

5 Gesellschaft im Zerrspiegel. Zeithistorische Signatur und Störung als Utopie

Mein Vater ist ein guter Esser.¹

In ihrer Rezension zu Wolfs Debüt *Fortsetzung des Berichts* schreibt Gisela Elsner 1964 im *Spiegel*, im Kontext der zeitgenössischen Literaturlandschaft komme dieses Buch »ungelegen«, nämlich »ohne eine gewisse Neigung zur Wehmut, ohne Schwingungen in den Intervallen, ohne Zurückhaltung, Diskretion, Scheu« – ohne all das also, was Marcel Reich-Ranicki als tonangebender Vertreter der Literaturkritik von der neuen Literatur fordere und an ihr lobe. Nicht einmal »gelegentliche Züge der Sentimentalität« habe der Autor zustande gebracht, sondern halte sich stattdessen nur »an Alltägliches, an Köche, Köter, Fliegenfänger«.² Um eben dieses in Wolfs Debüt ganz indiskret gezeigte Alltägliche dreht sich die Untersuchung im letzten Kapitel dieser Studie. Köche, Köter und Fliegenfänger, oder, allgemeiner formuliert, die Kultur des Essens, die Position des Tieres in der Gesellschaft und das vom Menschen technisch optimierte Töten sind hierbei zentrale Gegenstände der Analyse. Wolf zeichnet in seinem ersten langen Prosatext das groteske Bild einer Kultur der Gewalt, die sich, wie ich zeigen möchte, in Leitmotiv wie Leitmetapher der bürgerlichen Esskultur kristallisiert.³ Dieses historisch zeitspezifische Gesellschaftsbild reflektiert die alltäglichen, von mannigfaltigen Formen der Gewalt geprägten Verhältnisse der Nachkriegszeit in Deutschland, wobei oft gerade denjenigen Szenen, die zunächst als surreale Auswüchse einer entfesselten Phantasie anmuten, eine dezidierte Auseinandersetzung mit realen Zuständen und Phänomenen zugrunde liegt.

Dass das Debüt Wolfs (auch) als kritisches Porträt der Nachkriegsgesellschaft zu lesen ist, wird allerdings erst auf den zweiten Blick ersichtlich. In der stark politisierten Zeit der 1960er Jahre nimmt der Text explizit keine klare Haltung ein, sondern bewegt sich weit jenseits einer agitatorischen Rhetorik. Der Zeitpunkt, zu dem das Geschehen

1 ELSNER, *Die Riesenzwergen*, 6.

2 ELSNER, »Was man sich einverleibt«, 141.

3 Auch für das im gleichen Jahr unter dem Titel *Die Riesenzwergen* erschienene Debüt der Rezessentin Elsner, das an späterer Stelle als Vergleichspunkt dient, trifft dieser Befund, wenn auch in anderer Ausformung als bei Ror Wolf, zu.

von *Fortsetzung des Berichts* spielt, ist anhand der Hinweise im Text nicht eindeutig zu bestimmen. Die erzählte Welt ist geprägt vom »bäurisch-bürgerlichen Inventar aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts«,⁴ die Figuren sitzen auf dem Kanapee, Witwen tragen Hüte oder Schleier und Polizisten Handschuhe, man spricht von ›Automobil‹ und ›Pianoforte‹ – kurz: Mobiliar, Accessoires und Begriffe verankern das Geschehen in der Gründerzeit und oft im Milieu des Großbürgertums.⁵ Brigitte Kronauer liest diese textuell inszenierten Relikte als »ironisch beschwichtigenden Hinweis auf eine gute alte Zeit«, die gleichwohl »keine Gewähr für irgendeine Beständigkeit« böten, sondern vielmehr »nur des schreienden Kontrastes wegen« leitmotivisch an diese erinnerten.⁶ In der Tat ist die durch solche Marker implizierte zeitliche Verortung nicht als historisches Setting der rudimentären Handlung zu verstehen, sondern dient im Kontext der ins Surreale spielenden Ästhetik aufgrund ihrer Unterbestimmtheit der Schaffung einer vagen, diffus eine vergangene Epoche heraufbeschwörenden Atmosphäre.⁷

Zugleich jedoch finden sich im Text Hinweise darauf, dass der Zeitpunkt des Erzählens in der Nachkriegszeit und also der Entstehungszeit des Buchs zu verorten ist. So beschreibt etwa das intradiegetische Ich^A beim Blick aus dem Fenster eine zwischen zwei Häusern auf der anderen Straßenseite klaffende »Häuserlücke«, an deren Stelle einmal ein »nun verschwundene[s] Haus[]« (FB, 43) stand, das an den beiden angrenzenden Häusern seine Spuren hinterlassen hat. Die der Darstellung inhärenten Verweise auf die zerbombten Städte im Deutschland der 1950er und 1960er Jahre lassen sich hier nicht von der Hand weisen. Das Ich sieht

die Abdrücke der verschwundenen Wohnungen, die Küchenkacheln, Rohrbündel, Wandleisten, die fettigen Tapetenreste, die alten Geländer Treppenabsätze, die zerschrammte verrußte klebengebliebene Haut eines verschwundenen wenn auch vorstellbaren Gebäudekörpers, zurückgeblieben sind die Spuren einer vorübergehenden Anwesenheit von Personen, die [...] ihre Hinterköpfe an die Tapeten drückten und die ich weiß nicht vielleicht plötzlich aufgesprungen waren, weil der Boden unter ihnen plötzlich sich ich weiß nicht zu bewegen begann, knisterte knackte und barst

4 HEIßENBÜTTEL, »Bericht aus einer Traumlandschaft«, 18.

5 Für Monika Paurer ist die erzählte Zeit »in der Blütezeit des Großbürgertums um 1890« anzusetzen und dient mit ihren »stilvollen, korrekten Verhaltensformen, Wohnnormen und Bekleidungsregeln« als Kontrastfolie »zu der unbegrenzten Gewalttätigkeit, die diese ›feine‹ Gesellschaft entfesselt«. PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 22f.

6 KRONAUER, *Favoriten*, 6of. Der Verweis auf die »gute alte Zeit« lasse sich, so Kronauer weiter, auch als »wohlwollende Verspottung bürgerlicher Erwartung lesen, es möge, wenigstens im Buch, doch alles so bleiben, wie es einmal war, beziehungsweise: Wenn sich schon die Welt und ihr Lifestyle unter unserer herhaften Beteiligung ändern, soll man sie sich am Feierabend beim kultivierten Schmöckern weiterhin so zu Gemüte führen dürfen, als lebten wir noch im neunzehnten Jahrhundert und seinem Roman.« Ebd., 61.

7 Vgl. JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 143, sowie van Hoorn, die konstatiert, die Szenerie bleibe »zeitlich unbestimmt« und wirke »eigentlich zeitlos und diffus: bald erscheint alles äußerst behäbig, beinahe gründerzeitlich [...], bald ist man augenscheinlich doch in der Moderne angekommen (es rauscht der Autoverkehr, Werbeplakate prangen an Bretterzäunen)«. VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 258.

aufriß, die Möbel umstürzten, das Geschirr zersplitterte, das Licht verlosch und alles in Qualm und Dunst versank. (FB, 43f.)

Wenn der Anblick einer Häuserlücke in einem Straßenzug einen Assoziationsvorgang anregt, der im Bewusstsein des Ich instantan in die Vorstellung einer katastrophalen Szenerie mündet, so liegt es nahe, anzunehmen, dass hier auch Kriegserlebnisse und deren psychologische Folgen verhandelt werden.⁸ Dennoch wurde dieser Bezug in Rezensionen wie Forschungsliteratur oft nicht nur nicht hergestellt, sondern darüber hinaus sogar explizit verneint: »Wolfs Bericht öffnet keinen Zugang zu einer ›aktuellen Wirklichkeit‹«, konstatiert etwa Rainer Scheunemann.⁹ Das Motivspektrum der Prosa Wolfs aber steht, wie ich im Folgenden argumentieren werde, der Lektüre des Werks als weltabgewandter Spielerei ebenso entgegen wie derjenigen als reiner Darstellung der *conditio humana*, die Kai U. Jürgens, der sich zum Ziel gesetzt hat, »den ›Realisten‹ Wolf [...] zu ermitteln«,¹⁰ im Debüt des Autors ins Werk gesetzt sieht. Wolf schaffe, so Jürgens, »schon durch die Wahl des an die Jahrhundertwende erinnernden Interieurs eine auf Überzeitlichkeit abzielende Atmosphäre, die sich in seinen nachfolgenden Texten noch mehr ins Traumhaft-Unwirkliche verschiebe[n]« und lenke so den Blick auf »anthropologische Konstanten«, während »der Krieg und seine Folgen [...] weiträumig ausgespart« blieben. Dem Text fehle daher »die kritische bis oppositionelle Haltung zu den tagespolitischen Ereignissen seit 1945«, die in der Prosa der Nachkriegszeit etwa von Heinrich Böll, Günter Grass oder Martin Walser zu beobachten sei.¹¹ Ich widerspreche dieser Lesart nicht grundsätzlich – möchte aber die Aufmerksamkeit darauf lenken, dass diese nur *einen* Aspekt der wolfschen Prosa berücksichtigt. Die hier vorgeschlagene Analyse ist in Jürgens' Studie paradoxalement bereits angelegt. Dadurch aber, dass Jürgens den Schwerpunkt seiner Untersuchung auf die *allgemeine* Zivilisationskritik des Debüts legt, geraten bei ihm die durchaus vorhandenen *spezifischen* Bezüge zur Zeitgeschichte, die ich im Folgenden betone, aus dem Fokus.¹² Ich schließe daher an viele seiner Beobachtungen an, kontextualisiere diese aber neu, nämlich in der Entstehungszeit der

8 Zugleich ist der Szene einmal mehr ein intertextuelles Zitat eingeschrieben, verweist sie doch auf die Szene in Rainer Maria Rilkes *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in der »Häuser, die nicht mehr da waren« beschrieben werden: »Was da war, das waren die anderen Häuser, die daneben gestanden hatten«, an deren Außenwand man die »Innenseite« der Mauer der ehemals dort stehenden Häuser sieht. Vgl. RILKE, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Zitate 749f. In Rilkes Text mündet die Beschreibung freilich in keine Katastrophe mit »Qualm und Dunst« wie bei Wolf.

9 SCHEUNEMANN, »Erzählen im Kreise«, 32.

10 JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 15.

11 Vgl. ebd., 142f., alle Zitate 143. Wolf finde »nicht zu einem verdeckten Kommentar, aber zu einem Reflex auf die außertextuelle Wirklichkeit, die sich als Situation des sensiblen Subjekts in der Moderne spezifizieren« lasse. Ebd., 9f.

12 Ins Nachwort zu *Fortsetzung des Berichts* in der Werkausgabe von 2010 hat Jürgens diesen Aspekt der wolfschen Prosa bereits aufgenommen, wenn er ausgehend von einem Gespräch mit Ror Wolf schreibt: »Seine Erinnerungen an diese Zeit sind es dann auch, die das Buch prägen – sowohl die Gründerzeitbauten als auch die Kriegszerstörungen, die in *Fortsetzung des Berichts* vorkommen, basieren auf persönlichem Erleben«. JÜRGENS, »Nachwort [Fortsetzung des Berichts]«, 280. Jürgens führt diese konkreten zeithistorischen Bezüge allerdings nicht weiter aus.

Publikation. Ähnlich positioniert sich die folgende Analyse zum Ansatz Tanja van Hoorns. Diese konstatiert, die »entrückte, zeitlose Atmosphäre des Romans« sei mit dessen »popularwissenschaftlich-naturgeschichtlichen Inhalt unmittelbar verbunden: Weltgeschichte bleibt außen vor, stattdessen bestimmt Naturgeschichte den Horizont der Figuren, die sich in ihm wie in einem überzeitlichen Zitierzusammenhang bewegen«.¹³ Naturgeschichte und intertextuelles wie intermediales Diskursgeflecht prägen fraglos, wie van Hoorn in ihrer Studie *en detail* gezeigt hat, den Horizont des Texts; gleichwohl bleibt zumindest die Geschichte Deutschlands des 19. und 20. Jahrhunderts, wie ich zeigen möchte, keineswegs gänzlich außen vor.

Ror Wolf hat die eigene historische Erfahrung nur äußerst selten explizit kommentiert; in seinem Werk ist diese nicht auf den ersten Blick sichtbar ›verhandelt‹.¹⁴ Doch schon größte biografische Stichpunkte geben Aufschluss darüber, dass der Autor offenkundig ein Interesse an der Reflexion der eigenen Gesellschaft hatte: Der 1932 geborene Wolf studierte in den 1950er Jahren an der Universität Frankfurt Literatur, Philosophie und Soziologie und arbeitete für Marktforschungsinstitute.¹⁵ Auch wenn

13 VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 312.

14 Wolf plante, wie er in einem Gespräch mit Kai U. Jürgens berichtet hat, bereits ab 1955 einen auf seinen Erlebnissen im Aufnahmelaager für Ostzonenflüchtlinge basierenden Roman unter dem Titel *Das Schlafhaus* (zu dem das im Band *Prosa III* der Ror Wolf Werke wiederabgedruckte Fragment Safranski einen ersten Versuch darstellte), gab das Projekt aber 1957 auf. Vgl. JÜRGENS, »Nachwort [Die Gefährlichkeit der großen Ebene]«, 349f.

15 Richard Georg Wolf wuchs in Saalfeld auf, das während des Zweiten Weltkriegs bombardiert wurde, verbrachte die Jahre 1943–1946 in einem Internat in Wickersdorf und besuchte ab 1946 bis zum Abitur 1951 die Oberschule in Saalfeld. Vgl. die Zeittafel in Frankfurter Verlagsanstalt, *Anfang & vorläufiges Ende*, 259–261, 259. Zum Erleben des Luftkriegs als Kind vgl. den Hinweis auf das Lesen bei heruntergezogener »Verdunkelung« oder »im Keller mit dem Brummen darüber«: WOLF, *Später kam wieder was anderes*, 9. Nach Kriegsende lebte der damals vierzehnjährige Wolf für ein Jahr allein in seinem Elternhaus, da der Vater in Kriegsgefangenschaft und die Mutter im Gefängnis war: Vgl. SPIEGEL, »Das Wort soll glänzen«, 97 sowie die Tagebucheintragung Wolfs im April 1975: WOLF, *Die unterschiedlichen Folgen der Phantasie*, 85. Wolf gehört also der Generation der Kriegskinder an, die Aleida Assman als »Zwischengeneration« beschreibt, »deren frühe Erfahrungen durch Kinderlandverschickung, Bombennächte, Flucht und Vertreibung und Vaterlosigkeit geprägt sind« und deren »intellektuelle Reife« in die 1950er Jahre fällt, wo sie »auf die Wiederbewaffnung und die atomare Bedrohung politisch reagierten«. Als »ältere[] Brüder und Schwestern der 68er« blieben sie häufig unangepasste Intellektuelle – ein Befund, der auf Wolf zweifelsohne zutrifft. Vgl. ASSMANN, *Geschichte im Gedächtnis*, 62, Zitate ebd. Nachdem er nach Schulabschluss in der DDR nicht studieren durfte, reiste Wolf 1953 nach Westdeutschland aus. Nach verschiedenen Tätigkeiten (etwa als Straßenbauarbeiter, Zeitschriftenvertreter und Angestellter einer Werbeagentur in Stuttgart in den Jahren 1953–1954) verdiente Wolf ab Oktober 1954 während seines Studiums in Frankfurt seinen Lebensunterhalt vor allem als Mitarbeiter für verschiedene Marktforschungsinstitute: Vgl. Frankfurter Verlagsanstalt, *Anfang & vorläufiges Ende*, 259. Diese Tätigkeit ist im Rahmen einer die Prosa Wolfs auf ihre zeithistorische Signatur hin befragende Lektüre insofern interessant, als dass die Marktforschung eine Disziplin ist, die überhaupt erst mit dem Aufkommen der Massenkonsumgesellschaft in den 1950er Jahren in Deutschland notwendig wurde, also zu der Zeit, in der Wolf sie ausübte, eine verhältnismäßig neue Tätigkeit war: Auch wenn die Gesellschaft für Konsumforschung bereits 1934 gegründet wurde, sind in Deutschland erst nach dem Zweiten Weltkrieg flächendeckend Werbe- und Marketingstrategien und somit auch ausreichende Informationen über die herrschenden Marktverhältnisse gefragt. Vgl. hierzu KLEINSCHMIDT, *Konsumge-*

die Bezüge zur Zeitgeschichte in der Prosa Wolfs im Vergleich zu Texten etwa Claude Simons, Wolfgang Borcherts, Arno Schmidts oder Gisela Elsners (auf die sich Wolf teils intertextuell bezieht) wesentlich weniger prominent sind, so sind sie doch eindeutig vorhanden.¹⁶ Und in der Tat gibt es auch eine dezidierte Äußerung Wolfs, die eine solche Lesart klar unterstützt. In einem Gespräch mit Kai U. Jürgens im Jahr 2009 kommentiert Wolf zu seinem Debüt:

Ich hatte im Jahr 1959 die Absicht, einen grotesken Heimatroman zu schreiben, der im wesentlichen die Zeit nach dem Krieg zum Inhalt hat, auch wenn es nicht so wirkt – es soll auch nicht so wirken. Die Bilder, die dort erscheinen, sind tatsächlich erlebte; natürlich verkoppelte, überlagerte, vergrößerte, monströsere Bilder der Stadt und des Umfelds aus den 1940er, 1950er Jahren. [...] Ich habe immer noch die Vorstellung, daß das eine Art Heimatroman ist, ein grotesker Heimatroman, der auch mit dem faschistoiden Terminus ›Blut und Boden‹ spielt.¹⁷

Weshalb wird nun aber in Wolfs Debüt das bourgeoise Zeitalter des späten Kaiserreichs aufgerufen, wenn sich der Text mit seiner Gegenwart der 1940er, 1950er und – wie ich hinzufügen möchte – frühen 1960er Jahre auseinandersetzt? Es wird, so meine These, eine spezifische Relevanz dieser Epoche für die Erfahrung der Gegenwart behauptet: *Fortsetzung des Berichts* zeichnet die zeitgenössische Gegenwart der Nachkriegszeit nicht als ›Neuanfang‹ nach dem historischen ›Einschnitt‹ des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs, sondern als eine Zeit, in der bestimmte Aspekte gründerzeitlicher Alltäglichkeit als Bezugsgröße der Restaurierung eines behaglichen Bürgertums dienen und somit eine bourgeoise Denk- und Gesellschaftsordnung perpetuiieren, die sich auch und insbesondere im Fortschreiben autoritärer Herrschafts- und Ausbeutungsverhältnisse niederschlägt.¹⁸

sellschaft, 148–152, insb. 148f. sowie SCHRÖTER, »Zur Geschichte der Marktforschung in Europa im 20. Jahrhundert« (2004).

- 16 Das Setting des Debüts Wolfs erinnert an dasjenige in Weiss' *Schatten des Körpers des Kutschers*, welches seine real-biografische Vorlage in einem Sommeraufenthalt Weiss' auf einem schwedischen Bauernhof während des Kriegs hat. Wolfgang Borchert, Claude Simon und Arno Schmidt, die alle im Zweiten Weltkrieg eingezogen worden waren, beziehen sich in ihren Werken explizit auf die Erfahrung des Kriegs, der ›Heimkehr‹ aus dem Krieg und die Nachkriegszeit. Die Prosa der 1937 geborenen Gisela Elsner wurde in der Rezeption von Beginn an als Satire auf die bundesrepublikanische Nachkriegsgesellschaft gelesen.
- 17 Ror Wolf im Gespräch mit Kai U. Jürgens am 2. November 2009, zitiert in: JÜRGENS, »Nachwort [Fortsetzung des Berichts]«, 280.
- 18 Zur in den 1950er Jahren verbreiteten Restorationsthese vgl. exemplarisch den zeitgenössischen Text des damals überaus einflussreichen Publizisten Walter Dirks: DIRKS, »Der restaurative Charakter der Epoche« (1950). Dirks aktualisiert und verschärft die bereits von Hans Werner Richter im Winter 1946/47 in der Zeitschrift *Der Ruf* formulierte These, dass in Westdeutschland ebenjene gesellschaftlichen Verhältnisse wiederhergestellt würden, welche in den Faschismus geführt hätten. Helmut Kiesel konstatiert, »[S]pätestens zu Beginn der sechziger Jahre galt die Bundesrepublik in weiten Kreisen der politischen Publizistik, der einschlägigen wissenschaftlichen Disziplinen und der zunehmend zeit- und gesellschaftskritisch sich gerierenden Literatur als ›restaurativ‹: als ein autoritärer Verwaltungsstaat, in dem viele Machtpositionen mit ehemaligen Nazis besetzt waren und dessen Demokratisierung nur auf dem Papier bestand, also nicht in das Bewußtsein und Ver-

Die also nur vermeintlich auf eine vergangene Zeit verweisende Atmosphäre bietet die Folie, vor der bürgerliche Normvorstellungen einer durch ein aufgeklärtes Subjekt regel- und beherrschbaren Welt im Modus grotesker Übertreibung demontiert werden.¹⁹ Transgressive Verfahren des Grotesken können hierbei, wie Peter Fuß unter anderem auf Grundlage Michail Bachtins herausgearbeitet hat, konventionelle Vor- bzw. Darstellungen von Mensch, Ding und Welt in Verkehrung, Verzerrung oder Vermischung destabilisieren und dekomponieren: Die groteske Darstellung ist mithin eine Störung des verfahrenstechnischen Realismus. Im Modus des Grotesken werden gerade diejenigen Aspekte der Realität fokussiert, die – wie etwa Körpervorgänge, Sexualität und Tod – in einer Kulturordnung gewöhnlich ausgeblendet oder verdrängt werden.²⁰ Zur Struktur des Grotesken gehört folglich auch nach Carl Pietzcker »ein in der Gesellschaft, auf die das Werk zielt, üblicher Erwartungshorizont«: Das Groteske ist insofern gesellschaftskritisch, als es eine Distanzierung zu als normal geltenden Sprachmustern, Denkgewohnheiten, Verhaltensweisen und Zuständen provoziert; es hinterfragt gängige Ordnungen, ohne aber eine neue Ordnung bereitzustellen.²¹ In Wolfs Debüt wird der groteske und implizit gesellschaftskritische Effekt unter anderem dadurch erzielt, dass die Entstehungszeit des Texts in der Darstellung motivisch mit dem ausgehenden 19. Jahrhundert verzahnt wird.²² Das ›Groteske‹ wird im Folgenden als darstellerisches Mittel mit subversivem Potential verstanden, das von

halten der Bürger eingegangen war, sondern immer in Gefahr schwobte, durch die Politikvergessenheit der konsumorientierten Bevölkerung und die Machenschaften reaktionärer Politiker und Unternehmer, rückgängig gemacht zu werden.« KIESEL, »Literatur um 1968«, 603.

- 19 Dass die wolfsche Prosa in der Tat groteske Züge trägt, wurde nicht nur vom Autor selbst festgestellt. Thomas Bündgen etwa spricht von der »groteske[n] Atmosphäre« der Texte, die sich aus dem »Nebeneinander von klischehaft angedeuteter kleinstadtlicher Idylle und Erdbeben und Wirbelstürmen« ergeben; Ina Appel weist auf die »Ordnung des Grotesken und Perversen, die Differenz bejaht« hin und betont die »groteske Komik« von *Nachrichten aus der bewohnten Welt*. BÜNDGEN, *Sinnlichkeit und Konstruktion*, 85 und APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, 147 und 130. Im Jahr 2004 wurde Ror Wolf der Kasseler Literaturpreis für grotesken Humor verliehen.
- 20 Vgl. zu Karneval und Groteske als kollektive kulturelle Praktiken BACHTIN, *Literatur und Karneval* (1969) sowie zu Geschichte, Theorie und Mechanismen des Grotesken als transformativer Kraft aus kulturtheoretischer Perspektive Fuß, *Das Groteske*, zur Funktion des Grotesken in Bezug auf symbolische kulturelle Ordnungsstrukturen insb. 166–191.
- 21 Vgl. PIETZCKER, »Das Groteske«, Zitat 205f. Das Groteske tritt nach Pietzcker insbesondere dort auf, »wo bisherige Weltorientierungen zerbrechen oder zu zerbrechen beginnen und bekämpft werden, aber noch nicht durch neue ersetzt sind.« Ebd., 211. Zu den Verfahren des Grotesken vgl. Fuß, *Das Groteske* (2001): Die Verkehrung stellt Hierarchien und Werte auf den Kopf, die Verzerrung relativiert ästhetische Maßstäbe, die chimärische Vermischung destabilisiert gängige Taxonomien (vgl. ausführlich ebd., 235–421). Dies gilt, wie im Rahmen dieser Arbeit bereits an verschiedenen Stellen sichtbar wurde, nicht nur auf der Ebene der Motivik: Auch Gedankenfiguren oder Gattungen können, etwa im Paradox als logischer Groteske oder in gattungshybriden Texten, grotesk sein (vgl. ebd., 339–348).
- 22 In einer »virtuellen Anamorphose« des Eigenen wird, so ließe sich mit Fuß sagen, das Fremde konstruiert, um es im Prozess einer »Rezentrierung« aufzulösen und zu transformieren: Ebd., 13f. Das Groteske ist Fuß zufolge stets von der konstitutiven Paradoxie betroffen, dass es »Teil jener Ordnung [ist], deren (immanente) Dekomposition es betreibt. Es ist zugleich diesseits und jenseits der Grenzen seiner kulturellen Formation« (ebd., 14).

Wolf zur Karikatur und Infragestellung gesellschaftlicher Praktiken eingesetzt wird. Über Verfahren der Verzerrung und Verfremdung, über die Darstellung des Grotesken und über groteske Darstellung setzt sich das 1964 publizierte Debüt mit denjenigen kollektiven Verdrängungsvorgängen auseinander, die auf breiter Basis im Rahmen des Ereigniszusammenhangs ›1968‹ kritisiert wurden.

Auch in den folgenden Analysen wird die vom Autor geäußerte (und im Verlauf dieser Studie bereits mehrfach zitierte) Beanspruchung der Kategorie des »Realismus« der »Bodenlosigkeit« ernstgenommen.²³ »[E]igentlich«, so Wolf in einem Interview im Jahr 1988, »geht um mich herum nichts anderes vor, als das, was ich beschreibe.«²⁴ Das einschränkende »eigentlich« ist zu betonen, zumal, wie gesagt, durch groteske Verfahren der Verzerrung und Verfremdung ein verfahrenstechnischer Realismus gerade gestört wird: Dass Wolfs Prosatexte als Gesellschaftsbild lesbar sind, wird erst sinnfällig, wenn die Leserin den Blick darauf einmal scharfgestellt hat. Dann aber ist nicht zu übersehen, dass die Texte eine Gegenwart zeigen, die nicht nur von der jüngsten Vergangenheit, sprich: der Zeit des Nationalsozialismus und des Kriegs, sondern auch von der (Ideen-)Geschichte der Aufklärung und insbesondere des 19. Jahrhunderts geprägt ist, wobei die Perspektivierung der eigenen Zeit erkennbar der Beschäftigung mit der Kritischen Theorie unterliegt.²⁵ Im Debüt, das – als »grotesker Heimatroman« – im Folgenden schwerpunktmäßig untersucht wird, lassen sich sowohl (sozial)historische Signatur wie auch Einbettung in literarische, theoretische und kulturkritische Diskurse der Nachkriegszeit klar identifizieren. Die vorangehenden Kapitel haben gezeigt, dass sich die Prosa Wolfs keineswegs in ihrem zeithistorischen Bezug erschöpft, ja sogar unabhängig davon lesbar ist. In diesem Kapitel soll der Nachweis erbracht werden, dass Wolfs Texte zugleich aber auch Entwicklungen der deutschen Nachkriegsgesellschaft darstellen und implizit kritisch reflektieren.

Es wird hierbei zunächst auf die Verhandlung des (Luft-)Kriegs und dessen Folgen in *Fortsetzung des Berichts* wie auch *Pilzer und Pelzer* eingegangen, mit der sich Wolf im Rahmen seiner von allgegenwärtigen Katastrophen geprägten Prosa in einem (literarischen) Nachkriegsdiskurs verortet (5.1). Diese Thematisierung von Zeitgeschichte ist bei Wolf eingebettet in eine breiter angelegte, sich besonders in Natur- und Landschaftsbeschreibungen, der Persiflage eines wissenschaftlichen Duktus sowie der Darstellung eines von Unterdrückung und Gewalt geprägten Geschlechterverhältnisses niederschlagenden kritischen Auseinandersetzung mit Herrschaftsverhältnissen und dem zivilisatorischen Prozess der Aufklärung (5.2). Die Zeichnung der gesellschaftlichen Realität der 1950er und 1960er Jahre als einer Kultur der Gewalt, in der subkutan die traumatische Prägung durch den vergangenen Krieg fortwirkt, kulminiert in Wolfs Debüt im als Leitmotiv wie Leitmetapher fungierenden Bild des Essens, dessen infernalischer Darstellung nicht nur

²³ WOLF, »Ror Wolf im Gespräch mit Rudolf Gier und Joachim Feldmann«, 343.

²⁴ WOLF, »Ror Wolf im Gespräch mit Thomas Beckermann«, 156.

²⁵ Dass Wolf mit den Theoretikern der Frankfurter Schule vertraut war, ist vorauszusetzen. In seinem Beitrag zur *SprITZ*-Sonderausgabe zu Walter Höllerers 60. Geburtstag rekapituliert Wolf seine Studienzeit und notiert dort unter anderem: »1955–1958. Ich arbeite in Bürostuben, schreibe an meinem ersten Roman, sitze im Kino oder in respektvollem Abstand staunend vor Adorno«. WOLF, »Einige Stücke aus dem wirklichen Leben«, 361.

eine Kritik des Konsums, sondern auch gesellschaftlicher Verdrängungsmechanismen innewohnt (5.3). Die von Wolf verfolgten Darstellungsstrategien werden abschließend in die zeitgenössische Debatte um das Engagement (in) der Literatur eingeordnet. Am politisierten Diskurs der Zeit nimmt der Text auf propositionaler Ebene gerade nicht Teil, sondern etabliert eine genuin *literarische* Form der Dissidenz. Gezeigt werden soll, dass trotz der fundamental gestörten und dystopischen Verhältnisse, die Wolf in seinem Debüt als zeitgenössische Realität sichtbar macht, eine Utopie aufscheint – nicht im Rahmen der Diegese, sondern allein in der Poetik der Prosa (5.4).

