

3 Störung des Ganzen. Offene Prosa-Gebilde oder das Reale als Mangel

Die Leere offenhalten: das wäre die höchste Kunst.¹

Ein besonders prominenter Widerstand, der sich den Leser:innen der langen Prosa Wolfs entgegenstellt, wird durch die kompositorische Anlage der Texte erzeugt, die sich dagegen verwehren, ein in sich abgeschlossenes Ganzes zu suggerieren und stattdessen Abwesenheiten und Leerstellen »offenhalten«.² Während das Schreiben entlang von Bildern auf die Medialität des Texts verweist und die Inszenierung von Schreib-Szenen den Prozess und die Praxis des Schreibens ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, trägt die Abkehr von der Idee eines abgeschlossenen Ganzen, wie im Folgenden gezeigt wird, einer weiteren Realität des literarischen Texts Rechnung, nämlich derjenigen, dass es stets ein *Außerhalb* und *Jenseits* des Texts gibt.

Franz Mon, mit dem Wolf die kritische Haltung gegenüber der Idee des Texts als »Ganzem« teilt, reflektiert in einer Tagebuchnotiz von 1951 seine Suche nach neuen Formen des Romans als Suche nach einer utopischen Poetik eines rand- und gestaltlosen Texts:

Man muß den Roman schreiben, der keinen Anfang und kein Ende hat. Der auch keinen leitenden Gedanken hat. Der kein Ganzes ist. Der keine Gestalt hat. Der eine Totalität ist: balancierend montiert aus den zufällig zusammengeschossenen Momenten, deren Gegenteiligkeit die Schwebel erzählt. Einzig dein Interesse muß dasein.³

1 HANDKE, *Phantasien der Wiederholung*, 41.

2 Prägnant benannt hat dies bereits 1991 Karl Riha, der mit Blick auf *Nachrichten aus der bewohnten Welt* konstatiert, die »Negationen, [...] Abbrüche[] und Verweigerungen des Erzählers« entwickelten den Reiz »der Leerstelle, des »leeren Flecks« und der Lücke«. RIHA, »Vom Erinnern und Vergessen der Welt«, 236.

3 MON, »Meine 50er Jahre«, 111. Mons Formulierungen erinnern wohl nicht zufällig an Flauberts in Bezug auf die *Éducation sentimentale* formulierte Vorstellung eines »Buch[s] über nichts«: Ein Buch, das sich, fast ohne Sujet, »ohne äußere Bindung« von selbst »in der Luft hält« durch »die innere Kraft seines Stils«. FLAUBERT, *Briefe*, Brief an Louise Colet vom 16. Januar 1852, 181.

Die ›Totalität‹ – abgeleitet vom Französischen *totalité* als »Gesamtheit, Zusammenfassung aller Teile« und zurückzuführen auf das Mittellateinische *totalitas*, in der scholastischen Philosophie die »reiche Fülle, Vollkommenheit«⁴ – wird von Mon in seinem paradoxalen Statement als positiver Alternativbegriff zum ›Ganzen‹ starkgemacht.⁵ Der Idee eines ›Ganzen‹ als »natürliche[r] Einheit, etwas Vollständige[m], Geschlossene[m]« mitsamt der anhängenden Semantik der Unversehrtheit und Einheitsstiftung, wird das Konzept der Zufälligkeit und Vielheit einer im fragilen Gleichgewicht der Schwebel befindlichen »Totalität« entgegengestellt: Eine argumentative Volte, die vor allem die Schwierigkeiten zeigt, eine durchaus angestrebte ästhetische Formung zu beschreiben, die sich gleichwohl von der Idee eines in sich geschlossenen Ganzen abgewendet hat.⁶

Ein Text, der diese Abkehr umzusetzen versucht, ist nach fast zehnjähriger Arbeit Mons im Jahr 1968 mit *herzzero* erschienen – ein zwischen Lyrik und Prosa zu verortender Text, der sich in der Tat als »balancierend montiert« beschreiben lässt.⁷ *Herzzero* ist, abgesehen von einer vorangestellten Vorbemerkung an die Leser:innen und einer kurzen kursiv gedruckten Passage zu Beginn, durchgängig zweispaltig gedruckt. In den beiden Spalten, von denen die linke in regulärer Schriftstärke, die rechte fett gedruckt ist, bietet *herzzero*, wie der Klappentext vermerkt, »zwei parallel laufende Fassungen [...], die sich teilweise decken, teilweise ergänzen und teilweise gar nicht zur Kenntnis nehmen«, und in denen sich »Fundstücke, Zitate, Gebrauchsmuster, lexikalische Felder, Redegebärden« zu einem montierten Textverlauf bündeln.⁸ Das Textganze ist also bereits in der Satzgestaltung aufgebrochen. In der Lektüre müssen die Leser:innen, denen die Freiheit

4 Lemma »Totalität«, in: DWDS, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.

5 Vgl. zum Bedeutungsspektrum die Lemmata »Ganze« und »ganz«, in: DWDS, zuletzt abgerufen am 01.10.2023. Die Idee des ›Ganzen‹ hat, wie Eva Geulen schreibt, »viele Namen«: Je nachdem, ob man die idealistische Philosophie, Hegel, Husserl oder Heidegger, Adorno oder Luhmann zu Rate zieht, sei das ›Ganze‹ zu verstehen als »Einheit, Totalität, Absolutes, aber auch Leben, Geist, Prozess oder System«. GEULEN, »FORMEN DES GANZEN«, zuletzt abgerufen am 01.10.2023. Während Hegel in der *Phänomenologie des Geistes* von 1807 noch schreibt, das Wahre sei das Ganze, kehrt Adorno den Satz in *Minima Moralia* 1951 um und richtet sich mit seiner Reformulierung, das Ganze sei das Unwahre, nicht zuletzt gegen die Ganzheitsversprechen des Idealismus. Im Kontext der poetologisch-theoretischen Überlegungen in den 1960er Jahren dürfte sich die Ablehnung des und Kritik am Ganzen zu guten Teilen aus den Reflexionen Adornos speisen. Prominent sind die Begriffe der Totalität wie auch des Ganzen zudem – wenn auch in gänzlich anderer Verwendung als beim oben zitierten Mon – bei Georg Lukács, in dessen marxistischer Literaturtheorie der »geschlossene Zusammenhang«, die ›Totalität‹ des kapitalistischen Systems, der bürgerlichen Gesellschaft in ihrer Einheit von Wirtschaft und Ideologie objektiv, unabhängig vom Bewußtsein, in der Wirklichkeit ein Ganzes bildet«. LUKÁCS, »Es geht um den Realismus«, 114f. Die »objektive Realität« zu reflektieren bedeutet für Lukács, deren Wesen, verstanden als deren Kohärenz und »Totalität«, anstatt der kontingenten Fülle der Oberflächenerscheinungen darzustellen (ebd. 116f., Zitate 116).

6 Eine Spannung, die bei weitem nicht nur in Bezug auf ästhetische Phänomene, sondern auch in gesellschaftsphilosophischen Ansätzen zu beobachten ist. Wie Eva Geulen und Claude Haas konstatieren, war das 20. Jahrhundert von »Ganzheitskepsis und Ganzheitsbedürfnissen« gleichermaßen geprägt: GEULEN/HAAS, »Einleitung [*Formen des Ganzen*]«, 13. Zur Mehrdeutigkeit auch des Diktums Adornos vgl. ebd., 14.

7 In der Erstausgabe ist vermerkt, *herzzero* sei »in mehreren Etappen seit etwa 1958 entstanden«: MON, *herzzero*, Klappentext.

8 Beide Zitate ebd.

des Umgangs mit zwei parallelen Textverläufen gewährt und zugleich aufgebürdet wird, wenn sie sich nicht von vornherein für eine strikt nacheinander erfolgende lineare Lektüre der einzelnen Spalten entscheiden, in einer konstanten Bewegung der Augen wie der Aufmerksamkeit zwischen den Textverläufen »balancieren[]«. Dennoch ist Mons Arbeit nicht ohne »Gestalt«, wie dieser in der zitierten Tagebuchnotiz seine Vorstellung eines gestaltlosen »Roman[s]« projiziert. Auch *herzzero* ist von einem Zusammenhang schaffenden Rhythmus geprägt, der vor- und rückwärts verweisend den (wie Helmut Heißenbüttel feststellt) durch »Rückläufe« und Vorwegnahmen bestimmten Text gliedert.⁹ »[T]extliche Einzelstruktur und übergreifende Struktur des Verlaufs« ergänzen sich und »haken« sich »fast unauflösbar ineinander«, so dass nicht allein durch Wiederaufnahmen und Variationen innerhalb der beiden Textverläufe, sondern auch zwischen den beiden Spalten ein dialogisches Spannungsgefüge etabliert wird: *Herzzero* entfaltet sich dergestalt auch als »Andeutung von Textraum« im offenen Zwischenraum zwischen den Spalten.¹⁰ Die textuelle Organisation erweist sich keineswegs als eine rein »zufällig zusammengeschossene[]« Materialsammlung, sondern als ein »in sich strukturierter Textablauf von höchster literarischer Bezüglichkeit«.¹¹

Die Suche nach einer neuen Form, die Offenheit in Bezug auf semantischen Gehalt und ein im Werk erkennbares Sinnganzes wie auch in Bezug auf tradierte Formen anstrebt, ist Charakteristikum vieler deutschsprachiger experimenteller (Prosa-)Texte der Zeit und Gegenstand theoretischer Reflexion auch bei Mons Zeitgenoss:innen. Während in den 1950ern etwa im Kontext der Wiener Gruppe oder der Konkreten Poesie überwiegend Lyrik und Texte von sehr reduziertem Umfang veröffentlicht werden (beispielsweise Eugen Gomringers locker gesetzte *konstellationen* von 1953 oder Helmut Heißenbüttels *Kombinationen* von 1954 und *Topographien* von 1956), lässt sich ab den späten 1950er und frühen 1960er Jahren verstärkt die Arbeit an längeren Texten beobachten, die traditionelle Verfahren mit experimentellen und zeitgenössischen Schreibtechniken (etwa aus dem Pop oder dem Nouveau Roman) versöhnen und so, wie Harald Hartung konstatiert, »experimentelles Schreiben« als eine konsumierbare Form von Literatur« ausweisen.¹² Sowohl die Autor:innen der »ersten Welle« der experimentellen Literatur (wie Mon, Heißenbüttel oder Mayröcker) wie auch Autor:innen, die nun erst auf die literarische Bühne des deutschsprachigen Raums treten, beginnen vermehrt, größere Formen zu erproben: Mit Peter Weiss' »Mikro-Roman« *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (1960) oder dem »Fragment« *Das Gespräch der drei Gehenden* (1963), Konrad Bayers *der stein der weisen* (1963), *der sechste sinn* (in Ausschnitten erstveröffentlicht 1963) und *der kopf des vitus bering* (1965), Jürgen Beckers *Felder* (1964) oder eben Ror Wolfs *Fortsetzung des Berichts* (1964) entstehen lan-

9 HEIßENBÜTTEL, »Sprache zum Stereo-Lesen«, 98.

10 Alle Zitate HEIßENBÜTTEL, »*herzzero* oder die Fortbewegung von Textmengen«, 36.

11 Ebd., 35. Es ist anzunehmen, dass Heißenbüttel mit dieser Beschreibung durchaus auch die eigenen, vom Prinzip Collage bestimmten Texte im Blick hatte, in denen er zunehmend experimentelle Verfahren in längere Formen überführt – man denke etwa an *Deutschland 1944* in HEIßENBÜTTEL, *Textbuch 6*, 29–33, das in den Rezensionen allerdings als Lyrik rezipiert wurde, oder HEIßENBÜTTEL, *Projekt Nr. 1. D'Alemberts Ende* (1970).

12 Vgl. HARTUNG, *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, 37f., Zitat 37. Zu Beginn der 1970er Jahre bereits seien »experimentelle Schreibweisen kommun geworden« und hätten sich als »neue Konvention etabliert« (ebd., 38).

ge Prosaarbeiten unter experimentellen Vorzeichen, die narrative Bindung und Strukturierung weitestgehend hinter sich lassen.

Als prägnantes Merkmal dieser Tendenz wird von Hans Magnus Enzensberger – mit Blick auf die in den *Vorzeichen* 1962 auszugsweisen Vorveröffentlichungen aus den Debüts Wolfs und Beckers – die Zusammensetzung der Prosatexte aus ›Feldern‹ beschrieben: aus, so lässt sich mit Blick auf die Referenztexte präzisieren, relativ kurzen Textabschnitten, deren Verhältnis untereinander nicht immer eindeutig zu fassen ist und die sich nicht mehr zwingend zu einer linearen und an klar bestimmte Protagonist:innen gebundenen Handlung formieren. Geprägt sei diese Prosa einerseits durch eine »Offenheit der Werke gegen ihre Ränder«, ein »Prinzip der Randauflösung« nach Außen, andererseits durch das »Prinzip der Komposition aus Feldern« nach Innen.¹³ Diese Prinzipien seien mitnichten als »bloßes Oberflächenmoment«¹⁴ der Texte zu bewerten; im Gegenteil weise die »Kondition des Fragmentarischen«, die sich (ohne an die romantische Vorliebe für das Unfertige anzuschließen) dem Anspruch an Abgeschlossenheit, dem »Anspruch, ein Ganzes zu sein« verweigere, auf ein neues Bewusstsein, eine neue Poetik hin.¹⁵ Es scheine, so Enzensberger,

als würden die Schreibenden der Lüge sich bewußt, die allein schon darin besteht, Anfang und Ende zu setzen, als wäre damit das Werk aller Kontingenz enthoben [...] und aller Sorge um das, was es nicht einbegreift, ledig.¹⁶

Enzensbergers Diktion erinnert wohl nicht ohne Grund an diejenige Adornos. In der *Ästhetischen Theorie* bezieht Adorno seine theoretischen Überlegungen zum Ganzen auf den Bereich der Kunst und formuliert, die »traditionelle Ästhetik« entscheide »das Verhältnis von Ganzem und Teilen [...] zugunsten des Ganzen«,¹⁷ ja, sie übertreibe dieses hin zum »absolut Ganzen, zur Totalität«, wobei die »Totalität des Kunstwerks« als »Sinnzusammenhang[]« bestimmt werde.¹⁸ Doch diese Synonymsetzung der traditionellen Ästhetik von »Geschlossenheit, Sinn und Positivität« gelte in der Gegenwart nicht mehr: Sowohl das Ideal einer geschlossenen Gesellschaft, wie auch das Ideal eines geschlossenen Kunstwerks sei fragwürdig geworden.¹⁹ In der »imago absolut geschlossener Kultur, die Sinn verbürge« tobten sich, so Adorno, »[a]utoritäre Instinkte« aus; entsprechend stellten sich die Kunstwerke der Gegenwart gegen die Etablierung eines Sinnzusammenhangs und müssten folglich »in ihrer Einheit auch zerrüttet sein«.²⁰ Vor diesem theoretischen Hintergrund wird von Enzensberger die Offenheit der Form als

13 ENZENSBERGER, »Einführung [*Vorzeichen*]«, in obiger Reihenfolge 13, 16, 16f. Ähnlich, aber weniger ausführlich argumentiert in Bezug auf Ror Wolf HOHMANN, *Experimentelle Prosa*, 139f.

14 ENZENSBERGER, »Einführung [*Vorzeichen*]«, 13.

15 Ebd., 12.

16 Ebd., 13. Indem das Werk »auf seinem Zusammenhang mit dem [bestehe], was vor, nach und außer ihm ist«, sperre es sich, so Enzensberger weiter, »zugleich dagegen, daß man es zum beliebigen austauschbaren Kultur-Gut macht« (ebd.).

17 ADORNO, *Ästhetische Theorie*, 211.

18 Ebd., 236 und 228.

19 Ebd., 236.

20 Ebd., 239 und 231.

zentrales Charakteristikum der neuen Prosaformen ausgewiesen:²¹ Die Idee eines ›Ganzen‹ dient allein als Negativ-Folie für imaginierte oder vollzogene Formexperimente, die sich der Chimäre von Vollständigkeit und Abgeschlossenheit entgegenstellen.²²

In der Tat präsentieren sich auch die langen Prosaarbeiten Wolfs gerade nicht als abgeschlossenes Ganzes, sondern als offene Gebilde, die weder mit ihrem Beginn ›wirklich‹ anfangen, noch mit ihrem Schluss ›tatsächlich‹ enden. Was Ror Wolf in seiner 1962 in der *Streit-Zeit-Schrift* erschienenen Rezension zu Peter Weiss' *Schatten des Körpers des Kutshers* festhält, lässt sich auch für seine eigenen Prosaarbeiten veranschlagen: Die Erwartungen der Leser:innen an einen (»durch den traditionellen Roman« vermittelten) »großen allgemeinen Zusammenhang« des Texts, selbst an eine bloße »Abgeschlossenheit«, eine »plausibel bis zum guten oder bösen Ende geführte Handlung«, oder allein an eine klare »Auskunft« werden in den Prosaarbeiten beider »gründlich enttäuscht«.²³ Da die »tradierte Vorstellung« von epischer Literatur Vollständigkeit verspreche und davon ausgehe, »daß es auf das Ganze ankomme«, trügen die »minimalen Bewegungen, einen Löffel in die Suppe tauchen, einen Karren schieben [...] den Makel des Unnützen: wichtig und wahr ist allein das Ganze, und selbst dann noch, wenn es sich längst als das Falsche entlarvt hat.«²⁴ Bei Weiss werde demgegenüber eine Poetik entwickelt, in der

die Teile nicht nur wichtiger sind als das Ganze, sondern in der das Ganze überhaupt nicht vorkommt, weil selbst die zusammengesetzten Teile nur wieder Teile eines vermutlichen größeren Teils sind, der noch lange nicht das Ganze ist. Daß bei allem der Eindruck von Homogenität entsteht, ja von Unteilbarkeit des Texts, rührt allein vom Rhythmus her [...]. Alles in diesem Text sitzt in einem Gefüge sich bedingender, sich provozierender Stücke.²⁵

Das von Wolf gezeichnete Bild eines Prosatexts als »Gefüge«, das einen durch den Rhythmus erzeugten, »unteilbaren« inneren Zusammenhang aufweist, sich aber den-

21 Ausgehend von Enzensberger konstatiert auch Burkhard Meyer-Sickendiek in seiner Rekonstruktion des poetologischen und theoretischen Diskurses der Formexperimente in Prosa der frühen *edition suhrkamp*, die Autoren (Meyer-Sickendiek bezieht sich auf Peter Weiss, Jürgen Becker, Ror Wolf und Peter Handke) fänden je unterschiedliche Antworten auf vergleichbare Fragestellungen, wiesen jedoch auch »intensive[] Bezüge[] und Strukturähnlichkeiten« untereinander auf. MEYER-SICKENDIEK, »Das ›Prinzip der Felder‹«, 386. Meyer-Sickendiek geht in seinem Überblick allerdings nicht genauer auf die spezifischen Eigenheiten der Prosa Wolfs im Kontext der Felderprosa ein.

22 In dieser Weise wird der Begriff des ›Ganzen‹ auch im Rahmen der folgenden Analyse verwendet: Als Kontrastfolie für die neuen Prosaformen, die sich auf die Fahnen schreiben, den Text gerade nicht als »natürliche Einheit, etwas Vollständiges, Geschlossenes« (Lemma »Ganze«, in: DWDS, zuletzt abgerufen am 01.10.2023) zu verstehen, sondern sich von z.B. einer geschlossenen Form des Schriftbilds oder einer geschlossenen Form des Texts (etwa, im Fall Wolfs, durch Befolgung konventionalisierter Gattungsmuster) abwenden. – Zur Frage, inwiefern der Prosabegriff als solcher im Schnittpunkt von Poetologie und Schreibpraxis generell »eine mereologische Problematik der Teil-Ganzes-Relation« mit sich führt, da der Begriff »ein Spannungsverhältnis zwischen Teilung und Bindung eines Ganzen impliziert« vgl. (unter Bezugnahme auf Edmund Husserl) EFIMOVA, »Prosa im Plural?«, Zitate 94.

23 Alle Zitate WOLF, »Die Poesie der kleinsten Stücke«, 34f.

24 Ebd., 34.

25 Ebd., 35.

noch niemals zu einem eindeutigen »Ganze[n]« zusammensetzt, sondern immer Stück-Werk bleibt, und das Wolf als »Bewegungsprosa« bezeichnet, steht unverkennbar im skizzierten theoretisch-poetologischen Diskussionszusammenhang der frühen 1960er Jahre. Die »Wahrheit«, so Wolf ausgehend von Weiss an anderer Stelle, sei »nur noch in Stücken aufzufinden«.²⁶

In den folgenden Textanalysen der Prosa Wolfs rückt ausgehend von Enzensbergers Feststellung des »Prinzip[s] der Randauflösung« zunächst die Problematisierung von Anfangen und Aufhören in den Blick, wobei der Schwerpunkt der Analyse auf der Eigenheit liegt, dass die Prosatexte zwar Offenheit inszenieren, kompositorisch zugleich aber, wie gezeigt wird, von Geschlossenheit geprägt sind (3.1). Zugleich sind nicht nur Anfang und Ende der Texte auf Öffnung hin angelegt. Im Textverlauf der langen Prosaarbeiten Wolfs kommt es – wie etwa auch in der Prosa Arno Schmidts, Elfriede Jelineks oder Konrad Bayers – konstant zu Abbrüchen und Unterbrechungen, die Ränder und Lücken *im* Text erzeugen und als Störungen der Idee eines textuellen Kontinuums und »Ganzen« fungieren. Gerade den »Lücken« im Text kommt dabei im Rahmen des wolfschen »radikalen Realismus« eine zentrale Rolle zu, verweisen sie doch, so meine These, auf ein Nicht-Gesagtes und Nicht-Sagbares; auf ein sich jenseits des Repräsentierbaren befindliches Reales (3.2). Die auf die Störung des Ganzen zielende Poetik der »Felder« in der Prosa unter anderem Jürgen Beckers und Ror Wolfs, die (anstatt mit narrativen Verfahren) textuelle Bindung paradoxerweise gerade über Ränder und Lücken erzeugt, lässt sich als formal avancierte Darstellung von Bewusstseinsprozessen lesen. Die offenen Prosa-Gebilde sind als Formversuche zu verstehen, den Wirklichkeitsbezug der Prosa auch und gerade auf struktureller und kompositorischer Ebene der Texte umzusetzen (3.3).

