

Barbara Raschig

# Bizarre Welten

Ror Wolf von A bis Z

Inaugural-Dissertation  
zur Erlangung des Grades eines Doktors  
des Fachbereichs Sprach- und Literaturwissenschaften  
der Universität-Gesamthochschule Siegen

Siegen im April 2000

A	<b>Ach</b> — ein schonender Anfang	1
B	<b>Bizarre Welten</b> — phantastische Entdeckung hinter dem Haus	1
C	<b>Collunder, Lemm, vor allem Wobser</b> — eigenwillige Komik	13
D	<b>Dämmerlicht und Nebelschwaden</b> — zur Befindlichkeit	24
E	<b>Ergebnislosigkeit</b> — das Prinzip des Scheiterns und das Absurde	29
F	<b>Filmästhetik</b> — Cuts, Montage, Überblendungen	30
G	<b>Gattungsmetamorphosen</b> — das intertextuelle Spiel mit den Genres	38
H	<b>Helmut Heissenbüttel und Peter Weiss</b> — gemeinsame Voraussetzungen	46
I	<b>Imagination</b> — Reisebeschreibung ohne Reise	65
J	<b>Jeder, jede, jedes</b> — so oder so: kontingente Eindeutigkeit	67
K	<b>Kalkulation, Kombination, Kompilation</b> — das Schreibverfahren	70
L	<b>Literarisches Kreuzworträtsel</b> — Ror Wolf und seine Leser	81
M	<b>Mehrere Männer</b> — das Prinzip des Seriellen	83
N	<b>Nirgendwo und Überall</b> — zur Verräumlichung	85
O	<b>Orgiastische Turbulenzen</b> — der Eros im Hinterzimmer	92
P	<b>Pilze, modrige</b> — Hugo von Hofmannsthal: Der Brief des Lord Chandos	94
Q	<b>Quer über den Atlantik</b> — Richard Brautigan: ‚postmoderner‘ Zeitgenosse	96
R	<b>Rhythmus und Klangqualität</b> — die Materialität der Sprache	106
S	<b>Sprachkritik gleich Gesellschaftskritik</b> — Purismus versus Wucherung	115
T	<b>Trivialmythos</b> — ‚Fußball‘ als literarisches Sujet	123
U	<b>Ungeziefer, lebensgroß</b> — eine Collage von Ror Wolf	128
V	<b>Virtuos verschwinden</b> — Helden, die keine mehr sind	128
W	<b>Weltverdrehungen und Wortverwüstungen</b> — Tranchirers Lehre von der Wirklichkeit	134
Z	<b>Zustimmung</b> — Raoul Tranchirers letzte Gedanken	139
—	Literatur	

## A Ach

- ein schonender Anfang

Ein schonendes Buch.

Es verschont den Leser, erspart ihm die Mühe des Auslesens. Es befreit ihn von der Last, so zu tun, als ob... Es erlaubt ihm, der Versuchung nachzugeben, umherzu- blättern, rückwärts zu lesen, kreuz und quer darin zu stöbern. Schließlich gibt es kein Buch, das man mit nie nachlassender, stets gleichbleibender Aufmerksamkeit lesen könnte. Möge also auch das zum Zuge kommen, was sonst keine Erwäh- nung findet: das dem Nicht-Einverständnis entspringende, ungeduldige Umher- blättern, die Unaufmerksamkeit, das Überspringen von Worten und Gedanken, die zuweilen unüberwindliche Langeweile. Oder gar das Herausreißen der Blätter. Möge das Buch zerfallen. Schließlich ist darin auch die heimliche Freude über sei- nen eigenen Zerfall mit eingebaut. Möge das, was sonst verhüllt bleibt, in seiner ganzen Nacktheit hervortreten. Ein schonendes Buch. Es läßt der Freude freien Lauf. Befreit die Freiheit des Lesers. Mit gutem Gewissen aufzuhören. Rückwärts zu lesen. Oder es nur in der Mitte aufzublättern. Es erspart dem Leser, das Gähnen zu unterdrücken. Möge er das Buch ruhigen Gewissens nach welchem Artikel auch immer beiseite legen. Womöglich für immer.<sup>1</sup>

## B Bizarre Welten

- phantastische Entdeckung hinter dem Haus

Als Ror Wolf 1958<sup>2</sup> mit seiner frühen Geschichte *Entdeckung hinter dem Haus* debü- tierte, war der Einfluß von Kafkas Werk unverkennbar. Noch ist die (De-)Montage der traditionell erzählten Geschichte nachvollziehbar, ihr Kern ist für den Leser ersichtlich: Denn der Erzähler selbst erfährt im Verlauf seiner Beschreibung, was er eigentlich schon längst wissen müßte; das scheinbar Vergessene drängt sich ihm in schockarti- gen Bewußtseinsschüben auf. Mit der Plötzlichkeitserfahrung eines hinter dem Haus entdeckten Teichs konstituiert der Erzähler eine Gegenwart, die sich im weiteren Verlauf durch fortwährend in die Textwirklichkeit einbrechende Erinnerungspartikel sukzessiv verschiebt und verändert.<sup>3</sup> So wie Kafkas Figuren sich immer mehr verzet-

---

<sup>1</sup>Földényi, László: *Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter*. München: Matthes & Seitz 1999, S. 10.

<sup>2</sup>Ror Wolf schrieb *Entdeckung hinter dem Haus* in den Jahren 1956 und 1957, sie wurde im Februar 1958 erstmals in der Studentenzeitung *Diskus*/Heft 2 veröffentlicht.

<sup>3</sup>Vgl.: Schütte, Rolf: *Material Konstitution Variabilität. Sprachbewegungen im literarischen Werk von Ror Wolf*. Frankfurt/Main, Bern, New York: Peter Lang 1987, S. 118.

teln, ohne sich der Ausweglosigkeit ihrer Situation eigentlich bewußt zu sein, bewegt sich der Erzähler in Wolfs Geschichte unschuldig und ohne die geringsten Anzeichen eines ahnungsvollen Gedankens über sein bevorstehendes Ende auf die unausweichliche Katastrophe zu. Marianne Kesting hat auf die analoge Konfliktzuspitzung – sie spricht von "kafkaesken Schocks"<sup>4</sup> – in *Entdeckung hinter dem Haus* hingewiesen; zugleich hebt sie die für Wolfs Erzählweise charakteristische Selbstinszenierung der Sprache hervor, die über Kafka hinausgeht:

Aber schon diese Geschichte muß aufgefunden werden, sie wird nicht mehr erzählt, ja, bezeichnenderweise ist der Erzähler und Täter in ihr nicht mehr aktiv, die Fabel passiert ihm, sie drängt sich ihm, als ein Verdrängtes, ruckartig auf.<sup>5</sup>

Nicht mehr das zu Erzählende macht hier den phantastischen Gehalt der Geschichte aus, sondern die Sprache selbst ist konstitutives Kriterium des Phantastischen. Gleich zu Beginn teilt sich die Feststellung des Erzählers, er habe einen Teich hinter dem Haus entdeckt, als etwas Ungewöhnliches mit:

Hinter meinem Haus habe ich jetzt einen Teich entdeckt. Ich erinnere mich nicht, ihn früher dort gesehen zu haben, aber gestern, bei einem Abendspaziergang, stand ich plötzlich vor ihm. (DND, 7)<sup>6</sup>

Allein durch die sprachliche Augenblicksfixierung 'jetzt' und 'plötzlich' erscheint seine Entdeckung als etwas Unerhörtes, Unerwartetes, das Leser und Erzähler gleichermaßen befremdet.

Der Einfluß Kafkas in den Sprachwelten Ror Wolfs ist auch in *Fortsetzung des Berichts* deutlich spürbar: Der scheinbar endlose Hausflur mit seinen zahllosen Zimmertüren, die dem Erzähler immer wieder neue Geschichten und Assoziationen 'erschließen', erinnert an die labyrinthische Motivik Kafkas, an die ausgedehnten Korridore und Hausgänge in seinen Romanen und Erzählungen. Dagegen sieht Helmut Heißenbüttel innerhalb der von Wolf evozierten Szenarien in *Fortsetzung des Berichts* ein "entscheidend unkafkasches Element": die Erzählweise Wolfs sei vokabulär in einem Sinne, die weit über alle möglichen Vorbilder hinausgehe. Die Darstellung der Vorgänge vollziehe sich "nicht linear in der Abfolge eines Berichts, sondern ballt sich immer

---

<sup>4</sup> Vgl.: Kesting, Marianne: "Der Müll um uns häuft sich". In: [Frankfurter Verlagsanstalt (Hrsg.)]: *Anfang & vorläufiges Ende. 91 Ansichten über den Schriftsteller Ror Wolf*. Frankfurt/Main: 1992, S. 118.

<sup>5</sup> Ebd.

<sup>6</sup> Für die zitierten Texte von Ror Wolf werden im folgenden Siglen verwendet. Siehe Literaturverzeichnis.

wieder um Wortgruppen, Satzkonvolute, Dialogverknüpfungen zusammen."<sup>7</sup> Dieser "extreme Nominalismus" (Heißenbüttel) findet sich in fast allen Texten Ror Wolfs, so auch in folgender Passage aus *Die Gefährlichkeit der großen Ebene*:

[...] durch die keuchende Nacht, durch die Sickergräben beim Einbruch der Dunkelheit, unter den Krümmungen dieses Himmels, eines dünnen splitternden Himmels, eines plötzlich geplatzten zerrissenen Himmels, beim Herabfallen eines knisternden Regens, der alles mit einem Grind überzog [...]. (GGE, 308f.)

Die nominale Anhäufung wird in den meisten Fällen durch forcierte Alliterationen zusammengehalten. Inhaltliche Beziehungen also spielen eine eher untergeordnete Rolle. Wolf inszeniert das Phantastische nicht thematisch durch die Darstellung des Unheimlichen, Wunderbaren – es handelt sich ja nur um die banale Begebenheit eines plötzlichen Regeneinbruchs –, sondern er generiert es aus den Bewegungen der Sprache heraus. Trotzdem wird die Bedeutungsfähigkeit von Sprache keineswegs aufgehoben, denn sie stellt unverbrauchte, ungewohnte Verbindungen her, welche die vermittelten Inhalte auf neue Weise faßbar machen und die eigentlichen Vorgänge intensivieren. (⇒ Kapitel R ).

Zur Konkretion der Wolfschen Phantastik werde ich im folgenden den Begriff der phantastischen Literatur umreißen. Die Phantastik wird nicht als eigenständige, epochenspezifische Gattung betrachtet<sup>8</sup>, sondern definiert sich nach ihrem inhaltlichen und formalen Gepräge – sie erscheint oft in Verbindung mit dem Grotesken, Manieristischen, Absurden oder Unheimlichen. Hans Holländer faßt seine Darstellung der verschiedenen Phantastikkonzeptionen quasi-definitiv zusammen:

Das Phantastische wird bestimmt als die Möglichkeit, Dinge, Gestalten, Situationen, Welten zu erfinden, die mit der alltäglichen, primären, vorgegebenen, zeitgenössischen sowie mit den bekannten Naturgesetzen nicht übereinstimmen, sogar schlechthin anders sind.<sup>9</sup>

So evoziert Wolf zum Beispiel in *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* die absurde Vorstellung eines tropfenden Wasserhahns, der die vermeintlich bewegungslose, ge-

---

<sup>7</sup> Heißenbüttel, Helmut: "Bericht aus einer Traumlandschaft". In: Lothar Baier (Hrsg.): *Über Ror Wolf*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972, S. 18f.

<sup>8</sup> Darauf weisen insbesondere Penning und Holländer in ihren Beiträgen zur *Phantastik in Literatur und Kunst* hin. Vgl.: Holländer, Hans: "Das Bild in der Theorie des Phantastischen" und Penning, Dieter: "Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik". In: Christian W. Thomsen/Jens Malte-Fischer (Hrsg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 52-78 und S. 34-51.

<sup>9</sup> Holländer, Hans: "Das Bild in der Theorie des Phantastischen", a.a.O., S. 57.

räuschlose, eisige Kälte, die alle Menschen erfrieren lasse, durchbricht – ein Ereignis, das jeder rationalen Grundlage entbehrt und dennoch durch die bildhafte, intensive Sprache Wolfs für den Leser real vorstellbar wird.<sup>10</sup> Holländer bezieht sich in seinen Ausführungen auf die Feststellung Caillois', daß die Phantastik eine Unterbrechung des 'normalen' Ablaufs, also einen Einbruch in die alltägliche Wirklichkeit darstelle. Phantastik kann demnach erst vor der Folie einer realistischen Erzählung, die das Vertraute schildert, entstehen. Folglich setze das Phantastische die Festigkeit der realen Welt voraus, aber nur, um diese dann um so effektiver angreifen zu können. Gerade die phantastische Literatur bediene sich daher oft der Formen des vermeintlich objektiven Berichts, um die funktionierende Gesetzmäßigkeit der Wirklichkeit zu beglaubigen.<sup>11</sup>

Hieraus ergibt sich ein für die Phantastik Ror Wolfs bedeutsamer Zusammenhang: Schon der ironische Titel von Wolfs Romandebüt *Fortsetzung des Berichts* oder auch der später entstandenen Kurzgeschichtensammlung *Nachrichten aus der bewohnten Welt* deuten darauf hin, daß die Suggestion von Authentizität im Konzept Wolfscher Phantastik eine wichtige Rolle spielt. Die akkreditierte, durch Fakten bestätigte angebliche Objektivität gewinnt gleichwohl komische Züge, wenn der Erzähler sich wiederholt auf dubiose Zeugen und Fremdforscher wie Lemm und Wobser oder auch Klomm beruft, die jedoch nicht wirklich zur Klärung der Sachverhalte beitragen; bereits damit persifliert Wolf die Techniken traditioneller Phantastik. Dort, wo alle Vertrautheiten und Muster der Identifikation und Wiedererkennung den vielfachen Auflösungerscheinungen der Wolfschen Prosa – sei es durch die Technik der Montage oder die ständige Verunsicherung durch den Erzähler – anheimgefallen sind, bricht das Unbekannte und Nicht-Reale in die Erzählung ein. Dabei kann gerade das Gewohnte phantastisch erscheinen, wenn es – aus seinem gewöhnlichen Kontext herausgenommen – unheimlich und verfremdet wirkt. Eines der wichtigsten Stilmittel Ror Wolfs ist in diesem Zusammenhang die Verfremdung bestimmter Gegenstände, Personen und Landschaften, wie er sie in vielen seiner Texte mittels ungewöhnlicher Wortkombinationen demonstriert. Die Dinge erscheinen in erschreckender Monströsität, Gebäude verselbständigen sich – das personifizierte Stadttheater beispielsweise, "brüllend und vom Vergnügen geschüttelt" (NBW, 30) –, Landschaften wuchern aus und werden bedrohlich:

In großer Geschwindigkeit waren Knollen herangezogen und dunkle Beulen, die aufbrachen und ihren Inhalt entleerten. Es war ein entsetzliches Spritzen; die Häu-

---

<sup>10</sup> Vgl.: Schütte, Rolf: *Material Konstitution Variabilität*, a.a.O., S. 77.

<sup>11</sup> Vgl.: Holländer, Hans: "Das Bild in der Theorie des Phantastischen", a.a.O., S. 62.

ser flossen von oben, von ihren Dächern her, einfach herunter, bis auf den Boden; die Fenster flossen aus den Fassaden heraus, an den Wänden herab; dann flossen die Straßen davon, am Rinnstein entlang; diese ganze berühmte Stadt, die geschwollenen Kuppeln, die Knicke, die Spitzen, die schweren rauchausatmenden Fabriken drehten sich in die schnarchende Tiefe. (NBW, 33)

Die Bildhaftigkeit der Sprache läßt das Phantastische in der Vorstellung des Lesers plastisch werden. Unglaubliches transzendiert zu literarischer Realität, die Grenzen von außeliterarischer Wirklichkeit und literarischer Phantastik verschieben sich durch die Intensität der Wolfschen Sprachsetzung und den stets präsenten – phantastisch verfremdeten – realen Bezug immer mehr, ja, sie existieren gar nicht mehr, denn für Wolf ist die Realität "mikrobisch und monströs, bizarr und banal, konkret und phantastisch zugleich"<sup>12</sup>. So erweist sich beispielsweise der gewöhnliche Ausflug einer Reisegruppe zuletzt als phantastische, durch hintergründige Metaphorik vermittelte Sexualphantasmagorie des Erzählers:

[...] Drahtseilbahnen am Himmel schwankend mit schreienden Menschen, Wolkenhüllen und Tropfsteingrotten und nach und nach kleine fröhliche Gruppen dort in der Ferne mit frischgebratenen Würsten und mit geschwollenen Hosen, singend, die Arme schwingend und aus den Bussen herausspringend singend mit Eistüten und Haarausfall singend und Alpenbegeisterungen und nackten fleischfarbenen Armen singend nach und nach und mit Spangenschuhen rasch in die Büsche springend rasch mit gehobenen Röcken und runtergelassenen Hosen und stöhnenden Tönen und dann mit zerdrückten Schreien wieder hinein in die Busse bei dieser Spritzfahrt zum Aussichtsturm auf die Spitze des Berges hinaus. (GGE, 305f.)