5.1 Katastrophe der Normalität. Realismus der Bodenlosigkeit

Wenn im Debüt Wolfs das Ich^B in der eingangs bereits erwähnten Passage bei der Be- trachtung der Häuserlücke auf der anderen Straßenseite ohne jeglichen Marker einer emotionalen Reaktion zur Schilderung eines fürchterlichen Szenarios übergeht, in dem die Menschen in dem (in der intradiegetischen Realität nicht mehr vorhandenen) Haus

ich weiß nicht vielleicht plötzlich aufgesprungen waren, weil der Boden unter ihnen plötzlich sich ich weiß nicht zu bewegen begann, knisterte knackte und barst aufriß, die Möbel umstürzten, das Geschirr zersplittete, das Licht verlosch und alles in Qualm und Dunst versank (FB, 43–44),

so eignen dieser Beschreibung verschiedene Merkmale grotesker Darstellung. Vermöntlich Stabiles erweist sich als unsicher, die alltägliche Ordnung wird im buchstäblichen Sinne destabilisiert und zerstört, herrschende Zustände verkehren sich in ihr Gegenteil (Boden in Bodenlosigkeit, Helligkeit in Dunkelheit, Normalität in den Ausnahmezustand der Katastrophe).²⁶ Die Inversion vollzieht sich mit überraschender Plötzlichkeit: Etwas bricht unvermittelt mit »Qualm und Dunst« in den Alltag ein, doch was es ist, das einbricht, muss allein schon dadurch, dass der Status der Beschreibung unklar ist (das Beschriftbare könnte Phantasie oder Erinnerung des Ich gleichermaßen sein), unbestimmt bleiben. Es fehlt jegliche erklärende Einordnung; die Affektlosigkeit der Darstellung irritiert, weil sie den Leser·innen eine Bewertung des Dargestellten und somit auch eine klare Orientierung vorenthält.²⁷

In *Pilzer und Pelzer* ist, wie im vorangehenden Kapitel gezeigt, die Veränderlichkeit und Kontingenz der erzählten Welt ins Extrem getrieben. Kay Sokolowsky konstatiert, »wie wenig wir diese Welt beherrschen«, werde in der ›Abenteuerserie‹ »durch schreckliche Naturereignisse jeder Art; Katastrophen, deren Realität schon den großen Aufklärer Voltaire nachhaltig erschüttert hat«, demonstriert.²⁸ Die geschilderten Schauplätze sind oft genug lebensfeindliche Umgebungen; immer »neue[] Durchbrüche« (PP, 30) der Landschaft kehren hier Unteres nach Oben, Inneres nach Außen: »der magere Rasen

26 Zu den Mechanismen der Anamorphose vgl. Fuß, *Das Groteske*, 235–244, zur Form der Verkehrung im Besonderen ebd., 245–298.

27 Vgl. zur Produktion von Unbestimmtheit als Charakteristikum des Grotesken ebd., 11–29.

28 SOKOLOWSKY, »Nachwort [Pilzer und Pelzer]«, 204f.

platzte« (PP, 50), heißt es etwa, oder: »im nächsten Moment stürzte die Decke des Zimmers, in dem wir saßen, auf uns herab« (PP, 76). Die Reaktion auf die Inversion der gemeinhin geltenden (räumlichen) Ordnung ist, wie bereits im Kontext der Analyse der Kontingenzenexposition betont, unaufgeregt und pragmatisch: »Als wir den freien Himmel über uns erblickten, sprangen wir davon, mit Staub bedeckt, in ein anderes Zimmer, um unser Gespräch fortzusetzen« (ebd.). Wenn Georg Lukács schreibt, die »Avantgardisten« sähen überall »nur Risse, Abgründe und Katastrophen«,²⁹ so könnte man meinen, er spräche vom Werk Wolfs. Sei es der andauernd aufplatzende und von Schlitten durchzogene Boden, seien es vom Himmel massenhaft wie Regen fallende Tiere, die »alle Ackerlöcher mit Leichnamen« füllen und sich als »ein breites haariges Vorwärtsrinnen« (PP, 74) ins Meer stürzen, seien es die apokalyptischen »Pferde mit zwischen den Beinen herabhängenden Gedärmen vorbeispringend« (PP, 52) – die Diegese ist gespickt mit Begebenheiten, die in grotesker Manier die Katastrophe inszenieren.³⁰

Bereits in *Fortsetzung des Berichts* hat der plötzliche Einbruch des Katastrophischen aus der Perspektive der Figuren offensichtlich einen Prozess der Normalisierung durchlaufen: Katastrophen werden erwähnt, »als handele es sich um nicht mehr als eine unerwünschte Störung«.³¹ Nicht nur die Unwägbarkeiten der Umgebung, sondern insbesondere auch menschliche Gewalt, das Sterben und das Töten können in der erzählten Welt des Debüts »nicht als Ausnahme, sondern als Regel«³² gelten. Die Tatsache, dass der Tod potentiell jederzeit erfahrbar ist, scheint sich ins Bewusstsein der Figuren und der Vermittlungsinstanz eingeschrieben zu haben und ruft im Erleben an den meisten Stellen im Text keinerlei emotionale Reaktion hervor. Das Sterben der »Schlittschuhläufer«, welche das Ich^B beobachtet als diese ins Eis einbrechen, »bis zum Mund eintauchen und [...] endgültig verschwinden« (FB, 77), wird nur beiläufig registriert; ebenso sind die in einem Sumpf versinkenden Menschen, deren »erschreckte[] Schreie« man hört, »in die Länge gezogen und plötzlich abbrechend« (FB, 209), nur eine Randnotiz der Wandlung. Diese groteske ›Kälte‹ in Erleben wie Darstellung, nimmt in den folgenden langen Prosapublikationen tendenziell noch zu, wenn Figuren und Vermittlungsinstanzen auf die zunehmend desaströsen Zustände der erzählten Welten meist mit einem unbeeindruckten (textuellen) Schulterzucken reagieren.³³ In *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* ist die Katastrophe vom maximalen Störfall gänzlich zum Normalzustand geworden:

29 Lukács, »Es geht um den Realismus«, 135, Kursiv. im Original. Lukács spricht sich an der genannten Stelle für eine Sicht auf die Geschichte aus, welche »die lebendige dialektische Einheit von Kontinuität und Diskontinuität« (ebd., Kursiv. im Original) vereine – eine Sicht, die sich, wie hier argumentiert wird, durchaus bei Wolf findet.

30 Nach Bachtin ist gerade die Verschränkung von Leben und Tod, die etwa im Bild des Ackers voller Leichname aufgerufen ist, zentrales Merkmal des Grotesken. Vgl. BACHTIN, *Literatur und Karneval*, 15–23. Auch das beständige Einreißen der Grenze zwischen Natur und Kultur insbesondere ab *Pilzer und Pelzer* lässt sich als groteske Darstellung lesen (vgl. ebd.).

31 STRUBE, »Eine Schule der Wahrnehmung«, 108.

32 JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 86.

33 Helmut Lethen beschreibt anhand der Zeitspanne zwischen den Kriegen Kälte und Entfremdung als Verhaltensformen, die in »Augenblicken sozialer Desorganisation, in denen die Gehäuse der Tradition zerfallen und Moral an Überzeugungskraft einbüßt«, Orientierungsmuster bieten: LETHEN, *Verhaltenslehren der Kälte*, 7.

Es ist nicht viel los. [...] Manchmal bebt auch die Erde, und dann sinkt ein Haus in den Sumpf. Oder manchmal ein Knall, irgendwas wird von oben bis unten zerknackt, aus den Wänden hängen die Kabel, die Rohre verknoten sich schon, und das Haus? Es rutscht fort in den rauchenden Fluß. (GE, 57)

Ähnliches lässt sich auch für den letzten langen Prosatext Wolfs, *Die Vorzüge der Dunkelheit*, feststellen, in welchem die Katastrophe nur noch »etwas ziemlich Alltägliches« ist:

Der Erdboden ist eine dünne Haut, dachte, ich, als ich am Fenster stand. Ich sah Senkungen, Schlitze und kleine offene Löcher auf der Oberfläche und wunderte mich nicht. Es war auch nicht überraschend, daß jetzt die Schächte unter dem Druck der darüberstehenden Häuser zusammenbrachen. Vor dem Fenster platzen die Häuser, sie wurden einfach zerrissen, die Kirchenspitzen knickten, aber das war wirklich etwas ziemlich Alltägliches, besonders hier, vor dem Fenster, an einer dieser gefährlichen Stellen der Gegend. (VD, 248)

Während sich das zur Normalität gewordene Katastrophische in *Pilzer und Pelzer* und noch mehr in *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* und *Die Vorzüge der Dunkelheit* zu einem grundlegenden Charakteristikum der fiktionalen Welten verstetigt hat (und als solches stets auch im Rahmen des Spiels mit Genrekonventionen etwa der Abenteuer- und Reiseliteratur zu lesen ist), ist die Bodenlosigkeit der erzählten Welt und die emotionale Kälte im Debüt, wie im Folgenden herausgearbeitet wird, noch wesentlich stärker als Reaktion auf die realhistorische Situation der Nachkriegszeit akzentuiert. Die Darstellung der von einer Allgegenwart der Katastrophe geprägten Diegesen ist in Wolfs Prosa an keiner Stelle explizit als Darstellung der historischen Katastrophe des Zweiten Weltkriegs markiert, und doch lassen sie sich – und keineswegs nur im Debüt – eindeutig als Verweis auf diese verstehen.

»Nun schloß ich die Jalousien doch«. Zum unsicheren Terrain der Nachkriegszeit

In der bereits im Kontext der wolfschen Schreib-Szenen wie auch im Zusammenhang mit der Störung des Ganzen analysierten Szene des ›Fallens‹ vor dem Fenster in *Pilzer und Pelzer* erscheinen »Körper am Himmel, anfangs klein«, die »mit reißender Geschwindigkeit« näherkommen. Etwas nicht Benanntes fällt »rauchend« und »vielleicht feurig geschwänzt« herab: Anstelle des von der Ich-Figur gewünschten ruhigen Abends »ohne Zwischenfälle« fordert dieses störende »Fallen« unerbittlich Aufmerksamkeit (alle Zitate PP, 88f.). Das Ich blickt durch das Fenster auf eine grauenvolle Szene der Zerstörung, die sich – noch dazu vor dem biografischen Hintergrund des Autors – als Bombenangriff während des Luftkriegs identifizieren lässt:

die Menschen griffen plötzlich hinein in die Luft und sanken zu Boden, Automobile rauchten auf und zerplatzten, zitternde Flammenspitzen krochen aus den Dächern des Lokomotivschuppens, die Glaskuppeln knickten, die Gasometer zerspritzten, und immer noch fiel es von oben, ich weiß gar nicht was, rund schwarz oder glühend, herab, die Mauern wölbteten sich dabei und stülpten sich um und bröckelten ab und schwankten rissen zerbrachen und fielen auf jeden Fall, [...] Personen, die vorher standen, fielen mitten in diesem Herabfallen lautlos zu Boden. (PP, 89)

Angesichts derartiger Beschreibungen von der »Unauffindbarkeit einer objektiven Realität«³⁴ zu sprechen oder zu konstatieren, *Pilzer und Pelzer* sei eine rein spielerische »sprachliche Chaplinade«,³⁵ erscheint unhaltbar. Vielmehr zeugt die Szene, denkt man an Schilderungen der Bombenangriffe im Zweiten Weltkrieg von Zeitzeug-innen, von einer furchtbaren Referentialität.³⁶ Doch auch die Figuren scheinen (ebenso wie viele Rezensent-innen des Texts) die unleugbare Realität des sich ereignenden Grauens nicht wahrnehmen zu können oder zu wollen, versuchen sie diese doch ganz wortwörtlich auszublenden: »Nun schloß ich die Jalouslyen doch« (PP, 89), bemerkt die Ich-Figur in direktem Anschluss ans obige Zitat. Während Pelzer das Geschehen »vor den geschlossenen Jalouslyen« mit den Worten herunterspielt, das Krachen und Wackeln »sei gar nicht so schlimm« und »gar nicht der Rede wert«, kann das Ich, wie an früherer Stelle bereits betont, das sich nun zwar nicht mehr sichtbar, aber noch hör- und fühlbar Abspielende nicht kleinreden, auch wenn es dieses zu ignorieren versucht: »an Einschlafen war nicht zu denken« (PP, 90).³⁷

Die Szene erinnert an einen anderen durch die Erfahrung des Kriegs und des Sterbens gequälten Schlaflosen der Literatur, nämlich den Protagonisten aus Wolfgang Borcherts 1946 geschriebenem und 1947 als Radio-Hörspiel veröffentlichtem Stück *Draußen vor der Tür*. Der Kriegsheimkehrer Beckmann besucht den Oberst, der ihm in Russland für zwanzig Kameraden die Verantwortung übertragen hat, welche er nun, nach dem Tod von elf dieser Soldaten, »zurückgeben« möchte, um endlich wieder Schlaf finden zu können. Auf die Schilderung der traumatischen Kriegserfahrung Beckmanns reagiert der Oberst konsterniert und meint, Beckmann stelle »die ganze Sache doch reichlich verzerrt

34 STRUBE, »Eine Schule der Wahrnehmung«, 106.

35 WERTH, »Vielleicht Polzer«, 40.

36 Wolf Biermann etwa schildert seine Erinnerung an die schweren Luftangriffe auf Hamburg im Sommer 1943 folgendermaßen: »Ich sah, wie die Dächer in die Luft flogen; es war wie im Film, wie Science-fiction, aber echt. Wo Asphalt war, da brannte und kochte der. Ich sah zwei Frauen, eine jüngere und eine ältere, die rannten quer über den Asphalt und blieben mit ihren Schuhen stecken, im kochenden Asphalt, sie zogen ihre Füße aus den Schuhen raus – was irgendwie unpraktisch war, weil sie dann mit den Füßen in den kochenden Asphalt treten mußten. Und die sanken um und blieben liegen.« BIERMANN, »Die Lebensuhr blieb stehen«, 138.

37 W. G. Sebald hat mit seiner 1997 zunächst in Zürich vorgetragenen These, die deutschsprachige Literatur habe angesichts der Grauen des Luftkriegs versagt, indem sie diese nicht (hinlänglich) beschrieben habe, eine Debatte losgetreten, auf die auch die Publikation von Volker Hage reagiert, in der sich der zitierte Text von Wolf Biermann findet. Vgl. SEBALD, *Luftkrieg und Literatur* (1999). Ohne diese Debatte noch einmal aufrollen zu wollen lässt sich konstatieren, dass die zitierte Szene nicht nur den Bombenangriff selbst, sondern auch dessen Darstellbarkeit und die Tatsache, dass die fürchterliche Realität nicht wahrgenommen oder ausgeblendet wird, verhandelt. Auch Gisela Elsners letzter zu Lebzeiten erschienener und im Rahmen der Cisela-Elsner-Werkausgabe neu zugänglich gemachter Roman *Fliegeralarm* von 1989 setzt sich mit dem Luftkrieg auseinander, allerdings (gut 20 Jahre nach *Pilzer und Pelzer* geschrieben) offensiv und in scharfer Satire: Aus Kinderperspektive erzählt, werden die Bombenangriffe enthusiastisch begrüßt, schaffen diese doch immer neue Schauplätze um in einer Gruppe von Kindern NS-Zeit zu spielen. Beim Schrillen der Sirenen sitzen die Kinder »HART WIE KRUPPSTAHL, ZÄH WIE LEDER und jederzeit bereit für unseren Führer Adolf Hitler zu sterben, in unseren Kinderbetten. Fliegeralarm, sagte mit einer trotz seiner Schläfrigkeit unüberhörbaren Begeisterung mein Bruder Kicki«. Vgl. ELSNER, *Fliegeralarm*, 7.

dar«.³⁸ In seiner sarkastischen Antwort spiegelt Beckmann die Verzerrung der Realität, die für ihn im Gegenteil in der Verleugnung des Geschehenen durch den Oberst liegt, in einer vermeintlich idyllischen Szenerie:

Wir essen uns schön satt, Herr Oberst, richtig satt, Herr Oberst. [...] Und dann machen wir den Ofen an, Herr Oberst, denn wir haben ja einen Ofen, Herr Oberst, und setzen den Teekessel auf für einen kleinen Grog. Und dann ziehen wir die Jalousien runter und lassen uns in einen Sessel fallen, denn einen Sessel haben wir ja. Wir riechen das feine Parfüm unsrer Gattin und kein Blut, nicht wahr, Herr Oberst, kein Blut, und wir freuen uns auf das saubere Bett, das wir haben, wir beide, Herr Oberst, das im Schlafzimmer auf uns wartet, weich, weiß und warm. Und dann halten wir die Wahrheit hoch, Herr Oberst, unsere gute deutsche Wahrheit.³⁹

Aus der Perspektive des Oberst, der im Kreis seiner Familie in Ruhe zu Abend essen möchte, liegt der Krieg längst weit in der Vergangenheit. Für Beckmann jedoch, der aus dem Krieg zurückgekehrt weder Zuhause noch Arbeit (wieder)findet und vor Verlassen des Hauses aus Not noch ein Brot und eine Flasche Schnaps stiehlt, bestimmt er auch in der Gegenwart die konkrete Lebensrealität – die der Oberst, obwohl sie sich direkt »vor der Tür« abspielt, nicht sieht oder sehen will. Die von Beckmann heraufbeschworene Szene findet ihren intertextuellen Widerhall in der den Verdrängungsprozess ins Bild setzenden Szene des Bombenangriffs in *Pilzer und Pelzer* ebenso wie in der an späterer Stelle noch untersuchten Darstellung der Wohlstandsgesellschaft in *Fortsetzung des Berichts*: Angesichts der sich vor dem Fenster ereignenden Katastrophe werden die Jalousien heruntergelassen; solange genug Essen auf dem Tisch ist, wird ein gediegenes, gemütliches bürgerliches Leben von denen, die dazu finanziell wie psychisch in der Lage sind, so gut wie möglich zumindest simuliert.

Krieg und Civilisationsbruch sind insbesondere in der frühen Prosa Wolfs der zuweilen ignorierte, aber eben nicht zu leugnende Hinter- oder vielmehr Untergrund allen Geschehens. Sie sind, so ließe sich die Beschaffenheit der erzählten Welten und insbesondere der Böden lesen, das rissige und brüchige, das unsichere und unstete Terrain, auf dem die Nachkriegsgesellschaft ihr Leben aufbaut.⁴⁰ Der Boden erweist sich werkgenetisch ab *Pilzer und Pelzer* bereits in seinem Normalzustand als in höchstem Maße unsicherer Grund: »Der Boden an vielen Stellen gespalten gerissen, spitze Bäume oder vielmehr Schlamm Schaum große platzende Blasen schwarze Schlacken undsowei^{ter}« (PP, 61). Durch sein ständiges Bersten und Aufklaffen ist er als »Unterlage unserer täglichen Existenz«, als die ihn Wobser noch im Motto zu Wolfs Debüt ausweist (FB, unpaginiert [5]), unzuverlässig und potentiell lebensgefährlich.⁴¹ Auch so lässt sich

38 BORCHERT, *Das Gesamtwerk*, 120.

39 Ebd., 120f.

40 Auch Helmut Lethen wählt (in Bezug auf die Zwischenkriegszeit) das Bild des »unsicheren Terrain[s]«, wenn er beschreibt, wie die Stunde der »Verhaltensregeln« schlägt, wenn, wie im bzw. nach dem Krieg, alle »Horizonte der Orientierung zusammenbrechen«: LETHEN, *Verhaltenslehren der Kälte*, 221.

41 Ganz ähnliches lässt sich für *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* feststellen, wo die »große Ebene« ihre »Gefährlichkeit« bereits im Titel kundtut: »Manchmal bebt auch die Erde, und dann sinkt ein

die von Wolf für seine Prosa reklamierte ›realistische‹ »Bodenlosigkeit« des Ins-Lee-re-Tretens⁴² verstehen: als Bodenlosigkeit der (Zeit-)Geschichte, deren traumatisches Vergangenes in der Gegenwart – wenn auch zuweilen kaum merklich – insistiert. An-gesichts der Generationenzugehörigkeit Wolfs kann dies kaum verwundern: Für die Zwischengeneration der Kriegskinder wie auch noch für die 68er Generation lebten Nationalsozialismus und Kriegserfahrung, wenn auch von der öffentlichen politischen Bildfläche verschwunden und kollektiv beschwiegen, in personalen Kontinuitäten und in den Familien als »verdrängte Erfahrung oder gehütetes Geheimnis, als verhärtete Haltung, als seelischer Schaden« fort und waren als »subkutane Naherfahrung« konstant präsent.⁴³

Die Bodenlosigkeit der erzählten Welt in *Pilzer und Pelzer* ist also reine Fiktion und Verweis auf zeithistorische Realität gleichermaßen: Sie weist die wortwörtlich fundamentale Brüchigkeit der Realität aus, deren Ordnungen längst nicht so stabil sind, wie sie im alltäglichen Erleben scheinen mögen. Das (wie man bei Borchert an der Figur Beckmanns sieht) eigentlich nicht erträgliche Katastrophische ist innerhalb der Diegese der Prosa Wolfs zur prekären Normalität geworden – zur Normalität für Figuren und Vermittlungsinstanzen, die sich ganz selbstverständlich in der ihnen vertrauten Umgebung der allgegenwärtigen katastrophischen Ein- und Ausbrüche des Bodens als Sinnbild eines traumatischen Realen bewegen, nicht aber zur Normalität für die Leser-innen. Diese starren auf das in den Katastrophen als permanente Störungserscheinung die Texte punktierende Einbrechen eines nie vollständig zu bestimmenden Realen, das aufgrund der Selbstverständlichkeit, mit der es innerhalb der Diegese hingenommen wird, in der Rezeption zwar lachen macht, ohne aber je gänzlich weggelacht werden zu können. Die Darstellung bewirkt kein »befreidendes und befreites Lachen«, da die dargestellten Widersprüche nicht aufgelöst und die Rezipient-innen so nicht auf den sicheren »Boden einer fraglosen und selbstverständlichen Weltorientierung« zurückgeführt werden.⁴⁴ Die Beschaffenheit der Böden erweist sich als Versuch, die Kriegserfahrung als der Gegenwart unterliegende Prägung kenntlich zu machen und auf diese Weise eine Wirklichkeit zu repräsentieren, deren Verhältnisse selbst so grotesk sind, dass ihnen nur eine groteske Darstellung gerecht zu werden vermag.

Haus in den Sumpf [...] Die ganze Gegend war aufgeknickt und hinuntergefallen in eine andere Gegend« (GE, 57), heißt es hier etwa, oder: »Eben bin ich auf einer Ebene gegangen, aber nun zerreißt diese Ebene, sie spaltet sich auf« (GE, 99). – Urs Widmer identifiziert 1966 (mit Blick auf u.a. Wolfgang Borchert, Jürgen Lenz und Ilse Aichinger) zwei zentrale Bildbereiche, über die der Krieg in der jüngsten Nachkriegsliteratur gefasst werde: zum einen als Tier, zum anderen als Naturelement und Naturkatastrophe. Vgl. WIDMER, 1945 oder die ›Neue Sprache‹, 188–195.

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

43 ASSMANN, *Geschichte im Gedächtnis*, 44f. Wolfs Debüt erscheint in einer Zeit des Umschlags: Die erste Phase der deutschen Erinnerungsgeschichte, in der der offizielle Gedächtnisdiskurs Assmann zu folge kaum durch biografisches Erinnern gedeckt war, sondern vielmehr die politische Deklaration stellvertretend für das biografische Schuldbewusstsein stand, während die persönliche Erinnerung von Abwehr der Schuld geprägt war, wurde in den 1960er Jahren von der zweiten Phase der Erinnerungsgeschichte abgelöst, die – aufgrund des unerbittlichen Nachfragens der jüngeren Generation – im Zeichen der familialen, juristischen und historischen Aufklärung stand. ASSMANN, »Persönliche Erinnerung und kollektives Gedächtnis in Deutschland nach 1945«, 88.

44 PIETZCKER, »Das Groteske«, 209.

Untote Pferde der Geschichte oder das gewaltbesetzte Imaginäre

Erst ab *Pilzer und Pelzer* ist die Bodenbeschaffenheit in Wolfs Prosa von der beschriebenen Brüchigkeit geprägt, die jegliche Vorstellung eines verlässlichen, festen Grunds verabschiedet. Doch die Verknüpfung von traumatischem Realen mit der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts über das Motiv des Bodens bzw. der Erde ist bereits im Debüt angelegt. Hier scheint dem Boden zumindest von manchen Figuren noch das Potential zugesprochen zu werden, die Geschichte nicht nur tragen, sondern auch bewältigen zu können. Im Rahmen des Handlungsstrangs B der *Fortsetzung des Berichts* gibt es eine Szene, die wiederholt erzählt wird und dadurch, aber auch durch ihre Eindrücklichkeit ein motivisches Schwerezentrum des Texts darstellt: das qualvolle Sterben und der Versuch der Beerdigung eines Pferds. Die Szene erweist sich sowohl als Auseinandersetzung mit einem für Wolfs Debüt elementaren Prätext wie auch als Kommentar zur gesellschaftlichen Situation der 1950er Jahre.

Das Ich^B und Wobser sehen bei ihrer Wanderung eine »Folge von Peitschenschlägen auf etwas wie einen dunklen verklebten aufgeriebenen Pferderücken«, das sich konkretisiert als ein »mit überkreuzten Striemen im Fell zusammenbrechen[des]« Pferd (FB, 64), das »stark aus den Nüstern blutend immer noch unter Peitschenhieben in den mürben Ackerboden einsink[t]« (FB, 65); ein Vorgang, den Wobser mit den lapidaren Worten kommentiert, »das [sei] die Wirklichkeit« (FB, 64). An späterer Stelle im Buch, aber im Kontext derselben, iterativ erzählten Szene des Vorbeikommens »an dem blutüberkrusteten Körper des Pferdes«, fügt er hinzu: »sehen Sie, [...] alles ist vergänglich« (FB, 171). Ob das in einer »Blatlache« (FB, 68) gemeinsam mit »eine[r] Anzahl vom Bauern mit der Peitsche erschlagene[n] Krähen« in einer »verschlammten Grube« liegende Pferd, das »mit einer Hälfte schon in die saugende Erde eingedrungen« ist (FB, 171), durch Zutun eben dieses Bauern im Sterben liegt, oder aber das Pferd, aus dessen Körper »kleine gelbe Würmer herausragten« aus einem anderen Grund verendet und vom Bauern vor den Krähen, welche »auf den Pferdekörper hüpfen und ihre Schnäbel in das Fleisch hauen« (FB, 135), zu schützen versucht wird, bleibt unklar.⁴⁵ Klar hingegen ist das Ansinnen des Bauern, das Pferd zu beerdigen: Er hebt »mit seiner Schaufel eine Grube« aus und fordert die Ich-Figur und Wobser auf, »mit anzupacken, das Pferd, das warm und dampfend [wie ein Erdhaufen] neben der Grube liegt, auf dessen Körper die Bremsen schwer von Blut vollgesogen hocken, in die Grube zu werfen.« (FB, 134)⁴⁶ Im 1963 vorveröffentlichten Auszug aus dem Debüt, *Das Verschwinden des Bauern in der Ferne*, leisten Wobser und das Ich der Aufforderung des Bauern Folge:

-
- 45 Auch wenn bei der ersten Nennung der Bauer das Pferd zu quälen scheint (vgl. FB, 64), gibt es auch Hinweise auf die zweite Variante. Vgl. hierzu die Kommentare des Ich: »der Bauer riß plötzlich seine Peitsche in die Höhe und hieb wie besessen auf die Krähen ein, die auf dem Körper des Pferdes hockten, die bläuliche weiche Bauchdecke aufrissen und das Gedärn herauszupfen« (FB, 170) und »ich sah den Versuch des Bauern, die Krähen vom Körper des Pferdes, das mit einem Anheben des Kopfes noch einen Lebensrest andeutete, herunterzupeitschen« (FB, 221).
- 46 Fast wortgleich lautet die Szene in WOLF, »Das Verschwinden des Bauern in der Ferne«, 591, wo sie sogar titelgebend ist, mit dem einzigen Unterschied des im Buch gestrichenen Einschubs »wie ein Erdhaufen«.

Auf sein Kommando ließen wir das Pferd fallen und hörten, nach dem Fall des Pferdes, das Klatschen seines Körpers am Boden der Grube, das Flüstern Kichern Kreischen der Frauen im Hintergrund und im Weitergehen die Schaufel des Bauern, die in den Erdhaufen drang und das Pferd in der Grube zuschüttete und sein Keuchen Ächzen und Schreien. Als wir uns umdrehten, sahen wir den Bauern die Faust ballen und sie gegen den Himmel, die Grube, die Frauen und den Karren schütteln, während die Krähen mit kurzen schaukelnden Schritten um die Grube herumgehen und nun, wo der Bauer seine Arbeit unterbrochen hat, auf den Pferdekörper hüpfen und ihre Schnäbel in das Fleisch hacken.⁴⁷

Während in der frühen Version des Texts davon auszugehen ist, dass der Körper des Pferds – wenn auch mit Unterbrechungen – beerdigt wird, so ist die Szene für die Buchpublikation geringfügig, aber einschneidend verändert. Der Bauer muss hier mühsam allein versuchen, das Pferd unter die Erde zu bringen, denn Wobser und das Ich verweigern ihre Mithilfe:

Ich nicht. Ich auch nicht. Ja so war es. Ich hörte das Wälzen und Schnaufen und nach dem Fall des Pferdes, das Aufklatschen des Körpers am Boden der Grube, das Flüstern Kichern Kreischen der Frauen im Hintergrund und im Weitergehen die Schaufel des Bauern, die in den Erdhaufen drang. Als wir uns umdrehten, sahen wir den Bauern die Faust ballen und sie gegen den Himmel, die Grube, die Frauen und den Karren schütteln, wir sahen die Krähen mit kurzen schaukelnden Schritten um die Grube herumgehen, auf den Pferdekörper hüpfen und ihre Schnäbel in das Fleisch hacken. (FB, 134f.)

Im Gegensatz zur Vorstufe bleibt im Debüt unklar, ob das Pferd beerdigt wird oder in der offenen Grube liegenbleibt: Die Rede vom ‚Zuschütten‘ (und dessen offenbar nur kurzzeitiger Unterbrechung) ist getilgt; auch fast einhundert Seiten später ist der Bauer im Wiederaufgriff der Szene noch damit befasst, »die Krähen vom Körper des Pferdes [...] herunterzupeitschen« (FB, 221), so dass der Eindruck entsteht, das Pferd bleibe für immer »mit einer Hälfte schon in die saugende Erde eingedrungen« in der »verschlammten Grube« (FB, 171) liegen.