3.1 Anfangen, Aufhören. Performative Randlosigkeit und kompositorische Schließung

In *herzzero* gibt es entgegen der in Mons Tagebuch notierten Vorstellung nicht »keinen Anfang«, sondern davon gleich vier. Schlägt man das Buch auf, stößt man zunächst auf eine »vorbemerkung«, die sich mit Hinweisen zur Lektüre an die Leser:innen richtet, dann auf einen kursivierten Einstiegsabsatz, dann auf den in zwei Spalten gedruckten Text und mit ihm auf die Notwendigkeit, sich zwischen den beiden Spalten zu entscheiden, die jeweils einen eigenen Anfang haben.²⁷ Über diese strukturelle Vervielfältigung des Anfangs hinaus thematisieren drei von diesen vier Anfängen die Problematik des Anfangens auch ganz explizit: »fang einfach an«, lautet etwa der Einstieg in die linke Spalte des Textverlaufs lapidar, nur um im sofortigen Anschluss zu demonstrieren, dass ein Anfang nie »einfach« erfolgen kann.²⁸ Inhaltlich wie typographisch wird bei Mon das

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

27 Vgl. MON, *herzzero*, 5–7.

28 Ebd., 7. Der Einstieg wird sofort als Phrase entlarvt: »fang einfach an / was / fang an / du bist mir einer. fang du lieber an / ehe es überhaupt anfang / was »es«? »es« kann alles mögliche / sein« (ebd., 7); im kursivierten Einstiegsabsatz heißt es: »ist ein unterschied da, ist der anfang gemacht / aller anfang ist schwer« (ebd., 6). Vgl. einführend zum »Anfang« als bislang nicht zum terminologischen Instrumentarium gehörender Kategorie der Literaturwissenschaft POLASCHEGG, *Der Anfang des Ganzen*, insb.

Anfangen von Null als Problem und Fiktion gleichermaßen ins Werk gesetzt.²⁹ Auch Ror Wolf, der Franz Mons *herzzero*-Projekt aufgrund seiner Redakteurs-Tätigkeit beim *Diskus* schon lange vor dessen Veröffentlichung 1968 kannte,³⁰ treibt in seinen Texten ein »Spiel mit Anfang und Ende«.³¹ »Wie es bei Ror Wolf den nicht beginnenden Beginn gibt«, so Michael Lentz, »so gibt es bei ihm eben auch das nicht endende Ende.«³² Es lässt sich feststellen, dass – folgt man der vielzitierten Bestimmung durch Aristoteles, nach der »[e]in Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat«³³ – Wolfs lange Prosatexte viel dafür tun, nicht als Ganzes zu erscheinen, auch wenn sie die Abkehr vom Ganzen nicht so stark wie Mons *herzzero* gestalterisch umsetzen.

Das Debüt *Fortsetzung des Berichts* markiert bereits im Titel seinen Anschluss an einen vermeintlich vorgängigen Bericht und lässt so schon vor der Lektüre des Texts die Frage aufkommen, wo eigentlich der Anfang des Buchs zu verorten wäre.³⁴ Der Text steigt, wie schon mehrfach zitiert, mit der direkten Bezugnahme auf den titelgebenden Bericht ein: »Nun, nachdem ich alles beschrieben habe, [...] nähere ich mich dem Ende des Berichts« (FB, 7). Auch im Fortgang verschränken sich inszenierter gegenwärtiger Schreibprozess und das zumindest intradiegetisch vorgeblich aus diesem hervorgehende Produkt,³⁵ wenn sich die Vermittlungsinstanz auf den kurz bevorstehenden Abschluss des zu verfassenden Berichts bezieht – und diesen gerade dadurch nicht nur überhaupt erst als Problem in den Fokus rückt, sondern darüber hinaus auch verzögert. Das Ende des Berichts rückt in immer weitere Ferne, da die Vermittlungsinstanz, wie sie bereits im ersten Satz betont, bestrebt ist, »alles« zu beschreiben (FB, 81). In ähnlicher Weise, wie

65–102, die die »Verläufigkeit« (ebd., 79) als zentrales Merkmal von Texten als »Verlaufskunst« starkmacht. Pollascheg arbeitet die intrikate intransitive Charakteristik des Textanfangs heraus: »Zeitläufe wie Texte *beginnen*, ohne *angefangen zu werden*«, der Text selbst beginnt (vgl. ebd. 83–86, Zitat 86).

- 29 Vgl. zu den Anfängen von *herzzero* auch HEIßENBÜTTEL, »*herzzero* oder die Fortbewegung von Textmengen«, 36f. Die Reflexion der Behauptung von Anfang wie auch Ende ist freilich nicht erst in deren experimentell-formaler Befragung in den 1960er-Jahren präsent. Ein vergleichbares Problembewusstsein ist etwa in der – für die Generation Wolfs einflussreichen – Prosa Jean-Paul Sartres artikuliert, wenn es in dessen 1938 erschienenem und seit 1949 auf Deutsch vorliegendem Roman *Der Ekel* heißt: »Wir geben uns den Anschein, mit dem Beginn anzufangen: [...] In Wahrheit hat man beim Ende angefangen. Es ist das Ende, unsichtbar und doch gegenwärtig, das diesen wenigen Worten Auftrieb und Wert eines Anfangs beigibt. [...] Nie gibt es einen Beginn. [...] Aber ein Ende gibt es ebensowenig [...]« SARTRE, *Der Ekel*, 46f.
- 30 *herzzero* wurde, wie an früherer Stelle schon erwähnt, bereits 1962 auszugsweise und mit dem Untertitel »Dialogische Übungen« versehen in der Frankfurter Studentenzeitschrift *Diskus* 3/4 (1962) veröffentlicht, bei der zu dieser Zeit Ror Wolf als Redakteur arbeitete. An diesen sandte Mon das Manuskript des Texts. Vgl. Franz MON, *BRIEFWECHSEL mit Ror Wolf. 1961–1982* [DLA], Brief Löffelholz an Wolf vom 28.03.1962.
- 31 VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 262, Fußnote 22, in Bezug auf *Fortsetzung des Berichts*.
- 32 LENTZ, »Das Imaginäre und das Konkrete. Ein Entzündungszustand«, 48.
- 33 ARISTOTELES, *Poetik*, 1450b.
- 34 Dies wurde bereits in Rezensionen zum Debüt betont: Vgl. etwa SCHMIDT-HENKEL, »Ror Wolf: *Fortsetzung des Berichts*«, 77 oder WEYRAUCH, »Fortsetzung des Berichts«, 82f.
- 35 Schreibgegenwart und textuelles »Endergebnis« werden vermischt, wie van Hoorn zum Beginn des Texts kommentiert: VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 261.

Wolfs Prosa das nur bedingt stattfindende Erzählen als Modus präsent hält, um die eigene erzählkritische Schreibweise dadurch stärker zu profilieren, wird auf Ebene der Aussage ein imaginäres ›Ganzes‹ anvisiert, das es allumfassend zu schildern gilt, um dieses Ansinnen umso augenfälliger scheitern lassen zu können.³⁶

Während dieser Beschäftigung mit dem Beenden des eigenen Berichts verlieren sowohl Anfang wie auch Ende zunehmend an Kontur:

Bis zu dieser Stelle bin ich also gekommen, hier ist vielleicht das Ende meines Berichts oder, wenn ich genau sein will, nicht das Ende, nicht einmal der Augenblick vor dem Ende, sondern erst der Anfang, oder auch nicht der Anfang, sondern vielleicht etwas anderes, drittes, zwischen Anfang und Ende. (FB, 200)

Im Verlauf der spielerischen Reflexion auf »Anfang«, »Ende« und, daraus sich ergebend, auf ein »anderes, drittes, zwischen Anfang und Ende« beginnen sich die Kategorien des Beginnens und Schließens aus einer eindeutigen und binären Logik zu lösen.³⁷ Anhand des auch hier wieder zu beobachtenden gegenwendigen, das Gesagte mit jedem Satzteil aufs Neue destabilisierenden Stolperrhythmus wird das in Szene gesetzte Zaudern als »aktive Geste des Befragens«³⁸ der Ränder des Texts, aber auch des schwer zu bestimmenden Dazwischen produktiv gemacht. Das Anfangen ist, wie Bettine Menke ausgehend von Kleists Aufsatz *Von der Verfertigung der Gedanken beim Reden* konstatiert, in dem sich sowohl Anfangen wie auch Enden als hochproblematisch erweisen, ein komplexer, ein »paradoxal gespannter oder sogar aporetisch blockierter Vorgang, obwohl wir, wenn wir ›den Anfang‹ hören oder lesen, uns je schon nach dem Angefangen-Sein und im Text befinden.«³⁹ An die Stelle eines fest zwischen Beginn und Schluss eingespannten Textverlaufs tritt in Wolfs Debüt ein Prosagebilde in der Schwebe, bei dem unklar ist, wo sich dessen Ränder genau befinden – beziehungsweise, ob diese nicht sogar jenseits des Texts

36 So heißt es im Textverlauf des Handlungsstrangs A etwa »Ich kann nicht glauben, daß es, neben dem, was ich beschrieben habe, noch etwas gibt, was zu beschreiben wäre, dann wäre das das Ende meines Berichts. Aber vielleicht bliebe für das Ende, für den Abschluß dieses Berichts, [...]« (FB, 50^A) – es folgt eine lange Beschreibung. An der oben zitierten Stelle reflektiert das Ich: »Ich weiß nicht, ob das, was ich sehe, der Rede wert ist, und ob es eine Beschreibung lohnt, aber ich will jetzt, am Ende meines Berichts, die Genußtuung haben, alles beschrieben zu haben, was ich hier sehe« (FB, 81^A). Freilich wird für diese Haltung stets gelten: »das werde ich noch beschreiben müssen, bevor ich zum Ende meines Berichts komme« (FB, 142^A). Fortsetzung des Berichts vollzieht damit eine komplementäre Bewegung zu Peter Weiss' *Schatten des Körpers des Kutschers*. Hier berichtet der Erzähler von den Schwierigkeiten des Schreibens, indem er sich immer wieder auf Anfang, Abbruch und Aufgabe desselben bezieht. Er schreibt von seinen »Versuchen des Schreibens«, bei denen er allerdings »bisher noch nie über mehr als immer wieder neue, kurze, abgebrochene Anfänge hinausgekommen« sei und bemerkt gegen Ende des Texts, er könne »auch jetzt [...] nur mit Mühe, bereit, sie [seine Aufzeichnungen, BB] jeden Augenblick abzubrechen und für immer aufzugeben, die Beschreibung der Ankunft des Wagens, und des darauf Folgenden, fortsetzen.« WEISS, *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, 17 und 92.

37 Vgl. Jörg Albrecht, der mit Blick auf *Pilzer und Pelzer* kommentiert, Anfang und Ende würden bei Wolf »aus ihrer binären Logik«, die er als Repräsentationslogik kennzeichnet, »befreit«: ALBRECHT, *Abbrüche*, 238.

38 VOGL, *Über das Zaudern*, 24.

39 MENKE, »Anfangen – zur ›Herkunft der Rede‹«, 13.

zu verorten wären. Der im Moment des Anfangens längst begonnene, im Vorgriff auf ein (noch) Abwesendes sich verfertigende Text ist ein Gebilde im Werden, ein von Anfang wie Ende unterschiedenes, aber nur durch diese zu bestimmendes »anderes, drittes«.

Auch wenn im gesamten Text von der Vermittlungsinstanz explizit der Wunsch nach baldigem Abschluss des Berichts geäußert wird, inszeniert das Debüt zu seinem Beginn wie auch zu seinem Ende eine Öffnung auf ein ›vor‹ und ›nach‹ dem im Buch zu Lesen- den: Nicht nur ist *Fortsetzung des Berichts* durch Titel wie ersten Satz lediglich als Teil, nämlich als Abschluss einer (wenn auch fiktiven) größeren Textmenge gekennzeichnet; es ist dem Text außerdem in der Titelei ein »A. Wobser« zugeschriebenes Zitat als Motto vorangestellt.⁴⁰ In grenzüberschreitender Bewegung gibt hiermit die im Prosatext auftretende Figur Wobser an einer Stelle des Buchs, die zumeist (etwa durch intertextuelle Verweise) auf eine der Diegese äußerliche Realität verweist, den Leser:innen im Peritext leitende Worte zur Lektüre mit auf den Weg; die Fiktion quillt aus dem für sie vorgesehenen Rahmen.

Ebenso wenig wie das Debüt einen eindeutigen Anfang zu erkennen geben will, findet es zu einer eindeutigen textuellen Schließung. Der letzte Absatz des Handlungsstrangs A beginnt mit den die Potentialität des Schlusses bereits andeutenden Worten »Vielleicht am Ende« (FB, 271), und endet mit einem interpunktionslos abbrechenden Satz.

Und jetzt, vielleicht noch etwas, vielleicht etwas sagen, oder etwas anderes, vielleicht das Gegenteil, aber ich weiß nicht, die Sätze fallen auseinander, mein Mund ist wie zugefroren, vielleicht, ja, das ist es (FB, 272)

In einer Steigerung der im gesamten Textverlauf immer wieder geäußerten Unsicherheit in Bezug auf das zu Sagende beginnen dem Ich (in erneuter Anspielung an den Hofmannsthalschen Chandos-Brief) die Sätze zu zerfallen. Sein Mund ist nun – nachdem Wobser bereits zu einem früheren Punkt im Text bemängelt hat, man müsse ihm »die Worte aus dem Mund brechen« (FB, 260) – »wie zugefroren«. Einem zugefrorenen Mund aber lassen sich nur noch unter größter Anstrengung einige Worte entlocken, bis der Satz, buchstäblich auseinanderfallend, ohne abschließenden Punkt schlusslos abbricht. Der letzte Satz und insbesondere die letzten Worte lesen sich nicht nur als mimetische Nachahmung einer im Stottern erstarrenden Rede, sondern sie leisten zugleich in ihrem ostentativ zur Schau gestellten Stolperrhythmus ein resolutes Bekenntnis zur Unbestimmtheit, zur Eventualität. Zu einem Zaudern mit System, das am Ende das ›Vielleicht‹ zu seinem finalen Credo erhebt: »vielleicht, ja, das ist es«.⁴¹

40 Das vermeintliche Zitat lautet: »Der Fußboden ist die Unterlage unserer / täglichen Existenz, auf ihm ruht und bewegt / sich das ganze Tagesleben.« (FB, unpaginiert [5]). Im Typoskript sind auf dem Schmutztitel zwei weitere Motti vermerkt, die allerdings beide handschriftlich gestrichen und nicht in die Druckfassung aufgenommen wurden. Das erste stellt ein weiteres ›Zitat‹ dar: »Bedienen Sie sich nach Gefallen / A. Krogge«. Das zweite ist eine abgewandelte idiomatische Wendung: »In der Schürze liegt die Würze / Redensart«. WOLF, *Die Fortsetzung des Berichts. Roman*. Manuskript Prosa [DLA], Schmutztitel.

41 Vgl. zum Modus des Vielleicht in Wolfs Prosa das Kap. II.4.

Der letzte Absatz des Handlungsstrangs B, der zugleich den letzten Absatz des Buchs darstellt, erfährt zwar durch einen vollständigen, durch einen Punkt beendeten Satz syntaktische Schließung, öffnet sich allerdings auf Ebene des Ausgesagten auf eine potentielle Fortsetzung hin. Die Ich-Figur^B tritt in Krogges Hausflur und wünscht sich, dieser »möge zuhause sein und seinen Vortrag halten« (FB, 272). Und in der Tat hört sie, die Treppen hinaufsteigend, bereits

das Geräusch von Geschirr und das Scharren von Stühlen, das Räuspern eines Redners und das Schlagen an ein Glas, das langgedehnte A eines Publikums, welches in Erwartung und mit Gewissenhaftigkeit Messer und Gabel weglegt um zu hören was kommt. (FB, 272)

Der Handlungsstrang B ist mit dem »langgedehnte[n] A« wieder an seinem Anfang angekommen: »Durch die Fenster des Zimmers sieht er [der Erzähler, BB] 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«,⁴² fasst Ror Wolf in *Meine Voraussetzungen* den logisch intrikaten Schluss zusammen.⁴³ Einerseits ist der Text konstant bestrebt, seine eigene Offenheit zu suggerieren, andererseits erweist sich das Debüt, indem es eine »motivische Kreisbewegung«⁴⁴ vollführt, kompositorisch als eine wenn auch paradoxe, so doch zirkuläre und somit durchaus *geschlossene* Struktur.

Der in der Forschung im Anschluss an Enzensberger immer wieder getroffenen Feststellung der Offenheit und Randauflösung der wolfschen Prosa ist also einerseits durchaus zuzustimmen: *Fortsetzung des Berichts* ist, wie Marianne Kesting konstatiert, von einer »rahmenlosen, einer aformalen Form« geprägt, die nur insofern einen »losen Rahmen« erhält, als dass der Text zum Schluss die Fortsetzung der Fortsetzung ankündigt, welche er selbst darstellt.⁴⁵ Der Text (oder: *ein* Text), so die implizite poetologische Stellungnahme, lässt streng genommen weder Anfang noch Ende zu; er hat immer schon angefangen – und er ist mit seinem Schluss keineswegs beendet. Bereits die titelgebende ›Fortsetzung‹ markiert den Text als innerhalb einer Logik des seriellen Denkens verortet: »Der Ursprung ist immer schon eingeholt von dem, was folgen wird; jeder Abschluss einer Sequenz kündigt bereits eine weitere Folge an.«⁴⁶ Er macht so –

42 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 11.

43 Wie bereits gezeigt, sind die Ich-Figuren der beiden Handlungsstränge sowohl als identisch wie auch als nicht-identisch markiert; die unter anderem aus der Auflösung und Vervielfältigung des Ich entspringende »nichthierarchische poetische Simultaneität der Erzählstrecken« ist logisch nicht aufzulösen. Vgl. das Kap. I.1.1 dieser Arbeit sowie MON, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis«, 369, Zitat ebd.

44 So konstatiert Schmidt-Henkel (im Vergleich zu »Weissens Stationenbericht«): SCHMIDT-HENKEL, »Ror Wolf: *Fortsetzung des Berichts*«, 81. Vgl. hierzu auch SCHEUNEMANN, »Erzählen im Kreise«, 29 und 33.

45 KESTING, »Die Welt eine Wohnküche«, 73. Kestings Formulierung der ›Rahmenlosigkeit‹ ist auch insofern interessant, als sich Wolf, wie in Kap. II.1 aufgeschlüsselt, einer alle langen Prosawerke, insbesondere aber *Fortsetzung des Berichts* prägenden Poetik des Bilds bedient, die der Frage der Rahmung in verschiedensten Brechungen und Volten nachgeht.

46 BRONFEN et al., »Vorwort [Noch einmal anders]«, 7.

die Idee eines abschließbaren ›Ganzen‹ vehement verneinend – die Potentialität sichtbar, die dem Neu-Ansetzen und Nicht-Enden, der verweigerten endgültigen Festlegung innewohnt.⁴⁷ Dass diese Problematik in *Fortsetzung des Berichts* (aber auch in anderen Prosawerken Wolfs) immer aufs Neue aktualisiert werden muss, liegt an der dem gesamten Text unterliegenden Reflexion auf das Schreiben, die, wie gezeigt, Signum von Wolfs literarischem Zugriff auf Wirklichkeit ist. Ror Wolf selbst hat in Bezug auf seine Arbeit betont, das Schreiben beginne »überhaupt nicht am Tisch; es hat immer irgendwo schon begonnen und es hört, das ist kein Vergnügen, nirgendwo auf.«⁴⁸ Schreiben wird so im Sinne Roland Barthes' als »Feld ohne Ursprung« markiert, das »unaufhörlich jeden Ursprung in Frage stellt«:⁴⁹ Im weit vor dem Text »immer irgendwo schon begonnen[en]« und »nirgendwo« endenden Schreibprozess sind weder ›Anfang‹ noch ›Ende‹ mehr auszumachen. Für den Text als Produkt des Schreibens gilt dies auch auf der Ebene der Rezeption. Mit Abschluss des Schreibprozesses beginnt (wenn auch im Zweifel mit mehr oder weniger großer zeitlicher Verzögerung) die Möglichkeit der Lektüre, ›fängt‹ der Text als Kommunikationsangebot für die Leser:innen gerade erst ›an‹.

Trotz der *performativen* Offenheit ist das Debüt Wolfs allerdings andererseits, wie die paradoxe, aber eben auch zirkuläre Struktur zeigt, *kompositorisch* stark geformt. Auch dies hat Wolf in seinen poetologischen Äußerungen im Jahr 1968 kommentiert:

Die Komposition tritt an die Stelle der durchgehenden Handlung, und darum ist jeder Satz so wichtig wie der andere, jeder schraubt sich in den folgenden und der letzte der noch lange nicht der allerletzte ist, soll im Leser selbst weiterrotieren. Die Ränder dieser Prosa, Anfang und Ende, sind offengehalten, der Stoff bleibt in Bewegung, ist aber zugleich durch die Form eingegrenzt; sie gibt das Zeichen zum Anfang und sie bestimmt, wo Schluß ist.⁵⁰

Noch deutlicher formuliert Wolf das textuelle Prinzip kurz nach Erscheinen seines Debüts in einem Zeitungsbeitrag im *Tagesspiegel*, der eindeutig Enzensbergers Argumentation aus dem Vorwort der *Vorzeichen* aufgreift: »obwohl die Ränder des ›Berichts‹ offen gehalten sind, obwohl er mobil bleiben will über Anfang und Ende hinaus, soll er doch auch in sich geschlossen sein: nicht *abgeschlossen*, aber *geschlossen*.«⁵¹

So offen sich der Text auch geben mag – als »Verlaufskunst«⁵² kann er nicht tatsächlich ›randlos‹ sein, er muss beginnen und enden; und er findet, als literarischer Text, eine (wenn auch vielleicht prekäre, labile, lose) »Form«. Wo nicht mehr die Handlung

47 Vgl. BRONFEN et al., »Vorwort [*Noch einmal anders*]«, 7.

48 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 9.