Dabei spielt die Sprache als Mittel zur Evozierung phantastischer Welten die Hauptrolle: "Alles, was hier passiert, ist der Ausdruck der Worte." (GGE, 339f.) Die Selbstinszenierung der Sprache hat insbesondere Rolf Schütte in seiner Analyse betont. Entsprechend begreift er Wolfs Landschaften als "kompositorische Sprachgebilde, die literar-technisch konstruiert und inszeniert wurden"<sup>13</sup>, wobei er drei Darstellungsformen des Landschaftsmotivs unterscheidet.<sup>14</sup> Demnach erscheint Landschaft bei Ror Wolf zum einen als Landschaftlichkeit des Körpers –

---

<sup>12</sup> Wolf, Ror: "Meine Voraussetzungen". In: [Frankfurter Verlagsanstalt (Hrsg.)]: *Anfang & vorläufiges Ende*, a.a.O., S. 65. Zuerst erschienen 1966.

<sup>13</sup> Schütte, Rolf: *Material Konstitution Variabilität*, a.a.O., S. 100. Schütte zielt hier wahrscheinlich auf Heißenbüttels Interpretation der Wolfschen "Traumlandschaften". Vgl. hierzu: Heißenbüttel, Helmut: "Bericht aus einer Traumlandschaft", a.a.O., S. 17-21.

<sup>14</sup> Vgl. für folgende Unterscheidung: Schütte, Rolf: *Material Konstitution Variabilität*, a.a.O., S. 98ff.

ihre kindlichen noch geradeverlaufenden, also ohne Ausbuchtungen oder Schwellungen verlaufenden, also ohne die eigentlichen weiblichen Brustformen und Hüftformen verlaufenden Körperlinien [...], ihre matten oder vielmehr eigentlich schimmernden Hinterbacken (FB, 24f.)

– oder als imaginierte Verwobenheit raumzeitlicher Sprachwirklichkeiten; dies sind zum Beispiel erinnerte Landschaften, die sich dann in der literarischen Gegenwart fortsetzen, wie nachfolgend zitierte 'Tischlandschaft' aus *Fortsetzung des Berichts*:

[...] Gabeln heben sich, schwingen vor und tauchen in diese Landschaft hinein, wühlen und graben sie um, ackern und ziehen Furchen und schöpfen und wässern und legen Gräben und Gruben an auf diesem Tisch, der mit seiner blasig aufgeworfenen Platte vielfüßig ansteigend vor mir durch die ganze Länge dieses Zimmers läuft [...]. (FB, 12)

Eine im wahrsten Sinne des Wortes 'begehbare' Landschaft – für den Erzähler in gleichem Maße wie für den Leser –, kreiert Wolf in folgendem Beispiel aus *Die Gefährlichkeit der großen Ebene*:

Und Nobo ergriff meinen Arm, während wir aus einem Wald heraustraten. Aus einem Wald? Ja, glauben Sie mir, sagte Nobo, wir traten aus einem Wald heraus. Sie müssen sich nur einen Wald vorstellen, und schon treten wir aus einem Wald heraus. (GGE, 307)

Durch die Aufforderung, den beschriebenen Wald zu imaginieren, die auch als Aufforderung an den Leser verstanden werden muß, taucht der Rezipient gleichsam in die Geschichte ein und betritt die Landschaft, wobei er aber in diesem Moment schon nicht mehr den 'herbeigeschriebenen' Wald antrifft, sondern eine ganz andere Kulisse: "Die Sonne ist längst hinuntergesunken, die Straße ist voll von freundlichen Menschen. Ein Bild folgt ganz schnell auf das andre." (GGE, 307)

Wolfs Landschaften, die in ständigem zeitlichen Fluß von einer Erscheinungsform in die nächste transformieren, erinnern an die Landschaftsszenarien aus den aktuellen Musik-Videoclips: In einem Video der isländischen Sängerin Björk beispielsweise 'schwebt' die Darstellerin durch einen virtuell erzeugten Raum, dessen Kulisse – die gigantische Silhouette eines Berges – sich ständig verändert und zu anderen Formen und Landschaften mutiert. Auch Techno-Bands arbeiten nach ähnlichem Muster: In



einem Clip der Gruppe U.S.U.R.A. ziehen Wolken im Zeitraffer über das großstädtische Szenario mehrerer in den Himmel ragender Wolkenkratzer, eine riesige Halbkugel, die wegen ihrer Krater und Risse an die Oberfläche des Mondes erinnert, taucht bedrohlich am Horizont auf. Dabei treiben sich die Menschen klein und flink wie geschäftige Ameisen zwischen den Kulissen des Videos umher. Der Vergleich mit folgender Szene aus *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* liegt nahe:

Mit einer Fingerbewegung läßt Nobo das ganze Gebirge aus Spalten aufsteigen und unverzüglich den Ozean über das Festland spülen, mitunter sieht man auch einzelne Hütten rauchend vorüberschwimmen. [...] Und jemand wird einfach vom Boden geschleckt, einfach fortgesogen. (GGE, 297)

Wolfs überraschende Wechsel der Landschaften von Augenblick zu Augenblick, seine in Miniatur abgebildeten Statisten, die wie ferngesteuert durch das Geschehen 'gleiten' und 'schweben' (oder eben einfach 'aufgeschleckt' werden), all dies erinnert an Computeranimationen, in deren Geschehen der Betrachter selbst einzutauchen scheint, während immer neue, unvorhersehbare Bilder auftauchen und wieder im flimmernden Bildschirm verschwinden. So auch in *Fortsetzung des Berichts*, wo sich ein Löffel vor den Augen des Erzählers verselbständigt, d.h. aufsteigt und dann "in einer plötzlichen Wendung im Hintergrund ins Dunkle hineinspringt." (FB, 40) Die interaktive Konzeption vieler Computerspiele produziert Illusionen, die den Benutzer in das Geschehen miteinbeziehen, folglich erlebt er die vom Computer vermittelten Dimensionen als reale Größen und nimmt die imaginierte Welt entweder vergrößert bzw. verkleinert wahr. So fühlt sich der Benutzer als Teil der illusionären Kulisse. Auch Ror Wolf baut solche Effekte, die in den Bereich filmischer Techniken einzuordnen sind (⇒ Kapitel F), mit in seine Literatur ein:

[...] wo die Fliegen saßen, bewegungslos in Klumpen zusammengedrängt auf den Wunden, kalte Fliegen mit schwachen Bewegungen auf den Falten der Landschaft, mehr nicht, und die Haut dieser Landschaft war aufgesprungen, wie aufgepeitscht, blutig quoll etwas heraus, schlammig, und durch diese klare kalte Luft flogen Fleischstücke, und der Rücken der Landschaft war ein ganz blutiger Matsch, auf dem diese Fliegen saßen [...]. (GGE, 315)

Mit der befremdenden Darstellung eines einfachen Kuhfladens – die Szene suggeriert eher das plötzliche Auftauchen gefährlicher Tiere aus dem Erdboden – schöpft Wolf die Effekte der zoomartigen Vergrößerung oder der ungewöhnlichen Perspektive aus. Denn bei Wolf oszilliert die vergrößernde bzw. verkleinernde Darstellungsweise derart,

daß es dem Leser nicht möglich ist, die Dimension des Bildausschnitts zu ermessen: Zunächst läßt die detaillierte Darstellung der verhältnismäßig kleinen Tiere den Leser noch von 'oben' herunter schauen, aber im nächsten Moment verändert sich dieses Größenverhältnis, und es scheint, als flögen die Fleischstücke dem Leser um den eigenen Kopf. Techniken wie diese beweisen, daß Wolfs literarische Mittel, 'Phantastik' zu erzeugen, weit über die Darstellungsformen der traditionellen Phantastik hinausgehen.

Die Phantastik im Werk Ror Wolfs verdankt sich nicht zuletzt ihrem Wirklichkeitsbezug – ein scheinbar paradoxer Zusammenhang, den Klaus Hohmann treffend als 'groteske Wucherung des Realen' apostrophiert. Über *Fortsetzung des Berichts* schreibt er:

Die einzelnen Vorgänge sind immer realistisch und ganz sinnlich erfaßt, aber zugleich niemals unmittelbar erlebt und dargestellt, sie treten auf als etwas bildhaft Wahrgenommenes, als Schattenbilder oder als erstarrende bzw. erstarrte Bilder, die wiederum in Spiegeln wahrgenommen werden und so doppelt gebrochen sind.<sup>15</sup>

Durch das hier angedeutete Motiv des Spiegels – sein literarischer Ursprung läßt sich bis weit in die Romantik zurückverfolgen und hängt eng mit dem Motiv des Labyrinthischen zusammen –, das insbesondere in *Fortsetzung des Berichts* häufig verwendet wird, kommt es zu unmerklichen Verschiebungen. Sie führen ihrerseits zu grotesken Verzerrungen und Skurrilitäten. Sei es, daß der Erzähler erstaunt oder gar entsetzt seinem Spiegelbild entgegenblickt und die eigene Erscheinung beschreibt, als sähe er einen anderen, fremdartigen Körper oder sei es, daß er sein Ebenbild nur teilweise erfaßt, weil es der Begrenzung des Spiegels oder des Bildes unterliegt. Gegenstände und Personen sind einem grundsätzlichen Zweifel ausgesetzt, da alle nur als Abbild ihrer selbst erscheinen; durch Mehrfachspiegelungen kommt es zu Unschärfen, die das Sichtbare verschwommen wiedergeben – "[...] vorüber am Spiegel in dem ich mich vorüberschweben sehe" (FB, 14) – oder auch zu Deformierungen, die das ursprüngliche Bild karikieren. Wahrnehmung erscheint hier als unsicherer Faktor, alles könnte eine optische Täuschung oder Trugbild sein. Jede Beschreibung eines Vorgangs oder Inventars wird als begrenzter Ausschnitt vermittelt, der sich dem Leser im Spiegel, in alten Fotografien, im Fenster oder schlicht aus dem Blickwinkel wunderlicher und ungewohnter Perspektiven präsentiert: "Ich gehe an einem von Moospelzen überwachsenen Bretterzaun entlang, mit dem Kopf über dem Zaun, so daß, würde

---

<sup>15</sup> Hohmann, Klaus (Hrsg.): *Experimentelle Prosa. Eine neue Literatur des Sprachexperimentes*. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1974, S. 141.

man von der anderen Seite des Zaunes mir zusehen, man nur den körperlosen Kopf treiben sähe [...]." (PB, 50) Durch vielfach gebrochene Spiegelungen und endlose Verdoppelungen transzendiert Wolf den realistischen Kontext seiner Beschreibungen in die Sphäre des Unheimlichen, Unwirklichen und läßt damit eine Welt entstehen, die der labyrinthischen Phantasiewelt Giovanni Battista Piranesis ähnlich ist. Dieser Vergleich erscheint mir sinnvoll, da die Bedeutung seiner eindrucksvollen Bilderfolge *Carceri d'Invenzione* für die Entwicklung einer phantastischen Literatur seit der Romantik immens war.<sup>16</sup>

Piranesis architektonische Phantasien schildern eine Welt, die sich dem Leser als umfassende Raumillusion darstellt: Riesige Gewölbe gehen unmerklich ineinander über, die dargestellten Hallen, Türme, Treppen, Geländer und Balkone scheinen sich endlos selbst zu reproduzieren. Wo eine Begrenzung zu erahnen wäre, verliert sich die Darstellung im Nichts, die Räume verschwinden in der finsternen Tiefe des Kellers oder in schwindelerregender Höhe über Balkone, Treppen und Brücken, wo sie ebenfalls in Finsternis münden. Dabei unterliegen die Raumkonstruktionen keiner statischen Logik, der perspektivische Raum ist vielfach gebrochen, Stege und Pfeiler scheinen auf mysteriöse Weise miteinander verzahnt. In seinem Aufsatz "Über das Phantastische in der Literatur" hat Lars Gustaffson einige wesentliche stilistische Merkmale der *Carceri d'Invenzione* aufgezeigt. Die Welt Piranesis stellt sich ihm als eine Innenwelt mit unerhörten Ausdehnungen dar, die zwar sachlich detailliert, für den Betrachter jedoch undurchschaubar konzipiert sei.<sup>17</sup> Für Gustaffson ist dies *der* zentrale Punkt für die Evozierung des Phantastischen:

In dieser Sachlichkeit, die weit ins Unglaubliche hineinführt, in dem *Undurchdringlichen*, bei dem gerade die Handgreiflichkeit der Details zum Eindruck der Undurchsichtigkeit beiträgt, sind Piranesis Carceri das Inbild oder Musterbeispiel dessen, was ich unter dem Phantastischen in der Kunst verstehe.<sup>18</sup>

Berücksichtigt man die Erkenntnis, daß die Konstruktion des Unbegreiflichen sowie die Metamorphose des scheinbar Vertrauten das Unwirkliche in der Literatur Ror Wolfs bewirken, so bewahrheitet sich die These Gustaffsons: Das Realistische wird durch die Art seiner Darbietung zum Unheimlichen. Diese Konstellation stellt einen grundsätzlichen Nenner der phantastischen Literatur überhaupt dar.

---

<sup>16</sup> Allerdings ist Piranesi nicht im definierten Sinne als moderner Künstler zu verstehen; ich erinnere an den entscheidenden Paradigmenwechsel um 1770 ⇒ Kapitel A.

<sup>17</sup> Vgl.: Gustaffson, Lars: *Utopien*, a.a.O., S. 12ff.

<sup>18</sup> Ebd., S. 14.

Eine spezifische Gemeinsamkeit der phantastischen Welten Ror Wolfs und Piranesis offenbart sich hinsichtlich ihrer Darstellungstechnik. Beide Künstler arbeiten mit der Kompositionstechnik, mit der sie verschiedene Variationen zu einem Thema hervorbringen; in diesem Zusammenhang sei auf Kapitel N verwiesen, in dem ich Wolfs Installation von Leitmotiven mit einer Verfahrensweise in der Musik vergleiche, die sich gleichermaßen mit mehreren Improvisationen zu einem zentralen Thema befaßt. Analog hierzu bemerkt John Wilton-Ely in seinem umfangreichen Werk über *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*:

[...] the *Carceri* represent an experimental field of composition, as reflected in their barely resolved forms and loosely suggested structures. In this respect they constitute improvisations on a theme somewhat analogous to the ideas fashioned by contemporary musicians from a sequence of brilliant extemporizations, pushing both instrument and technique to the utmost limits of their capacities.<sup>19</sup>

Weiter ist beiden Darstellungsweisen die strukturelle Unendlichkeit und räumliche Komplexität gemeinsam. Dabei wird der Rezipient gleichsam in die Tiefendimension des Dargestellten hineingezogen. Diesen Vorgang verdeutlicht Wilton-Ely in bezug auf Piranesi wie folgt:

[...] the *Carceri* compel the spectator to undergo an optical journey of frenetic motion by means of a succession of stairs, ramps, bridges, balconies, catwalks and galleries – a nervous continuum with no point of stability or rest throughout. If this were not sufficiently disorientating, Piranesi also contrives a system of conflicting illusions preventing one from adjusting to the environment at any one moment in that progression from its beginning in the immediate foreground – often without the reassuring scenic frame – to the far distance where the journey continues out of sight.<sup>20</sup>

Eine vergleichbare Reise unternimmt auch der Leser Ror Wolfs, wenn er etwa den Beschreibungen des Erzählers in *Fortsetzung des Berichts* folgt, der beim Hinausschauen aus dem Fenster das Gebäude auf der gegenüberliegenden Straßenseite schildert. Durch die Art und Weise der Beschreibung – der subjektive Kamerablick, welcher unvermittelt einfängt, was sich ihm darbietet – verändert sich das gewöhnliche Haus, es wirkt mysteriös und unüberschaubar:

---

<sup>19</sup> Wilton-Ely, John: *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*. London: Thames and Hudson 1978, S. 81.

<sup>20</sup> Ebd., S. 83.

