

Anspitzen, aufkratzen, aufstacheln.

Einleitung und Voraussetzungen

Die Chiffre ›1968‹ steht für einen Ereigniszusammenhang, der durch politisch wie ästhetisch ernsthafte und zugleich lustvolle Provokation charakterisiert ist: ›1968‹ bezeichnet den Kulminationspunkt einer Entwicklung, in der ein von antibürgerlicher und anti-autoritärer Geisteshaltung geprägter politischer Protest Hand in Hand geht mit einem neuen Lebensgefühl, das sich aus dem Willen zur revolutionären Veränderung nicht nur der Gesellschaft, sondern auch der Kunst speist.¹ Trotz Krawattenzwang und Kuppel-Paragraf waren bereits die 1950er Jahre von einer Parallelität restaurativen Muffs und »ordofixierter Einhegung« der Adenauer-Ära einerseits, einem sich angesichts des »Spektrums kultureller Angebote zwischen Science-Fiction und Sartre, Kinofilmen und Auslandsreisen« vollziehenden geistigen »Aufbruch« andererseits geprägt.² Doch die eigentliche Wandlungsdynamik wird der zweiten Hälfte der 1960er Jahre zugeschrieben. Hier lässt sich ein massiver »Modernisierungs- und Reflexionsschub im Zeichen einer Auseinandersetzung zwischen Poesie und Politik und zwischen Theorie und Praxis« beobachten.³

Wann genau ›1968‹ eigentlich anzusetzen sei, ist in den letzten Jahren verstärkt diskutiert worden. Robert Stockhammer hat dargelegt, dass sich bereits im Jahr 1967 bestimmte (pop)kulturelle und ästhetische Entwicklungen verdichten. In diesem Jahr ist eine große Bereitschaft vieler zu verzeichnen, sich auf avantgardistisch-avancierte Texte, Musikstücke, Filme oder Hervorbringungen der bildenden Kunst einzulassen, die (so Stockhammer 2017) »angesichts der inzwischen wieder domestizierten Hör-,

1 Vgl. einführend exemplarisch FREI, 1968 (2008) sowie BONNEMANN et al. (Hg.), 1968 (2019).

2 SCHÜTZ, »Nach dem Entkommen, vor dem Ankommen«, 3f.

3 Unter Bezugnahme auf LUCKSCHEITER, »Der postmoderne Impuls« (2016) und KIESEL, »Literatur um 1968« (1998): MÜLLER-TAMM, »Vermeintliche Gemeinplätze«, 95. Zur »einigermaßen irreführend[en] Formel« vom »Tod der Literatur« im Kontext der Rezeption des *Kursbuch* 15, welche der »Vielfalt und Widersprüchlichkeit der Jahre 1966, 67 und 68« keineswegs gerecht werde, vgl. ebd., Zitate 96 und 113.

Seh- und Lesegewohnheiten heute wieder als outriert gelten«. ⁴ Anhand dieser sich bereits vor dem Jahr 1968 vollziehenden Entwicklungen lasse sich eine grundsätzliche Infragestellung von Begriffen des Politischen jenseits des bloßen Aussagegehalts denken – nämlich die Infragestellung der »Vorrichtungen selbst, in denen etwas ausgesagt werden kann«. Es ging schließlich den Künstler:innen nicht einfach darum,

etwas Neues zu sagen, sondern Sprachen zu entwickeln, in denen überhaupt erst etwas Neues gesagt werden könnte – oder jedenfalls zu untersuchen, warum in den vorhandenen Sprachen nicht »einfach« etwas Neues gesagt werden konnte. Diese »Sondierung der Basisstruktur der Sprache« ist Grundlage des Politischen überhaupt. Dies gilt für Wortsprachen ebenso wie für die Aussagevorrichtungen von Popmusik, Kunst und Film. ⁵

Eine solche immanent politische Aufmerksamkeit für die Struktur der Sprache und deren Widersprüche und Spannungsverhältnisse, die keineswegs mit der vereinfachenden Gegenüberstellung von »Sprache« und »Welt« engzuführen ist, stellt, so die Annahme der vorliegenden Studie, die Grundlage des literarischen Schreibens Ror Wolfs dar.

Dem hier im Zentrum des Interesses stehenden Autor, der 1932 im thüringischen Saalfeld als Richard Georg Wolf geboren wird und 1953 in die Bundesrepublik übersiedelt, um in Frankfurt Literatur, Soziologie und Philosophie zu studieren, ⁶ wurde seit Beginn seines Schreibens in den späten 1950er Jahren Anerkennung zuteil: Walter Höllerer veröffentlicht frühe Texte in den *Akzenten*, Hans Magnus Enzensberger holt ihn zu Suhrkamp, Siegfried Unseld verwendet ihn Peter Handke gegenüber als Aushängeschild für den Verlag. ⁷ Gleichwohl blieb Wolf zeit seines Lebens ein »Außenseiter« des Literaturbetriebs. ⁸ Sein Schreiben, das sich einer klaren Rubrizierung in die literarischen Schubla-

4 STOCKHAMMER, 1967, 8. Vgl. in ähnliche Richtung zielend auch KAISER et al. (Hg.), *Younger than yesterday* (2017) und Urs Widmer, der von »1967, das wir heute »1968« nennen« und der »offene[n] Stimmung im Vorfeld von 1968« spricht: WIDMER, »1968«, 18 und 20.

5 STOCKHAMMER, 1967, 9. Im dominanten Narrativ »1968« hingegen gerieten diese Kontexte aus dem Blick, weil sie nicht dem Feld des Politischen zugerechnet wurden. Mit »1967« lasse sich daher eine »Öffnung auf eine mögliche Zukunft« hin beschreiben, die sich im Zeichen von »1968« (wenn auch nicht unbedingt im Jahr 1968) bereits wieder zu schließen beginne: ebd., 10. Stockhammer bezieht sich im direkten Zitat auf HÖLLERER, »Der Autor, die Sprache des Alltags und die Sprache des Kalküls«, 213. Vgl. zu den in der Zeit um 1968 heftig geführten Diskussionen über das Verhältnis von Literatur und Engagement (ausgehend von den Positionen Sartres, Adornos, Barthes' und Handkes): WEGMANN, »1968 und der Konflikt um Engagement, Literatur und Interesselosigkeit« (2016) sowie BROKOFF, »Engagement und Schreiben zwischen Literatur und Politik« (2016).

6 Für eine Zeittafel zu Wolfs Biografie vgl. Frankfurter Verlagsanstalt (Hg.), *Anfang & vorläufiges Ende*, 259–261.

7 Vgl. den Brief von Siegfried Unseld an Peter Handke vom 10. August 1965, in: HANDKE/UNSELD, *Der Briefwechsel*, 9. Unseld teilt Handke mit, dass Suhrkamp dessen Debüt verlegen wird und kommentiert dazu direkt im zweiten Satz: »Ich glaube, daß sich Ihre Arbeit neben denen von Peter Weiss und Ror Wolf gut ausnehmen und die Perspektiven dieser Autoren weiterführen wird.« Ebd.

8 Vgl. zur Zuschreibung der Außenseiterposition Wolfs, die sich als Topos durch die Beschäftigung mit diesem zieht, exemplarisch die Nachrufe zu dessen Tod, etwa: HATTING, »Ein genialer Außenseiter« (2020). Kai U. Jürgens betont in seinem Nachwort zum Band *Prosa IV* der bei Schöffling erscheinenden Werkausgabe Wolfs »Ausnahmestatus«; Jan Wilm konstatiert im Nachwort zum

den der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entzieht, ist allerdings trotz und vielleicht sogar aufgrund seiner aufmerksamkeitspolitischen Randposition aufschlussreich mit Blick auf die Frage, wie in dieser Zeit und dieser Zeit *entsprechend* geschrieben, wie vielleicht sogar »Neues gesagt« werden könnte. Wolfs Prosa, so möchte ich im Verlauf dieser Studie zeigen, befindet sich im Schnittpunkt verschiedenster poetologischer Fragestellungen und literarischer Strömungen vor und um ›1968‹ und ermöglicht daher auch, die spannungsreichen Reflexionsbewegungen »zwischen Poesie und Politik« dieser Zeit in den Blick zu nehmen.⁹

Im Jahr 1968, vier Jahre nach Erscheinen seines Debüts, veröffentlicht Wolf unter dem Titel *Meine Voraussetzungen* in der Zeitschrift *Akzente* poetologische Reflexionen zum Thema »Wie schreibe ich weiter?«.¹⁰ In seiner lakonisch getönten Antwort richtet Wolf den Blick auf seine potentiellen Leser:innen und konstatiert, er schätze den »literarischen Appetit von Leuten, die es sich längst vor dem Bildschirm bequem gemacht« hätten, angesichts der Angebote der Unterhaltungsindustrie nicht allzu groß ein: Wer nicht lesen wolle, werde nicht lesen, und wer andere als seine Texte lesen wolle, werde andere lesen; auch er selbst stille seinen Bedarf an »übersichtlich arrangierten Handlungen, an den sogenannten aus dem Leben gegriffenen Figuren« im Kino. Wer aber »nun tatsächlich« seine Bücher lesen wolle, dürfe von diesen »nichts HÖHERES« erwarten, sondern »etwas anderes«: Der »Leser«, den er sich zurechtmache, sei einer, der wisse, dass er es in Büchern »vor allem mit Sprache zu tun bekommt«.¹¹ Er solle sich bei der Lektüre also

den Weg hauen durch ein Dickicht von Sätzen; er soll in Fallen stürzen und sich aufspießen an Worten; er soll mit den Bewegungen der Sprache die Ritzen und Buckel der Realität nachfahren, die mikrobisch und monströs, bizarr und banal, konkret und phantastisch zugleich ist. Vielleicht wird er neue sinnliche Erfahrungen machen; vielleicht gelingt es mir, ihn zu überraschen, zu erschrecken, zu ärgern, zu animieren, zu stören, zu verblüffen, zu reizen, zu unterwandern, zu zersetzen, zu erregen, zu schütteln, zu quälen, zu unterhalten, zu bluffen, zu spannen, zu verwirren, zu amüsieren, anzustoßen, anzuspitzen, aufzukratzen, aufzustacheln, zum Lachen zu bringen, seine

Supplementband die »völlige Singularität dieses Solitärs«: JÜRGENS, »Nachwort [Nachrichten aus der bewohnten Welt]«, 491 und WILM, »Nachwort [Alles andere später]«, 236. Wolf selbst vermerkt zu seiner Positionierung im Literaturbetrieb in seinem Tagebuch im August 1980: »Es wird darauf ankommen, den Randpunkt, den ich besetzt habe, von Zeit zu Zeit für den Mittelpunkt der Welt zu halten. Ich ärgere mich im Moment überhaupt nicht.« WOLF, *Die unterschiedlichen Folgen der Phantasie*, 168.

- 9 Hiermit beschreitet diese Arbeit einen Weg, der bislang in der Forschung zu Wolf, wenn überhaupt, eher aufgezeigt als verfolgt worden wäre. Vgl. hierzu überblicksartig den folgenden Abschnitt zum Forschungskontext. Zitat im Fließtext: MÜLLER-TAMM, »Vermeintliche Gemeinplätze«, 95.
- 10 Vgl. WOLF, »Meine Voraussetzungen«, zuerst erschienen in *Akzente* 5 (1968), im Folgenden zitiert nach dem Wiederabdruck in BAIER (Hg.), *Über Ror Wolf* (1972). Titel und einleitende Bemerkung von Hans Bender: *Akzente* 5 (1968), 400. Neben Wolf äußern sich zum Thema in derselben Ausgabe Peter Bichsel, Peter O. Chotjewitz und Franz Mon. So gegensätzlich deren Ausgangspunkte auch seien, so Hans Bender, der wohl auch das Thema gesetzt hat, trafen sich doch alle Beiträger darin, dass »diese Literatur der Autonomie ihrer Sprache sich bewusst geworden« sei und sich »der Vernutzung« entziehen wolle (ebd.).
- 11 Wolf, »Meine Voraussetzungen«, 7f.

Phantasie in Bewegung zu setzen. Was er sich dabei und hinter den Texten denkt, ist seine Sache; wenn er mitspielt, wäre ein Buch am Ende auch das, was er daraus macht.¹²

Mit diesen Überlegungen erweist sich Ror Wolf als Kind seiner Zeit. Die wolfschen *Voraussetzungen* verweisen auf eine Idee von Literatur, die offensiv auf eine aktive Rolle der Leser:innen zielt. Um diesen lesend »neue sinnliche Erfahrungen« zu ermöglichen, bedarf es, so die implizite Annahme, zunächst der Irritation und Provokation: Erst überrascht, verwirrt und verblüfft lachend werden die Rezipient:innen, aufgestachelt von den spitzen Worten im Dickicht der Sätze, zu Mitspieler:innen, die angeleitet vom Text »mit den Bewegungen der Sprache die Ritzen und Buckel der Realität nachfahren«. Wolfs Prosa, so meine die folgenden Überlegungen anleitende These, beantwortet die Frage danach, wie die Struktur der Sprache sondiert werden und wie Wirklichkeit sprachlich und literarisch (neu) zu fassen – oder auch nicht zu fassen – sein könnte, durch auf unterschiedlichsten Ebenen des Texts angesiedelte Praktiken des *Störens*.¹³

Dass das Irritationspotential der wolfschen Prosa in den 1960er Jahren tatsächlich hoch war, jedoch nicht alle dazu bereit, sich auf die gewünschte Art und Weise zum Mitspielen provozieren zu lassen, zeigt der Brief eines anlässlich der Vorschau zu Wolfs Debüt *Fortsetzung des Berichts* im Jahr 1964 vor Enttäuschung und Befremden an die Grenze der Sprachlosigkeit gebrachten Lesers an den Suhrkamp Verlag.

Für mich war lange Zeit Ihr Verlag ›Der Verlag! [...] Aber was soll die Leseprobe von Ror Wolfs ›Fortsetzung des Berichtes?‹ Wohin soll dieser Weg führen? Ich bin traurig für diese ›Jungen‹, denen ich einen anderen Weg (welchen?) gewünscht hätte und bin froh, alt zu sein (71 Jahre). Bis Grass bin ich noch mitgekommen. Aber Ror Wolf?¹⁴

Der Verfasser des Briefs begründet sein Unverständnis nicht weiter, zu mutmaßen aber ist, dass seine Irritation vor allem in dem begründet liegt, was in der Prosa Wolfs fehlt oder vielmehr verweigert wird, nämlich beinahe alle gängigen Merkmale von Erzählliteratur. Auch wenn das Debüt sich im Vergleich zu den folgenden langen Prosatexten trotz seiner formal avancierten Anlage noch verhältnismäßig nah am traditionellen Erzählen entlangbewegt, so muss zweifellos konstatiert werden, dass Wolfs Prosa (im Gegensatz etwa zu derjenigen Günter Grass') weder eine in der Lektüre kausallogisch zu erschließende, raumzeitlich stabile erzählte Welt, noch klar konturierte psychologische Figuren etabliert. Im Gegenteil: Die Prosa Wolfs betreibt, so Michael Lentz, ei-

12 Ebd., 13.

13 Dass solche Praktiken und deren Proklamierung in Literatur und Kunst nicht erst seit ›1968‹ gang und gäbe, sondern selbst geradezu ›klassisch‹ sind, sei exemplarisch anhand eines Passus' aus dem Briefwechsel Schillers und Goethes angedeutet. Friedrich Schiller hält fest, man müsse die Leute »im ganzen genommen«, wenn man sie mit der Literatur nicht überzeugen könne, so doch zumindest »inkommodieren, ihnen ihre Behaglichkeit verderben, sie in Unruhe und Erstaunen setzen. Eins von beiden, entweder als ein Genius oder als ein Gespenst muß die Poesie ihnen gegenüber stehen. Dadurch allein lernen sie an die Existenz einer Poesie glauben und bekommen Respekt vor den Poeten.« SCHILLER/GOETHE, *Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe*, Brief von Schiller an Goethe vom 17. August 1797, 442.

14 HÄNSLER, *Briefwechsel Suhrkamp Verlag* [DLA], Brief vom 23. Dezember 1964.

ne »narratologische[] Suspendierung kausal generierter Architektur«, die die Leser-innen in beständiger »Unsicherheit« schweben lässt.¹⁵ Tanja van Hoorn konstatiert im Jahr 2016, Wolfs Debüt hätte selbst »ein halbes Jahrhundert nach seinem Erscheinen« noch immer nichts von »seiner irritierenden Wirkung verloren: *Fortsetzung des Berichts* (1964) ist und bleibt ein verstörendes Buch, ein Geniestreich, eine Provokation, ein Rätsel.«¹⁶

Im Folgenden rückt also die Agenda einer Poetik in den Mittelpunkt, die darauf ausgerichtet ist, Erwartungen von Leser-innen an Erzähltexte zu unterlaufen. Die Störung, so die Leithypothese dieser Studie, stellt ein, wenn nicht *das* grundlegende Prinzip der Schreibweise Wolfs dar – ein Prinzip, das mannigfaltige, spezifisch literarische Formen des ›Reizens‹, ›Unterwanderns‹ und ›Zersetzens‹, der Produktion von Unsicherheit und Verwirrung, des Irritierens, Provozierens und Verstörens umfasst:

Wir liefen jetzt durch das Schlafzimmer. Da! wirklich ein auffallender Anblick, auf einem ganz grünen Grund. Ein fleischroter Rücken, in diesem Moment taucht er in meiner Erinnerung auf, die Türen im Luftzug flatternd, nach langer Zeit aßen wir eine Kleinigkeit. Unbegreiflich, keine Begriffe dafür, sagte Pelzer, ein Feind von Kleinigkeiten, er blieb allerdings kaltblütig und schien der Lage gewachsen zu sein. Ich erinnere mich an das feuchte Gefühl bei der Berührung, an das fortwährende Schlucken, das mit einem Nicken des Kopfes gegen den Boden verbunden war, jawohl, nichts mehr zu sehen als der blanke Boden Anfang August, fort, wie gesagt, neue Zeile. (PP, 116f.)