Die im gesamten Debüt immer wieder aufgegriffene Szene des verendenden bzw. verendeten Pferds verweist prominent auf Claude Simons *Die Straße in Flandern*, in dem ein am Rand der Straße liegender Pferdekadaver eine zentrale Rolle spielt. Dieser wird bei Simon bereits auf den ersten Seiten des Texts eingeführt: Der Erzähler aus der *Straße in Flandern* erkennt, entkräftet vom Krieg und vollkommen übermüdet, auf dem Boden vor sich etwas »Unwirkliches«, das einmal »ein Pferd gewesen war« und das nun »nur noch ein unförmiger zu drei Vierteln mit Schlamm bedeckter Haufen von Gliedern, Hufen, Leder und verklebtem Fell« ist.⁴⁸ Dieser Kadaver, auf dem das Blut »wie eine Glasur glänzte und sich auf der oder besser über die Kruste aus Schlamm und verklebtem Haar hinaus erstreckte« ist »mit einem flüssigen graugelben Schlamm überzogen und anscheinend schon zur Hälfte von der Erde aufgesogen worden«, die, das Pferd wieder in

47 Ebd.

48 SIMON, *Die Straße in Flandern*, 24.

ihren Schoß aufnehmend, »wahrscheinlich so etwas wie ein saugendes Geräusch machte«.⁴⁹

Die nicht nur motivische, sondern, wie die Zitate zeigen, an dieser Stelle sogar wörtliche intertextuelle Bezugnahme auf Simons berühmten Text ist nicht allein als Reverenz Wolfs an dessen eindringliche neue Prosaform zu verstehen.⁵⁰ Sie schließt auch an die Verhandlung von traumatischer Kriegserfahrung und der darauffolgenden Erinnerungs- und Verarbeitungsprozesse an – die beim 1913 geborenen Simon allerdings auf die eigene im Zweiten Weltkrieg als Soldat gemachte Erfahrung referiert. Wie bei Simon ist auch bei Wolf die Erde keine göttliche, lebenspendende Mutter Erde, sondern eine vom Menschen geschändete und eine verschlingende Natur, die sich das Pferd, das bei Simon in den Kriegswirren am Rand der Straße zurückgelassen und bei Wolf in *Fortsetzung des Berichts* vom Bauern zumindest zu beerdigen versucht wird, durch den Schlamm und mit Hilfe der Würmer und Krähen wieder einverleibt, aber doch nie gänzlich in sich aufnimmt.⁵¹ Das intradiegetisch wiederholt stattfindende und immer wieder erzählte Vorbeireiten des Erzählers am Pferdekadaver in der *Straße in Flandern*, das auf die Geschichte als ewige Wiederkehr des Gleichen verweist,⁵² wird durch die intertextuelle Aufnahme und ebenfalls iterative Beschreibung in der Szene des sterbenden bzw. gestorbenen Pferds bei Wolf in einer ›Wiederkehr der Wiederkehr‹ performativ ausgespielt und potenziert. Was Wolf im Aufgriff der Pferde-Szene Simons profiliert, ist auch das Fortwirken des Kriegs in die Gegenwart hinein: Der Krieg, seine Opfer und Folgen, sein Fortbestehen im von Gewalt besetzten kollektiven Imaginären, sei es in bewusster (Nach-)Erinnerung oder im Trauma, sein Fortbestehen auch in der Literatur können für die folgende Generation nicht ›liegengelassen‹ werden. Das (für immer) im Schlamm steckende und sterbende Pferd wird – im Spiel »mit dem faschistoiden Terminus ›Blut und Boden‹«⁵³ – zur Allegorie des insistierenden Untoten der Geschichte, das literarisch aufgegriffen wird im stets misslingenden Versuch, dieses zu beerdigen.⁵⁴ Das Bild des

49 Alle Zitate ebd., 24f.

50 Vgl. zu Überschneidungen der Schreibweisen Simons und Wolfs das Kap. I.2.3.

51 Zur Analyse der Naturdarstellung Simons vgl. WARNING, »Erzählen im Paradigma«, 204.

52 Vgl. ebd.

53 Ror Wolf im Gespräch mit Kai U. Jürgens am 2. November 2009, zitiert in: JÜRGENS, »Nachwort [Fortsetzung des Berichts]«, 280.

54 Für einige Autor-innen nicht nur der Generation Wolfs ist dieser thematische Komplex zu einem Kraftzentrum der künstlerischen Arbeit geworden; man denke etwa an das literarische wie filmische Werk Alexander Kluges (wie Wolf 1932 geboren), das Schreiben Elfriede Jelineks oder des gut zehn Jahre jüngeren W. G. Sebalds. Über welch lange Zeitspannen hinweg derartige Prozesse der unmöglichen ›Aufarbeitung‹ wirksam sind, zeigt jüngst auch der sich einer analogen Bodenmetaphorik bedienende Roman *Winterbergs letzte Reise* von Jaroslav Rudiš, in dem über die Erde im Ort Chlum von den Figuren berichtet wird, diese wolle die dort im Krieg nach der Schlacht von Königgrätz beerdigten »Toten nicht verdauen, die Erde wollte sie ausbrechen und loswerden«. RUDIŠ, *Winterbergs letzte Reise*, 26. Zu Elfriede Jelineks in diesem Kontext zentralen, 1995 veröffentlichte Prosatext *Die Kinder der Toten* vgl. (mit Schwerpunkt auf dem Boden und der konvulsivischen Landschaft) Juliane Vogel, die herausarbeitet, wie Jelinek in einer »gigantischen Allegorie der österreichischen Nachkriegskultur« das »Totalversagen des Bodens« als das »Totalversagen einer Gesellschaft« vorführt, welche sich »auf einem von ›Maische‹ aufgeweichten Grund neu verankern zu können glaubte«. VOGEL, »Keine Leere der Unterbrechung«, 16.

Pferds zeigt so auf die Erfahrung des Kriegs als eine außerhalb der Sprache stattfindende traumatische Begegnung mit einem Realen, das nicht assimiliert werden kann, aber in ewiger Wiederholung insistiert.⁵⁵

In der »zutiefst tragische[n]« Zeitkonzeption Simons, in der Erinnerung und Wiederholung quälende Provisorien im Subjekt wie Objekt gleichermaßen zerstörenden Strom der Zeit darstellen, ist die gesamte Welt in einem alles »umfassenden Sog der Auflösung« begriffen.⁵⁶ Auch in Wolfs Debüt ist der Tod omnipräsenter Faszinationsgegenstand, auch bei Wolf wird mit einem hohen Maß an sprachlicher Gewalt eine die Diegese prägende Negativität etabliert.⁵⁷ Der »Sog der Auflösung« aber hat sich bei Wolf, wie noch genauer gezeigt werden wird, zu einem ›Sog der Einverleibung‹, einem Begehen des Verschlingens hin verschoben, dessen Agens nicht primär Zeit, Tod oder Natur sind (wie bei Simon), sondern der sich die Welt zu eigen machende Mensch.

5.2 Herrschaft als Prinzip aller Beziehungen. Weltverhältnis und Geschlechterverhältnis

In der untersuchten Szene des Fallens aus *Pilzer und Pelzer* wird das Katastrophische, die Zerstörung und das Sterben vor dem Fenster nicht nur, wie oben beschrieben, ausgeklammert, sondern es wird auch, wie bereits an früherer Stelle angesprochen, anhand der Praktiken des Notierens und Aufschreibens durch die Ich-Figur bearbeitet und durch Pilzer und Pelzer anhand eines wissenschaftlichen Diskurses einzuhegen versucht. Pelzer formuliert eine Theorie zu den »Wirkungen und Veränderungen« des »Herabfallen[s]«, bei dem es sich seiner »Meinung nach« um »Stücke von Köpfen« handelt (PP, 90). Pilzer allerdings, »der über seinen Büchern saß, hatte große Zweifel, so nannte er seine Gedanken zu dieser Zeit, Zweifel, große Zweifel, diesen Behauptungen gegenüber, er glaube nicht an Köpfe, sondern eher schon an undsofort undsofort Dinge« (PP, 90). Es folgt ein Kapitel, in dem Pelzer »das Hauptergebnis seiner Theorie« weiter ausfaltet und sich gegen die Kritik verteidigt, er überschätzt die »Fallgeschwindigkeit«

55 Vgl. zum nicht assimierbaren, unverfügbar Realen als Kern des Traumas das Kapitel *Tuché und Automaton* in LACAN, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, 60–65.

56 COENEN-MENNEMEIER, *Nouveau Roman*, 93. Vgl. auch den Schluss der *Straße in Flandern*, hier zitiert nach der (auf Grundlage der Arbeit Tophovens erstellten und den hier fokussierten Aspekt stärker hervorhebenden) neueren Übersetzung Eva Moldenhauers: »die Welt stand still erstarrt zerbröckelnd sich häutend einstürzend nach und nach zerfallend wie ein aufgegebenes, unbrauchbares Gebäude, preisgegeben der zusammenhangslosen, lässigen, unpersönlichen und zerstörerischen Arbeit der Zeit.« SIMON, *Die Straße in Flandern* (2003), 333. – Ina Appel konstatiert zu Wolfs *Nachrichten aus der bewohnten Welt*, allerdings ohne zeithistorische Bezüge herzustellen: »Geschichte wird nicht mehr nach dem Prinzip der Kontinuität als kausale, sinnvolle Entwicklung konstruiert, vielmehr ist sie nur noch als Negativ, als zyklische Wiederkehr katastrophaler und grotesker Ereignisse, als Destruktionsfaktor präsent.« APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, 126.

57 Coenen-Mennemeier schreibt (mit Blick auf Simons Vorbild Proust), es sei »zweifelsohne der Tod, dem Individuen, Epochen und Kulturen gleichermaßen ausgesetzt sind«, um den Simons Schreiben kreise. COENEN-MENNEMEIER, *Nouveau Roman*, 93.

– wobei anstatt inhaltlicher Argumente primär seine rhetorischen Wendungen und Wissenschaftsjargon imitierenden Floskeln referiert werden. Pelzer meint,

der letzte Ansatz, nicht wahr, Aufsatz, vielmehr Aufsatz, nicht wahr, sei ja bekannt, und da nun, wie man in seinen Notizen nachlesen könne, abgesehen einmal von der Schwere [...] dieser Gegenstände alles andere bekannt sei, mit anderen Worten, alles andere vollkommen sicher sei, unwiderlegbar sei, so sei es nicht schwer, auch die Schwere zu ermitteln, denn wenn man erwäge, nicht wahr, daß alles oder im Grunde fast alles, jedenfalls das meiste, was hier vorgetragen werde, eine Sache der Erfahrung, der Beobachtung oder aber der strengen Berechnung sei, dann werde man natürlich zugeben müssen, daß die Fallgeschwindigkeit gar nicht zu überschätzen sei, er nehme auch an, daß man seine kleine Abhandlung darüber gelesen habe. Er erhob sich jetzt, um zum Kernpunkt seiner Ausführungen zu kommen. (PP, 91)

Im bereits beschriebenen, die eigene Rede systematisch unterlaufenden Prosarhythmus Wolfs wird der Bombenkrieg und dessen unbegreifliches Grauen in Pelzers Ausführungen auf zu berechnende Faktoren reduziert und somit zu objektivieren versucht. Die sich ereignende Katastrophe und deren Ursache – der Krieg als Exzess menschlicher Gewalt – werden ignoriert, indem allein der Parameter der »Fallgeschwindigkeit« im Fokus des Interesses steht. Ein Parameter, der angesichts der sich vollziehenden Zerstörung und des traumatisch einbrechenden Realen ein zwar nicht gänzlich irrelevantes, aber doch unzureichendes, wenn nicht unangemessenes Erklärungsmodell der Situation anbietet. Vorgeführt wird die Vergeblichkeit des Versuchs, dem Trauma mit Vernunft zu begegnen: Letztere erweist sich, unbenommen ihres Strebens, dem Geschehen analytisch Herr zu werden, als unfähig, das (letztlich von ihr selbst verursachte) Unheil zu erfassen.

»Seit je hat Aufklärung«, so konstatieren Theodor W. Adorno und Max Horkheimer in ihrer *Dialektik der Aufklärung*, »im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen.«⁵⁸ Im Chaos der Welt solle die »Synthesis zur Rettung« werden, indem der Begriff ersetzt werde »durch die Formel, Ursache durch Regel und Wahrscheinlichkeit«.⁵⁹ Die bürgerliche Gesellschaft sei beherrscht vom Streben nach der »Berechenbarkeit der Welt« durch formale Logik, Vereinheitlichung und Äquivalent. So mache sie »Ungleichnamiges komparabel, indem sie es auf abstrakte Größen reduziert«.⁶⁰ Das Motiv einer solchen vollkommenen Berechnung von Welt zieht sich in Pilzer und Pelzer auch jenseits der Szene des Bombenangriffs durch den gesamten Text: Die unverlässliche, gefährliche, katastrofische Umwelt wird (im Sinne Adornos und Horkheimers) positivistisch zu verstehen, beschreiben, kartieren und somit auch zu beherrschen versucht – wenn auch dieses Ansinnen zum Scheitern verurteilt ist.⁶¹ Vor allem die Figuren Pilzer und Pelzer sind (wie

⁵⁸ HORKHEIMER/ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, 9.

⁵⁹ Ebd., 11.

⁶⁰ Ebd., 13.

⁶¹ Ähnliches lässt sich auch für die anderen langen Prosatexte Wolfs feststellen. Im Debüt ist es vor allem Krogge, der sich als Naturforscher geriert und dabei auf viele weitere Forscherpersönlichkeiten Bezug nimmt: Vgl. hierzu VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*,

bereits im Kontext der Versuche der Wolkenbeschreibung an früherer Stelle erwähnt) in der Manier der flaubertschen Wissbegierigen Bouvard und Pécuchet bestrebt, den ›Geheimnissen der Natur‹ auf den Grund zu gehen:

Pilzer sah ich selten in dieser Zeit, er hielt sich zwischen den Gefäßen seines Laboratoriums auf, zerlegte mit großer Geduld die Mischkörper, erschloß die zusammengesetzten Dinge und ruhte nicht eher, bis alle die unter der Rinde der Natur verborgenen Überraschungen zum Vorschein kamen (PP, 43).

Die Figuren bewegen sich wie Forschungsreisende durch die erzählte Welt; sie erkunden Dimension und Beschaffenheit des sich stets verändernden Hauses und dessen unterschiedlichen Gegenden samt Flora, Fauna und Bevölkerung. Offensichtlich ist eine ganze Riege von (ausschließlich männlichen) Forschern daran beteiligt, das Haus zu erschließen und dabei »kein Geheimnis« mehr offen zu lassen.⁶² Die schon im Kontext der Schreib-Szenen untersuchte Rede vom ›Aufschreiben und Eintragen‹ erinnert zudem an wissenschaftliche (etwa, wie im folgenden Zitat, ethnologische) Reiseberichte; der Tonfall ist derjenige der europäischen Inventarisierung der Welt, der Beschreibung ›wilder Völker und deren Gebräuche.⁶³

Es glückste und glückerte in dieser Gegend [...]. Ich sah die Männer mit dampfenden Pfeifen und die Frauen mit tropfenden Messern [...], ich sah sie lebendige Fische in Riemen zerschneiden und mit blutigen Händen verzehren, ich sah [...] ihre großen

277–306, sowie das Kap. II.1.3 dieser Arbeit. Auch hier kann, wie van Hoorn konstatiert, »das angestrehte naturbeschreibende Welterfassungsprogramm« nicht realisiert werden; der »Bezeichnungswunsch« ist zum Scheitern verurteilt. Es sei »das naturgeschichtliche Verfahren der Identifikation, das Ding und Begriff zusammenführt und im taxonomischen System nominalistisch fixiert, das in *Fortsetzung des Berichts* systematisch ad absurdum geführt wird.« Ebd., 312f. Vgl. zur »drastischen Kritik« an Wissenschaft und technologischem Fortschritt im Debüt auch JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 132–136. In Bezug auf *Nachrichten aus der bewohnten Welt* kommt Appel zu einem ähnlichen Ergebnis, wenn sie schreibt, der Erzählungsband inszeniere und entblöße ein »Homogenitätspostulat, das alles mit allem vergleichbar macht, die Vielfalt empirischer Wirklichkeit auf die Einfachheit von Kategorien, Strukturen und Gesetzen zu reduzieren sucht«. Vgl. APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, 122–125, Zitat 122.

- 62 Vgl. etwa: »Natürlich hatte ich alles vorausgesehen, ich kannte die kurzen kahlen, vermutlich auch kühlen Berichte über die letzten Ereignisse, die Pilzer mit den Darstellungen Bocks von diesem Teil des Hauses verglich. Pelzer führte dagegen die Beobachtungen Hocks an, so daß sich für Pilzer die Frage nach den Ansichten Barts ergab, die Pelzer veranlaßte, von den Auffassungen Schwimms zu sprechen« (PP, 94f.). Direktes Zitat im Fließtext: HORKHEIMER/ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, 11. In Bezug auf Bacons *In Praise of Knowledge* führen diese aus: »Die glückliche Ehe zwischen dem menschlichen Verstand und der Natur der Dinge [...] ist patriarchal: der Verstand, der den Aber-glauben besiegt, soll über die entzauberte Natur gebieten« (ebd., 10).
- 63 Klaus Theweleit weist darauf hin, dass das Verfahren der Erstellung von Listen, das, wie in Kap. I.3.3 gezeigt, in Wolfs Prosa einen Raum einnimmt, je nach Kontext nicht unabhängig von Kolonialgeschichte zu denken ist: Die Liste war (und ist) auch ein Werkzeug der Beherrschung. Vgl. THEWELEIT, »You Give Me Fever. Arno Schmidt. Seelandschaft mit Pocahontas», 271. Vgl. in diesem Kontext zum Strang der Afrika-Reisenden in Wolfs Debüt VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, insb. 285–293, die von einem »unheilvolle[n] Abgrund« spricht, der sich inmitten »der bürgerlichen Tafelrunde« eines »mächtigen Weißen« auftut (ebd., 293).

schwimmenden lidlosen Augen, ihre plattgedrückten Gesichter, und die erklärenden Worte Pilzers, eines Kenners dieser Gegend des Hauses, der auf alles, woran wir vorbeikamen, mit dem Finger deutete, rasseln mir noch in den Ohren. (PP, 65)

Es ist nicht weniger als das rationalistische Großprojekt der Moderne, das anhand der Zitate einer positivistisch-wissenschaftlichen Aneignung der Welt in der Prosa Wolfs der Lächerlichkeit preisgegeben wird – ein Projekt, das seine Blütezeit gerade in derjenigen Epoche hat, welche der wolfschen Prosa als Folie dient. Zur Diskussion gestellt wird (erkennbar geschult an der in den 1960er Jahren geführten Technokratiedebatte, in der Kritik an überschießenden aufklärerischen Naturbeherrschungsphantasien und instrumenteller Vernunft geübt wurde) die fortschrittsoptimistische Utopie, die Welt und mit ihr die sie bewohnenden Menschen und Gesellschaften wären anhand von Abstraktionen zu durchdringen und folglich auch zu verwalten und nutzbar zu machen.⁶⁴ Dies gilt im Übrigen nicht nur für *Pilzer und Pelzer* und, wie bereits angeklungen ist, das Debüt Wolfs, sondern auch und insbesondere für dessen unter dem Pseudonym Raoul Tranchirer veröffentlichte mehrbändige *Enzyklopädie für unerschrockene Leser*, die im Stil der im 19. Jahrhundert weit verbreiteten Konversationslexika und Enzyklopädien als Ausprägungen einer bürgerlichen Wissenskultur suggeriert, »es gebe eine Totalität dieses Wissens, welche durch die gesammelten Einzelinformationen zumindest repräsentiert« werden könne.⁶⁵ »Belächelt wird dabei weniger ein großväterlicher Lexikonstil«, so Brigitte Kronauer, »als die durchaus zeitgenössische Hilflosigkeit all unserer Definitions- und Orientierungsbemühungen gegenüber dem nicht zu Bändigenden.«⁶⁶

In der Typoskriptfassung von *Pilzer und Pelzer* wird die ›Dialektik der Aufklärung‹, die Idee einer dem Fortschritt stets auch innenwohnenden Regression, in einer in der Buchpublikation so nicht mehr vorhandenen Kondensierung humoristisch ins Bild gesetzt. Hier bezeichnet sich das Ich noch selbst als »[N]aturforscher« – eine Zuschreibung,

64 Wolfs Ironisierung des ethnologischen Blicks in den 1950er und 1960er Jahren steht im diskursgeschichtlichen Kontext etwa der Arbeit Claude Lévi-Strauss', der mit *La pensée sauvage* 1962 (in deutscher Übersetzung als *Das wilde Denken* 1968 erschienen) im Rahmen des ethnologischen Strukturalismus seine Vernunftkritik formuliert. Zur Analyse des modernen Projekts und dem ›Rationalismus der Lebensgestaltung vgl. exemplarisch den maßgeblichen Impuls von WEBER, Wirtschaft und Gesellschaft (1972). Für den Philosophen und Schriftsteller Günther Anders, der als engagierter Intellektueller zu einem Wegbegleiter politischer Bewegungen wurde, hat, wie dieser in den 1950er Jahren ausformuliert, die Technik das Subjekt in der Nachkriegsgeschichte abgelöst: Vgl. ANDERS, *Die Antiquiertheit des Menschen I* (1994).

65 SCHMITZ-EMANS, *Enzyklopädische Phantasien*, 327. Während tatsächliche Lexika Textformate darstellen, »die dem Menschen das Durchschauen der Welt und deren Beherrschung erleichtern sollen«, so ist die Rezeptionswirkung von Tranchirers ›Enzyklopädie‹ geradezu entgegengesetzt: »Hier wird«, so Schmitz-Emans, »nichts wirklich transparent gemacht; im Gegenteil wird vieles verdunkelt oder in seiner Rätselhaftigkeit ausgestellt.« Ebd., 314f. In seinen »Ratschlägern« demonstriere Wolf im gewichtigen Ton eines sachkompetenten Biedermanns gerade »die Partikularität [...] des Wissens, welche durch die Verwalter der geläufigen Wissensdiskurse nicht im Sinn synthetisierender Darstellung kompensiert, sondern noch weiter vorangetrieben wird, insofern nicht nur die Welt als Stückwerk beobachtet wird, sondern auch noch die Meinungen über sie auseinandergehen.« Ebd., 307. Es werde also anstatt von empirischem Wissen vielmehr die »Zerlegung und Generierung von ›Welt‹« vorgeführt. Ebd., 323.

66 KRONAUER, *Favoriten*, 62.

die in der Publikation nur noch gegenüber anderen Figuren (etwa Pilzer oder Pelzer) gemacht wird. Dieses Ich teilt an fortgeschrittenen Stelle im Text, an der es sich schon länger auf der (auch im Buch geschilderten) mühevollen Forschungsreise in der Wildnis des Hauses befindet, Folgendes mit: »ich verzehrte einen rohen vogel, ich verwünschte die stunde, in der ich den beschluß gefaßt hatte, ein naturforscher zu werden«.⁶⁷ Der Naturforscher als Inbegriff eines die Welt durch Wissenschaft und Technik erfassenden und beherrschenden, rationalen und zivilisierten Subjekts »verzehrt[] einen rohen vogel«. Es folgen keine weiteren Erklärungen, doch klar ist: Der Naturforscher verfehlt um ein Weites die selbstgesteckten Ziele. Er fällt, offensichtlich der Beherrschung des Feuers und der Kulturtechnik der Nahrungszubereitung unter den gegebenen Umständen nicht (mehr) fähig, in einen präzivilisatorischen Zustand zurück – und zwar, so könnte man mutmaßen, gerade weil er als zivilisiertes Subjekt der Natur und einer mit dieser im Alltag verbundenen Lebensweise entfremdet ist. Wenn die von ihm entzweite Natur zwar womöglich noch theoretisch zu erfassen ist, der Vogel aber vom Naturforscher nicht für eine adäquate Befriedigung seiner Grundbedürfnisse zubereitet werden kann, erweist sich die angestrebte vollkommene Naturbeherrschung als flüchtiges Trugbild. In einer arbeitsteiligen Gesellschaft haben sich die Kenntnisse ausdifferenziert, mit wissenschaftlich-technischem Fortschritt nehmen nicht unbedingt auch praktische oder kreative Fähigkeiten des Einzelnen zu.⁶⁸ Der Naturforscher fällt zurück in eben jene prä-technische, quasi-animalische Existenz, die nach Adorno und Horkheimer »der Zivilisation die absolute Gefahr« darstellt: Die Vorstellung, »daß das Selbst in jene bloße Natur zurückverwandelt werde, der es sich mit unsäglicher Anstrengung entfremdet hatte«, ist für das aufgeklärte Subjekt mit größtmöglichem Schrecken behaftet.⁶⁹ Ange-sichts dieses Schreckens erfolgt der Rückfall der »entfremde[n] Ratio«⁷⁰ in Person des Naturforschers in den Bannkreis des überwunden geglaubten magischen Denkens: Das Ich »verwünscht[]« den Beschluss, ein Naturforscher zu werden – »Aufklärung schlägt in Mythologie zurück«.⁷¹

Zylinder, Quader, Würfel. Die Welt als Objekt der Einverleibung

Bereits in Wolfs Debüt ist eine Auseinandersetzung mit dem rationalistischen Streben angelegt. Während in Arno Schmidts *Aus dem Leben eines Fauns* der Ich-Erzähler ein ausgesprochener Karten-Liebhaber ist (»Ahhhhh!!!! – /Die große alte Karte!!«⁷²), der nicht nur auf »dem Meßtischblatt 1: 25.000«, sondern auch »nochmal vorsichtshalber beim Katasteramt in Fallingbostel auf den 5.000 Blättern der Grundkarte«⁷³ nachsieht, und

67 WOLF, *Pilzer und Pelzer*. Manuskrift Prosa [DLA], 155.

68 Vgl. HORKHEIMER/ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, 42: »Die Menschheit, deren Geschicklichkeit und Kenntnis mit der Arbeitsteilung sich differenziert, wird zugleich auf anthropologisch primitivere Stufen zurückgezwungen, denn die Dauer der Herrschaft bedingt bei technischer Erleichterung des Daseins die Fixierung der Instinkte durch stärkere Unterdrückung. Die Phantasie verkümmert. [...] Der Fluch des unaufhaltsamen Fortschritts ist die unaufhaltsame Regression.«

69 Beide Zitate ebd., 37.

70 Ebd., 44.

71 Ebd., 6.

72 SCHMIDT, *Aus dem Leben eines Fauns*, 335, Kursiv. im Original.

73 Ebd., 360, Kursiv. im Original.

neben einer genauesten Kartierung der Welt auch Prozesse der Automatisierung und Industrialisierung befürwortet,⁷⁴ ist in *Fortsetzung des Berichts* der aufklärerische Impuls des Durchdringens und Beherrschens der Welt als überaus zwiespältiges Projekt ausgewiesen. 1958 scheint Wolf in seiner Rezension zu Schmidts Prosa noch angetan zu sein von dessen wissenschaftlich-poetischer »Leidenschaft fürs Dokument, fürs akkurate Faktum«, dem durch technische Präzision und »von topographischer Akribie« geprägten Formwillen sowie der »Integration der Realität, die er auf der Karte symbolisch bannt«.⁷⁵ Doch bereits in Wolfs (insgesamt weiterhin sehr positiver) Rezension von 1960 lässt sich leise Kritik an der »hoffnungsvollen« Erhöhung der Wissenschaft als »Ausweg« herauslesen, die den ansonsten skeptischen Erzählern schlecht zu Gesicht stünde.⁷⁶ Zum Zeitpunkt der zweiten literaturkritischen Besprechung sind bezeichnenderweise bereits erste eigene Prosaarbeiten Wolfs im *Diskus* erschienen, in welchen Prozessualität wie Veränderlichkeit aller Weltwahrnehmung herausgestellt und wissenschaftliche Schreibweisen parodiert werden – Merkmale, die sich in den späteren Prosawerken weiter verstetigen.⁷⁷

Im Debüt Wolfs wird die kritische Distanznahme in Motiven wie spielerisch zitierten Beschreibungsverfahren der Naturforschung vorgenommen.⁷⁸ Nimmt man die Darstellung von Räumen und insbesondere von Landschaft und Natur in den Blick, so sind diese werkgenetisch bereits hier als unübersichtliche, in steter Veränderung begriffene und hochgradig von der Perzeption des wahrnehmenden Subjekts abhängige Phänomene markiert. In *Fortsetzung des Berichts* erfolgt die Raumdarstellung – ganz entsprechend ihrer textortenspezifischen Selbstbezeichnung im Titel – sowohl über detaillierte und vermeintlich auf Vollständigkeit zielende, wie auch über hochgradig abstrahierende Beschreibungen der Orte des Geschehens, die sich jedoch gleichermaßen als Persiflage der rationalen Utopie einer Kartierung der Welt lesen lassen. Vermeintlich konträr zu der bereits erwähnten körperlich-sinnlichen Verschränkung von Landschaft und Essen in der Darstellung⁷⁹ ist an einer Stelle geometrisch abstrahierend von »Körper[n] auf dieser glatten bis in den Horizont hineinragenden kahlen Fläche« die Rede, mit der »Form von Zylindern, von Quadern, Würfeln, von Scheiben« (FB, 132^B). Die beschriebenen Formen werden kurz danach aufgelöst als auf ihre äußere Form reduzierte Elemente eines aus einem großen »Gebäude« mit »Schornstein«, einer schiefen »Hütte«, einer »Reihe nebeneinander stehender Tonnen« und einem »unterhalb des Knöchels abgeschnittene[n]

74 Vgl. etwa ebd., 342.

75 WOLF, »Rebell & Topograph«, 10.

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

77 Vgl. etwa WOLF, »Weintraub und meine kleinen Verhältnisse« (1960). Zu Wolfs Rezeption von Arno Schmidt vgl. auch PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 10–17, die konstatiert, Wolf hebe im Vergleich zu Schmidt das »Prozeßhafte aller Weltwahrnehmung hervor, das durch eine grundsätzliche Veränderlichkeit des Bewußtseins selbst bedingt ist und sich einer jeden Festlegung, die wissenschaftliche eingeschlossen, entziehen muß«. Ebd., 14.