49 BARTHES, »Der Tod des Autors«, 190.

50 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 10f. Dass Wolf, ein großer Jazzliebhaber, hier gerade den Begriff der »Komposition« wählt, scheint nicht zufällig. Früh sprach schon KESTING von den »musikalische[n] Gesetzmäßigkeiten« der Prosa: KESTING, »Gemütlichkeit und Katastrophen«, 97. Jan Wilm kommentiert, es sei das »Sprunghafte und Kombinatorische des Jazz, die Freiheit der Improvisation gerade durch genaue Formkenntnis«, die Wolfs Arbeiten auszeichne. WILM, *Ror Wolf. Lesen*, 147.

51 WOLF, »Fortsetzung des Berichts«, 218.

52 POLASCHEGG, *Der Anfang des Ganzen* (2020), eine – so der der Untertitel – *Medientheorie der Literatur als Verlaufskunst*.

maßgeblich die Struktur des Texts bestimmt, generiert sich letztere, wie in dieser Studie aufgefächert, aus alternativen Organisationsformen, wobei, wie an späterer Stelle gezeigt wird, in der Prosa Wolfs gerade die konstanten Unterbrechungen und Abbrüche zur Kohäsion der »Komposition« beitragen.

Kalkuliert kombiniert. Kontingenz und Komposition in »Pilzer und Pelzer«

Eine dem Debüt durchaus ähnliche Konstellation von performativer Öffnung und kompositorischer Schließung lässt sich in Wolfs zweiter langer Prosapublikation, *Pilzer und Pelzer* beobachten. Auch diese ist, wie Chris Bezzel formuliert, »eingespannt in die Opposition von Anfangen und Aufhören, Erscheinen und Verschwinden«,⁵³ wobei auch hier bereits die Bestimmung des Anfangs des Texts nicht eindeutig zu treffen ist.⁵⁴ Wie das Debüt suggeriert auch *Pilzer und Pelzer* im Paratext, dass Diegese und die dem Buch äußerliche Wirklichkeit nicht zu trennen sind: Dem Text ist eine Widmung des Autors an die Protagonisten des Buchs, Pilzer und Pelzer, vorangestellt; auch hier wird im ersten Satz das Geschriebene als (fiktive) Weiterführung eines Texts ausgegeben, indem die Inszenierung des Anfangens mit derjenigen eines zurückliegenden Erzählabbruchs verknüpft wird.⁵⁵ Zugleich vollzieht auch *Pilzer und Pelzer* entgegen dieser Offenheits-suggestion auf der Ebene der Komposition eine kreisförmige Bewegung: Als hätte es all die sich im Textverlauf ereignenden Abenteuer, Schrecken und Katastrophen nicht gegeben, befinden sich die Protagonist:innen im letzten Kapitel wieder wie zu Beginn in der zurückgenommenen Atmosphäre eines bürgerlichen Interieurs. Sie haben sich im Salon versammelt und werden auf der letzten Seite des Texts den Leser:innen noch einmal explizit vorgestellt, während sie zu Beginn des Buchs nur *en passant* eingeführt wurden. Pilzer, Pelzer, die Witwe und die Ich-Figur haben es sich vor dem »Apparat« bequem gemacht, da Pelzer »ein bestimmtes Spiel, von dem er sich viel verspricht« nicht versäumen will (PP, 146). Die letzten Sätze lauten folgendermaßen:

Der Aussprache nach ist es Pelzer, der nun etwas sagt, aha, da sitzt er ja schon. Ich weiß nichts Bestimmtes von ihm. Was ich zu dieser Flanke zu sagen hätte, fragt er mich jetzt. Nichts. Nein, ich habe nichts mehr zu sagen. Ich bin vollkommen ruhig. Meine einzige Sorge besteht darin, daß jetzt, im letzten Moment, noch ein unvorhergesehener Zwischenfall den Schluß dieser Angelegenheit, das Ende, auf weitere Zeit hinausschieben könnte. (PP, 146)

So, wie durch den ersten Satz der »Abenteuerserie« der Beginn als eine Fortsetzung ausgewiesen und dergestalt als Anfang problematisiert wird, ist auch das Ende des Texts als notwendige Setzung des schreibenden Subjekts durch die Frage nach (vermeintlich) außerhalb des Einflussbereichs der Vermittlungsinstanz stehenden »unvorhergesehene[n]«, die Beendigung störenden oder aufhaltenden Ereignissen als Problem markiert.

53 BEZZEL, »Warenform und Metafiktion«, 117.

54 Vgl. auch ALBRECHT, *Abbrüche*, 238.

55 Unter dem Kapiteltitel »1 *Anfangen Ankommen*« lauten die ersten Sätze: »Gut, also von vorn, an diesem Punkt einsetzen, wo ich abgebrochen habe [...]. Plötzlich ist alles sehr, ja, wie soll ich das sagen, jetzt, wo ich den Anfang gefunden habe, sehr leicht [...].« (PP, 7)

Das Schreiben hat nicht nur immer schon ›irgendwo‹ begonnen, sondern ist (als *pro vor-sa* voranstrebende Prosa) stets auch in Gefahr, kein Ende zu finden – weswegen mit dem Ende lieber zugleich auch dessen eventuelles Ausbleiben angekündigt wird.⁵⁶ Dabei hat die Vermittlungsinstanz bereits begonnen, sich aus ihrer Funktion zurückzuziehen. *Aufhören* ist das vorletzte, *Schon ist die Sache zu Ende* das letzte Kapitel betitelt;⁵⁷ die Vermittlungsinstanz stellt fest, sie »habe nichts mehr zu sagen« und geht in einen Zustand der Verweigerung des ›Sagens‹ über: Über Pelzer »weiß« sie nun dezidiert »nichts Bestimmtes« mehr und so endet *Pilzer und Pelzer* tatsächlich. Allerdings schließt der Text nicht nur mit einem expliziten Verweis auf sein Ende, sondern eben auch mit der Andeutung seiner Fortführung – mit einer konjunktivischen Wendung, einem weitere Potentialitäten evozierenden »könnte«. Durch den nun gerade nicht mehr eintretenden, aber bereits angekündigten »unvorhergesehene[n] Zwischenfall« bleibt trotz Abschluss des Texts an dessen Ende, wie Jörg Albrecht kommentiert, eine Leerstelle bestehen: Das Ende ist ein »Ende ohne Abschluß«.⁵⁸ Und in der Tat – dies wirkt im Betrachtungskontext der performativen Randlosigkeit der Texte geradezu einzig folgerichtig – erscheint 1978 bei Suhrkamp eine »erweiterte Ausgabe« von *Pilzer und Pelzer*, die nun die Kapitel zu *Rückkehr und endgültige[m] Verschwinden von Pilzer und Pelzer* beinhaltet, sowie 1988 in der Sammlung Luchterhand schließlich die »vollständige Ausgabe«: eine Neuauflage, der ein weiteres Kapitel und vierzehn Collagen Ror Wolfs beigefügt sind. Die innerhalb der Diegese suggerierte Option der Öffnung des Texts auf einen nicht in ihm, sondern jenseits von ihm vorhandenen Fortgang springt so auf das Buch und dessen Gestaltung über.

Doch selbst noch die tatsächliche nachträgliche Erweiterung der ›Abenteuerserie‹ in neuen Buchausgaben ist als *suggestierte* Kontingenz der Form des Texts, als *Inszenierung* zu lesen. Denn wie das Debüt unterliegt auch *Pilzer und Pelzer* sehr wohl einer strengen textuellen Konzeption und Komposition, die keineswegs, auch wenn dies in der Forschung immer wieder konstatiert wurde, beliebig ist.⁵⁹ Was Wolfgang Werth mit Blick auf Debüt und ›Abenteuerserie‹ feststellt, nämlich dass »Anfang und Ende beider Texte« als »beliebig gesetzte Fixpunkte« gelten könnten, die lediglich »den Teil eines unendlichen Vorgangs [markieren], der nach des Autors Willen in Sprache verwandelt werden soll«, wobei die beiden Prosaarbeiten eine »nur scheinbar unterbrochene Kontinuität« bildeten,⁶⁰ ist meiner Ansicht nach gerade nicht der Fall. Zwar hat Ror Wolf seit seinem Debüt eine

56 Vgl. ALBRECHT, *Abbrüche*, 240.

57 Das letzte Kapitel beginnt zudem mit den Worten »Ja, wieder weiter. Wir kommen zum Schluss.« (PP, 145)

58 ALBRECHT, *Abbrüche*, 240: »Wenn der Roman endet, wie er es tut, bleibt eine nahezu versprochene Katastrophe aus. Wenn der Roman mit einem unerwarteten Ereignis endete, wäre er doch nicht wirklich zu Ende, sondern müßte, Wolfs Logik der Überfülle der Ereignisse [zufolge, BB], wiederum von anderen unterbrochen oder zerschnitten werden.«

59 Wolf pointiert »die Beliebigkeit der Grenzziehung in extremer Weise«, schreibt etwa Hohmann und folgert, dies verschaffe »dem Text eine starke Beliebigkeit, während eine Erzählung sonst einen in sich sinnvollen Abschnitt eines Geschehens, etwa eines Lebenslaufes darstellen will.« HOHMANN, *Experimentelle Prosa*, 140.

60 WERTH, »Vielleicht Polzer«, 35f. Auch Kai U. Jürgens schreibt von den »offenkundig willkürlich gesetzten Textbegrenzungen« des Debüts (JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 140) und Jörg Albrecht konstatiert: »Anfang und Ende [von *Pilzer und Pelzer*, BB] werden zu willkürlich gesetzten Marken.« ALBRECHT, *Abbrüche*, 246.

überaus einprägsame Schreibweise entwickelt, die als *écriture* alle langen Prosaarbeiten in einen engen Werkzusammenhang setzt und stilistische wie motivische Kontinuität schafft. Zugleich aber gehorchen die Texte Wolfs durchaus je eigenen strengen Form- und Kompositionsgesetzen und bilden, in Franz Mons Terminologie, je eigene ›Totalitäten‹, wie sehr diese auch performativ offengehalten sein mögen. Es stellt sich in der Lektüre, so konstatiert auch Michael Lentz, »der paradoxe Eindruck ein, aus Heterogenem, Zerlegtem sei etwas Ganzes, Geschlossenes, mit Notwendigkeit so Gewordenes entstanden.«⁶¹ Wird in *Fortsetzung des Berichts* der Zusammenhalt und die Formung des Texts vor allem durch die als identisch lesbare Ich-Figur der beiden Handlungsstränge sowie durch deren enge motivische Verzahnung garantiert, so stiften in *Pilzer und Pelzer* primär die Genremuster von Reisebericht, Abenteuerroman und Kriminal- bzw. Horrorkliteratur auf motivischer wie auf struktureller Ebene Bindung. Auch wenn *Pilzer und Pelzer* entsprechend des Genrezitats insbesondere der Abenteuerliteratur seriell und episodisch strukturiert ist, so lässt sich doch auch hier ein übergeordneter Spannungsbogen von Exposition über eine Serie von Abenteuern hin zur Auflösung erkennen, der eine (beliebige) Veränderung der Struktur des Texts nicht zulässt.⁶² In *Meine Voraussetzungen* schreibt Ror Wolf zu seinem Herangehen an seine frühen Prosatexte:

Ein Buch wäre nun denkbar, in dem alles Material dem Zufall ausgehändigt wird; in dem alle Partikel frei wuchern oder im Rohzustand aneinandergeklebt sind. Darum geht es mir nicht. Je deutlicher das zentrale Thema sichtbar wird, um so mehr drängt es darauf, ganz bestimmten Stoff zu finden und zu erfinden. Ein Kompositionsprinzip erscheint, dem sich alle Details unterzuordnen beginnen. [...] Was spielerisch, wie ein Ausprobieren und Zusammenprobieren einsetzt, unterwirft sich zusehends formalen und thematischen Überlegungen, wird kalkuliert, kombiniert, komponiert.«⁶³

Wie ernst Wolf das jeweilige »Kompositionsprinzip« seiner Bücher nimmt, zeigt sich in den erwähnten Neuauflagen der ›Abenteurierserie‹ auch daran, dass dem in der ers-

61 LENTZ, »Das Imaginäre und das Konkrete«, 50.

62 Ähnliches ließe sich auch für viele andere lange experimentelle Prosaarbeiten der Zeit feststellen. Heißenbüttel etwa beschreibt die kompositorische Struktur von *Projekt Nr. 1. D'Alemberts Ende* folgendermaßen: »Der Plan besteht in der Aufteilung in drei Teile und 39 Kapitel. Der erste Teil stellt vor und gibt den Aufriß. Der zweite Teil enthält die Diskussion. Der dritte führt zu Ende, löst Knoten, löst auf. Das Ziel, das drinsteckt, drin versteckt ist, das definitive Ende, der Gedanke des Endes, der Gedanke, daß nichts getan und gedacht werden kann, was nicht unter diesem Gedanken des definitiven Endes steht.« HEIßENBÜTTEL, »Erfundenes Interview mit mir selbst«, 373. Eine solche Struktur entspricht, wie Hartung zu Heißenbüttels *Projekt Nr. 1* kommentiert, durchaus der traditionellen erzählerischen »Trias von Exposition, Krisis [...] und Auflösung«: HARTUNG, *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, 86f.

63 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 10. Die hier angesprochene, spielerisch einsetzende und doch zugleich strenge sprachliche und syntaktische (»formale«) Komposition der wolfschen Prosa wurde bereits in den Kapiteln I.3 und I.4 herausgearbeitet; die Frage nach der stofflichen und motivischen (»thematischen«) Gestaltung der langen Prosatexte wird in den Kapiteln II.4 und II.5 untersucht. An dieser Stelle geht es mir um die schlichte Feststellung, dass die Texte, so sehr diese auch das ihnen zugrundeliegende Montage- und Collageprinzip ausweisen und ihre (vermeintliche) Kontingenzen betonen, doch zugleich sehr bewusst und aufs Genaueste »kalkuliert, kombiniert, komponiert« und formal »geschlossen« sind.

ten Version veröffentlichten Text nur weitere Elemente *hinzugefügt* werden. Während die Collagen in der Neuausgabe von Luchterhand jeweils ganzseitig in den Textverlauf von *Pilzer und Pelzer* integriert sind, werden die zusätzlichen Kapitel nicht in den bestehenden Text eingefügt, sondern an dessen Ende angehängt, so dass die Erweiterung nicht in die ursprüngliche Textstruktur eingreift.⁶⁴ Die später hinzugefügten Kapitel lagen, so geht aus der Korrespondenz zwischen Autor und Verlag hervor, bereits 1967, also zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung von *Pilzer und Pelzer* vor,⁶⁵ wurden von Wolf aber »aus kompositorischen Gründen weggelassen«, weswegen sie auch in der Neuauflage, wie er schreibt, auf keinen Fall »in den Roman eingebaut werden« sollten.⁶⁶ Die »drei neuen Geschichten«, die der Originalausgabe in der Ausgabe von 1978 hinzugefügt wurden, hätten »mit der Konzeption des Romans ›Pilzer und Pelzer‹ nichts zu tun«, weswegen zwischen dem ursprünglichen Textende und den hinzugefügten Erzählungen »eine neue Titelseite eingebaut« werden und die Ergänzung als »Rückkehr und endgültiges Verschwinden von Pilzer und Pelzer« betitelt werden müsse – was auch so geschehen ist.⁶⁷

»Einige Jahre später«. »Die Gefährlichkeit der großen Ebene« und »Die Vorzüge der Dunkelheit«
Um die Überlegungen zu Anfang und Ende der Prosaarbeiten Wolfs abzuschließen, sei noch ein kurzer Blick auf die beiden weiteren, in diesem Kapitel bislang unerwähnten langen Prosaveröffentlichungen gerichtet. Auch *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* vollführt ein ähnlich gelagertes Spiel inszenierter Offenheit und Kontingenz der Ränder. Der »Reise-Roman« beginnt, wie bereits untersucht, *in medias res* mit dem Gespräch des intradiegetischen Ich mit Nobo, das eine implizite Schreibszenen »vor dem Schreiben« aufruft, in der erst zum Sehen und Aufschreiben-Können gefunden werden muss. Der Text endet mit der von den Figuren metanarrativ explizierten Thematisierung der Frage, an welchem Punkt in Bezug auf das Ganze des Texts sie sich nun befänden: »Was für ein Anfang, sagt Nobo. Ich gebe jedoch zu bedenken, daß wir am Ende sind. Also gut, sagte Nobo: Was für ein Ende.« (GE, 142) Die bei Suhrkamp erschienene Erstausgabe *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* von 1976 enthält neben dem »Reise-Roman« kurze Prosastücke unter dem Titel *Mehrere Männer* sowie die Erzählung *Neumanns Bedeutung für die Allgemeinheit*, deren Protagonisten die Figuren Pilzer und Pelzer sind. Der letzte Absatz der Erzählung und zugleich des Buchs kündigt das Ende an (»Kommen wir also zum Schluß, sagte Pilzer«, GE, 171) endet jedoch auch hier mit dem Verweis auf ein vermeintliches »nach dem Text«, mit einem Ende ohne Abschluss: »Oder täusche ich mich, ruft er im Hinausstürzen? Das werden wir sehen, sagt Pelzer, der neben dem Bett steht, auf dem Neumann liegt. Aber davon später.« (GE, 171)

Eine Ausnahme in Hinblick auf den Umgang mit Schließung bildet die letzte lange Prosapublikation Wolfs aus dem Jahr 2012, *Die Vorzüge der Dunkelheit*. Der »Horrorroman« endet – als erster und zugleich letzter – mit einer den Text tatsächlich narrativ

64 Vgl. WOLF, *Pilzer und Pelzer* (1988), 162–192.

65 Man kann wohl annehmen in dem bereits an früherer Stelle erwähnten »Stoffhaufen von 500 Seiten«: WOLF, *Briefwechsel Suhrkamp Verlag, 1962–1974* [DLA], Brief Wolf an Busch vom 20.1.1967.

66 WOLF, *Briefwechsel Suhrkamp Verlag, 1977–1978* [DLA], Brief Wolf an Laux, 26.9.77.

67 WOLF, *Briefwechsel Suhrkamp Verlag, 1977–1978* [DLA], Brief Wolf an Laux, 19.2.78.

und performativ schließenden Geste auf der letzten Seite des letzten Kapitels (VD, 270) folgendermaßen:

Ich suchte mein Bett, ich fand es im Hintergrund meines Zimmers und hoffte, daß mir in dieser Nacht einfallen würde, wie ich das 29. Kapitel am besten beenden könnte.

Einige Jahre später war es schon wieder ganz anders. Manchmal geschah dies, manchmal geschah das. Manchmal geschah überhaupt nichts.

ENDE

Wie in den anderen analysierten Prosatexten wird das Ende explizit metanarrativ angekündigt, allerdings wird es hier nicht mehr angezweifelt. Zwar tut sich im Text eine Leerstelle auf, wenn nach der Problemstellung (wie das 29. Kapitel zu beenden sei) mit dem Absatz auch ein Zeitsprung von »[e]inigen Jahre[n]« erfolgt; dennoch aber wird mit den folgenden Sätzen zwischen formuliertem Problem und dem nach einigen Leerzeilen mittig und in Kapitälchen gesetzte Wort »ENDE« das 29. Kapitel, wenn auch verzögert, *de facto* beendet. Dieser Abschluss ist nicht durch den Text selbst, sondern nur durch ein peritextuelles Hilfsmittel zu erreichen: Die Setzung des Wortes »ENDE« ist eine Grenzziehung, die nicht *im* Text, sondern nur auf der Schwelle hin zu seinem Außen vollzogen werden kann.⁶⁸ Die Frage, die sich am Schluss des letzten langen Prosatexts Ror Wolfs stellt, ist nicht mehr die nach dem »ob«, sondern die nach dem »wie«, oder, genauer, nach dem »wie [...] *am besten*«. Der beste Schluss, so sagt der letzte Satz des Texts implizit, ist, dass »überhaupt nichts« mehr geschieht, und zwar noch dazu mit der Gewissheit, dass sich diese Ereignisarmut bereits bewährt hat: Befinden wir uns doch, wie nach einer Einblendung in einem Spielfilm, nach dem Schnitt des Absatzes schon »[e]inige Jahre später« und kommen somit in den Genuss einer das weitere Geschehen global zusammenfassenden Beschreibung. Nimmt man das in der Unterüberschrift in Anspruch genommene Genre des »Horrorromans« ernst, so ist eine eingekehrte Ruhe und Ereignislosigkeit für alle Beteiligten in der Tat das Beste, was geschehen kann. Ein (für die Rezipient:innen) »gutes«, weil befriedigendes Ende einer Geschichte, und umso mehr – um die in Ror Wolfs langen Prosatexten am häufigsten beanspruchten Erzählmuster zu nennen – einer Kriminal-, Reise-, Abenteuer- oder eben Horrorgeschichte, sollte nach ihren Wirrungen und Wendungen, nach den von den Protagonist:innen durchlebten Gefahren und Abenteuern, nach Steigerung und Auflösung der Spannung gerade nicht mit einem *cliff hanger* enden, sondern mit einer Beruhigung an einem

68 Auch in den frühesten erhaltenen Typoskripten von *Fortsetzung des Berichts* (noch unter dem Titel *Krogge ist der beste Koch*) ist unter der letzten Zeile des Texts das Wort »ENDE« vermerkt, das bezeichnenderweise aber nicht in die Druckfassung übernommen wurde. Der Verzicht auf einen Marker der Schließung des Texts im Peritext ist also nachweislich eine gezielte Setzung Wolfs. Vgl. WOLF, *Krogge ist der beste Koch*. Manuskript Prosa [DLA], 81 [Fass I], 84 [Fass II].

Punkt, an dem die Leser:innen sich von der Fülle des vorangegangenen Geschehens abwenden können im Wissen, höchstens noch »dies« oder »das«, aber nichts Wesentliches mehr zu verpassen.