Ich sehe neben diesem von einem Bogen überwölbten Fenster andere Fenster in Reihen nebeneinander und übereinander rechteckig eingelassen in eine breite knorpelige Fassade, mein Auge wandert von dem zuerst erblickten Fenster, einem Fenster in einer oberen, wenn auch nicht der obersten Etage, die Vorderfront dieses Hauses hinab, es trifft auf Erker Giebel Gesimse und Balkone, auf nackte Figuren, die diese Balkone tragen und auf den Brüstungen anderer darunterliegender Balkone stehen, weiter hinunter über Konsolen Stuckrosetten und Stuckgirlanden, wieder Fenster, wieder Balkone mit schmiedeeisernen Gittern mit dolchähnlichen Spitzen, über Fenster zu einem Portal, an dem ich Stuckranken und Stuckköpfe Stuckblumen und Stuckkränze erkenne und diesen ganzen Weg zurück über Fenster, über ihre Spiegelungen und ihre dahinter vollzogenen Handlungen, über figurengetragene und figurentragende Balkone, über Fenster bis zum Dach, das einen turmähnlichen Ausbau trägt, auf dessen oberster Spitze, zugleich der obersten Spitze des ganzen Gebäudes, schwarz mit den Flügeln schlagend eine große Krähe hockt. (FB, 38)

Die sukzessive, in alle Einzelheiten gehende Beschreibung des Hauses, die der Erzähler in einem langen, dynamischen Satz hervorbringt, macht es dem Leser unmöglich, das Ausmaß des Gebäudes im Vorfeld zu ermessen. Ohne zu wissen, was ihn erwartet, begibt er sich in die Textwirklichkeit hinein, er folgt zunächst dem Blick des Erzählers, dessen Perspektive ebenso schnell wechseln kann wie die Stimmung des Bildes, das jener beschreibt. Literatur repräsentiert nicht länger die räumliche Erfahrung, sondern sie ist die räumliche Erfahrung selbst. Denn auch der Erzähler ist machtlos gegen die Eigendynamik, die seine Beschreibungen entwickeln: "[...] immer neue Schauplätze und Räume wachsen herein in diesen Raum, mit Wobsers Vater im Vordergrund und vermischen sich [...]." (FB, 199) Mit der Ohnmacht des Erzählers wird die Rolle des Lesers komplexer, denn er ist aufgefordert, die ständigen perspektivischen Brüche und Raumillusionen, mit denen Ror Wolf seine Texte anreichert, produktiv zu verarbeiten und weiterzuspinnen. (⇒ Kapitel L). Dies gilt auch für den Betrachter der *Carceri*. Auch hier bieten sich dem Rezipienten durch die vielfältigen Illusionen und Wechsel im perspektivischen Raum unzählige Möglichkeiten der Vervollständigung des Bildes:

Through the most complex system of decoding where conventional perspective sets up expectations only to deny them by introducing fresh patterns, the spectator becomes inescapably involved in the creative process.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Wilton-Ely, John: *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi*, a.a.O., S. 85.

Neben der Raumdarstellung ergibt sich eine weitere auffällige Gemeinsamkeit in der Darstellung der Figuren. Die amorphen Gestalten in den *Carceri* bewegen sich allenthalben isoliert im Raum oder sie versammeln sich in Gruppen, die aber ihrerseits nie miteinander in Verbindung treten. Stumm und beharrlich gehen sie ihres Weges, sie scheinen nicht wahrzunehmen, was um sie herum geschieht: weder die grausamen Folterszenen, die sich in ihrer unmittelbaren Nähe abspielen, noch den drohenden Abgrund, vor dem sie sich in schwindelerregenden Höhen bewegen. Die Gleichgültigkeit der Kerkerinsassen Piranesis erinnert an die – spielerisch übersteigerte – Figur des berühmten Äquilibristen in Wolfs Geschichte *Das Leben geht weiter*, zu dessen Passionen es gehört, "über sämtliche Abgründe, die er entdeckte, hinwegzuspazieren" (NBW, 26), ohne sich einer Gefahr bewußt zu sein. Ror Wolf gibt der Thematik eine zusätzlich komische Wendung, indem er nicht den Äquilibristen hinab in die "leckende Tiefe" fallen läßt: "Vielmehr stürzten die Menschen, die sich versammelt hatten, plötzlich hinunter, weil unter ihrem Gewicht die Brücke zerbrach." (NBW, 26) Grundsätzlich sind die Figuren in den Wolfschen Geschichten und Romanen ähnlich wie die Piranesis konzipiert. Auch sie bewegen sich isoliert und fremdbestimmt im unendlichen Raum (⇒ Kapitel V), auch sie empfinden Gleichgültigkeit gegenüber dem Grausamen und gehen stumm ihrer Arbeit nach:

[...] hier das Wiedererscheinen der Männer [...], die sich nun in alle Richtungen des Bildes hin auf Arbeitsstellen zu bewegen, an denen sie bücklings hacken schaufeln sägen spalten werden, sich in ineinanderfressende Handlungen beugen werden, eine Bewegung an die andere schrauben werden [...]. (FB, 45)

Anhand der dargelegten Analogien wird deutlich, dass die Prosa Ror Wolfs Züge der von Piranesi geprägten Phantastik trägt. Das Phantastische erscheint bei Ror Wolf wie bei Piranesi als eine Eigenschaft von räumlichen Strukturen, die trotz der divergierenden Ausdrucksformen – die schriftliche einerseits und die bildliche andererseits – nach der Art ihrer Erfindung, Wahrnehmung und Wiedergabe vergleichbar sind, wobei die Unbestimmtheit "in diesem weiten bis in die Dämmerung hineinreichenden Raum" (FB, 195) die umfassende Gemeinsamkeit der beiden Darstellungsweisen bedeutet.<sup>22</sup> Allerdings fordert die spielerische Leichtigkeit, die stets präsenste sprachliche Komik,

---

<sup>22</sup> Neben den Aspekten der Raum- und Figurendarstellung bei Piranesi bietet Norbert Miller einen im Zusammenhang mit der Phantastik Ror Wolfs erwähnenswerten Interpretationsansatz. In seiner Studie über die *Archäologie des Traums* bei Piranesi bezeichnet er die *Carceri* als erdachte Gefängnisse, als Kerker der Phantasie, in denen die Unwirklichkeit des Traums triumphiere. Auch in dieser Hinsicht läßt sich eine Parallele zu Ror Wolf ausmachen. So stellt sich beispielsweise in *Nachrichten aus der bewohnten Welt* die fiktive Reise des Erzählers als ebensolche Gefängnissszene dar: Das Bewußtsein des Erzählers ist gleichsam eingeschlossen in sich selbst. Mittels Vorstellungskraft gelingt es ihm jedoch, in der Selbstverdoppelung die imaginierte traumhafte Welt zu bereisen. Vgl.: Miller, Norbert: *Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi*. München: Hanser 1978, S. 76 u. 78.

mit der Ror Wolf sich dem Unheimlichen nähert, bei aller Nähe zu Piranesi auch den Hinweis auf die Originalität der Wolfschen Phantastik.

### C Collunder, Lemm, vor allem Wobser

- eigenwillige Komik

Ein wesentliches Element des Komischen bei Ror Wolf ist der übertriebene Gebrauch wissenschaftlicher Sprachwendungen, der in den Tranchirer-Ratschlägern seinen Höhepunkt findet. Mit dreister Selbstverständlichkeit trägt der Verfasser Raoul Tranchirer pseudowissenschaftliche Thesen und Erklärungsmodelle vor, zu deren Untermauerung er unablässig angebliche Spezialisten zitiert: Wobser, Lemm, aber auch Collunder und Klomm werden bemüht. Allerdings sind die geschätzten Herren nur Erfindungen des Autors, denn als tatsächliche Quelle für die Ratschläger dienen Konversationslexika oder Sitten- und Haushaltsbücher aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert – darunter *Die tüchtige Hausfrau*, *Der gute Ton in allen Lebenslagen*, *Der perfekte Diener* –, aus denen lexikalische Stichwörter und wissenschaftliche Ergebnisse bruchstückweise zitiert und in den Text montiert werden. Ror Wolf entdeckt im reproduzierbaren Schematismus der vermeintlich allgemeingültigen Welterklärungsmodelle eine Fiktionalität, deren Unzulänglichkeit gerade wegen ihres Totalitätsanspruchs offensichtlich ist. Aus der ironischen Distanz des Schriftstellers lotet Wolf die fiktionale Arrangiertheit und Durchschaubarkeit dieser Erklärungsmodelle humoristisch aus, indem er sie durch Übertreibung ihrer Absurdität überführt.

Solche intertextuelle Bezugnahme auf außerliterarische Gattungen – ein Verfahren übrigens, das in Ror Wolfs Texten eine herausragende Rolle spielt (⇒ Kapitel G) – ist nicht der einzige komische Effekt in Wolfs Prosa. Ganz gleich, welches Exempel man heranzieht: die skurrile Sprache, die virtuoson Wendungen, die plötzlichen Einfälle, die exzentrischen Figuren, das burleske Spiel mit Gattungsnormen, Stilebenen oder Leserwartungen, der Aufschub des jeweils angekündigten Themas – der Witz entspringt immer und vor allem der Lust an Sprache.

Lust an Sprache – in diesem Zusammenhang darf ein Hinweis auf Robert Walser nicht fehlen. Ein Vergleich der beiden Autoren ist sehr aufschlussreich, zumal der um ein halbes Jahrhundert ältere Schriftsteller zu den erklärten Vorbildern Ror Wolfs gehört. Folgendes schrieb Walser in *Meine Bemühungen*:

Wenn ich gelegentlich spontan drauflosschriftstellerte, so sah das vielleicht für Erzernsthafte ein wenig komisch aus; doch ich experimentierte auf sprachlichem Gebiet in der Hoffnung, in der Sprache sei irgendeine unbekannte Lebendigkeit vorhanden, die es eine Freude sei zu wecken.<sup>23</sup>

Das Bestreben, diese 'lebendige' Sprache aufzuspüren, und sie von ihren starren Bedeutungskonventionen zu befreien, ist immerwährende Quelle des Antriebs für die Schreiarbeit Robert Walsers gewesen. Auch Ror Wolf bemüht sich darum, das Ursprüngliche der Sprache zu entfalten und genau jenen Augenblick aufzuspüren, in dem die Begriffe sich von ihren Bedeutungen zu emanzipieren beginnen. Der Autor versteht sich also nicht als bloßer Empfänger und Organisator von sprachlichem Rohmaterial; er inszeniert die Fundstücke, Satzfragmente und Gesprächs- oder Erinnerungsfetzen derart, daß der eigentliche Akt der Befreiung erst während des Schreibprozesses bzw. vor den Augen der Leser vollzogen wird. Zwar bricht die eigenwillige, 'lebendige' Sprache zuerst einmal über den Autor herein, schleppt sich in der Erinnerung mit und taucht aus den Tiefen des Bewußtseins unvermittelt auf. Doch die Arbeit des Schriftstellers besteht darin, die gespeicherten Stofftrümmer einzuschmelzen und "mit allen Handgriffen der Stilisierung"<sup>24</sup> zu bearbeiten: "Wortreihen und Satzperioden sind auf Rhythmus und Klangwirkung aus; Motive verabreden sich miteinander und werden kaleidoskopisch abgewandelt"<sup>25</sup>. Und dennoch: Bei aller Stilisierung bleibt das Eigenleben der Sprache stets im Bewußtsein des Autors. Ror Wolfs Methoden sind flexibel, "durchlässig und offen für das, was ihnen in die Quere kommt"<sup>26</sup>; der "Bauplan" des Autors entwickelt sich "erst in der Berührung mit dem Material, er nimmt dessen Eigensinn in Kauf und muß elastisch genug sein, sich noch beim Prozeß des Schreibens verändern zu können."<sup>27</sup> Im besten Falle sollte am Ende eine Literatur entstanden sein, "deren Grundstimmung ein Komplott ist aus Leichtigkeit, Schwermut, Spiel, Ernst, Skurrilität, Lust, Spaß und Entsetzen".<sup>28</sup>

Eben jene Mischung aus heiterer Gelassenheit und melancholischer Trauer, die den Wolfschen Texten bis ins kleinste Detail eingeschrieben ist, bildet die Grundstimmung auch der Prosa Robert Walsers. So bekennt der ältere Schriftsteller einmal, daß er am liebsten ein Gaukler wäre, da er "zum Spaßmachen Talent" (RWa/1, 30) habe. Allerdings meint er nicht die bloße Clownerie, denn er wünscht sich außerdem, ein "be-

---

<sup>23</sup> Walser, Robert: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*. (Hrsg. von Jochen Greven). Band 20. *Für die Katz. Prosa aus der Berner Zeit 1928-1933*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986, S. 429f. Für folgende Zitate werden Siglen verwendet. Siehe Literaturverzeichnis.

<sup>24</sup> Wolf, Ror: „Meine Voraussetzungen“, a.a.O., S. 63.

<sup>25</sup> Ebd.

<sup>26</sup> Ebd., S. 62.

<sup>27</sup> Ebd., S. 63.

<sup>28</sup> Ebd., S. 66.



rühmter Seiltänzer" zu sein, mit "Feuerwerk hinten auf dem Rücken, Sterne über mir, einen Abgrund neben, und so eine feine schmale Bahn vor mir zum Schreiten" (Rwa/1, 30). So wie Ror Wolf auf einer ausgeglichenen Mischung aus Leichtigkeit und Schwermut, Spaß und Entsetzen beharrt, so generiert sich auch Walsers Witz erst aus dem Pendelschlag zwischen positiver und negativer "Weltempfindung" (Rwa/5, 31). Denn charakteristisch ist nicht die fortwährende Fröhlichkeit, das laute Lachen, sie sind nur Affekte, in welchen sich der Humor gelegentlich äußert; sein Witz setzt vielmehr ein Bewußtsein des Abgründigen voraus, das geradezu lustvoll mit einem Lächeln quittiert wird.

Ähnlich vermittelt sich die Gestimmtheit der Wolfschen Texte. Von ihm selbst als 'düstere Heiterkeit' apostrophiert, herrscht in seiner Prosa eher das Melancholische als die ungestörte Lustigkeit vor, denn der Melancholische habe – Ror Wolf bezieht sich in diesem Zusammenhang auf Kierkegaard – am meisten Sinn für das Komische, zumal wenn es den Versuch darstelle, "das alltägliche Grauen abzuwehren, das aus sämtlichen Ritzen quillt."<sup>29</sup> Die melancholische Heiterkeit, seit der Antike mit einer bestimmten Weltsicht verbunden, zeichnet sich dadurch aus, daß sie trotz aller Widrigkeiten ein lustvolles Leben ermöglicht, wenn nur die Mißlichkeiten für leicht und unbedeutend gehalten werden. Entsprechend ist es das Schicksal der Wolfschen Figuren, zwischen Höhenflug und Sturz, eleganter Akrobatik und tolpatschiger Ungeschicklichkeit, Naivität und Scharfsinn, burlesker Komik und melancholischer Trauer zu schillern (⇒ Kapitel E).

Brigitte Kronauer hat einmal behauptet, man solle Ror Wolf lesen, um Robert Walser besser zu verstehen und man solle umgekehrt Robert Walser lesen, um Ror Wolf besser zu verstehen.<sup>30</sup> In diesem Sinne möchte ich mit einigen ausgewählten Beispielen Walserscher Humoristik einen Bezugsrahmen stecken, anhand dessen die schwer greifbare melancholische Heiterkeit Ror Wolfs an Kontur gewinnt.

Die innovatorische Qualität des Walserschen Humors begründet sich in erster Linie darin, daß nicht allein die äußere Handlung, durch die der Autor seine tölpelhaften Figuren treibt, für komische Effekte sorgt, sondern daß das Narrenhafte bereits in der Sprachstruktur selbst angelegt ist: Es sind 'Wortkomödien', die Walser mit seinen verblüffenden Sprachspielen inszeniert; erst seine virtuosen Wortgefüge, das hetero-

---

<sup>29</sup> Ror Wolf in seiner Dankesrede anlässlich der Verleihung des Bremer Literaturpreises 1992 für *Nachrichten aus der bewohnten Welt*; das Manuskript dieser Rede ist im Pressearchiv der Frankfurter Verlagsanstalt als Kopie einsehbar. Vgl. dort: S. 27.

<sup>30</sup> Vgl. Kronauer, Brigitte: "Aspekte zum Werk Robert Walsers und Ror Wolfs". In: [Frankfurter Verlagsanstalt (Hrsg.): *Anfang & vorläufiges Ende*, a.a.O., S. 24.

gene Nebeneinander verschiedenster Einfälle und Phantastereien bieten den Figuren den nötigen Raum für ihre komischen Faxen und Possen. Besonders in der späteren Prosa macht das Sprunghafte der Schreibart, das ständige Durcheinanderwirbeln verschiedenster Wirklichkeitsebenen beinahe jeden direkten Bezug auf die äußere Wirklichkeit unmöglich: Die narrenhafte Optik der Figuren verlagert sich ganz in die groteske Sprachstruktur.<sup>31</sup> Die Sprachpraxis Ror Wolfs erinnert in frappanter Weise an die Kunstfertigkeit, mit der Walser disparate Motive, paradoxe Sprachfiguren, verdeckte Zitate und vieldeutige Chiffren besonders in seinen späten Texten miteinander verknüpft.