Methodisches. Zielsetzung, Korpus, Forschungskontext, Architektur der Studie

Die vorliegende Studie verfolgt eine dreifache Zielsetzung. Erstens konturiert sie Ror Wolfs Schreibweise als eine Poetik der Störung, indem herausgearbeitet wird, dass in Wolfs langen Prosaarbeiten verschiedenste Spielformen der Störung auf Ebene der Narration wie der Diegese eine textkonstitutive Funktion innehaben. In dieser Poetik bilden, so meine These, Selbstreferentialität und Referenz auf Welt – anders, als in der

15 LENTZ, »Das Imaginäre und das Konkrete«, 49. Auch Jan Wilm konstatiert, durch »höchste Komik und schönste Irritation« bringe Ror Wolf »seine Leserinnen und Leser stets in Zustände der vollendeten Verwirrtheit«: WILM, »Nachwort [Alles andere später]«, 235.

16 VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 255. Kai U. Jürgens hält im Nachwort zum ersten Prosaband der *Ror Wolf Werke* fest, Wolfs Debüt bleibe »ein schwieriges Buch, das seine Leser durch eine Vielzahl von Verweigerungen provoziert« und Rolf Schütte spricht in seiner Studie zu Wolf von den vielfältigen »Widerständen [...], die sich aus dieser Prosa ergeben.« JÜRGENS, »Nachwort [Fortsetzung des Berichts]«, 277; SCHÜTTE, *Material, Konstruktion, Variabilität*, 9. Dass sich das verstörende Potential der Prosa Wolfs in der Gegenwart keineswegs abgenutzt hat, sondern die Prosa weiterhin »nachhaltig zu irritieren und zu stören und eine regelrechte Rezeptionswut hervorzurufen vermag« (WILM, »Nachwort [Alles andere später]«, 246), zeigen insbesondere Online-Bewertungen der Texte. Wolfs 2012 publizierter ›Horrorroman‹ *Die Vorzüge der Dunkelheit* etwa lässt einen Leser vollkommen »ratlos zurück. Das heisst, ich weis [sic] nicht was es war. Ein Sammelurium von Worten und Satzketzen ohne jeglichen für mich erkennbaren Zusammenhang. Was soll das?« (Bewertung von »Leser« auf amazon.de vom 14. August 2012 unter dem Titel ›Horrorroman?‹). Für »stax aus Regensburg« bietet das Buch »[b]eabsichtigte Verwirrung ohne Nährwert« (Bewertung ebd. unter dem Titel ›Dahingekitschte Textcollagen« vom 4. Juli 2012).

Forschungsliteratur zu Wolf immer wieder proklamiert – keine Gegensätze. Vielmehr wird das wolfsche Schreiben zweitens gelesen als eines, das die eigenen ›Voraussetzungen‹ in die Darstellungsordnung integriert und so die Inszenierung des Gemachtseins der Texte mit der Ausrichtung auf Realität verschränkt. Die lange Prosa Wolfs wird drittens in ihrem literaturgeschichtlichen Kontext verortet, um ihre Spezifik, aber auch ihre vielfältigen Verwandtschaftsbeziehungen zu anderen zeitgenössischen experimentellen Prosaformen und Wirklichkeitszugriffen in Prosa sichtbar zu machen.

Korpus: Lange Prosa

Analysegegenstand sind die eigenständig veröffentlichten langen Prosatexte Wolfs, wobei ein Schwerpunkt auf den beiden ersten, in den 1960er Jahren veröffentlichten Werken liegt. In den Blick genommen werden *Fortsetzung des Berichts* (1964) und *Pilzer und Pelzer. Eine Abenteuerserie* (1967), weiterhin *Die Gefährlichkeit der großen Ebene. Reise-Roman* (1976) und punktuell auch der letzte, mit großem zeitlichem Abstand veröffentlichte lange Prosatext *Die Vorzüge der Dunkelheit. Horrorroman* (2012). Das weitere literarische Werk Wolfs, das neben Kurz- und Kürzestprosa und Lyrik auch die unter dem Pseudonym Raoul Tranchirer veröffentlichte *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* umfasst, bleibt hier ebenso ausgeklammert wie die Hörspiel-Arbeiten sowie die Bildcollagen, die Wolf seit den 1950er Jahren parallel zu seinem Schreiben produzierte und die im Lauf der Zeit verstärkt auch in die Prosabücher eingebunden wurden – was ihre eigenen, sich aus dem Zusammentreffen von Text und Bild ergebenden Störformen mit sich bringt.¹⁷

Der gewählte Fokus auf die *lange Prosa* wie auch die Veröffentlichungen der 1960er Jahre gründet darin, dass die zu beschreibende Störungspoetik sich in den ersten beiden Buchpublikationen als zentrales Charakteristikum der Schreibweise Ror Wolfs herausbildet, hier also in ihrer Formationsphase nachvollzogen werden kann.¹⁸ In der langen

17 Für einen Überblick über das Werk vgl. die im Schöffling Verlag erscheinende Gesamtausgabe *Ror Wolf Werke*, zur Einführung in Wolfs textuelle und bildliche Welten die Hommage Jan Wilms: WILM, *Ror Wolf. Lesen* (2022). Für einen Überblick über das Medienecho sowie ausgewählte literaturwissenschaftliche Aufsätze vgl. BAIER (Hg.), *Über Ror Wolf* (1972); Frankfurter Verlagsanstalt (Hg.), *Anfang & vorläufiges Ende* (1992) sowie WILM (Hg.), *Alles andere später* (2019), die bis zum Veröffentlichungszeitpunkt die (jeweils neuen) maßgeblichen Beiträge sammeln. Insbesondere die Text- und Buchgestalt von *Pilzer und Pelzer* sowie *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* hat sich im Lauf der Veröffentlichungsgeschichte in den Neuauflagen wie auch den Werkausgaben der Frankfurter Verlagsanstalt und des Schöffling Verlags mehrfach verändert. Insofern in dieser Studie der spezifische literarhistorische Kontext der Entstehungszeit, teils auch die Werkgenese im Zentrum des Interesses stehen, werden die Prosaarbeiten Wolfs (unter vergleichendem Blick auf Entstehungsstufen sowie spätere Ausgaben) nach den Erstausgaben zitiert.

18 Die ersten beiden eigenständig veröffentlichten literarischen Arbeiten stellen mit *Fortsetzung des Berichts* und *Pilzer und Pelzer* lange Prosatexte dar. Es folgt mit *Mein Famili* 1968 ein Band mit Moritaten und Bildcollagen, 1969 ein Kurzprosaband unter dem Titel *Danke schön. Nichts zu danken*, sowie 1971 ein Band mit ›Fußball-Spielen‹ (*Punkt ist Punkt*). Mit *Nachrichten aus der bewohnten Welt* erschien 1991 ein Band, der (wie schon *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* von 1976) sowohl Kurzprosa als auch einen längeren Prosatext umfasst. Da in der vorliegenden Studie der zeitliche Rahmen der 1950er bis 1980er Jahre fokussiert wird und die Kontinuität des Prosa Schreibens Wolfs anhand von Seitenblicken auf den Schlusspunkt der langen Prosa (*Die Vorzüge der Dunkelheit* von 2012) ausgewiesen werden kann, sei für die Analyse von *Nachrichten aus der bewohnten Welt* auf die Studie von Ina Appel verwiesen: APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*

Prosa liegen weitestgehend alle Spielarten des Störens, die sich auch in den anderen von Wolf bedienten literarischen Gattungen auffinden lassen, vor – zugleich lässt sich anhand dieser die Frage adressieren, wie trotz oder gerade aufgrund der unterschiedlichen Verfahren des Störens der Zusammenhalt umfänglicher Prosatexte hergestellt wird.¹⁹ Nicht zuletzt erscheint es mit Blick auf die These einer der wolfschen Prosa immanenten Ausrichtung auf Wirklichkeit fruchtbar, speziell diejenigen Texte ins Zentrum zu rücken, die vom Autor als »Romane« konzeptualisiert sind – kann doch Hans Blumenberg zufolge im Rahmen einer auf den »formale[n] Wirklichkeitsausweis« tendierenden Kunst in der Moderne gerade der Roman als »die welthaltigste und welthafte Gattung« gelten.²⁰ In eine ähnliche Richtung zielend konstatiert auch Ralf Simon, gerade »große[] Prosatexte« stellten »hinsichtlich ihrer weltkonstruierenden Architektonik« den Anspruch, über »hochkomplexe, dicht verfugte, durchaus nicht-narrative Textsemantiken [...] eine vollständig selbstreflexive, aber darin undurchsichtig gewordene Welt« textuell zu erzeugen.²¹

Zusätzlich zu den Buchpublikationen werden punktuell unveröffentlichte Typskripte sowie veröffentlichte Vorstufen der untersuchten Texte in die Analyse einbezogen. Dies erlaubt nicht nur den Nachvollzug der Werkgenese, sondern auch eine pointiertere Beschreibung der wolfschen Poetik. Insbesondere zum Debüt *Fortsetzung des Berichts* liegt hierfür einiges an Material vor, das auf exemplarische Weise ermöglicht, nachzuverfolgen, wie sich Wolfs Schreiben seit den ersten kurzen Veröffentlichungen in der Studentenzeitschrift *Diskus* in den 1950er Jahren sukzessive von tradierten Erzählformen entfernt. Dass die Prosatexte *Krogge ist der beste Koch* (1961),²² *Krogge ist der beste Koch oder Fortsetzung des Berichts* (1962)²³ sowie *Das Verschwinden des Bauern in der Ferne* (1963)²⁴ als Auszüge aus Vorstufen des Debüts von 1964 bezeichnet werden können, geht nicht nur aus den teils großen inhaltlichen und textuellen Übereinstimmungen mit

(2000). Abgesehen von den genannten veröffentlichte Wolf keine weiteren langen, als eigenständige Buchpublikation veröffentlichten Prosatexte mehr.

- 19 Rolf Strube konstatiert, in den »größeren Prosaarbeiten« zeige sich Ror Wolfs Stil »in seiner reinsten und vielfältigsten Gestalt«: STRUBE, »Eine Schule der Wahrnehmung«, 99.
- 20 BLUMENBERG, »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«, 21. – Es springt ins Auge, dass alle langen Prosapublikationen Wolfs narrative Genres und insbesondere die Romanform anzitieren. Die 1976 und 2012 veröffentlichten Texte Wolfs tragen die Gattungsbezeichnung »Roman« im Untertitel: *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* ist als »Reise-Roman«, *Die Vorzüge der Dunkelheit* als »Horrorroman« bezeichnet. Zum Debüt ist in der Neuausgabe der Frankfurter Verlagsanstalt (wohl verlagsseitig) vermerkt: »Der Roman entstand in den Jahren 1959 bis 1964«: WOLF, *Fortsetzung des Berichts* (1992), unpaginierter [291]. Debüt wie auch *Pilzer und Pelzer* werden von Wolf zudem an verschiedenen Stellen als solche bezeichnet; vgl. zu *Pilzer und Pelzer* etwa: WOLF, *Briefwechsel Suhrkamp Verlag, 1973–1980* [DLA], Brief Wolf an Laux, 19.2.78.
- 21 SIMON, *Die Idee der Prosa*, 287.
- 22 WOLF, »Krogge ist der beste Koch«, erschienen in *Akzente* 5 (1961).
- 23 WOLF, »Krogge ist der beste Koch oder Fortsetzung des Berichts«, erschienen in: ENZENSBERGER (Hg.), *Vorzeichen* (1962).
- 24 WOLF, »Das Verschwinden des Bauern in der Ferne«, erschienen in *Akzente* 5 (1963). Der Text wurde im Herbst 1962 beim Treffen der Gruppe 47 gelesen. Vgl. JÜRGENS, »Nachwort [*Fortsetzung des Berichts*]«, 284.

der Buchpublikation des Debüts hervor, sondern auch aus dem im Deutschen Literaturarchiv Marbach liegenden Nachlass des Autors. Im Nachlass, der bislang von der Forschung nicht berücksichtigt wurde, befinden sich in der Mappe mit dem Titel »Krogge ist der beste Koch oder Fortsetzung des Berichts« zwei Typoskripte: Eine Textversion auf festem Papier, gekennzeichnet mit dem archivalischen Vermerk »Vorfassung von ›Fortsetzung des Berichts‹ 1959–1961« (im Folgenden: Fassung I), und eine für die von Hans Magnus Enzensberger herausgegebene Publikation *Vorzeichen* überarbeitete Variante auf dünnem (Durchschlag-)Papier, versehen mit der archivalischen Notiz »Für VORZEICHEN Suhrkamp 1962 Herausgegeben von H. M. Enzensberger« (im Folgenden: Fassung II).²⁵ Die Veröffentlichungen in *Akzente* und *Vorzeichen* stellen Auszüge aus diesen Typoskripten dar. Beide Textfassungen selbst wiederum sind – dies wird mit Blick auf Struktur des Texts, aber auch auf Personal und Motivik im Vergleich mit den zwei ebenfalls in Marbach liegenden Typoskripten unter dem Titel »Die Fortsetzung des Berichts« erkennbar²⁶ – eindeutig Entwurfsfassungen des Debüts.²⁷

Neben den eher spärlich getätigten poetologischen Äußerungen des Autors (etwa in Interviews) werden auch seine in den 1950er Jahren im bereits genannten *Diskus* erschienenen literaturkritischen Arbeiten berücksichtigt, die Einblicke in Wolfs theoretisch-reflexiven Zugriff auf Literatur eröffnen.²⁸ Wo sich daraus Einsichten ergeben, die ansonsten verschlossen blieben, werden darüber hinaus auch Ror Wolfs im Literaturarchiv Marbach liegende Briefwechsel mit dem Suhrkamp Verlag und befreundeten Autor:innen einbezogen.

Trotz des ausgeprägten Individualstils Wolfs ist dessen Prosawerk fest im literarhistorischen Kontext seiner Zeit verankert. Um diese Verankerung kenntlich zu machen, wird in den Analysen vergleichend auf zeitgenössische Autor:innen eingegangen, die verwandte textuelle Strategien im Spannungsfeld experimentellen Schreibens und langer (Prosa-)Form verfolgen. Schreibweisen und poetologische Reflexionen insbesondere von Alain Robbe-Grillet, Samuel Beckett, Peter Weiss, Claude Simon oder Arno Schmidt werden dabei als Wegmarken gelesen, an denen sich Wolf orientiert, von denen er sich aber auch abstößt.²⁹ Prosaarbeiten und Essays von Friedricke Mayröcker, Franz Mon,

25 WOLF, *Krogge ist der beste Koch*, Manuskripte Prosa [DLA]. – Einzig Jürgens erwähnt in seinem Nachwort zum Band *Prosa I* der *Ror Wolf Werke* die Manuskripte, zum Zeitpunkt der Einsicht lag ihm aber offenbar vom Debüt lediglich die hier als Fassung II bezeichnete Fassung vor. Vgl. die Kommentare zu Werkgenese und Veröffentlichungsgeschichte in JÜRGENS, »Nachwort [Fortsetzung des Berichts]«, 282–284.

26 WOLF, *Fortsetzung des Berichts*, *Die Fortsetzung des Berichts*, Manuskript im Bestand des Suhrkamp Verlags [DLA].

27 WOLF, *Die Fortsetzung des Berichts. Roman*, Manuskripte Prosa [DLA]. – An dieser Stelle sei zu den Manuskripten eine technische Anmerkung vorweggeschickt: Die maschinengeschriebenen Typoskripte sind teils ausschließlich in Kleinschreibung verfasst und werden im Folgenden auch so zitiert. Die Kleinschreibung ist bei Wolf allerdings nicht als poetologische Setzung zu verstehen: Ausnahmslos alle von Wolf veröffentlichten Texte entsprechen der (zum Veröffentlichungszeitpunkt) gängigen Orthographie.

28 Wolf schrieb ab 1958 regelmäßig für die studentische Zeitschrift und war 1959–1961 als Feuilleton-Redakteur des *Diskus* tätig.

29 Die zahlreichen intertextuellen wie auch intermedialen Bezugnahmen der Prosa Wolfs, von denen im Folgenden nur einige besonders prägnante hervorgehoben werden, beschränken sich freilich

Konrad Bayer, Jürgen Becker oder Gisela Elsner, am Rande auch Peter Handke, Elfriede Jelinek oder Rolf Dieter Brinkmann, bilden in dieser Arbeit einen Resonanzraum zu den Werken Wolfs – als zeitgenössische Positionen, die auf ähnliche Fragestellungen reagieren wie diejenigen, die Wolf in seinem Schreiben beschäftigen.³⁰ In den Blick genommen werden Texte aus dem Zeitraum der 1950er bis 1980er Jahre, wobei auch hier der Schwerpunkt auf deutschsprachiger Prosa der 1960er Jahre liegt.

Forschungskontext und Einsatz dieser Arbeit

Die Verortung Ror Wolfs in der zeitgenössischen Literaturproduktion wurde bereits verschiedentlich thematisiert. Dass Wolfs Prosa im Kontext der Schreibweisen Samuel Becketts, Peter Weiss', Arno Schmidts oder auch des Nouveau Roman zu sehen ist, wurde von Beginn an in Rezensionen festgestellt.³¹ Im Forschungskontext gehen insbesondere Monika Pauler (in Bezug auf Weiss und Schmidt) und Kai U. Jürgens (in Bezug auf Weiss) auf die literarischen Bezüge des Debüts Ror Wolfs ein; Barbara Raschig betont zudem die Verbindungslinien zur Konkreten Poesie.³² Als eine lange Zeit dominante Tendenz

nicht auf den Kontext der 1950er und 1960er Jahre. Tanja van Hoorn bemerkt im Wolf-Kapitel ihrer Studie, in dem sie die Referenzen von Wolfs Debüt auf naturgeschichtliche Wissensbestände des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts herausarbeitet, die Forschung habe (abgesehen von ersten Andeutungen) »mit der Suche nach möglichen Quellen für Wolfs *Fortsetzung des Berichts* noch gar nicht begonnen«. VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 260, Fußnote 19. Die Ausweise von Prätexten und Referenzen in der vorliegenden Arbeit verstehen sich als weiterer Baustein einer solchen Aufarbeitung, sind aber dem primären Ansinnen untergeordnet, Wolfs Störungspoetik zu konturieren und literarhistorisch zu kontextualisieren.