Die Vorzüge der Dunkelheit endet so als einziger langer Prosatext mit einem Abschluss – zumindest soweit dies im Modus der wolfschen Schreibweise, die stets Ungewissheit produziert und sich auch hier ein dreifaches einschränkendes »manchmal« nicht verkneifen kann, möglich ist – und schließt damit zugleich den Werkbereich der langen Prosa Ror Wolfs ab.⁶⁹

3.2 Abbrechen, unterbrechen. Ränder und Lücken als Indikatoren des Realen

Wolfs Prosa betreibt, gewissermaßen analog zum Spiel mit Öffnung und Schließung, Anfang und Ende, auch *im* Textverlauf eine subversive Auflösung von festen Text- und Sinnzusammenhängen – sie produziert auf offensive Weise Leerstellen und Lücken. Abwesenheiten im Text können, wie Monika Schmitz-Emans herausgearbeitet hat, im Rahmen einer Unsagbarkeitstopik explizit als Verbalisierung der »Ränder« des Sagbaren« erfolgen, sie können mittelbar durch Bilder und Metaphern sprachlich ausgewiesen werden oder aber sich im Text durch »eine Schrift präsentieren, die von Zwischenräumen durchsetzt und aufgespalten ist: von Rissen, die Irritation auslösen«.⁷⁰ Alle drei Spielarten sind in der Prosa Wolfs präsent. Während in den Textanalysen dieser Studie bereits verschiedene Varianten der ersten beiden Strategien zur Sprache kamen, soll im Folgenden die dritte Form in den Blick rücken: Die sich innerhalb der Prosa Wolfs vielerorts auftuenden Lücken, die eine »Ganzheit« des Texts im Sinne von Kontinuität oder Abgeschlos-

69 Dass dies der zum Zeitpunkt des Erscheinens 80-jährige Autor, der immer wieder betont hat, wie viel Zeit und Energie ihn die langen Prosawerke kosten, auch sehr genau wusste, belegt eine Notiz in der Werkausgabe: Der Hinweis »Ende« wurde, wie Kai U. Jürgens im Nachwort des Bands *Prosa IV* notiert, für die Werkausgabe auf den ausdrücklichen Wunsch des Autors beibehalten: JÜRGENS, »Nachwort [Nachrichten aus der bewohnten Welt]«, 492. Zum langen Schreibprozess der Romane vgl. WOLF, »Das ist eigentlich alles«, 22. – Ein ganz ähnlicher Leseindruck begleitet auch den 2015 erschienenen Gedichtband Wolfs mit dem sprechenden Titel *Die plötzlich hereinkriechende Kälte im Dezember*, in dem sich die über Jahrzehnte durch die Gedichte Wolfs geisternde Figur des Hans Waldmann in immer neuen Gedichten von den Leser:innen endgültig zu verabschieden sucht. Vgl. WOLF, *Die plötzlich hereinkriechende Kälte im Dezember* (2015), Zweiter Teil. *Hans Waldmanns endgültiges Verschwinden* (71–112) und *Fünf letzte Versuche Hans Waldmann endgültig verschwinden zu lassen* (113–124), wobei unklar bleibt, ob diese Versuche als gelungen oder gescheitert gelten müssen: Nach dem fünften Versuch folgt ein weiteres Gedicht, nämlich *Hans Waldmanns letztes Abenteuer*, und zwar in erster und zweiter Fassung (vgl. ebd., 123–124), von denen die zweite Fassung mit dem Vers endet, Hans Waldmann sei »jetzt, am Ende, schwarz davongeflogen« (ebd., 124). Klar ist zumindest, dass sich bewahrheitet hat, was Wolf bereits 1968 feststellte, nämlich dass »an die Stelle der Frage: wie weiterschreiben, eine andere [trete]: wie aufhören zu schreiben.« WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 8.

70 SCHMITZ-EMANS, *Schrift und Abwesenheit*, 449f.

senheit infrage stellen und dabei (mit Adorno) die »Negation der Synthesis [...] zum Gestaltungsprinzip« machen.⁷¹

Unterbrechungen, abrupte Richtungswechsel und Erzählabbrüche häufen sich, wie Jörg Albrecht feststellt, in Wolfs Prosa derart, dass diese selbst eine Kontinuität der Prosa darstellen.⁷² Vergleichbar zu dem an früherer Stelle auf Ebene der Sätze und Absätze herausgearbeiteten Spannungsgefüge, das sich aus einem gestörten, stolpernden Rhythmus ergibt, konstatiert Albrecht mit Blick auf die strukturelle Komposition von *Pilzer und Pelzer*, »die Schnitte« würden bei Wolf »zu Taktgebern des Erzählten«.⁷³ Mit dieser Haltung befindet sich Ror Wolf im Kontext experimenteller (Prosa-)Texte in bester Gesellschaft. Seit Einsatz der ästhetischen Moderne und insbesondere in den Schreibweisen der Avantgarden wie Neoavantgarden können Unterbrechungen, Schnitte und Abbrüche als konstitutive Prinzipien des literarischen Schreibens gelten.⁷⁴ »Auf die Verbindung kommt es an, und daß sie vorher ein bißchen unterbrochen wird«, ⁷⁵ lautet schon das ästhetische Credo Hugo Balls, das auch für Wolfs Prosa Geltung beanspruchen kann. Der Umgang mit dem Prinzip der Zäsurierung, wie auch in einem zweiten Schritt mit der Stiftung von Zusammenhang (»Verbindung«) über Bruchstellen hinweg soll im Folgenden genauer untersucht werden. Der Blick auf die Spezifik der Prosa Wolfs lässt sich durch Schlaglichter auf drei zeitgenössische Autor:innen schärfen, in deren Schreiben auf ganz unterschiedliche Weisen dem Unterbrechungsprinzip ebenfalls eine zentrale Rolle zukommt und die so das breite Spektrum andeuten, in dem sich die Texte Wolfs verorten: Arno Schmidt, Elfriede Jelinek und Konrad Bayer. Inwiefern das Schreiben Wolfs als »radikal realistisch« verstanden werden kann, wird in einem letzten Argumentationsschritt beleuchtet.

Durchlöchern, Zerschneiden, Zerstückeln: Schmidt, Jelinek, Bayer

In Arno Schmidts seit den frühen 1950er Jahren entwickeltem Prosastil, der sich literaturgeschichtlich als Vorläufer der Experimente mit langer Prosa unter anderem von Wolf begreifen lässt, sind die Sätze visuell durch eine exzessive, sich Lesegewohnheiten

71 ADORNO, *Ästhetische Theorie*, 232.

72 Vgl. ALBRECHT, *Abbrüche*, 243f. Zu Abbrüchen in der wolfschen Prosa mit einem Schwerpunkt auf *Pilzer und Pelzer* vgl. ebd., 233–247, für einen Überblick über Abbrüche in Wolfs Hörspielen ebd., 365–378.

73 ALBRECHT, *Abbrüche*, 244. Das von Wolf für die Publikation seiner Bildcollagen wie auch der »Enzyklopädien« verwendete Pseudonym »Tranchirer« kommt, wie auch Karl Riha feststellt, nicht von ungefähr. Vgl. RIHA, »mein famili wie wundersam«, 130.

74 Ernst Bloch schließt (in Abgrenzung zu Lukács) mit Blick auf den Expressionismus Wirklichkeitszuwendung und Unterbrechung kurz und sieht im Expressionismus den »künstlerischen Versuch, ein Weltbild zu zerfallen«, der »Zersetzungen des Oberflächenzusammenhangs auswertet und Neues in den Hohlräumen zu entdecken versucht«: BLOCH, »Diskussionen über Expressionismus«, 108. Carola Hilmes und Dietrich Mathy konstatieren, das »Prinzip der Unterbrechung« sei »für die gesamte ästhetische Moderne konstitutiv«. Neben Lyrik und Drama zeige »vor allem die Prosa der Moderne einen ins Auge springenden Extremgebrauch des Unterbrechungsprinzips«. HILMES/MATHY, »Einleitung: Abbruch – Grenze – Übergang – Zäsur«, 8f.

75 BALL, »Das erste dadaistische Manifest«, 40.

wie Grammatik widersetzende Verwendung von Satzzeichen und Spatien unterbrochen. In *Aus dem Leben eines Fauns* (1953) ruft das perforierte Schriftbild, aber auch die phonetische Schreibung von Wörtern in der Lektüre durch die Störung von Konventionen Irritation hervor. Es sei an die vielzitierte Passage zu Beginn des Texts erinnert, in der die sich im Schriftbild zeigenden Diskontinuitäten auch thematisch werden:

Mein Leben ? ! : ist kein Kontinuum! (nicht bloß durch Tag und Nacht in weiß und schwarze Stücke zerbrochen ! Denn auch am Tage ist bei mir der ein Anderer, der zur Bahn geht; im Amt sitzt; büchert; durch Haine stelzt; begattet; schwatzt; schreibt; Tausendsdenker; auseinanderfallender Fächer; der rennt; raucht; kotet; radiohört; »Herr Landrat« sagt : that´s me !) : ein Tablett voll glitzernder snapshots.⁷⁶

Die Herstellung von Bindung erfolgt in *Aus dem Leben eines Fauns* trotz der die Diskontinuität von Wirklichkeitserfahrung spiegelnden, vor allem von Doppelpunkten und Semikola durchlöchernden Textoberfläche maßgeblich narrativ, insbesondere über das erzählende Ich, aber auch über nachvollziehbare Handlungsabläufe. Das Ich im Text, welches sein Auseinanderfallen betont, bildet als Erzählposition gleichwohl eine all die »snapshots« umfassende, unangefochtene Kontinuität.

Geradezu konträr zum Ansatz Schmidts läuft in Elfriede Jelineks *wir sind lockvögel baby!* von 1970 zwar ein visuell einheitlicher Fließtext kontinuierlich fort, der Text irritiert aber rein lesepraktisch durch äußerst spärliche Interpunktion und fehlende Trennstriche, so dass sich sowohl innerhalb der einzelnen Sätze als auch bei am Ende der Zeile unterbrochenen Wörtern für die Lesenden ein Störmoment einstellt. Zwar werden die Sätze mit Punkt beendet, doch aufgrund fehlender Kommata muss die syntaktische Gliederung im Satz von den Lesenden selbst vorgenommen werden; ohne Trennstrich werden die Bruchstellen innerhalb der einzelnen Wörter am Zeilenende umso mehr exponiert, da die Wortteile in der Lektüre in zumindest visuell voneinander unabhängige Einheiten zerfallen. Gleiches gilt auf kompositorischer Ebene: Der auf erprobte Schreibweisen der Neoavantgarden zurückgreifende und diese anhand von Verfahren des Pop erweiternde Montage-Text Jelineks beginnt am laufenden Band neue Mikro-Erzählungen mit neuen Protagonist:innen, so dass er, anstatt von narrativem (etwa wie bei Schmidt: durch ein Ich gestiftetem) Zusammenhang, von harten *cuts* geprägt ist. *wir sind lockvögel baby!* steigt in Anlehnung an serielle Fernsehformate mit einer Ankündigung einer Rekapitulation des bisherigen Geschehens ein, wobei bereits nach der Lektüre weniger Worte oder spätestens Sätze klar ist, dass die Herstellung von Bindung und Sinn fast gänzlich den Rezipient:innen überantwortet wird:

was bisher geschah:

dann wendet sich otto zu seinen begleitern um. seine
augen funkeln seine gestalt strafft sich. und nun sagt er
spöttisch bestimmen wir was getan wird. [...]
micky & minny trotten dahin und plötzlich sind sie mitten

76 SCHMIDT, *Aus dem Leben eines Fauns*, 301. Zum »Grunddiskurs« der Perforation bei Schmidt vgl. RATHJEN, »: ? – : »ne Pause ! !« kreischte ich;«. Arno Schmidt und die Interpunktion« (1999), Zitat 40.

im tobenden verkehr angelangt und wissen nicht vor oder zurück. also vorwärts. schade robin dass dein geburtstag so beeinträchtigt war meint batman als er den napalm giesser am geziefer zu bett bringt. robin wicst noch ein mal den spürer und bedankt sich beim gutenachtsagen für alles. das mochte wohl auch die derbe jungenhand batmans dazu bewegen sich nach diesem zuckerbestreuten robinschwanz auszustrecken und ihn gleich auf ein mal im mund verschwinden zu lassen.⁷⁷

Hinter dem kontinuierlich laufenden Schriftbild sind die Leser-innen mit einem »absolut diskontinuierliche[n] Textgebilde« konfrontiert, dessen Zusammenhalt vor allem über populärkulturelle Motive und Figuren und den drastisch-vulgären Ton gewährleistet ist.⁷⁸

Als diskontinuierlich lässt sich fraglos auch Konrad Bayers Prosaarbeit *der kopf des vitus bering* (1965) bezeichnen, die zeitgleich zu den frühen Arbeiten Wolfs entsteht, sich allerdings im Kontext der Textexperimente der Wiener Gruppe verortet. In Bayers Text fallen Störung des Schriftbilds und eine von (semantischen, materialen, rezeptions-ästhetischen) Leerstellen geprägte Struktur des Texts zusammen.⁷⁹ Hermeneutische Modelle stoßen, wie Janet Boatin konstatiert, in Bezug auf die Arbeiten Bayers an ihre Grenzen, da dessen von Lücken und Brüchen durchzogene Texte nicht mehr unbedingt als »Instrumente kommunikativer Verständigung« aufzufassen seien, sondern in ihnen stattdessen »die Kontingenz von Kommunikationsereignissen innerhalb der ›sozialen Konvention Literatur‹ vorgeführt« werde.⁸⁰ Nicht nur klaffen im *kopf des vitus bering* Leerstellen zwischen den einzelnen Textabschnitten sowie den Abschnitten und deren Titeln auf; die Unterbrechung des Texts setzt sich bis in die Satz- und Wortebene hinein fort. So wie innerhalb der Diegese häufig von der Zerstückelung menschlicher Körper die Rede ist, kommt es auf Ebene des gedruckten Texts zu einer Zerstückelung von Text und Schriftbild, die eine auf Verstehen ausgerichtete Lektüre vor größte Hürden stellt:

77 JELINEK, *wir sind lockvögel baby!*, 7, Satzumbrüche wie im Original.

78 Vgl. zu den Abbrüchen in *wir sind lockvögel, baby!* ALBRECHT, *Abbrüche*, 282–290, Zitat 284. Über die Brüche im Werk Jelineks wurde bereits unter verschiedensten Aspekten gearbeitet. Exemplarisch sei hier verwiesen auf Evelyne Polt-Heinzl, die betont, dass die Abbrüche im Schreiben Jelineks gerade den Stellen nachgehen, an denen sich in der Sprache »Scharten und Schründe« öffnen, welche »ihr die Zeithistorie eingeschrieben hat und die der gesellschaftliche Konsens nonchalant ignoriert« (POLT-HEINZL, »Bilder.Schreiben«, 456); dass also die »Untiefen« von Jelineks »rücksichtslos aufgetürmten Raum/Zeit-Verschachtelungen [...] immer im Historischen fußen«. Ebd., 461.

79 Semantische Leerstellen tun sich im Text an vielen Stellen auf und rücken auch hier, wie Günther Eisenhubers Kommentar zur Neuausgabe von *der kopf des vitus bering* betont, die Frage nach dem »Ganzen« bereits angesichts des Titels in den Fokus: »Wenn es um Vitus Bering geht«, so fragt dieser in seinem Nachwort, »warum dann nicht um den ganzen? Und: Geht es nur deshalb um den Kopf als Teil, weil er nicht mehr zum Ganzen gehört?«: EISENHUBER, »Nachwort [*der kopf des vitus bering*]«, 96.

80 BOATIN, *Dichtungsmaschine aus Bestandteilen*, 15.

22. juni

während nicht schliesst der sich bug der die riss eis hinter immer ober dem fläche lang samer heck nicht auf bricht schliesst der die riss nicht bug während immer lang ober samer heck bricht auf nicht währ nicht schliesst end der der sich bug die riss eis hint fläch er im e mer ob lang er sman dem er heck nicht auf bricht schliesst unt nicht da da sich bog eis hant flach er im e meer ob lang er sam dem er hack nacht auf bricht riss hand nacht da da er bog eis eis hand flach er im e meer ob lang er dem er hack nacht bricht er schiesst er auf sicker da da riss die hand die schoss flach hack⁸¹

In dieser Passage rückt Bayers Prosatext in die Nähe konkreter Poesie: Die semantische Dimension der Sprache tritt im Vergleich zu den Wortkörpern in den Hintergrund, was zu einer Infragestellung der »Konsistenz des Wortes selbst« führt: Das Wortganze wird nicht mehr als »materiale Einheit« behandelt, sondern zerfällt in »kleinste artikulatorische Einheiten«, wodurch seine visuellen oder phonetischen Eigenschaften exponiert werden.⁸² Der Text folgt zunehmend dem kombinatorischen Verfahren der Permutation, der (gesetzmäßigen) Vertauschung oder Umstellung vorhandener Elemente.⁸³ Das Ergebnis ließe sich unter Rückgriff auf die Überlegungen zum Prosarhythmus als ins Extrem getriebenes Stottern der Sprache bezeichnen. Werde die Sprache zum Äußersten gespannt, bis sie zu stottern und zu stammeln beginne, so schließt Deleuze seine Reflexionen zum Thema ab, werde die Grenze des Sprachlichen erreicht. Als »asyntaktische Grenze« sei diese Grenze des Sprachlichen der Sprache nicht äußerlich – sie sei »das Außen der Sprache, nicht das Außerhalb«. ⁸⁴ Die zitierte Passage aus dem *kopf des vitus bering* treibt das Sprachliche in der Tat in diesem Sinne an ihre Grenze. Wenn die Verwendung des Spatiums derart überhandnimmt, dass es anstatt die Wörter als einzelne Sinneinheiten voneinander zu trennen diese im Gegenteil in ihre Einzelteile zerlegt, so dass sie – nun reines Material – von den Leser:innen potentiell neu zusammengesetzt werden können, ist das Sprachliche an seinem Außen angelangt. Dort aber ist es, nach Deleuze, dem Schweigen ausgesetzt:

Zwei gegenüberliegende Seiten oder Vorder- und Rückseite: die Sprache zum Stottern bringen und gleichzeitig das Sprachliche an seine Grenze, an sein Außen, an sein Schweigen herantreiben. Das wäre gleichsam der *boom* oder Krach.⁸⁵

Die Bewegung der durch das fahrende Schiff aufbrechenden Eisschicht setzt sich in der *kopf des vitus bering* in die Sätze, die Worte, die Silben fort, die durch »Reißen«, »Aufbre-

81 BAYER, *der kopf des vitus bering*, 316.

82 Alle Zitate HARTUNG, *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, 39f. Gerade in der »Reduktion des Wortes auf seine materiale Dimension und der damit möglichen Aufgabe des Wortganzen« sei »das in die Sprache eingreifende, experimentierende Moment der konkreten Poesie zu suchen« (ebd.).

83 Zwei Seiten vor der zitierten Passage findet sich die Grundlage des Spiels mit dem Sprachmaterial, nämlich der Satz: »während der bug die eisoberfläche langsam aufbricht, schliesst sich der riss hinter dem heck wieder«. BAYER, *der kopf des vitus bering*, 314. Zu den Methoden der Wiener Gruppe vgl. exemplarisch Rühms Vorwort in RÜHM (Hg.), *Die Wiener Gruppe*, 7–36.

84 Alle Zitate DELEUZE, »Stotterte er...«, 152.

85 Ebd., 153.

chen« und »Hacken« bearbeitet werden, bis sie bersten. Ein »boom«, ein Sprach-»Krach« entsteht: »dem er hack nacht bricht er schiesst er auf sicker da da riss die hand die schoss flach hack«. Der Text läuft weiter, doch während die Wortbruchstücke stottern und krachen, erstummt jeder eindeutige Sinn.⁸⁶

Gegenüber den Spielarten des Unterbrechungsprinzips in der Prosa Schmidts, Jelineks und Bayers, die, um ein Vergleichsspektrum abzustecken, im Vorangehenden selektierend und zugespißt skizziert wurden, lassen sich die Störungen des »Ganzen« durch Unterbrechung und Abbruch in der langen Prosa Wolfs vor allem auf der Ebene der Sätze und Absätze finden. Die Abbrüche und Unterbrechungen im Erzähl- und Textfluss, die, wie bei Jelinek, oft mit abrupten Wendungen einhergehen, werden bei Wolf thematisch: Sie sind häufig explizit kommentiert und mit der Exponierung von Problemen des (Weiter-)Schreibens verknüpft. In *Pilzer und Pelzer* etwa werden Pausen, (Neu-)Anfänge und (provisorische) Enden inszeniert: »Ich wartete eine Weile auf den Anfang eines neuen Satzes« (PP, 16) heißt es etwa, oder auch: »Es war schwer, die richtigen Worte zu finden. Ich hatte so gut begonnen, jetzt schien es nicht weiterzugehen« (PP, 68). Die Gründe, die innerhalb der Diegese für das unvermittelte Ende von Erzählen oder Schreiben in Szene gesetzt werden, können pragmatischer Natur sein (»ich breche hier ab, es ist nichts mehr zu sehen«, PP, 42), sich aus dem Versiegen des zu Beschreibenden ergeben (»Es war gegen Ende des, ach, alles gesagt, alles beschrieben, nichts weiter, aus, schmetternder Donner«, PP, 62) oder als intentionale Setzung der Vermittlungsinstanz ausgewiesen werden wie im Fall der – an früherer Stelle bereits erwähnten – explizit formulierten Auslassungen (»Eines Abends, nein, ich übergehe das«, PP, 109).

Der Abbruch auf Ebene der Aussage fällt nicht immer, aber zuweilen mit dem Ende des ihn aussagenden Satzes, Abschnitts oder Kapitels zusammen, so dass Aussage und Schriftbild zur Deckung kommen: »[...] in der Nacht Schmerzen schraubend und singend durch kaltes Wasser vielleicht momentan jetzt also zerrend pulsierend und jetzt gegen Morgen schabend jetzt tropfend klopfend hakkend beißend stechend und rührend und reißend Punkt neuer Abschnitt« (PP, 60), heißt es etwa in resoluter Beendigung einer sich scheinbar verselbstständigenden Akkumulation von gerundiven Beschreibungswörtern des sich verändernden Schmerzes, woraufhin nach der Aussage »Punkt neuer Abschnitt« tatsächlich ein Punkt, ein Absatz und ein neues Kapitel (»16 Eine Zeit auf dem Bett«, ebd.) folgen. Der zuerst sprachlich über die Verbalisierung einer typographischen Markierung artikulierte Schnitt wird im Schriftbild auch tatsächlich vollzogen und rückt durch die Verbalisierung die textuelle Zäsur ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Zugleich wird bei solcherart ostentativ ausgestellten Schnitten in Wolfs Prosa oft aber auch die Kontinuität des Texts über schriftbildliche und textstrukturelle Zäsuren hinweg akzentuiert:

86 Bayers *Œuvre* rege daher, so Boatin, dazu an, darüber nachzudenken, »wie man liest, wie man literarische Texte verstehen und sinnvoll über sie sprechen kann, obgleich sie teils jeglichen Sinn liquidieren«. BOATIN, *Dichtungsmaschine aus Bestandteilen*, 16f.