Auch Wolfs Komik entspringt dem grotesken Durcheinander des Alltäglichen. Sie bedarf keiner besonderen Pointen: Indem er Sprachfragmente und Redesplitter aus den unterschiedlichsten Bereichen in absurde Zusammenhänge stellt, entlarvt er das Komische dieser Welt. Auch banalste Ereignisse werden mit in die Sätze verwoben und erlangen plötzlich durch eine gezielte Verfremdung unerhörte Bedeutung. Wie der Jongleur in der Geschichte *Wichtige Aufschlüsse über das Rätsel von Goch* seine Zuschauer damit verblüfft, nicht mit den erwarteten Gegenständen der Jonglierkunst zu hantieren, sondern nur ein paar gewöhnliche Gegenstände "aus seiner Umgebung, aus dem Haushalt, aus dem Gebiet der gesamten bewohnten Welt" zu ergreifen, "um sie in die Höhe zu schleudern" (NBW, 7), so verblüfft auch Ror Wolf seine Leser, indem er einfache Redewendungen, Formulierungen, Floskeln und Phrasen der alltäglichen Welt ohne Rücksicht auf ihre konventionalisierte Bedeutung miteinander kombiniert und zu einem neuen, wenn auch flüchtigen Bild zusammenfügt.

Walter Benjamin hat die Sätze Robert Walsers mit einer Girlande verglichen, in denen der Gedanke daherstolpere wie ein "Tagedieb, Strolch und Genie"<sup>32</sup>. Tatsächlich laden viele der Walserschen Sätze dazu ein, sich ganz den Windungen der Pfade, der Fülle des Ausdrucks hinzugeben und das eigentliche Aussageziel zu vergessen oder die mögliche Tragik des Gesagten mit einem schlichten Schulterzucken hinzunehmen. Durch die Verirrungen der Sprache, den ironischen Sprachgestus und den eingestreuten Unsinn wird die Trauer überlagert und wandelt sich in leeres Pathos. Wenn beispielsweise in *Der Spaziergang* der Dichter am Ende eines langen Tages, den er mit ausgedehnten Streifzügen verbrachte, scheinbar grundlos in eine melancholische Stimmung verfällt, so will sich beim Leser kein rechtes Mitleid einstellen, denn die

---

<sup>31</sup> Vgl. Fuchs, Annette: *Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers*. München: Wilhelm Fink Verlag 1993, S. 15.

<sup>32</sup> Benjamin, Walter: „Robert Walser“. In: Kerr, Katharina (Hrsg.): *Über Robert Walser. Erster Band*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1978, S. 128.

Trauer des Dichters wird durch die wortreiche Aufzählung all der schönen Dinge, die er im Falle seines Todes vermissen wird, überlagert:

So muß denn alles, alles, dieses ganze reiche Leben, die freundlichen, gedanken-  
vollen Farben, dieses Entzücken, diese Lebensfreude und Lebenslust, alle diese  
menschlichen Bedeutungen Familie, Freund und Geliebte, diese helle, zärtliche Luft  
voll göttlich schöner Bilder, die Vater- und Mutterhäuser und lieben, sanften Stra-  
ßen eines Tages vergehen und sterben, die hohe Sonne, der Mond, und die Her-  
zen und Augen der Menschen. (RWa/5, 76)

Bei solchen Sätzen, in denen sich der Erzähler vom plötzlich hervorbrechenden Ge-  
dankenstrom mitreißen läßt, geht das eigentliche Aussageziel, nämlich die Trauer,  
verloren. Der Erzähler in Walsers Texten begehrt gegen die Stringenz gedanklich  
durchkomponierter Sätze auf, indem er sie ironisch übersteigert und nicht selten ihren  
Aussagewert im unüberschaubaren Labyrinth der Nebensätze und Einschübe ver-  
schwinden läßt. Eine sorgfältig aufgebaute Spannung beispielsweise läßt er plötzlich  
in völliger Bedeutungslosigkeit verpuffen, ohne dem Leser eine Erklärung zu geben;  
dem Witz fehlt die Pointe, Walser verschenkt sie, um sie statt dessen zu parodieren.<sup>33</sup>

Es ließen sich zahlreiche Textbeispiele Wolfscher Provenienz anführen, welche die  
Nähe des jüngeren Autors zu Robert Walsers charakteristischer Humoristik verdeutli-  
chen, wenngleich Ror Wolf das humoristische Spiel mit dem Leser radikaler betreibt.  
In der Geschichte *Einige Gründe, den Kopf hängen zu lassen* etwa schickt sich der  
Erzähler an, über einen Vorfall zu berichten, der "so eigenartig und von so beachtli-  
cher Tragweite" sei, daß er ihn "genau und vollständig" (NBW. 18) schildern wolle.  
Allerdings wird bald klar, daß der Erzähler alles Wesentliche über diesen Vorfall ver-  
gessen hat, womit sein Vorhaben ins Leere verläuft:

Plötzlich fiel mir auf, daß ich ging; aber ich wußte nicht, wohin ich ging und war-  
um ich ging; und schon gar nicht, woher ich kam, aus welcher Gegend, aus wel-  
cher Ecke der Welt. Die Mütze hatte ich auch vergessen. Mit diesen Gedanken  
ging ich weiter. Mit welchen Gedanken? (NBW, 18f.)

Typisch ist auch die beflissene Versicherung des Erzählers, daß man auf geschilderte  
Vorkommnisse noch zurückzukommen habe, nur um zu einem späteren Zeitpunkt  
vollkommen unvermittelt und ohne jeden Bezug wieder darauf zu rekurrieren.

---

<sup>33</sup> Vgl. Strelis, Joachim: *Die verschwiegene Dichtung. Reden, Schweigen, Verstummen im Werk Robert Walsers*. Frankfurt/Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang Verlag 1991, S. 79.

In einem Artikel über Robert Walser hat Walter Benjamin in solchem Schreibstil eine scheinbar "völlig absichtslose[n] und dennoch anziehende[n] und bannende[n] Sprachverwilderung"<sup>34</sup> erkannt. Absichtslos ist diese 'Melodie der Geschwätzigkeit'<sup>35</sup> in der Tat nur scheinbar, denn sie verfolgt ein ganz bestimmtes Ziel: Wie die Texte Ror Wolfs (⇒ Kapitel §) folgen auch die Prosastücke Robert Walsers einem sprach- und damit auch gesellschaftskritischen Impuls, der bei beiden Autoren – nicht nur, aber doch vor allem – über die humorvolle Geschwätzigkeit vermittelt wird. Erst die komische Wortwucherung, die sprachgewaltige Auflösung fester Bedeutungen macht die Welt wieder gegenwärtig: Die zu beschreibenden Gegenstände und Motive werden mit unzähligen Eigenschaften buchstäblich *um*-geschrieben und damit ihrer festen Kontur beraubt, sie werden durchlässig für neue Bedeutungen und Sinnzusammenhänge. An den ausgefransten Rändern ergeben sich "Nischen der Bedeutungslosigkeit"<sup>36</sup>, die der Leser kraft seiner Phantasie selbst ausfüllen kann.

Die Beweggründe für die spitzfindige Suche nach der unverstellten Sprache bei Robert Walser und Ror Wolf sind unterschiedlich und müssen im Kontext der jeweiligen geistigen und gesellschaftlichen Situation beider Autoren gesehen werden. Walsers Kritik am Mitteilungswert der Sprache ist als ästhetisch vermittelte Reaktion auf eine veränderte Erkenntnissituation zu verstehen, mit der sich der Roman, wie die Erzählkunst überhaupt, seit dem Beginn dieses Jahrhunderts auseinanderzusetzen hat: Walser, Rilke, Kafka, Musil, Döblin, Joyce oder Proust – ihnen gemeinsam ist die Frage, wie Realität überhaupt noch erzählerisch darzustellen sei, wenn jede Überschaubarkeit, jeder Versuch eines Sinnzusammenhangs unmöglich geworden sind. Selbstverständlich spielen auch die damals bahnbrechenden Medien Radio und Film eine entscheidende Rolle. Von solcher krisenhafter Erschütterung der ontologischen und erkenntnistheoretischen Voraussetzungen sind Wolfs Erzähler längst befreit. Seine Figuren dürfen noch unbeschwerter durch die Geschichten wandeln, noch launenhafter ist ihr närrisches Spiel mit dem Leser. Brigitte Kronauer hat zu Recht bemerkt, daß der existentielle Druck, der bei Walser permanent spürbar ist, bei Ror Wolf leicht übersehen wird, weil es noch turbulenter zugeht<sup>37</sup>:

Nur die Sprache schafft den festen Boden unter den Füßen, es geht Satz für Satz im Dunkeln voran, nur wo ein Wort ist, ist überhaupt etwas. [...] Niemandem wird

---

<sup>34</sup> Benjamin, Walter: „Robert Walser“, a.a.O., S. 126.

<sup>35</sup> Vgl. ebd., S. 128.

<sup>36</sup> Strelis, Joachim: *Die verschwiegene Dichtung*, a.a.O., S. 12.

<sup>37</sup> Kronauer, Brigitte: "Aspekte zum Werk Robert Walsers und Ror Wolfs". In: [Frankfurter Verlagsanstalt (Hrsg.)]: *Anfang & vorläufiges Ende*, a.a.O., S. 24f.

nachgetrauert, nachgeträumt, wenn er sich im Satzurwald verliert. Es gibt keine Vergangenheit und Zukunft, nur die bloße Gegenwart. Erinnerungen und Prophezeiungen existieren lediglich im Lichtschein der gerade gesprochenen Sätze, in der Leuchtspur der Wörter.<sup>38</sup>

Bei Walser geht es gemächlicher zu, manchmal kommt die Handlung sogar völlig zum Erliegen. Allerdings verstummt der Erzähler in einem solchen Fall nicht, sondern er überspielt den peinlichen Zustand mit der eifrigen Aufzählung der ihn umgebenden Gegenstände und Personen, bis ihm endlich wieder ein rettender Gedanke kommt:

Walser erfindet einen experimentierenden, seiner selbst und der Welt unsicheren Erzähler, der nicht mehr in der Lage ist, etwas Erfundenes so zu berichten, als wäre es wirklich geschehen. Damit macht er den Erzählvorgang selbst zur formbildenden Kraft des Romans.<sup>39</sup>

In diesem Zusammenhang offenbart sich ein ganz wesentlicher Unterschied zu Ror Wolf: Zwar hat Walser als moderner Erzähler erkannt, daß die Wirklichkeit sich nicht mehr in ihrer Gesamtheit darstellen läßt; dennoch bleibt er seinem realistischen Erbe treu, indem er bemüht ist, dem Leser eben diese Erkenntnis so 'realistisch' wie möglich zu vermitteln. So präsentiert Walser beispielsweise in der Geschichte *Der Flinker und der Faule* – übrigens ein besonders anschauliches Beispiel für groteske Sprachakrobatik – einen verunsicherten Erzähler, der gleich zu Beginn seiner Geschichte deren Fiktionalität preisgibt:

Ich gestehe, daß mich die Erfindung der Geschichte, die ich hier erzähle, die größte Mühe gekostet hat, obwohl man vielleicht finden wird, daß sie ein wenig läppisch sei. (RWa/5, 88)

Statt die ästhetische Distanz des Erzählers vorzutäuschen, analysiert, kommentiert und ironisiert Walser den Fortgang seiner Geschichten. Seine Texte, insbesondere die Skizzen der späten Prosa, sind Werkstattberichte<sup>40</sup>, denen die Spuren des Produktionsprozesses anhaften: Die Kommentierung plötzlicher Einfälle, die Reflexion über Gedankensprünge, die Skepsis und Selbstzweifel – all das, was sich während des Schreibens ereignet, wird ungefiltert mitgeteilt.

---

<sup>38</sup> Ebd., S. 25.

<sup>39</sup> Vgl. Strelis, Joachim: *Die verschwiegene Dichtung*, a.a.O., S. 43ff.

<sup>40</sup> Vgl. ebd. S. 32.

Anders bei Ror Wolf: Während Walser noch glaubt, dem Leser Rechenschaft geben zu müssen – wenn auch nur darüber, daß er ihn zum Narren hält –, wächst Wolf über die realistische Tradition hinaus und nähert sich der postmodernen Einsicht, daß die Pluralität und Divergenz nicht bloß reflektiert, sondern ihre Optionen voll ausgeschöpft werden sollten. Denn die Postmoderne sei der "Zustand, in dem die Moderne nicht mehr reklamiert werden muß, sondern realisiert wird"<sup>41</sup>. Seine Erzähler nämlich halten sich mit solcherart augenzwinkernden Reflexionen über ihre Funktion kaum noch auf, sie setzen einfach voraus, daß der Leser sich der Konstruiertheit sowohl des Gelesenen als auch alles Seienden bewußt ist. Das Bewußtsein ihrer Fiktionalität ist den Texten eingeschrieben. Damit fordert Wolf die geistige Flexibilität des Lesers bis an die Grenze der Zumutbarkeit. Denn die kompromißlose Aufnahmefähigkeit, die seine Figuren alle Vorgänge unhinterfragt und seltsam unkritisch infiltrieren läßt, ist schließlich kaum noch zu unterscheiden von der Unfähigkeit, überhaupt noch etwas zu begreifen. Wenn jede Empfindung nivelliert, jede Aktion ohne Re-Aktion bleibt und jeder Kommunikationsversuch auf taube Ohren stößt, ist es schwierig, das Interesse des Lesers wachzuhalten. Ist doch das, was als unverstellte, wenn auch stark subjektivierte Wahrnehmung(-soption) präsentiert wird, in Wahrheit – die gibt es natürlich nicht (!) – Realitätsflucht. Denn die Offenheit gegenüber allen Lebensentwürfen bleibt unbefriedigend und oberflächlich, wenn es keinen Lebensinn gibt, auf den sich das Selbst berufen darf. Dies ist das Dilemma der Wolfschen Figuren wie des postmodernen Menschen überhaupt. Zwar hatte schon Walser seinem Simon Tanner jede Gewohnheit, jede Sicherheit verwehrt zugunsten einer "beinahe fatalistische[n] Weltbejahung"<sup>42</sup>; aber dennoch: Bei Wolf findet die totale Durchlässigkeit, die im postmodernen Sinn die absolute Polyvalenz der Lebensentwürfe, Aussagen und Ausdrucksmittel<sup>43</sup> garantieren soll, ihre literarische Entsprechung, und das macht jeden ernsthaften Rezeptionsversuch scheinbar hinfällig.

Aber gerade letzteres ist paradoxerweise der Ausweg aus dem Dilemma. Denn Ror Wolf unternimmt gar nicht erst den Versuch, tatsächlich ernsthaft sein zu wollen – im Gegenteil: Er verspottet den wahrheitssuchenden Leser, indem er die Wahrheit für nichtig erklärt:

---

<sup>41</sup> Welsch, Wolfgang: *Unser postmoderne Moderne*, a.a.O., S. 36.

<sup>42</sup> Strelis, Joachim: *Die Verschwiegene Dichtung*, a.a.O., S. 34.

<sup>43</sup> Vgl. Ihab Hassans paradigmatischen Beitrag für eine Merkmalbestimmung der Postmoderne: Hassan, Ihab: „Postmoderne heute“. In: Wolfgang Welsch (Hrsg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Berlin: Akademie Verlag 1994.

Das ist zwar die Wahrheit, in Wahrheit aber auch eine sehr unbedeutende Geschichte, von der ich mich hiermit verabschiede, um eine ganz andere Geschichte erzählen zu können. (NBW, 10)

Das Ernsthafte wird der Lächerlichkeit preisgegeben – erst dadurch wird das Unfaßbare seiner Geschichten zu einem Gewinn. Der Text schillert in mehrstimmigen Farben und fügt sich zum bunten, vielfach changierenden Vexierbild. Es ist Ror Wolfs spitzfindigem Humor zu verdanken, daß seine Geschichten lesbar bleiben, daß der Rezipient gerade nicht an der grenzenlosen Unbestimmtheit, die seinen Texten noch bis in die feinsten Wortstrukturen eingeschrieben ist, scheitert: Ihre unerschütterliche Heiterkeit befähigt die Figuren – und möglicherweise auch die Leser –, sich in der allumfassenden Ungewißheit aller Zustände einzurichten und Distanz zu den Dingen und zu sich selbst zu bewahren, ohne übermäßig daran zu leiden. Dies macht die spezifisch postmoderne Qualität der Wolfschen Humoristik aus.