78 Vgl. ausführlich VAN HOORN, *Naturgeschichte in der ästhetischen Moderne*, 255–313.

79 Das Ich^B erkennt etwa »die kleinen in die warme Brühe des Abendrots getauchten Häuserbrocken« (FB, 45), oder die »abgebissenen Klumpen eines Abends« (FB, 67). Vgl. hierzu, sowie ausführlicher zum Beschreibungsverfahren Wolfs das Kap. I.2.3.

Fuß« (FB, 132) bestehenden Schauplatzes. Die Wahrnehmung desselben in der Lektüre kann indes hinter die bereits erfolgte Abstraktion zum gerasterten Modell aus »Zylindern«, »Quadern, Würfeln« nicht gänzlich zurück: Das »Werkzeug der Aufklärung«, die »Abstraktion« nivelliert und liquidiert letzten Endes ihre Objekte.⁸⁰ Die dargebotene Perspektive auf die umgebende Welt zerteilt diese in messbare Formen (Ebenen, Geraden, dreidimensionale Körper), die potentiell eine systematische Untersuchung ermöglichen; das Vokabular der Geometrie ist hier im Wortsinn als eines der ›Erd- oder ›Landmessung‹ eingesetzt, dass den zu beschreibenden Raum für das Subjekt wissenschaftlich handhabbar macht.⁸¹ Die Beschreibungen der Landschaft mit der Sprache der Mathematik und die metaphorische Verschränkung von Landschaft bzw. Welt und Essen fallen somit in einem Punkt zusammen: Beide illustrieren, wenn auch auf unterschiedliche Weisen, dasselbe Verhältnis des (aufgeklärten) Subjekts zur Natur, das diese als Objekt seiner (wissenschaftlichen) Einverleibung begreift. Diese Einverleibung der Welt ist, entsprechend der Analyse Adornos und Horkheimers, total und totalitär. Es soll nichts Unbekanntes mehr geben, nichts soll mehr »draußen sein, weil die bloße Vorstellung des Draußen die eigentliche Quelle der Angst ist.«⁸² Egal ob mathematisch abstrahiert oder metaphorisch verbildlicht: Die Landschaft wird auf Ebene der Narration nachdrücklich der sprachlichen Logik eines wissenschaftlich und künstlerisch gebildeten Subjekts unterworfen.⁸³

Zugleich aber ist eine solche Unterwerfung im Rahmen der wolfschen Poetik – bestimmt vom jede Aussage destabilisierenden Stolperfhythmus, von konstanten Abbrüchen und Unterbrechungen, von Verweisen auf die grundsätzliche Unsicherheit aller Wahrnehmung und die Kontingenz des Dargestellten – immer schon zum Scheitern verurteilt. Auch wenn manche Räume im Debüt durchaus Konkretion und Stabilität erlangen, wie etwa das Zimmer bei Krogge dem Koch, so gilt doch im Ansatz bereits für diese, was für die Räume in und ab *Pilzer und Pelzer* beschrieben wurde: Sie lassen sich

80 HORKHEIMER/ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, 19.

81 Die Aufklärung ist, so Adorno und Horkheimer, »totalitär wie nur irgendein System. [...] Wenn im mathematischen Verfahren das Unbekannte zum Unbekannten einer Gleichung wird, ist es damit zum Altbekannten gestempelt, ehe noch ein Wert eingesetzt ist. Natur ist, vor und nach der Quantentheorie, das mathematisch zu Erfassende; selbst was nicht eingeht, Unauflöslichkeit und Irrationalität, wird von mathematischen Theoremen umstellt.« Ebd., 31.

82 Ebd., 22. Die Darstellung der »Gier nach Einverleibung« von »Wissenschaft und Forschung« im Debüt konstatiert auch Jürgens, allerdings ohne sich auf eine spezifische Textstelle zu beziehen: JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 78.

83 Zur Kartierungssehnsucht in der Literatur vgl. exemplarisch STOCKHAMMER, *Kartierung der Erde* (2007). Dass sich Wolf thematisch hier in einem in den 1960er Jahren prominenten Diskursfeld bewegt, zeigt etwa ein Blick in Gert Jonkes *Geometrischen Heimatroman* von 1969, in dem die Wahrnehmung allein noch in geometrischen Formen Einheit stiften kann und das im Zentrum des Texts stehende Dorf als quasi ethnologischer Betrachtungsgegenstand von zwei Erzählern beobachtet und vermessen werden soll. Diese Vermessung ist gleichsam gedacht als antiautoritäre Abarbeitung an der (österreichischen) Provinz, in der – wie Roman Luckscheiter in seiner Rezension zur Neuauflage bei Jung & Jung kommentiert – das »faschistoide, neurotische, abtötende, naturfeindliche, ignorante, falsche Leben« vermutet wird. Vgl. JONKE, *Geometrischer Heimatroman* (1969) und LUCKSCHEITER, »Drahtseilakt« (2004).

nicht eindeutig in einem klar bestimmbar Raum-Zeit-Gefüge der erzählten Welt verorten. Das in Szene gesetzte Kartierungsbemühen muss und soll innerhalb des Debüts fruchtlos bleiben. Wolfs Prosa, die ein rationalistisches Streben der Einhegung der Welt ausstellt und so kritisiert, verfolgt – wie im letzten Unterkapitel noch stärker akzentuiert werden wird – schließlich ein gegensätzliches Ziel: Es soll in dieser gerade nicht das Unbekannte als Bekanntes behandelt werden und »nichts mehr draußen sein«,⁸⁴ sondern es wird im Gegenteil sogar noch das Bekannteste als Unbekanntes gezeigt, indem es (etwa durch sprachliche Volten Wahrnehmung und Erwartung störend) in der Darstellung überspitzt, verfremdet und verzerrt wird. Eine rationale Kartenlogik kann den Räumen in der Prosa Wolfs bzw. dem Verfahren der wolfschen Schreibweise als Zugriff auf Welt nicht gerecht werden: Diegese oder Welt vermessend zu bewältigen, erscheint hier nicht nur als lächerliches und unmögliches, sondern auch als gewalttäiges Unterfangen. Der Rationalismus, der »alles Seiende unter den logischen Formalismus« unterwirft und den Gegebenheiten allein ihre »abstrakten raumzeitlichen Beziehungen abzumerken [versteht], bei denen man sie dann packen kann«, verfehlt die Gegebenheiten nach Adorno und Horkheimer gerade deswegen, da er sie nicht als »vermittelte Begriffsmomente« wahrnimmt, »die sich erst in der Entfaltung ihres gesellschaftlichen, historischen, menschlichen Sinnes erfüllen«. So werde »der ganze Anspruch der Erkenntnis [...] preisgegeben. Er besteht nicht im bloßen Wahrnehmen, Klassifizieren und Berechnen, sondern gerade in der bestimmenden Negation des je Unmittelbaren.«⁸⁵ In der Rede von »Zylindern [...] Quadern, Würfeln«, aber auch in der Berechnung von Fallgeschwindigkeiten eines empirisch nicht beschreibbaren Katastrophischen weist Wolf kategoriale Ordnungen als Ergebnisse kultureller und erkenntnisleitender Konventionen aus.⁸⁶ Dem systematisierenden und vereindeutigenden Denken des Rationalismus, das nach Bachtin »von autoritärem Ernst durchdrungen« ist, steht in der Prosa Wolfs die »Ambivalenz des Grotesken« gegenüber, die ersteres durch Produktion von Unentschiedenheit und Unbestimmtheit unterminiert.⁸⁷

Die im Text aufscheinende Kritik an der rationalen Beherrschung der Welt wird insbesondere in der Verkennung der menschengemachten Zerstörung der Natur deutlich, die bereits punktuell im Debüt, vor allem aber in *Pilzer und Pelzer* sowie in *Die Gefährlich-*

84 HORKHEIMER/ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, 22.

85 Alle Zitate ebd., 33.

86 Auch damit bewegt sich die Prosa in der Tradition des Grotesken; vgl. hierzu allgemein FUß, *Das Groteske*, 72.

87 BACHTIN, *Literatur und Karneval*, 45. Bachtin führt die Durchsetzung von Rationalismus und Klassizismus als zentralen Grund für den »Prozeß der Degradation des Lachens« seit dem 17. Jahrhundert an. Im 19. Jahrhundert sei neben einem gedankenlosen und harmlosen unterhaltenden Lachen das einzig geduldete das rein satirische als ein »lachfeindliches, rhetorisches Lachen«, welches letztlich ein ernsthaftes und belehrendes Lachen darstelle: »Alles Ernsthaftes hatte ernsthaft zu sein, das heißt: geradlinig und flach im Ton.« Ebd., 30. Erst im 20. Jahrhundert komme es zu einer »neuen mächtigen Wiedergeburt der Groteske«, und zwar in Form der »modernistischen Groteske« (etwa Alfred Jarrys, der Surrealisten oder der Expressionisten) und der »realistischen Groteske« (etwa Thomas Manns, Berthold Brechts oder Pablo Nerudas). Ebd., 24. Wolfs Schreiben in der Tradition des Grotesken lässt sich also mit Bachtin auch als Abgrenzung von einer lachfeindlichen bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts lesen.

keit der großen Ebene immer wieder in Szene gesetzt ist.⁸⁸ Die Natur in *Pilzer und Pelzer* ist eine versehrt und krank wirkende Natur:

Die Umgebung kahl, dürr, Kalkklippen, Karrenfelder, eine nach allen Richtungen hin zerhackte hohlgeschabte durchgesägte ausgemeißelte Landschaft, das muß ich sagen, eine Landschaft mit Schrammen Schlitten und Schnitten, so wie sie sich in meiner Erinnerung auseinanderfaltet, mit Trichtern Kesseln und Becken, nackt, geräuschlos, bewegungslos. Und Pelzer deutete mit der Zigarette auf das, was man sah, das waren nach seiner Meinung die Resultate des unmerklich aber erfolgreich ausschleifenden Regens, der ausdörrenden Hitze und der zerspaltenden Kälte. (PP, 16)

Während das Aussehen der Landschaft (»das, was man sah«) vom Naturforscher Pelzer als natürliche Witterungsfolge von Regen, Hitze und Kälte begründet wird, betont die sprachliche Darstellung hingegen eine zurückliegende Versehrung: Die Attribute »zerhackt«, »hohlgeschabt«, »durchgesägt« und »ausgemeißelt« legen eine Verwundung der (ehemals intakten) Natur durch den Menschen nahe. Diese wirkt wie eine gewalttätige Penetration der als kränkliches Objekt (»kahl, dürr«) dargestellten, jeglichen Angriffen schutzlos ausgelieferten Natur (»nackt, geräuschlos, bewegungslos«), die durch die Aussage Pelzers als eine »verkannte Natur« in den Blick rückt.⁸⁹ Dies spitzt sich in der Beschreibung des Meeres in *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* noch weiter zu:

Dann sah ich das Meer, daumenbreit vor mir, da lag es, das wundervoll saftgrüne schlürfende freundliche schaukelnde von einem sanften Leuchtturm bestrichene nein.

Das rostbraune saugende algenbewachsene knakkende bootezerschmetternde Mützen ans Ufer werfende anders ganz anders.

Das teerschwarze heiße tankerdampfende schillernd verschmierte schreiende alles verschlingende kochende breidicke fischlose ja, es ist gut. (GE, 32f.)

88 Vgl. im Debüt etwa die Szene, in der »die toten Fische schimmernd am Ufer stinkend« liegen: FB, 207. Auch wenn Umweltzerstörung bzw. Umweltschutz im Diskurs der 1950er und 1960er Jahre gesamtgesellschaftlich betrachtet noch keine dominanten Themen waren, so lässt sich doch nach Christian Pfister der Zeitpunkt der Durchsetzung der Massenkonsumgesellschaft in den 1950er Jahren als eine umweltgeschichtliche Epochenschwelle begreifen, in der die Folgeerscheinungen des massenhaften Konsums bereits als konkret drängende Probleme (etwa der Müllentsorgung oder als Bedrohung der Gesundheit) spürbar wurden: Vgl. PFISTER, »Das ‚1950er Syndrom‘« (1996).

89 HORKHEIMER/ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, 49. An anderer Stelle kommentiert Horkheimer zum Verhältnis von Natur und Vernunft: »Die Krankheit der Vernunft gründet in ihrem Ursprung, dem Verlangen des Menschen, die Natur zu beherrschen – der »kollektive Wahnsinn« der Gegenwart, »von den Konzentrationslagern bis zu den scheinbar höchst harmlosen Wirkungen der Massenkultur«, habe seinen Ursprung in der Objektivierung der Natur, der »kalkulierende[n] Be- trachtung der Welt als Beute«: HORKHEIMER, »Zur Kritik der instrumentellen Vernunft« und »Notizen 1949–1969«, 176f. Eine Möglichkeit zur Versöhnung sieht Horkheimer nur dann, wenn der Mensch selbstreflexiv seine Vernunft und deren Tendenz zur Herrschaft versteht und vernichtet (ebd., 177). »Kurzum, wir sind zum Guten oder Schlechten die Erben der Aufklärung und des technischen Fortschritts. Sich ihnen zu widersetzen [...] mildert die permanente Krise nicht, die sie hervorgebracht haben. [...] Der einzige Weg, der Natur beizustehen, liegt darin, ihr scheinbares Gegenteil zu entfesseln, das unabhängige Denken.« Ebd., 135.

Die erste Beschreibungsvariante des Meeres als idyllische, lebenspendende Natur (»wundervoll saftgrün[...]«) wird abgelöst von einer zweiten, welche die potentiell auch gegen den Menschen gerichtete Naturgewalt des (»bootezerschmetternde[n]«) Meeres ins Zentrum rückt, bis sich in der dritten – und final für »gut« befundenen – Beschreibung die Zerstörung der Natur durch den Menschen artikuliert. Ein Meer, das, wie in der zweiten Beschreibung, »rostbraun[]« und voller »Mützen« ist, erweist sich bereits als ein vom Menschen genutztes Meer; in der letzten Variante ist das Meer ein von der Industrialisierung und globalem Warenverkehr verheerter, kein Leben in sich mehr bergen apokalyptischer Gefahrendherd geworden. »Gut« ist hier lediglich noch die Entsprechung der Beschreibung in Bezug auf das Beschriebene – welches sich als Realität der menschengemachten Umweltzerstörung offenbart.

Das Verhältnis von Mensch und Welt ist in den Prosatexten Wolfs (wie aus anderer Perspektive im Rahmen der Untersuchung der Kontingenz als Weltverhältnis in Kapitel II.4 gezeigt) nicht nur als überaus zwiespältiges, sondern auch als ganz grundlegend gestörtes ausgewiesen: Der Mensch ist Zerstörer und Heimgesuchter seiner Umwelt gleichermaßen. Dass das gewaltvolle Begehr nach Beherrschung in den Texten als ein deziert männliches Begehr markiert ist, soll im Folgenden präzisiert werden.

Das Nichtvorhandensein der Frau als Subjekt. Sexualisierte Gewalt und Realität des Patriarchats

Herrschaftsanspruch und Gewalttätigkeit des (männlichen) Subjekts werden in den Texten Wolfs keineswegs nur gegenüber Tieren und Natur, sondern auch gegenüber Frauen ausgeübt: Auch das Geschlechterverhältnis erweist sich insbesondere in *Fortsetzung des Berichts* als ein gestörtes, nämlich als von Brutalität bestimmtes Herrschaftsverhältnis. Im Debüt, aber auch in allen weiteren Prosawerken Wolfs, werden patriarchale Verhältnisse dargestellt, die sich in den erzählten Welten zuallererst darin äußern, dass Frauen (ebenso wie Kinder), wenn überhaupt, dann ausschließlich als Nebenfiguren auftreten: Die Diegesen sind Habitate erwachsener Männer, in denen Pfeife geraucht, Fußball geschaut, Bier getrunken und die Welt wortreich »auf Basis der Wissenschaft« erklärt wird.⁹⁰ Das Verhältnis zwischen den allgegenwärtigen Männern und den nur peripher vorkommenden Frauen kristallisiert sich zum einen in der Darstellung der bürgerlichen Kleinfamilie, zum anderen in Schilderungen roher und gewaltvoller Sexualität, die von sexualisierten Übergriffen bis hin zur Vergewaltigung reicht. Als »animalisch wirkende Triebabfuhr« und »Unterfangen, dem Moral und Gefühl längst abhandengekommen ist«⁹¹ wird letztere (ebenso wie das Sterben von Menschen) von den Vermittlungsinstanzen eher beiläufig und im Ton der Selbstverständlichkeit geschildert.⁹²

90 In *Pilzer und Pelzer* gibt es als einzige Frauenfigur die Witwe, in *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* kommen zwar öfter Frauen vor, diese sind jedoch anonyme und austauschbare Komparsinnen, etwa »Frauen in Schürzen und Bademänteln, in Küchenkitteln oder mit Handtüchern um ihre Hüften« (GE, 38). Sven Hanuschek notiert zum Thema bündig: »Wolfs Frauenfiguren sind entweder Sexualobjekte, oder sie gehören dem Nähr- und Wärmland an.« HANUSCHEK, »Gegner des Ich- und Wirklichkeitsschwindels«, 38.

91 JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 91.

92 Ausgeklammert bleiben im Folgenden die im Debüt immer wieder beschriebenen Geschlechtsakte von Tieren, die motivisch wie sprachlich ebenfalls Sexualität und Gewalt verknüpfen: Vgl. hierzu die Szenen des einen Sack bespringenden Hundes (FB, 154f.), der sich paarenden Rinder (FB, 158)

In *Fortsetzung des Berichts* ist vor allem die Figur Wobsers mit der Ausübung sexueller Gewalt verknüpft. Wobser wertet im Verlauf der Wanderung im Handlungsstrang B die Gesten der Ackerfrauen, deren Aussagegehalt für die Leser-innen nicht eindeutig zu bestimmen ist, als sexuelle Provokationen, was ihm aus seiner Perspektive das Recht verschafft, das vermeintliche Angebot mit Gewalt einzufordern.⁹³ Über die auf dem Acker arbeitenden Frauen heißt es: »ihr großes rundes Hinterteil leuchtete im Mondlicht, [...] war ich es, war es Wobser, der eine der Frauen, als wir vorübergingen, die gebückt ihre Hacken schwangen [...], gezwickt hatte, ich weiß es nicht mehr, hören Sie mal, schrie sie« (FB, 133). Der Körper der Frau wird von den vorbeigehenden Männern als ein verfügbares Objekt betrachtet, das jederzeit nach Wunsch berührt werden kann – selbst wenn diese Berührung Protest hervorrufen mag. Die Hand ist hier lesbar als körperlicher Ausdruck der Verfügungsgewalt des (männlichen) Subjekts. Bei den Frauen, die den Acker mit Hacken bearbeiten (und also ›alle Hände voll zu tun‹ haben), ist diese nicht ›frei‹, ihnen sind die Hände vielmehr durch die Tätigkeit ihrer Arbeit ›gebunden‹. Ganz im Gegensatz zu denjenigen der männlichen Wanderer. Während die Frauen an ihr Ackerland, oder, im Fall der Frau des Ich^B oder der Frau des Kochs, an ihre Wohnung und damit auch räumlich gebunden sind,⁹⁴ können sich die Männer nicht nur frei durch die erzählte Welt bewegen, sondern müssen noch dazu offenbar nicht (immer) arbeiten, haben also ›die Hände frei‹ und somit auch ›freie Hand‹ – etwa, um die Frauen am Rand der Straße zu zwicken. Dass die Frauen innerhalb der Diegese als dem männlichen Zugriff ausgelieferte Objekte erscheinen, wird noch dadurch verstärkt, dass die Frauenfiguren im Text keine eigenen Namen besitzen, sondern lediglich in Bezug auf Männer bestimmt werden: Die Frau der Ich-Figur^B ist eben ›seine‹ Frau, die Frau des Kochs ist über diesen definiert, die Mutter Wobsers über ihren Sohn, Frau Schön hat den Namen ihres Mannes angenommen und die Schwester der Frau des Kochs muss in Ermangelung eines eigenen, ihre Identität bestimmenden Mannes in doppelter Vermittlung über ihren Schwa- ger bestimmt werden. Die Männer haben in *Fortsetzung des Berichts* die Frauen auch auf Ebene der sprachlichen Darstellung ›in der Hand‹.⁹⁵

und Zebras (FB, 190f.), sowie des Geschlechtsakts der Spinnen, bei dem das Weibchen das Männchen zum Schluss verschlingt (FB, 73f.). Die menschliche Sexualität wird in Analogie zu diesen Szenen oft genug als animalisch beschrieben – etwa wenn der Geschlechtsakt von Knecht und Magd der Familie Schön in der Darstellung mit dem Geschlechtsakt der Rinder verschrankt wird: vgl. FB, 156–158.

93 Vgl. zu dieser in eine Vergewaltigung mündenden Szene auch JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 93–95.

94 Vgl. etwa auch die Szene, in der die Frau des Kochs, nachdem sie das Ich^B in ihr Zimmer gezogen hat, ihr ewiges Warten darauf beschreibt, dass ihr Mann nach Hause kommt: FB, 88–94.

95 In den folgenden langen Prosatexten Wolfs ist dies nicht anders. Während die Männer (selbst wenn auch diese nie zu psychologischen Figuren werden) zumindest in den meisten Fällen Namen und Berufe haben, ist in *Pilzer und Pelzer* die einzige Frau die ›Witwe‹ – also eine Frau, die allein in ihrer Funktion einer ehemaligen Ehefrau bestimmt wird. Die Kinder im Debüt werden entsprechend als ›das Kind der Schöns‹ oder als ›Sohn des Kochs‹ bezeichnet; in *Pilzer und Pelzer*, *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* und *Die Vorzüge der Dunkelheit* sind Kinder als Figuren überhaupt nicht vorhanden. Zum weiblich markierten Körper als »Projektionsfläche des Erzählers« und zur »Assoziation von Weiblichkeit und Materialität« in *Nachrichten aus der bewohnten Welt* vgl. APPEL, *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*, 141–146, Zitate 141 und 142. – Adorno und

Der Befund männlicher Machtausübung und weiblicher Ohnmacht, der auf eine grundlegend problematische gesellschaftliche Realität verweist, potenziert sich in der Szene der Vergewaltigung einer Frau durch Wobser. Das Ich^B sieht (offenbar, ohne den sich abspielenden Vorgang zu begreifen) »zwei sich am Boden bewegende Personen«, die in einen »Kampf, eine Auseinandersetzung, nichts Freundschaftliches« verwickelt sind: das »Bild [ist] von Schreien zerrissen«, vom »Zerreißen von Stoff«, einem »Aufstöhnen« und einer sichtbaren »Blutspur« (FB, 242f.). Es sind, wie sich herausstellt, Wobser und eine dem Ich unbekannte Frau, die »am Boden noch wie eine undeutliche Masse, ein gedunenes in einem kurzen Augenblick aufgequollenes Gesicht, [...] ihre Röcke zurechtlegt« (FB, 243).

Bei einem neuen Einfall des Mondlichts sah ich am Boden in einer Gebärde der Erschöpfung, noch immer stöhnend, den Kopf hin und her werfend und die Hände auf den Schoß gepreßt, den Körper einer Frau, und während ich mit weit aufschwingenden Schritten über ihn hinwegstieg, sagte Wobser, daß es nicht mehr als eine Huberei gewesen sei, [...] es sei nicht so schlimm wie es aussehe, nicht wahr, man müsse die Ohren steif halten, mein Gott, es sei nun einmal geschehen, Vergangenheit, vorbei, was, fragte ich, vorbei, man müsse es nicht so schwer nehmen, und während ich zustimmte, ohne im Grunde zu wissen, was er meinte, [...] gingen wir weiter, [...] so sei es nun einmal und er, Wobser, habe es nicht ändern können. Der zusehends kleiner werdende Körper lag hinter uns, zuckend, wie mir schien, erhob sich aber und ging schwankend davon. (FB, 243f.)

Die Szene spitzt die Verdinglichung der Frau, die bereits im Zwicken sichtbar wurde, weiter zu: Die Frau wird auch hier nicht als Person oder Subjekt, sondern lediglich als »Körper einer Frau« eingeführt, womit die Frau ebenso unbestimmt bleibt wie ihr Artikel. Sichtbar von ihr ist nur der Körper, über den der Mann »mit weit aufschwingenden Schritten« hinwegsteigen und der von diesem nach Gebrauch »stöhnend« und »zuckend« auf dem »Boden« liegend zurückgelassen werden kann.

Die Perspektive auf die Szene ist diejenige der Ich-Figur^B und also diejenige des passiv zusehenden, nicht-einschreitenden Beteiligten, des im buchstäblichen Sinne Mit-Läufers, der im anschließenden Gespräch beim Gehen Wobser in seiner Verharmlosung des Geschehenen »zustimmt[]«. Durch die Perspektive (wie freilich auch die übergeordnete Erzählhaltung des Debüts) wird den Leser:innen jegliche Innensicht der vergewaltigten Frau, die ein im Hintergrund des Erzählten schnell »kleiner werden-de[r] Körper« bleiben muss, verwehrt; stattdessen wird der Bearbeitungsprozess des Ereignisses auf Seiten des Täters sichtbar gemacht, in dessen Rahmen verschiedene

Horkheimer konstatieren in Bezug auf diesen Themenkomplex: »Die philosophischen Begriffe [...] erhoben durch den Anspruch auf allgemeine Geltung die durch sie begründeten Verhältnisse zum Rang der wahren Wirklichkeit. [...] [S]ie spiegelten [...] die Gleichheit der Vollbürger und die Inferiorität von Weibern, Kindern, Sklaven wider. Die Sprache selbst verlieh dem Gesagten, den Verhältnissen der Herrschaft, jene Allgemeinheit, die sie als Verkehrsmittel einer bürgerlichen Gesellschaft angenommen hatte.« HORKHEIMER/ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, 28. Zur Auseinandersetzung mit Geschlechterverhältnissen als integralem Bestandteil der Kritischen Theorie sei auf die umfassende Aufarbeitung von Barbara Umrath verwiesen: UMRATH, *Geschlecht, Familie, Sexualität* (2019).

Argumente zur Selbstverteidigung ins Feld geführt werden. Die Tat wird von Wobser (erstens) den vom Ich^B geschilderten visuellen und auditiven Eindrücken zum Trotz verharmlost und klein geredet. Sich auf die Idee einer ›eigentlichen‹ Beschaffenheit der Dinge hinter der oberflächlichen Erscheinung beziehend, sucht er die Bestätigung des Gegenübers unter Bezugnahme auf eine gebräuchliche idiomatische Wendung (›nicht wahr, man müsse die Ohren steif halten‹), also über die Herstellung von Konsens über gemeinsame sprachliche Muster. Die Tat sei (zweitens), so Wobser – weiterhin das Geschehene durch Floskeln (›mein Gott‹, ›nun einmal‹) herunterspielend –, unabhängig von ihrer Schwere nicht mehr rückgängig zu machen, weswegen man das Vergangene, so die implizite Forderung, doch bitte ›ruhen lassen‹ solle. Das Ereignis werde (drittens) überbewertet: In der Wendung ›man müsse es nicht so schwer nehmen‹ steckt nicht nur Selbstbeschönigung, sondern auch ein an die Verharmlosung anschließender und diesem innenwohnender Vorwurf an das Opfer oder dessen (potentielle) Fürsprecher·innen. Zudem sei die Tat (viertens) eine Handlung gewesen, die außerhalb der Einflusssphäre des sie ausübenden Subjekts gelegen habe: ›so sei es nun einmal und er, Wobser, habe es nicht ändern können‹. Kurz darauf im Text fügt Wobser noch ein weiteres (im Diskurs über sexuelle Gewalt gegen Frauen nur allzu bekanntes) Argument zu seiner Verteidigung an, das nun explizit von Schuld und folglich auch von einer unrechtmäßigen Tat spricht, diese aber dem Opfer zuweist: ›Sie habe es so gewollt, sagte er, sie sei nicht die einzige gewesen, sie sei selber schuld, man müsse sich gar nicht wundern‹ (FB, 245).

Die Passage ist als Kommentar der gesellschaftlichen Verhältnisse der 1950er und 1960er Jahre zu lesen. Auch wenn die Szene der Vergewaltigung ein besonders drastisches Beispiel ist, so zeigt sich hier doch exemplarisch ein der dargestellten Welt zugrundeliegendes, von Brutalität und emotionaler Kälte geprägtes Geschlechterverhältnis. Männer können sich in *Fortsetzung des Berichts* Frauen herabsetzende oder missbrauchende Handlungen uneingeschränkt erlauben, ohne sozialen Gegenwind oder gar Konsequenzen befürchten zu müssen.⁹⁶ Jede einzelne Übergriffigkeit oder Abwertung bis hin zur Vergewaltigung wird dabei als *en passant* ausgeübter Ausdruck eines grundlegenden Machtgefälles offenbar: Dargestellt wird eine gewaltvolle patriarchale Gesellschaft, die auf die historisch reale, in der Kriegs- und unmittelbaren Nachkriegszeit herrschende allgegenwärtige (und allgegenwärtig sichtbare) Gewalt gegen Frauen Bezug nimmt.⁹⁷ Zum anderen aber verweist die Szene der Vergewaltigung durch ihre Schilderung der rückblickenden Bearbeitung durch den Täter auf die analoge Dynamik des Herunterspielens, Abwehrens, Verdrängens, Vergessens und Verschweigens der nationalsozialistischen Verbrechen auf individueller und kollektiver Ebene, gegen die sich die antiautoritäre Bewegung der 1960er Jahre vehement wendete.⁹⁸

96 Vgl. JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 96f.

97 Über die beiden Weltkriege schreibt Regina Mühlhäuser, in ihnen hätte die Erfahrung von Brutalität, Zerstörung und Tod die Schwelle auch für sexuelle Gewalt gesenkt: MÜHLHÄUSER, »Sexuality, Sexual Violence, and the Military in the Age of the World Wars«, 539. Vgl. exemplarisch zum Thema auch BROWNMILLER, *Gegen unseren Willen* (1992); BECK (Hg.), *Wehrmacht und sexuelle Gewalt* (2004); GEBHARDT, *Als die Soldaten kamen* (2015).