Dammerde Humus.

32 *Weiter wie oben*

Weiter wie oben, Dammerde Humus Torf Waldmassen [...]. (PP, 115f.)⁸⁷

Die Konvention der optischen Unterteilung von Text (etwa in Absätze und Kapitel) ist durch die ins Auge springende Willkür der Zäsur kenntlich gemacht und zugleich unterlaufen.⁸⁸ Die Unterbrechung, die hier gerade kein sinnstiftendes grafisches Ordnungselement darstellt, fungiert als Störung gängiger Verfahren textueller Strukturierung und als Anstoß zur Metareflexion.⁸⁹ Im Abbruch »meldet sich der Textkörper selbst zu Wort«,⁹⁰ die Vorstellung einer Ganzheit des Texts wird negiert: Über ein »komplexes Arrangement von Zeitlichkeit, Materialität und Schockerfahrung« verbindet der Abbruch dabei, so Albrecht, die »Realität innerhalb und außerhalb des Textes.«⁹¹

Ror Wolf selbst führt in einem bereits in der Einleitung dieser Studie zitierten Interview das Verfahren des Abbruchs mit seiner Vorstellung von »Realismus« eng, wenn er konstatiert:

Der Abbruch ist ein für mich wichtiges erzählerisches Mittel. Der Abbruch ist ein ganz reales Phänomen, kein Scheitern. Wir sind von Abbrüchen umgeben. Abbrüche sind radikal und real. Und ich halte mich für einen »radikalen Realisten«.⁹²

Und in der Tat lässt sich beobachten, dass die Prosaarbeiten Wolfs auf eine »radikal realistische« Weise auf formal-struktureller Ebene auf Wirklichkeitsnähe zielen, und zwar nicht allein über Abbrüche, sondern, wie ich vorschlagen möchte, über die textuelle Dynamik von Rändern und Lücken.

»Was daß es?« *Lücken und Ränder*

Wie im vorangegangenen Unterkapitel gezeigt, sind Anfang und Ende fast aller langen Prosatexte Wolfs vom »Prinzip der Randauflösung«⁹³ geprägt: Die Ränder der Texte »fransen« (wenngleich sie strukturell einer zwingenden Komposition unterliegen) performativ »aus« und inszenieren auf diese Weise eine Offenheit auf ihr Außen hin. Innerhalb der Textverläufe lässt sich eine komplementäre Strategie beobachten. Über *Fortsetzung des Berichts* ließe sich das Gleiche sagen, was die Vermittlungsinstanz in

87 Es ließen sich viele ähnliche Beispiele anführen, in denen im Druckbild die Zäsur, inhaltlich der Zusammenhang betont wird. So heißt es etwa: »Der Boden an vielen Stellen gespalten gerissen, spitze Bäume oder vielmehr Schlamm Schaum große platzende Blasen schwarze Schlacken und soweit. / Undsoweit undsoweit.« (PP, 61); nach einem Absatz »Weiter wie oben, ja, neue Zeile.« (PP, 65) oder »fort, wie gesagt, neue Zeile. / Noch etwas. Noch kein Ende. / Zweite Nacht dritte Nacht. Noch nicht Schluß.« (PP, 117).

88 Vgl. zu derartigen Verfahren exemplarisch die Ausführungen David Wellberys zur Kapitelgliederung bei Sterne: WELLBERY, »Der Zufall der Geburt«, 295.

89 Vgl. HILMES/MATHY, »Einleitung: Abbruch – Grenze – Übergang – Zäsur«, 7.

90 ALBRECHT, *Abbrüche*, 25.

91 Ebd., 12.

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

93 ENZENSBERGER, »Einführung [Vorzeichen]«, 16.

Bezug auf die Erzählungen Wobsers feststellt, nämlich dass die erzählten »Geschichten [...] oft an einem Punkt abrissen, zersprangen und in andere Geschichten hineinliefen« (FB, 76). Die »Punkte«, an denen das Erzählen unterbrochen wird oder abbricht, »abreißt« oder »zerspringt«, möchte ich in Anlehnung an Jürgen Beckers zweite Prosaarbeit *Ränder* von 1968, auf die an späterer Stelle noch Bezug genommen wird, auch für die Prosa Wolfs als »Ränder« bezeichnen: Als Ränder von Textfeldern, die als »offen[e]« Enden merkliche Lücken *im* Text erzeugen.⁹⁴ Denn im Textverlauf kommt es im Gegensatz zur »Randauflösung« nach Außen zu einem Überfluss an Rändern.

Die Figur Pilzer etwa bricht in *Pilzer und Pelzer* die Darlegung ihrer Sicht auf das vor dem Fenster anhaltende »Fallen« kurz vor der Pointe ab, was von der Vermittlungsinstanz an dieser Stelle nicht nur klar benannt, sondern durch Nachfrage und Wiederholung noch zusätzlich betont wird. Pilzer sei der Meinung, heißt es in der Passage,

daß es keine Köpfe waren, die herabfielen, das bestärke seine Ansicht, sagte Pilzer, daß es. Was daß es? daß es, ich erinnere mich einen Augenblick, daß es, ich habe mir diese Worte gemerkt, daß es, es waren die letzten Worte, die er sprach, daß es. Und hier, während ich die Jalousien wieder schloß, brach Pilzer endgültig ab. (PP, 90)⁹⁵

Das, was grammatikalisch versprochen wurde – die mit »daß es« eingeleitete Aussage – wird den Leser:innen durch den Satzabbruch verweigert. Das »daß es« steht als scharfe Abbruchkante, als ausgewiesener Rand im Text: Wo (zumindest vermeintlich) etwas kommen sollte, kommt nichts, sondern klafft eine Lücke auf. Nicht nur ereignet sich durch die Unterbrechung ein Stocken des ungestört voranschreitenden Erzählens (»Was daß es?«), es wird zudem die »Suggestion eines Dazwischen«, eine Art »intervallbildender Zwischenraum« erzeugt,⁹⁶ der die Vorstellung eines (virtuellen) Raums jenseits des oder zwischen dem Gesagten hervorruft, welcher vorhanden zu sein scheint, den Lesenden wie auch dem Ich des Texts aber vorenthalten bleibt. »Die Leere offenhalten: das wäre die höchste Kunst«,⁹⁷ schreibt Peter Handke, und weist damit sein Schreiben als die Suche nach einer textuellen Form aus, die den Text als ein Gebilde kenntlich macht, das sich nicht allein durch Gesagtes, sondern auch und zuweilen maßgeblich durch *Nicht*-Gesagtes konstituiert.⁹⁸ Eingespant in eine Dynamik von Schließung und

94 Die einzelnen Textabschnitte, so Enzensberger, »sind nicht eingezäunt, sondern offen«. Ebd.

95 Zur Analyse der Szene des Fallens als Schreib-Szene vgl. das Kap. II.2.1, in Bezug auf den Einbruch des Realen mit Referenz auf die Zeitgeschichte das Kap. II.5.1.

96 Beide Zitate HILMES/MATHY, »Einleitung: Abbruch – Grenze – Übergang – Zäsur«, 7.

97 HANDKE, *Phantasien der Wiederholung*, 41.

98 Zu Handkes Poetik der Leerstelle und der Metapher des Schreibens als Schraffur vgl. SCHMITZ-EMANS, *Schrift und Abwesenheit*, 281–293. »Der Schreibende«, so Schmitz-Emans zu Handke, »macht Leerstellen durch die Nachzeichnung ihrer Konturen sichtbar – er weist indirekt auf, daß keine Textur ohne Zwischenraum ist, daß die Kontexte des Wirklichen von leeren Intervallen durchzogen werden«, wobei die Schrift »zur Grenzlinie zwischen Gegenständlichem und Leere« wird (ebd., 292). Unterschied der schraffierten Konturen Handkes und der scharfkantigen Ränder (und, wie im Folgenden expliziert wird: Lücken) in der Prosa Wolfs ist die Tatsache, dass letztere eben nicht indirekt, sondern im Gegenteil im Kontext der wolfschen Störungspoetik *äußerst direkt* ausgewiesen werden.

Öffnung, oszilliert schließlich jeder Text in einer konstanten Bewegung zwischen Präsenz und Absenz, zwischen Geschriebenem und Nichtgeschriebenem.⁹⁹ In der zitierten Passage bei Wolf wird die »Leere« nicht nur »offengehalten«, sondern überdeutlich (»Was daß es?«, »brach [...] endgültig ab«) als Lücke in Szene gesetzt.

Das Prinzip der Zäsurierung im literarischen Text umfasst, wie anhand der oben genannten Beispiele gesehen, ein breites Spektrum an Verfahren, Facetten und Nuancen. Carola Hilmes und Dietrich Mathy bestimmen in der Einleitung ihres Bands zur *Magie der Unterbrechung* letztere als einen »Zwischenbereich«, als eine liminale Zone, in der

Zäsur und Pause, Leerstelle und Lücke, Trennung und Verknüpfung ihren Raum haben. Zudem ist Unterbrechung auch konnotiert mit Abweichung, die den mit Spalt und Kluft, mit Riß und Sprung, Schnitt und Bruch gesetzten Unterschied markiert, durch den Divergenz und Differenz, Gegensatz und Widerspruch wirksam werden.¹⁰⁰

Allerdings zeitigen im Text verschiedene Formen der Zäsurierung sehr unterschiedliche Effekte. Für die Prosa Wolfs lassen sich die Unterbrechungs- und Abbruchmanöver und die damit verknüpfte poetische Zielsetzung über das Zusammenspiel von »Rand« und »Lücke« am pointiertesten beschreiben. Die durch Verfahren des Abbrechens oder Unterbrechens erzeugten Effekte von Öffnungen und intervallbildenden Zwischenräumen im Text werden in der vorliegenden Arbeit als Lücken bezeichnet. Im Gegensatz zur Unterbrechung oder auch der Pause, die das »Aus-« und wieder »Einsetzen« eines sich linear vollziehenden »eentlichen« Fortgangs suggerieren, und die, handlungslogisch gedacht, durchaus (etwa durch »Pausenfüller«) »gefüllt« und also ereignisreich sein können, verweist die Lücke, wie ich sie im Kontext der Prosa Wolfs verstehe, vehement auf einen Mangel, auf eine Absenz. Auf eine Absenz, die – im Gegensatz zu einer Leerstelle, die vorhanden sein kann, ohne ins Auge zu springen – im Text äußerst stark markiert ist: »daß es.«

Rand und Lücke befinden sich hierbei in einer Beziehung der Co-Abhängigkeit: Der textuelle Rand wird erst durch eine (unerwartete) Unterbrechung oder einen Abbruch mitten im Satz und die hieraus entstehende Lücke als Rand kenntlich; die sich jenseits von Schrift und Sprache befindliche Lücke wiederum braucht ihrerseits zur Sichtbarwerdung einen textuellen Rand, der sie bezeichnet oder zumindest auf sie zeigt. Positiv bestimmbar im Text ist nur der Rand; als Rand lesbar ist dieser aber nur (rückwirkend)

99 So die zentrale These von Monika Schmitz-Emans »im Ausgang von der Prämisse, dass Poesie auf eine Erkundung der Absenz [zielt] und ein (paradoxe) Versuch ist, diese zu artikulieren, daß sie auf ein Abwesendes zuhält, sein Terrain durch Eingrenzung und Umschreibung zu sondieren sucht.« Ebd., 20. Vgl. mit einem Schwerpunkt auf Abbrüche auch ALBRECHT, *Abbrüche*, der im ersten, theoretischen Teil seiner Arbeit die Performanz des Abbruchs fokussiert, vgl. insb. die Kapitel *Das performative Schreiben/Das Performative schreiben* (ebd., 98–110) und *Wiederholung und Abbrüche* (ebd., 111–123). Leerstellen und Nicht-Gesagtem kommt freilich nicht nur in experimenteller Prosa, sondern auch im (traditionellen) Erzählen eine wichtige Rolle zu: Vgl. zu Auslassungen, *blancs* und Verschweigen exemplarisch die erzähltheoretischen Ausführungen bei VOGT, *Aspekte erzählender Prosa*, 104–108.

100 HILMES/MATHY, »Einleitung: Abbruch – Grenze – Übergang – Zäsur«, 8.

aufgrund der Lücke. Das Alltagswissen weist zudem (»Bitte beachten Sie die Lücke zwischen Zug und Bahnsteigkante!«) die Lücke als potentielle Gefahr für den flüssigen Fortgang der Gehenden aus. Auf den Fortgang der Prosa und der Lektüre bezogen, fungiert der Rand im Text als Stolperfalle, die die Lesenden ins Straucheln bringen, im übertragenen Sinne ins Leere der (textuellen) Lücke treten lassen kann. Die Lücke ist zugleich durch »Divergenz und Differenz«¹⁰¹ markiert, wie das Beispiel aus dem städtischen Alltag verdeutlicht: Die Lücke kann, muss aber keineswegs eine Lücke in einem in sich zusammenhängenden Kontext sein, sondern tut sich (zwischen ein- und ausfahrendem Zug und »stationärer« Bahnsteigkante) auch zwischen gänzlich unterschiedlichen Bereichen auf, zwischen denen ein Übertritt stattfinden kann oder sogar vorgesehen ist. Lücken und ihre Ränder im Text sind also als funktionale Störelemente auf kompositorischer Ebene zu verstehen, die darauf zielen, den Text nicht lediglich in seinem Verlauf zu unterbrechen, sondern die Vorstellung seiner Beschaffenheit als vermeintliches »Ganzes« in der Wahrnehmung der Leser:innen zu transformieren.

Durch die Öffnung hin zum Nicht-Gesagten wird durch Ränder und Lücken im Text das durch diesen Nicht-Realisierte oder auch Nicht-Realisierbare sichtbar: Es entsteht ein Reflexionsraum für das, was sich dem Begrifflichen verweigert.¹⁰² Unterbrechung und Abbruch lassen sich also auch als Versuche der Beantwortung der Frage lesen, »wie man von etwas sprechen soll, wovon man nicht sprechen kann«,¹⁰³ in dem sie auf dasjenige verweisen, das, wie Schmitz-Emans ausführt, durch keine (schriftliche, diskursive) Ordnung einzuholen ist: »auf Partien der Welt-Textur, die »unbeschreiblich« sind und bleiben.«¹⁰⁴ Als »Chiffren der Diskontinuität und des Bruchs« markieren die Lücken im Text unsagbare »Nicht-Orte zwischen allen Positionen.«¹⁰⁵ In einer Abwandlung von Markus Rautzenbergs medientheoretischen Überlegungen zur Störung lassen sich solche Lücken als paradoxe Anwesenheit durch Abwesenheit beschreiben:¹⁰⁶ An der Schwelle von Sagen und Schweigen ist die im Text erscheinende Lücke »im Sinne einer Insistenz [...], einer Alterität«¹⁰⁷ lesbar als »absolute« *ekstasis* – als »reine Anwesen-

101 Ebd.

102 Vgl. hierzu (je ohne Bezugnahme auf Becker bzw. Wolf) auch ALBRECHT, *Abbrüche*, 457 sowie SCHWARTE, »Die Kunst der Leerstelle«, 40f.

103 RAUTZENBERG, *Die Gegenwendigkeit der Störung*, 18. Abbruch und Unterbrechung sind als Unterkategorien der Störung nach Rautzenberg »gegenwändig« in dem Sinne, dass sie sich »durch ihre Wendigkeit dem Zugriff sprachlicher Arretierung entgegensstell[en]« (ebd.), jedoch dennoch auf insistierende Weise präsent sind.

104 SCHMITZ-EMANS, *Schrift und Abwesenheit*, 60.

105 Ebd., 60. Schmitz-Emans Argumentation, die an dieser Stelle von Leerstellen spricht, lässt sich hier auch auf die textuelle Lücke übertragen. Schmitz-Emans zieht über Funktion und Wirkung von Leerstellen im Text eine Verbindungslinie von der Prosa Laurence Sternes zu den Neoavantgarden der 1960er Jahre: Sternes unlesbare Seiten ließen sich als Vorläufer der weißen Seiten in Jürgen Beckers *Rändern* lesen (vgl. ebd.). Eine weitere Linie ließe sich wohl bis zur Computerkunst und Op-Art ziehen, wie Joan Boatin anhand der Auslotung von Nicht-Darstellbarkeit des Kriegs in Konrad Bayers Text *flucht*, der von Bayer 1964 zum kinetischen Objekt *lesesaule* umgearbeitet wurde, untersucht. Vgl. BOATIN, *Dichtungsmaschine aus Bestandteilen*, 149–174.

106 Vgl. RAUTZENBERG, *Die Gegenwendigkeit der Störung*, 18.

107 Ebd., 143.

heit, die jedoch nicht zwingend Anwesenheit von etwas sein muss«, ja nicht einmal »ein Existierendes voraussetzt«. ¹⁰⁸

Eindrücklich ist die Dynamik von Rändern und Lücken in Jürgen Beckers Prosaarbeit *Ränder* von 1968 zu beobachten, die den zweiten Teil der »Prosa-Trilogie« *Felder Ränder Umgebungen* darstellt und in der das Schweigen, die Möglichkeit des Verstummens und die Abwesenheit von Schrift allgegenwärtig sind. ¹⁰⁹ In *Ränder* sind Textsequenzen symmetrisch um ein leeres Zentrum gruppiert: Vom ersten bis zum fünften Kapitel der Prosaarbeit nimmt der Textumfang immer weiter ab; die Textsequenzen, die zunächst in vollständigen Sätzen einen kontinuierlichen Fließtext bilden, gehen, wie Hartung beschreibt, »sukzessive in Textverschleifungen, dann in experimentelle Destruktionen und Fragmentierungen und schließlich in das Schweigen, die Leere des weißen Papiers über«. ¹¹⁰ Das sechste Kapitel von *Ränder* besteht aus drei leeren Seiten, woraufhin ab dem siebten Kapitel dieselbe Entwicklung von losen Wortfeldern zu einem syntaktisch vollständigen und kontinuierlichen Text wieder in entgegengesetzter Richtung vollzogen wird. ¹¹¹ Der Titel des Buchs *Ränder* meine, so kommentiert Becker im Klappentext der alle drei Teile der Trilogie umfassenden Ausgabe, »bestimmte Zustände der Entfremdung, die entstehen, wenn man sich an der Grenze, am Rand des Erfahrbaren, des Sagbaren, der Wirklichkeit weiß«. ¹¹²

Die Unterbrechungen und Abbrüche in den Prosaarbeiten Beckers wie auch Wolfs sind zuvorderst als Strategien zu verstehen, Ränder und Lücken im Text zu kreieren,

108 Beide Zitate ebd., 58. Rautenberg formuliert seinen Begriff von *ekstasis* in Anlehnung an die Schelling-Lektüre in MERSCH, *Was sich zeigt*, 382–403 und arbeitet entsprechend mit einem Begriff von Präsenz, »der nicht auf physische Anwesenheit reduziert werden kann« (ebd., 63).

109 Die Bezeichnung »Prosa-Trilogie« entstammt dem Klappentext des hier zitierten, 1983 bei Suhrkamp herausgegebenen Bands, der alle drei Prosatexte umfasst. Von der experimentellen Technik der *Felder* herkommend, vollzieht sich in Beckers Schreiben mit *Ränder* ein Übergang hin zu stärker realistisch operierenden Schreibverfahren, die im dritten Teil der Prosa-Trilogie, *Umgebungen*, am stärksten ausgeprägt sind. Die experimentellen Techniken werden Hartung zufolge zunehmend dazu verwendet, nicht (allein) auf Sprache zu verweisen, sondern (auch) auf Wirklichkeit: Vgl. hierzu HARTUNG, *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, 101. Ich stimme Hartung zu, was die Zunahme realistischer Verfahren angeht, möchte aber starkmachen, dass die Hinwendung zur Wirklichkeit von Beginn seines Schreibens an ein zentraler Bestandteil von Beckers Poetik ist.

110 Ebd., 101.

111 Vgl. BECKER, *Felder Ränder Umgebungen*, 125–234. In Kapitel 6 wird auch auf die Paginierung verzichtet, so dass die Seiten 180–182 gänzlich frei von Schrift sind. Beckers Text scheint mit seiner sich um ein leeres Zentrum gruppierenden Struktur in einer großen Prosaform Eugen Gomringers Konstellation *schweigen* aufzugreifen, in der in fünf Zeilen und drei Spalten vierzehn Mal das Wort »schweigen« gedruckt ist, wobei in der dritten Zeile das mittlere »schweigen« entfällt, so dass im visuellen Zentrum der Konstellation eine Leerstelle entsteht. Vgl. GOMRINGER, *worte sind schatten*, 27. Auch Gomringer geht mit der paradoxen Situation um, dass sich im Text nicht über das Schweigen sprechen lässt, ohne dieses zu brechen. In seinem kurzen Text *der dichter und das schweigen – expo 64* von 1964 konstatiert er: »der dichter ist einer, der ein schweigen bricht, um ein neues schweigen zu beschwören«: Ebd., 293.