- 30 Inwiefern das Schreiben Wolfs Impulse für jüngere Autor:innen gegeben hat, wäre eine vielversprechende, in der vorliegenden Studie allerdings nicht adressierte Frage. Ror Wolf kann nicht nur, wie Sven HANUSCHEK konstatiert, als »Autor für Berufsleser« gelten (HANUSCHEK, »Zwischen Suppe und Mund«, zuletzt abgerufen am 01.10.2023), sondern auch als Schriftsteller für Autor:innen. Gert F. Jonke etwa betont 1975, Wolfs *Pilzer und Pelzer* sei für ihn »eines der folgenreichsten Bücher gewesen [...], das Lesen dieses Buches hat meine Empfindungsfähigkeit gesteigert und bis heute Spuren in mir hinterlassen, was die Kraft der Assoziationsfähigkeitsvergrößerung betrifft.« JONKE, »[O. T.]«, 113. Eine weitere nachweislich stark vom Schreiben Wolfs geprägte Autorin ist Brigitte Kronauer, die schreibt, der Eindruck der ersten Wolf-Lektüre sei für sie »ein ungeheuerlicher, befreiender« gewesen. KRONAUER, *Favoriten*, 58. Ihr Prosawerk bietet sich zur vergleichenden Lektüre an, bleibt aber angesichts des hier gesetzten zeitlichen Schwerpunkts ausgeklammert: Kronauers Debüt *Frau Mühlenbeck im Gehäus* erschien 1980; mit der Monografie von Ina Appel liegt zudem bereits eine vergleichende Studie zu Kronauer und Wolf vor. Die folgenden Analysen richten den Fokus auf die Herausbildung der Poetik Wolfs in den 1960er Jahren sowie den Einbezug von bislang noch kaum bzw. nicht in Bezug zu Wolfs Prosa gesetzten Schreibweisen wie denjenigen Bayers, Elsners, Mayröckers oder Mons.
- 31 Vgl. exemplarisch HEISENBÜTTEL, »Bericht aus einer Traumlandschaft« (1972) und KESTING, »Die Welt eine Wohnküche« (1992).
- 32 Vgl. PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 8–21 und JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 16–30. Barbara Raschig geht auf die gemeinsamen Voraussetzungen Wolfs mit Peter Weiss und Helmut Heißenbüttel ein und stellt Wolf in den Kontext konkreten Schreibens: RASCHIG, *Bizarre Welten*, 44–65 und 106–123. In seinem Nachwort zu *Fortsetzung des Berichts* verweist Jürgens zudem auf die Parallelen der wolfschen Prosa zu derjenigen Samuel Becketts, Franz Kafkas und Thomas Bernhards: JÜRGENS, »Nachwort [Fortsetzung des Berichts]«, 286f.

in der – allerdings nicht besonders umfangreichen – literaturkritischen und -wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Wolf lässt sich die Analyse der Materialität der Sprache und der Konstruktionsmechanismen der Texte festhalten, welche die Sprache als eigenmächtigen Agens der Literatur Wolfs prononcierte und zuweilen mit der expliziten Verneinung jeglicher Ausrichtung der Prosa auf Wirklichkeit einher ging.³³ Studien seit den ausgehenden 1990er Jahren jedoch heben auf unterschiedliche Art und Weise auch die Zuwendung der Prosa Wolfs zur Realität hervor, wobei für die vorliegende Arbeit vor allem die (wenig rezipierte) Magisterarbeit Monika Paulers zur Rolle der Erinnerung (1997), Kai U. Jürgens' Dissertationsschrift zur Realitätskonzeption (2000), Ina Appels Dissertation zu Subjektivitätsentwürfen bei Wolf und Kronauer (2000) sowie das Wolf-Kapitel in Tanja van Hoorns Studie zur ästhetischen Verarbeitung von Naturgeschichte in der Moderne (2016) wichtige Erkenntnisse bereitstellen.³⁴ Im Kontext der Frage nach der Narrativität kurzer Prosatexte hat Carola Gruber mit ihrer Dissertation zu Ereignishaftigkeit (2014) zentrale Ergebnisse zu Wolfs Kürzestprosa vorgelegt;³⁵ was die Struktur von Wolfs Texten angeht, gewährt Jörg Albrechts Dissertation zu Abbrüchen in Prosa und Hörspiel (2014) wertvolle Einsichten.³⁶ Eine »umfassende literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Ror Wolfs Werk« bleibt allerdings, wie Gruber 2014 feststellt, auch weiterhin ein Desiderat der Forschung.³⁷

-
- 33 Vgl. zur Klassifizierung Wolfs als reinen Sprachspieler den Forschungsüberblick in JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 12–14. Exemplarisch zitiert sei hier Wolfgang Werth, der zu *Pilzer und Pelzer* schreibt, »Sujet [sei] die einzige Realität, die Wolf als Material des Schriftstellers anerkennt: die Sprache.« WERTH, »Vielleicht Polzer«, 35. Zu einer auf die »Sprachbewegungen im literarischen Werk von Ror Wolf« fokussierten Lektüre vgl. die Magisterarbeit von Rolf Schütte, der konstatiert: »Sprache inszeniert sich literarisch selbst.« SCHÜTTE, *Material, Konstruktion, Variabilität*, 117.
- 34 Pauler, Jürgens und van Hoorn fokussieren sich jeweils auf Wolfs Debüt *Fortsetzung des Berichts*, Appel behandelt den Prosaband *Nachrichten aus der bewohnten Welt* von 1991. Die erwähnte Arbeit von Schütte, sowie die Studien von BÜNDGEN, *Sinnlichkeit und Konstruktion* (1985) und RASCHIG, *Bizarre Welten* (2000) befassen sich werkübergreifend mit dem Schreiben Wolfs. – Mit Blick auf den Realitätsbezug der wolfschen Prosa kann Jürgens' Dissertation als Wegbereiter gelten. Seinen Ansatz, Wolf als Autor zu lesen, in dessen Texten »mehr von der außertextlichen Wirklichkeit sichtbar wird, als es zunächst den Anschein hat«, führt Jürgens auch in den Nachworten der von ihm herausgegebenen Bände der *Ror Wolf Werke* weiter: JÜRGENS, »Nachwort [Fortsetzung des Berichts]« (2010); JÜRGENS, »Nachwort [Die Gefährlichkeit der großen Ebene]« (2012), Zitat 358. Früh hat Bettina Clausen Wolf als »weit fortgeschrittene[n] Realist[en]« ausgewiesen, freilich ohne diese Klassifizierung im Kontext ihres Lexikoneintrags detailliert ausführen zu können: CLAUSEN, »Wolf, Ror«, 866. Was die »Ratschläger« Ror Wolfs angeht, sei im Kontext des Wirklichkeitszugriffs zudem exemplarisch auf Monika Schmitz-Emans verwiesen, welche im Rahmen einer größeren Studie auch Wolfs parodistischen Umgang mit dem enzyklopädischen Projekt fokussiert: SCHMITZ-EMANS, *Enzyklopädische Phantasien*, 307–330. Van Hoorn spricht in ihrer Untersuchung zur literarischen Imitation pragmatischer Wissenspräsentation in Bezug auf die wolfsche *Enzyklopädie* von einem »impliziten Roman im Lexikon«. VAN HOORN, »Kleine Typologie des Lexikon-Romans«, 392.
- 35 Vgl. GRUBER, *Ereignisse in aller Kürze*, 191–246. Das Kapitel zu Ror Wolf behandelt den 1987 veröffentlichten Kurzprosa-Band *Mehrere Männer*.
- 36 Vgl. ALBRECHT, *Abbrüche*, 233–247 und 365–378. Albrecht geht in seinen Wolf-Kapiteln auf *Pilzer und Pelzer* sowie mehrere Hörstücke ein.
- 37 GRUBER, *Ereignisse in aller Kürze*, 194f.

Ansatzpunkt der vorliegenden Studie bildet das Prinzip der Störung und die Herausarbeitung dessen produktiver Dimensionen in den langen Prosatexten Wolfs mit Fokus auf deren spezifische Ausrichtung auf Realität: Über das Leitthema der Störung werden im Folgenden literarische Formbeobachtung und Realitätsbezug der Prosa miteinander kurzgeschlossen.³⁸ Wichtig ist es mir dabei, hervorzuheben, dass der über das Prinzip Störung umgesetzte Wirklichkeitsbezug auch ein ganz konkreter und zeitkritischer ist.³⁹ Brigitte Kronauer, die die Realitätsbindung der Prosa Wolfs stets betont hat, kommentiert, die in dieser »entworfenen Panoramen« seien, »wenn nicht identisch mit der Struktur der wahren Wirklichkeit, so doch ihr viel ähnlicher« als »die Welt unter dem alten Geschichtenhut«. Diese strukturelle Verwandtschaft entstünde durch Wolfs »auf-rührerische[] Formensprache«, die sich »am rohen Leben entzündet«.⁴⁰ In eine ähnliche Richtung wie die hier vorgeschlagene zielt auch Michael Lentz, der betont, dass Wolf »ein realistischer Erzähler ist. Ror Wolf ist kein phantasmagorischer Spaßmacher, kein Sprachkunsthandwerkskünstler, der vorgefundene Sprache und ihre Schemata [...] nach Prinzipien der ars combinatoria oder des geschmäckerlichen Zufalls neu arrangiert.« Unter dem »realistischen« Ansatz Wolfs versteht Lentz die Eigenart, »Konfigurationen, Situationen und Bilder zu finden für ganz reale Alpträume, für Urängste, Hoffnungen, Freuden und Krankheitszustände« – Konfigurationen, die dokumentarisch organisiert sein können, indem sie vorgefundenes Material und disparate Elemente collagieren, »so dass Realitätspartikel sich gegenseitig ins Wort fallen, korrigieren, überbieten, ergänzen«.⁴¹ Auch wenn im Folgenden die Begriffe des Erzählens wie auch des Realismus in Bezug auf Wolfs Schreiben problematisiert werden, stimme ich Lentz in der Sache zu – womit sich bereits andeutet, dass es keineswegs ohne Schwierigkeiten vonstattengeht, eine wissenschaftliche Beschreibungssprache für den Wirklichkeitszugriff der Prosa zu finden. Jan Wilm löst in seinem Nachwort zum Supplementband der Werkausgabe das Problem durch Metaphorik, wenn er konstatiert, Ror Wolf erschaffe »eine Kunst, die immer gleichzeitig in und über der Wirklichkeit balanciert, wie ein Seiltänzer, allerdings einer, der bei seinem Balanceakt auch noch ein Kaninchen aus seinem Hut zaubert«.⁴² Wie

38 In der Forschungsliteratur zu Wolf wurden bereits verschiedene Aspekte der Störung behandelt; das *Prinzip Störung* als zentrale Beschreibungskategorie des Werks wurde aber bislang nicht gesondert untersucht. Die vorliegende Studie kann daher nicht nur einen neuen Blickwinkel auf das Werk eröffnen, sondern ermöglicht es überdies, bisherige Forschungsergebnisse zum Schreiben Ror Wolfs neu zu perspektivieren.

39 In dieser Hinsicht erweitert die hier vorgelegte Argumentation die bisherige Forschung und insbesondere den Forschungsansatz Jürgens', der in seiner im Jahr 2000 veröffentlichten Dissertation konstatiert, Wolfs Debüt fehle eine »kritische bis oppositionelle Haltung zu den tagespolitischen Ereignissen seit 1945«, »der Krieg und seine Folgen« würden »weiträumig ausgespart«: JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 143. Im Folgenden wird hingegen davon ausgegangen, dass ebendieser spezifische zeitkritische Bezug eine äußerst wichtige Rolle in Wolfs Debüt wie auch der späteren Prosa spielt. Jürgens selbst nimmt diesen Aspekt im Jahr 2010 ausgehend von einem Gespräch mit Ror Wolf ins Nachwort von *Fortsetzung des Berichts* auf, ohne aber ausführlicher auf diesen einzugehen: Vgl. JÜRGENS, »Nachwort [Fortsetzung des Berichts]«, 280f.

40 Alle Zitate KRONAUER, *Favoriten*, 63f.

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

42 WILM, »Nachwort [Alles andere später]«, 240.

dieser Balanceakt mit Kaninchen ausgeübt wird und wie er sich analytisch beschreiben lässt, bildet den Gegenstand der hier angestellten Überlegungen.

In *close readings* exemplarischer Passagen aus den langen Prosaarbeiten Wolfs sowie, vergleichend zu diesen, anderer zeitgenössischer Autor:innen, werden im Folgenden Darstellungsverfahren wie Motivkomplexe aufgeschlüsselt, um Formen und Funktionen des Störens herauszuarbeiten. Das Prinzip Störung ist in den letzten Jahren verstärkt ins Interesse der Forschung gerückt; die Analysen dieser Studie können entsprechend auf Beschreibungsansätzen der Störung aus Sprach-, Kultur-, Medien- und Literaturwissenschaft aufbauen. Im Gegensatz zu primär kulturwissenschaftlich ausgerichteten Forschungsansätzen zur Störung – etwa Eva Horns, die schwerpunktmäßig ausgehend von Störfällen gesellschaftliche Selbstvergewisserungsstrategien durch Fiktionen und Narrationen analysiert⁴³ – ist die vorliegende Arbeit als dezidiert literaturwissenschaftliche Untersuchung angelegt.⁴⁴ Es werden im Rahmen der Textanalyse durchaus Imaginationsformen und Narrative der Störung (als Motiv) in den Blick rücken. Vor allem aber soll anhand der langen Prosa Wolfs im Folgenden das *Spektrum* aufgefächert werden, in dem Störungen verschiedener Art im literarischen Text nicht nur auf der Ebene der Diegese, sondern auch und insbesondere auf der Ebene der Darstellung produktiv werden. Charakteristik der Poetik Wolfs ist es gerade, dass sie nicht um eine zentrale Figur der Störung organisiert ist, sondern unterschiedliche Störphänomene in sich versammelt, die es in den Kapiteln dieser Arbeit schrittweise herauszuarbeiten gilt. Als fruchtbar erweisen sich daher (themenbezogen jeweils an Ort und Stelle der Analyse eingeführte) literaturwissenschaftliche,⁴⁵ medienwissenschaftliche⁴⁶ und sprachwissenschaftliche⁴⁷ Ansätze, um die spezifisch literarischen Spielformen der Störung in der langen Prosa Ror Wolfs zu entfalten.

43 Vgl. HORN, *Zukunft als Katastrophe* (2014). Auch die Arbeitsgruppe *The Principle of Disruption* setzt einen Schwerpunkt auf Störungsfiktionen – vgl. etwa KOCH/PETERSEN, »Störfall – Fluchtlinien einer Wissensfigur« (2011) und KOCH, »Heart of Darkness« (2016) –, untersucht aber zugleich ästhetische Störungen, in denen die Irritation auf Ebene der Darstellung verortet ist: Vgl. hierzu etwa KOCH/NANZ, »Ästhetische Experimente« (2014) oder den Band KOCH et al. (Hg.), *Disruption in the Arts* (2018).

44 Zu einer literaturwissenschaftlich ausgerichteten Perspektivierung der Störung mit stark motivischem Fokus sei verwiesen auf die von Carsten Gansel herausgegebenen Bände, jüngst GANSEL/FERNÁNDEZ PÉREZ (Hg.), *Störfall Pandemie* (2022); GANSEL et al. (Hg.), *Schreiben, Text, Autorschaft II* (2021) und GANSEL (Hg.), *Trauma-Erfahrungen und Störungen des Selbst* (2020). Der Schwerpunkt des zweitgenannten liegt auf Inszenierungen spezifischer Schreibsituationen sowie Formen der Schreibblockade und -störung; derjenige des letztgenannten auf literarischen Darstellungen lebensweltlicher Störungen und der »Rolle der Künste«, insbesondere des Erzählens, »bei der ›Verarbeitung‹ von existentiellen Krisensituationen und fundamentalen gesellschaftlichen Zäsuren«, wie Gansel in den Vorbemerkungen (ebd., 4) konstatiert.

45 Etwa JAKOBSON, »Die neueste russische Poesie« (1971) und ŠKLOVSKIJ, »Die Kunst als Verfahren« (1971).

46 Etwa KRÄMER, *Medium, Bote, Übertragung* (2008) und RAUTZENBERG, *Die Gegenwendigkeit der Störung* (2009).

47 Etwa JAKOBSON, »Linguistik und Poetik« (1979); KÜMMEL/SCHÜTTPELZ (Hg.), *Signale der Störung* (2003) oder JÄGER, »Störung und Transparenz« (2004).

Architektur der Studie

Die Studie setzt ein mit der Frage danach, wie tradierte Ordnungssysteme von Prosatexten anhand der Schreibweise Wolfs über die Störung als literarische Formkategorie ausgehebelt werden. Hierbei rücken drei zentrale Bereiche in den Blick, deren Analyse die grundlegende Ausrichtung der wolfschen Poetik langer Prosa und deren Zugriff auf sprachliche wie außersprachliche Wirklichkeit offenlegt: das Erzählen, das Beschreiben und das Arbeiten in und mit Sprache. In vier Argumentationsschritten wird zunächst gezeigt, wie Wolf eine narrative Textorganisation durch ein (paradigmatisches) Prosaschreiben ersetzt, das sich durch Formen der Störung konstituiert und den Zusammenhalt der Prosagebilde maßgeblich durch einen stolpernden Prosarhythmus gewährleistet (Teil I). Der folgende Teil widmet sich den Zielrichtungen des Störens, die mit drei Wirklichkeitsebenen verzahnt sind: der Wirklichkeit des Texts, dem Wirklichkeitsverhältnis des Subjekts und der zeithistorisch-gesellschaftlichen Wirklichkeit. Wolfs Bildpoetik, die Inszenierung gestörter Schreib-Szenen sowie die auf kompositorischer Ebene verfolgte Störung der Idee des ›Ganzen‹ lese ich als Bausteine einer Textstrategie, die (auf abstrakter Ebene) darauf zielt, die Realität des Prosatexts als literarischen Text, als Form in einem Medium im Akt des Lesens präsent zu halten. Die ostentative Exponierung von Kontingenz lässt sich als humoristische Reflexion von Repräsentation und literarischem Realismus verstehen, welche, so die These, das ambivalente Wirklichkeitsverhältnis des modernen Subjekts ins Werk zu setzen sucht. Darüber hinaus trägt Wolfs Prosa eine (sehr konkrete) zeithistorische Signatur und artikuliert – zumindest implizit – einen kritischen Gesellschaftskommentar (Teil II). Der Argumentationsbogen, den die Studie insgesamt spannt, ist also derjenige vom detaillierten Blick auf literarische Verfahrensweisen hin zum Weltbezug, um über das Leitthema der Störung zu zeigen, wie in der Prosa Wolfs experimentelle literarische Formgebung und Auseinandersetzung mit Realität Hand in Hand gehen.⁴⁸ In den Schlussbemerkungen werden die Ergebnisse der Textanalysen resümierend zusammengeführt und im literaturhistorischen Diskurs kontextualisiert.