98 Dass in der Nachkriegszeit über die Vergangenheit des Nationalsozialismus kaum gesprochen wurde, wurde vielerorts untersucht. Alexander und Margarete Mitscherlich konstatieren in ih-

Wobser lässt sich hierbei, wie Monika Pauler in anderem Kontext herausgearbeitet hat, als »autoritäre[] Gegenfigur« zum Ich lesen,⁹⁹ deren Verhalten implizit durch die Art der Darstellung der Szene kritisiert wird. Die gehäuften Erklärungsformeln und Beschwichtigungsversuche Wobsers, die dieser äußert, ohne dass eine Erklärung überhaupt durch den Zeugen (das Ich) veranlasst oder gar eingefordert worden wäre, offenbaren, wenn auch ungewollt, ein Unrechtsbewusstsein in Bezug auf die begangene Tat. Wie die Katastrophen und die Bodenlosigkeit der erzählten Welt wird die Katastrophe im Zwischenmenschlichen bagatellisiert – und erscheint so, wie Dischner (allerdings zu Wolfs Erzählungen in *Danke schön. Nichts zu danken*) konstatiert, »als etwas plötzlich Hereingebrochenes, das doch in Wahrheit, wie der ›Einbruch‹ des Faschismus [...] sich deutlich ankündigte, voraussehbar war, und nur von den harmonisierenden Ordnungsbeschwörungen verleugnet und beschwichtigt verdrängt wurde«.¹⁰⁰ Das Geschlechterverhältnis erweist sich nicht als von anderen gesellschaftlichen Verhältnissen und Prozessen unabhängig, sondern als konstitutiver Teil einer grundlegend von Gewalt und deren Verdrängung geprägten Kultur.

Der dargestellte Zustand im Debüt scheint ein liebevolles oder allein partnerschaftliches Verhältnis zwischen den Geschlechtern nicht zuzulassen. Auch das patriarchale Idealmodell der bürgerlichen Kleinfamilie ist in Wolfs Prosa nicht als Stätte der Intimität und Geborgenheit, sondern als Ort der Härte und Vereinzelung gezeigt.¹⁰¹ Außer den

rer 1968 erschienenen Studie, die 1960er Jahre seien eine Zeit der »politischen Apathie (bei gleichzeitig hochgradiger Gefühlsstimulierung im Konsumbereich)« gewesen. **MITSCHERLICH**, *Die Unfähigkeit zu trauern*, 18. Aus einer »rückschrittlich aggressiven« sei die deutsche Gesellschaft, so diese weiter, zu einer »apolitisch konservative[n] Nation« geworden (ebd., 18f). Der rasante soziale Wandel und Wirtschafts-Boom in den späten 1950er Jahren führte zu einem »neue[n] Selbstgefühl« der Deutschen: »Auch die Millionenverluste des vergangenen Krieges, auch die Millionen getöteter Juden können nicht daran hindern, daß man es satt hat, sich an diese Vergangenheit erinnern zu lassen.« Ebd., 23. Die Verleugnung und Verdrängung der kollektiven Schuld wurde erst von der folgenden Generation angeprangert. Die radikalsten der ›Achtundsechziger‹, die ihre Eltern als ›Tätergeneration‹ mit der ausgebliebenen Aufarbeitung der nationalsozialistischen Vergangenheit konfrontierten, sahen »keinen Unterschied zwischen dem Nationalsozialismus und der bundesrepublikanischen Demokratie, die sie in ihrem Akt›nachholenden Widerstands‹ mit Gewalt zu zerschlagen suchten«: **ASSMANN**, *Geschichte im Gedächtnis*, 62f. Die Leistung der Revolte der 68er, die unter dem Stichwort der ›Verlogenheit‹ vor allem ihre Väter an den Pranger stellte, sieht Assmann primär darin, »daß damals herrschende Milieu des ›kommunikativen Beschweigens‹ ins Explizite, in die Sprache von Protest und Konfrontation gewendet zu haben«: Ebd., 55. Assmann beurteilt diese Zeit als Wende in der Geschichte des Erinnerns im Zeichen einer familialen, juristischen und historischen Aufklärung, in der kollektives Gedächtnis (als öffentlicher und offizieller Vergangenheitsbezug) und persönliche Erinnerung (als individueller, privater und unablösbar verkörperter Vergangenheitsbezug) wieder eins wurden, Geschichte an Familiengeschichte, Erinnerung an Schuld und persönliche Verantwortung geknüpft worden sei: **ASSMANN**, »Persönliche Erinnerung und kollektives Gedächtnis in Deutschland nach 1945«, 88f.

99 PAULER, »Lauter alte Bekannte, Wobser zum Beispiel«, 204. Vgl. auch (unter Bezugnahme auf Adornos *Studien zum autoritären Charakter*) PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 64 und 84.

100 DISCHNER, »Das Ende des bürgerlichen Ichs«, 93. Vgl. zu einer Analyse der Erzählung *Mitteilungen aus dem Leben des Vaters*, in der die Rebellion des Sohnes gegen die autoritäre und latent faschistische »Ordnung des Vaters« zunächst nur »im Trotz des Nichtwissens« besteht, ebd., 77–81.

101 Einen Sonderfall bildet das Ehepaar Schön, das als einziges Paar im Text einvernehmlich auftritt, allerdings dabei ihr Kind äußerst gewaltvoll behandelt, wie an späterer Stelle noch expliziert wird.

Ich-Figuren scheinen die als Ehemänner gezeigten Figuren in *Fortsetzung des Berichts* fast ausnahmslos ihre Frauen zu betrügen, und auch die Frauen machen von der aus dieser Konstellation entstehenden Unverbindlichkeit Gebrauch, wenn etwa die Frau des Ich^A einen Liebhaber zu haben scheint.¹⁰² Diese Darstellung ist in der zeitgenössischen Literatur keineswegs ein Einzelfall. Ganz ähnlich wird das Geschlechterverhältnis in Arno Schmidts *Aus dem Leben eines Fauns* dargestellt, wo die Frau des Ich-Erzählers ebenfalls nur als Nebenfigur auftritt. Im »Es ist soweit«, mit dem die Frau der Ich-Figur^A in Wolfs Debüt diesen vom Schreibtisch weg und in die Küche ruft, klingt das »E-ssen-ist-fertich!« der Frau des Ich-Erzählers Schmidts nach, die diesen damit bei seinen imaginären Schreibtisch-Reisen nach Feuerland unterbricht. Auch das schmidtsche Paar führt eine Zweckehe, in der – und das, obwohl der Mann vor seinen Annäherungsversuchen »geduldig das Aufwaschen ab[wartet]« – weder Zärtlichkeit noch Sexualität Platz haben.¹⁰³ Die Frau ist auch hier mit als geistlos und stumpf abgeurteilter Hausarbeit und den Sorgen des täglichen familiären Klein-Klein befasst und verlässt (im Gegensatz zu Kindern und Ehemann) den gesamten Verlauf der Handlung über das Haus nicht, während der Ich-Erzähler zu Fuß, mit dem Rad oder der Bahn durch die Lüneburger Heide unterwegs ist und aufgrund seiner akademischen Bildung mit einem intellektuell inspirierenden archivarischen Forschungsprojekt betraut wird. Analog stellen sich auch die Verhältnisse in Gisela Elsnsers *Die Riesenzwerge* oder Peter Weiss' *Der Schatten des Körpers des Kutschers* dar: Die Frauen erledigen Haus- bzw. bei Weiss auch Feldarbeit und werden primär in der Küche oder, im Fall Elsnsers, bei alltäglichen Gängen zum Einkaufen oder mit dem Kind zum Arzt dargestellt, während zwar nicht alle, aber eben auch *nur* Männerfiguren Berufe und intellektuelle Interessen haben und sich in einer Sphäre außerhalb von Familie und Haushaltsführung bewegen.¹⁰⁴

– Friedrich Engels argumentiert, die Entstehung patriarchaler Gesellschaftsformen falle mit der Entstehung der Klassengesellschaft zusammen, patriarchale Herrschaft und Kleinfamilienmodell leiten sich für ihn aus der Entstehung des Privateigentums sowie den materiellen Produktionsbedingungen ab: Die Monogamie sicherte patriarchale Strukturen, um eine väterliche Vererbungslinie zu garantieren. Vgl. ENGELS, *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staates*, zu Ursprung von Monogamie und Patriarchat insb. 36–95. Gerda Lerner hat darauf hingewiesen, dass sich patriarchale Ausbeutung bereits vor der Etablierung von Eigentum und, daraus erwachsend, Tauschverhältnissen und Arbeitsteilung entwickelte. Vgl. LERNER, *Die Entstehung des Patriarchats* (1995). Zum aktuellen Forschungsstand und zur Familie als dezidiert bürgerlich-kapitalistisches Ideal vgl. WIEDEMANN, *Zart und frei*, insb. 68–98.

¹⁰² Vgl. zu den als unglücklich dargestellten Eheverhältnissen ausführlicher JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 96–101.

¹⁰³ »Letzter Versuch: ich umfaßte mit der Hand die rechte Brust meiner Frau, und bat: ›Komm, Du. (Schlukken). ›Laß uns, Du!‹ –. ›Aber Du bist doch noch so erkältet, wich sie heuchlerisch besorgt aus (als wenn ich n daddy von 70 wär!), und sagte noch märtyrern beherrscht ›Au.‹, als ich das Busenfleisch nicht gleich los ließ. –: Also Schluß. – [...] ent-güß-tich-Schluß!« SCHMIDT, *Aus dem Leben eines Fauns*, 318. Die vom Erzähler als erfüllend erlebte Sexualität findet entsprechend außerhalb der Ehe mit der Tochter der Nachbarn statt.

¹⁰⁴ Zwar verschob sich das »weibliche Karrieremuster«, bereits seit den 1950er Jahren »in Richtung Berufstätigkeit auch mit Kindern«, doch waren 1961 nur »37 Prozent der verheirateten Mütter mit einem Kind und 32 Prozent derjenigen mit zwei Kindern im schulpflichtigen Alter erwerbstätig«: SCHILDT, *Die Sozialgeschichte der Bundesrepublik Deutschland bis 1989/90*, 37. Dennoch wurde das Thema der steigenden Zahl erwerbstätiger verheirateter Frauen mit Kindern um 1960 heiß diskutiert:

Auch wenn die Darstellung in der Prosa Wolfs auf propositionaler Ebene ohne Bewertung erfolgt, ist dieser eine Kritik der geschilderten Verhältnisse inhärent.¹⁰⁵ Diese werden, da die Ich-Figuren dem Erlebten mit latentem Unverständnis gegenüberstehen, den Leser·innen aus einer stets leicht distanzierten Perspektive dargeboten, die zu einem kritischen Blick auf das Geschilderte herausfordert. Diese Distanznahme auf Vermittlungsebene wird im Kontext der Darstellung des Geschlechterverhältnisses noch dadurch verstärkt, dass die Ich-Figuren mit den im Text etablierten Merkmalen konzeptueller Weiblichkeit versehen sind, da sie gerade nicht – wie die anderen männlichen Figuren – ihrer Verfügungsgewalt über Welt und andere Menschen gewiss sind.¹⁰⁶ Zwar scheint immer wieder anstatt des von hausfräulichen Rufen zum Essen und männlicher Gewalt dominierten Geschlechterverhältnisses in der Vorstellung der Ich-Figuren im Debüt (wie auch in späteren Prosatexten) die Utopie eines anderen, eines aufregend-erotischen und zarten Umgangs zwischen den Geschlechtern auf – diese erweist sich jedoch meist selbst im Rahmen der Imagination als uneinlösbar.¹⁰⁷ Im Zweifelsfall, so deutet das Exempel der Ich-Figuren an, ist die innerhalb der Diegese herrschende Ordnung auch für die männlichen Subjekte keine befriedigende: Eine patriarchale, von Gewalt geprägte Gesellschaftsstruktur macht bei genauem Hinsehen alle dieser Struktur angehörigen Subjekte unfrei.¹⁰⁸ Der Feminismus, so ließe sich in Anschluss unter anderem an Marcuse sagen, wäre das dringend notwendige Korrektiv für die dargestellte Welt.¹⁰⁹ Die männliche Gewalt gegenüber Frauen ist im Debüt Wolfs

Arbeitenden Frauen wurde vorgeworfen, ihre Kinder zu vernachlässigen; »die Begriffe ›Schlüsselkinder‹ und ›Wohlstandsverwahrlosung‹ wurden häufig verwandt. Popularisiert wurde hingegen das Leitbild der ›modernen Hausfrau‹ mit einer Biographie, die vor der Heirat und Mutterschaft Berufstätigkeit vorsah, um den Ehemann besser zu verstehen, danach die Rolle der Ehefrau und Mutter befürwortete und schließlich den Wiedereinstieg in den Beruf empfahl.« Ebd. Schildts Rekapitulation zeigt deutlich, wie stark eine traditionelle und patriarchale Idealvorstellung der bürgerlichen Kleinfamilie auch in den 1960er Jahren in der gesellschaftlichen Mehrheitsmeinung wirksam war.

¹⁰⁵ Vgl. auch JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 101.

¹⁰⁶ Das namenlose Ich^A im Debüt scheint es dementsprechend für eine realistische Option zu halten, dass seine Ehefrau es betrügt (vgl. FB, 71–73); ihm werden von Krogge und anderen Figuren, wie in Kap. I.1.1 gezeigt, unterschiedliche Identitäten und Namen zugeschrieben, gegen die es sich nicht zu wehren vermag und die es zu einem Objekt der Bestimmung von Außen machen (vgl. etwa FB, 84). Das Ich^B ist passiv und hilflos der Redeflut der Frau des Kochs ausgeliefert, die es nicht aus ihrem Zimmer entkommen lässt (vgl. FB, 109).

¹⁰⁷ So sieht die Ich-Figur^B etwa in »einer der Türöffnungen« im Hausflur eine »in einem raschelnden spitzenbesetzten schleierartigen Bekleidungsstück« eher weniger denn mehr bekleidete Kindfrau »ohne die eigentlichen weiblichen Brustformen und Hüftformen«, die sich in »armeaufreckende[r] Pose« verdreht und nach dem »Herabrutschen eines Trägers über eine magere Schulter« wieder zurücktritt in »ein anderes mir unbekanntes Leben« (FB, 23f.). Vgl. hierzu auch JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 98f., der die Gegenposition dieser Figur gegenüber den ansonsten übergewichtigen und eindeutig nicht mehr jungen Frauenfiguren im Debüt hervorhebt.

¹⁰⁸ Vgl. WIEDEMANN, *Zart und frei*, 97f.

¹⁰⁹ Herbert Marcuse projektiert in den 1970er Jahren in seinen Thesen zu *Marxismus und Feminismus* die Frauenbewegung als historisches Korrektiv, die ein anderes als das patriarchalisch-kapitalistische Realitätsprinzip ermöglichen könnte. Marcuse greift hierbei auf seine (schon in *Triebstruktur und Gesellschaft* in Anschlag gebrachte) Freudkonzeption zurück und geht von einer Dichotomie zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit aus: Genuin feminine Charakteristika wie »Rezeptivität, Sen-

Bestandteil einer über diese hinausgehenden Kultur der Gewalt und Unterdrückung, unter der Männer wie Frauen, wenn auch in unterschiedlichen Ausformungen und in höchst unterschiedlichem Maße, leiden. Wolf stellt, wie sich im folgenden Kapitel noch differenzierter zeigen wird, eine Gesellschaft dar, die geprägt ist von der »Anerkennung der Macht als des Prinzips aller Beziehungen«:¹¹⁰ Die Gewaltsamkeit mannigfaltiger Herrschafts- und Unterdrückungsverhältnisse ist zum alltäglichen Zustand, zu Normalität geworden.¹¹¹

5.3 Zu Tisch in der Wohlstandsgesellschaft. Die Nachkriegszeit als Kultur der Gewalt

Wobser, der stets eine idiomatische Wendung auf den Lippen hat, benennt die in der erzählten Welt von *Fortsetzung des Berichts* herrschenden Verhältnisse eindeutig – »das Leben sei ein Kampf«, so dieser, »man müsse ausessen, was man sich eingebrockt habe« (FB, 170). Das »ausessen« ist in Wolfs Debüt in der Tat ein zentrales, wenn nicht das zentrale Motiv. Die Mahlzeit, so konstatiert Gisela Elsner, ist in *Fortsetzung des Berichts* »Motiv und Sujet, wie im bürgerlichen Roman es Eifersucht oder Verfall war« und hat, nicht anders als diese, »ihre Vorgeschiede und ihr Nachspiel: Vom Schlachten also und von Abfällen wird referiert.«¹¹² Der gesamte Komplex der Mahlzeit wird furios in Szene gesetzt: Gedeckte Tische, Küchengerüche und Geräusche des Essens sind im Text, an dessen Beginn klatschend »die Klöße weich auf die wartenden Teller fallen« (FB, 7^A) und kurz darauf, »[e]s ist soweit« (FB, 9^B), die Frau das Ich^B zum Essen ruft, omnipräsent. Zu hören ist etwa

das Dröhnen der Bestecke auf den Tellern und in den Schüsseln, das Rumpeln der Klöße, das Krachen der Bissen zwischen den Zähnen, das Platzen der Bohnen, das Bersten

sitivität, Gewaltlosigkeit, Zärtlichkeit« erscheinen ihm als »der Herrschaft und Ausbeutung entgegengesetzt«: MARCUSE, »Marxismus und Feminismus«, 134. Die utopische Vision Marcuses ist allerdings weder Gleichberechtigung noch gar Matriarchat, sondern ein feministischer Sozialismus und eine androgyne Gesellschaft: die Durchsetzung eines gänzlich anderen Realitätsprinzips. Es ist, wie Susanne Kill gezeigt hat, nicht der politische Feminismus, sondern »das Prinzip Weiblichkeit«, dem Marcuse erlösende Funktion zuschreibt: KILL, »Marcuse, die Weiblichkeit und eine alte Utopie«, 105. Vertreterinnen der Frauenbewegung standen Marcuses Thesen dementsprechend kritisch gegenüber: Vgl. exemplarisch: FRAUEN AUS DEM FRAUENZENTRUM BERLIN, »Warum wir uns nicht zum philosophischen Prinzip degradieren lassen oder – trau keinem Mann« (1976).

¹¹⁰ HORKHEIMER/ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, 15.

¹¹¹ Vgl. auch Pauler, die konstatiert, Gewalt tauche im Debüt Wolfs in fast jedem Zusammenhang auf: PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 62. – Wolf reiht sich also gerade nicht in die klassisch marxistische Argumentation ein, die vom ›Hauptwiderspruch‹ der Kapitalverhältnisse ausgeht und im Gegensatz zwischen Kapitalist*innen und Arbeiter*innen das grundlegende Herrschafts- und Ausbeutungsverhältnis begründet sieht, aus dem sich alle anderen Formen der Unterdrückung als ›Nebenwidersprüche‹ ergeben. Vgl. hierzu Wolfgang HAUG/MONAL, »Grundwiderspruch, Haupt-/ Nebenwiderspruch« (2001).

¹¹² ELSNER, »Was man sich einverleibt«, 141. Marianne Kesting spricht von einer »totale[n] Mahlzeit«, einer »Apokalypse des Essens«, die sich abspielle. KESTING, »Die Welt eine Wohnküche«, 73.

der Rüben, das Rauschen des Bieres die Kehle hinunter, das Donnern der Kartoffeln, das Klatschen der Nachspeise (FB, 228).

Gegessen wird in beiden Handlungssträngen fast ohne Unterlass, sei es das bürgerlich-deftige, von Fischsuppe, Würsten und Klößen dominierte Abendessen bei Krogge, das über den ganzen Handlungsstrang A hinweg geschildert wird, seien es im Handlungsstrang B das Kuchenessen (FB, 79f.), das Essen bei der Familie Schön (FB, 162f.) oder die »hinter allen Fenstern« sichtbaren »nach der Mahlzeit verlassenen Tische, mit den Brocken, Krümeln, Pfützen und Spritzern, den fettigen, überkrusteten, mit den Resten der Mahlzeit, mit Schmalz Knorpel und Brühe überkrusteten Tellern, dem vom Rückstand des Kaffeesatzes verklebten Tassen« (FB, 228).

Das Essen – groteskes Motiv *par excellence* – ist aber nicht allein als Gegenstand der Beschreibung präsent; der Vorgang des Essens weitet sich zur Leitmetapher aus.¹¹³ Natur und Welt sind, so legt die Bildsprache des Texts nahe, nicht nur Objekt aufklärischer Einverleibung, sondern zugleich selbst Subjekt des Verschlungen, nämlich ein einziger, aufs Verschlungen ausgerichteter Leib. Die Ich-Figur^B arbeitet sich durch das »alles zermahlende[] Maul der Dunkelheit« (FB, 22), Wege münden in »ein dunkles aufgähnendes Waldmaul« (FB, 120), das Abendrot »frisst« am Himmel (FB, 206) und die »große[] Zunge der Abendonne beleckt«, was sich unter ihr abspielt (FB, 230).¹¹⁴ Dargestellt wird, so Piwitt, ein »pathologische[r] Freßtaumel« der Natur.¹¹⁵ Das weit aufgerissene Maul als zentrales Charakteristikum eines grotesken Leibs schlingt mit Bachtin »die Welt in sich hinein und wird selber von der Welt verschlungenen«.¹¹⁶ In der Logik des Grotesken vollziehen sich, so dieser, die Akte von »Essen, Trinken, Ausscheidungen [...], Begattung, [...] Krankheiten, Tod, Zerfetzung, Zerteilung, Verschlüngung« an den Grenzen von Leib und Welt.¹¹⁷ Diese intrinsischen Elemente des Grotesken stehen in Wolfs Debüt auch bei den zahlreichen Erwähnungen des Tierreichs als Verweise auf das Fressen und Gefressenwerden im Zentrum der Darstellung: Die Spinne frisst nach der Begattung das Männchen, welches »in einem langsam ausführlichen Freßvorgang im bedächtig mahlenden Maul des Weibchens verschwindet« (FB, 74); die Krähen, Würmer und Ratten fressen das verendende bzw. verendete Pferd des Bauern (FB, 135, 149f., 170); der Hund »verschlingt« ein Stück Fleisch (FB, 136), stirbt jämmerlich daran, und kaum liegt er reglos am Boden, nähern sich »mit einem Flügelklatschen aus der Höhe dieses Bildes die Krähen« (FB, 138); das Zebra auf dem zweiten in Krogges Esszimmer hängenden Bild wird von einem Löwen gerissen, woraufhin im dritten Bild Geier, »im Gehäuse der

¹¹³ Lars Jacob weist unter Rückgriff u.a. auf Lévi-Strauss dem »Referenzmythos Küche« in Wolfs Debüts den Status einer absoluten Metapher zu, der einen mythischen Impuls offenbare: Vgl. JACOB, *Bilderschrift – Schriftbild*, 175–181, Zitat 178 sowie JACOB, »Ror Wolf – der Verschlungungskünstler der epischen Form« (1995).

¹¹⁴ Vgl. auch JÜRCENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 77, der für Wolfs Debüt eine »Universalität der Physis« (ebd., Kursiv. im Original) konstatiert.

¹¹⁵ Dieser entspreche auf textueller Ebene eine »gleichsam peristaltische Rhythmisierung«, welche in ihrer »lautmalerischen Sinnlichkeit die Kau- und Schlingbewegungen der Freßorgie selbst nachzuahmen« suche: PIWITT, »Landschaft des Gedächtnisses und Augenblick«, 26.

¹¹⁶ BACHTIN, *Literatur und Karneval*, 16.

¹¹⁷ Ebd., 17.

Rippen« sitzend, »die letzten Fleischstücke von den Knochen abpicken« (FB, 178); und schließlich verzehrt nach Angabe Wobsers der »Vorderleib« der Werre wenn das Tier in der Mitte durchtrennt wird »schon nach einer kleinen Weile [...] unter Ausscheidung schleimiger Bestandteile heißhungrig den [eigenen] weichen Hinterleib« (FB, 199): In grotesker Übertreibung erscheint die gesamte Existenz als einziger Vorgang der Einverleibung.

Textstrukturell verknüpft der Komplex des Essens motivisch wie rhetorisch zentrale Themen von *Fortsetzung des Berichts*: die Landschafts- und Naturbeschreibung, die gewaltvolle Sexualität sowie das Sterben und Töten. Die menschliche Esskultur wird immer wieder in Szenen aus der Tierwelt gespiegelt, wobei die bürgerlichen Tischsitten über die enge Verflechtung von Lebenserhalt und Tötung nicht hinwegtäuschen können.¹¹⁸ Aber während im Tierreich der Kreislauf des Lebens und Sterbens, des Fressens und Gefressenwerdens zwar zuweilen hart erscheinen mag, lässt sich hier doch nicht von Gier, Gewalt oder Grausamkeit sprechen – ganz im Gegenteil zu dem im Début als geradezu infernalisch dargestellten menschlichen Essverhalten. Die bürgerliche »Kultur des Essens« gerät zu einem ungeheuerlichen, »monströsen Fressakt«,¹¹⁹ um dessen Darstellung der gesamte Text in immer neuen Variationen kreist.

»satt, so satt«. Das große Fressen

Das Abendessen bei Krogge ist ein Paradebeispiel routinierter Völlerei – eines offenbar ins Alltägliche übergegangenen massiv gestörten Essverhaltens. Das Ablehnen des erneuten Auffüllens des Tellers durch den Gastgeber oder andere Gäste erscheint im Rahmen der Höflichkeit unmöglich. »[O]bgleich« die Ich-Figur^A »durch Zuhalten des Tellers [ihre] Sättigung andeutet« (FB, 53), wird ihr die Fischsuppe »schöpföffelweise in den Teller« gegossen: »Nehmen Sie doch noch von dieser«, wird trotz der sich bereits einstellenden »Aufgetriebenheit« insistiert (FB, 53f.). Das Ich^A erwähnt wiederholt die »Unbehaglichkeit nach dem Essen, ein[en] unbestimmten Druck im Magen, ein[en] Drang zum Erbrechen, eine Hartlebigkeit« (FB, 95). Doch obwohl es eindeutig satt ist, versucht es in sich (auf Anregung Wobsers hin) durch die Macht der Einbildungskraft zumindest »einen durchschnittlichen Appetit« zu erzeugen (FB, 205). In autosuggestivem Selbstversuch erinnert es sich an das zu früheren Zeitpunkten empfundene »Wohlbehagen während des Essens«, ahmt die Bewegungen des Essens nach und sagt,

um ein Gefühl der Magenleere hervorzurufen, [...] erst lautlos, nur mit Sprechbewegungen der Lippen, dann mit einer Steigerung der Lautstärke, mit einer fortschreitend deutlicheren Aussprache, einmal gedanklich Ich habe Appetit viermal leise Ich habe Appetit Ich habe Appetit Ich habe Appetit Ich habe Appetit dreimal halblaut Ich habe Appetit Ich habe Appetit Ich habe Appetit zweimal laut Ich habe Appetit Ich habe Appetit (FB, 205f.)

¹¹⁸ Vgl. JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 130. Jürgens arbeitet in seiner Analyse heraus, dass in Wolfs Début die »Präsenz des Körpers in den Mittelpunkt« der Darstellung rücke und die »Existenz jeder nicht auf ein buchstäbliches Verschlingen abzielenden Kultur« geleugnet werde. Er folgert, es werde »der Bereich des Humanen dezidiert mit der Sphäre des Animalischen verknüpft«. Ebd., 9.

¹¹⁹ Beide Zitate ebd., 83.

vor sich hin. Das Essen hat im Rahmen des sozialen Kontexts der Mahlzeit eine vom Einzelnen nicht mehr zu beeinflussende Eigendynamik angenommen. Der Vorgang des immer mehr und die Grenzen des körperlich Zumutbaren weit überschreitenden Essens ist als eine von Konventionen bestimmte kulturelle Praktik kenntlich gemacht, welche individuelle und physische Bedürfnisse ignoriert und aus deren Regeln und Etikette es kein Entkommen zu geben scheint.¹²⁰ Von Erfüllung des Grundbedürfnisses der Nahrungsaufnahme oder gar Genuss weit entfernt, ist es in der Darstellung Wolfs zu einer Tätigkeit geworden, zu der man sich überwinden, zwingen, disziplinieren muss. Während sozialgeschichtlich betrachtet vor allem die Nahrungsbeschaffung beziehungsweise -produktion die Arbeitskraft der Einzelnen wie der Gesellschaft fordert und schwere, kräftezehrende und oft genug physisch überlastende Arbeit darstellt, hat sich im Text die Mühsal in grotesker Verkehrung auf den Vorgang der Nahrungsaufnahme verlagert. Dies wird durch die Darstellung des gedeckten und mit Essen beladenen Tischs als essend zu ›beackernde‹ Landschaft mit »Kloßbergen, mit Wursthügeln Käsebrüchen schwarzkrustigen Fleischmeilern Schmalzäckern« (FB, 11) noch verstärkt: Wenn es gleich zu Beginn des Essens bei Krogge heißt, »die Arme mit den Löffeln Schöpfern Gabeln« tauchten »in diese Landschaft hinein, wühlen und graben sie um« (FB, 12), wird das Essen bildlich als Akt harter körperlicher Arbeit inszeniert.¹²¹

Dafür, dass in Sachen Essen weit über das angemessene und gesunde Maß hinausgegangen wird, gibt es bei den Figuren durchaus ein Bewusstsein. Als das Ich^B den Hauseingang Krogges erreicht, kommen ihm sechs Männer entgegen, die gerade das Haus verlassen und dabei von den »Unannehmlichkeiten« des Essens bei Krogge sprechen: »Der vierte sagt, Suppe und Klöße wären nach meinem Dafürhalten genug gewesen. Der fünfte sagt, ich sage es wie es ist, es war zuviel.« (FB, 267) Das Bewusstsein des ›Zuviel‹ aber führt zu keinerlei Anpassung des eigenen Verhaltens; das Essen ist zu einem Selbstläufer geworden. Der Matrose, möglicherweise der konsequenteste Esser am Tisch Krogges, greift noch am Ende des Abends geradezu automatenhaft immer weiter nach neuen Klößen. Hat der Prozess des Essens einmal begonnen, so ist ihm (auch von Außen) kein Einhalt mehr zu gebieten, selbst wenn er sichtlich ins Krankhafte, potentiell Tödliche mündet:

Hören Sie auf zu essen, sagt eine Stimme, aber der Matrose ißt schon mit einer ständig zunehmenden Geschwindigkeit, mit einem wachsenden Ausdruck des Erstaunens vielleicht über den Geschmack des Kloßes im Gesicht und hört nichts mehr, vielleicht kaut er und walkt er die Bissen im Mund, mit den im Spiegel lappenartig übereinanderhängenden Lippen, den flatternden klappernden Augendeckeln, unter denen die Augäpfel erstarrten, der brotartigen gedrückten borkigen Nase. (FB, 267f.)

¹²⁰ Vgl. ebd., 82.

¹²¹ Vgl. hierzu auch ebd., 80. Dass dies den sozialen Lebensbedingungen und Arbeitsverhältnissen eines Großteils der Menschen (innerhalb der Diegese wie realhistorisch in den 1950er und 1960er Jahren) Hohn spricht, ist in der erzählten Welt ebenfalls kenntlich gemacht. Die als arbeitend dargestellten Figuren im Debüt arbeiten stets körperlich hart, seien es die Ackerfrauen beim Kartoffelklauben, sei es der Bauer, der seine Felder mit Pferd und Fuhrwerk bestellt.