Neben Robert Walser hat Franz Kafka die Komik Ror Wolfs beeinflusst. Für Wolf bedeutete die Lektüre Kafkas ein einschneidendes Erlebnis. Er habe das Gefühl gehabt, einer vollkommen anderen Literatur begegnet zu sein, einer Literatur, die ihn, im positiven Sinne, völlig durcheinander gebracht habe.<sup>44</sup> Es verwundert daher nicht, wenn die komische Namensgebung Wolfs, auf die im Titel dieses Kapitels angespielt wird, ausgerechnet einen gewissen Herrn Collunder vorsieht, dessen Name frappante Ähnlichkeit mit Kafkas Herrn Pollunder in *Der Verschollene* aufweist.<sup>45</sup> Allerdings übersteigert Wolf die melancholische Komik Kafkas mit der ihm eigenen Technik des Schocks, der schonungslosen Gegenüberstellung von unbeschwerter Heiterkeit und gruseligem Entsetzen. Und obwohl der Rückbezug auf die modernen Dichter unverkennbar ist, stellt Ror Wolf sich nicht bloß epigonal in den Schatten seiner Vorbilder. So lassen sich in seinem Prosawerk zwar eindeutige Analogien zu Walser und Kafka nachweisen, deren Eigenarten werden aber darüber hinaus – dies wurde am Vergleich mit Walser deutlich – durch die charakteristische Schreibweise Ror Wolfs in Richtung einer postmodernen Perspektive weitergeführt.

Meine Analyse des Wolfschen Humors wäre unvollständig, wenn ich die Kategorie des Karnevalistischen außer acht ließe. Das literaturtheoretische Werk Michail M. Bachtins, der bekanntlich den Begriff der 'Karnevalisierung der Literatur' geprägt hat, war

---

<sup>44</sup> Ror Wolf in einem Gespräch mit der Verfasserin am 30.7.1997.

<sup>45</sup> Vgl.: Kafka, Franz: *Der Verschollene (Amerika). Der Proceß. Das Schloß. Die Romane*. Frankfurt/Main: Fischer 1997, S. 56. Zuerst 1927 (*Der Verschollene*), 1925 (*Der Prozeß*), 1926 (*Das Schloß*), S. 56.

grundlegend für die postmoderne Theoriebildung.<sup>46</sup> Seine Thesen sind seit den 60er Jahren fester Bestandteil des postmodernen Credos, denn sie vermittelten, so konstatiert Ihab Hassan in seinem Versuch einer Begriffsbestimmung der Postmoderne, "etwas von dem komischen, bisweilen ins Absurde gehenden Ethos der Postmoderne". Darüber hinaus umgreife Bachtins Definition des Karnevalistischen auf ideale Weise die Merkmale der Unbestimmtheit, Fragmentarisierung, Auflösung des Kanons und Verlust des 'Ich'.<sup>47</sup> Der Karneval negiert nichts. Statt dessen verbindet er sich mit spielerischem Humor und verkündet "die fröhliche Relativität eines jeden [...]: Absolute Verneinung ist dem Karneval genauso fremd wie absolute Behauptung"<sup>48</sup>. Konsequenterweise will Ihab Hassan den Karneval als Äquivalent der Postmoderne verstanden wissen, denn

Karnevalisierung bedeutet [...] die 'fröhliche Relativität' der Dinge, bedeutet Perspektivismus und Performanz, Teilnahme am wilden Durcheinander des Lebens, bedeutet Immanenz des Lachens. Und tatsächlich könnte das, was Bachtin Roman oder Karneval nennt – also das Anti-System – für die Postmoderne insgesamt stehen, wenigstens aber für deren spielerische und subversive Elemente, die Erneuerung verheißen. "<sup>49</sup>

Bachtins Charakterisierung karnevalisierter Literatur – oder vielmehr die postmoderne Aneignung dieser Charakterisierung – läßt sich ohne Mühe auf das Komische in Ror Wolfs Prosa beziehen. Dies wird anhand der folgenden Thesen deutlich, die ich aus Bachtins Werk zitiere:<sup>50</sup>

Der Karneval ist die umgestülpte Welt. (LK, 48)

---

<sup>46</sup> Für meine Analyse verwende ich die deutsche Ausgabe des Fischer Verlages: Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. Frankfurt/Main: Fischer 1990. Zuerst erschienen bei Hanser 1969. Für folgende Zitate werden Siglen verwendet. Siehe Literaturverzeichnis.

<sup>47</sup> Hassan, Ihab: "Postmoderne heute", a.a.O., S. 53.

Als eng mit dem Aspekt des Karnevalistischen verknüpft führte Bachtin den Begriff der Polyphonie für die moderne Literatur ein und bezeichnet damit eine dialogische Konzeption des Romans, nach der die Perspektiven verschiedener Figuren gleichberechtigt nebeneinander und neben der des Autors bzw. des Erzählers stehen. Damit sei der monologische Roman, in dem das Autorenbewußtsein über allem stehe, überwunden, und man könne sich wieder der Tradition karnevalisierter Literatur rückbesinnen, denn diese habe „die offene Struktur des großen Dialogs“ bereits realisiert. Nicht zuletzt habe sie dadurch auch die Sprengung von Gattungsnormen gefördert: Bachtins methodisches Verfahren, den Text nicht als statische Struktur, sondern im Beziehungsgefüge seiner Kontexte zu sehen, gehört zu den wesentlichen Ausgangspunkten für die Betrachtung des literarischen Textes als Intertext, wie sie postmoderne Denker, allen voran Julia Kristeva, vollzogen haben. (Vgl. Bachtins bereits 1929 verfaßte, in Deutschland erst 1971 veröffentlichte Arbeit über die *Probleme der Poetik Dostjewskis*.)

<sup>48</sup> Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval*, a.a.O., S. 51.

<sup>49</sup> Hassan, Ihab: „Postmoderne heute“, a.a.O., S. 53.

<sup>50</sup> Für die folgenden Zitate aus Michail Bachtins *Literatur und Karneval* verwende ich das Kürzel LK.



Exzentrizität ist eine besondere Kategorie des karnevalistischen Weltempfindens [...]. (LK, 49)

Der Karneval vereinigt, vermengt und vermählt das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichten. (LK, 49)

Entsprechend bringt sich in Wolfs Figuren immer wieder ein Selbst zur Darstellung, das der von Bachtin beschriebenen exzentrischen Subjektivität als "besondere Kategorie des karnevalistischen Weltempfindens" (LK, 49) entspricht. Wolfs Narr, dessen vermeintliche Naivität und Tölpelhaftigkeit komisch wirken, karnevalisiert das allgemeingültige Wertesystem, indem er sein Unvermögen und seine Unlust, das vermeintlich ernsthafte Leben noch als solches zu begreifen, spielerisch aufdeckt. Er bezieht keine Gegenposition, negiert nichts, stets verhält er sich ambivalent, denn er weiß um die Unzulänglichkeit aller Ideologien. Furchtlos und aller Abgründe, die ihn umgeben, trotzend, begibt er sich ins unüberschaubare Labyrinth verwinkelter Straßen und verwilderter Landschaften, ohne sich je über die erschütternden Ereignisse und merkwürdigen Erscheinungen, die ihm widerfahren, zu wundern. Hindernisse überwindet er mühelos, noch das gefährlichste Abenteuer verursacht ihm nicht die geringste Anstrengung.

## D Dämmerlicht und Nebelschwaden

- zur Befindlichkeit

Bilder der Apokalypse, der Verfinsterung, die Darstellung von labyrinthischer Selbstverwirrung, verbunden mit Krankheit, wahnhafter Vorstellung und körperlichem Verfall, gehören zu den wichtigsten stofflichen Voraussetzungen der Wolfschen Romane und Geschichten.<sup>51</sup> Im folgenden werde ich zeigen, inwieweit Ror Wolf die modernen Bilder der Verdunkelung, der Erstarrung, des drohenden Weltendes für seine Zwecke funktionalisiert und weiterentwickelt hat.<sup>52</sup> Ich lege meinen Ausführungen die Auffassung zugrunde, daß die Befindlichkeit, die seine Texte evozieren, in vielerlei Hinsicht mit der postmodernen Grundstimmung korrespondiert: Denn in dem Maße, in dem seine Prosa die negative Welterfahrung der Moderne thematisiert, demonstriert sie zugleich auch deren Überwindung, indem sie die ihr eigene Negativität ironisch übersteigert und damit aufhebt. Es sei in diesem Zusammenhang auf einen chronologischen Aspekt in Ror Wolfs Werk hingewiesen: Während in seinem ersten Roman *Fortsetzung des Berichts* (1964) das Stimmungsbild von Krankheit, körperlichem Verfall, Tod, Verfinsterung, Zwielicht noch dominiert, thematisiert Ror Wolf in seinen späteren Büchern *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* (1976) und *Nachrichten aus der bewohnten Welt* (1991) die fortschreitende Zerstörung der Umwelt, die Klimaveränderung, drohende Naturkatastrophen. Der ironisch-spaßhafte Umgang mit der ursprünglich negativen Befindlichkeit der Moderne tritt dabei immer stärker in den Vordergrund.

Das grundlegende Moment der Wolfschen Geschichten ist das der plötzlich und unerwartet hereinbrechenden Katastrophe. Diese ereignet sich in fast allen Prosatexten Ror Wolfs in Gestalt eines zumeist schockartigen Umbruchs der landschaftlichen und klimatischen Begebenheiten: extreme Verschlechterung der ohnehin schon miserablen Wetterverhältnisse, plötzlich hereinbrechende Kälte oder Dunkelheit, zuweilen auch seltsames Rauschen oder eigenartige Töne kündigen das drohende Unheil im Vorfeld an. In *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* beispielsweise ereignet sich folgendes:

Ich hatte also ein Rauschen gehört, und dann [...] also die daumennagelgroßen, vielmehr faustgroßen, keine Spur, kopfgroßen Hagelkörner und die durchnäßten Räume in den nördlichen Teilen der Stadt. Ziegelsteine und Glassplitter, mittags

---

<sup>51</sup> Vgl.: Bündgen, Thomas: *Sinnlichkeit und Konstruktion. Die Struktur moderner Prosa im Werk von Ror Wolf*. Frankfurt/Main, Bern, New York: Peter Lang 1985, S. 80ff.

<sup>52</sup> Bilder wie Nacht, Kälte, Labyrinth gehören freilich zu den 'Urbildern' der menschlichen Erfahrung und der Literatur von Anfang an, ich gehe daher für die folgende Analyse von einer typisch modernen Charakterisierung der genannten 'Bildfelder' aus und rekurriere auf die Ausführungen Silvio Viettas. Vgl.: Vietta, Silvio: *Die literarische Moderne*, a.a.O., S. 172ff.

war es nicht besser, wie Streichholzschachteln knackend durch diese Luft platzend oh wirklich bis weit in den Abend hinein [...]. Und ganze Häuser mit ihren Bewohnern ins Meer gespült, einfach ins Meer, und die Menschen die Berge hinaufgetrieben, die Berge stehen schon lange nicht mehr im Gebirge. (GGE, 272f.)

An anderer Stelle kündigt ein beginnender Sturm die nahende Katastrophe an:

Am Waldende begann es zu wehen, ich hatte so was noch niemals gesehen, ein Wehen und Wehen. Ich sah schwere Tropfen an allen Pflanzen hängen, im gleichen Moment brach ein Sturm los, der Himmel war schwarz, die ganze Luft dick, und der ganze Wald wurde zur Erde gedrückt. [...] Ein dicker Nebel kroch über den ganzen Wald, doch es gab keinen Wald mehr. (GGE, 310)

Ror Wolf rekurriert hier auf traditionelle Bilder von Abgrund und Weltende, Verdunkelung, Kälte und Wüste.<sup>53</sup> Er nutzt die bedrohliche, finstere Stimmung, um die fortgeschrittene Erkrankung der Natur, das unausweichliche ökologische Fiasko darzustellen und setzt damit eigene Akzente, welche den realen Hintergrund seiner Texte und deren Aktualität einmal mehr unter Beweis stellen. Die Störung des ökologischen Gleichgewichts wird dort besonders augenfällig, wo Wolf die Landschaft mit Hilfe eines medizinischen Vokabulars beschreibt, das normalerweise zur Charakterisierung von Krankheitsbildern benutzt wird. So erscheint Natur bei Ror Wolf seltsam entzündet, geschwüurig, fiebrig, die beschriebenen Landschaften sind mit "Geschwülsten Schwellungen" (FB, 176) versehen. In *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* berichtet der Erzähler über das "Zerplatzen von Pflanzen" (GGE, 292), während er in *Nachrichten aus der bewohnten Welt* über "die nackten Stellen der Straße und über den tief entzündeten Erdboden" geht. Unter der "ungeheuren Wolkenverwüstung" glaubt er, eine "fauchende Landschaft" (NBW; 169f.) wahrzunehmen. Diese für Ror Wolf typische Wortwahl deutet auf einen weiteren Aspekt der Befindlichkeit in seinen Texten. Die bedrohliche Stimmung wird nämlich nicht nur über die Darstellung einer zerstörten, geschundenen Natur hergestellt, die sich dem Wirken fremder Mächte wehrlos ergeben muß, sondern die Natur selbst wirkt bedrohlich. Diesen Effekt erreicht Ror Wolf durch ungewöhnliche Wortzusammenschlüsse: So weiß der Erzähler beispielsweise über die Gefährlichkeit der "saugenden Sonne" (GGE, 340) oder die "kauende Tiefe" der Schluchten (GGE, 308) zu berichten, oder aber sein Weg führt ihn geradewegs in ein "dunkles aufgähnendes Waldmaul" (FB, 127). Ebenso bedrohlich ist auch die plötzliche Wandlungsfähigkeit der Natur, denn sie macht deren Wirken unberechenbar. So heißt es beispielsweise in *Fortsetzung des Berichts* an einer Stelle:

---

<sup>53</sup> Ebd.

Diese Schluchten Dickichte Klüfte, dieses Zusammenfließen von Himmel und Erde zu einem einzigen. Ja. Und einzudringen ich sagte es schon. Ja. Um das gibt es kein Herum, diese plötzlich sich aufrichtenden Baumstämme, man hat keine Ahnung diese plötzlich. Ja. Wie Gallerte denken Sie sich etwas Derartiges wie Gelee. (FB, 90)

Unbehagen stellt sich auch beim Lesen der folgenden Textpassage aus *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* ein, denn dort verändert sich in der Beurteilung des Erzählers das zunächst friedliche Meer in ständiger Steigerung, bis es schließlich einem gefährlichen Ungeheuer gleicht:

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 knackende bootezerschmetternde Mützen ans Ufer werfende anders ganz anders.

Das teerschwarte heiße tankerdampfende schillernd verschmierte schreiende alles verschlingende kochende breidicke fischlose ja, es ist gut. (GGE, 255f.)

Gleich welche Form das Wolfsche Desaster annimmt, das Ausmaß der Katastrophe bleibt immer ungewiß, denn der Erzähler ist sich der bedrohlichen Situation nicht bewußt. Er gibt die auf ihn hereinbrechenden Geschehnisse emotionslos wieder, ohne deren Tragweite zu ermessen oder mögliche Ursachen zu erkennen. In *Nachrichten aus der bewohnten Welt* begegnet der Erzähler den Ereignissen betont naiv und ahnungslos:

Ich sah ein Gesicht, es schrie, doch ich sah nur den aufgerissenen Mund, ich hörte nichts und ging weiter. Ein vorübergehender Mann sagte, er habe jetzt das Gefühl, daß wir bald in die Luft fliegen würden. Aber ich flog nicht, ich fiel auch nicht um, ich ging leicht dahin, und warum das so war, das wußte ich nicht [...]. (NBW, 216)

Und an anderer Stelle heißt es: "Nachdem die Welt untergegangen war, versuchte ich, mich so angenehm wie möglich zu unterhalten." (NBW, 80) Diese ironisch-lethargische Haltung des Erzählers – sie mag der Haltung einer Gesellschaft entsprechen, die der immer weiter fortschreitenden Zerstörung der Umwelt tatenlos zusieht – wird in *Nachrichten aus der bewohnten Welt* auf die Spitze getrieben. Wie in anderen

Prosatexten nutzt Wolf die Darstellung einer verselbständigten Natur – sie äußert sich hier verstärkt in Gestalt einer Ungezieferplage – als Möglichkeit, eine unheilvolle Atmosphäre zu schaffen, die allerdings durch bewußte Bagatellisierung und Ironisierung wieder in ihr Gegenteil überführt und zuletzt als lustvoller Zustand empfunden wird. So endet die Beschreibung einer gleichsam atomar verseuchten, "mehlweiß überpudert[en]" Landschaft mit der gelassenen Bemerkung:

Ich nahm mir die Zeit, diese Kahlheiten zu betrachten, denn es waren ja nicht nur Kahlheiten, es waren auch Schönheiten; ein milder Himmel wölbte sich über allem [...]. (NBW, 86)

In der Geschichte mit dem bezeichnenden Titel *Der Anfang der Finsternis* wird die Ambivalenz jener negativen Befindlichkeit besonders evident. Die fiktive Situation stellt sich folgendermaßen dar: Der Speisesaal eines Hotels wird von seltsamen Wesen befallen – da finden sich neben "ganze[n] Züge[n] von Maden" auch Tiere, die "aus einem einzigen Schlund" bestehen, oder es handelt sich gar um "tischgroße quallenartige Wesen" (NBW, 95) –, die systematisch die ganze Umgebung abfressen, indem sie "ruhig über den Resten der Mahlzeit liegen, alles unter sich verdauend, die Teller, die Tische, die ganze darunterliegende Welt" (NBW, 95). Die einerseits grausige Atmosphäre wird durch die Unbestimmtheit und die scheinbare Unbemercktheit der Plage, vor allem aber durch die Ungewißheit des Erzählers verstärkt, denn dieser weiß nicht, mit welchen Worten er das zu Beschreibende eigentlich fassen soll:

Etwas, das zusehends wuchs, kroch beutelförmig, mit fadenartigen Beinanhängen, über den Boden des Speisesaals, man sah nichts als eine vollkommene Durchsichtigkeit des Leibes, so daß die Anwesenheit von etwas Weichem, der Vorgang des Kriechens, entweder niemandem auffiel, oder nur durch die im Verhältnis zum Körper auffallend großen glänzenden bösen Augen verraten wurde. (NBW, 94f.)