Alldem vorangehend umreißen im Folgenden einige grundlegende einführende Überlegungen zum Prinzip der Störung, zu Ror Wolfs ›radikalem Realismus‹ im Kontext der 1950er–1980er Jahre und zum Realitätsverhältnis experimentellen Prosaschreibens das Vokabular, den literaturgeschichtlichen Ort der Prosa Wolfs sowie den theoretischen Einsatz der vorliegenden Arbeit.

48 Die Kapitel bauen aufeinander auf und entwickeln einen zusammenhängenden Argumentationsgang. Um sicherzustellen, dass die Kapitel dennoch auch einzeln lesbar sind, werden gelegentlich schon behandelte Themen und Thesen wieder aufgegriffen und Querverbindungen zu anderen Kapiteln hervorgehoben.

Produktive Unruhestiftung. Vokabel, Prinzip und Einsatz der Störung

Perhaps trouble need not carry such a negative valence.⁴⁹

›Stören‹, so das *Digitale Wörterbuch der Deutschen Sprache*, bedeutet »jmdn., etw. aus seiner gewohnten Ordnung bringen«, »den ruhigen Fortgang hindern, belästigen, nicht in einen Zusammenhang hineinpassen«.⁵⁰ Sprachgeschichtlich fallen im Neuhochdeutschen ›stören‹ zwei Verbfamilien zusammen: Die Linie von ›zerstreuen‹ leitet sich vom Althochdeutschen *stören*, »zerstören« ab und erweitert sich im Mittelhochdeutschen zu *stæren*, »auseinanderstreuen, zerstreuen, verwirren, vernichten, zerstören«; die Linie von ›stochern‹ (im mhd. *stürn*, »stochern, stacheln, antreiben«, im nhd. bis ins 18. Jhd. *stüren*, »stochern, herumwühlen«), stammt wie das Englische ›to stir‹, »bewegen, anregen, aufrühren, rütteln«, vom Germanischen **sturjan* sowie dem Altnordischen *styr*, »Tumult, Kampf« bzw. *sturla* »in Unordnung bringen, stören« ab, wobei das Germanische **stur-* (wie auch die zugehörigen neuhochdeutschen Wörter ›Sturm‹ und ›Quirk‹) der indoeuropäischen Wurzel **tuer-*, **tur-*, **tur-*, **tru-*, »drehen, quirlen, wirbeln« zugeordnet werden.⁵¹ Die ›Störung‹ ist im Sprachgebrauch ausgehend von diesem Bedeutungsfeld mit negativen Konnotationen belegt und gefasst als »Minderung der gewohnten Ordnung«, als »Abhaltung [...] von einer Tätigkeit«, als »Beeinträchtigung, Behinderung«.⁵² Ein ganz ähnliches semantisches Spektrum hat der Begriff ›Perturbation‹, welcher vom lateinischen *turbatio* mit der Wurzel *turba* abgeleitet ist, einem Terminus, der von Trübung über Verwirrung, Unordnung und Trubel, Tumult und Turbulenz bis hin zu Aufwiegelung und politischer Umwälzung reicht.⁵³

In den Wissenschaften werden, einhergehend mit der Entwicklung der Konzepte von ›Normalität‹ bzw. ›Normalismus‹, seit dem 19. Jahrhundert disziplinübergreifend vermehrt Fragen nach dem *Prinzip* der Störung gestellt: Ob in Rechtstheorie, Medizin

49 BUTLER, *Gender Trouble*, xxvii. »To make trouble«, so fährt Butler fort, »was, within the reigning discourse of my childhood, something one should never do precisely because that would get one in trouble. The rebellion and its reprimand seemed to be caught up in the same terms, a phenomenon that gave rise to my first critical insight into the subtle ruse of power: the prevailing law threatened one with trouble, even put one in trouble, all to keep one out of trouble. Hence, I concluded that trouble is inevitable and the task, how best to make it, what best way to be in it.«

50 Lemma »stören«, in: DWDS, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.

51 Ebd.

52 Lemma »Störung«, in: DWDS, zuletzt abgerufen am 01.10.2023. Zu den negativen Konnotationen der Wortfamilie um ›stören‹ vgl. im Neuhochdeutschen etwa auch ›verstört‹ (»verwirrt, aus dem seelischen Gleichgewicht gebracht«), ›Zerstörer‹ (»schnelles Kriegsschiff«) oder ›Störenfried‹ (»Unruhestifter«, anfangs auch im Sinne von ›Teufel«), sowie – ex negativo – das sich im 20. Jahrhundert etablierende ›entstören‹ (»elektrotechnisch ›störungsfrei machen‹): Lemma »stören«, in: DWDS, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.

53 Vgl. die Lemmata »turba«, »turbatio«, »turbido«, in: *Der neue Georges*, 4845–4848; zu »perturbatio« 3637f. Im Englischen entspringen dieser Wurzel u.a. die Begriffe *disturbance*, *turbulence*, *trouble* – vgl. exemplarisch das Lemma »trouble«, in: HOAD (Hg.), *The Concise Oxford Dictionary of English Etymology*, 506.

und Biologie, Psychoanalyse, Informationstheorie, Kybernetik oder Kommunikationswissenschaft – die Störung wird als Ausnahmezustand, als Dysfunktion, als Unfall oder Rauschen, kurz: als Gegenpol zu Ordnung und Gleichgewicht bestimmt.⁵⁴ In den für diese Studie besonders interessanten Medienwissenschaften, wo vor allem die ästhetische Eigenlogik der medialen Störung untersucht wird, wurde die Störung als Beschreibungskategorie in den meisten Fällen ausgehend von der mathematischen Informationstheorie Claude Shannons und dessen kanonischer Definition von *noise*/Rauschen als Differenz zum Signal aufgegriffen.⁵⁵ Schon früh wurde in diesem Kontext das Prinzip der Störung von seinen negativen Konnotationen befreit. Zwischen 1946 und 1953 wurde in zehn interdisziplinären Konferenzen unter dem Titel *Cybernetics. Circular Causal, and Feedback Mechanisms in Biological and Social Systems* die Grundlegung einer allgemeinen Theorie von via Rückkopplung operierenden Systemen geleistet.⁵⁶ Die Störung wird hier nicht primär als eine gezielte Unterbrechung, sondern als »nicht-intentionale[] Unordnung (Rauschen)« verhandelt. Diese Unordnung avanciert in der Folge zu einem unspezifischen »Repertoire der Entstehung neuer Ordnung«, das vom Wissenschaftsphilosophen Heinz von Förster 1960 als »order-from-noise-principle« gefasst, und damit zum zentralen Stichwortgeber späterer Theorien autopoietischer Systeme wurde.⁵⁷

Seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird das Prinzip der Störung immer häufiger auch in der Philosophie sowie den Sozial- und Geisteswissenschaften diskutiert.⁵⁸ Begreift man die Störung als eine Unterbrechung der Vorstellungen von Normalität und der Stabilität eines Systems, liegt das Potential des Nachdenkens über Störungen wie auch deren Imaginationen auf der Hand: Beim Auftreten einer Störung

54 Zum Einhergehen des Aufkommens eines Interesses an der Störung im 19. Jahrhundert mit der Entwicklung des Normalismus vgl. LINK, *Versuch über den Normalismus* (2009).

55 Vgl. SHANNON, »Communication in the Presence of Noise« (1998). Die eigentliche Pointe von Shannons Störungsbegriffs ist nach Albert Kümmel, dass dieser ein »rein syntaktische[r] Informationsbegriff« ist: Er erkläre »die Wahlfreiheit zum Maß der Information und führt zu der für die Kryptographie entscheidende Folgerung, daß ein Höchstmaß an Information und ein Höchstmaß an Störung nicht zu unterscheiden sind.« KÜMMEL, »Störung«, 231. Eine Linie, die sich von Shannon zu unter anderem Michel Serres und Friedrich Kittler ziehen lässt, ist die Wertung der Störung als destruktives Element in der Kommunikation: vgl. SERRES, *Der Parasit* (1981); KITTLER, *Grammophon, Film, Typewriter* (1986) und KITTLER, »Signal-Rausch-Abstand« (1993). In medien- und informations-theoretischen Diskursen steht das Rauschen für den »Gegensatz von Struktur, Ordnung und Information und gilt damit als Synonym für Chaos, Unordnung oder gar Störung.« Als »Nicht-Diskretes« ohne »Struktur« oder »Zeichencharakter« ist das Phänomen des Rauschens »schlechthin das Gegenteil seiner sprachlichen Bezeichnung«: HIEPKO/STOPKA, »Einleitung [Rauschen]«, 10. Zugleich aber bildet das Rauschen »den notwendigen Hintergrund von Sinn«: Auch die Nachrichtentechnik ist gezwungen, »Nachrichtengewinnung zuallererst als einen Vorgang der Rauschfilterung zu definieren«: Ebd., 11f.

56 Vgl. KÜMMEL, »Störung«, 232.

57 Ebd. »Die Chaostheorie, die seit der zweiten Hälfte der achtziger Jahre auch außerhalb von mathematisch-physikalischen Spezialanwendungen in den Geistes- und Sozialwissenschaften Anhänger fand«, so kommentiert Kümmel, »ist einerseits die vollständige Enttöbung und Positivierung der Störung als Unordnung, andererseits jedoch auch das Versprechen auf ihre totale Exorzierung.«

58 Vgl. GANSEL/ÄCHTLER, »Das ›Prinzip Störung‹ in den Geistes- und Sozialwissenschaften« (2013).

widerspricht die Erfahrung der Erwartung, wodurch Perspektiven auf Norm-Erwartungen und gängige Grenzziehungen, auf Verhältnisse von Ordnung und Unordnung eröffnet werden.⁵⁹ Die Störung rückt als das vermeintlich Andere der Normalität individuelle wie kollektive Vorstellungen von Wirklichkeit in den Blick und erweist sich aufgrund ihres Irritationspotentials als anschlussfähig für vielfältige sozial-, kultur-, sprach- und medienwissenschaftliche, aber auch ästhetische Ansätze.⁶⁰ Gerade die Adaption des Prinzips aus epistemologischen und kulturwissenschaftlichen Perspektiven führte zu einer Bedeutungserweiterung des Begriffs, der dezidiert die *produktive* Funktion der Störung betont.⁶¹

Niklas Luhmann versteht ›Irritation‹ bzw. ›Perturbation/Störung‹ systemtheoretisch als konstruktive Prinzipien, die in Form von ›Selbstirritation‹ Anstoß geben sowohl für Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibung wie auch für kommunikative Bearbeitung von Störimpulsen, die so zur Voraussetzung systemischer Entwicklung werden. In einer auf die Funktionsweise von Systemen gerichteten Perspektive, in der subjektive Handlungsweisen eine untergeordnete Rolle spielen oder gar verzichtbar erscheinen, erweist sich die Störung (als Manifestation von Kontingenz) letztlich als stabilisierend

-
- 59 Vgl. zu dieser Diagnose und grundlegend zur Störung als Wissensfigur die Veröffentlichungen der Forschungsgruppe *The Principle of Disruption*, besonders KOCH et al., »Imaginationen der Störung« (2016) und KOCH, »Heart of Darkness«, 60–62 sowie die beiden Zeitschriftenausgaben: KOCH/HABSCHIED (Hg.), *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 173 (2014) zu »Katastrophen, Krisen, Störungen« sowie KOCH/PETERSEN/VOGL (Hg.), *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 2 (2011) zum Thema »Störfälle«. Laut Kaja Silverman werden moderne Gesellschaften durch (historisch variierende) ›dominante Fiktionen‹ der Störung organisiert: SILVERMAN, *Male Subjectivity at the Margins* (1992). Gerade in Zeiten, in denen Sicherheit und Prävention leitende Themen in Politik und Gesellschaft darstellen, rückt die Störung ins Zentrum der Aufmerksamkeit: Die Störung als das Andere des Normalverlaufs soll, wurde sie nicht vorausgesehen und verhindert, doch zumindest eingedämmt oder nachträglich behoben werden. Vgl. hierzu HORN, *Zukunft als Katastrophe*, 12f.
- 60 Für einen auf Literatur ausgerichteten Ansatz vgl. GANSEL, »Zu Aspekten einer Bestimmung der Kategorie ›Störung‹« (2013). Gansel differenziert die Kategorie Störung nach unterschiedlichen Intensitätsgraden in (integrierbare) Aufstörung, (reparierbare) Verstörung und (nicht integrierbare, irreversible) Zerstörung aus; vgl. ebd., insb. 31f. Zum Phänomen des Rauschens (in der Literatur) vgl. etwa SEEL, *Ästhetik des Erscheinens* (2000), der das Rauschen als künstlerische Darstellung des Undarstellbaren fokussiert, sowie STOPKA, *Semantik des Rauschens* (2005).
- 61 Vgl. exemplarisch KOCH et al. (Hg.), *Disruption in the Arts* (2018). Die Herausgeber machen die Störung aus als eine »meta-category for the critical and artistic analysis of our times« und konstatieren: »the first thing that needs to be emphasized is the productive character of disruptions. Disruption designates interruptions – thus, not the definitive collapse or the destruction of habitual practices of reception and/or decoding. In the mode of disruption, the latter are not only rendered temporally dysfunctional but also rendered visible in the same stroke«. KOCH et al., »Disruption in the Arts«, IX. – Freilich gibt es im Kontext der Forschung zum Prinzip Störung auch Untersuchungen, die nicht unter diesem Schlagwort laufen. Vgl. etwa INGOLD/SÁNCHEZ (Hg.), *Fehler im System* (2008), die den Fehler als Wendepunkt und Katalysator starkmachen, der eine »produktive Störfunktion« erfülle, indem er als »Innovationsprinzip« einen Normbruch einer etablierten Ordnung darstelle. INGOLD/SÁNCHEZ, »Zur Einführung [Fehler im System]«, 12. Sie halten zur Produktivität dieses Normbruchs fest: »in der Natur wie in der Kunst sind Fehler oder Irrtümer nicht nur nicht vermeidbar, sie sind geradezu ein evolutionäres Erfordernis dafür, dass immer wieder andere, bessere, weiterführende Verfahren und Ergebnisse realisiert werden können.« Ebd., 11.

und systemerhaltend.⁶² Aber auch aus einer vom Subjekt her gedachten Perspektive rückt das Prinzip des Störens ins theoretische Interesse, insbesondere im Kontext (queer-)feministischer Gesellschaftstheorie. Hier jedoch sind es die handlungsmächtigen Subjekte, die, zumindest potentiell, etablierte Systeme herausfordern können. Im Anschluss an Judith Butlers *Gender Trouble* konzeptualisiert etwa Sara Ahmed *trouble* als eng mit Subversion, Ungehorsam und Eigensinn verknüpfte Provokation produktiver Unruhe. Die Störung stiftet Aufruhr, *stirs up*: Sie bringt mit ihren turbatorischen Qualitäten allen Beteiligten *trouble* – und kann zugleich durch die Aufstörung der bis dahin geltenden Ordnung neue Möglichkeitsräume und Sichtweisen sowie reale Veränderungsoptionen eröffnen.⁶³

In der Störung erscheint, so legen die hier geworfenen Schlaglichter auf Vokabel und einige theoretische Konzeptualisierungsansätze nahe, eine bis dahin nicht sichtbare Wirklichkeit: Als Un-Ordnung führt die Störung zur Infragestellung, möglicherweise auch zur Umwälzung des bisher als selbstverständliche Wirklichkeit Erfassten. Das breite semantische Spektrum des Begriffs und insbesondere dessen produktive Dimension wird in dieser Arbeit für die vielfältigen Spielformen der Störung in den Prosatexten Ror Wolfs fruchtbar gemacht. Schließlich sind, wie Lars Koch und Tobias Nanz formulieren, »[ä]sthetische Störungsverfahren« als »experimentelle Bohrungen in den diskursiven Untergrund der Wirklichkeit« zu verstehen.⁶⁴ Phänomene von Störungen des Erzählens (etwa über hochgradig unzuverlässige Vermittlungsinstanzen oder die Inszenierung textuellen Rauschens) über die Störung der Geschlossenheit der Texte (etwa durch Collagetechnik und Erzählabbrüche) hin zur Auflösung tradiertter Denkbilder und Ordnungsmuster (wie etwa Kultur vs. Natur) werden daraufhin untersucht, in welcher

62 Vgl. etwa LUHMANN, *Einführung in die Systemtheorie*, 122: »Störung heißt also, einen Informationsverarbeitungsprozess in Gang zu setzen, der im System operativ gehandhabt werden kann, etwa im Bewusstsein durch Überlegung oder durch Umlenkung der Wahrnehmung auf die Störstelle bewältigt oder in der Kommunikation kommunikativ behandelt werden kann. Man fragt zurück, man thematisiert eine Störung.« Die systemtheoretischen Grundüberlegungen machen das Prinzip Störung u.a. an Theoreme und Kategorien der Diskursanalyse anschließbar, die insbesondere Jürgen Link in *Versuch über den Normalismus* (2009) näher beleuchtet hat. Gerade in Bezug auf den gesellschaftlichen Umgang mit Störungen, Krisen und Katastrophen hat sich das Denken seit den 1970er Jahren verändert. Systemtheoretische Ansätze ermöglichten, so Sabine Höhler, »eine neue Haltung zum Kontrollverlust«, da das Systemversagen »zur Bedingung für die Selbstoptimierung des Systems«, zum »Motor der Evolution« erklärt wurde: HÖHLER, »Resilienz«, 427f. Unter dem Begriff der Resilienz wird die Fähigkeit eines Systems verstanden, »akute Störungen und Stresssituationen zu bewältigen«, es stellt mithin das Maß für die »systemische Überlebenswahrscheinlichkeit« dar (ebd., 428). Das resiliente System ist zwar angreifbar, aber nicht zerstörbar: Es folgt nicht mehr einem »linearen Ideal der Erholung«, sondern geht »in neue stabile Konfigurationen über«. Ebd., 429.