Inszeniert wird der groteske Leib schlechthin: Mit den riesigen Lippen als Öffnung wie Verschluss des Mundes ist das Gesicht des Matrosen, ja, der Matrose als Figur, einziges Bild für den maßlosen Essvorgang.¹²²

Am Ende des Abendessens bei Krogge sitzen alle am Essen beteiligten Personen »stöhnend« und »mit auf den Leib gepreßten Händen«, »mit mattem schweißübergossenem Gesicht« und »mit weitaufgerissenen Augen« auf ihren Stühlen, etwas im »Körper Aufsteigendes zurückdrängend« (FB, 270). Den Erwartungen des Gastgebers und der (Tisch-)Gesellschaft wird unter allen Umständen entsprochen; die soziale Konvention – »es wird gegessen, was auf den Tisch/Teller kommt« – ist zur Selbstkontrolle und Selbstdisziplinierung des bürgerlichen Subjekts geworden.¹²³ Was Simmel als Überwindung und stilistische Überformung des egoistischsten menschlichen Bedürfnisses begreift (das, was eine Person isst, kann unmöglich von einer anderen gegessen werden), nämlich die Mahlzeit als sozialer Akt,¹²⁴ wird von Wolf in der grotesken Betonung der physischen Folgen des maßlosen Zuviel als sozialer Zwang dargestellt, der in Anbetracht seiner ästhetischen Reize zumindest fragwürdig ist.¹²⁵ Sichtbar wird, was Adorno und Horkheimer im Kontext ihrer Überlegungen zur Arbeitsteilung die »Permanenz des gesellschaftlichen Zwangs«¹²⁶ nennen: Die gesellschaftliche »Macht über den Einzelnen« erweist sich als »Zeugnis der undurchdringlichen Einheit von Gesellschaft und Herrschaft«.¹²⁷ Der Geist des Subjekts – im obigen Beispiel die Vorstellungskraft – dient hierbei als »Apparat der Herrschaft und Selbstbeherrschung«,¹²⁸ das alles durchdringende Prinzip der sozialen Konvention schreibt sich direkt in die Körper der Einzelnen ein. Es wundert daher wenig, dass fast alle Figuren, die Wolfs Debüt bevölkern, stark übergewichtig sind: Wobser ist »groß und korpulent« (FB, 220), über Schlötzer heißt es,

122 »Das groteske Gesicht«, so Bachtin, »läuft im Grunde auf einen aufgerissenen Mund hinaus. Alles andere ist bloß die Umrahmung dieses Mundes, dieses klaffenden und verschlingenden leiblichen Abgrunds.« BACHTIN, *Literatur und Karneval*, 16.

123 Vgl. zum zivilisatorischen Prozess, in dem sich (zum Zwecke sozialer Distinktion) gesellschaftliche Fremdwände in Selbstwände verwandeln, so dass »die Regelungen des gesamten Trieb- und Af-fektlebens durch eine beständige Selbstkontrolle immer allseitiger, gleichmäßiger und stabiler werden«, die Analysen Norbert Elias': ELIAS, *Über den Prozeß der Zivilisation*, Bd. 2, Zitat 324. Gera-de die Tischsitten sind für Elias ein charakteristisches Beispiel für gesellschaftliche Verhaltens-formen, in denen Peinlichkeitsschwellen immer weiter vorrücken und so der Zwang zur Kontrolle des eigenen Verhaltens wächst. Vgl. ebd., Bd. 1, 202–265.

124 Vgl. SIMMEL, »Soziologie der Mahlzeit«, 243f. Die Mahlzeit ist nach Simmel ein soziales Gebilde, das eine »ungeheure sozialisierende Kraft« ausübt (ebd.). »Durch die Teilnahme an einer Mahlzeit, das Teilen der Nahrung«, so schreibt in der neueren Forschung Eva Barlösius, »wird man Mitglied einer Gemeinschaft.« BARLÖSIUS, *Soziologie des Essens*, 172. Keine andere soziale Institution, so diese weiter, symbolisiere »in ähnlicher Weise Gemeinschaft, Zugehörigkeit und Anerkennung.« Ebd., 173. Auch Iris Därmann konstatiert, die Mahlzeit könne als zentrale Praktik der sozialitätsbil-denden »Mit-Teilung« gelten: DÄRMANN, »Die Tischgesellschaft«, 17. »Ohne derartige kulturelle Praktiken«, gebe es, so Därmann, »weder Koexistenz noch Sozialität, sondern nur ihr Gegenteil, die Indifferenz, die A-Sozialität oder gar den Krieg.« Ebd., 18.

125 Vgl. SIMMEL, »Soziologie der Mahlzeit«, 245–248. Die »Widrigkeit, ja Häßlichkeit des physischen Essvorgangs« werde, so Simmel, in der Praxis der Mahlzeit überformt. Ebd., 245.

126 HORKHEIMER/ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, 27.

127 Ebd., 28.

128 Ebd., 42.

vor Jahren schon hätte das Ich^B über ihn gesagt »dieser Mensch ist dick«, aber »heute ist er noch dicker« (FB, 218), Wurzer ist zwar »nicht so dick wie dieser, aber auch dick, freilich von einer anderen, weicheren Dicke« (ebd.), und dass Krogge der Koch wie auch seine Frau dick sind (u.a. FB, 90), versteht sich fast von selbst.¹²⁹

Die Darstellung der zwanghaften Eigendynamik dieser in ihrer grotesken Übertreibung zugleich abstoßenden und komischen Mahlzeit ist zweifelsohne als kritischer Gesellschaftskommentar zu verstehen. Nach den entbehrungsreichen Kriegs- und direkten Nachkriegsjahren mit der traumatischen Erfahrung des Hungers sowie den nach Kriegsende noch einige Jahre andauernden Höchstpreisen und Rationierungen von Essen normalisierte sich in Deutschland um 1950 die Versorgungslage wieder.¹³⁰ Doch die Hunger- und Knappheitserfahrung schrieb sich in das kollektive Gedächtnis eines großen Teils der Bevölkerung über Jahrzehnte hinweg ein. Es folgte, zumindest in der Bundesrepublik, die ›Fresswelle‹: Eine »bis in die Mitte der fünfziger Jahre dauernde ›Kalorien-Aufholjagd‹«, in der vor allem der Konsum von Fleisch und Fett massiv in die Höhe schnellte.¹³¹ Die »Dialektik von Hunger und Überfüllung« nimmt, so konstatiert Enzensberger schon 1962, in den Ess-Szenen bei Wolf »dämonische Züge an«. Der Autor biete keinerlei »polemische[] Ausfälle gegen die augenblickliche Wohlstandsgesellschaft in Deutschland, gegen ›Wirtschaftswunder‹ und ›Sattheit‹« – seine Bilder »reden nicht über die Malaise, sie stellen Übelkeit unmittelbar dar.«¹³² Insbesondere Krogge der Koch ist Personifikation dieses Zeitaspekts.¹³³ Als eine »ungeheure [...] weiße Person« (FB, 50), als »Aufschüttung teigiger grobgekneteter Formen« mit »einem sackartigen Leib, einem halslos auf dem Leib liegenden Kopf« (FB, 51) ist er vollkommen in den Bereich des Grotesk-Monströsen gerückt.¹³⁴ Er repräsentiert mit der unangefochtenen Autorität des

129 Vgl. auch JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 82. Die Figuren entsprechen folglich allesamt einer grotesken Leiblichkeit – der groteske Leib ist, so Bachtin, unter anderem ein »sich überfressende[r] Leib: BACHTIN, *Literatur und Karneval*, 19.

130 Für eine eindrückliche Schilderung der Situation der Bevölkerung in der unmittelbaren Nachkriegszeit vgl. PROTZNER, »Vom Hungerwinter bis zum Beginn der ›Fresswelle‹« (1987). Zur Ernährungskrise und den auf die Kriegsjahre folgenden Jahren des Hungers in Deutschland, der »das zentrale Alltagsproblem« war, welches »die Probleme der ›großen Politik‹ in den Hintergrund drängte, vgl. exemplarisch auch TRITTEL, *Hunger und Politik*, Zitat 7.

131 Vgl. ROSSFELD, »Ernährung im Wandel«, Zitat 40f. Zum Anstieg des Fleischkonsums seit 1855 und insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg vgl. TEUTEBERG/WIEGELMANN, *Der Wandel der Nahrungsgewohnheiten unter dem Einfluß der Industrialisierung* (1972). In den 1950er Jahren stieg auch der Pro-Kopf-Konsum von Alkohol sprunghaft an – der Bierkonsum etwa von 40 Litern im Jahr 1950 auf über 100 Liter im Jahr 1959 (TAPPE, »Alkoholkonsum in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert«, 292) – ein Faktum, dass sich in den konstant (Bier) trinkenden Figuren Wolfs spiegelt.

132 ENZENSBERGER, »Einführung [Vorzeichen]«, 21f.

133 Zugleich lässt sich die Figur als intertextueller Verweis auf die Figur des Alfred Matzner in Günter Grass' *Blechtrommel* lesen, der nicht nur immer wieder als passionierter Koch beschrieben wird, sondern sich darüber hinaus auf einem Kostümfest »als löffelschwingender Koch unter gestärkter Kochmütze« präsentiert, wie der Erzähler Oskar anhand einer Fotografie beschreibt. Vgl. das Kapitel *Das Fotoalbum* in GRASS, *Die Blechtrommel*, Zitat 46.

134 Die groteske Körperkonzeption fokussiert nach Bachtin (im Gegensatz zum klassischen Körperfild, dass von idealen Maßen, normierter Proportion und Glätte dominiert ist) insbesondere auf alles, was das normale Maß überschreitet: Vgl. BACHTIN, *Literatur und Karneval*, 15–23.

Gastgebers innerhalb der erzählten Welt eine vom Zwang des Essens dominierte Gesellschaft, der er als Zeremonienmeister einer ins Perverse umgeschlagenen Fressorgie vorsteht.¹³⁵

Dass am Ende des Abendessens bei Krogge allein dem Sohn, »auch der stöhnen, auch der satt«, schließlich »ein dicker Strahl aus dem Mund spritzt« (FB, 270f.), ist bezeichnend. Als Jüngster in der Runde ist beim Sohn, so lässt sich schließen, die Dresur und Disziplinierung des Körpers durch gesellschaftliche Konventionen noch nicht abgeschlossen; er ist physisch noch nicht hinlänglich aufs Überessen konditioniert. Die Erwähnung des sich übergebenden Sohns verweist auf ein Generationenverhältnis, in dem das von der Kriegserfahrung geprägte Verhältnis zur Nahrung von der Elterngeneration auf deren Kinder übertragen, die Anpassung an das als pathologisch markierte Essverhalten der Eltern erwartet wird. Während sich der Sohn des Kochs, wenn er auch die Völlerei noch nicht gemeistert hat, der Selbstverständlichkeit des maßlosen Essens bereits selbsttätig unterwirft,¹³⁶ zeigt die Szene im Haus der Schöns deren Auswirkungen auf ein zum eigenständigen Essen noch nicht fähiges Kind – wobei, wenngleich nur *ex negativo*, das Potential einer von kulturellen Normen noch unbeschriebenen jüngeren Generation zum Protest aufscheint. In einer Szene brutalen Machtmissbrauchs versuchen die Eltern Schön ihr krankes, nackt im Gitterbett festgebundenes Kind gewaltsam zu füttern:

135 Vgl. zur Figur Krogges (allerdings ohne Verweis auf die zeitgeschichtliche Rückbindung der Figur und die groteske Motivik) auch JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 117–127, der kommentiert, in »einer vom Vorgang des Essens dominierten Gesellschaft rück[e] die Figur des Kochs zwangsläufig an die Spitze der sozialen Hierarchie« (ebd., 119). – Das Motiv des zwanghaften Essens taucht im Werk Wolfs immer wieder auf, es findet sich etwa auch im Kapitel 27 *Vorstellung des Verschlügungskünstlers* in *Pilzer und Pelzer*, in der ein Mann »mit einem ungeheuren Appetit«, der »weiß dahinrollend, kochartig gebläht, ein alter Bekannter« unter anderem »einen Ochsenkopf roh« verzehrt, und der, nachdem von der Mahlzeit nichts mehr übrig ist, in Manier der Filme des tschechischen Neo-Avantgardisten Jan Švankmajers Geschirr und Besteck, Tischdecke, und schließlich »Kohle und Kalk« verschlingt (PP, 101f.). Die Szene lautet im Typoskript folgendermaßen: »dieser mann offenbar in gedrückter stimmung, gekrümmmt, sich den magen reibend und über starke schmerzen klagend, eine art stechen, aber auch wieder eine art drücken, vielmehr eine art reißen, vielmehr eine art beißen, eine art wie soll ich sagen aufblasen, etwas wie ein stein im magen, oder mehrere steine auf einmal, oder etwas bewegliches im magen, etwas wachsendes anschwellendes mit haaren gewölle filz splittern.« Sie ist am Rand mit dem handschriftlichen Vermerk versehen: »Krogge (nach Allotriophagie)«. WOLF, *Pilzer und Pelzer*. Manuscript Prosa [DLA], 116. Dieser kurze Verweis auf die auch als Pica-Syndrom bekannte qualitative Essstörung, deren Betroffene Ungenießbares, Nahrungsmitteln eigentlich »Fremdes« essen, stellt (neben der intertextuellen Linie zu Krogge) ein weiteres Mal heraus, dass im Werk Wolfs oft gerade die surreal anmutenden Passagen ihren Ursprung in der empirischen Wirklichkeit haben. Zu den der Prosa Wolfs in dieser Hinsicht eng verwandten Filmen Švankmajers, in denen das Essen zum Schlüsselmotiv menschlicher Aggressivität avanciert, in dem Einverleibung und Bemächtigung in eins fallen, vgl. SERA, *Das Innerste denken*, 70–77.

136 Dass der Sohn des Kochs sich trotz seiner (an späterer Stelle noch thematisierten) Aversion gegen die Praktiken der Elterngeneration am maßlosen Essen beteiligt, lässt sich mit Elias dahingehend lesen, dass dem einzelnen Menschen von klein auf »ein Automatismus angezüchtet wird, als Selbstzwang, dessen er sich nicht erwehren kann, selbst wenn er es in seinem Bewußtsein will«: ELIAS, *Über den Prozeß der Zivilisation*, Bd. 2, 328.

Alle diese verschiedenartigen Speisen versuchen Mann und Frau Schön lächelnd dem Kind, das wie ein Kreuz stumm im Bett liegt, in den Mund zu stecken, Suppe mit dem Löffel, Gemüse mit dem Löffel, Braten mit der Gabel, Brühe mit dem Löffel, Klöße mit der Gabel, Kraut mit der Gabel, Wurst mit der Hand, Fisch mit der Gabel, Kuchen mit der Hand, das Kind jedoch, sein Gesicht von der einen zur anderen Seite wendend, den Mund geschlossen und erst von Schön, der sich lächelnd an das Kopfende des Bettes gestellt hat, mit dem Daumen den Mund des Kindes öffnet, mit dem Löffelstiel die Zähne auseinanderbricht, zur Ruhe gebracht, während Frau Schön lächelnd in die Mundöffnung Suppe Gemüse Brühe Klöße Kraut Wurst Fisch Kuchen steckt schüttet schiebt, erbricht nach jedem genossenen Bissen einen anderen. (FB, 163f.)

Vom ›Genießen‹ des Essens kann bei dieser Zwangsfütterung keine Rede sein; die Bedürfnisse des Kindes müssen hinter Erwartungen und Normen, die von den Eltern offenbar in keinem Moment hinterfragt, sondern strikt durchgesetzt werden, zurückstehen.¹³⁷ Im Rahmen der ästhetisch stark geformten, atmosphärisch ins Surreale spielenden *Fortsetzung des Berichts* erscheinen derartige Szenen schnell als phantastische Horrorszenarien einer freidrehenden Imagination. Doch führt man sich bei der Lektüre den historischen Kontext der Nachkriegsgesellschaft vor Augen, in der gerade bei Kindern die akute Unterernährung noch jahrelang Realität war und noch Jahrzehntelang in der Kindererziehung Vorstellungen von Unterordnung und Gehorsam dominierten, so erweist sich die Darstellung vielmehr als Überspitzung realer Verhältnisse.¹³⁸

Auch in Gisela Elsners Debüt *Die Riesenzwerge* von 1964 ist der gewaltvolle Umgang mit Kindern ein zentrales Motiv. In der Erzählung *Der Achte* heißt es etwa, nachdem die Eltern »[s]ieben Tage lang« auf ihre Kinder »eingeschlagen« haben: »Aber was sind Prügel groß? [...] Man prügelt Kinder für nichts und nur aus übler Laune«;¹³⁹ in der Erzählung

137 Vgl. auch JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 83.

138 In Bezug auf die sich verändernden Vorstellungen des familiären Miteinanders ist der Blick auf ein sprachliches Detail aufschlussreich: Erst in der Familienrechtsreform von 1980 wurde das Konzept der elterlichen Gewalt durch dasjenige der elterlichen Sorge ersetzt. Vgl. hierzu HONIG/OSTNER, »Die ›familiarisierte‹ Kindheit«, 369. Der teilweise sehr gewaltvolle Umgang mit Kindern in den Nachkriegsjahrzehnten erfuhr jüngst im Kontext der Aufarbeitung der Geschichte von Heim- und Verschickungskindern neue Aufmerksamkeit. Der Blick auf die in der institutionalisierten Kindererziehung geltenden pädagogischen Vorstellungen und tatsächlich praktizierten Erziehungsmethoden, die in den 1950er und 1960er Jahren teils noch stark an die im Nationalsozialismus herrschenden Prinzipien von Gehorsam anschlossen, sind aufschlussreich: Mögen diese auch nicht die Kindererziehung im Rahmen einzelner Familien widerspiegeln, so weisen sie doch auf ideelle Normen sowie auf das in staatlichen bzw. kirchlichen Erziehungsinstitutionen gesellschaftlich Akzeptable hin. Für einen Einblick in den Stand der Forschung zur institutionalisierten Kindererziehung vgl. den Bericht zum interdisziplinären Forschungs- und Ausstellungsprojekt der Universität Kassel: BERESWIL et al., »Heimerziehung 1953–1973 in Einrichtungen des Landeswohlfahrtsverbandes Hessen«, zuletzt abgerufen am 01.10.2023. Gerade das Primat der Gewichtszunahme als oft oberstes Ziel von Eltern bzw. Erzieher*innen wird in Publikationen zum Thema häufig thematisiert. Gemeinsam ist den Forschungs- und Zeitzeugenberichten zudem, dass sie die eklatante Kluft zwischen den Nachkriegsjahrzehnten juristisch offiziell geltender Gewaltlosigkeitsmaxime gegenüber Kindern und der realen Praxis der Kindererziehung offenlegen. Vgl. exemplarisch RÖHL, *Das Elend der Verschickungskinder* (2021).

139 ELSNER, *Die Riesenzwerge*, 164f. In diesem spezifischen Fall hat die üble Laune der Eltern ihren Ursprung allerdings in einer gewaltvollen Handlung der Kinder gegenüber ihren Eltern: Die sieben

Der Knopf treiben die autoritären Lehrmethoden des Oberlehrers eine ganze Schulkasse in eine kollektive Psychose.¹⁴⁰ Das gemeinsame Essen und die Strukturen der Kleinfamilie nehmen in Elsnsers Debüt motivisch eine wichtige Rolle ein – die bei Elsner allerdings nicht, wie bei Wolf, aus der Perspektive eines männlichen Jedermanns, sondern aus der Perspektive eines seiner Mutter nahestehenden Kindes erzählt wird. Die größte Angst der Mutter in der Erzählung *Die Mahlzeit*, dem ersten Prosatext in *Die Riesenzwerge*, steht exemplarisch für den engen Rahmen einer restriktiven bürgerlichen Kultur des Familienessens:

Mein Vater ist ein guter Esser. [...] Wenn mein Vater den ersten Teller geleert hat, lehnt er sich zurück. Er atmet tief ein und stöhnend aus. Ich sehe, daß die sieben Stäbe der Stuhllehne zu schmal sind für die Breite seines Rückens. Meine Mutter sieht ängstlich in die Schüsseln.

›Wird es wohl reichen?‹ fragt sie mit zuckenden Lippen, die Hände gefaltet im Schoß.¹⁴¹

Während der Vater breitbeinig Gabel für Gabel, Teller für Teller in sich hineinschaufelt und die Mutter mit gesenktem Kopf kaum einen Bissen herunterwürgen kann, ist das Kind der steten Maßregelung beider Eltern ausgesetzt, wobei diese eindeutig dem (alleinigen) Ziel dient, die Zufriedenheit des Vaters, dem »Oberlehrer«, sicherzustellen: »Lothar«, sagt meine Mutter in ihr Essen hinein, »iß jetzt und sieh dem Vater nicht immer beim Essen zu, das verdirbt ihm den Appetit.«¹⁴² In der Tat prägte – wie unter anderem etwa anhand von Kochbüchern und Haushaltssratgebern ersichtlich ist – das seit Mitte des 19. Jahrhunderts geltende bürgerliche Mahlzeitenideal bis in die 1960er Jahre hinein die Esskultur: Frau und Kinder hatten sich sauber und ordentlich am Esstisch dem Ehemann und Vater zur gemeinsamen Mahlzeit zu präsentieren, die die Frau (rechtzeitig) zubereitet hatte.¹⁴³ Die zumindest einmal am Tag stattfindende Zusammenkunft aller Familienmitglieder am Essenstisch, die das Glück und die Idylle

Kinder haben sich in einem von den Eltern erzwungenen Geschlechtsakt ein weiteres Geschwisterkind gezeugt, um fortan beim Spielen gleichstarke Teams bilden zu können.

140 Vgl. ebd., 40–56. Carsten Mindt konstatiert zu Elsnsers Debüt, dieses thematisiere die Kontinuität von »faschistischer Mentalität zu jener autoritätsgläubigen und vergangenheitsblinden Geisteshaltung in der Bundesrepublik Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg«: MINDT, *Ver fremdung des Vertrauten*, 180.

141 ELSNER, *Die Riesenzwerge*, 6.

142 Ebd., 5.

143 Vgl. SCHLEGEL-MATTHIES, »Liebe geht durch den Magen«, 150–152. – »Mahlzeit!«, ruft der Vater in *Die Riesenzwerge* der Mutter Lothars zu, als sie mit dem Kind von einem langen und quälenden Arztbesuch zu spät zur Mittagsmahlzeit nach Hause kommt. Der Vater »saß am Tisch auf seinem Stuhl, den Rücken zum Fenster, das Gesicht der Tür zu. ›Was ist los?‹ sagte er und er wies mit zwei ausgestreckten Zeigefingern auf den leeren Tisch.« ELSNER, *Die Riesenzwerge*, 39. Zu dieser doppelt vorwurfsvollen Geste (ein einzelner Zeigefinger scheint für den Skandal des leeren Mittagstisches nicht auszureichen) ist der Vater zumindest juristisch durchaus berechtigt: Was im BGB in der Fassung von 1900 festgelegt wird, gilt bis in die 1970er Jahre, nämlich, dass es die Ehefrau ist, die das gemeinschaftliche Hauswesen zu leiten hat. Erst 1977 wird die juristische Regelung der Rollenverteilung mit der Ehrechtsreform aufgehoben. Vgl. HONIG/OSTNER, »Die ›familiarisierte‹ Kindheit«, 369–373.

der bürgerlichen Kleinfamilie symbolisieren sollte, kann nach Kirsten Schlegel-Matthies »letztlich auch [als] ein Symbol für die Unterordnung von Frau und Kindern unter die Prärogative des Mannes« gelten.¹⁴⁴ Die (nie explizit wertende) Darstellung des Vaters als Inbegriff eines im Beruf wie in der Familie autoritär herrschenden Patriarchen durch den kindlichen Blick Lothars ist bei Elsner satirisch angelegt: »Beim Essen, spricht mein Vater beim Essen, ›spricht man nicht.‹«¹⁴⁵ Sie gipfelt in der kannibalistischen Pointe des Texts: Der Oberlehrer ist nicht der leibliche Vater des Ich-Erzählers, sondern hat, so zumindest die Erklärung des Kindes Lothars, dessen Mutter in einem Versuch der Wiedergutmachung geheiratet, nachdem er maßgeblich dafür verantwortlich war, dass Lothars leiblicher Vater in einem Lokal von hungrigen Gästen in Stücke gerissen und verzehrt wurde.¹⁴⁶

Die literarisch dargestellte alltägliche Praxis des Essens und der Ernährungssozialisation ist mit Blick auf die Gesellschaft der 1950er und 1960er Jahre, deren Lebenswirklichkeit und soziale Ordnungsmuster aufschlussreich; die Essmoral erweist sich bei Elsner und Wolf geradezu als Urmodell von Moral.¹⁴⁷ Beide räumen dem Essen als gesellschaftlichem Phänomen, das weder von der physischen noch der soziokulturellen Sphäre abzulösen ist und in dem sich psychische, soziale, wirtschaftliche wie auch politische Aspekte bündeln, eine zentrale Rolle in ihren Prosatexten ein.¹⁴⁸ Die realhistorische Basis familiärer und gesellschaftlicher Normen wird in groteske Szenerien sozial massiv kontrollierten und zugleich unbändigen Essens übersetzt. Die kritische Wertung der dargestellten Verhältnisse ist weder bei Elsner noch bei Wolf zu übersehen, weisen doch die Szenen deutlich die negativen Auswirkungen der sozialen Norm insbesondere auf die Kinder aus. Die Kritik wird jedoch bei beiden nicht auf verbaler, sondern auf somatischer Ebene im Text verhandelt. Der kindliche Ich-Erzähler Elsners wird aufgrund eines Parasiten immer dünner: Das durch die Vorliebe des Vaters für halb-rohes Fleisch und den

¹⁴⁴ SCHLEGEL-MATTHIES, »Liebe geht durch den Magen«, 151 und 152. Dass dies unter anderem auch bedeutet, dass das Essen dem Geschmack des Mannes als ›Ernährer‹, von dem die Frau wirtschaftlich abhängig ist, angepasst wird, ist bei Elsner auf die satirische Spitze getrieben. Da der Oberlehrer nur halbrohes Fleisch isst (›Ausgekochtes Fleisch kann ich nicht essen!‹), hat sich der Sohn einen Parasiten in Form eines Bandwurms eingefangen. Vgl. die Erzählung *Der Wirt*: ELSNER, *Die Riesenzwerge*, 22–39, Zitat 22. Alois Wierlacher hat derartige Darstellungen als typisch für die Erzählliteratur des 20. Jahrhundert beschrieben. Vgl. WIERLACHER, *Vom Essen in der deutschen Literatur*, 227.

¹⁴⁵ ELSNER, *Die Riesenzwerge*, 5.

¹⁴⁶ Vgl. ebd., 19–21. Vgl. zu Elsners Debüt ausführlich die grundlegende Studie von Christine Künzel: KÜNZEL, »Ich bin eine schmutzige Satirikerin«, 101–128; sowie das Elsner-Kapitel in SMITH-PREI, *Revolutioning Families*, 96–127. Zu Groteske und Satire bei Elsner, deren Prosa wesentlich expliziter als Gesellschaftskritik ausgewiesen ist als diejenige Wolfs, vgl. auch MINDT, *Verfremdung des Vertrauten*, 150–176; zu Faschismuskritik und bis in die Familie hinein wirksamen gesellschaftlichen Machtverhältnissen CREMER, »Ihre Gebärden sind riesig, ihre Äußerungen winzig«, insb. 53–81.

¹⁴⁷ Vgl. hierzu BAUDY, »Metaphorik der Erfüllung« (1982) sowie BAUDY, »Hierarchie oder: Die Verteilung des Fleisches« (1983). Baudy geht, ganz entgegen des brechtschen Satzes, erst komme das Essen, dann die Moral, soweit anzunehmen, dass Gesellschaft als soziales Gebilde aus der gerechten Verteilung der Nahrung überhaupt erst entstand und die Mahlzeit also die Gesellschaft im Kleinen repräsentiert.

¹⁴⁸ Vgl. zum Essen als sozialer Praxis sowie dessen Normierung und Moralisierung BARLÖSIUS, *Soziologie des Essens*, insb. 211–295, sowie SETZWEIN, *Zur Soziologie des Essens* (1997).

über das Fleisch erfolgten Bandwurmbefall hervorgerufene Unwohlsein des Kindes kann den Eltern gegenüber nicht artikuliert werden und äußert sich allein in der Gewichtsabnahme.¹⁴⁹ Auch bei Wolf scheinen die Kinder die elterliche Unterdrückung sowie die Ideale und Normen der Elterngeneration abzulehnen, artikulieren ihren Dissens jedoch nicht verbal: Die folgenden Generationen, verkörpert durch den Sohn des Kochs und das noch kleine Kind der Schöns, finden die (Ess-)Rituale und Erziehungspraktiken ihrer Eltern, ganz im Sinne der neuen Linken, ›zum Kotzen‹ – sie kotzen, im Fall des Sohns, sogar im »Strahl«.

Die von den Vertretern der Kritischen Theorie formulierte und von der 68er-Bewegung aufgegriffene Kritik, dass der Mensch zum bloßen Konsumenten degradiert sei, mehr noch, dass ein Konsumzwang herrsche,¹⁵⁰ wird von Wolf am Beispiel des elementarsten Konsums im Bild der Nahrungsaufnahme zugespielt. *Fortsetzung des Berichts* ist die indirekte Kritik einer haltlosen Konsum-Mentalität, die sich in der Massenkonsumgesellschaft in Deutschland in den Jahrzehnten nach dem Zweiten Weltkrieg durchsetzte, eingeschrieben – eine Kritik, die, wie gesagt, nicht diskursiv, sondern symbolisch auf somatischer Ebene ins Werk gesetzt ist.¹⁵¹ Der ›workritische‹ Vorgang des Essens, der zugleich ein kultureller, sozialer, hochgradig konventionalisierter Akt ist, wird in der den gesamten Text dominierenden Szene des großen Fressens motivisch ausgehandelt. Die Kinder artikulieren keine explizite Kritik an der ›elterlichen Gewalt‹, an Normen und Ritualen, am gegenwärtigen Zustand der Gesellschaft – aber sie zeigen eine deutliche physische Reaktion. Die Kritik wird so implizit auf übergeordneter Ebene durch die Vermittlunginstanz geleistet, indem sie den körperlichen Vorgang des Erbrechens für

¹⁴⁹ Dass sich etwas in ihm bewegt sagt das Kind in der Erzählung *Der Wirt* nicht den Eltern, sondern erst dem Arzt: »›Manchmal, sagte ich, ›ist etwas in mir, das sich bewegt. [...] Manchmal, sagte ich, ›saugt es auch.‹ / ›Warum hast du mir das nicht gesagt?‹, sagte meine Mutter.« ELSNER, *Die Riesenzwergen*, 32.