112 BECKER, *Felder Ränder Umgebungen*, Klappentext. – Ein weiterer langer experimenteller Text der Zeit, der *Felder* und *Ränder* aus einer visuellen Perspektive in Szene setzt, ist Achleitners *quadratoroman*, der allerdings (im Gegensatz zu Becker und Wolf) unter der Prämisse des Wechselspiels von literarischem mit geometrischem Diskurs steht: Vgl. ACHLEITNER, *quadratoroman* (1973).

um (»radikal realistisch«) durch diese auf das zu zeigen, was anhand sprachlicher Repräsentation nicht einzuholen ist. Dass in eine solche Richtung zielende Verfahren, die in der experimentellen Prosa im untersuchten Zeitraum gehäuft auftreten, angesichts der von Nationalsozialismus und Zweitem Weltkrieg geprägten deutschen Geschichte auch eine zeithistorische Signatur tragen, liegt auf der Hand. »Wir haben in unserer Generation«, so hält der 1926 geborene Franz Mon fest,

Dinge ins Bewusstsein genommen, die sich jedem Versuch unmittelbarer Darstellung entziehen. [...] Es gibt daher in unserem Sprachhof Zonen des Schweigens, des Nichtaussprechens, des puren Wissens diesseits von Sprache, die unser Verhalten zur Sprache überhaupt beeinflussen und an der Entwicklung von Idiomen mitschuldig sind, die die Sprachlosigkeit in ihrer Syntax berücksichtigen.¹¹³

Die Produktivität der Etablierung von Abwesenheit, von Lücken im literarischen Text liegt – im Rahmen von zeitspezifischen »Zonen des Schweigens, des Nichtaussprechens«, aber auch weit über diese hinausgehend – darin, ein aus der eigenen Sphäre (der Sprache, der Schrift) eigentlich Ausgeschlossenes zumindest erfahrbar zu machen.¹¹⁴

Ein solches Schreiben versteht sich, so Schmitz-Emans mit Blick unter anderem auf Max Frischs *Stiller* sowie auf die Poetiken Peter Handkes und Ingeborg Bachmanns, als »Leerform einer Abwesenheit«.¹¹⁵ Derartig verfasste Texte beginnen, wie Albrecht zu Wolfs Prosa schreibt, jenseits der Repräsentation »zu kommunizieren, was sich nicht kommunizieren läßt, und nur in diesem Prozeß des Nicht-Kommunizierens zu kommunizieren beginnt«.¹¹⁶ In diesem nicht-propositionalen »Kommunizieren« halten die Texte durch die irritierende Unterbestimmtheit der Lücken eine Offenheit hin zu *möglichen*, im Text selbst nicht umgesetzten Realisierungen. Die Lücken werden als »Orte des Unbestimmten und Unbestimmbaren« zu einem »Ausdruck der »anarchischen« und subversiven Potenz dessen, was mit der Beschreibung nicht identisch ist und mit den Zeichen nicht zur Deckung kommen kann«.¹¹⁷ Aus den Zwischenräumen heraus, in denen es verortet ist, »agiert das Unbeschreibliche, Unmittelbare«, so Schmitz-Emans, »von dort aus differenzierend: indem es Kontexte subversiv auflöst und damit die Voraussetzung dafür schafft, daß sich zukünftig neue bilden können.«¹¹⁸

Das, was durch die Inszenierung einer derartigen Präsenz des Mangels zur Erscheinung gebracht werden soll, ist, folgt man Jürgen Beckers poetologischen Reflexionen, die sich am Ende der *Felder* finden, nicht weniger als das Wirkliche. Der literarische Text, so Becker, solle dem Wirklichen die Möglichkeit eröffnen, sich zu zeigen – was

113 MON, »Überlegungen zu einer Theorie der modernen Künste«, 93.

114 Vgl. SCHMITZ-EMANS, *Schrift und Abwesenheit*, 19. Zu Wittgenstein als »Kronzeugen des Unartikulierbaren«, dessen *Tractatus* mitunter aus diesem Grund für viele Schreibende der hier untersuchten Zeitspanne (insbesondere derjenigen der Wiener Gruppe) nachweislich maßgeblicher Abstoßungspunkt war vgl. ebd., 19f.

115 Ebd., 334f.

116 ALBRECHT, *Abbrüche*, 247.

117 SCHMITZ-EMANS, *Schrift und Abwesenheit*, 448.

118 Ebd.

mitunter eben gerade bedeute, als »Geschichte«, zuweilen sogar als Text zurückzutreten und Raum für Abwesenheiten zu schaffen. Denn: »das Wirkliche kann nur dort einbrechen, wo man es immer draußen hält. Eine Geschichte kann es darum zerstören; eine Schrift, in der es immer anwesend ist, möchte es oft verlassen.«¹¹⁹ Was Becker hier beschreibt, ließe sich mit dem Philosophen Clément Rosset als die Einzigartigkeit des Realen fassen. Rosset versteht das Reale als eben dasjenige, »was kein Double hat«, das also konstitutiv gerade dadurch charakterisiert ist, dass es nicht (sprachlich) repräsentiert werden kann.¹²⁰ Hierbei geht es Rosset keineswegs um ein ominöses Unsagbares, sondern durchaus um das konkrete Wirkliche, das unbestreitbar *da* ist – etwa ein »Camembert, der auf meinem Teller liegt.«¹²¹ Dass der Camembert als solcher identifiziert werden kann, so Rosset, sagt allerdings »nichts über die *Identität* seines Geschmacks« – er ist lediglich »als *unvergleichlich* identifiziert, das heißt genau genommen, als nicht identifizierbar auf dem Umweg einer möglichen Äquivalenz«, also einzigartig.¹²² Das reale Objekt ist deswegen für Rosset letztlich

unsichtbar, genauer gesagt, unerkennbar und uneinschätzbar, und zwar genau in dem Maße, in dem es *einzigartig* ist. Das heißt, keine Repräsentation kann auf dem Umweg der *Replik* eine Kenntnis oder Einschätzung von ihm suggerieren. [...] Daraus folgt, daß das Double durch die manifeste und radikale Entstellung, die es an dem Objekt, das es reproduzieren will, vornimmt, der direkteste – oder, wenn man so will, der am wenigsten indirekte – Umweg ist, auf dem es dem Realen geschehen kann, »sichtbar« zu werden, ich meine, ganz nahe an seiner Realität wahrgenommen zu werden, indem es in der Evidenz seiner Nicht-Sichtbarkeit erscheint.¹²³

Das Reale kann durchaus Präsenz erlangen, wenn auch nicht im Sinne einer herkömmlichen Form der nachahmenden Darstellung. Um das Reale auftreten lassen zu können, muss das Double, so führt Rosset seinen Gedanken weiter aus, gerade der Möglichkeit der Repräsentation widersprechen; es muss ihm gelingen, »das Reale als nicht repräsentierbar zu präsentieren.«¹²⁴ Ein Double des Realen ist also einerseits unmöglich, zugleich jedoch die einzige Form, das Reale überhaupt zu vermitteln:

Indem es die Repräsentation des Realen zum Scheitern bringt, ist das Double ein privilegierter Zugangsweg zum Fühlen des Realen [...]. So »zeigt« sich das Reale durch die Vermittlung des Doubles, das dabei seine unsichtbare Einmaligkeit suggeriert

119 BECKER, *Felder Ränder Umgebungen*, 121.

120 ROSSET, *Das Reale in seiner Einzigartigkeit*, 16. Es ist nach Rosset »das übliche Los des Realen [...], sich der Sprache zu entziehen, und das übliche Los der Sprache, daß es ihr am Realen fehlt – daß also ein von der Sprache unabhängiger Sachverhalt existiert, den man normalerweise, vielleicht mangels eines passenderen Begriffs, die Realität nennt.« ROSSET, *Das Reale*, 181.

121 ROSSET, *Das Reale in seiner Einzigartigkeit*, 27.

122 Ebd., 28. Das Reale ist für Rosset daher dasjenige, das »jeder Charakterisierung fremd« ist, da es »keine zuweisbaren Charakteristiken« hat. »Es ist von Natur aus außergewöhnlich: nicht, weil es sich vom üblichen Lauf der Dinge abhebt, sondern weil der übliche Lauf selber immer außergewöhnlich ist, da er in seiner Art einzigartig ist.« Ebd., 27.

123 Ebd., 16.

124 Ebd., 17.

und somit eine unwahrscheinliche und unerwartete Replik auf ein Objekt bietet, das von Natur aus nicht reflektierend ist.¹²⁵

Um auf die hier untersuchten literarischen Strategien zurückzukommen lässt sich festhalten: Das Reale entzieht sich zwar jeglicher Repräsentation, ist aber dennoch, mit Rosset, durch ein Double, das die Repräsentation »zum Scheitern bringt«, als Reales zu »präsentieren« und somit präsent zu machen. Das Reale ist, wie Markus Rautzenberg konstatiert, gerade »in seiner zustoßenden Ereignishaftigkeit als *Störung*« inszenierbar. Ohne selbst dargestellt werden zu können, zeigt sich das Reale zumindest »als der undarstellbar blinde Fleck, der an den Rändern der Repräsentation [...] seine drängende Anwesenheit spürbar macht«.¹²⁶

Die von Enzensberger unter anderem für Becker und Wolf veranschlagte Poetik der Felder lässt sich also als eine Darstellungsform lesen, die eine zu realistischen Verfahren alternative Weise des Wirklichkeitszugriffs in Prosa erprobt, indem sie sich dem Realen als »Faszinationsfigur«¹²⁷ aussetzt. Das Reale, das Albrecht Koschorke zufolge in der Moderne für unter anderem »Materialität, Evidenz, Leben, Unmittelbarkeit, Offenbarung« oder auch »das schockhaft Erfahrene« stehen kann, wird dabei verstanden als Chiffre einer Präsenz, die nicht fassbar, doch zugleich unleugbar *da* ist. Als solcherart insistierende Präsenz fordert das Reale Aufmerksamkeit ein und (aufgrund seiner »Sperrigkeit gegenüber jeder Art von propositionaler Fixierung«) insbesondere experimentelle Schreibweisen dazu heraus, die eigenen künstlerischen Praktiken zu erweitern und »die Sprache [...] an ihre jeweilige Grenze zu treiben«, um auf das Reale als der Repräsentation nicht zugängliches (vermeintlich) »Eigentliches« und Einzigartiges zumindest zu zeigen.¹²⁸ Wolf und Becker verfolgen diese Zielsetzung anhand von Störungen des Text- Ganzen, die Wolf – als »radikale[r] Realist[]« – dezidiert nicht als »Scheitern« verstanden wissen will, sondern als »radikal und real«, mithin also als »radikalen Realismus«.¹²⁹ Indem sie Kontexte subversiv auflösen und anhand der Herstellung von Rändern und Lücken im Text eine abwesende, »als nicht repräsentierbar«¹³⁰ markierte Präsenz spürbar zu machen suchen, zeigen sie als auf das Reale als den steten Mangel der Repräsentation.

125 Ebd.

126 RAUTZENBERG, *Die Gegenwendigkeit der Störung*, 144, Kursiv. BB.

127 KOSCHORKE, »Das Mysterium des Realen in der Moderne«, 28.

128 Alle Zitate ebd., 28f. – Monika Schmitz-Emans hat mit Blick auf Wolfs unter dem Pseudonym Raoul Tranchirer veröffentlichte »Ratschläger« festgestellt, dass auch in diesen das »Thema Undarstellbarkeit oder Verschweigen [...] ständig präsent« sei: SCHMITZ-EMANS, *Enzyklopädische Phantasien*, 311, Fußnote 636. Tranchirer ringe »um wahre Einsichten« und setze sich consequent »mit den Grenzen des Erforschbaren, Sagbaren, Darstellbaren« auseinander. Ebd., 312.

129 Alle Zitate WOLF, »Interview mit Ror Wolf«, 304.

130 ROSSET, *Das Reale in seiner Einzigartigkeit*, 17.

3.3 Realismus des Ins-Leere-Tretens. Bewusstseinsprosa und offene Prosa-Gebilde

Die eingangs zitierte Vorstellung Mons von einem Roman als Totalität ohne Anfang und Ende, Wolfs Beschreibung der Prosa Peter Weiss', aber auch die Prosatexte unter anderem Konrad Bayers oder Jürgen Beckers laufen, wie gesehen, in dem Punkt zusammen, als dass sie sich auf die Suche nach einer durch produktive Brüche bestimmten Prosa begeben, die gleichwohl jenseits tradierter narrativer Formen textuelle Bindung durch Kompositionsverfahren stiftet. Die im Folgenden untersuchte Poetik der Felder richtet sich einerseits, wie im Vorangehenden erläutert, gegen die Konzeption eines als nicht nur formal überkommen, sondern auch als unwahr und falsch bestimmten Ganzen, andererseits verpflichtet sie sich affirmativ einem Programm der Prosa-Gefüge, in denen (als Abwesendes im Rahmen einer Inszenierung von Lücken und Rändern) auch das zur Präsenz gelangen kann, das der Repräsentation entgeht. Die von den genannten Autoren erprobten Techniken des Bruchs wie auch der Komposition sich gegenseitig »provokierender Stücke«¹³¹ weisen eine große Bandbreite auf. Worin sich allerdings viele von ihnen treffen, ist die Suche nach einer Darstellungsform von Bewusstseinsvorgängen.

Poetik der Felder als fringe poetics. Bewusstseinsprozesse in Prosa

Jürgen Becker, dessen Debüt *Felder* namensgebend wurde für eine von Enzensberger als »absolut neu«¹³² bezeichnete Poetik, expliziert im Klappentext zu seiner Prosa-Trilogie *Felder Ränder Umgebungen* im Rückblick zu seinen Prämissen, er sehe seine Aufgabe als Schreibender zuallererst darin, die Wirklichkeit auf ihr Wesen und ihre Wirkungen auf das Bewusstsein hin zu befragen. Die Frage, die Becker konkret stellt, ist, wie eine Wirklichkeit, die »in Einzelheiten, in widersprüchliche Momente zerfällt«, die unter anderem »ein durchschaubares Phänomen, ein unveränderbares Naturprodukt, ein veränderbares Produkt der Gesellschaft, eine Fiktion der Massenmedien, ein Produkt unserer Sprache und Interpretation« darstelle, auf unser Bewusstsein wirke und wie das Bewusstsein auf diese Wirkung reagiere: »Indem es sich anpaßt oder zerstören läßt; und wie wirkt dieser Vorgang der Anpassung oder Zerstörung auf unsere Art zu sprechen, auf unsere Verhaltensweisen [...]«.«¹³³ Zur ausschnittweisen Vorveröffentlichung der *Felder* in den *Vorzeichen* schreibt Becker an Enzensberger:

›Dieser Text demonstriert nur die Bewegungen eines Bewußtseins durch die Wirklichkeit und deren Verwandlung in Sprache. Bewußtsein: das ist meines in seinen Schichten, Brüchen und Verstörungen; Wirklichkeit: das ist die tägliche, vergangene, imaginierte. Sie lesen nur Mitteilungen aus meinem Erfahrungsbereich; das ist die Stadt hier, mein tägliches Leben, die Straße, die Erinnerung. All das reflektiere ich in einer jeweils veränderten Sprechweise, die aus dem jeweiligen Vorgang kommt. So entstehen *Felder*; Sprachfelder, Realitätsfelder etc.«¹³⁴

131 WOLF, »Die Poesie der kleinsten Stücke«, 35.

132 ENZENSBERGER, »Einführung [Vorzeichen]«, 19.

133 Alle Zitate BECKER, *Felder Ränder Umgebungen*, Klappentext.

134 Jürgen Becker in einem Brief an Enzensberger, zit. in ENZENSBERGER, »Einführung [Vorzeichen]«, 16.

Die Zerteilung des Prosatexts in relativ kurze Textabschnitte, in einzelne »Felder«, wird von Becker als Antwort auf die Frage nach der Darstellbarkeit von alltäglicher Wirklichkeit ausgewiesen: Als Versuch, auf formaler Ebene der täglich gemachten Erfahrung, dem Bewusstsein mit »seinen Schichten, Brüchen und Verstörungen« gerecht zu werden.

In Jürgen Beckers 1964 als Buch erschienener Prosaarbeit *Felder* spiegeln sich diese poetologischen Überlegungen deutlich wider. Sie besteht aus 101 nummerierten Abschnitten, die teils nur wenige Zeilen, selten mehrere Seiten lang sind (und in einem Fall, dem Textfeld Nummer 25, gar keinen Text umfassen). Im letzten Feld wird der Prosatext rückwirkend als »Schübe von Relikten, nicht Kommentaren« aus den vergangenen drei Jahren eingeordnet: »lesen ändern fortschicken; vorne ist vor drei Jahren, hinten ist jetzt; / Felder«. ¹³⁵ Im hundertsten Feld, in dem eine Ballung poetologisch lesbarer Äußerungen zu den zentralen Fragestellungen und Herangehensweisen von *Felder* vorliegt, heißt es: »beim Hinsehn aber zerfällt in Momente das Ganze«; die »Erfahrung an einem allgemeinen Vormittag« sei »das Auflösen einer Einzelheit in bewegliche Partikel«. ¹³⁶ Ganz explizit wird hier die Abkehr vom Ganzen an die »Erfahrung« alltäglicher Wirklichkeit rückgebunden und als formale Reaktion kenntlich gemacht. Die Rede von der Auflösung in »bewegliche Partikel« erinnert an Mons Formulierung der »balancierend montiert[en] [...] Momente[], deren Gegenteiligkeit die Schweben erzählt« ¹³⁷ und weist eine solche Form als notwendig für die adäquate Darstellung von Wirklichkeit aus, wie sie sich in der Erfahrung (»beim Hinsehn«) dem Bewusstsein darbietet.

Enzensberger theoretisiert Beckers Stichwort der »Felder« als übergreifendes Merkmal der Schreibweisen der in den *Vorzeichen* vorgestellten Autor:innen. Die dort versammelten Texte verfolgten anstatt linearer und Zusammenhang stiftender Narration eine »Poetik der Felder«, deren einzelne Textabschnitte »offen« seien, »wie magnetische oder Gravitationsfelder, deren Struktur durch die Kraftlinien der Vergegenwärtigung bezeichnet wäre«. ¹³⁸ Die neue Prosa gehorche mehr poetischen denn epischen Gesetzen und unterstehe – hier deckt sich Enzensbergers Beobachtung mit Wolfs Analyse der Schreibweise Peter Weiss' – den Prinzipien des Rhythmus, der Prosodie oder musikalischen Kompositionsverfahren. ¹³⁹ Die einzelnen, allein durch das Bewusstsein des schreibenden Subjekts zusammengehaltenen Textabschnitte (so kommentiert Enzensberger Beckers *Felder*) seien ebenso »disparat wie die Wirklichkeit«: Erfahrung und Sprache würden gerade darüber »zur Kongruenz« gebracht, dass Bewusstseinsprozesse nicht in einem kontinuierlichen Bewusstseinsstrom, sondern »in Schüben, deren jeder ein Feld konstituiert« zur Darstellung kämen. ¹⁴⁰

Als literaturhistorischer Ausgangspunkt einer solchen mit dem »Prinzip der Felder« ¹⁴¹ experimentierenden Schreibweise lässt sich laut Burkhardt Meyer-Sickendiek

135 BECKER, *Felder Ränder Umgebungen*, 123.

136 Alle Zitate ebd., 118.

137 MON, »Meine 50er Jahre«, 111.

138 ENZENSBERGER, »Einführung [Vorzeichen]«, 16.

139 Vgl. ebd.

140 Ebd.

141 Ebd., 17.

Samuel Becketts 1961 veröffentlichter und im gleichen Jahr ins Deutsche übersetzter Prosatext *Comment c'est* (*Wie es ist*) begreifen. Nach der Minimalisierung und Anonymisierung des Ich in *Molloy*, *Malone meurt* und *L'Innommable* stelle dieser »den ersten literarischen Versuch über den klassischen Bewusstseinsstrom in segmentierter Form« dar.¹⁴² Der in nur lose zusammenhängende Prosa-Abschnitte unterteilte Bewusstseinsstrom sei in keinen übergeordneten Handlungszusammenhang eingebunden, der Zusammenhalt werde lediglich über ein – sich zuweilen auflösendes oder sich vervielfältigendes – wahrnehmendes Subjekt gestiftet.¹⁴³ Mit Peter Weiss' *Gespräch der drei Gehenden* (1963) und den Prosadebüts von Becker und Wolf (beide 1964) entwickle sich dieses Prinzip zu einem neuen Genre, zu einer

Prosaform, die sich über segmentierte Textfelder organisiert, deren Inhalte Bewusstseinsbewegungen wie etwa Erinnerungs- und Wahrnehmungsprotokolle, traumartige Assoziationen oder gar traumatische Erfahrungsberichte sind und die ganz bewusst auf ein narratives Verfahren verzichtet.¹⁴⁴

Im Gegensatz zum klassischen *stream of consciousness* würden, so präzisiert Meyer-Sickendiek Enzensbergers Überlegungen, durch dieses Verfahren erstmals Bewusstseinsstrukturen in Prosaform präsentiert, die nicht mehr klar an (einzelne) Protagonisten gebunden sind.¹⁴⁵ Meyer-Sickendiek schlägt daher in Anlehnung an die Bewusstseinsphilosophie William James' vor, diese Prosa als »fringe poetics« zu bezeichnen: Als eine »Poetik der Felder, in deren Zentrum die Frage danach steht, wie sich ein semantisches bzw. kognitives Feld erschließt und wann es durch Auflösungserscheinungen seinen Rand, seine Fransen bzw. fringes erreicht.«¹⁴⁶

Dieser Spur lohnt es sich in Bezug auf die Prosa Wolfs zu folgen – vor allem mit Blick auf das Debüt, das Peter Handke in seiner Rezension als den »im deutschen Sprachgebiet« ersten »ernstzunehmende[n] Versuch« bezeichnet hat, »für den Strom

142 MEYER-SICKENDIEK, »Das ›Prinzip der Felder‹«, 391.

143 Vgl. ebd., insb. 386, 391 und 394.

144 Ebd., 395.

145 Vgl. ebd., 404.

146 Ebd. – Das zuerst von James in *The Principles of Psychology* 1892 beschriebene Phänomen der »fringes«, der losen und transitorischen Ränder von Bewusstseinsinhalten, wird von Aron Gurwitsch in den 1940er Jahren aufgegriffen und erweitert: GURWITSCH, »William James' Theory of the ›Transitive Parts‹ of the Stream of Consciousness« (1943). Gurwitschs (ursprünglich auf Englisch verfasste) Theorie des Bewusstseinsfelds wurde erstmals 1957 in der französischen Übersetzung von Michel Butor als *Théorie du champ de la conscience* veröffentlicht, welcher zur Zeit der Übersetzung zugleich an seinem Bewusstseinsroman *La Modification* arbeitete. Dass auch Jürgen Becker Gurwitschs Theorie kannte, ist zumindest wahrscheinlich: Gurwitsch unterrichtete 1958 als Gastprofessor an der Universität Köln, wo Becker lebte. Ich schließe mich Meyer-Sickendiek an, der konstatiert, die Annahme sei plausibel, dass die von Gurwitsch erweiterte Theorie des Bewusstseinsfelds die an Bewusstseinsprozessen interessierten Autor:innen in den 1960er Jahren zumindest implizit geprägt haben dürfte. Vgl. MEYER-SICKENDIEK, »Das ›Prinzip der Felder‹«, 401.