Andererseits wird das Entsetzen über das scheinbar unaufhaltsame Vordringen der gefräßigen Tiere bereits während des Erzählvorgangs durch ironischen Sprachwitz und paradoxe und daher unglaubwürdige Wendungen durchbrochen, um dann schließlich mit dem Auftreten des Hoteldirektors, der einer Witzfigur ähnelt, ein jähes Ende zu finden. Denn in einer plötzlichen Anwandlung

zog der vom Wetter gegerbte Reiseleiter, ein Mann aus dem Tuxer Gebirge, die Faust aus der Hose hervor und drückte sie dem Hoteldirektor, der diesem Vorgang völlig verständnislos gegenüber saß, mitsamt der Havanna tief in den Mund.

(NBW, 97)

Die zeitlupenhafte Szene verändert die Stimmung im Text grundlegend. Dies gibt dem Erzähler die Gelegenheit, das vorher beschriebene Grauen sofort wieder zu verdrängen und schließlich sogar vollständig zu dementieren, indem er unvermittelt behauptet: "Aus wirklich verbürgten Tatsachen geht das Gegenteil aller derartigen Schilderungen unwiderlegbar hervor." (NBW, 98). Nach dem Schrecken folgt sogleich dessen Relativierung, die gelassene Grundstimmung des Textes gewinnt damit vollends die Oberhand. So schließt die Geschichte mit den beschwichtigenden Worten: "Später begann man zu singen; es kamen auch wieder bessere Tage." (NBW, 98).

Ror Wolfs positive Haltung gegenüber dem Offenen, Nichtbestimmten erscheint mir angesichts der oben angeführten Beispiele ambivalent. Einerseits wird die Überwindung der modernen Befindlichkeit, welche die Unsicherheit und Unfaßbarkeit der 'neuen' Welterfahrung noch als Negativum begriff, durch komische Lakonie und spaßhafte Leichtigkeit angestrebt. In Kapitel V wird unter anderem die spezifisch Wolfsche Darstellung der Vereinzelung und Selbstverwirrung des Subjekts, die wiederum Ausdruck einer zersplitterten Welterfahrung ist, diskutiert: Was sich in der modernen Literatur noch als Schock vermittelt, wird in der zeitgenössischen Literatur, so auch bei Ror Wolf, längst als Normalzustand akzeptiert und teilt sich dem Leser als spaßhafte Lust am Chaos des (post-)modernen Lebens mit. Andererseits übt Wolf gerade durch die ironisch dargestellte Absurdität der Situationen, in denen sich seine Figuren im wahrsten Sinn 'vorfinden', offensichtlich Kritik an dem allzu arglosen und oberflächlichen Umgang mit der eigenen Umgebung. Die Wahrnehmungsfähigkeit der Personen zeigt sich in den Texten Ror Wolfs äußerst abgestumpft und begrenzt. Für eine ausführliche Analyse des hier angedeuteten gesellschaftskritischen Potentials seiner Texte verweise ich auf Kapitel S.

## E Ergebnislosigkeit

- das Prinzip des Scheiterns und das Absurde

Der antike Sisyphos, unter der Strafe der Götter leidend, wälzt Tag für Tag einen schweren Marmorstein eine Anhöhe hinauf. Sobald er glaubt, ihn sicher auf den Gipfel gebracht zu haben, wendet sich der Stein jedesmal, um donnernd in die Tiefe zu rollen. Stetiges fruchtloses Bemühen als höchste Strafe – Sisyphos, der tragische Held der Vergeblichkeit. Im zwanzigsten Jahrhundert tritt ein neuer Held in existentialistischem Gewand auf: Albert Camus' *Le Mythe de Sisyphe*.<sup>54</sup> Obwohl auch Camus die Absurdität des vergeblichen Bemühens betont, ist Sisyphos für ihn kein gequältes Opfer, kein an der Widrigkeit seiner Situation Leidender mehr. Denn in dem Moment, in dem der Stein erneut den Berg hinabrollt, wird jenem Sisyphos eine Pause gewährt. Es ist die Minute des Aufatmens, des Bewußtwerdens seiner Situation. Und er hat sie damit bereits überwunden: Er eilt hinunter, sein Schicksal zu erfüllen, den Stein von neuem berganzuwälzen. Das Bewußtsein von der Vergeblichkeit seiner Situation verleiht jenem Sisyphos, dem Helden des Absurden, seine menschliche Würde. Nach Camus müssen wir uns Sisyphos als einen glücklichen Menschen vorstellen. Als Existentialist schließt Camus in der Tradition Kierkegaards absichtlich das Prinzip Hoffnung aus. Er hält die Unerreichbarkeit des Ziels für unumstößlich und sieht in der Akzeptanz dieser Unerreichbarkeit Sinn und Würde des Menschen begründet. So führt Camus' Akzeptanz des Absurden zwar zu einer gewissen Hoffnungslosigkeit, nicht aber zu Passivität und Resignation. Ein 'Dennoch' richtet Camus' Sisyphos auf und macht ihn erhaben über seine Situation:

Eine Erfahrung, ein Schicksal leben heißt: es ganz und gar auf sich nehmen. Nun wird man aber dieses Schicksal, von dem man weiß, daß es absurd ist, nicht leben, wenn man nicht alles tut, um vor sich selbst die vom Bewußtsein zutage geförderte Absurdität aufrechtzuerhalten. [...] Leben heißt: das Absurde leben lassen. Das Absurde leben lassen heißt: ihm ins Auge sehen.<sup>55</sup>

Ein ähnliches Verständnis der universalen Vergeblichkeit des Daseins findet sich auch bei Ror Wolf. Seine komischen Helden behaupten sich in all dem Unglück, das ihnen widerfährt, sie bleiben ungebrochen. Wolfs Vorliebe für das Absurde des alltäglichen Lebens entspringt der Überzeugung, daß die Sinnfreiheit der eigentliche Sinn des Lebens ist. Mit diesem literarisch vermittelten Paradoxon legitimiert Wolf gewissermaßen die Erhabenheit des Absurden. Denn *sinnfrei* ist nicht gleich *sinnlos*, auch das

---

<sup>54</sup> Camus, Albert: *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde*. Hamburg: Rowohlt 1997. Zuerst erschienen 1942.

<sup>55</sup> Ebd., S. 59f.

Absurde hat seine Logik. Konsequenterweise stellt sich in Wolfs Geschichten das Katastrophale als das Gewöhnliche dar, wobei die Schicksalsschläge und Mißgeschicke, welche die Helden allenthalben heimsuchen, zumeist folgenlos bleiben. Jener übermächtigen Absurdität des 'folgenlosen' Daseins standzuhalten, ist die tatsächliche Stärke des vernunftgeleiteten Menschen, denn trotz seines Verlangens nach Absolutem vermag er es nicht mehr, die moderne Welt auf ein rationales, ganzheitliches Prinzip zurückzuführen. (⇒ Kapitel W).

## F Filmästhetik

- Cuts, Montage, Überblendungen

Die Tendenz der zeitgenössischen Literatur zur filmischen Ästhetik ist offenkundig als Ausdruck einer zunehmend fragmentarisiert empfundenen Realität zu deuten. Ich vertrete die These, daß Wolfs persönliches Interesse für den Film – er hat sich bereits in den sechziger Jahren mit filmischen Projekten befaßt und sich auch durch die spätere Arbeit an einem Autorenfilm intensiv mit Schnitt- und Kamera-Techniken auseinandergesetzt<sup>56</sup> – in seiner literarischen Produktion Niederschlag findet. Dabei ist seine Auseinandersetzung mit dem visuellen Medium nicht nur vor dem Hintergrund einer persönlichen Neigung – man denke dabei an seine Vorliebe für die Filme von Buster Keaton und Jacques Tati – zu diskutieren, sondern auch als Verlangen nach Bewältigungsstrategien angesichts neuzeitlicher Erscheinungsformen von Realität.

Die zwanziger Jahre markieren mit der größeren Bedeutung des visuellen Mediums den Beginn einer sogenannten 'Krise des Erzählens', die zu tiefgreifenden Veränderungen in der literarischen Darstellung von Realität geführt hat. Durch die Möglichkeit des Films, sowohl zeitliche als auch räumliche Simultaneität abzubilden, drangen die Grenzen der konventionellen Erzählkunst einmal mehr in das Bewußtsein der Literaten. Das Unvermögen der Sprache, durch lineare Vermittlung sowohl zeitliche Handlungsvorgänge als auch räumliche Gegebenheiten synchron darzustellen, bedeutete für viele den Untergang der konventionellen Erzählkunst.<sup>57</sup> Jedoch erwiesen sich die vielerorts lautgewordenen Befürchtungen, der Film könnte die Literatur verdrängen, als falsch. Statt dessen traten die beiden Kunstformen in ein vielseitiges und äußerst produktives Verhältnis zueinander. Nicht nur der Film bewirkte eine progressive Ver-

---

<sup>56</sup> In Zusammenarbeit mit Peter Lilienthal entstand zuerst ein Experimentalfilm nach einer Textvorlage Robert Walsers. Der spätere Autorenfilm *Keep Out* entstand 1975 und behandelte das Thema 'Fußball'.

<sup>57</sup> Vgl.: Bisanz, Adam J.: "Linearität versus Simultaneität im narrativen Zeit-Raum-Gefüge. Ein methodisches Problem und die medialen Grenzen der modernen Erzählstruktur". In: Wolfgang Haubrichs (Hrsg.): *Erzählforschung I. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1977, S. 184ff.



änderung der literarischen Ausdrucksformen hinsichtlich der Verdichtung und Komplexität ihrer Wirklichkeitsdarstellung, auch literarische Elemente wurden – neben der bloßen Verfilmung von Literatur – mit in den Film aufgenommen. In ihrem aufschlußreichen Aufsatz über das Verhältnis von "Film und deutsche[r] Gegenwartsliteratur" skizzieren die Autoren Bodo Heimann und Angela Kandt die zentralen gemeinsamen Tendenzen, die sich seit den sechziger Jahren in der Beziehung der beiden Ausdrucksformen abgezeichnet haben. Die Aufhebung der scharfen Trennung zwischen den Kunstrichtungen und die Einbeziehung des Lesers und Zuschauers durch forcierte aktive Beteiligung mittels Fragmentarisierung des Geschehens sind hier ebenso zu nennen wie die Anwendung der Collage zur Vermittlung komplexer Strukturen oder der Verfremdung als Mittel zur Bewußtmachung verkrusteter Sprach- und Verhaltensmuster und schließlich die Reflexion über die eigenen Kunstmittel, also über die Materialität der Sprache und des Bildes.<sup>58</sup> Neben den zahlreichen Gemeinsamkeiten der beiden Kunstformen bleibt ihre Gegensätzlichkeit – Linearität versus Simultaneität – ausschlaggebend für die Überlegenheit des filmischen Mediums über die Literatur. So vertritt Bisanz in seinem Beitrag zum Darstellungsproblem von "Simultaneität im narrativen Zeit-Raum-Gefüge"<sup>59</sup> die Auffassung, daß das herausragende Medium des 20. Jahrhunderts nicht der Roman, sondern der Film sei, da er sich besser zur Vermittlung narrativer Inhalte eigne. Der Film setze das Erbe des Romans mit adäquateren Mitteln fort und erneuere diesen sogar selbst in seiner Struktur.<sup>60</sup> Eine Erneuerung, d.h. Weiterentwicklung literarischen Erzählens durch den Einfluß filmischer Techniken ist sicherlich unbestreitbar, dies versteht sich eingedenk der oben beschriebenen Affinität filmischen und literarischen Erzählens von selbst. Jedoch teile ich nicht die Anschauung Bisanz', nach der die filmische Erzählstruktur die literarische Erzählstruktur quasi *fortsetze*, also graduell ablöse; nicht das Erzählen selbst, so Bisanz, sei überflüssig oder unangebracht, sondern nur die überlieferten Formen des Erzählens, d.h. die literarisch-typographische Vermittlung. Dies würde folglich das Ende der Literatur bedeuten. Dagegen beweist m.E. nicht zuletzt die künstlerische Leistung Ror Wolfs, daß die vielgeführte Diskussion um den 'Tod der Literatur' – die u.a. Roland Barthes in seinem Essay "Am Nullpunkt der Literatur" 1959 ins Leben gerufen hatte und von Schriftstellern wie Hans Magnus Enzensberger oder Peter Schneider im Kontext der 68er-Revolution (allerdings unter politischen Vorzeichen) weitergeführt wurde –, zwar ihren Niederschlag in der literarischen Produktion der meisten Autoren dieser Zeit fand, die Literatur aber gerade durch den Zweifel an ihrem Ausdrucksmedium

---

<sup>58</sup> Vgl.: Heimann, Bodo/Kandt, Angela: "Film und deutsche Gegenwartsliteratur". In: Manfred Durzak (Hrsg.): *Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*. Stuttgart: Reclam 1981, S. 424f.

<sup>59</sup> Vgl.: Bisanz, Adam J.: "Linearität versus Simultaneität...", a.a.O., S. 184-223.

<sup>60</sup> Vgl.: ebd., S. 185 und 213.

und das Mittel der Selbstreflexion in ihrem Fortleben bestärkt wurde. Im folgenden werde ich der Frage nachgehen, an welchen Stellen in der Prosa Ror Wolfs filmische Einflüsse nachweisbar sind. Dabei wird sich zeigen, ob und wie es dem Autor gelingt, spezifisch literarische Qualitäten auszunutzen, die ein Weiterbestehen der literarischen Erzählung gegenüber der filmischen Erzählung plausibel machen.

Viele Erzählpassagen in Wolfs Texten haben eine Nähe zur filmischen Ästhetik. Seine sogenannten Romane und Berichte sowie die Tranchierer-Ratgeber sind in etliche Kurzkapitel unterteilt, von denen die meisten nicht mehr als zwei Seiten füllen, allen voran seine Kurz- und Kürzestgeschichten, die ohnehin auf ihr minimales Erzählgerüst reduziert sind. Sie erinnern an Filmeinstellungen, -schnitte oder -blenden, als ob eine fiktive Kamera jeweils erst eine Szene einfängt, um dann schließlich zur nächsten zu wandern. Auch Wolfs erster Roman, *Fortsetzung des Berichts*, der noch aus einem fortlaufenden Text besteht, vermittelt den Eindruck des Filmschnitts, da die Assoziationen des Erzählers abrupt wechseln und immer wieder durch Erinnerungssequenzen unterbrochen werden: "Meine Bilder erscheinen, Bild um Bild, [...]" (FB, 8) Der Eindruck des filmischen Cuts wird zusätzlich verstärkt, indem der Erinnernde buchstäblich von Bild zu Bild springt, während er seinem Gedankenfluß freien Lauf läßt:

[...] vielleicht meinem Gedächtnis, das in ununterbrochener Folge Bilder ausscheidet, die weich wie aus geschmierten Kanälen aus mir herausrutschen, mit Geräuschen nach nasser Erde, einem würzigen Erdgeruch, und nach Blut. (FB, 71f.)