¹⁵⁰ »Was einmal den Philosophen Leben hieß«, so diagnostiziert Adorno zu Beginn von *Minima Moralia*, »ist zur Sphäre des Privaten und dann bloß noch des Konsums geworden«: ADORNO, *Minima Moralia*, 7. Über den Vorwurf der Manipulation hinausgehend, fasst Herbert Marcuse die westliche kapitalistische Konsumgesellschaft in seiner grundlegenden Systemkritik als Repressionsapparat, der »diejenigen Bedürfnisse wirksam drunten hält, die nach Befreiung verlangen«. Soziale Kontrollen erzwängen »das überwältigende Bedürfnis nach Produktion und Konsumtion von unnützen Dingen«, es herrsche »freie Auswahl zwischen gleichwertigen Marken und nichtigem Zubehör bei grundsätzlichem Konsumzwang.« MARCUSE, *Der eindimensionale Mensch*, 27. Zu Marcuse als »Mentor« der Gegenkultur und Studentenbewegung vgl. exemplarisch KRAUSHAAR, »Die Revolte der Lebenstrieben« (2004).

¹⁵¹ Ror Wolf hat in seiner Lebenszeit den Übergang einer Welt des Mangels in den 1930er und 1940er Jahren zu einer Gesellschaft des Überflusses seit den späten 1950er Jahren miterlebt. Das »Konsumglück«, das in den 1950er Jahren Ludwig Erhard mit seiner Lösung des ›Wohlstands für alle‹ ausgerufen hatte, stellte sich für die Mehrheit der Haushalte erst in den 1960er Jahren ein. Vgl. zur Durchsetzung der Massenkonsumgesellschaft in Deutschland exemplarisch KLEINSCHMIDT, *Konsumgesellschaft*, 131–163, Zitat 139; sowie KÖNIG, *Kleine Geschichte der Konsumgesellschaft* (2013). Die Konsumkritik setzt sich in den späteren langen Prosatexten Wolfs fort, dann aber freilich mit einem Schwerpunkt auf die gesellschaftlichen Zusammenhänge der 1960er und 1970er Jahre: Sowohl in Pilzer und Pelzer als auch in *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* werden die Auswüchse der Konsumgesellschaft in den Blick gerückt, etwa darüber, dass Merkmale der Werbesprache in ästhetischer Überspitzung passagenweise zum Stilprinzip werden (vgl. Kap. I.3.1).

die Leser·innen als (unbewussten) Versuch kenntlich macht, sich der (internalisierten) Zwänge zu entledigen.

Die von Ror Wolf literarisch geleistete kritische Auseinandersetzung mit der Nachkriegsgesellschaft liegt also, dies wird gerade im Komplex des Essens deutlich, einerseits auf der Hand, da sie zuweilen geradezu als wörtlicher Kommentar zu lesen ist, andererseits aber wird sie im Text nicht offen artikuliert, sondern vielmehr über die Darstellung von Ritualen, Konventionen, Verhaltensweisen und physischen Akten ins groteske Bild gesetzt, so dass sie interpretativ erst diskursiviert werden muss. Dies gilt insbesondere auch da, wo im Text ein Nicht-Sprechen inszeniert wird. Das stillschweigende Ertragen der gewaltvollen elterlichen Herrschaft durch die Kinder, dem keine verbale, sondern eine somatische Reaktion folgt, korrespondiert innerhalb der Diegese mit dem Schweigen der (maßlos essenden) Elterngeneration über Kriegserfahrungen und -verbrechen. Die beschwiegene Geschichte des Kriegs als eine Geschichte des Tötens schreibt sich, wie im Folgenden gezeigt wird, in *Fortsetzung des Berichts* auch noch auf andere Weise in den Komplex des Essens ein und setzt sich auf textueller Ebene in diesem fort – allerdings auch hier, ohne dass dies im Text propositional expliziert würde.

»Blutstrahl und Geigenstrich«. Die Perversion des Tötens

Essen und Töten, so wird im Debüt Wolfs immer aufs Neue betont, gehören untrennbar zusammen: Schon in den ersten Szenen des Texts wird das Essen der Fischsuppe im Handlungsstrang A mit dem detailliert geschilderten Töten, Ausnehmen und Verkaufen der Fische auf dem Fischmarkt im Handlungsstrang B enggeführt (FB, 38–42). Die erzählte Welt der *Fortsetzung des Berichts* ist als raue Welt dargestellt, in der Leiden und Tod von Menschen wie Tieren allgegenwärtig sind. Der Lebensraum im bäuerlich-ländlichen Setting ist zwar ein von Mensch und Tier geteilter, in dem Tiere als Nutztiere die Lebensgrundlage der Menschen darstellen, doch der Herrschaftsanspruch von Mensch über Tier geht im Text an vielen Stellen mit einem hohen Maß an menschlicher Gewalt einher:¹⁵² Das Tier wird als »gequälte Kreatur« sichtbar gemacht, das erkennbar die Sympathie der Ich-Figuren trägt.¹⁵³

Abgesehen von der Tötung der Fische auf dem Markt zu Beginn und dem wiederholt erzählten Verenden des Pferds des Bauern ist eine dritte Szene des Sterbens prominent in Szene gesetzt, nämlich diejenige der Imagination einer Schlachtung von Rindern kurz vor Ende des Texts. Hier erfolgt eine weitere offensive Verschränkung von Essen und Töten, wenn sich in der Imagination des Ich^A – zu diesem Zeitpunkt bereits weit über den Punkt der Sättigung hinaus – eine blutige Szene entspinnt, in der sich das Esszimmer in einen Schlachthof verwandelt und die anderen Anwesenden zu Schlächtern mutieren.

152 Vgl. JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 128.

153 Ebd., 85. Es sterben durch menschliche Einwirkung unter anderem die Fliegen auf dem Fliegenfänger im Hause der Schöns (FB, 159f.) und ein Huhn durch die Hand Wobsers (FB, 188); auch treiben Hundekadaver durch den Fluss (FB, 207). Die Sympathie des Ich^A zeigt sich etwa, wenn dieses sich auf dem Fischmarkt einen geradezu märchenhaften Ausweg aus der für die Tiere tödlichen Situation imaginiert, in dem die Fische »glitzernd sich in die Luft heben, steigen und steigen und hineinschwimmen in die wäßrige Bläue in die vorüberziehenden Wolken« (FB, 42).

Während ein Tischkonzert gegeben wird und die »Gegenwart« das Ich »singend geigeschabend klavierspielend und wieder essend« umgibt, wobei das Essen immer weiter »zur Tür herein[wächst]«, sieht es anstatt des bereits zubereiteten Essens plötzlich

braunfleckig mit mahlenden Schnauzen die Rinder hereintreiben, und während meine Zunge den Kloßbrei im Mund hin und herrührt, sehe ich aus den Händen Krogges, des Onkels, des Bruders und im Spiegel auch aus der Hand des Matrosen Schlachtwerkzeuge wachsen, Schlachtmesser mit langen Klingen, Schlagbeile und schwarzköpfige Hämmer, damit stürzen sie sich auf die hereinschaukelnden Tiere, betäuben sie mit den kräftigen Schlägen der langstieligen Hämmer oder der Breitseiten ihrer Beile, [...] durchschneiden die Gurgeln und Adern aus denen das Blut in warmen Bogen heraussprudelt [...]. (FB, 245f.)

In einer aufs Detail konzentrierten Darstellung wird im weiteren Verlauf das Schlachten der Tiere beschrieben, welches sich in der Vorstellung des Ich zu einer Maschine der massenhaften Tiertötung und -verarbeitung ausweitet. Die (teil)automatisierten Verhältnisse großer Schlachthöfe werden im Text in ein kompaktes Bild komprimiert, in dessen »Hintergrund die neuankommenden Tiere die Tür mit ihren Schnauzen aufstoßen [...] während man sie in der Mitte des Bildes mit dem Hammer erschlägt« und sie »im Vordergrund schon an den Haken« hängen und ausbluten (FB, 246).¹⁵⁴ Die Darstellung des Schlachtvorgangs wird hierbei aufs Engste mit der Beschreibung des bürgerlichen Tischrituals verwoben:

Während sich die Messer in die Körper senken, während die Hämmer auf den Schädeln dröhnen, während aufgeschlitzt und abgehäutet zerhauen abgebrüht geköpft und ausgeschlachtet wird, während die Rinder aufschreien und zusammenbrechen, bei diesen Beischwüngen, Knochenknacken, Blutsprudeln, schabt die Geige weiter, spielt das Klavier weiter, bei diesem Brüllen Dröhnen Klatschen Hacken Röcheln Knirschen Plumpsen Spritzen Zappeln Strampeln Wälzen Splittern, bei diesem Blutgeruch und Schweißgeruch Hammerfall und Messerstich und zitternden Zusammensturz Blutstrahl und Geigenstrich, vor dieser ins Dunkle führenden Reihe nebeneinanderhängender Rinderkörper und Rinderköpfe mit glotzend aufgeschlagenen Augen, mit blutigen Halsstummeln, aufgespießt, mit noch im Tode mahlendem Maul, haben sich die Frauen in ihren seidenen Schlupfblusen auf den Stühlen zurückgelegt, die Augenträumerisch, und ihre Oberkörper wiegen sich sanft im Rhythmus der Musik. (FB, 246f.)

154 Vgl. zur frühen Industrialisierung der Schlachthöfe exemplarisch GIEDION, *Mechanization Takes Command* (1970). Giedion beschreibt im Abschnitt zu *Mechanization and Death: Meat* eindrücklich, wie das Töten von Tieren in Chicago erstmals automatisiert wird und die Schlachthöfe zum Vorbild der fordschen Fließband-Produktion avancieren (vgl. ebd., 209–246). – Das industrielle Töten kehrt in der langen Prosa Wolfs noch einmal wieder, nämlich in *Die Gefährlichkeit der großen Ebene*, wo die Vermittlungsinstanz darum bemüht ist, die Beschreibung schnell wieder zu beenden, was allerdings erst nach mehreren Anläufen gelingt: Die Ich-Figur läuft vorbei an »wachsbleichen Schweinen und ziemlich gewölbten Schlachthaushallen, aus denen verwesendes Blut herausfloß, ein schwarzes Erbrechen war zu bemerken, genug davon, wirklich ein schwärzliches zähes Erbrechen von Blut, genug, ja von Blut und von Blut undsoweieter von Blut. Punkt. Punkt. Zweimal Punkt.« (GE, 28)

Die den Kraft- und Gewaltakt des Tötens eines Lebewesens nicht verschleiernde Verschränkung der Schilderung des Schlachtvorgangs, welcher für ein Essen wie dasjenige bei Krogge Voraussetzung ist, mit der Schilderung der ihre distinguierte Etikette wahren Tischgesellschaft beim Konzert betont die Tatsache, dass eine opulente bürgerliche Lebensweise auf der Ausbeutung und massenhaften Tötung von Tieren beruht. Das Prinzip des Tötens erweist sich in seiner Allgegenwart in *Fortsetzung des Berichts* mit Blick auf den Umgang mit Nutzvieh, aber auch, wie noch zu zeigen sein wird, mit Blick auf den Menschen als gesellschaftlich akzeptabel.¹⁵⁵ Tötungsmaschinerie und Kulturgenuss, »Blustrahl und Geigenstrich« koexistieren auf Ebene des Satzes wie innerhalb der Gesellschaft in direkter konjunktiver Gemeinschaft, »bei diesen Beilschwüngen, Knochenknacken, Blutsprudeln, schabt die Geige weiter, spielt das Klavier weiter«. Die rhythmischen Bewegungen der Frauenoberkörper korrespondieren mit dem unwillkürlichen ›Mahlen‹ der Mäuler der bereits an den Haken hängenden Rinder; die Oberkörper der Frauen »wiegen sich« durch die Parallelisierung der Darstellung nicht nur »im Rhythmus« der Tischmusik, sondern auch im (Arbeits-)Rhythmus einer prozessoptimierten Choreographie des Tötens.¹⁵⁶ Die Augen sind offen, aber sehend sind sie nicht: Seien sie »glotzend aufgeschlagen« im Tod oder »träumerisch« verklärt – die realen Verhältnisse nehmen sie nicht (mehr) wahr. Die Beschreibung der Konditionen der bereits im Laufe des 19. Jahrhunderts *industriell* gewordenen Fleisch-›Produktion‹, die im literarischen Text besonders im Rahmen der Kritik am Monokapitalismus Tradition hat,¹⁵⁷ ist in *Fortsetzung des Berichts* nicht als Kritik prekärer Arbeitsverhältnisse, sondern vielmehr als Kritik an anthropozentrischer Gewalt, als Kritik menschengemachter Ausbeutung der Natur inszeniert. Als Kritik an einem gänzlich ›instrumentell‹ gewordenen, und dadurch fundamental gestörtem Verhältnis des Menschen zur Natur, in dem Tiere zu Objekten »totaler Ausbeutung« degradiert sind:¹⁵⁸ Der Tod wird zum Kollateralschaden der Automatisierung.¹⁵⁹

Zugleich lässt sich gerade im historischen Veröffentlichungskontext des Debüts die enge textuelle Verknüpfung der imaginierten Schlachthaus-Szene mit der in direktem

¹⁵⁵ Vgl. zu dieser Szene ähnlich JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 85f.

¹⁵⁶ Giedion beschreibt die »murder machinery« der Schlachthöfe 1948 als »*danse macabre* of our time«: GIEDION, *Mechanization Takes Command*, 240. Zur Praxis des Ausblutens (»austropfen«) und dem dadurch notwendig gemachten spezifischen Ablauf des Tötungsprozesses vgl. ebd., 243: »Only the knife, guided by the human hand, can perform the transition from life to death in the desired manner.« Letztlich ist die Tötung auch im Kontext der industriellen Fleischproduktion immer eine Tötung durch den Menschen: »Killing itself then cannot be mechanized« (ebd., 246).

¹⁵⁷ Man denke etwa an Upton Sinclairs 1905 zunächst in der sozialistischen Zeitschrift *Appeal to Reason* publizierten Roman *The Jungle* oder Berthold Brechts (unter anderem von Sinclair inspiriertes) Stück *Die Heilige Johanna der Schlachthöfe* von 1931, mit dem das Bild fordertischer Fleischfabriken zum festen Inventar deutschsprachiger Literatur geworden ist.

¹⁵⁸ HORKHEIMER, »Zur Kritik der instrumentellen Vernunft« und »Notizen 1949–1969«, 119. Einer Ausbeutung und Gewalt zumal, die – so legt der Text durch seine Darstellung des Essens nahe – in Abetracht des Überflusses, den sie gewährt und gewährleistet, hingenommen wird, selbst dann, wenn dieser nicht einmal mehr Genuss bereitet.

¹⁵⁹ »The greater the degree of mechanization«, schreibt Giedion, »the further does contact with death become banished from life. Death is merely viewed as an unavoidable accident at the end«: GIEDION, *Mechanization Takes Command*, 242.

Anschluss erfolgenden (und bereits im Kontext der Reflexion von Darstellungsmedien in Kapitel II.1.4 untersuchten) Schilderung des Schlachtgemäldes nicht übersehen, das Wobser und das Ich^B auf ihrer Wanderung in einer Guckkastenbühne auf dem Jahrmarkt betrachten. Das Ich erkennt dabei nur »geringfügige[] äußere[] Unterschiede« zwischen den kämpfenden Parteien, nämlich »Pickelhauben« auf der einen im Gegensatz zu »Schildmützen« auf der anderen Seite. Nichtsdestotrotz stürzen die Soldaten auf dem Bild einander »im Sturmschritt« entgegen, wobei sich im Eifer des Gefechts, da die »Mehrzahl der [...] Kämpfenden [...] die Kopfbedeckung verloren« hat, »die Ähnlichkeit der Hinüberstürzenden und Herüberstürzenden« nur noch vergrößert (FB, 250). Das Unverständnis, das aus der Schilderung spricht, überträgt sich auf die Leser·innen: Die Gewalt erscheint als reiner Selbstzweck, das elende und massenhafte Sterben von Menschen gänzlich sinn- und beziehungslos.¹⁶⁰ Während das Ich^B und Wobser nach dem Besuch des Guckkastens weitergehen, räsoniert Letzterer, »eine solche Schlacht« wäre »mit einem Maschinengewehr [...] für die eine oder andere Seite schnell entschieden worden« (FB, 255). Er erläutert den automatisierten Funktionsmechanismus der Waffe, für deren Gebrauch »nicht einmal Fingerfertigkeit notwendig« sei, da das Gewehr »unterbrochen von selbst weiter[schieße], in ähnlicher Weise, wie eine elektrische Klingel solange läutet, wie man auf den Druckknopf drückt« (ebd.) und dessen dementsprechend »mähende Wirkung« – etwa in Bezug auf »den Leib eines entgegenstürmenden Soldaten« – man sich »vorstellen« könne (FB, 256). Wobser beschreibt, in anderen Worten, die Automatisierung des Tötens, die (wie der Verweis auf die schnellere Entscheidung einer »Schlacht« nahelegt) ungeachtet jeglicher ethischer Implikationen im Vergleich mit der elektrischen Klingel als eine Geschichte des den Alltag (des Kriegs) vereinfachenden Fortschritts und der technischen Optimierung erzählt wird.

Die Beschreibung des im Text nicht spezifizierten historischen Kriegsgeschehens und der Verweis auf die mittlerweile erfolgte Weiterentwicklung der Militärtechnik im Handlungsstrang B erfolgen, wie gesagt, nur wenige Seiten nach der bereits analysierten Schlachthaus-Imagination des Ich^A. Die massenhafte Tötung von Menschen wird so mit der automatisierten Schlachtung von Vieh parallelisiert: Nicht nur die Schlachthöfe als realhistorisches Vorbild industrieller Tötung, sondern auch der Krieg werden als prozessoptimierte und auf Effizienz ausgerichtete Tötungsmaschinerien einer hypostasierten instrumentellen Vernunft beschrieben, in deren Kontext Menschen zu Schlächtern werden oder sich als solche erweisen.¹⁶¹ Das automatisierte Töten weist die menschliche Kultur als eine die Unterwerfung und Tötung von Mensch wie Tier selbstverständlich tolerierende Kultur, als eine Kultur der Gewalt aus.¹⁶² Vor dem Hintergrund des im gesellschaftlichen Imaginären fortwirkenden, zur Entstehungszeit des Texts erst jüngsten vergangenen Zweiten Weltkriegs liest sich die während des Essens

¹⁶⁰ Vgl. hier und im Folgenden (wenn auch mit anderer Schwerpunktlegung) JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 86f.

¹⁶¹ Vgl. zur Betonung der engen Verbindung von Kapitalismus und Faschismus im Kontext der zeitgenössischen literarischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust etwa auch Rolf Hochhuths *Der Stellvertreter* (1963) oder Peter Weiss' *Die Ermittlung* (1965).

¹⁶² Vgl. JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 87, der in seiner auf die Darstellung anthropologischer Konstanten fokussierten Lesart konstatiiert, die »Kultur des Menschen [sei] zugleich immer eine Kultur des Todes«.

im Bewusstsein der Ich-Figur^A sich entspinnende alpträumhafte Vision des brutalen Abschlachtens der Tiere durch die unvermittelt zu Schlächtern mutierten Tischnachbarn als unwillkürliche Bildproduktion eines traumatisierten (kollektiven) Bewusstseins.

Allerdings zeichnet sich innerhalb der erzählten Welt von *Fortsetzung des Berichts* eine Veränderung in Bezug auf die Bereitschaft ab, den Krieg als konventionalisierte und institutionalisierte Form der Gewalt mitsamt der ihm innewohnenden Normalisierung des Sterbens von Menschen mitzutragen. Während der latente Dissens des Ich^B sich anhand von Hinweisen (wie etwa dem aus der Schilderung des Schlachtgemäldes sprechenden Unverständnis) nur schließen lässt, verweigert sich der Sohn des Kochs aktiv einer militärischen Betätigung – wobei auch dieser Protest wieder stumm und allein auf körperlicher Ebene kenntlich wird. Der Sohn des Kochs hackt sich, um bei der Musterung nicht zum Militär eingezogen zu werden, im Handlungsstrang B selbst die Hand ab (vgl. FB, 111–115) und wird infolgedessen von seinem Vater des Hauses verwiesen, woraufhin sein jämmerliches Sterben an den Folgen der Verletzung zumindest angedeutet wird (vgl. FB, 144–146).¹⁶³ Zwar war die Selbstverstümmelung mit dem Ziel der Untauglichmachung in den 1950er und 1960er Jahren keine gängige Praxis mehr, doch verweist die Szene durchaus auf eine in diesen Jahren im politischen Diskurs virulente Thematik. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde in Deutschland das Recht auf Kriegsdienstverweigerung verfassungsrechtlich festgeschrieben,¹⁶⁴ die Glaubens-, Gewissens- und Bekenntnisfreiheit des Einzelnen wurde damit in den ersten Nachkriegsjahren (in denen eine Wiederbewaffnung Deutschlands den meisten ohnehin undenkbar erschien) über die Landesverteidigung gestellt.¹⁶⁵ Doch bereits ab 1950 verschob sich, unter der von Konrad Adenauer vorangetriebenen Einbindung der BRD in ein westliches Militärbündnis, die Stimmungslage: 1955 wurde die Bundeswehr gegründet und 1956 im Wehrpflichtgesetz festgelegt, dass, wer aus Gewissensgründen den Kriegsdienst verweigere, einen zivilen Ersatzdienst zu leisten habe. Den Ernst der eigenen Gewissensentscheidung musste jeder Kriegsdienstverweigerer bis 1983 in einem aus schriftlicher Begründung und mündlicher Anhörung vor einem Prüfungsausschuss bestehenden Antragsverfahren glaubhaft machen. Auch wenn das Recht auf Verweigerung des Dienstes an der Waffe also ab 1949 verfassungsrechtlich garantiert war, wurde die Inanspruchnahme desselben gesellschaftlich – auch und gerade von der

163 In welchem Verhältnis die als »Sohn des Kochs« bezeichneten Figuren der beiden Handlungsstränge zueinander stehen und inwiefern sich das Essen im Handlungsstrang A und das Abhacken der Hand im Handlungsstrang B in eine zeitliche Beziehung setzen lassen, ist innerhalb der paradoxalen Anlage des Debüts nicht aufzuschlüsseln. Vgl. für eine ausführlichere Rekapitulation der Geschichte um den »Sohn des Kochs« JÜRGENS, *Zwischen Suppe und Mund*, 125–127.

164 Ins 1949 verabschiedete Grundgesetz wurde die Maßgabe aufgenommen, niemand dürfe »gegen sein Gewissen zum Kriegsdienst mit der Waffe gezwungen werden«: *Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland*, Art. 4, Abs. 3, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.

165 Vgl. als literarisches Echo dieses Diskurses exemplarisch Wolfgang Borcherts Text *Dann gibt es nur eins!* von 1947, in dem sich Borchert eindringlich gegen jegliche Form der Kriegsbeteiligung ausspricht: BORCHERT, *Das Gesamtwerk*, 318–321.

Elterngeneration – vielerorts nicht gutgeheißen, oft sogar vielmehr als ›Drückeberger-tum‹ verurteilt und geächtet.¹⁶⁶

Die Szene um den Sohn des Kochs rückt also einen zentralen Aspekt des bereits ange-sprochenen Generationenkonflikts ins Bild: Die Auflehnung der jüngeren Generation gegen die Generation der als ›verlogene‹ Kriegstreiber oder zumindest Mitläufer dekla-rierten, im Text zuweilen klar mit dem Militär assoziierten Väter.¹⁶⁷ Wenn in Reze-nsionen und Forschungsliteratur zur Prosa Wolfs immer wieder die wilhelminisch-groß-bürglerliche Atmosphäre der erzählten Welten betont wird,¹⁶⁸ so ist insbesondere mit Blick auf den hier in Szene gesetzten Konflikt zu betonen, dass die Generation der in den 1950er und 1960er Jahren Erwachsenen ja tatsächlich oft noch im Kaiserreich gebo-ren und sozialisiert war. Ihre Angehörigen hatten einen oder beide Weltkriege bewusst miterlebt; gerade die zwischen 1900 und 1920 Geborenen besetzten nach 1945 viele ge-sellschaftsrelevante Positionen und waren »für personale Kontinuität in den Institu-tionen und für das restaurative Klima der 50er Jahre« verantwortlich.¹⁶⁹ Angesichts des-sen musste sich die jüngere Generation in ihrer Ablehnung einer militarisierten und auf autoritärer Gewaltausübung basierenden Gesellschaftsform insbesondere in den 1960er Jahren trotz geltender juristischer Bestimmungen gegenüber Institutionen und Eltern zumindest im übertragenen Sinne oft geradezu ›die Hand abhacken‹, um dem Dienst an der Waffe zu entgehen. Steht auf somatischer Ebene die (buchstäbliche wie über-tragene) ›freie Hand‹, die die Männer in *Fortsetzung des Berichts* haben, für das patriar-chale Geschlechterverhältnis, das allein den Männern Subjektstatus zugesteht, so lässt sich die Amputation der eigenen Hand durch den Sohn des Kochs als Ausdruck eines ra-dikalen intergenerationalen Wandels der Vorstellung vom (selbstbestimmten) Subjekt lesen. In einem elementar transformierten Verständnis von individueller Handlungs-macht verzichtet der Sohn des Kochs zugunsten moralischer Integrität auf körperliche Unversehrtheit, indem er sich seiner (potentiell die Waffe führenden) Hand entledigt – und mit dieser dem Zugriff der patriarchalen, gewalttätigen Vätergeneration.

166 Zu Wehrpflicht und Kriegsdienstverweigerung vgl. BERNHARD, *Zivildienst zwischen Reform und Re-volte*, insb. das Kapitel zu Vorgeschichte und Rahmenbedingungen im Zeitraum 1914–1967, 11–62.

167 Die Vätergeneration wird in Wolfs Debüt unter anderem über den Vater Wobsers, welcher auf ei-nem Foto »in einer Gruppe uniformierter bäriger Menschen mit Wickelgamaschen, Pickelhauben, Handgranaten, hinter einem Maschinengewehr in der Mitte kauernd, lächelnd« (FB, 197) zu se-hen ist, explizit mit dem Militärdienst verknüpft. Das Foto verweist intertextuell auf ein in Robbe-Grillets *Niederlage von Reichenfels* beschriebenes Foto eines Soldaten (vgl. ROBBE-GRILLET, *Die Nie-derlage von Reichenfels*, etwa 36 oder 48), wodurch die Assoziation mit Krieg und Militär nochmals verstärkt wird. Vgl. hierzu (ohne Verweise auf Zeitgeschichte oder Intertextualität) JÜRGENS, Zwi-schen Suppe und Mund, 127, der zwar ebenfalls betont, der Sohn »attackier[e]« mit dem Versuch, dem Militär zu entkommen, ›die Generation der Väter‹ und die »gesamte[] bürgerliche[] Gesell-schaft«, allerdings konkludiert, die Versuche der »Generation der Nachgeborenen [...] gegen die Welt der Väter aufzubegehren«, seien zum Scheitern verurteilt.

168 Monika Pauler markiert Wobser und Krogge als »Macht ausübende[] und sie mißbrauchende[] Autoritätspersonen«, die eine »fast ausschließlich psychische Form der Gewalt« ausübten und »zum kapitalistischen Großbürgertum der wilhelminischen Kaiserzeit gehörig gekennzeichnet« seien: PAULER, *Die Rolle der Erinnerung*, 98.

169 ASSMANN, *Geschichte im Gedächtnis*, 61.

Kultur der Gewalt und Einverleibung als Verdrängung

Die erzählte Welt des Debüts ist, so lässt sich resümieren, als Kultur der Gewalt gezeichnet: Der Gewalt von Menschen untereinander, der Gewalt des Menschen über Tiere und Natur, der Gewalt von Männern über Frauen, der Gewalt von Erwachsenen über Kinder sowie der Gewalt von Menschen gegen sich selbst. Die durch diese Thematisierung allgegenwärtiger Gewalt implizit geübte Zeitkritik steht, wie im Vorangehenden aufgezeigt, im gedanklichen Kontext der kritischen Theorie. Das »falsche Absolute, das Prinzip der blinden Herrschaft«¹⁷⁰ wird von dieser als Ergebnis des dialektischen Prozesses der Aufklärung verstanden, die der von der Natur entzweite und diese als sein Anderes verkennende Mensch vorantreibt.¹⁷¹ Die rationale Begründung der bürgerlichen Gesellschaftsordnung erweist sich als Tyrannie des (männlichen) Subjekts, das sich sein vermeintlich Anderes mithilfe von Wissenschaft und Gewaltausübung unterwirft. Die Unterdrückung der äußeren Natur ist dabei von der Unterjochung der inneren nicht zu trennen; die Geschichte der Naturbeherrschung geht mit gewaltvollen Herrschafts- und Unterdrückungsverhältnissen innerhalb der Gesellschaft und des Subjekts selbst einher. »Der Mensch«, so Horkheimer, »teilt im Prozeß seiner Emanzipation das Schicksal seiner übrigen Welt. [...] Herrschaft wird um der Herrschaft willen ›verinnerlicht‹.«¹⁷²

Verinnerlicht wird sie in *Fortsetzung des Berichts* im buchstäblichsten Sinne. Ohnmächtig, der gewaltvollen Dynamik zu entfliehen, haben sich die meisten Figuren der gesellschaftlichen Ordnung mitsamt ihren Körpern unterworfen und retten sich in den elementarsten Konsum. »Das Essen ist das Verlässlichste«, konstatiert Gisela Elsner: »Was man sich einverleibt, hat man sicher.«¹⁷³ Die von Wolf in Szene gesetzte groteske Einverleibungssucht ist zugleich als paradoxe Form der Verdrängung lesbar. Was man sich einverleibt, hat man nicht nur sicher, so die implizite Logik, sondern auch nicht mehr vor Augen und ›auf dem Tisch‹. Der Grund für das infernalische Fressen in *Fortsetzung des Berichts* ist nicht in einem körperlichen Bedürfnis nach Nahrung zu suchen. In ihm artikuliert sich vielmehr ein unstillbarer Hunger danach, der traumatischen Vergangenheit, die als konstitutiver Bestandteil, als unsteter Grund der Gegenwart gedacht ist, zu entkommen. Eine ›angemessene‹ oder kritisch artikulierte Distanznahme zur deutschen Kriegs- und Nachkriegsgeschichte erscheint in Wolfs Debüt unmöglich; stattdessen wird das gestörte Verhältnis zu Geschichte wie Gegenwart somatisch und affektiv verhandelt. Nicht nur, aber maßgeblich über den Komplex des Essens, in dem

170 HORKHEIMER/ADORNO, *Dialektik der Aufklärung*, 48.

171 Die (sich fast allesamt als Naturforscher gerierenden) »restlos Aufgeklärten« in der in Wolfs Prosa dargestellten patriarchalen Gesellschaft steuern diese, so könnte man Wolf mit Adorno und Horkheimer lesen, »zur Barbarei. Ebd., 26. Dies geschieht nicht ausschließlich, aber auch und maßgeblich im Rahmen der kapitalistischen Logik: Die Kritik an der Konsum- und Überflussgesellschaft in Deutschland, in deren Kontext Wolf zu verorten ist, richtete sich seit dem Ende der 1960er Jahre verstärkt auch auf den ausbeuterischen Umgang mit der Natur und mündete schließlich in die Umweltbewegung, in der das Thema Konsum dann allerdings (zumindest zunächst) nur eine untergeordnete Rolle spielte. Vgl. KLEINSCHMIDT, *Konsumgesellschaft*, 158–160.