63 Vgl. AHMED, »Being in Trouble«, 184f.

64 KOCH/NANZ, »Ästhetische Experimente«, 98. Die vorliegende Studie schließt sich der Auffassung der Autoren an, welche im Vorwort zu ihrem Band *Disruption in the Arts* konstatieren, »that experimental systems of aesthetic disruption harbor an epistemological potential that can prove seminal in observing and critiquing the political-cultural constitutive conditions of acts of referring to the world in the media. Disruptions in the arts [...] always prove to be a political effort designed to perturb or introduce radical change into certain social arrangements.« KOCH/NANZ/PAUSE, »Disruption in the Arts: Prologue«, XI.

Weise sie Vorstellungen von Ordnung und Realität und das Verhältnis der Texte zu diesen verhandeln. Weit entfernt davon, die Störung als Unfall oder Fehler, als Blockade, Verweigerung oder Negation, als Irrtum oder Defizit, Scheitern oder Misslingen zu lesen, rücken die Analysen das irritierende, provozierende und kritische *Potential* der Störung in den Blick.

Die Störung als Erscheinung des Realen? Das Reale als Faszinationsfigur und Herausforderung

Die Störung kann, so lässt sich vor dem skizzierten Hintergrund konstatieren, einen Modus darstellen, in dem eine Faszinationsfigur ins Blickfeld rückt, die Albrecht Koschorke als »grundsätzliche epistemologische Problematik der Moderne«⁶⁵ benennt: nämlich ein »Reales«, das »irgendwo hinter dem Schirm herrschender Realitätskonventionen«, also »abseits gesellschaftlich normierter Verfügbarmachung von Realität« vermutet und gesucht wird.⁶⁶ Die Verwendung des Begriffs des Realen sei hierbei disparat. Mal werde mit diesem schlicht die äußere Realität, andernorts eine opake, nicht zu konzeptualisierenden Entität bezeichnet. Dies gründe in der zu bezeichnenden Sache selbst: Das Reale suggeriere zwar etwas Eigentliches oder Wesentliches, erscheine allerdings nur im Modus der Verweigerung und des Entzugs. In modernen Gesellschaften, deren Weltbezug trotz fortgeschrittener naturwissenschaftlicher Weltbeherrschung ein instabiler und ungeklärter sei, bilde dieses Reale als »widersprüchlich-zwiespältige[] Schwellenfigur«, die sich niemals gänzlich in kulturelle Repräsentationen bannen ließe, einen konstanten Verhandlungsgegenstand und »permanenten Unruheherd der gesellschaftlichen Semiose, der immer neue alltags- und kunstästhetische Ausgestaltungen stimuliert«.⁶⁷

Niemand hat den Begriff wohl so stark geprägt wie Jaques Lacan, durch dessen Begriffstrias des Symbolischen, Imaginären und Realen das letztere zu einem weit über die Psychoanalyse hinaus rezipierten und wirksamen Konzept avancierte.⁶⁸ Als Anderes

65 KOSCHORKE, »Unvermeidlich und nicht zu fassen«, 18.

66 KOSCHORKE, »Das Mysterium des Realen in der Moderne«, 15 und 26.

67 Ebd., 16.

68 Der Begriff hat allerdings eine Vorgeschichte, die auch Lacan vertraut gewesen sein dürfte: Im frühen 20. Jahrhundert entwickelte der Epistemologe Émile Meyerson in *Identität und Wirklichkeit* (*Identité et Réalité*, 1908) einen Begriff des Realen, der von einem Prinzip des Werdens ausgeht und also nicht auf einen ontologischen Terminus wie »Sein« oder »Existenz« zu reduzieren ist. Henri Bergsons Kritik einer rationalen Tradition des Denkens folgend konzeptualisiert Meyerson das Reale in Opposition zu Identität und Kausalität als ein Nicht-Identisches, Irrationales, das als epistemologische Form in einer spezifischen Weise für die Erfahrung von Wirklichkeit steht und auch im Register der Fiktion aufzufinden ist. Vgl. MEYERSON, *Identität und Wirklichkeit* (1930), insb. das Kapitel »Das Irrationale«, ebd., 302–336. Zum Rekurs Lacans auf Meyerson vgl. WÖRLER, *Das Symbolische, das Imaginäre und das Reale* (2015), insb. 15f. – Der Begriff des Realen wurde in Theorie wie Forschung ausgehend von Lacan vielfach aufgegriffen, ist allerdings keineswegs leicht zu operationalisieren. Ihn »in lacanschem Sinne« zu verwenden, erscheint als überaus problematisch, durchläuft der Begriff doch innerhalb des Werks Lacans immer wieder neue Bedeutungsverschiebungen und lässt sich zudem nicht als Einzelbegriff aus dem Denkszusammenhang der Register Symbolisches-Imaginäres-Reales extrahieren. Vgl. zu den Schwierigkeiten im Umgang mit Lacans *Œuvre* wie dem Begriff des Realen einführend EVANS, *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*, insb. 250–253.

der durch Imaginäres und Symbolisches konstituierten Realität ist das Reale für Lacan der Ort dessen, was sich außerhalb der menschlichen Fähigkeit zur Symbolisierung und Imagination befindet; der irreduzible Bereich der Nicht-Bedeutung.⁶⁹ Die Begegnung mit dem Realen bleibt so stets eine unmögliche Begegnung: Das Reale spricht nicht für sich selbst, sondern ist auf ein Anderes angewiesen, das auf seine Präsenz verweist.⁷⁰ In seinen immer wieder aufs Neue vorgenommenen Umkreisungen des Realen spielt Lacan sowohl auf konkrete Materialität und Faktizität an wie auf einen Ort der Abwesenheit, der Leerstelle, des Unsagbaren, mit dem »das Nicht-Existierende zu denken, das Leere, Abwesende erfahrbar zu machen« versucht werden könnte.⁷¹ Dennoch gibt es, wie Martine Lerude betont, eine intuitive Erfahrung des lacanschen Realen – etwa in Phänomenen wie »the uncanny, anxiety, the nonmeaningful, and poetic humor that plays upon words at the expense of meaning«. Gerade dann, wenn die Rahmung des Imaginären ins Schwanken gerät, »when reality is no longer organized and pacified by the fantasy screen, the experience of the real emerges«.⁷²

Aufbauend auf Lacan macht Markus Rautzenberg in seiner medienphilosophischen Studie zur *Gegenwendigkeit der Störung* das Reale als ein Präsenzphänomen stark, das aufs Engste mit dem Phänomen der Störung verknüpft ist. Die Antwort auf die Frage, wie ein beständig insistierendes Reales erfasst beziehungsweise beschrieben werden kann, findet er in der Störung als ›gegenwendiger‹ Dynamik, die er als »konstitutive Paradoxie medialer Vollzüge« begreift.⁷³ In der (zuvorderst medien- und informationstheoretisch gedachten) Störung erscheint das Reale als ›absolute‹ *ekstasis*, als »reine Anwesenheit, die jedoch nicht zwingend Anwesenheit von etwas sein muss«; eine Präsenz also, die sich keinesfalls auf physische Anwesenheit reduzieren lässt.⁷⁴ Wenngleich sich auch für Rautzenberg das Reale jeglicher Repräsentation entzieht, so sei es gleichwohl »in seiner zu-stoßenden Ereignishaftigkeit als Störung, Katastrophe oder Rauschen« erfahr- und inszenierbar: »*Ekstasis* ist der Modus, in dem das Reale in seiner *sphaera activitatis* an der Grenze des Repräsentierbaren erahnbar wird.«⁷⁵

Im literarischen Text lässt sich dieser Modus mit Albrecht Koschorke einerseits als Entzug und Mangel, andererseits als überwältigendes Zuviel identifizieren. Das Reale

69 Vgl. zum Realen bei Lacan insb. das Kapitel *Tyche und Automaton* in LACAN, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse* (1978). »Defined as what escapes the symbolic«, so Martine Lerude, »the real can be neither spoken nor written.« LERUDE, »The Real (Lacan)«, 1453. Wie groß das Vermögen zur Symbolisierung und Imagination auch sei, »there remains an irreducible realm of the nonmeaning, and that is where the real is located«. Ebd., 1454. Vgl. einführend zum Werk Lacans auch MILLER, »Context and Concepts« (1995) sowie FINK, *Das Lacansche Subjekt* (2006).

70 Das Reale, so Bruce Fink, »is represented but never presented«: FINK, »The Real Cause of Repetition«, 227.

71 WIDMER, *Subversion des Begehrens*, 18.

72 LERUDE, »The Real (Lacan)«, 1454.

73 RAUTZENBERG, *Die Gegenwendigkeit der Störung*, 18. Die ›Gegenwendigkeit‹, die begrifflich Martin Heidegger entlehnt ist, wird gefasst als »Qualität, die sich dem Begrifflichen verweigert, indem sie sich durch ihre Wendigkeit dem Zugriff sprachlicher Arretierung entgegenstellt, ständig entgleitet, jedoch durch eine eigentümliche Insistenz wiederum sich nicht ignorieren lässt.« Ebd.

74 Vgl. ebd., 58–63, Zitate 58.

75 Ebd., 144. So ist für Rautzenberg (im Gegensatz etwa zu Kittler) das Rauschen nicht *das* Reale, sondern »eine Form der Insistenz des Realen«: Ebd., 143.

ist »undarstellbar, unsagbar, nicht fixierbar«, kann allerdings durch Störung oder Zusammenbruch auf sich aufmerksam machen.⁷⁶

Als Chiffre einer massiven Präsenz, die indessen nicht kulturell einverleibt werden kann und sich in dem Maß entzieht, indem man sie beschwört, kann das Reale, typologisch vereinfacht, zwei Erscheinungsformen annehmen: defensiv als Unnahbares, als eine nur indirekt erschließbare Spur oder auch als widerständiger Rest; offensiv in der Figur eines katastrophischen *Einbruchs des Realen*.⁷⁷

Das zur ästhetischen Bearbeitung drängende Reale stellt sowohl als Gegenstand wie auch im Rahmen der Darstellung eine enorme Herausforderung dar, sperrt es sich doch gerade gegenüber propositionaler Fixierung und treibt (als außerhalb der Sphäre sprachlich-ästhetischer Konvention Befindliches) die Sprache notwendigerweise an ihre Grenze.⁷⁸ In künstlerischen Praktiken, die sich vom Problem des Realen herausfordern lassen, evoziert das Reale auf der »Schwelle zwischen Artikulation und Desartikulation«⁷⁹ eine »liminale Dynamik [...], in der die Kräfte der Figuration und Defiguration ineinanderwirken« und bildet so den »Quellgrund einer teils verstörenden, teils aber auch befreienden Unsicherheit, der neue formalästhetische Verfahren aus sich hervortreibt«.⁸⁰

Das der vorliegenden Studie zugrundeliegende Verständnis des Verhältnisses von Störung und Realem baut auf den hier herangezogenen Konzeptualisierungen auf. *Das Reale*, so lässt sich in Anwendung Rautzenbergs medienphilosophischer Überlegungen auf literarische Texte hin formulieren, *ist nicht, sondern es zeigt sich* – und zwar *im Modus der Störung im Text*. Das Reale kann so, im Anschluss an Koschorke, in liminalen Phänomenen im Text identifiziert werden. Ziel einer sich den mannigfaltigen Formen von Störung in Wolfs Prosawerk widmenden Arbeit kann und soll dabei nicht sein, das sich im Text zeigende Reale hermeneutisch zu »entschlüsseln«, um es so zu (re-)semiotisieren.⁸¹ Vielmehr wird in den Textanalysen untersucht, durch welche darstellungstechnischen Verfahren auf ein Reales *gezeigt* wird, dessen Alterität dabei zugleich erhalten bleibt. Das Reale, wie es hier verstanden wird, bildet also keine »substanzielle oder ontologische Größe«, sondern steht vielmehr »als ein lexikalischer Platzhalter für die jeweiligen Geltungsgrenzen von Bezeichnungssystemen«.⁸²

76 KOSCHORKE, »Unvermeidlich und nicht zu fassen«, 19, Kursiv. im Original.

77 KOSCHORKE, »Das Mysterium des Realen in der Moderne«, 27. Das so breite wie unterbestimmte semantische Spektrum des Realen umfasse etwa »Natur, Wahrheit, Seinsdichte, Sinnlichkeit, Materialität, Evidenz, Körper, Leben, Unmittelbarkeit, Offenbarung und das Heilige« ebenso wie »das Neue, die Anomalie, das schockhaft Erfahrene und die reine Gewalt«. Ebd., 28.

78 Vgl. ebd., 28f. Das Reale habe »seine Heimat in einem unbestimmbaren Jenseits der Zeichenordnung, die es gleichzeitig rückversichert und gestaltlos bedroht. Wird es jedoch in diese Zeichenordnung hineingezogen und mit ihren Mitteln zur Erscheinung gebracht – das heißt: gestalthaft, greifbar und eindeutig gemacht –, verliert es seine ontologische Substanz.« KOSCHORKE, »Unvermeidlich und nicht zu fassen«, 18.

79 Ebd., 19.

80 KOSCHORKE, »Das Mysterium des Realen in der Moderne«, 28 und 29.

81 Vgl. hierzu auch RAUTZENBERG, *Die Gegenwendigkeit der Störung*, 246.

82 KOSCHORKE, »Unvermeidlich und nicht zu fassen«, 21. Lacans Prägung des Begriffs ist in der vorliegenden Studie für die Beschreibung des Verhältnisses von Störung und Realem vor allem

Auf dieser Grundlage lassen sich die bereits eingeführten Grundannahmen dieser Studie präzisieren. Ror Wolf lässt sich in seinem Schreiben, so die erste Leithypothese, vom Problem des Realen herausfordern. Die Störung, so die daran anschließende zweite Leithypothese, bildet in seiner Prosa das Prinzip, das es ermöglicht, ein an der Schwelle der Repräsentation befindliches Reales erscheinen zu lassen und neue Formen des (verstörend wie befreiend unsicheren) Zugriffs auf Wirklichkeit zu erproben. In Wolfs langer Prosa oszilliert das durch Störungen sich zeigende Reale, wie zu sehen sein wird, zwischen Sprachmaterialität und irreduziblem Nicht-Sinn, zwischen der Inszenierung von Lücken wie auch von Katastrophen, zwischen sich aus radikaler Kontingenz speisendem Grauen und grotesk-komischer Idiotie.⁸³

Ror Wolfs Schreibweise, die das Prinzip der Störung, das ›Anstacheln, Anspitzen, Aufkratzen‹ in ihr Zentrum stellt, kommt in ihrem literaturhistorischen Kontext insofern eine Sonderrolle zu, als dass das Spektrum an Verfahren, Formen und Figuren des Störens im Vergleich zu anderen Autor:innen nicht nur ein besonders breites ist, sondern dass dieses das zentrale die Prosapoetik Wolfs konstituierende Merkmal darstellt. Gleichwohl ist die Infragestellung tradiertter Vorstellungen von (Erzähl-)Literatur, die gezielte Irritation und Provokation und der (aufwiegelnde) Einbezug der Leser:innen für viele Autor:innen insbesondere in den 1960er und 1970er Jahren Programm – und zwar bei Wolf wie auch bei anderen Schreibenden nicht nur in Reaktion auf das Problem des Realen sondern ganz explizit auch im Dienste eines literarischen ›Realismus‹.

»Alle Schriftsteller glauben, Realisten zu sein«. Poetologische Positionen zwischen realistischem Erzählen und experimentellem Prosaschreiben

Es gibt keinen Realismus, in dem die Form unsichtbar ist, die Form ist in jeder tatsächlich realistischen Literatur spürbar anwesend, und also auf irgendeine Weise: künstlich, das kann es nicht anders geben, wer etwas anderes behauptet LÜGT⁸⁴

In seinem Werk, so präzisiert Wolf 1988 seine bereits in *Meine Voraussetzungen* ange-deutete Ausrichtung auf Wirklichkeit, 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

als diskursgeschichtlicher Hintergrund mitzudenken. Das Reale wird als Faszinationsphänomen verstanden, das im Denken und Arbeiten von Künstler:innen wie Theoretiker:innen unterschiedlichster Medien und Fachrichtungen vor und nach, mit und gegen Lacan gegenwärtig ist, was im Verlauf der Analysen je themenbezogen berücksichtigt wird.

83 Insbesondere der Zugriff Clément Rossets, der in seinen Arbeiten das Reale nicht nur mit dem furchterregenden Anderen unter der Maske des Bekannten, sondern auch mit dem Bizarren, Lächerlichen und Komischen kurzschließt, erweist sich für die Analyse der Prosa Wolfs als fruchtbar. Vgl. ROSSET, *Das Reale* (1988) sowie ROSSET, *Das Reale in seiner Einzigartigkeit* (2000).

84 LOTZ, »ÜBER DAS SCHREIBEN, UND JA: FÜRS THEATER«, zuletzt abgerufen am 01.10.2023, unter der Zwischenüberschrift »6. Realismus«.

Realismus!«⁸⁵ Immer wieder rekurriert Wolf auf ähnliche Weise auf die Zuwendung seiner Texte zur Wirklichkeit. In einem schriftlichen Interview mit Carola Gruber im Jahr 2010 bezeichnet er sich, wenn auch augenzwinkernd und mit Anführungszeichen versehen, als »einen ›radikalen Realisten‹.«⁸⁶ Kurz darauf konstatiert er im selben Gespräch, bei seinen Bildcollagen handele es sich in Relation zu seinen Texten um

andere Darstellungsversuche der Wirklichkeit. – Bild und Text sind gleichberechtigte Partner: zwei Möglichkeiten, unsere Umgebungen wiederzugeben, unsere Verhältnisse sichtbar zu machen: Die Wirklichkeit ist radikal, katastrophal, trivial, idyllisch, monströs, erotisch, rätselhaft undsoweiter.⁸⁷

Mit dieser Beanspruchung des Realismusbegriffs für das eigene Schreiben steht Wolf – gerade im Kontext experimenteller Schreibweisen – keineswegs alleine da. In den Nachkriegsjahrzehnten des 20. Jahrhunderts stellen viele Autor:innen die Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Realität neu, wobei für ihre Selbsteinschätzung, wie Alain Robbe-Grillet konstatiert, kaum eine Rolle spielt, in welcher literarischen Tradition sie schreiben: »Alle Schriftsteller glauben, Realisten zu sein. [...] Sicher muß man in diesem Punkt ihnen allen Vertrauen schenken. Die wirkliche Welt interessiert sie; jeder bemüht sich, einfach ›Reales‹ zu schaffen.«⁸⁸ In der Suche nach einer zeitgemäßen realistischen Prosaform ist auch für die poetologischen Selbstverortungen der deutschsprachigen Autor:innen in den 1950er und 1960er Jahren das von den Nouveau Romanciers programmatisch formulierte neue ästhetische Bewusstsein allgegenwärtig. Dies gilt insbesondere für Ror Wolf, dessen Schreiben, wie gezeigt werden wird, ohne die Impulse der französischen Literatur und Theoriebildung der Zeit kaum denkbar ist.