Hier reflektiert Wolf gewissermaßen in literarisch-bildhafter Form das Prinzip der Collage und der Überblendung, welches dem Gefüge des *stream of consciousness* verwandt ist: Erwartung und Erinnerung, Zukunft und Herkunft, Präsenz und Vergangenheit mischen sich zu einem unbestimmten Zeitmagma und brechen damit aus der von Bisanz angesprochenen Eindimensionalität der Sprache aus. Bisanz hält jedoch auch ein solches Unterfangen, den "Versuch, das undurchdringliche Universum des Unterbewußten und des Emotionellen zu verbalisieren [...] und die Multi-Dimensionalität der seelischen Tiefenschichten mit dem kruden Werkzeug der linearen Sprache zu sezieren"<sup>61</sup> für unzulänglich, denn "parallele Handlungen verlaufen trotz simulierter Gleichzeitigkeit in der syntaktischen Abfolge stets nacheinander und nicht nebeneinander."<sup>62</sup> Selbstverständlich hat der Film letztlich die besseren Möglichkeiten, mehrfache Dimensionalität zu vermitteln: Neben der Darstellung des sowohl zeitlichen als auch räumlichen Nebeneinanders stehen ihm zusätzlich das bewegte Bild und die

---

<sup>61</sup> Bisanz, Adam J.: "Linearität versus Simultaneität...", a.a.O., S. 205.

<sup>62</sup> Ebd., S.199.

vertonte Sprache als darstellende Mittel zur Verfügung. Jedoch ließe sich der von Bisanz vorausgesetzten Eindimensionalität des sprachlichen Zeichens entgegen setzen, daß das geschriebene Wort – zumal bei Ror Wolf – lediglich die Assoziationsbereitschaft des Lesers stimulieren und das bildhaft anschauliche Denken in Gang setzen soll, so daß beim Akt des Lesens selbst eine mögliche Mehrdimensionalität entsteht. Bisanz' Einwand, der Rezipient könne solcherart Wortkunstwerke nicht mehr entschlüsseln<sup>63</sup>, und daher sei die von der Literatur geforderte aktive Imaginationsbereitschaft im deutlichen Nachteil gegenüber der passiven visuellen Aufnahme des Rezipienten beim Film, kann in diesem Zusammenhang kaum als Argument gegen literarische Erzählstrukturen verwandt werden. Denn offensichtlich geht Bisanz hier von einer grundsätzlich verschiedenen Vorstellung des Rezipienten aus als die Autoren zeitgenössischer Literatur, insbesondere Ror Wolf. Im Gegensatz zu Bisanz konturiert beispielsweise der Filmemacher und Autor Alexander Kluge das Bild eines Rezipienten, der sich mittels seiner Phantasie aktiv an der Aufnahme des Films beteiligt: "[...] der Film ist nicht wichtiger als das, was sich der Zuschauer dazu vorstellt."<sup>64</sup> Dabei gewinnen die Leerstellen, die Kluge im Film mittels Schnitttechnik einbaut, an Bedeutung. Wie in der Literatur geben sie dem Rezipienten die Möglichkeit, die eigene Phantasie zu entfalten und die jeweils individuelle Perspektive geltend zu machen.

Ein weiterer problematischer Punkt literarischen Erzählens – im Gegensatz zum filmischen Erzählen –, den Bisanz anführt, ist die direkte Rede, im Speziellen der Dialog. Im Roman müsse der Dialog zum Beispiel unterbrochen werden, um eine hinzukommende Figur einzuführen oder deren Gestik zu beschreiben. Folglich könne, so Bisanz, die Gleichzeitigkeit der Rede im Dialog als synchroner Vorgang nicht graphisch dargestellt werden;<sup>65</sup> dies führt zu einer erheblichen Dehnung des zeitlichen Geschehens, die der Dynamik eines Dialogs nicht entspricht. Ror Wolf löst dieses Problem, indem er den Dialog seiner Helden durch rapide Schnittfolge im Zeitraffer wiedergibt und damit das Tempo der Vorgänge verdeutlicht:

[...] das Auftreten eines Wortwechsels, sie, zitternd, nein, nein, der Wind durchs Fenster hebt ihr ich glaube Negligé, sein Gesicht ruht schnurrbärtig auf ihrem Gesicht, er, mit sauersüßem Lächeln funkelnden Augen die Pistole schüttelnd, Du Dirne oder Du Hure, Händeringen Flehen um Erbarmen auf den Knien seine Beine umklammernd, sie, Verzeihung Entschuldigung Vergebung, aber er, nichts, kalt

---

<sup>63</sup> Vgl.: ebd., S. 212.

<sup>64</sup> Alexander Kluge, zitiert nach: Heimann, Bodo/Kandt, Angela: "Film und deutsche Gegenwartsliteratur", a.a.O., S. 435.

<sup>65</sup> Vgl.: Bisanz, Adam J.: "Linearität versus Simultaneität...", a.a.O., S. 205.

starr stumm mit abgewendetem Gesicht zusammengepreßten Lippen den Zylinder abnehmend, nichts, dreimal dünne Schüsse. (FB, 27)

Ein andere Methode wendet Ror Wolf in *Pilzer und Pelzer* an, wo der Erzähler ausschließlich Antworten gibt, ohne über vorausgehende Fragen zu informieren. Der Leser wird lediglich durch den Hinweis – "Ja, ich antwortete auf die allgemeinen Fragen, als ich in dieses Zimmer trat" (GGE [PP], 21) – auf die verkürzte Erzählweise vorbereitet. Die gleiche Strategie begegnet uns in *Fortsetzung des Berichts*, wo die wiederkehrende Antwort "Ja" (FB, 89ff.) gleichsam als Mittel der Rhythmisierung eingesetzt wird. Dort, wo der Autor die Anstrengung der Sprachverkürzung nicht vornehmen will, instrumentalisiert er die vermeintliche Unzulänglichkeit der sprachlichen Erzählung als Mittel der Ironie, indem der Erzähler nur lakonisch bemerkt: "Daß sich das alles viel schneller abspielt, als ich es hier erzähle, versteht sich von selbst." (NBW, 57) In diesem Zusammenhang offenbart sich ein wichtiger Vorteil der literarischen Erzählung gegenüber dem Film. Anders als die Literatur kann sich der Film nicht einfach über eine große Zeitspanne hinwegsetzen, es sei denn, er arbeitet mit Einblendungen, die jedoch im Film viel künstlicher wirken als im Roman. So wird beispielsweise in Wolfs früher Geschichte *Mitteilungen aus dem Leben des Vaters* die absurde Tatsache, daß der Vater 'plötzlich' doch wieder Fett ansetze, in einem einzigen Satz abgehandelt; zudem werden scheinbar gleichzeitig ablaufende Ereignisse beschrieben, welche die gewohnte Zeitvorstellung des Lesers vollends außer Kraft setzen:

Plötzlich setzte er doch wieder Fett an. Er las im *Thüringer Volk* und ein bißchen im *Neuen Deutschland*, zog andere Saiten auf und fand seinen Löffel nicht neben dem Teller und seine Stimme war gut zu hören plötzlich von allen Seiten und plötzlich doch wieder ein Ausflug, plötzlich standen wir doch wieder auf einem Aussichtsturm und dieser Platz schien ihm geeignet, einen Blick in meine Zukunft zu werfen. (DND, 105)

In gleicher Weise verhält es sich mit der Zeitdehnung: Während der Zeitfaktor in der Erzählung fiktiv und manipulierbar ist, bleibt er im Film immer faktische Realität. Hier gewinnt ein weiterer Vorteil des Buches gegenüber dem Film an Bedeutung: Im Gegensatz zum Schriftsteller bleibt der Drehbuchautor im Film immer auf die Vorgabe eines bildhaft fixierten und daher konkreten Bildes angewiesen.<sup>66</sup> Ror Wolf nutzt diesen Vorteil der verschriftlichten Erzählung exzessiv. Statt die psychologische Tiefenstruktur seiner Figuren zu entfalten und ihnen eine klare charakteristische Kontur zu

---

<sup>66</sup>Vgl.: ebd., a.a.O., S. 207ff.

verleihen, präsentiert er sie nur schemenhaft und unbestimmt. Dieser fehlenden Innenräumlichkeit der Charaktere entspricht eine Auflösung des Raums in globale Szenarien: Wolfs Schauplätze und Landschaften zeigen sich gleichermaßen universell und plastisch wie seine zu Schablonen erstarrten Protagonisten. Allerdings stellt die extreme Kulissenhaftigkeit von Wolfs Raumangaben – Himmel, Horizont, Ferne, Meer – zugleich eine Anleihe beim Film dar, worauf Chris Bezzel zu Recht hingewiesen hat.<sup>67</sup>

Wolfs Neigung zur filmischen Ästhetik drückt sich auch in der Konzeption seiner Figuren aus. Ihre Naivität, ihre Verblüffung über das alltägliche Leben, ihre grotesken Reaktionen und dazu die komischen Kommentare des Erzählers erinnern an die 'Slapstick-Comedy' des frühen amerikanischen Stummfilms – neben Buster Keaton trifft man auf große Namen wie Sten Laurel und Oliver Hardy sowie Charlie Chaplin. Wie der Held in Keatons Filmklassiker *Sherlock Junior* in seiner Phantasie sämtlichen ihm zugeordneten Todesarten mit spielerischer Leichtigkeit entgeht, während ihm im 'wirklichen' Leben banalste Kleinigkeiten mißlingen, so 'gleiten' auch Wolfs Helden ohne größere Anstrengung oder nennenswerte Hindernisse von einem Abenteuer ins andere, von einem Schauplatz zum nächsten, wobei sie allerorts mit den unvermittelt erscheinenden Tücken des Alltags, mit "kolossale[n] Unwichtigkeit[en]" (NBW, 29) zu kämpfen haben und dabei ihre eigene Absurdität bloßstellen.

So kann die Titelgeschichte von *Danke schön. Nichts zu danken* – sie ist in sechzehn Kurzkapitel unterteilt – auch als Hommage an Buster Keaton gelesen werden.<sup>68</sup> Durch schnelle Schnitte und bewegte Bilder erreicht Wolf ein sehr hohes erzählerisches Tempo, das unweigerlich an die für Keaton typischen Actionszenen erinnert. Gleichermaßen unwahrscheinliche wie überraschende Vorkommnisse scheinen sich zu meist gegen Lemm, den Protagonisten von *Danke schön. Nichts zu danken* – er begegnet uns auch in zahlreichen anderen Prosastücken, z.B. als stets herbeizitiertes Wissenschaftler in *Raoul Tranchirers Welt- und Wirklichkeitslehre* –, zu verschwören, so daß er nur mit dem naiven Urvertrauen, welches auch Keatons Helden zueigen ist, die Situationen meistert. Kaum hat die Figur sich an einen Schauplatz gewöhnt, wird sie durch absurde Ortswechsel schon in das nächste Abenteuer befördert. So wie Keaton "mit großem Raffinement die Absurdität des Filmschnitts" auf die Spitze treibt, indem er "plausibel zusammenführt, was zeitlich und örtlich nicht zusammengehört"<sup>69</sup>, arbeitet auch Ror Wolf an seiner eigenen Interpretation der ihn umgeben-

---

<sup>67</sup> Vgl.: Bezzel, Chris: "Warenform und Metafiktion. Zur Erzähltechnik von Ror Wolf". In: Lothar Baier (Hrsg.): *Über Ror Wolf*, a.a.O., S.112.

<sup>68</sup> Vgl.: Sokolowsky, Kay: "Tausend Leser. Ror Wolf hat kein Talent zum Krachmachen". In: *Junge Welt*, 30. November 1995.

<sup>69</sup> Koebner, Thomas (Hrsg.): *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare*. Band 2. 1913-1946. Stuttgart: Reclam 1995, S. 102.

den Realität, indem er seine Leser mit abruptem Szenenwechsel, unlogischen Assoziationsverknüpfungen und ungewöhnlichen Überblendungen verblüfft. Auch die übersteigerte Gestik und Mimik der unvermittelt auftauchenden Personen, wie sie dem Leser schon in der *Fortsetzung des Berichts* begegnet, läßt auf Wolfs ausführliche Kenntnis der 'Slapstick-Comedy' schließen:

Aber ich mache Gebärden als könne ich sie nicht verstehen, ich bohre und rüttle mit den Fingern im Ohr, schwenke bedauernd die Arme, schüttle die Schultern, ich deute mit meinem ganzen Körper das Nichtverstehen an [...]. (FB, 71)

Solche Bezüge zur amerikanischen Stummfilmzeit der zwanziger Jahre ließen sich ohne Mühe fortsetzen. Auf das in den fünfziger Jahren entstandene Werk des Franzosen Jacques Tati sei im Kontext der Wolfschen Filmthematik hingewiesen. Die genauere Analyse von Tatis berühmtem Kinostreifen *Les Vacances de Monsieur Hulot* offenbart eine Fülle von Parallelen – sowohl inhaltlicher als auch methodischer Art – zu Ror Wolfs Werk. Sie machen das fruchtbare Wechselverhältnis von Literatur und Film nur allzu deutlich.

Die Aktualität von Wolfs filmischer Schreibweise und Themenwahl verdeutlicht folgende Parallele zu dem 1991 entstandenen Film *Barton Fink* der Brüder Joel und Ethan Coen, deren Kino als "das wohl avancierteste und intellektuellste der amerikanischen Postmoderne"<sup>70</sup> bezeichnet wird. Auch die Brüder Coen durchforsten mit bösem Blick auf Naivitäten die einzelnen Genres und ihre Geschichten, "stets zitierend, skelettierend und neu collagierend."<sup>71</sup> Im Film gerät der junge Schriftsteller Barton Fink in die Maschinerie der Filmindustrie, für die er als Drehbuchautor nach Hollywood reist. Im Hotel Earle, in dem Barton ein Zimmer bewohnt, gerät die Wirklichkeit für ihn langsam aus den Fugen. Die Arbeit an seinem Drehbuch will ihm nicht gelingen, er freundet sich mit seinem Nachbarn Charlie Meadows an, der – wie sich später herausstellt – ein gesuchter Serienmörder ist. Nachdem Meadows die Frau ermordet, mit der Barton eine Nacht verbracht hat, schreibt der Autor unter Schock sein Drehbuch, das letztendlich vom Produzenten abgelehnt wird.

Die Ähnlichkeit zu *Fortsetzung des Berichts* ergibt sich, abgesehen von den labyrinthisch angelegten, endlos erscheinenden Gängen des Hotels und dem stets präsenten schmutzig braun-gelben Schummerlicht in den Zimmern, auch aus einer ganz bestimmten Szene: Dort löst sich in einer unerträglichen Hitze die strukturierte, mit Blu-

---

<sup>70</sup> Koebner, Thomas (Hrsg.): *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare*. Band 4. 1982-1994. Stuttgart: Reclam 1995, S. 356.

<sup>71</sup> Ebd.

menmuster bedruckte Tapete im Hotelzimmer von den Wänden – hinter denen das ständige Gluckern der 'pipes' zu hören ist –, während aus dem Nachbarzimmer merkwürdiges Gelächter und Stöhnen dringt, das zu einem korpulenten Mann, nämlich John Goodman alias Charlie Meadows, gehört. Und in *Fortsetzung des Berichts* steht zu lesen:

Diese wie soll ich sagen verwelkte ja oder vertrocknete Tapete, von Fingerabdrücken und angelegten Köpfen grauflechtig, mit umgebogenen Nagelkuppen, Falten und Poren, aufgedruckten Blumenbüscheln. Diese Wände, hinter denen Geräusche hervordringen, das Rauschen von Wasserleitungen, das gluckernde Abfließen von Spülwasser oder Waschlauge und dazwischen Stimmen, die sich zurufen. Es ist die Rede von einer vergangenen Nacht, von abgelegten Kleidungsstücken, von einer Überraschung beim Hinlegen, eine Person lacht, als lache sie ihren ganzen und wahrscheinlich dicken schwerbeweglichen Körper zum Mund heraus [...].  
(FB, 16)

Zwar kann man nicht davon ausgehen, daß Ror Wolfs Roman den Brüdern Coen als Vorlage für *Barton Fink* gedient hat. Dennoch geben die auffälligen Ähnlichkeiten in Raum- und Bildgestaltung, Farbgebung und Darstellung der Wahrnehmung Anlaß zu der Behauptung, daß Ror Wolf schon frühzeitig maßgebliche Momente postmodernen Bewußtseins empfunden und literarisch umgesetzt hat.

Es sei an dieser Stelle der kurze Hinweis gestattet, daß neben dem Film als Hauptvertreter populärer Kultur auch Comicvorlagen Eingang in Ror Wolfs Texte gefunden haben. Die Voraussetzungen hierfür sind prinzipiell mit der Integration filmischer Elemente vergleichbar. Die Charaktere in Wolfs Texten unterscheiden sich oft kaum von den eindimensionalen, schematischen Figuren aus Comicbüchern, ihre strenge Stilisierung und Symbolhaftigkeit verstärken diesen Eindruck. Außerdem erinnert die intensive Beschreibung von Geräuschen und deren klangliche Realisation an lautsprachliche Ausdrücke, wie sie für den Comic typisch sind. So meint der Erzähler in *Fortsetzung des Berichts*, beim Vorübergehen an einem Bäckerladen "das Kreischen Quietschen Knarren der aufgehenden Backofentür" (FB, 52) zu hören. Nur in einem Comicstrip kann eine aufgehende Tür wirklich 'kreischen', hier ist nicht einmal die Ausdrucksmöglichkeit des Films ähnlich intensiv. Wolf hat ganz offensichtlich ein starkes Interesse daran, umgangssprachliche, außerliterarische Kunst- und Ausdrucksformen in seine Texte zu integrieren, vor allem aber solche, die sich durch eine bildhafte (nicht metaphorische!) Sprache vermitteln.