des Bewusstseins eine neue sprachliche Form zu finden«. ¹⁴⁷ Interessant im Hinblick auf die bereits untersuchten, durch Zäsuren erzeugten textuellen Ränder und Lücken in der Prosa Wolfs ist James' Beschreibung transitorischer Bewusstseinsinhalte. Suchten wir etwa nach einem vergessenen Namen, sei unser Bewusstseinszustand, so James in *The Principles of Psychology* von 1892, »ein ganz eigentümlicher«:

Es ist eine Leere vorhanden; aber keine bloße Leere. Es ist eine Leere, in der es intensiv arbeitet. In ihr spukt eine Art Geist des Namens, der uns in bestimmte Richtung lockt, der manchmal ein gewisses Prickeln erzeugt in dem Bewußtsein unserer Konzentration und der uns dann zurücksinken läßt ohne den gesuchten Namen. Wenn sich uns falsche Namen aufdrängen, wirkt diese eigenartig bestimmte Leere sofort so, daß sie dieselben verwirft. Sie passen in ihre Form nicht hinein. Und die Leere, die dem Suchen eines Worts entspricht, macht uns nicht denselben Eindruck wie diejenige, welche einem andern zugehört, so inhaltslos die beiden notwendig auch erscheinen müssen, wenn man sie einfach als Lücken bezeichnet. Wenn ich vergebens versuche mir den Namen Spalding zurückzurufen, ist mein Bewußtsein ein ganz anderes, als wenn ich mich fruchtlos bemühe mich auf den Namen Bowles zu besinnen. Es gibt unzählige Modifikationen im B e w u ß t s e i n d e s M a n g e l s, von denen keine einen besonderen Namen hat, die sich aber alle voneinander unterscheiden. ¹⁴⁸

Ein solches »Bewußtsein des Mangels« sei, so James weiter, ein besonders »intensives Bewußtsein«, das zwar flüchtige Eindrücke (etwa den Rhythmus des Wortes oder den dieses »umkleidenden Klang«) beinhalte, aber gerade »ohne bestimmtere Gestalt anzunehmen«. ¹⁴⁹ Diese Beschreibung ermöglicht, die Kreation von Lücken im Text unter einem bewusstseinspsychologischen Aspekt zu fassen. Über die Ränder im Text wird eine Abwesenheit spürbar gemacht – allerdings, so lässt sich in Anschluss an die Überlegungen James' starkmachen, eine, »in der es intensiv arbeitet«. Eine Abwesenheit, die auf sich aufmerksam macht und unsere Aufmerksamkeit einfordert. Diese Leere ist als »Bewusstsein des Mangels« nicht beliebig; sie erhält durch textuelle Ränder eine lose Rahmung, die sie zwar nicht eindeutig bestimmt, aber dennoch dafür sorgt, dass sie nicht alles sein könnte. Sie ist eine »eigenartig bestimmte Leere«, die durch die Ränder der Felder, die sie umgeben, zumindest die Andeutung einer Form bekommt. Die derart verstandene Lücke verweist also nicht allein auf ein Nicht-Repräsentiertes oder Nicht-Repräsentierbares, sondern auf ein zwar unbestimmtes, aber *keineswegs beliebiges* Etwas, das fehlt.

Während James von einer Unterscheidung zwischen im Bewusstsein vorhandenen substanziellen Bewusstseins-»Feldern« (als klar benennbaren Bewusstseinsinhalten) und transitiven Bewusstseins-»Rändern« ausgeht (im Folgenden zur besseren Unterscheidbarkeit zu den beschriebenen textuellen Rändern mit dem von James verwendeten

147 HANDKE, »Ror Wolf: Fortsetzung des Berichts«, 59. Auch Monika Pauler benennt die Auseinandersetzung mit Bewusstseinsvorgängen als zentralen Movens von Wolfs Debüt: Vgl. PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 97.

148 JAMES, *Psychologie*, 162.

149 Ebd.

Begriff ›fringes‹ bezeichnet), differenziert Aron Gurwitsch das Modell in einer dreigliedrigen Beschreibung weiter aus. Gurwitsch benennt als Bewusstseinsinhalte erstens das »Thema« als »das, worauf wir uns in einem gegebenen Augenblick konzentrieren«, zweitens das »thematische Feld« als »Gesamtheit der mit dem Thema kopräsenten Gegebenheiten, die als sachlich mit dem Thema zusammenhängend erfahren werden« und drittens den liminalen Bereich des »Rand[s]« bzw. *fringe* als diejenigen thematisch irrelevanten Gegebenheiten, die »obwohl kopräsent, keinen sachlichen Bezug auf das Thema haben«. ¹⁵⁰

Was James und Gurwitsch für Bewusstseinsprozesse beschreiben, lässt sich für die Analyse von Wolfs Prosa fruchtbar machen. Vor allem *Fortsetzung des Berichts* strebt danach, Bewusstseinsprozesse zu erfassen und durch ihre formale Gestaltung im Text den Leser:innen sowohl reflexiv zugänglich wie auch im Lektüreprozess affektiv erfahrbar zu machen. In einzelne Textfelder segmentierte Prosatexte evozieren nach Meyer-Sickendiek (ähnlich wie Felder und *fringes* im Bewusstsein) durch ihr uneindeutiges Beziehungsgeflecht untereinander in der Lektüre »vage[] Erfahrungen möglicher Affinitäten und stimmige[r] Bezüge«, die aus dem »Zusammenspiel von Textfeldern und deren Rändern« entstehen. ¹⁵¹ Diese gegenseitigen Anziehungs- und Abstoßungskräfte, die die Komposition der durch (mal scharfkantige, mal kaum merkliche) Ränder begrenzten Prosafelder bei Wolf erzeugt, sollen im Folgenden mit Blick auf deren Funktionen und Wirkungen untersucht werden.

»Vielleicht eine / Umarmung«. Feld-Rand-Dynamiken als Realisierungsangebote

Im Handlungsstrang A von *Fortsetzung des Berichts* beobachtet die Ich-Figur am Tisch Kroggens durchs Fenster »eine Frau ähnlich wie meine Frau, in irgend etwas Leichtem ich weiß nicht lose Hängendem Flatterndem, wahrscheinlich Durchsichtigem«, die sich aus dem Fenster des gegenüberliegenden Hauses lehnt. Es kommt ein Mann hinzu, der sich über die Frau beugt, »eine Berührung ist [...] wahrscheinlich unvermeidlich«, das Ich bemerkt »nun sogar etwas wie eine Verschmelzung« beider, auch wenn das Gesehene freilich »nicht mit Genauigkeit zu bestimmen ist« (alle Zitate FB, 71). Der Textabschnitt – bzw. das Feld – endet, als »sich die Frau zurück ins Zimmer wendet« mit dem interpunktionslos abbrechenden Satzbeginn »Vielleicht eine« (FB, 71). Es folgt ein etwa einseitiges, in sich abgeschlossenes Textfeld des Handlungsstrangs B, das eine Verfolgungsszene schildert und weder inhaltlich noch stilistisch in klar erkennbarer Weise an die Szene der Beobachtung durchs Fenster anschließt. Der nächste Abschnitt

150 Alle Zitate GURWITSCH, *Das Bewusstseinsfeld*, 4, Kursiv. im Original. Der ›fringe‹ bezeichnet die Bestände, die zwar im Kontext eines Themas im Bewusstsein vorhanden, aber für dieses Thema nicht relevant sind: »Der ›Rand‹ [...] bezeichnet den Bereich der Irrelevanz«. Ebd., 278, Kursiv. im Original.

151 MEYER-SICKENDIEK, »Das ›Prinzip der Felder‹«, 401. Meyer-Sickendiek bezieht sich an dieser Stelle explizit auf Gurwitsch, der von »einem Netz von Relationen und Verweisungen« im Bewusstsein spricht, »deren wir uns nur in vager und unartikulierter Weise innwerden«. GURWITSCH, *Das Bewusstseinsfeld*, 252. Entscheidend ist in der von James und Gurwitsch entwickelten Theorie, dass es weniger auf die Beschaffenheit der einzelnen Bewusstseinsfelder, sondern vielmehr auf deren Zusammenspiel ankommt: Durch ›fringes of mutual repugnance and affinity‹, so Gurwitsch unter direkter Bezugnahme auf James, sei eine rational kaum begründbare Erfahrung von Affinität oder auch Unstimmigkeit erlebbar. Ebd.

des Handlungsstrangs A allerdings schließt nahtlos an die unterbrochene Schilderung an, indem er mit einem unvollständigen, da den abgebrochenen Satz nach der Unterbrechung durch das Textfeld des Handlungsstrangs B umstandslos fortführenden Satz beginnt:

[...] Vielleicht eine

[...]

Umarmung, vielleicht eine Umarmung, die sich im hinteren dunklen für mich nicht sichtbaren Teil des Zimmers fortsetzt, denn es ist immerhin möglich, gleichgültig ob er nun der Ehemann ist oder der Liebhaber, daß er sich mit dieser Absicht über die sich ihrerseits aus dem Fenster beugende Frau gebeugt hat. Ich könnte, selbst wenn ich aufstünde, den Fortgang der Szene nun nicht mehr verfolgen. Doch hier ist wieder das Zimmer, hier sind wieder die Eßvorgänge [...]. (FB, 71–73)

Durch den Abbruch des Satzes (»Vielleicht eine«) wird eine Lücke in den Text gerissen, die erst zwei Seiten später als Unterbrechung kenntlich wird und die intradiegetische Unmöglichkeit, die Szene im gegenüberliegenden Fenster weiterverfolgen zu können, auf Textebene für die Leser:innen vorwegnimmt – wobei der Abbruch zugleich (im Rückblick) syntaktische Bindung herstellt.¹⁵² Über narrative Partikel wird, bei Annahme der Identität der beiden Ich-Figuren, eine mögliche *story* aufgerufen, in der die Ich-Figur^{A=B} beim Essen bei Krogge als eifersüchtiger Ehemann seine eigene leichtbekleidete Frau im Haus gegenüber dabei beobachtet, wie sie einen Liebhaber in der Wohnung empfängt – wenn auch ebenfalls eine andere Variante denkbar wäre, da die Bruchstücke, die den Leser:innen gegeben werden (die Beobachtung durchs Fenster sowie das Personal »eine Frau ähnlich wie meine Frau«, »Ehemann«, »Liebhaber«) sich auch zu einer anderen, allerdings nicht *jeder* anderen Geschichte zusammensetzen ließen. Folgt man der vom Text ausgelegten Sinnfährte, wird die Verfolgung eines Mannes »mit sehr eleganten Hosen« und Zylinder (FB, 72) durch einen Polizisten, die sich in dem in die Schilderung der Fenster-Szene eingeschobenen Textfeld des Handlungsstrangs B vollzieht, im Anschluss an triviale Handlungsmuster der Kriminalliteratur bzw. des Kriminalfilms lesbar als Imagination der Ich-Figur: Entdeckter Ehebruch führt zu Verbrechen und polizeilicher Verfolgung. Die einzelnen Prosafelder bieten also in ihrem Zusammenspiel durch ihre Konstellation und angeregt durch die offenen Ränder der Textfelder des Handlungsstrangs A die Deutung als Darstellung von Bewusstseinsvorgängen an, die aber (unter anderem deshalb, weil nicht klar ist, ob die Ich-Figuren der Stränge A und B identisch sind) nicht eindeutig als Bewusstseinswiedergabe einer Figur gelesen werden kann. Ebenso ist schließlich eine Lesart möglich, in der eine auktoriale Vermittlungsinstanz die (intradiegetisch: reale) Zukunft des Liebhabers aus Handlungsstrang A in Handlungsstrang B erzählt – oder aber lediglich einer Assoziation nachgibt, die sich etwa aus der cineastischen Szene des Beobachtens durchs Fenster und der dadurch getriggerten narrativen Handlungsmuster ergibt.¹⁵³

152 Franz Mon kommentiert zu dieser Textstelle, der Schnitt könne »eine nicht vorhersehbare Fortsetzung ebenso anzeigen [...] wie das Aus«. MON, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis«, 364.

153 Für die behandelte Passage stellt Mon ein »Denken in filmisch strukturierten Bildbewegungen« fest, in dem nicht mehr »die Personen die Subjekte der Handlung [sind], sondern das Bild selbst«

Was innerhalb der Diegese als Bestandteil des thematischen (Bewusstseins-)Felds nach Gurwitsch »sachlich mit dem Thema zusammenhängend«, was lediglich als *fringe* (»obwohl kopräsent«) ohne sachlichen Bezug bleibt, lässt sich nicht auflösen.¹⁵⁴ Klar aber ist: Die einzelnen Prosafelder, deren Ränder, sowie deren Konstellation kreieren im Text eine »eigenartig bestimmte Leere«,¹⁵⁵ die ein »intensives Arbeiten« auf Seiten der Rezipient:innen in Gang setzt. Nicht nur das sich in der Diegese vollziehende Geschehen und dessen Wirkungen auf die Bewusstseinsvorgänge des intradiegetischen Ich, sondern auch die Darstellung durch die Vermittlungsinstanz und die schriftbildliche Gestalt der Passage im Buch fungieren aufgrund ihrer Ränder auf verschiedenen Ebenen als Trigger: Die insistierende Präsenz des Mangels provoziert ein imaginatives Auffüllen der angebotenen Unbestimmtheitsstellen durch die Leser:innen anhand von Sinnproduktion und Herstellung von Zusammenhang durch die Imagination einer *möglichen* Geschichte.¹⁵⁶ Indem durch den Erzählabbruch bzw. die Erzählunterbrechung im Text eine Störung der Lektüre auftritt, rückt diese zudem selbst in den Fokus der Aufmerksamkeit und regt zu einer Selbst-Beobachtung der Bewusstseinsprozesse beim Lesen an.

Da das Schreiben Arno Schmidts, wie an früherer Stelle bereits erwähnt, nicht nur prägend für die Entwicklung der frühen Prosa Ror Wolfs ist, sondern Schmidt zudem in poetologischen Überlegungen wie literarischer Praxis darauf zielt, für »Bewußtseinsvorgänge[] [...] die genau entsprechenden Prosaformen zu entwickeln« und so anhand der spezifischen »Anordnung von Prosaelementen« eine »konforme[] Abbildung von Gehirnvorgängen« zu erreichen,¹⁵⁷ ist es lohnend, an dieser Stelle noch einmal einen kurzen Blick auf die – während der Entstehungszeit von Wolfs Debüt erfolgende – Rezeption Schmidts durch Wolf zu werfen. Für Wolf entwickelt sich in der Prosa Arno Schmidts, wie er 1960 zu dessen *Rosen & Porree* schreibt, das Bewusstsein zum »Aktionszentrum«, in dem das individuelle Ich über seinen »Kontrahenten Gesellschaft« reflektiere.¹⁵⁸ Daher sei die äußere Handlung durch Bewusstseinsvorgänge des Ich-Erzählers abgelöst, wobei das Bewusstsein des Erzählers zu einer ordnenden Instanz des Texts werde: Mit nahezu wissenschaftlicher Präzision bannten die schmidtschen Erzähler eine zergliederte Welt wie auf eine Karte. In der Prosa Schmidts blieben für die Leser:innen trotz der Diskontinuität der Textoberfläche im Text »keine Leerstellen«, da die einzelnen »expressiven Partikel« »von der Art jener chinesischen Papierblumen [seien], die im Wasser sich zu unerhörter Größe und Buntheit« entfalteten.¹⁵⁹

zum »Substrat des Geschehens« wird. Ebd., 366. Die Poetik der Felder und Lücken ließe sich in der Tat auch als eine literarische Anverwandlung filmischer Verfahren beschreiben, die sich exzessiv des Schnitts bedient. Vgl. hierzu ebd., 367.

154 GURWITSCH, *Das Bewusstseinsfeld*, 4.

155 JAMES, *Psychologie*, 162.

156 In der prozessualen Praxis des Lesens wecken laut Wolfgang Iser in »Satzfolgen, in denen die Korrelate die ihnen vorgegebenen Erwartungen modifizieren oder gar enttäuschen [...] die Leervorstellungen der einzelnen Korrelate zunächst einmal die Aufmerksamkeit für das Kommende«, wirken allerdings zugleich auf das bereits Gelesene zurück. Iser, *Der Akt des Lesens*, 182.

157 SCHMIDT, »Berechnungen I«, 164.

158 W.[OLF], »Altes Kraut mit neuem Duft«, 9.

159 Ebd. In der Tat sind gerade die frühen Prosatexte Schmidts zeitlich wie handlungslogisch problemlos nachvollziehbar. Vgl. zur Rezeption Schmidts durch Wolf, sowie zum Niederschlag insbeson-

Markant ist in der Tat, dass die visuell eigenwillige Prosa Schmidts zwar auch in einzelne Textfelder unterteilt ist – die (neben der unkonventionellen Verwendung der Interpunktion) zudem noch anderen optischen Markern wie Einrückungen und Kursivierungen unterliegen –, die vermittelnde Instanz, der Ich-Erzähler, dadurch aber, wie bereits angedeutet, gänzlich unangefochten bleibt. Während bei Schmidt durch das omnipräsente, seiner selbst sichere Erzählerbewusstsein ein klarer weltanschaulicher wie textueller Gesamtzusammenhang garantiert ist, ist in der Prosa Wolfs die Ich-Fiktion zerfallen. Folglich werden auch die Bewusstseinsvorgänge nicht mehr durch ein sie eindeutig verortendes Prinzip des ›Ich‹ als integratives Sinnzentrum zusammengehalten, wobei sich die Lage durch den in zwei Handlungsstränge und viele Felder unterteilten Text noch weiter verkompliziert.¹⁶⁰ Während bei Arno Schmidt stets benannt werden kann, ob es sich bei Beschriebenem um Wahrgenommenes, Erinnerbares oder Imaginiertes handelt, durchkreuzen sich die Vorgänge des Wahrnehmens, Erinnerens und Vorstellens in der Prosa Wolfs auf eine Weise, die deren Trennung so unmöglich wie unnötig macht, da diese Vorgänge schlicht als gleichwertige Bewusstseinsprozesse behandelt werden.¹⁶¹ Die durch sie erzeugten Bewusstseinsinhalte sind allesamt gleich gegenwärtig – was auch auf einer weiteren Ebene die dominierende Tempusverwendung des Präsens zur Etablierung eines diffusen ewigen ›Jetzt‹ erklärt.

Die Zeitgestaltung in Wolfs Prosa lässt sich als eine Zuspitzung der Verfahrensweisen Arno Schmidts verstehen. Bereits bei Schmidt hat, wie Wolf kommentiert, die »Reflexion die Fabel verdrängt«, was mit einer neuen Zeitstruktur einhergehe: »Die Zeit hat Flächenstruktur, wo Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft im reflektierenden Bewußtsein des Helden aufeinandertreffen.«¹⁶² Schmidts von einer »porös[en]« Gegenwartsempfindung geprägte Prosa, so führt Wolf diese zuerst 1958 formulierte Beobachtung zwei Jahre später weiter aus, sei eine »zerstückelte, zerfetzte Kontinuität« in der »einzelne komprimierte Bilder [...] wie Waben nebeneinander« gesetzt seien und so anstatt eines (zeitlich-chronologischen) Nacheinanders der Abfolge eine neue, »flächenhafte Zeitstruktur« bildeten.¹⁶³ In einem solchen Modell der flächigen Zeit werde, wie Monika Pauler konstatiert, der Fluss der Ereignisse ersetzt durch ein Netzwerk vieler einzelner, gleichberechtigter und gleichzeitiger »Augenblickserfahrungen«: Dezentral organisiert sei so jedes einzelne ›Jetzt‹ potentieller Bezugspunkt, von dem aus assoziative Verbindungen zu anderen »Jetzt-Zellen« gezogen werden können.¹⁶⁴ Auch

dere der in *Berechnungen II* theoretisch ausformulierten Prosaform des ›Längeren Gedankenspiels‹ in der Konzeption von *Fortsetzung des Berichts* PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 10–17.

160 Vgl. ausführlich das Kap. I.1. Dies lässt sich freilich auch in Bezug auf die Herstellung von Ganzheit im Kontext des oft zitierten ›Tod des Autors‹ verorten, der als die Homogenität des Textsinns garantierendes Subjekt verschwindet. Vgl. BARTHES, »Der Tod des Autors« (1968).

161 Vgl. hierzu auch PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 21; sowie das Kap. I.2.3.

162 Beide Zitate WOLF, »Rebell & Topograph«, 10.

163 Alle Zitate W.[OLF], »Altes Kraut mit neuem Duft«, 9.

164 Vgl. PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, Zitate 15. Pauler bezieht in ihre Argumentation auch Arno Schmidts *Seelandschaft mit Pocahontas* ein, in der der Erzähler konstatiert: »der Grundirrtum liegt immer daran, daß die Zeit nur als Zahlengerade gesehen wird, auf der nichts als ein Nacheinander statthaben kann. ›In Wahrheit‹ wäre sie durch eine Fläche zu veranschaulichen, auf der alles ›gleichzeitig‹ vorhanden ist; denn auch die Zukunft ist längst ›da‹ (die Vergangenheit ›noch‹)

Fortsetzung des Berichts ist von einer derartigen flächigen Zeitstruktur geprägt, die die Gleichzeitig- und Gleichwertigkeit von Erinnerungen, Ereignissen und (prospektiven) Imaginationen im Bewusstsein jenseits einer zeitlichen ›Ordnung‹ darzustellen sucht. Im Vergleich zu Schmidt allerdings wird dieses Verfahren auf der Textoberfläche verwischt. Während bei Schmidt bei geteilten Grundannahmen das Prinzip der Prosa auch explizit poetologisch mitreflektiert wird, wird die Reflexion bei Wolf ganz in Diegese und Darstellung inkorporiert.

