sie diese einlädt, im Lektüreprozess als aktive Koproduzent:innen des Texts zu agieren und aus dem Gelesenen selbst etwas zu ›machen‹.⁸³ »Größere Freiheit«, so kom-

78 Vgl. ADORNO, »Engagement«, 425.

79 BAIER, »Sprachlose Chinesen«, 235. Auch Baier betont die »Einzigartigkeit« Wolfs, der »seinem unverwechselbar eigenen Programm treu geblieben sei, obwohl er »im Literaturbetrieb höchstens durch Unauffälligkeit aufgefallen[]« sei. Ebd., 234f.

80 CHOTJEWITZ, »... den Bereich des Mülls, des Abfalls, der Reste betreten«, 251–253.

81 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 13.

82 Ebd.

83 Vgl. ebd., Kursiv. im Original: »wenn er [der Leser], mitspielt, wäre ein Buch am Ende auch das, was er daraus macht.« Kunst sei, so formuliert auch Fiedler, nicht »wirklich« auf der Seite eines Buches zu finden«, sondern vielmehr »in der leidenschaftlichen Teilhabe und Reaktion des Lesers.« FIEDLER, »Das Zeitalter der neuen Literatur. Die Wiedergeburt der Kritik«, 9.

mentiert Kay Sokolowsky, »kann kein Leser verlangen«⁸⁴ – und fügt sogleich hinzu, »mit dieser Freiheit, dieser Einladung zur Gleichberechtigung« müssten die Leser-innen allerdings auch »zurechtkommen können«, mache sie diese doch auch mitverantwortlich »für das Vergnügen oder den Verdruß«, welche die Lektüre ihnen bereite.⁸⁵ Gingene sie aber auf die Einladung ein, so folge auf den »Verlust aller Sicherheit [...] – nicht ohne Anstrengung, nicht ohne Irrwege – die Entdeckung der eigenen Souveränität im Umgang mit Literatur.«⁸⁶ Dem ist zuzustimmen. Die der wolfschen Prosa impliziten Provokationen erzeugen, wie im Vorangehenden gezeigt, eine ästhetische Erfahrung, die nicht zuletzt klare Vorstellungen von und Trennlinien zwischen Kategorien wie Autor:in, Werk und Leser:in diffundiert.⁸⁷ Über ihre mannigfaltigen Spielformen der Störung kratzt und rüttelt die Prosa an vermeintlichen Selbstverständlichkeiten und stößt so ein Nachdenken über Voraussetzungen von Literaturproduktion und -rezeption, über Literatur als ästhetische Praxis und über das Verhältnis von Literatur und Wirklichkeit an.

Ror Wolf war sich darüber im Klaren, dass Bücher nie »für alle da« sind.⁸⁸ Das Lesen nicht nur, aber insbesondere experimenteller Texte erfordere, so präzisierte er in einer 1998 gehaltenen Rede, »leidenschaftliche und entschlossene Leser«. Diese seien zwar eine Minderheit, aber »eine Minderheit von äußerster Lebendigkeit und Intensität« – es seien Leser:innen, die lesen, »weil Lesen eine kreative Beschäftigung ist: ein großes Abenteuer.«⁸⁹ Sich auf dieses Abenteuer einzulassen und ›mitzuspielen‹, dazu werden die Leser:innen der wolfschen Prosa provoziert und angestiftet. Manche stören sich daran. Andere lassen sich stören.

⁸⁴ SOKOLOWSKY, »Nachwort [Pilzer und Pelzer]«, 194.

⁸⁵ Ebd., 211.

⁸⁶ Ebd., 212.

⁸⁷ Vgl. (in Bezug auf das Theater der Gegenwart) KOCH/NANZ, »Ästhetische Experimente«, 108.

⁸⁸ WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 13.

⁸⁹ WOLF, »Schriftsteller sind verdächtige Menschen«, 196.