Die teils stark divergierenden theoretischen Stellungnahmen aus dem Umfeld des Nouveau Roman sind von einer zentralen Gemeinsamkeit geprägt: Sie lehnen die Tradition des erzählenden Realismus des 19. Jahrhunderts kategorisch ab. Nathalie

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

86 WOLF, »Interview mit Ror Wolf«, 304. Diese für die vorliegende Studie titelgebende Aussage Wolfs wird in Kap. II.3 noch ausführlicher kommentiert; die Verwendung der Anführungszeichen sowie die Hinzufügung, diese »Behauptung« sei allerdings »nicht ganz so ernst« zu nehmen, wird in den Schlussbemerkungen aufgegriffen. – Derartige Stellungnahmen finden sich nicht nur in Epitexten. In der vermeintlich paratextuellen Schlussbemerkung von *Raoul Tranchirers Bemerkungen über die Stille* von 2005, dem Abschlussband der *Enzyklopädie für unerschrockene Leser*, weist ein Robert Collunder auf die »radikale[] Beschäftigung mit den Geheimnissen der Welt« Raoul Tranchirers hin, dessen Enzyklopädie eine »einzigartige Besichtigung der Wirklichkeit« darstelle. WOLF, *Raoul Tranchirers Bemerkungen über die Stille*, 155f. Raoul Tranchirer, Pseudonym Ror Wolfs, trägt hierbei überaus deutliche Züge des Autors: Er »erscheint« (wie Ror Wolf selbst wohl nach seiner Ausreise aus der DDR) im Jahr 1953 »mit einer Reisetasche auf dem Bahnhofsgelände« des Anhalter Bahnhof in Berlin. Ebd.

87 WOLF, »Interview mit Ror Wolf«, 306.

88 »Der Realismus«, so führt Robbe-Grillet seinen Gedanken weiter aus, »ist die Ideologie, die jeder gegen seinen Nachbarn ins Feld führt, die Eigenschaft, die jeder für sich allein zu besitzen glaubt. Das ist seit jeher so gewesen: aus Bemühung um Realismus hat jede neue literarische Schule die ihr vorangehende bekämpft [...]. Wenn sie sich nicht einig sind, so nur deshalb, weil jeder verschiedene Vorstellungen von der Wirklichkeit hat.« ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 109f.

Sarraute betitelt mit ihrer 1956 veröffentlichten, 1963 in Deutschland erschienenen Essaysammlung *L'ère du soupçon* die Gegenwart als ein *Zeitalter des Argwohns*, in dem der traditionelle Roman seine Fähigkeit, Wirklichkeit zu erfassen, eingebüßt, und nicht nur die Autor-innen, sondern auch die Leser-innen das Vertrauen in die bisherigen Mittel des realistischen Erzählens verloren hätten.⁸⁹ Wie aber, fragt Sarraute, ließe sich zeitgemäß realistisch schreiben, wie »so aufrichtig wie möglich« das festhalten, was »als Wirklichkeit erscheint«, ohne dabei »die Widersprüche und die Komplexität der Erscheinungen aufzuheben«?

Um das zu erreichen, bemüht er [der Autor, BB] sich, alles, was er beobachtet, von den Schlacken vorgefaßter Ideen und fertiger Bilder zu befreien, kurzum, von jeder Oberflächenrealität, die alle Welt ohne Mühe wahrnimmt und deren jedermann sich in Ermangelung von Besserem bedient.⁹⁰

Die tieferliegende Wirklichkeit, auf deren Erfassung Sarraute zielt, ist die »psychologische Wirklichkeit«.⁹¹ Über das Erforschen psychischer Vorgänge sollen nicht einzelne Individuen charakterisiert, sondern die Grenzen des Bewusstseins, die subkutanen Prozesse der Psyche ausgelotet und zur Sprache gebracht werden. Um zu der (tatsächlichen) Wirklichkeit durchzudringen, die *unter* der von Konventionen und Gewohnheiten entfremdeten »Oberflächenrealität« liege, müssten traditionelle Formen durchbrochen und »deformiert«, sowie Leseerwartungen enttäuscht, die Leser-innen »verwirrt und verärgert« werden.⁹²

Der Ansatz Alain Robbe-Grilletts scheint zunächst in eine geradezu entgegengesetzte Richtung zu zielen, plädiert dieser doch dezidiert für einen Realismus der *Oberfläche*, der gegen die Übermacht der Bedeutung in der Literatur die Betonung der Präsenz, der reinen Gegenwart der Dinge setzt, um die äußere Welt so anerkennen zu können, wie sie sei: ein dem Subjekt in seiner harten Evidenz radikal Unverfügbares, das sich nicht durch die Ordnung der Narration bändigen lasse. »Die Welt«, so Robbe-Grillet,

89 Was allerdings weder für Frankreich noch für Deutschland heißt, dass von nun an nicht mehr realistisch erzählt würde – das realistische Erzählen erweist sich vielmehr, wie Moritz Baßler betont, als historisch dominierende Konstante: Vgl. BAßLER, »Die Unendlichkeit des realistischen Erzählens« (2013). Für einen Überblick darüber, was die junge Bundesrepublik 1958 auf der Weltausstellung in Brüssel als exemplarische »Deutsche Literatur. 20. Jahrhundert – Epik/Erzählung/Roman« präsentierte, vgl. die im Auftrag des Börsenvereins des Deutschen Buchhandels herausgegebene »Bibliothek«: EPPELSHEIMER (Hg.), *Bibliothek eines geistig interessierten Deutschen. Weltausstellung Brüssel 1958* (1958). Baßler kommentiert: »Der unglaubliche Muff, der einem aus dieser Liste heute entgegenschlägt, hängt nicht zuletzt auch damit zusammen, dass mit ganz wenigen Ausnahmen alle hier ausgewählten Autoren und Werke selbstverständlich realistischen Schreibweisen verpflichtet sind«. BAßLER, »In der Grube. Brinkmanns Neuer Realismus«, 19f. Auch Heinz Ludwig Arnold spricht für Westdeutschland vom Zeitraum von 1959–1964 als einer Glanzzeit der (realistischen) Erzählliteratur und hält fest, unbeeindruckt von den Neo-Avantgarden erfreue sich »die Literatur, die man die bürgerliche nennt, bester Gesundheit«: ARNOLD, »Anmerkungen zur literarischen Entwicklung in der Bundesrepublik«, 35.

90 SARRAUTE, *Zeitalter des Argwohns*, 104.

91 Ebd., 53.

92 Ebd., 57 und 104. Vgl. zum Ansatz Sarrautes auch: SARRAUTE, *Tropismen* (1988).

ist weder sinnvoll noch absurd. Sie *ist* einfach. Das ist auf jeden Fall das Bemerkenswerteste, was sie hat. Und plötzlich trifft uns diese Evidenz mit einer Kraft, gegen die wir ohnmächtig bleiben müssen. Auf einmal bricht die schöne Konstruktion zusammen; als wir unversehens die Augen öffneten, erlitten wir den Stoß dieser hartnäckigen Wirklichkeit, der dies *eine* Mal zuviel war, dem gegenüber wir uns wie bisher den Anschein gaben, als hätten wir die Wirklichkeit besiegt.⁹³

Erst das Aufbrechen der gewohnten Formen der Wahrnehmung, die alles mit einer bereits vorhandenen Bedeutung belegt, so ließe sich bei allen Unterschieden der gemeinsame Nenner der Ansätze Robbe-Grilletts und Sarrautes formulieren, ermöglicht ein neues Sehen, das als Voraussetzung einer neuen Darstellung von Wirklichkeit dient – einer Darstellung, die sich als Öffnung hin zu einem literarisch sichtbar zu machenden, jenseits der gewohnten Realität der »Schlacken vorgefaßter Ideen« und »schöne[n] Konstruktion« liegendem *Realen* versteht. Auch wenn die Annahmen der beiden über den Charakter der Wirklichkeit in Bezug auf deren »Tiefe« wie auch ihre Konzeptualisierungen des Realen auseinandergehen, so treffen sie sich doch in dem Punkt, dass sie die Vorstellung der Welt »als etwas Zähmbares« und dem Subjekt Gefügiges entschieden von sich weisen: Die Welt soll im literarischen Zugriff nicht mehr den alten Konventionen und Ordnungen unterworfen werden; vielmehr hat sich das (schreibende wie lesende) Subjekt dem »Stoß dieser hartnäckigen Wirklichkeit« auszusetzen.⁹⁴

Unter expliziter Bezugnahme auf den Nouveau Roman diagnostiziert im deutschsprachigen Raum unter anderem Jürgen Becker – der nicht nur wie Ror Wolf 1932 geboren ist, sondern auch im gleichen Jahr debütiert – die Notwendigkeit einer grundsätzlichen Erneuerung des Schreibens in Prosa. Der Stand der Gattung des Romans, so Becker 1964, lasse allein noch das Scheitern zu. Zwar sitze der »Begriff vom Roman« noch in den Köpfen, doch »seine Voraussetzungen«, nämlich das Bürgertum, »als dessen Ausdruck er gilt«, seien verschwunden und die Autor·innen der Gegenwart hätten »die Übersicht über die Wirklichkeit« verloren.⁹⁵ Das in der zeitgenössischen Literatur erscheinende Repertoire avancierter Techniken und Methoden zeuge nicht von der Ingeniosität der Schreibenden, sondern vor allem »von der Schwierigkeit, die Wirklichkeit im Wort zu fassen«.⁹⁶ Bei allen unterschiedlichen Tendenzen sei den Autor·innen »eine Art von Verstörung« gemein, die sich auch auf die Leser·innen übertrage.⁹⁷ Eine der Gegenwart gemäße Erzählweise habe »die Unmöglichkeit des Romaneschreibens« und »das Versagen der erzählerischen Kategorien vor der zeitgenössischen Realität« zu demonstrieren und so zu erkennen zu geben, »wie bezweifelbar die Besonderheit des Erzählten ist, daß

93 ROBBE-GRILLET, »Für einen Realismus des Hierseins«, 316. Als fast identische Übernahme auch in ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 19.

94 Beide Zitate ROBBE-GRILLET, *Argumente für einen neuen Roman*, 19 und 23.

95 Alle Zitate BECKER, »Gegen die Erhaltung des literarischen status quo«, 176.

96 Ebd.

97 Ebd. Anstatt dass die Leser·innen an den erzählten Geschehnissen teilhaben könnten, sähen sie sich in der neuen Literatur vielmehr »einbezogen, zum selbstständigen Denken gezwungen und vor Fragen gestellt, auf die der Autor auch nicht eine Antwort weiß« (ebd.).

die Übermacht und Anonymität des Realen jede erzählbare Geschichte vom Einzelfall zu dementieren droht.«⁹⁸

Ein solches »Versagen der erzählerischen Kategorien« wird auch von Peter Handke bei seinem legendär gewordenen Auftritt beim Treffen der Gruppe 47 in Princeton im Jahr 1966 unter dem Stichwort der ›Beschreibungsimpotenz‹ artikuliert, wo Handke sich gegen die von ihm diagnostizierte Sprachvergessenheit der im Rahmen der Gruppe favorisierten realistischen Schreibweisen wendet. Handke verlangt (in scharfer Abgrenzung gegen Sartres Forderung einer auf die dargestellten Dinge hin durchsichtigen Sprache in der engagierten Prosa) im Anschluss an Robbe-Grillet eine stärkere Sensibilität von Autor:innen wie Kritiker:innen der Sprache als Medium gegenüber. Ein engagiertes Schreiben ist für Handke nur in größter Aufmerksamkeit für Sprache denkbar: Diese sei es schließlich, aus der Literatur gemacht sei. Daher dürfe sie nicht allein »als Namensschild für die Dinge« benutzt werden, sondern müsse als maßgebliche »Wirklichkeit der Literatur« anerkannt werden; sprachliche und formale Fragen stellten angesichts der individuellen und gesellschaftlichen Manipulierbarkeit von Sprache immer zugleich auch »moralische Fragen« dar.⁹⁹

Realistische Zielvorstellung vs. realistisches Verfahren

Die skizzierten Positionen geben punktuelle Einblicke in zeitgenössische poetologische Diskussionen, von denen das Schreiben Ror Wolfs geprägt und in denen es kontextualisiert ist. Sie legen offen, dass ein Evergreen des literarischen Diskurses auch in der untersuchten Zeitspanne Hochkonjunktur hat: die Beanspruchung und Aushandlung des Realitätsbezugs von Literatur.¹⁰⁰ Sie verdeutlichen auch, dass sich ein in diesem Kontext verorteter ›Realismus‹ nicht unbedingt im Rahmen mimetischer Repräsentation bewegt. Ein typologisch verstandener ›Realismus‹, der ein Kunstschaffen bezeichnet, das »die Kunst in Gegenstand und Gestaltungsweise der Realität verpflichtet«, ¹⁰¹ ist als definitiver Begriff problematisch. Haben doch, wie Roman Jakobson bereits 1921 feststellt, sehr unterschiedliche Strömungen gemeinsam, die eigene Schreibweise als den »eigentlichen« Realismus auszugeben (»Alle Schriftsteller glauben, Realisten zu sein«) – und so

98 Ebd., 177 und 179. Das jedem literarischen Werk inhärente subjektive Ausdrucksverlangen komme nicht mehr innerhalb der auf sprachlichen und erzählerischen Zusammenhang zielenden Kategorie des Romans zu Wort, sondern werde gerade »in deren Rissen, Brüchen, Übergängen« wirksam. Ebd., 180.

99 HANDKE, »Zur Tagung der Gruppe 47 in USA«, 30 und 34. Die auf der Tagung der Gruppe gelesenen Texte hingegen »wurden auf die Realität der beschriebenen Objekte geprüft, und nicht auf die Realität der Sprache« (ebd., 34); das »gesellschaftliche Engagement des Schriftstellers« also »an den Objekten gemessen [...], die er beschreibt« (ebd., 31).

100 Gerade angesichts gesellschaftlicher Krisenerfahrungen scheint historisch das Verlangen nach authentischer Welterfahrung zu wachsen. Mit ihm kommen Forderungen und Appelle nach Realismus nicht nur, aber auch in der Literatur. Angesichts von Krisen zeigt sich allerdings ebenfalls besonders deutlich, dass das Wirkliche nicht einfach zu haben ist. Vgl. hierzu exemplarisch KOSCHORKE, »Das Mysterium des Realen in der Moderne« (2015). Schon in der Epoche des Realismus wird die Wirklichkeit selbst zum Problem, die gegen ihre Darstellung im Text vielfältigen Widerstand leistet: vgl. exemplarisch BEGEMANN, »Einleitung [Realismus]« (2007) und THANNER et al., »Die Wirklichkeit des Realismus«, 9f.

101 RITZER, »Realismus«, 217. Zur Problematisierung des Begriffs vgl. ebd.

ist ein derartiger Realismusbegriff keine Merkmalsbeschreibung, sondern vor allem ein *claim*.¹⁰² Auch wenn ›Realismus‹ typologisch verstanden ein letztlich nicht bestimmbarer Begriff ist, ist dieser nichtsdestotrotz als Ausgangspunkt der hier im Zentrum stehenden Fragestellung fruchtbar. Ist doch, wie Blumenberg schreibt, »[i]n der Geschichte unserer ästhetischen Theorie [...] diese Disposition, das ästhetische Gebilde aus seinem Verhältnis zur ›Wirklichkeit‹ zu legitimieren, niemals ernstlich verlassen worden.«¹⁰³ ›Realismus‹ wird daher im Folgenden zuallererst *als insistierendes Problem und Sehnsuchtsbegriff* verstanden. Die vorliegende Studie geht in diesem Sinne von der Annahme aus, dass *jeder* literarische Text auf die ein oder andere Weise auf Wirklichkeit zielt, also im Kern einen ›realistischen‹ Anspruch, oder, mit Peter Bürger: eine »realistische Zielvorstellung«¹⁰⁴ hat – dass dieser Anspruch aber (ausgehend von den je unterschiedlichen Vorstellungen davon, was und wie ›Wirklichkeit‹ ist) mit sehr unterschiedlichen Verfahren Hand in Hand geht, die keineswegs realistische Verfahren sein müssen.¹⁰⁵

Um die spezifische Art und Weise des Zielens auf Wirklichkeit in der langen Prosa Wolfs auch in Abgrenzung zu traditioneller Erzählliteratur akzentuieren zu können, wird in der vorliegenden Studie unter *Realismus*, solange der Begriff nicht (etwa im Kontext poetologischer Positionierungen) gesondert markiert oder spezifiziert ist, in strukturalistischer Tradition und in Anschluss an Moritz Baßler ein *literarisches Verfahren* verstanden. Realismus bezeichnet im Folgenden dasjenige Verfahren, das durch traditionelle narrative Strukturmerkmale (wie etwa plausible Figuren, konsistente Handlungsmotivation, eindeutige Kontexte, kausale Logik und lineare Zeit) eine kohärente und stabile Diegese schafft und jegliche Irritation angesichts der Art und Weise der

102 Vgl. JAKOBSON, »Über den Realismus in der Kunst« (1969). Vgl. auch Begemann, der feststellt, die Kategorie des ›Realismus‹ suggeriere »die Orientierung an der empirischen Wirklichkeit der Außenwelt«, »die getreue Wiedergabe, ja die Abbildung dieser Wirklichkeit«: BEGEMANN, »Einleitung [Realismus]«, 7. Problematisch ist ein typologisch verstandener Realismusbegriff nicht zuletzt, da bereits der Begriff ›Wirklichkeit‹ historisch großen Variationen unterliegt – etwa je nachdem, wie die Frage beantwortet wird, ob die Wirklichkeit überhaupt unabhängig von Beobachter:innen existiert oder ob das, was wir Realität nennen, erst vom Subjekt erkannt, wahrnehmend formiert und konstruiert werden muss. Vgl. exemplarisch BLUMENBERG, »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans« (1969); KOSCHORKE, »Unvermeidlich und nicht zu fassen« (2015); SACHS-HOMBACH, »Das Realismusproblem« (2019). Zum Verhältnis von Mimesis als Wahrnehmung und Nachahmung von Realität und Poesis als Produktion von Zeichen vgl. einführend ORT, »Was ist Realismus?« (2007).