Ror Wolf erprobt, so lässt sich festhalten, aufbauend unter anderem auf den Texten und poetologischen Überlegungen Samuel Becketts, Peter Weiss', Jürgen Beckers oder eben Arno Schmidts, aber auch, wie bereits betont, Robbe-Grilleys und Claude Simons, anhand der Segmentierung des Prosatexts in Textfelder eine experimentelle Form der literarischen Bewusstseinsdarstellung. Der Stolperhythmus der wolfschen Prosa lässt sich also auch als eine möglichst wirklichkeitsgetreue Vertextung von Bewusstseinsprozessen lesen.¹⁶⁵ Was im Kontext dessen Analyse bereits angedeutet wurde, wird mit Blick auf die übergeordnete Organisation der Texte noch deutlicher: Durch die Poetik der Felder, die mit ihren Rändern und Lücken keinen eindeutigen *stream of consciousness* einer Figur oder eines erzählenden Subjekts etabliert, sondern stattdessen auch auf struktureller, kompositorischer Ebene versucht, Spielräume der Assoziation, der Zuordnung, der (Neu-)Konstellation offenzuhalten, zielt die Prosa auf eine Vertextung von Welt, die (mit Jürgen Becker) das Bewusstsein und dessen Prozesse als weltwahrnehmendes und verarbeitendes Medium in der Lektüre konstant präsent hält. Diese durch Felder, Ränder und Lücken geschaffenen Spielräume adressieren die Leser:innen als diejenigen, die das unentwegt Bedeutung triggernde und diese sogleich wieder auflösende Prosagefüge im Sinne Barthes' nicht entziffern, aber nachvollziehen und entwirren können.¹⁶⁶ Schließlich ist nach Barthes die Lektüre der Ort, an dem eine potentielle Sinn- und Einheitsstiftung vollzogen wird:

Die Einheit eines Texts liegt nicht in seinem Ursprung, sondern in seinem Zielpunkt – wobei dieser Zielpunkt nicht mehr länger als eine Person verstanden werden kann. Der Leser [...] ist nur der *Jemand*, der in einem einzigen Feld alle Spuren vereinigt, aus denen sich das Geschriebene zusammensetzt.¹⁶⁷

Die Idee des (Werk-)Ganzen wird in Prosagefügen wie denjenigen Ror Wolfs ersetzt durch die Vorstellung eines mit Umberto Eco »offenen« Kunstwerks«, das anstelle ei-

und in den erwähnten Ausnahmezuständen (die nichtsdestoweniger ›natürlich‹ sind!) eben durchaus schon wahrnehmbar.« SCHMIDT, *Seelandschaft mit Pocahontas*, 394.

165 Vgl. ähnlich auch PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 99, die (allerdings ohne auf die Frage der Felder, Ränder und Lücken einzugehen) schreibt, Wolf ermögliche mit erkennbar profunder Kenntnis der Wahrnehmungspsychologie einen »Einblick in die fließende Veränderung des menschlichen Bewußtseins«.

166 Vgl. BARTHES, »Der Tod des Autors«, 191 sowie SCHMITZ-EMANS, *Schrift und Abwesenheit*, 450, die Leerstellen und zerbrochene Texte als »Apelle, gerichtet an den Leser« versteht, selbst wenn diese zuweilen unrealisierbar und paradox blieben.

167 BARTHES, »Der Tod des Autors«, 192.

nes abgeschlossenen Artefakts ein Realisierungsangebot darstellt.¹⁶⁸ Die Realisierung ist hierbei aber gleichwohl – wie am obigen Beispiel deutlich wurde – keineswegs gänzlich den Leser:innen überlassen. Vielmehr sind oft, wie in einem letzten Argumentationsschritt gezeigt werden soll, der noch einmal stärker die *Komposition* der Prosa Wolfs als »Gefüge sich bedingender, sich provozierender Stücke«¹⁶⁹ fokussiert, die Ränder im Text verwischt, die Übergänge zwischen den Textfeldern fließend, so dass die Prosa nicht als beliebige Sammlung von Einzelteilen, sondern als zusammenhängendes und zwingendes Gebilde erscheint.¹⁷⁰

Ein scheinbar fortlaufender Kontext. Verzahnung der Ränder

Die Zäsur schneidet einerseits eine Lücke ins Sinngewebe wie in die Textgestalt; sie eröffnet durch die Ränder der jeweiligen Textfelder aber zugleich »Abstand- und Bezugnahme zwischen zwei Äußerungen« und ist somit »ein Bruch ebenso wie eine Sequenz«: Sie vermag durch das Schaffen einer Lücke potentiell auch »einen Zusammenhang herzustellen.«¹⁷¹ Damit Zusammenhang entstehen kann, müssen die Ränder der einzelnen Felder wie auch deren Konstellation, wie Wolf schreibt, aufs Genaueste »kalkuliert« und »komponiert« werden.¹⁷² Einerseits werden in *Fortsetzung des Berichts*, wie sich an der untersuchten Passage zeigen ließ, die intervallbildenden Zwischenbereiche zwischen den einzelnen Textfeldern ostentativ als Lücken in Szene gesetzt, andererseits werden aber auch die Ränder der Textabschnitte der beiden alternierenden Handlungsstränge zuweilen »eng miteinander verzahnt.«¹⁷³ Hierbei sind, so Wolf über sein Verfahren, die »Fugen« zwischen den Handlungssträngen, zwischen den »disparaten Zeitstufen und Räume[n] [...] übertüncht«: Die Textfelder »greifen so motivisch, inhaltlich, sprachlich ineinander und bilden scheinbar einen fortlaufenden Kontext; die Kontinuität des traditionellen Erzählens wird vorgetäuscht.«¹⁷⁴

168 Die »Poetik des ›offenen‹ Kunstwerks« strebt nach Eco danach, die Rezipient:innen »zum aktiven Zentrum eines Netzwerkes von unausschöpfbaren Beziehungen zu machen, unter denen [sie] seine Form herstelle[n], ohne von einer *Notwendigkeit* bestimmt zu sein, die [ihnen] die definitiven Modi der Organisation des interpretierten Kunstwerks vorschreibe«. Eco, *Das offene Kunstwerk*, 31. Das offene Kunstwerk sei (so argumentiert Eco, um den Einwand auszuräumen, dies gelte letztlich für jegliches Kunstwerk) eines, das im Bewusstsein dieser Offenheit geschaffen wird: Die Künstler:innen »machen die ›Offenheit‹, anstatt sie als unvermeidliches Faktum hinzunehmen, zu ihrem produktiven Programm und suchen sie in ihren Werken soweit als möglich zu verwirklichen«. Ebd., 32.

169 WOLF, »Die Poesie der kleinsten Stücke«, 35.

170 Vgl. LENTZ, »Das Imaginäre und das Konkrete«, 50 sowie Albrecht, der (in Anschluss an Deleuze und Guattari) konstatiert, »dem Universum Ror Wolfs« liege »ein sich ständig neu verknüpfendes und nie ganzes Ganzes« zugrunde, »das ›unaufhörlich semiotische Kettenglieder, Machtorganisationen, Ereignisse aus Kunst, Wissenschaften und gesellschaftlichen Kämpfen‹ verbindet.« ALBRECHT, *Abbrüche*, 247, Zitat: DELEUZE/GUATTARI, *Tausend Plateaus*, 17.

171 SCHWARTE, »Die Kunst der Leerstelle«, 41.

172 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 10. Zur Zusammenstellung der Felder in Peter Handkes *Der Hausierer* von 1967 und in Jürgen Beckers *Ränder* von 1968 vgl. MEYER-SICKENDIEK, »Das ›Prinzip der Felder‹«, 402f.

173 VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 258.

174 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 11.

Diese Verzahnung und Verwischung der Ränder einzelner Felder, die neben der Ausstellung scharfer Bruchkanten in der Prosa Wolfs ebenfalls vorhanden ist, lässt sich exemplarisch anhand einer weiteren Passage plastisch machen. Auf eine Szene des Wurstessens in einem Textfeld des Handlungsstrangs A, in der von den Figuren der »Wurstbrei« aus den Wursthäuten »herausgedrückt« wird, folgt im Handlungsstrang B eine Szene, in der das intradiegetische Ich auf seiner Wanderung an ein Tor stößt, welches es, um weitergehen zu können, aufzuschieben versucht. Die beiden inhaltlich unzusammenhängenden Szenen werden einander auf sprachlicher Ebene derart angeglichen, dass der Übergang nicht als harter Schnitt, sondern vielmehr als eine Fortsetzung des Vorangegangenen erscheint und sich den Leser:innen erst im Verlauf der Lektüre zeigt, dass mit Textfeld und Handlungsstrang auch der Beschreibungsgegenstand gewechselt wurde:

[...] mit Geräuschen wie Schaben wie Schürfen, quillt aus den Öffnungen der Würste langsam stoßweise der Wurstbrei.

In schweren Stößen, drückend, wobei sich die Hände zu röten beginnen, wobei die Adern aus den Händen treten, wobei ich fühle, wie der Schweiß aus meinen Achselhöhlen tritt und an meinem Körper herunterrinnt, versuche ich das Tor aufzuschieben [...]. (FB, 148)¹⁷⁵

Der Übergang zwischen den Handlungssträngen ist geglättet, indem eine sprachlich-motivische Kohäsion erzeugt wird, die von der Art und Weise der Beschreibung (etwa durch die Fäkal- und Sexualmetaphorik), nicht aber referentiell gedeckt ist.¹⁷⁶ Auch wenn Wolfs Prosa also einerseits konstant damit befasst ist, schroffe Ränder und insistierende Lücken im Text zu erzeugen, so ist sie doch, wie bereits in Teil II dieser Studie hervorgehoben, gleichermaßen bedacht darauf, durch das Spinnen unter anderem motivischer oder phonetischer Fäden Bindung zu stiften.¹⁷⁷

-
- 175 Ein derartiges Verfahren wird in *Fortsetzung des Berichts* immer wieder verwendet, etwa durch das Verwischen der Übergänge zwischen den Handlungssträngen über das Bindeglied des Hörens: »Ich beuge mich über den Tisch, halte die Hand ans Ohr, so daß die an und für sich große Ohrmuschel noch größer wird und nun höre ich. [= Handlungsstrang A] // Ja, ich höre, das ist die Fortsetzung des Vergangenen, eine abgerissene und hinter mir liegende Geschichte [= Handlungsstrang B]« (FB, 184), bzw. der Geräusche: »Diese Geräusche blieben lange in meinem Ohr und auch jetzt, wo ich diese Treppe hinuntersteige, kann ich sie mir vorstellen. [= Handlungsstrang B] // Zurückgeblieben ist ein Geräusch ähnlich wie das Zuklappen eines Buches [= Handlungsstrang A]« (FB, 204). Jürgens kommentiert zur ersten hier zitierten Stelle: »Sprachlich entsteht ein Kontinuum, das ohne Bezug zum Bereich der Handlung existiert und deren Fortgang verschleiert«, wodurch »planvoll die Desorientierung des Lesers« betrieben werde. JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 38.
- 176 Vgl. hierzu auch van Hoorn, die für die *Fortsetzung des Berichts* konstatiert, der »auf diese Weise vorgetäuschte kontinuierliche Erzählfluss« stehe »in scharfem Kontrast zur Differenz der beiden Parallelwelten« der Handlungsstränge: VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 258.
- 177 In seiner Rezension zu Wolfs Debüt bemängelt Peter Handke, die Textfelder seien mancherorts zu eng verknüpft. »[Z]u deutlich«, so Handke in seiner (im Ganzen positiven) Kritik, würden »die Ursachen der Assoziation beschrieben, so daß dem Lesenden zum Mitdenken zu wenig an Spielraum bleibt«. HANDKE, »Ror Wolf: Fortsetzung des Berichts«, 59f. Diese Kritik ist offensichtlich schon mit Blick aufs eigene Schreiben formuliert. Auch Handkes Romandebüt *Die Hornissen* von 1966 schließt

Während andere Autor:innen die Arbeit mit Brüchen und Diskontinuitäten in andere Richtungen treiben, wenn sie etwa (wie Arno Schmidt) mit einem Perforieren des Schriftbilds oder (wie Elfriede Jelinek) mit radikalen Schnitten experimentieren, setzt Wolf auf im Schriftbild konventionelle Prosa, die die Verständlichkeit des Aussagegehalts der einzelnen Sätze garantiert und das Wort (im Gegensatz zu etwa Konrad Bayer) nie vollständig von seiner Referenzfunktion und aus seinem syntaktischen Zusammenhang löst. Er setzt trotz der Unterwanderung des Texts als Ganzem im Ausloten von der Darstellung von Bewusstseinsprozessen auf die Herstellung von Bindung auch auf Handlungsebene. Wolfs Schreiben wendet sich zwar – und dies wird im folgenden Kapitel noch ausführlich adressiert – von realistischen Verfahren ab, ist aber zugleich ohne narrative Momente undenkbar, da stets zumindest ein angedeuteter Zusammenhang gestiftet wird, der darauf zielt, nicht nur ein Sprach- und Textfeld, sondern eine *erzählte Welt*, eine zumindest potentielle Diegese zu erschaffen. Eine Diegese, durch die sich die Rezipient:innen lesend bewegen – in der aber zugleich allerorts Lücken aufklaffen, die die Brüchigkeit dieser Text-Welt in Erinnerung rufen.

Ins Leere treten als »ein Stück Realität«

In seinem Werk, so stellt Wolf, wie bereits ganz zu Beginn dieser Studie erwähnt, in einem Interview fest, sei »alles wie im Leben auch: So eine Art Bodenlosigkeit. Man tritt auf einmal ins Leere. Ich halte das für ein Stück Realität. Also für Realismus!«¹⁷⁸ In einem solchen »Realismus der Bodenlosigkeit« sind die Lücken, in denen die Leser:innen in der Lektüre den Boden unter den Füßen verlieren, elementar. Genauso elementar allerdings ist ein gewisser Zusammenhang des Texts, der dafür sorgt, dass die Lücken im Text ihr Störpotential nicht verlieren, sondern die Leser:innen, die immer wieder durch Attrappen von Geschichten in den Sog des Narrativen und mit ihm des zusammenhängenden Ganzen geraten, »auf einmal« über einen weiteren Rand des Texts stolpern können. Der Fokus auf in den Text eingeschriebene Bruchstellen eröffnet so den Blick auf die Art und Weise, in der Wolf in seiner Prosa »radikal realistisch« auf Wirklichkeit zielt, nämlich über den Versuch der »Vertextung« von Realitätserfahrung und Bewusstseinsprozessen im Rahmen einer Poetik der Felder, Ränder und Lücken.

Die Störungen des »Ganzen« durch Infragestellung von Anfang und Ende wie auch durch die Setzung von Unterbrechungen und Abbrüchen im Text, die für die Prosa Ror Wolfs, aber auch, wenngleich in anderen Spielarten, vieler anderer zeitgenössischer experimenteller Autor:innen konstitutiv sind, haben also keineswegs nur die Funktion, gewisse literarische Konventionen zu torpedieren und Lesegewohnheiten aus reiner Freude an der Irritation zu stören. Sie sind vielmehr Mittel, um die Utopie einer neuen Darstellungsform zu verfolgen, die darauf zielt, etwas durch sprachliche Repräsentation nicht Vermittelbares im Text mit-erscheinen zu lassen, das in einem Kohärenz

an die Arbeit mit Prosafeldern an und übernimmt, wie Meyer-Sickendiek herausarbeitet, nicht nur das von Becker etablierte Prinzip und die in Weiss' *Gespräch der drei Gehenden* erprobte Aufteilung der Felder auf verschiedene Sprecher, sondern auch das Verfahren aus Wolfs *Fortsetzung des Berichts*, »zwei einander logisch ausschließende Handlungsstränge systematisch engzuführen«: MEYER-SICKENDIEK, »Das »Prinzip der Felder«, 397.

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

und Ganzheit beanspruchenden Schreiben keinen Raum hat. Mit experimenteller ›Spielerei‹ hat eine solche Poetik wenig zu tun. Im Gegenteil setzen die in den Blick genommenen Texte sich selbst aufs Spiel, indem sie sich an ihre Grenzen, an ihre zuweilen scharfkantigen Ränder treiben: Sie liefern sich der Unverständlichkeit und der Fragmentierung aus, um sich einem Nicht-Sagbaren zu öffnen, dass als »massive Präsenz«¹⁷⁹ Aufmerksamkeit fordert.¹⁸⁰ Die von Wolf immer wieder in Szene gesetzte Abwesenheit von etwas, das nur vage durch seine Ränder umrissen ist, ist als ein Zeigen auf ein Reales zu lesen, dem im Text nur durch eine störende Präsenz als Hinweis auf seinen Mangel habhaft geworden werden kann.

Die Prosagebilde ermöglichen (wie im folgenden Kapitel aufgeschlüsselt wird) die Darstellung radikaler Kontingenz und die Betonung des Werdens, der Veränderung und der Potentialität, ohne dass diese in der Allgemeinheit eines Ganzen oder einer Repräsentationsordnung aufgehen und aufgefangen werden müssten. Mit ihren zuweilen nur lose in den textuellen Zusammenhang, den jeweiligen konkreten Kontext eingebundenen Feldern versuchen sie, beweglich zu bleiben für immer neue Verbindungsoptionen eines potentiell unendlichen Kontexts.¹⁸¹ Das Ideal erscheint als Prosatext, der flexible Sinnangebote schafft, ohne bestimmte Realisierungen zu arretieren, um anstatt Schließung und Eindeutigkeit Offenheit und Anschlussfähigkeit der (Re-)Konstellation in der Lektüre zu ermöglichen. Diese nach Außen und Innen unabschließbaren, performativ offengehaltenen, und dennoch, wie gezeigt, der Notwendigkeit von Formung wie Verzahnung unterliegenden Prosagebilde sind *Texte* im elementarsten Sinne: Zusammenfügungen von einzelnen Worten, Sätzen, Absätzen, Feldern.¹⁸² Von Teilen also, die sich (wenn überhaupt) erst im Akt der Lektüre, zu einem Ganzen zusammenlesen, zusammenfügen lassen.¹⁸³

Trotz ihrer Brüche und Ränder, ihrer Öffnung nach Außen wie Innen ist Wolfs Prosa keineswegs formlos: Sie etabliert – als Gegenmodell zur ›Ganzheit‹ – ein weit über realistische Verfahren hinausweisendes, sich einem nicht zu repräsentierenden

179 KOSCHORKE, »Das Mysterium des Realen in der Moderne«, 27.

180 Auch hier ließe sich der Bogen zu Überlegungen Adornos ziehen, der konstatiert, »[j]edes neuere Kunstwerk [sei], um eines zu sein, der Gefahr gänzlichen Mißlingens ausgesetzt«: ADORNO, *Ästhetische Theorie*, 237.

181 Zu einem (radikal gedacht) unvollendeten Schreiben vgl. Hans-Jost Frey, der im vollendeten Werk »eine dogmatische Vorstellung« sieht: »In der Gewalt des Ausschließens verbirgt sich die Angst vor dem Ausgeschlossenen. Und das Ungewollte oder sogar Nichtgewollte meldet sich als der Kontext zurück, dem das dem Willen des Autors sich entziehende Werk ausgesetzt ist, und der seine Geschlossenheit wieder aufreißt.« FREY, *Der unendliche Text*, 10f.

182 Vgl. Lemma »text«, in: GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 21, 294. Auch im Reallexikon wird der »Verflechtungscharakter« betont, der auf »Verknüpfung« auf Ebene der Mikro- wie Makrostruktur beruhe: »Jeder Text ist (1) aus kleineren, linear und hierarchisch miteinander verknüpften Elementen zusammengesetzt und (2) in einem nicht näher bestimmten Sinn ein Ganzes – ein Text« macht Sinn«. HORSTMANN, »Text«, 594.

183 ›Lesen‹ bedeutete ursprünglich ›sammeln‹: Vgl. das Lemma »lesen«, in: GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 12, 774, wo als erste Bedeutung gelistet ist: »auflesen, sammeln, in bezug auf dinge, die als einzelne oder zerstreut vorkommen«. Vgl. hierzu auch SCHMITZ-EMANS, *Schrift und Abwesenheit*, 472f.

Realen öffnendes, »balancierend montiert[es]«¹⁸⁴ Prosagebilde »sich gegenseitig provozierender«¹⁸⁵ wie auch abstoßender Stücke, das seine lose Formung durch narrativen, motivischen, kompositorischen, grammatischen und phonetischen Zusammenhang erhält.¹⁸⁶ Komposition und Prozessualität ergänzen einander, Bindung und Zäsurierung halten in Ror Wolfs spezifisch *prosaischer* Textordnung eine stets aufs Neue auszutastende Balance – eine Balance, die auch und maßgeblich von den Leser:innen hergestellt werden muss, wollen sie bei der Lektüre auf dem ›bodenlos realistischen‹ Grund dieser Prosa voller Ränder und Lücken beim Stolpern und Ins-Leere-Treten nicht das Gleichgewicht verlieren.

184 MON, »Meine 50er Jahre«, 111.

185 WOLF, »Die Poesie der kleinsten Stücke«, 35.

186 Mit Svetlana Efimova lässt sich feststellen, dass »ein umfangreicher Prosatext« (wie Efimova anhand Getrude Steins Prosa herausarbeitet) »aus kleineren Prosen« besteht, »und das Zusammenfügen dieser Stücke zu einer Gesamtheit [...] durch das Prosamoment als (syntaktische) Fortsetzungsmöglichkeit ermöglicht« wird: EFIMOVA, »Prosa im Plural?«, 93. Prosa erweist sich mit Blick auf die Poetik der Felder bei Ror Wolf also nicht primär als ›ungebundene‹ Rede, sondern maßgeblich als (in Bezug auf tradierte Formen) ›anders gebundene‹ Rede. Vgl. ebd., 95, sowie WEISSENBARGER, »Prosa«, 325, der, wie eingangs bereits zitiert, für die Prosa konstatiert, dass sie einem zweifachen und reziproken Wirkprinzip folge, einerseits einem revolutionär-anarchischen, »die bestehende Ordnung erweitern[den] oder umstoßen[den]«, andererseits einem auf »Notwendigkeit, Bestimmtheit, Gesetzmäßigkeit und Zwangsläufigkeit« zielenden (Zitate ebd.).