172 HORKHEIMER, ›Zur Kritik der instrumentellen Vernunft‹ und ›Notizen 1949–1969‹, 106.

173 ELSNER, »Was man sich einverleibt«, 141.

sich die dargestellte Kultur der Gewalt kristallisiert.¹⁷⁴ Im Essen zeigt sich bei Wolf das groteske Zerrbild einer Gesellschaft, die in einem haltlosen und monströsen Prozess der verdrängenden Einverleibung die (verinnerlichten) Prinzipien der Gewalt und der Herrschaft perpetuiert.

Die Darstellung des Debüts ist also nicht von ungefähr vom Modus des Grotesken dominiert – im Grotesken (der Verhältnisse, des Essens) übersetzt sich das implizit kritische Moment des Texts in eine affektive Dimension. Das Groteske lässt sich mit Peter Fuß als Wiedereintritt des Verdrängten begreifen, das das in einer Kultur Marginalisierte und Verschwiegene zur Sprache bringt und so re-zentralisiert: Im Fall von *Fortsetzung des Berichts* die traumatische (Kriegs-)Vergangenheit und der Umgang mit derselben in der Gegenwart sowie der Prozess des Verdrängens und Verschweigens selbst. »Das aus einer Kultur eliminierte, das von ihr Verdrängte«, so Fuß,

bleibt als Mangel ständig in ihrem Inneren präsent. Dieser Mangel, dieses Vakuum entwickelt einen Sog, der das Marginalisierte ins Zentrum der Kulturordnung zurückzieht [...]. In diesem Sinn ist das Groteske die – nicht individualpsychologisch, sondern kultursoziologisch verstandene – Rückkehr des Verdrängten.¹⁷⁵

Die Verdrängung als Einverleibung im Debüt Wolfs schreibt, wie gezeigt, das Prinzip der Gewalt (in veränderter Form) fort. Der Zivilisationsbruch ist dabei der Hintergrund, vor dem bürgerliche Familienstrukturen, von Gewalt dominierte Geschlechterverhältnisse und eine autoritäre Gesellschaft in Szene gesetzt werden. Die wenigen Ausbruchsversuche innerhalb der Diegese erfolgen im 1964 veröffentlichten »grotesken Heimatroman«¹⁷⁶ *Fortsetzung des Berichts* stumm durch die Generation der Kinder: Für die Forderung oder Utopie einer anderen Gesellschaft, eines anderen Selbst- und Weltverhältnisses gibt es im Text auf propositionaler Ebene keine Sprache. Und doch wird in Wolfs Prosa der Versuch unternommen, den existentiellen Hunger nach einer anderen Wirklichkeit zumindest (in) der Literatur zu stillen – nicht durch die imaginäre Formation einer besseren Welt, sondern auf der Ebene der Form.

¹⁷⁴ Auch hierin überschneiden sich die Poetiken Wolfs und Gisela Elsners – vgl. zu Elsner in diesem Sinne KÜNZEL, »Ich bin eine schmutzige Satirikerin«, 104–128 und SMITH-PREI, *Revolting Families*, 96–127. Zur grotesk verzerrten Darstellung des Alltags wie auch der Reflexion eines problematisch gewordenen Alltäglichen anhand des Motivs der Mahlzeit in Elsners Debüt vgl. auch BAUSCH, »Alltag der Gewalt und Gewalt des Alltäglichen« (2024).

¹⁷⁵ Fuß, *Das Groteske*, 61. Durch Neukombination von Vorhandenem bezieht sich das Groteske nach Fuß als virtuelle Anamorphose auf die jeweilige Realität der Kultur, beispielsweise die bestehende Gesellschaftsordnung, welche es dann in Sprach-, Verhaltens-, Erkenntnis- oder Geschmacksordnung und in Bezug auf die der jeweiligen Ordnung zugrundeliegenden Raster (wie verständlich/unverständlich, gut/böse, wahr/falsch, schön/hässlich) dekomponiert. Vgl. ebd., 11–29 und 55–62.

¹⁷⁶ Ror Wolf im Gespräch mit Kai U. Jürgens am 2. November 2009, zitiert in: JÜRGENS, »Nachwort [Fortsetzung des Berichts]«, 280.

5.4 Sich zur Realität verhalten. Einsatz der Störung als Utopie

Wenn Wolf darauf beharrt, »eigentlich« gehe um ihn herum »nichts anderes vor, als das, was [er] beschreibe«,¹⁷⁷ so ist dem – wie gesagt: unter Betonung des *eigentlich* – beizupflichten. Die großen »Anathemen« der 68er sind, wie im Vorangehenden gezeigt, bereits in Wolfs Debüt (in unterschiedlicher Akzentuierung) vorhanden: »Kapitalismus, Konsum, Konsens, Massenkultur, Elitismus, Behaglichkeit, Biedermeier, Hausfrauenkult, Politikferne und neuer Nationalismus«.¹⁷⁸ Dem Werk Wolfs unterliegt ein Denken, das von der zeithistorischen Erfahrung wie den Diskursen der späten 1950er und 1960er Jahre geprägt ist; referentielle Rückbindungen und Kontinuitätslinien durchziehen anhand der beschriebenen Motivkonstellationen die Prosa. Aus der spezifischen zeithistorischen Warte, aus der Wolf zu schreiben beginnt, ist die Katastrophe immer schon erfolgt – mehr noch: sie ist auf paradoxale Weise zur Normalität geworden. Nicht die Katastrophe als Ausnahmezustand wird in der Prosa Wolfs dargestellt, sondern die Katastrophe als normalste aller (gegenwärtigen) Realitäten. Hierbei ist die Prosa mit der Frage konfrontiert, wie sich von der eigenen Gegenwart mit den in ihr fortwirkenden, erst kurze Zeit zurückliegenden Verbrechen, wie vom gesellschaftlichen Verdrängten, der individuellen und gesellschaftlichen (ethischen und emotionalen) Taubheit gegenüber einer grundlegend von Gewalt geprägten Kultur überhaupt sprechen lässt. Denn die Darstellung etwa des massenhaften Tötens in der Schlachthof-Imagination zeigt deutlich, wie nah an der Grenze zu einer die rohe Gewalt und die dadurch erzeugten Affekte (aus-)nutzenden und somit potentiell stets auch missbrauchenden Darstellung sich das referentielle Zeigen auf eine gewaltvolle Realität bewegt. Die Antwort liegt für Wolf in der Störung ungebrochener Referentialität, in der Störung realistischer Repräsentation, die von irritierender Verschiebung (etwa durch Überblendung verschiedener Zeiten) bis hin zur grotesken Darstellung bzw. Darstellung einer grotesken Welt reicht. Dort, wo Wolf das Grauen konkretisiert, ist es stets ein Stück aus dem unmittelbaren Kontext, auf den es sich bezieht, von der direkten Referenz gelöst. Dargestellt wird im Debüt, aber auch in den späteren Texten, überwiegend das (in der Realität gründende) Furchtbare und Verstörende – eingekleidet ist dieses jedoch stets in den Darstellungsmodus des (Grotesk-)Humoristischen.

»Schwirren zwischen Grausamkeit und Komik«. Von bodenlosem Lachen

Die Literatur, die ihn anrege, so Wolf, sei »durchgehend sowohl komisch als auch grausam«, hätten doch »Lachen und Weinen« ohnehin »sehr viel miteinander zu tun«.¹⁷⁹ Das »Schwirren zwischen Grausamkeit und Komik«,¹⁸⁰ welches er nach eigener Aussage an anderen Texten schätzt, lässt sich auch für Wolfs eigenes Schreiben feststellen. Die Katastrophe ist im Werk Wolfs banal geworden; sie hat kein tragisches, sondern ein grotesk-komisches Format. Doch das Lachen, das durch die omnipräsenten Katastrophen und Horrorszenarien hervorgerufen wird, ist ein Lachen ohne sicheren Halt – ein, so könnte

¹⁷⁷ WOLF, »Ror Wolf im Gespräch mit Thomas Beckermann«, 156.

¹⁷⁸ ASSMANN, *Geschichte im Gedächtnis*, 57.

¹⁷⁹ WOLF, »Ror Wolf im Gespräch mit Thomas Beckermann«, 156.

¹⁸⁰ Ebd.

man im Rückgriff auf die untersuchte Bodenlosigkeit der Prosa sagen, bodenloses Lachen.¹⁸¹

Es ist zuweilen ein Lachen wie dasjenige des Obersts in Borcherts *Draußen vor der Tür*, das das Übermaß eines Grauens zu entschärfen sucht, welches ernst genommen, wie die Figur Beckmann zeigt, nicht zu ertragen ist. Angesichts der Schilderungen von Beckmanns Alptraum bleibt dem Oberst zunächst »doch die Luft weg«. Dann aber lacht er »seine Beklemmung fort« denn es »siegt sein gesundes Preußentum«. Er »will Beckmann nicht verletzen, aber er ist so gesund und so sehr naiv und alter Soldat, daß er Beckmanns Traum« – und, so ließe sich hinzufügen: Trauma – »nur als Witz begreift«, begreifen kann. Lachend fragt er: »Sie sind nun ein heimlicher Pazifist, wie? So ein bißchen destruktiv, ja? [...] Sie sind ein kleiner Schelm, wie? [...] Köstlich, Mann, ganz köstlich! Sie haben wirklich den Bogen raus! Nein, dieser abgrundige Humor!«¹⁸² Die Nachkriegszeit, die in *Draußen vor der Tür* gezeigt wird, will von den Grauen des Kriegs nichts mehr hören. »Aber der Krieg ist doch lange vorbei! Wir haben doch längst wieder das dickste Zivilleben!«,¹⁸³ ruft der Kabarett-Direktor in Borcherts 1946 geschriebenem Stück aus, als Beckmann sein »groteske[s] Brillengestell« (vom Direktor als »originelle[s] Ding« wahrgenommen) als »Gasmaskenbrille« erklärt, mit der man auch »unter der Gasmaske den Feind erkennen und schlagen« kann. Nein, konstatiert der Direktor auf Beckmanns Anfrage hin, auf die Bühne könne dieser so nicht, »[b]ei Ihrem Anblick wird [dem Publikum] das naßkalte Grauen den Nacken hochkriechen. [...] Aber die Leute wollen doch schließlich Kunst genießen, sich erheben, erbauen und keine naßkalten Gespenster sehen.«¹⁸⁴ Die Leute gehen, wie Beckmann selbst am Ende des Stücks konstatiert, an der gerade noch Gegegenwart gewesenen, nun in die fernste Vergangenheit geschobenen Geschichte und am mit dieser zusammenhängenden »Tod vorbei, achtlos, resigniert, blasiert, angeekelt und gleichgültig«.¹⁸⁵

Wie bei Borchert, dessen Beckmann verloren durch die Straßen irrt in der Hoffnung, doch noch irgendwo ankommen zu können, während sich andere längst wieder »schön satt« essen am heimischen Esstisch, »die Jalouslyen runter[ziehen]«, sich »in einen Sessel fallen[lassen]« und vor allem »kein Blut« riechen,¹⁸⁶ und wie bei Claude Simon, dessen Erzähler Georges in ewigen Wiederholungen am gleichen Pferdekadaver vorbereiten muss, steht die Geschichte bei Wolf im Zeichen von Gewalt und Tod, von Vergessen

181 Für die Prosawerke Wolfs lässt sich das Gleiche diagnostizieren, was Wolf zu Peter Weiss' *Schatten des Körpers des Kutschers* schreibt, nämlich dass dort in jedem Gelächter immer auch »ein Unbehagen« mitschwingt: »Das Banale ist gefährlich geworden: der unscheinbarste Knopf der Welt ist der Knopf, mit dem die Katastrophe ausgelöst wird.« WOLF, »Die Poesie der kleinsten Stücke«, 36.

182 Alle Zitate BORCHERT, *Das Gesamtwerk*, 127, Kursiv. als Regieanweisungen im Original. Beckmann übernimmt im Folgenden, zunehmend betrunken, die Haltung des Oberst, er sei ein begnadeter Komiker und müsse auf die Bühne: »Nein, die Leute haben recht. Prost. Sollen wir uns hinstellen und um die Toten trauern, wo er uns selbst dicht auf den Hacken sitzt? [...] Die Toten wachsen uns über den Kopf. Gestern zehn Millionen. Heute sind es schon dreißig. [...] Die Leute haben recht. Ich geh zum Zirkus. [...] Prost, es lebe das Blut! Es lebe das Gelächter der Toten!« Ebd., 129.

183 Ebd., 131.

184 Alle Zitate ebd., 132.

185 Ebd., 164.

186 Alle Zitate ebd., 120f.

und Verdrängen, von Taubheit und Gleichgültigkeit. Wolfs Schreiben speist sich nicht ausschließlich, aber eben auch aus der Nachkriegsrealität und der Krieg und Nachkrieg verhandelnden Literatur. Es ist ein Schreiben, das sich vor der Folie einer Erfahrung des Entsetzens, einer Erfahrung von Kontingenz entfaltet, die sich keinem Sinnzusammenhang fügt. Das Katastrophische wird in ihm sichtbar als eine der alltäglichen sozialen Realität unterliegende Struktur, ein verborgenes Reales. Ein Reales allerdings, das in der von Wolf gezeigten saturierten und restaurativen Wohlstandsgesellschaft einem unerbittlichen Prozess der Herstellung von Normalität unterworfen wird.¹⁸⁷ Die Normalisierungsbestrebung, die in Bezug auf die (jüngste) Vergangenheit unternommen wird, hat die Normalisierung des Katastrophischen und der Gewalt zur Folge; und sie spiegelt sich, wie gezeigt, besonders signifikant in der grotesken Darstellung der Esskultur.

Das Lachen, das die Prosa Wolfs – schwirrend zwischen Grausamkeit und Komik – angesichts dieses im Modus des Grotesken erscheinenden Realen auslöst, ist ein ambivalentes, ein mit Bachtin »weltanschauliches« Lachen.¹⁸⁸ Dieses setze die Überwindung von Furcht voraus, wie Bachtin in seiner Analyse des Mittelalters, aber vor dem Hintergrund seiner Lebenserfahrung des Realsozialismus der Sowjetunion schreibt:¹⁸⁹ Ein solches Lachen als spezifischer Weltzugang ist nicht nur eine »äußere Schutzform«, sondern vor allem Befreiung »vom großen inneren Zensor, von der in Jahrtausenden dem Menschen anerzogenen Furcht vor dem Geheiligten, dem autoritären Verbot, dem Vergangenen, vor der Macht.«¹⁹⁰ In einem komplexen Verhältnis von Furcht und Humor wird das Bedrohlliche im Grotesken ins Komische gekehrt; das Entsetzliche wird ausgelacht, ohne dass die Grenzen zwischen Ernst und Lachen klar zu ziehen wären.¹⁹¹

Engagement der Literatur und utopische Poetik

In den erzählten Welten der Prosa Wolfs wird keine bessere Welt, kein utopischer Ausweg aus der von Gewalt durchdrungenen Realität aufgezeigt. Aber es wird, so meine ich, im Rahmen der *Poetik* eine Utopie etabliert. Einer Poetik, deren grundlegende Annahme (erkennbar inspiriert vom Denken Adornos) darin besteht, dass ein nicht-autoritäres, nicht-ideologisches Denken und Schreiben als erstes die eigene Haltung und Form befragen muss, wenn es nicht selbst in die rationalistischen und autoritären Muster von Herrschaft und Gewalt verfallen will, die es angetreten ist, in Frage zu stellen. Der mit diesem poetisch-utopischen Ansinnen zusammenhängende Realitätsbezug einer Literatur wie derjenigen Ror Wolfs ist im Kontext der in der Mitte des 20. Jahrhunderts heiß geführten Debatte über die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des politischen Engagements von Literatur zu verorten.

187 Vgl. zu derartigen Umgangsweisen mit dem Realen Rosset, *Das Reale*, 83.

188 BACHTIN, *Literatur und Karneval*, 54.

189 »Das Lachen verfügt über keine Verbote und Einschränkungen. Macht, Gewalt, Autorität sprechen niemals die Sprache des Lachens. [...] Indem es diese Furcht besiegte, hellte das Lachen das menschliche Bewußtsein auf, öffnete ihm die Welt auf eine neue Weise.« Ebd., 35.

190 Ebd., 38f.

191 Auf diese Weise »eröffnet[]« das Lachen eine eigene Evidenz: »Man kann das Lachen nicht in Ernst verwandeln, ohne den Inhalt der sich im Lachen eröffnenden Wahrheit zu vernichten oder zu entstellen.« Vgl. ebd., 35–39, Zitat 38f.

Während Sartre in *Qu'est-ce que la littérature?* prominent ein Engagement der Literatur, genauer: der Prosa, einfordert, das sich für ihn zuvorderst in einer Transparenz des literarischen Prosatexts auf seinen gesellschaftspolitischen Gehalt hin äußert, plädiert Adorno (hier eher auf einer Linie mit Sartres intellektuellem Kontrahenten Bataille und mit Blick auf den spezifisch deutschsprachigen literarischen Kontext) für eine radikal autonome und unversöhnliche, eine sich eindeutigen *messages* entziehende Literatur, welche allein der Ort für ein genuin literarisches Engagement jenseits politischer Parolen sein könne.¹⁹² Sartres Forderung eines expliziten Einsatzes der Literatur für politische Zwecke hält er die Notwendigkeit der »rücksichtslose[n] Autonomie« von künstlerischen Werken entgegen, »die der Anpassung an den Markt und dem Verschleiß sich entzieht« und gerade auf diese Weise »unwillkürlich zum Angriff« werde.¹⁹³ Adorno setzt auf die Widerständigkeit einer Literatur, deren Gegenposition zu gesellschaftlichen Regeln und Utilitarismen für ihn gerade im Entzug von Sinnhaftigkeit und Nützlichkeit liegt.¹⁹⁴ Nicht durch ihre Inhalte, sondern »durch nichts anderes als ihre Gestalt«, ihre Form, müsse die Kunst »dem Weltlauf widerstehen, der den Menschen immerzu die Pistole auf die Brust setzt.«¹⁹⁵ Dem realistischen Verfahren sei ein »autoritätsgebundene[r] Charakter«, der von »Konventionalismus« und dem »Respekt für die versteinerte Fassade von Meinung und Gesellschaft« geprägt sei, inhärent;¹⁹⁶ ein realistischer Text sei daher immer eine Geste des Einverständnisses, da die Vermittlung einer klaren *message* schon in sich weltfreundlich sei.¹⁹⁷ Nicht zuletzt sei schließlich das »rücksichtlose« autonome Werk außerdem keineswegs »weltfremd«, sondern stamme stets aus der Realität, »der es sich entringt«, und verhalte sich demnach zu dieser – auch und gerade indem es sich dieser entziehe oder entgegensemte:

Indem die Kunstwerke der Empirie sich entgegensetzen, gehorchen sie deren Kräften, die gleichsam das geistige Gebilde abstoßen, es auf sich selbst zurückwerfen. Kein Sachgehalt, keine Formkategorie einer Dichtung, die nicht, wie immer auch unkenntlich abgewandelt und sich selbst verborgen, aus der empirischen Realität stammte,

¹⁹² Vgl. zur Position Sartres insb. das Kap. »Was ist schreiben?« in SARTRE, *Was ist Literatur?*, 13–35, auf Deutsch 1958 erschienen. Zur Debatte zwischen Sartre und Bataille mit Seitenblicken auf Adorno vgl. jüngst STINGL, »Prose engagée oder die Last der prosaischen Wirklichkeit: Bataille vs. Sartre« (2021), die insbesondere deren jeweilige Prosabegriffe aufarbeitet. Zu einer historischen wie systematischen Differenzierung des Engagement-Begriffs vgl. BROKOFF/GEITNER/STÜSSEL (Hg.), *Engagement* (2016), insb. die Beiträge BROKOFF, »Engagement und Schreiben zwischen Literatur und Politik« (2016) und GEITNER, »Stand der Dinge: Engagement-Semantik und Gegenwartsliteraturforschung« (2016).

¹⁹³ ADORNO, »Engagement«, 425.

¹⁹⁴ Adornos Credo für eine autonome Literatur bestimmt diese als dezidiert zweckfernes und hermetisches Kunstwerk, »in dem die Sprache an der Bedeutung rüttelt und durch ihre Sinnferne vorweg gegen die positive Unterstellung von Sinn rebelliert«: Ebd., 411. Solange man nicht begreife, »was im Schock des Unverständlichen sich mitteilt«, müsse man sich über die Frage nach einem Engagement der Literatur gar nicht unterhalten. Ebd., 412.

¹⁹⁵ Ebd., 413.

¹⁹⁶ Ebd., 412.

¹⁹⁷ Ebd., 429.

der es sich entringt. Dadurch, wie durch die Umgruppierung der Momente kraft ihres Formgesetzes, verhält sich die Dichtung zur Realität.¹⁹⁸

Auch Ror Wolfs Prosa »verhält sich« in diesem Sinne – auf eine unversöhnliche und widerspenstige Art und Weise – »zur Realität«. Sie verhält sich zu dieser, wie gezeigt, unter anderem im Modus des Grotesken, indem sie der Verfremdung und Verzerrung, der Übertreibung und Überspitzung, dem (monströsen) Übermaß, der Re-Zentralisierung des Verdrängten verpflichtet ist.

Die Prosa Wolfs enthält sich, wie Hans Magnus Enzensberger in der Vorrede der *Vorzeichen* konstatiert, jeglicher Deklamation, da sie weiß, dass »der gesellschaftliche Gehalt« sich »nicht an der Peripherie der bloßen Meinungen, sondern im Zentrum des poetischen Prozesses« findet.¹⁹⁹ Während realistische Texte zur »Stabilisierung und Perfektionierung einer als allgemeinverbindlich geltenden, konventionalisierten und kanonisierten Ordnung« neigen, ist das Merkmal des Grotesken gerade, dass es »die Allgemeinverbindlichkeit konventioneller Normen« auflöst und zur »Destabilisierung bestehender Ordnungsstrukturen« tendiert.²⁰⁰ Das Groteske fungiert als politisch zu begreifende poetische Subversion gesellschaftlicher wie ästhetisch-poetischer, rationalistischer und realistischer Konventionen.²⁰¹ Wolfs Schreiben lässt sich vor dem skizzierten gedanklichen Hintergrund als engagiertes Schreiben verstehen, das in seinem anti-realistischen Verfahren (die) Welt gerade nicht ungebrochen verfügbar machen will. Denn, so ließe sich die seiner Poetik implizite Grundannahme wohl umschreiben, die gegenwärtige Wirklichkeit im Text als eine sagbare, darstellbare zu markieren, hieße, sie aus einer Position der Macht heraus, als vom schreibenden Subjekt verstandene und erklärbare, textuell erfasste und dem lesenden Subjekt verfügbar gemachte Wirklichkeit zu begreifen – und also ebenjenen Herrschaftsgestus, der kritisiert werden soll, im Modus des Literarischen nicht nur zu perpetuieren, sondern zugleich darüber hinaus auch zu verschleiern. Auf der Grundlage dessen, dass literarische Texte letztlich immer hochgradig durch das schreibende Subjekt, das den Blick der Leserinnen lenkt, geformte (und also beherrschte) Gebilde darstellen,²⁰² ist das Mindeste, was der engagierte Text dem Anspruch einer solchen Poetik gemäß tun kann, die Formen der Herrschaft, die nicht nur in der Realität, sondern auch im Text wirken, kenntlich zu machen und in der Rezeption präsent zu halten.

198 Ebd., 425.

199 ENZENSBERGER, »Einführung [Vorzeichen]«, 21.

200 Alle Zitate Fuß, *Das Groteske*, 61. Fuß geht an dieser Stelle von der Gegenüberstellung des Grotesken zum ›Klassischen‹ aus; seine Argumentation trägt aber meines Erachtens ebenso für die Gegenüberstellung von grotesker zu realistischer Darstellung.

201 Vgl. ebd., 62.

202 Im Hinblick auf die Frage der literarischen Form (der Prosa) sei auf die Reflexionen Peter Bürgers hingewiesen, für den, ausgehend von den Überlegungen Adornos, die moderne Kunst innerhalb der Gesellschaft den exterritorialen und autonomen Bereich darstellt, der ganz der Subjektivität des Menschen »entspricht und sich nicht widersetzt«. Über die Kunst und insbesondere deren formale Gestaltung vollziehe sich ein »Ausklinken aus den Handlungszwängen« der Gesellschaft: »Der Formbegriff, der der autonomen Kunst zugrunde liegt, stellt eine phantastische Radikalisierung des modernen Subjektivismus dar. In ihm realisiert sich der Allmachtstraum des Individuums.« BÜRGER, *Prosa der Moderne*, 14–16.

Der Versuch, den die Prosa Wolfs leistet, »durch ihren bloßen Ansatz das starre Koordinatensystem der Autoritätsgebundenen außer Aktion [zu] setzen«²⁰³ und so (mit Adorno) potentiell auch eine Änderung des Bewusstseins, eine »Änderung der Verhaltensweise«²⁰⁴ auf Seiten der Rezipient:innen zu initiieren, wurde in dieser Studie auf verschiedenen Ebenen und aus unterschiedlichen Perspektiven beschrieben. Allgemein ließe sich dieser Versuch als literarische Subversion, als »untergründige Störung festgelegter Diskursverläufe oder Infragestellung der geltenden Zweckrationalität« fassen, die »Argumentationsstrukturen, ideologische Bezugssysteme und soziale Standards in der Literatur *ad absurdum*« führt.²⁰⁵ Er findet konkret Ausdruck in den vermittelnden Subjekten, die konstant auf ihr Nicht-Wissen und die Grenzen ihrer Wahrnehmung, ihrer Auffassungsfähigkeit und ihrer Sprache hinweisen (Kapitel I.1 und I.2). Er zeigt sich in der Weigerung, zu erzählen und dem stattdessen eingesetzten detailversessenen Beschreiben von Oberflächen, dessen Unmöglichkeit, die Welt gänzlich zu erfassen zugleich stets mitverhandelt wird (Kapitel I.2). Er artikuliert sich in der Suche nach Alternativen zu einer realistisch verfahrenden, sich auf die referentielle Funktion der Sprache blind verlassenden Benennung von Welt, der er einen lustvoll-spielerischen, erotischen Umgang mit Sprache entgegenstellt, der die erzählte Welt anstatt nach rationalen, nach ästhetischen Gesichtspunkten strukturiert (Kapitel I.3). Er ist ins Werk gesetzt in der Inszenierung des transkriptiv-stolpernden Verfahrens der Verfertigung, in dem der Text nicht nur von Seiten des oder der Schreibenden, sondern auch von Seiten der Lesenden im jeweiligen Jetzt von Produktion bzw. Lektüre zu erschaffen ist (Kapitel I.4 und II.2). Er offenbart sich nicht zuletzt im ostentativen Hinweis auf die Medialität jeder Darstellung (Kapitel II.1) ebenso wie im Pochen darauf, dass nicht alles sagbar ist und mit jedem Text ein geschriebenes, verfertigtes Gebilde vorliegt, das auf ein Jenseits der Repräsentation verweist (Kapitel II.3). Ein Gebilde, das im Rahmen der wolfschen Prosa nicht nur seine Möglichkeiten, sondern auch seine Kontingenzen offenlegt (Kapitel II.4).

Die Darstellung muss im Rahmen der utopischen Poetik Wolfs stets ein bisschen über Bande spielen: So wie im Debüt der Matrose vom Ich^A erst sehr spät in einem Spiegel entdeckt wird, obwohl er von Anfang an Teil der Tischgesellschaft war, aber aus der Perspektive der Ich-Figur verdeckt am Tisch saß und schon kurz, nachdem er erschienen ist, wieder »aus dem Spiegel heraus[fällt]« (FB, 79), bleibt die ›ganze‹ Wirklichkeit der Diegese auch den Lesenden des Debüts (wie auch der späteren langen Prosatexte Wolfs) immer ein Stück weit entzogen. Die Haltung, die den Texten zugrunde liegt, verweigert eine Verfügbarmachung der Handlung, der Figuren, der erzählten Welt der Texte. Die Darstellung, die Diegese, die Rezeptionsprozesse werden auf mannigfaltige Arten und Weisen gestört; evoziert werden explizit mögliche Ereignisse, mögliche Figuren, mögliche Welten. Diese sind durchaus der empirischen Welt ›entrunten‹ – doch erklären und

203 ADORNO, »Engagement«, 412.

204 Ebd., 426.

205 SEPP/MARTENS, »Das Subversive in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur«, 2f. Vgl. zum Begriff der Subversion und seinem Verhältnis zur Literatur auch ERNST, *Literatur und Subversion*, 70–181.

verständlich machen wollen sie diese nicht. Stattdessen kreiert die Prosa *literarische* Welten, deren vollständiger Zugriff, man könnte auch sagen: deren vollständige Einverleibung durch das schreibende wie auch das lesende Subjekt schelmisch und lustvoll, aber auch mit unverkennbarer Ernsthaftigkeit und Dringlichkeit pertubiert und unterlaufen wird. Die Utopie einer anderen Welt wie eines anderen Weltzugangs erscheint in der Prosa Ror Wolfs allein in der Poetik – in einer Poetik der Störung.