103 BLUMENBERG, »Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans«, 10.

104 BÜRGER, *Prosa der Moderne*, 391. Bürger konstatiert mit Blick auf Jean-Paul Sartres *La Nausée*, in der Moderne sei Erzählen stets »Erzählen unter erschwerten Bedingungen« (ebd., 390), das Kontingenz zu thematisieren suche, die sich streng genommen jedoch nicht erzählen lasse. Die Moderne behalte »die realistische Zielvorstellung bei, muß sich aber der Verfahren des Realismus in dem Maße entledigen, wie sie sich bewußt wird, daß es eine wahre Erzählung nicht gibt.« Ebd., 391.

105 Vgl. zu dieser Haltung auch KNALLER, »Realitätskonzepte in der Moderne« (2011). Gleichzeitig ist ein literarisches Werk freilich stets ein gemachtes und schafft in einem künstlerischen Prozess die von ihm evozierte Welt. Doch selbst die vehementesten Verfechter:innen von Kunst als einer autonomen Gegenwelt bleiben stets auf eine Wirklichkeit bezogen, von der sie sich abgrenzen; und auch eine programmatisch allein die vorgängige äußere Welt mimetisch abbildende Schreibweise muss, auf der anderen Seite, dieses Abbild der Welt erst einmal sprachlich herstellen. Vgl. GEULEN, »Realismus revisited«, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.

Vermittlung des Dargestellten bei den Leser:innen zu vermeiden sucht.¹⁰⁶ Versteht man unter Realismus dementsprechend diejenige Schreibweise, die dem Textverständnis keine Hürden in den Weg legt, indem sie sich selbst (ihre eigenen Techniken, ihr Verfahren) zugunsten der Verständlichkeit des Ausgesagten verbirgt und anhand bekannter kultureller Codes leicht nachvollziehbare Illusionsbildung garantiert, ist die Prosa Ror Wolfs – ebenso wie diejenige Sarrautes, Robbe-Grilletts, Beckers oder Handkes – alles andere als realistisch. Die oben zitierten poetologischen Äußerungen suchen schließlich einen Zugriff auf Wirklichkeit in einer Hinwendung zu Formen, die Sprach- und Darstellungsgewohnheiten durchbrechen und also zwingendermaßen auf sich selbst aufmerksam machen und (einfache) Illusionsbildung sabotieren.

Besonders prononciert reklamiert Mitte der 1970er Jahre genau solche Formen des Schreibens Dieter Wellershoff, der als letzte zeitgenössische Position der Diskussion des Realismusanspruchs der Literatur hier genannt sei, als die *eigentlich* »realistischen«. Wellershoff konstatiert, jede Schreibweise sei stets auch »eine Form der Erfahrung«: In Leben wie Schreiben gelte der

Vorrang des Gewohnten und Alltäglichen. Ansichten der Wirklichkeit, die im gesellschaftlichen Handlungs- und Kommunikationssystem vorausgesetzt und bestätigt werden, gelten als realistisch, die Abweichungen erscheinen als bloß privat, lächerlich falsch, irrig, krank, phantastisch, verrückt, unreal, böse, obskur. Der Abweichung wird nicht der gleiche Seinsrang zugemessen wie der Norm.¹⁰⁷

Während »normative Kunst« stets die alten Erfahrungsmuster wiederherstelle (also in der Terminologie dieser Arbeit: realistisch verfährt), ist der von Wellershoff proklamierte »Realismus« gerade diejenige Tendenz der Kunst, die in einer unabschließbaren Suchbewegung »vereinfachende realitätsabwehrende Schemata [...] zugunsten größerer Komplexität« auflöst, indem sie »das Unbekannte im scheinbar Bekannten« sucht und so die Welt fremd und neu erfahrbar macht.¹⁰⁸ »Realistische« Texte in diesem Sinne müssten die Erfahrung von Widerstand provozieren. Erst »wenn die gewohnten Schemata der Informationsverarbeitung gestört werden«, werde die Erfahrung der Realität wieder frisch, da sich der Text der Vorerfahrung der Leser:innen entgegensetze: »Realismus in der Kunst bedeutet Zerstörung gewohnter Ordnungen, um neue komplexere Informationssynthesen herauszufordern.«¹⁰⁹ Wellershoffs Thesen von 1976 formulieren explizit, was vielen poetologischen Überlegungen der 1960er zu einem neuen und »realistischeren« Zugriff auf Realität latent eingeschrieben ist: Die Frage nach der Hinwendung der Literatur zur Wirklichkeit erscheint ihnen als elementar verknüpft mit dem Prinzip der Störung.

106 Vgl. BAßLER, *Deutsche Erzählprosa 1850–1950* (2015), zum Realismusbegriff 11–30.

107 WELLERSHOFF, »Realistisch schreiben«, 14.

108 Ebd., 16.

109 Ebd., 17 und 18. Worauf hier nicht weiter eingegangen, aber zumindest hingewiesen werden soll, ist der gedankliche Fokus Wellershoffs auf Information(sverarbeitung), der im zeitgenössischen Kontext der Konjunktur der Informationstheorie und Kybernetik steht. Vgl. hierzu SCHÖNTHALER, *Die Automatisierung des Schreibens & Gegenprogramme der Literatur*, insb. den zweiten Teil der Studie zur »Automatisierung des Geistes«, 127–324.

Fremd- vs. Selbstreferenz. Zum Verhältnis von realistischem und experimentellem Schreiben

Bezogen auf den jeweiligen Text wird die heiß diskutierte Frage nach dem Verhältnis von Literatur und Wirklichkeit im Folgenden vor allem als eines behandelt: als eine Frage der Form.¹¹⁰ In den vorgenommenen Analysen liegt der Fokus auf Verfahren und Darstellungsmethoden, anhand derer das Verhältnis von literarischem Text und Wirklichkeit über verschiedene Spielformen des Störens ausgehandelt wird. Was die vielerorts – auch vom Autor selbst – als »experimentell« bezeichnete Prosa Ror Wolfs,¹¹¹ aber auch generell als »experimentell« rubrizierte Literatur angeht, gewinnt die Frage nach diesem Verhältnis eine besondere Brisanz, werden doch in literarischer Debatte wie Literaturwissenschaft oft genug »experimentelle« und »realitätshaltige« Literatur gegeneinander ausgespielt.¹¹²

Das sich im literarischen Diskurs der 1950er und 1960er Jahre unter anderem angesichts der Strömungen der konkreten und visuellen Poesie, akustischer, performativer, situationistischer Arbeiten oder der Computerkunst etablierende Schlagwort des »Experimentellen« ist keineswegs unumstritten.¹¹³ Von Max Bense, der als einer der wenigen zeitgenössischen Autor:innen den Begriff explizit beansprucht und positiv bestimmt, wird das »Experiment« als »eine art stilprinzip« gefasst.¹¹⁴ »Experimentell« sei, so Bense 1964, eine »poesie«, die »weniger an der außertextlichen objektwelt als vielmehr an ihrer sprachlichen eigenwelt interessiert ist«. Man spreche

gewissermaßen rückwärtsgewandt, also mit dem rücken zu den dingen, über wörter, metaphern, kontexte, zeilen, laute, morpheme und phoneme. es handelt sich um poesie auf metasprachlicher stufe, um eigenweltliche poesie.¹¹⁵

110 Susanne Knaller konstatiert: »Die Moderne stellt sich im 20. Jahrhundert konsequent der Realismusfrage als Formfrage.« KNALLER, »Realitätskonzepte in der Moderne«, 24. Vgl. hierzu auch BERNDT/PIERSTORFF, »Einleitung [Realismus/Realism]«, 12.

111 Vgl. exemplarisch Carola Gruber, die Wolfs Kurzprosatexte in *Mehrere Männer* als Inszenierungen von »Erzählen als Experiment im Sinne eines Versuchs« liest und konstatiert, »Erzählen und Experimentieren« fielen in der Prosa Wolfs »in eins«: Carola GRUBER, »Nichterzählen?«, Zitate 321 und 341. »Erzählen« stelle sich bei Wolf »als tentativer, prekärer und labiler Prozess dar, der immer wieder von seinem vermeintlichen Gegenstand, den intradiegetischen Gegebenheiten und Geschehen, abgebracht wird und stattdessen mit den eigenen Voraussetzungen experimentiert.« Ebd., 336. Früh haben die Prosa Wolfs als »experimentell« etikettiert: SCHREMB, »Experimentelle Prosa der letzten Jahre« (1973) und HOHMANN (Hg.), *Experimentelle Prosa* (1974), zu Wolfs Debüt vgl. ebd., 139–147. Wolf selbst veranschlagt in einem Interview seinen Kurzprosa-Band *Mehrere Männer* als »ein erzählerisches Experiment«, wenngleich er feststellt, er sei »kein durch und durch experimenteller Autor«: WOLF, »Interview mit Ror Wolf«, 304 und 305.

112 Brigitte Kronauer kommentiert, Wolfs »entschiedene[s] Setzen auf Form zu einem Zeitpunkt«, als »Betroffenheit, Botschaft, Besinnlichkeit dominierten«, sei als zentraler Grund zu verstehen, warum der auf Realität gerichtete und kulturkritische Impetus seines Schreibens »kaum bemerkt« worden sei. KRONAUER, *Favoriten*, 63f.

113 Zur Begriffsgeschichte und zum zuweilen abwertenden Gebrauch des Begriffs »Experiment« vgl. ZELLER, »Literarische Experimente. Theorie und Geschichte«, 11–45 sowie GRIZEL, *Systemtheorie experimenteller Prosa*, 282–298.

114 BENSE, *experimentelle schreibweisen*, unpaginiert [6].

115 Ebd., unpaginiert [8].

Was Bense beschreibt, wird in der Tat oft als verbindendes Element der teils sehr unterschiedlichen als »experimentell« verstandenen Schreibweisen benannt, nämlich eine Verwendung von Sprache, die nicht (oder nicht primär) auf deren referentielle, denotierende Funktion zielt.¹¹⁶ In der Nachkriegsliteratur habe sich die Bezeichnung »experimentelle Literatur«, wie Harald Hartung in seiner ersten Überblicksdarstellung feststellt, »für jene literarische[n] Versuche eingebürgert, die die Sprache als Material und zugleich als Thema methodischer Untersuchung begreifen«.¹¹⁷ Diese Ausrichtung führte und führt in der Literaturwissenschaft zuweilen zur Beschreibung zweier entgegengesetzter Pole des Schreibens, nämlich »dem realistischen Erzählen und dem anti-narrativen Experiment«:

Ersteres findet seine radikalste Begründung in ideologisch fundierten, meist marxistisch oder identitätspolitisch motivierten Auffassungen von einer gesellschaftlichen Funktion bzw. Repräsentationsfunktion erzählender Literatur, letzteres betrachtet Literatur als ästhetisches Sprachspiel ohne jede referentielle Funktion und jeden Erkenntnisanspruch, der das Werk einer ideologiekritischen Betrachtung zugänglich mache.¹¹⁸

Insbesondere Vertreter:innen eines (engagierten) Realismus nahmen mit dem Vorwurf der Realitätsvergessenheit der »Experimentellen« Partei gegen die an die historischen Avantgarden anknüpfenden, als »formalistisch« abgekanzelten Schreibweisen. Bodo Heimann, der exemplarisch für diese Haltung genannt sei, konstatiert, experimentelle Prosa sei »untauglich zu relevanter Wirklichkeitsbewältigung«.¹¹⁹ Konkret in Bezug auf Ror

116 Vgl. etwa auch Eugen Gomringer, der in *vom vers zur constellation* (1954) konstatiert, die referentielle Bindung von Sprache an Welt, von Signifikant an Signifikat solle »möglichst aufgelöst« werden: Die Constellation (verstanden als »ordnung und zugleich ein spielraum mit festen größen«) sei »eine realität an sich und kein gedicht über...«. GOMRINGER, *worte sind schatten*, 283.

117 HARTUNG, *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*, 5. Experimentieren in diesem Sinne, konstatieren Michael Bies und Michael Gamper, bedeute, »explorativ und innovativ auf die syntaktischen, grammatischen, orthographischen und phonologischen Strukturen der Sprache zu[zu]greifen und mit neuen Verknüpfungsregeln und alternativen Kombinationskriterien etablierte Ordnungen der *langage*, der Sprache in ihrer tatsächlichen Verwendungsweise, zu transzendieren und zu potenzialisieren und zugleich unrealisierte Möglichkeiten der *langue*, der Sprache als System, zu aktualisieren.« BIES/GAMPER, »Arbeit am Sprachmaterial – eine Einleitung«, 9f. Als »bestimmende Tendenz« halten diese für experimentelle Literatur nach 1950 die »Anwendung von »Möglichkeitssinn« auf Sprache« fest. Ebd., 18.

118 SOMMER, »Erzählliteratur der Gegenwart (ab 1930)«, 273.

119 HEIMANN, »Experimentelle Prosa«, 235. Dem Autor »als Spezialist der Sprache« werde, so Heimann 1971, in einer arbeitsteiligen Gesellschaft »die Sprache zum Rohstoff, zum absoluten, nämlich von den Phänomenen losgelösten Material, entfremdet vom Substrat der Wirklichkeit.« Ebd. Ist die Sprache lediglich Ausgangspunkt des »Experimentierens[s], Laborieren[s]« geworden, lasse diese »in fortgeschrittenem Stadium des Experimentierens« lediglich noch »Makulatur, Buchstabenmüll« zurück. Ebd., 235f. Demgegenüber möchte Heimann die Sprache allein als *Medium* verstanden wissen: »Das Medium kann natürlich nichts aus sich selbst hergeben, denn – eben das besagt der Begriff – es vermittelt nur.« Ebd., 236. Ohne derart rigorose Wertung, in der Lesart allerdings in dieselbe Kerbe schlagend, konstatiert auch Ulrich Ernst im Hinblick auf eine gattungspoetologische Systematisierung experimenteller Romane: »Auffällig gegenüber dem von J. P. Sartre propagierten Typus der *Littérature engagée* erscheint der ausgeprägte Formalismus des experi-

Wolf sieht Edigna Schrembs in dessen Kurzprosaband *Danke schön. Nichts zu danken* (1969) ein Exempel für experimentelle Literatur, welche die »Nicht-Identität von Sprache und Wirklichkeit« zur Ideologie verfestige und »verschleierte, daß es sich um eine Neuauflage des l'art pour l'art Spiels handelt.«¹²⁰ Was in einer solchen Gegenüberstellung von experimenteller Literatur als wirklichkeitsfernem, selbstreferentiellem Spiel auf der einen und auf (gesellschaftliche) Realität gerichteter Literatur auf der anderen Seite ausgeblendet wird, ist, wie Michael Lentz mit Blick auf das Schreiben Franz Mons starkmacht, nicht nur, dass die Sprache eine konstitutive Rolle für den experimentellen Zugang zur Wirklichkeit spielt. Darüber hinaus verkennt sie, so Lentz, dass »programmatische[r] Entwurf und Realisierung«, »Theorie/Poetik und Praxis« nicht gegeneinander auszuspielen sind, sondern in einer Beziehung der Komplementarität und Gleichberechtigung stehen, die für die experimentelle Literatur nach 1945 unhintergebar ist.¹²¹

Es lohnt sich daher, den Begriff des Experimentellen weiter zu fassen. Anschließend an Michael Gamper, der aus einer wissenschafts- und kulturhistorischen Perspektive einen breit angelegten Begriff des Experiments in Wissenschaft und Literatur erarbeitet hat, wird das (literarische) Experiment in dieser Studie als ein »Verfahren« verstanden, »das in einer Verschmelzung von performativen und repräsentativen Verfahren Kenntnisse hervorbringt – und zwar Kenntnisse, die sich einer bestimmten provozierten Erfahrung verdanken.«¹²² Das Experiment ist demnach stets sowohl epistemologisch

mentellen Romans, der ein Zurückziehen der Literatur auf die ihr eigene Sprachwelt und deren Repertoire an künstlerischen Möglichkeiten bedeutet und statt von politischen Ideologien nachhaltig von literarischen Theorien bestimmt ist.« Mit den Konventionen des traditionellen Erzählens werde, so Ernst weiter, auch die »Realitätsorientierung« preisgegeben. ERNST, *Manier als Experiment in der europäischen Literatur*, 382.

120 SCHREMBBS, »Experimentelle Prosa der letzten Jahre«, 80. Das Fazit Schrembs' lässt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig: »Sie [die experimentelle Prosa, BB] bestätigt die These »Kunst ist überflüssig««. Ebd., 81.

121 LENTZ, »Wir haben Sprache, und sie hat uns«, 633. – Dass eine Gegenüberstellung von Realitätsbezug und Experimentalität, Engagement und Autonomie weder fruchtbringend noch haltbar ist, hat sich in den jüngst wieder verstärkt aufgegriffenen literaturwissenschaftlichen Diskussionen über politische Literatur deutlich gezeigt. Vgl. hierzu etwa LUBKOLL/ILLI/HAMPEL, »Politische Literatur« (2018), die betonen, dass der politische Impetus von Literatur sich »nicht unbedingt (allein) in einer inhaltlichen Fokussierung oder einer programmatischen Positionierung zeigt, sondern sich oftmals mittels einer Arbeit an der Sprache, einer diskurskritischen Verfahrensweise oder subversiver Strukturen präsentiert«. Ebd., 7. Vgl. exemplarisch zum Engagement experimenteller Poetiken in (konkreter, visueller) Poesie und Hörspiel im deutschsprachigen Raum von 1945 bis 1970 THIERS, *Experimentelle Poetik als Engagement* (2016); mit Schwerpunkt auf Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur den Band BROKOFF/GEITNER/STÜSSEL, *Engagement* (2016); zur (anhand von Prosatexten Koeppens und Johnsons entwickelten) politischen Dimension narrativer Strukturen GRONICH, *Das politische Erzählen* (2019); sowie, mit Blick auf deutschsprachige Gegenwartsliteratur ERNST, *Literatur und Subversion* (2013), der den Begriff der Subversion für ästhetisch innovative Schreibweisen starkmacht.

122 GAMPER, »Einleitung [*Experiment und Literatur*]«, 11. Koch und Nanz nehmen mit dezidiertem Bezug auf das Prinzip Störung das Stichwort der Provokation auf und formulieren: »Ästhetiken der Störung zielen auf die Schaffung von Situationen ab, in denen Normalverläufe eine krisenhafte Zuspitzung erfahren, die mit Momenten der Entdifferenzierung, Desadaptation und Freisetzung von kritischen Potentialen einhergehen.« KOCH/NANZ, »Ästhetische Experimente«, 99.

als auch poetologisch, »also bezüglich seiner erkenntnishaltigen und seiner ästhetischen Seite engagiert – und nur in dieser doppelten Hinsicht adäquat verstehbar.«¹²³ Zum Verständnis der Prosa Ror Wolfs ist eine solche Perspektive, die Performanz und Repräsentation nicht gegeneinander ausspielt, elementar. Durch das experimentelle Verfahren rücken in Wolfs Schreiben selbstreflexive und selbstreferentielle Fragestellungen und Verhandlungsgegenstände in den Blick, die in realistisch verfahrenen Texten gerade unterdrückt werden müssen, um die Illusionsbildung nicht zu gefährden. Siegfried J. Schmidt spricht experimenteller Literatur eine »hohe Risikobereitschaft« zu, die sich darin äußere, »neue« Dimensionen im Form- und Inhaltsbereich zu erschließen.¹²⁴ Literarische Experimente sind entsprechend nie an sich, sondern nur in einem jeweils spezifischen Kontext »experimentell.«¹²⁵ Sie »verdanken sich«, wie Christoph Zeller formuliert, »ästhetischen Traditionen«: Sie »überraschen« und erlauben

ästhetische Erfahrungen jenseits sprachlicher Konventionen, indem sie auf Verstörung und Verunsicherung, Komik und Groteske ausgehen. Leserinnen und Leser werden in ihnen zu »Akteuren« im ästhetischen Spiel. Ihre Natur ist der Normbruch und die Überschreitung, ihre Kunst aber schafft neue Normen und erweiterte Grenzen, an denen sich nachfolgende Experimente messen müssen.¹²⁶

Experimentelle Texte adressieren Fragen nach der Funktion, nach den Grenzen und Lizenzen der Literatur oder spezifischer Gattungen – und eröffnen so durch das Sichtbarmachen von Alternativen die Möglichkeit einer Rekonzeptualisierung und Rekonfiguration der literarischen Praxis, die nicht zuletzt eine Praxis des Umgangs mit Welt ist.¹²⁷ Sie insistieren darauf, »Möglichkeitssinn« an Sprache zu erproben«, was mit Michael Bies

123 GAMPER, »Einleitung [*Experiment und Literatur*]«, 11f.

124 SCHMIDT, »Was heißt ›Experiment in der Kunst‹«, 10. Als »generelle Intention« ordnet Schmidt den Erscheinungsweisen experimenteller Kunst die »Grenzüberschreitung« zu (ebd., 11). »Die Zauberformeln experimenteller Kunst lauten: Kreativität, Spontaneität, Bewußtseinsweckung und Bewußtseinsweiterung, Freiheit, Rolle des Produzenten als Auslöser einer (fast) gleichartigen Aktivität des Rezipienten als Co-Produzenten. [...] Das utopische Moment haftet wohl unausweichlich jedem künstlerischen Experiment an; es bedingt die hohe Gefahr des Scheiterns«. Ebd., 12.

125 Vgl. GRIZELJ, *Systemtheorie experimenteller Prosa*, 296.

126 ZELLER, »Literarische Experimente«, 43f.

127 Vgl. die Bestimmung im *Routledge Companion to Experimental Literature*: »The one feature that all literary experiments share is their commitment to raising fundamental questions about the very nature and being of verbal art itself. What is literature, and what could it be? What are its functions, its limitations, its possibilities? These are the sorts of questions that ›mainstream‹ literature, at all periods [...] is dedicated to *repressing*. Experimental literature *unrepresses* these fundamental questions, and in doing so it lays everything open to challenge, reconceptualization and reconfiguration. Experimentation makes alternatives visible and conceivable [...].« BRAY et al., »Introduction [*Routledge Companion to Experimental Literature*]«, 1. Erklärte Zielsetzung der Herausgeberinnen ist es, den Begriff des Experimentellen als *positiven* Begriff mit seinen Konnotationen »of edginess, renovation and aesthetic adventure« (ebd., 3) zu stärken. Was hier als »mainstream« literature« gefasst ist, kann im Rahmen des Vokabulars dieser Arbeit als realistisch verfahrenende Literatur bestimmt werden. Vgl. darüber hinaus den systemtheoretischen Entwurf Mario Grizelj's, der konstatiert: »Unter dem Gesichtspunkt von Sinn-, Identitäts- und Wirklichkeitskonstitution wird Literatur exemplarisch in Form von experimenteller Prosa zum Paradigma

und Michael Gamper als Versuch verstanden werden kann, »ein allgemein werdendes Kontingenzbewusstsein neuerlich kontingent zu setzen, im Wesentlichen also: die Normalitätsgrenzen des allgemein akzeptierten Möglichkeitssinns zu transzendieren.«¹²⁸ Experimentelle Literatur hebt dadurch unterschwellige Voraussetzungen, unausgesprochene Normen und implizite Vorannahmen ins Bewusstsein und stellt so den eingeübten Umgang mit literarischen Praktiken infrage.¹²⁹

Textorganisation in Prosa

Das Vorhandensein unausgesprochener Vorannahmen wird in Bezug auf die Schreibweise Wolfs besonders virulent in der Frage, wie dessen literarische Werke zutreffend zu benennen seien. Bereits zu Wolfs Debüt bemerkt Hermann Peter Piwitt, dass angesichts des Texts »bisher bekannte Gattungsnamen versagen«; der Text sei nicht eigentlich als Roman, auch nicht als Erzähltext, sondern als »Prosagebilde« zu bezeichnen.¹³⁰ Seiner Einschätzung wird in dieser Studie (bei Präzisierung des Terminus, den Piwitt nicht weiter ausführt) beigeppflichtet. Wolfs lange Texte werden im Folgenden – und in diesem Aspekt reicht das Erkenntnisinteresse über Wolfs Individualstil hinaus – nicht als Erzähltexte oder Romane, sondern dezidiert als lange *Prosa* behandelt.

Als ungebundener, »fortlaufender Text«, als »schlichte, gerade gerichtete Rede«¹³¹ wird Prosa in der antiken Rhetorik primär in Abgrenzung zur gebundenen Rede der Dichtung verstanden: Die *prosa* stellt als »nach vorn gekehrte Rede (*provorsa*)« im Gegensatz zum *versus* als »Wiederkehr des gleichen regelmäßigen Metrumablaufs« den voranstrebenden Fortgang dar.¹³² Sie bleibt so, wie Inka Mülder-Bach konstatiert, »in formaler Hinsicht unterbestimmt«; als nicht-versifizierte Rede hat Prosa »in der allgemeinsten Bedeutung des Wortes keine besonderen Formmerkmale, die über das *pro vorsa* hinausgingen.«¹³³ Von dieser grundlegenden Bestimmung ausgehend wird »Prosa« in der vorliegenden Arbeit mit Svetlana Efimova und Michael Gamper zunächst allgemein gefasst als ungebundene Art des Schreibens,

von Gesellschafts-, Bewusstseins- und Wirklichkeitsvollzug.« GRIZELJ, *Systemtheorie experimenteller Prosa*, 313, im Original komplett kursiviert.

128 BIES/GAMPER, »Arbeit am Sprachmaterial – eine Einleitung«, 20.

129 Vgl. hierzu auch GILBERT, *Im toten Winkel der Literatur*, 26f. Grizelj formuliert, experimentelle Literatur mache »Grundlagenunterscheidungen und -konstellationen sichtbar [...], expliziert, hinterfragt, traktiert, verschiebt« und relationiere diese reflexiv: GRIZELJ, *Systemtheorie experimenteller Prosa*, 292.

130 PIWITT, »Landschaft des Gedächtnisses und Augenblick«, 23f.

131 Lemma »Prosa«, in: KLUGE, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 566. »Prosa« sei »entlehnt aus gleichbedeutend l. (*prōtiō*) *prōsa* (wörtlich: »schlichte, gerade gerichtete Rede«), zu l. *prōsus* »vorwärts gekehrt, geradezu«, zu l. *versus*, dem PPP. von l. *vertere* (*versum*) »drehen, wenden«.
Ebd.

132 Lemma »prosa«, in: LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, § 1244, 789. Kontaminiert aus »pro und versa nach *vertere* = wenden in der Bedeutung von »geradezu«, »vorwärts-eilend«, so auch Karlheinz Barck, stehe die Prosa in Opposition zur gebundenen Rede der Dichtung für den ununterbrochenen, stets nach vorn strebenden Redefluss: BARCK, »Prosaisch – poetisch«, 88.

133 MÜLDER-BACH, »Einleitung [*Prosa schreiben*]«, 2.

die auf Grund ihrer relativen Offenheit historisch und kulturell variabler Organisationspraktiken bedarf, die sowohl vom produzierenden Subjekt als auch vom dargestellten Objekt ausgehen können und somit gleichermaßen Sprech- und Schreibweisen wie auch Inhalte der Texte und epistemologische Realitätsstrukturen umfassen.¹³⁴

Dieser Offenheit und, wie Klaus Weissenberger konstatiert, potentiell grenzenlosen, »nur von Regeln der Grammatik und Syntax kontrollierte[n] Freiheit« eines »situationsbedingte[n], lockere[n] Strukturgefüge[s]« steht die Fähigkeit der Prosa zur Bildung einer »geschlossene[n] Gesamtstruktur« gegenüber.¹³⁵ Aufbauend auf Roman Jakobsons Überlegungen, der die Berührungsassoziation als Grundantrieb von Prosa versteht, erkennt Weissenberger in dieser ein »zweifaches in reziprotem Verhältnis zueinander stehendes Wirkungsprinzip«. Auf der einen Seite stehe

ein evolutionär-revolutionäres [Prinzip], das die bestehende Ordnung erweitern oder umstoßen will, während das entgegengesetzte Prinzip darauf beruht, die Kontingenz wieder der Ordnung einzugliedern. Man kann dieses Wirkungsprinzip der P.[rosa] als das Austragen der Spannung zwischen Anarchie, Chaos, Unbestimmtheit und Beliebigkeit einerseits und Kosmos, Norm, Notwendigkeit, Bestimmtheit, Gesetzmäßigkeit und Zwangsläufigkeit andererseits ansehen.¹³⁶

Auch Ralf Simon versteht »Prosa« weniger als Gattungsbezeichnung, sondern vielmehr als ein Textprinzip; genauer: dasjenige Prinzip, das »bei jedem Segment eine Zäsur setzt und das Segment virtuell mit der ganzen Textur vermittelt« und etwa anhand von »intensive[n] Lauttexturen, anagrammatische[n] Tiefenstrukturen, grammatische[n] Metaphern und komplexe[n] Tropen und Figuren« wirksam werden kann und (insbesondere in »dichten« Prosatexten) als »ästhetische Modellierung Raum greift«.¹³⁷

Auf einem solchen Prosabegriff, der »Prosa« als stilistisch und epistemisch offenes Feld des Ausprobierens von Textverfahren und als Vermittlungs- und Organisationsprinzip begreift, das über unter anderem phonetische, rhetorische und motivische Verfahren und Figuren textuell strukturbildend wirkt, basiert mein Verständnis der langen Prosa Wolfs. Es trete in seinen Texten, so Ror Wolfs selbst, die »Komposition [...] an die Stelle der durchgehenden Handlung, und darum ist jeder Satz so wichtig wie der andere, jeder schraubt sich in den folgenden, [...] der Stoff bleibt in Bewegung, ist aber zugleich durch die Form eingegrenzt«.¹³⁸ Die experimentellen wolfschen Prosatexte sind

134 EFIMOVA/GAMPER, »Einleitung [Prosa]«, 10. Zum theoretischen und historischen Prosa-Diskurs sowie der politischen Dimension des Prosa-Schreibens vgl. (unter dem die »Poetik« ergänzenden Schlagwort der »Prosaik«) auch EFIMOVA, *Prosa als Form des Engagements* (2022), die ausgehend von der Theoriebildung Sartres, Barthes', Bachtins und Rancières Prosa-Konzepte in der russischen Literatur seit den 1820er Jahren untersucht und zeigt, dass »Texte, die im Zeichen eines affirmativen Prosa-Konzepts stehen, eine gemeinsame Ästhetik teilen«, welche Efimova als »Ästhetik des Widerspruchs« präzisiert. Ebd., 397.

135 WEISSENBERGER, »Prosa«, 321.

136 Ebd., 325.

137 Alle Zitate SIMON, »Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa«, 132. Vgl. auch SIMON, *Die Idee der Prosa* (2013) und SIMON, »Zur Theorie der Prosa« (2021).

138 WOLF, »Meine Voraussetzungen«, 10f.

durchaus auch, aber eben nicht primär vom Erzählen geprägt. Als textuell komponierte Prosagebilde sind sie zunächst einmal »etw. Geformtes«: »Erzeugnis[se]« und »Machwerk[e]«, die ihre eigenen »Organisation[en]« und »Struktur[en]« bilden.¹³⁹ Um die Verfahren der Textkonstitution solcher Prosagebilde zu erfassen, erweisen sich die Kategorien der Erzähltextanalyse als unzureichend.¹⁴⁰ Wo möglich, werden die Termini der Erzähltheorie in dieser Arbeit als funktionale Begriffe verwendet, wo notwendig, werden diese modifiziert, wobei die narratologische Untersuchung durch unter anderem sprach- und kommunikationswissenschaftliche, sowie neuere prosatheoretische Ansätze flankiert wird.¹⁴¹

Auf Grundlage dieser Vorüberlegungen wird im Folgenden die wolfsche Poetik langer Prosa einzukreisen versucht. Zu einem Realismus als Verfahren befindet sich dessen experimentelles Schreiben in Opposition – was aber keineswegs bedeutet, dass es nicht auf Realität gerichtet ist. Es griffe zu kurz, vom Interesse an der Sprache auf ein Desinteresse an Welt zu schließen: In Ror Wolfs Prosa stellt vielmehr die Frage nach Repräsentation von Wirklichkeit und einem adäquaten Umgang mit den verhandelten Gegenständen einen zentralen Aspekt der Experimentalpoetik dar. Reflexion und sinnliche Vergegenwärtigung, Selbstreferenz und Fremddreferenz, Ausstellung der eigenen Medialität und Repräsentation von Welt sind in einer beständigen »suchende[n], tastende[n], auch irrende[n] Bewegung«¹⁴² ineinander verflochten – wobei sie sich, wie zu zeigen sein wird, gegenseitig auf produktivste Art und Weise stören.

139 Lemma und Synonymgruppe »Gebilde«, in: DWDS, zuletzt abgerufen am 01.10.2023. – Der Begriff der »Form« wird im Folgenden, im Anschluss an die Verwendung durch Wolf selbst (und ohne dass dieser einen Leitbegriff der Arbeit darstellt), allgemein als die konkrete, durch einen Vorgang der künstlerischen Formgebung erzeugte, im Fall Wolfs auch: lose, offengehaltene Gestalt oder Formation verstanden. Zu den Termini Form und Stoff und deren Geschichte in Philosophie und Rhetorik vgl. einführend Anne Eusterschulte, die für das 20. Jahrhundert eine »ebenso grundlegende wie vielschichtige Problematisierung des Formbegriffs« konstatiert: EUSTERSCHULTE, »Stoff, Form«, 150. Zu einem weiten Begriff von Form, der in den letzten Jahren die Debatte neu angefacht hat, vgl. Caroline Levine, die unter Form, »an arrangement of elements—an ordering, patterning, or shaping« versteht, also ein Prinzip, das »all shapes and configurations, all ordering principles, all patterns of repetition and difference« umfasst. LEVINE, *Forms*, 3. Auch im Hinblick auf das Verhältnis von Form und Prosa wird der Begriff jüngst neu auszuhandeln versucht, vgl. hierzu exemplarisch Ralf Simon, der Prosa, »sofern sie auf den Begriff der Selbstreferenz bezogen ist«, in einer »Kontraposition [...] zur Form« sieht. SIMON, »Zur Theorie der Prosa«, 116.

140 Vgl. zu diesem Befund auch EFIMOVA/GAMPER, »Einleitung [Prosa]«, 10.

141 So erweisen sich etwa mit Blick auf Verfahren des Störens die in der russischen Literaturtheorie entwickelten Beschreibungsansätze poetischer Verfremdungsverfahren in Relation zur automatisierten alltäglich-praktischen Sprachverwendung als fruchtbar für die Analyse: Vgl. insbesondere ŠKLOVSKIJ, »Die Kunst als Verfahren« (1971). Einführend vgl. exemplarisch HANSEN-LÖVE, *Der russische Formalismus* (1978). Viktor Šklovskijs *Theorie der Prosa* (Frankfurt a.M. 1966) sowie Tzvetan Todorovs *Poetik der Prosa* (Frankfurt a.M. 1972) hingegen zielen, wie Efimova und Gamper feststellen, nicht primär auf die Kategorie der Prosa, sondern vielmehr »auf eine Theorie des Narrativen«: EFIMOVA/GAMPER, »Einleitung [Prosa]«, 7.

142 Eine solche Bewegung sei es, die auf dem ergebnisoffenen »Schauplatz« des Experimentierens zähle: BLÄTTLER, »Demonstration und Exploration«, 237.