## G Gattungsmetamorphosen

- das intertextuelle Spiel mit den Genres

Ob Trivialroman, stilisierte Prosa, Gruselgeschichte, Märchen, Satire, phantastische Erzählung oder Abenteuerroman – es ist unmöglich, einen verbindlichen Gattungsbegriff für die Prosa Ror Wolfs zu finden. Der Mangel an Verbindlichkeit verdankt sich ästhetischem Kalkül, denn Wolfs Verfahren, konventionalisierte literarische Modelle zitierend und parodierend in seine Texte einzubauen und miteinander zu kombinieren, gehört zu den charakteristischen Merkmalen seiner Arbeitstechnik. Damit steht er nicht allein: Begriffe wie 'Metafiktion' und 'Intertextualität' sind spätestens seit Ende der 60er Jahre in aller Munde und wurden innerhalb der postmodernen Diskussion neu bewertet<sup>72</sup>. Im folgenden werde ich die spezifisch intertextuelle Qualität der Wolfschen Texte herausarbeiten.

Mit ihrer paradigmatischen Studie über *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscience Fiction*<sup>73</sup> hat Patricia Waugh den Terminus der Metafiktion in die literaturwissenschaftliche Diskussion eingeführt und grundlegende theoretische Maßstäbe gesetzt. Waugh zufolge sind Texte, die ihrem Status als Kunstwerk besondere Aufmerksamkeit widmen und damit die grundsätzliche Frage nach dem Verhältnis von Fiktion und Realität aufwerfen, metafiktionale Texte. Indem der Autor seine eigenen Methoden der Textkonstruktion offenlegt, bringt er nicht nur die fundamentalen Strukturen narrativer Fiktion ins Wanken, sondern reflektiert im Text die Möglichkeit, Wirklichkeit unmittelbar und objektiv wiederzugeben. Statt dessen wird Sprache als unabhängiges, eigenständiges System verstanden, das seine eigenen Bedeutungen generiert, indem es die jeweils bestehenden gesellschaftlichen Strukturen verinnerlicht und über den eigendynamischen und kontinuierlichen Prozess der Konventionalisierung weitertransportiert. Metafiktionale Texte zeigen, daß sowohl die Persönlichkeit des Autors als auch die des Lesers und was wir gemeinhin als reale Welt ansehen, nur Entwürfe sind – geschaffen und vermittelt durch bereits vorhandene, historisch gewordene literarische und gesellschaftliche Paradigmen. Demnach sind jedem Individuum die Diskurse seiner Zeit unweigerlich eingeschrieben (eine erkenntnistheoretische Voraussetzung, die schon zum Begriff der Intertextualität führt, auf den ich nachfolgend eingehen werde). Dieser Umstand verursacht ein Dilemma: In dem Versuch, die

---

<sup>72</sup> Das Verfahren der Intertextualität wurde insofern neu bewertet, als es nicht mehr ausschließlich als bewußt eingesetztes Verfahren verstanden wurde wie seit ihren Anfängen in der Antike, sondern als zwangsläufiges Konzept jeder Äußerung — sei sie schriftlicher oder mündlicher Natur.

<sup>73</sup> Waugh, Patricia: *Metafiction. The Theory and Practice fo Self-Conscious Fiction*. London: Methuen 1984.



Unverbindlichkeit von Sprache zu entlarven, bleibt dem Autor nichts anderes übrig, als sich eben jener Sprache als Instrument seiner Analyse zu bedienen (die ja ebenso unverbindlich ist), und so wird Sprache schnell zum Gefängnis, aus dem es keinen Ausweg gibt; mit dem Ergebnis, daß der literarische Text in bloßer Reflexion verharrt und letztendlich langweilig wird. Die ideale Metafiktion nimmt sich dieses Dilemmas an, indem sie das Problem zwar thematisiert, aber dennoch produktiv zu nutzen weiß: Mit der Form der Parodie legt sie einerseits die Konventionalität und Fiktionalität realistischer Narrationen offen, weiß sie aber andererseits zu nutzen, indem sie konventionelle Erzählformen für ihre eigenen Zwecke funktionalisiert. Das ist vor allem dort der Fall, wo die realistische Schreibweise die Kontrolle über den Roman behält und damit den Hintergrund bildet, vor dem sich die experimentellen Strategien des Autors deutlich abheben.<sup>74</sup>

So sind beispielsweise Ror Wolfs *Ratgeber* insofern Metafiktionen, als sie die Form der Parodie nutzen, um die obsoleten Welterklärungsmodelle des 19. Jahrhunderts bewußt zu machen, ohne sie zu negieren und sich dadurch in einer leerläufigen Reflexion über die Nichtigkeit der Sprache zu verlieren. Statt dessen macht sich der Autor die Sprachwendungen der historischen Ratgeber-Literatur zueigen und verfremdet deren konventionalisierte Strukturen, indem er sie in ironischer Übertreibung zitiert. Gerade dadurch kann er ihre Autorität unterminieren. In den Romanen allerdings überwiegt der experimentelle Anteil metafiktionaler Strategien, weshalb es Ror Wolf nicht immer gelingen mag, das Interesse seiner Leser über lange Textstrecken wachzuhalten. Der Spannungsbogen, an dem sich der Rezipient durch das Labyrinth aus verschiedenen Genres und Gattungen hangeln könnte, fehlt. Durch die ständige Zitation wird Wolfs Sprache tautologisch, denn ihr fehlt der Bezug zur Wirklichkeit. Vielleicht hat Ror Wolf diese Schwierigkeit erkannt und sich deshalb der Form der 'kleinen Prosa' zugewandt. Erst die Kürzest- und Kurzgeschichten erlauben es Ror Wolf, dem experimentellen Gewicht seiner Arbeit nachzugeben, ohne sich den Zwängen konventioneller Unterhaltungsmuster unterwerfen zu müssen. In der kleinen Form kann er die herkömmliche Erzählung verweigern, seinem Mißtrauen der Sprache gegenüber Ausdruck verleihen und die Methoden dieser Verweigerung zum ästhetischen Formprinzip erheben, ohne den Leser zu langweilen. Das Gegenteil ist der Fall. Leser und Autor bilden eine Lachgemeinschaft, indem der Erzähler seinen Schabernak mit der konventionellen Erwartungshaltung des Rezipienten treibt.

---

<sup>74</sup> Beispielhaft hierfür sind die Romane von Margaret Atwood, deren literarisches Werk besonders im Kontext der 'historiographic metafiction' (Patricia Waugh) zu sehen ist: Ihr jüngster Roman *Alias Grace* liest sich oberflächlich wie ein konventionell geschriebener historischer Roman, auf den zweiten Blick jedoch offenbaren sich dem aufmerksamen Leser metafiktionale Reflexionen und Anspielungen, die den oben beschriebenen Effekt der Verfremdung haben.

In der Geschichtensammlung *Nachrichten aus der bewohnten Welt* beispielsweise täuscht Wolf dem Leser vor, daß er es hier mit objektiver Informationsweitergabe zu tun bekomme, um ihn dann ins Leere laufen zu lassen. Mit der Parodie des journalistischen Genres wird dem Leser die Vergeblichkeit einer wertneutralen, unperspektivischen und universalen Form der Darstellung vor Augen geführt. Ein ähnliches Spiel treibt Wolf in seinem Romandebüt *Fortsetzung des Berichts*. Bereits im Titel wird signalisiert, daß es sich hierbei offenbar um die Erzählung einer wahren Begebenheit handelt, die sich gegen reine Fiktion abhebt. 'Frißt' der Leser sich freilich durch die phantastischen Wort-Verschlingungen hindurch – immerhin werden hier die Vorgänge einer ausufernden, monströsen Mahlzeit beschrieben –, so erkennt er spätestens nach ein paar Seiten, was es mit der vermeintlichen Faktizität auf sich hat. Dort, wo er die vertrauten Komponenten einer wohlstrukturierten Übermittlung relevanter Geschehnisse vermutet – stringenter Aufbau, konkreter Sachverhalt, objektive und sachgerechte Wortwahl –, wird der Rezipient enttäuscht. Statt dessen bleibt es bei vagen Andeutungen und Unschärfen, die mit dem Genre der Berichterstattung kontrastieren. Der Leser muß sich durch ein verworrenes Dickicht von Sätzen schlagen, Nebensächlichkeiten als essentielle Begebenheiten hinnehmen und schließlich selbst den Versuch unternehmen, das dicht verwobene Netz von Vorgängen und Ereignissen zu entflechten.

Ähnlich verhält es sich mit dem sogenannten 'Reise-Roman' *Die Gefährlichkeit der großen Ebene*. Er steht mit seinen phantastischen Streifzügen durch unbekannte Landstriche in der Tradition der Reiseberichterstattung, die natürlich ebenfalls parodiert wird. In *Pilzer und Pelzer* dagegen greift Wolf das Genre des Kriminalromans ironisch auf. Zudem wollen sich die unter dem Pseudonym 'Raoul Tranchirer' verfaßten *Ratschläger*-Bände als universale 'Welt- und Wirklichkeitslehren' verstanden wissen: Sie parodieren damit die Vorgabe der Anstands- und Sittenbücher des ausgehenden 19. Jahrhunderts, als deren erstes Exemplar das bahnbrechende Werk von Adolph Freiherr von Knigge *Über den Umgang mit Menschen* von 1788 gelten darf. Sechzig Jahre nach der ersten Auflage des 'Knigge' verfaßte Gustave Flaubert das *Wörterbuch der Gemeinplätze*, eine beißende Parodie auf seinen Vorgänger von 1788. Dort, wo Knigge noch naiv an die Universalität und Erklärbarkeit allgemeiner Zustände glaubt, verfährt Flaubert schon nach dem Tautologie-Prinzip, das auch Ror Wolf – gleichwohl in erheblich gesteigerter Form – als Grundvoraussetzung seiner *Ratschläger* durchblicken läßt: Nichts ist plausibel erklärbar, denn alles ist so, wie es ist, weil es so ist, wie es ist.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> ⇒ Kapitel W.

Es ist deutlich geworden, daß das Verfahren der Metafiktion den literarischen Bezügen, auf die sich ein Text beruft, eine neue Bedeutung verleiht. Unweigerlich sind wir mit der Frage beschäftigt, auf welchen diskursiven Kontext die jeweilige Sprache eines Textes Bezug nimmt. Welcher Primärtext liegt der Geschichte zugrunde, die wir gerade lesen? Nun ist diese Frage im Zusammenhang mit der Parodie für gewöhnlich noch recht einfach zu beantworten, doch das Konzept, das sich hinter dem Terminus 'Intertextualität' verbirgt, ist weitaus komplexer. Die theoretische Diskussion um das Phänomen der Intertextualität entflamte zunächst in Frankreich im Kontext der kulturellen Umwälzungen der 68er-Generation und veränderte das Verständnis von Kunst, Literatur, Text und Subjektivität radikal. Julia Kristeva prägte den Begriff in Anlehnung an Bachtins Konzept der Dialogizität, das dieser bereits in den 20er Jahren entwickelt hatte<sup>76</sup>. Bachtin betrachtet Sprache nicht als linguistisches System oder als Ausdruck eines einzelnen Subjekts, sondern definiert sie als Bestandteil eines sozialen Feldes, in dem jede Äußerung die Absorption einer anderen darstellt und sich gleichzeitig auf die folgende bezieht. Entsprechend entstehen literarische Texte erst aus ihren funktionellen und oppositionellen Beziehungen zu anderen Texten heraus. Als logische Konsequenz müssen Ambivalenz und Polyphonie als zentrale Eigenschaften von Literatur (und Sprache überhaupt) gesehen werden. Julia Kristeva weitet nun Bachtins Textverständnis radikal aus. Ihre Bestimmung von Intertextualität korrespondiert mit dem französischen Poststrukturalismus Derridas, der jeden Text als Teil eines universalen Intertextes definiert. Ähnlich versteht der amerikanische Dekonstruktivismus Intertextualität als Grundvoraussetzung aller Texte oder Äußerungen, "since each text or utterance is an interweaving or 'textile of signifieres' whose signifieds are by definition intertextually determined by other discourses"<sup>77</sup>. Diese radikalisierte Auffassung von Intertextualität, macht die literaturwissenschaftliche Betrachtungsweise eines Textes allerdings nahezu unmöglich: Indem Kristeva davon ausgeht, daß der Text sich im freien Spiel der Signifikanten selbst produziert, negiert sie nicht nur das einheits- und identitätsstiftende Subjekt, sondern auch den Aussagewert von Literatur überhaupt. Der Autor degeneriert zum bloßen Projektionsraum des intertextuellen Spiels, und auch der Leser löst in der Pluralität intertextueller Bezüge seine Identität auf – das macht jeden Interpretationsversuch hinfällig. Um diesem Dilemma postmoderner Interpretationen zu entgehen, sind einige Literaturwissenschaftler zu der Auffassung gelangt, daß die Zielgerichtetheit von Literatur trotz ihrer bewußten oder unbewußten Intertextualität akzeptiert werden muß, da der fiktionale Bezug zu einer wie auch

---

<sup>76</sup> In: Bachtin, Michail: *Probleme der Poetik Dostojewskis*. Schramm: München 1971.

<sup>77</sup> [Stichwort:] "Intertextuality". In: *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press 1995.

immer gearteten Wirklichkeit nicht generell negiert werden kann.<sup>78</sup> Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Betrachtung ist dann die Frage, wie Wirklichkeit im konkreten Text modelliert wird. Konsequenterweise erscheint Intertextualität aus dieser Perspektive als ein spezifisch benennbares und analysierbare Verfahren neben anderen. Konkret interessiert den Literaturwissenschaftler, was ein Autor mit dem Rückgriff auf vorangegangene Texte bezweckt hat.

Der prominenteste Vertreter einer solchen Auffassung von Intertextualität ist der französische Literaturwissenschaftler Gérard Genette, der in seinem Buch *Palimpseste*<sup>79</sup> eine differenzierte Analyse aller möglichen Formen von 'Transtextualität' unternimmt, innerhalb derer Intertextualität als Unterkategorie transtextueller Phänomene zu verstehen ist. Genette zufolge ist Intertextualität eine bewußt eingesetzte Arbeitstechnik. Der Autor setzt seinen Text aus Teilen anderer Texte zusammen. Im Focus seines Interesses stehen alle Beziehungen eines Romans oder einer Geschichte, die über das Geschriebene hinaus gehen. Indem Genette intertextuellen Phänomenen eine gleichberechtigte Rolle neben metatextuellen (kommentierender Bezug auf einen anderen Text) und hypertextuellen Strategien zuspricht (transformierender Bezug auf einen anderen Text, z.B. durch Parodie)<sup>80</sup>, setzt er sich kritisch von der radikalen Intertextualitäts-Theorie Julia Kristevas ab. Er konzentriert sich ganz konkret auf die Rückverfolgung der Quellen und erkennt – ähnlich wie es Bachtin getan hat – der Intention des Autors und seiner zielgerichteten Rezeptionssteuerung eine zentrale Bedeutung zu.

Obwohl ich für meine Analyse Genettes akribische Unterscheidung der verschiedenen Arten von Transtextualität nicht übernehmen werde, halte ich sein Verständnis von Intertextualität für geeignet, die literarischen Anspielungen, die Ror Wolf in seinen Texten installiert, nachzuweisen. Zwar teilt Ror Wolf in gewisser Weise die radikale Auffassung, daß jeder Text durch andere Texte konditioniert wird und daß jede Äußerung mit anderen Äußerungen in Beziehung zu setzen ist. Als Schriftsteller aber – der von den weitreichenden Implikationen des philosophischen Phänomens absehen muß, um überhaupt noch Schreiben zu können – hält er an der Grundannahme fest, daß der von ihm konzipierte Text einen gewissen Verweisungscharakter behält, das Autor-subjekt also über Art und Verwendung der Intertexte bewußt verfügen kann.

---

<sup>78</sup> Vgl. Iser, Wolfgang/Dieter Henrich (Hrsg.): *Funktionen des Fiktiven*. München: Wilhelm Fink Verlag 1983. Die Autoren beispielsweise setzen eine notwendige Beziehung zwischen Realität und Fiktion voraus. Beide stünden in unlösbarem Zusammenhang, ohne kongruent zu sein, denn gerade aus ihrer Differenz resultiere die Zielgerichtetheit von Literatur, welche die Texte wieder in den Kontext von Produktions- und Rezeptionsvorgängen stellt.

<sup>79</sup> Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993.

<sup>80</sup> Einen pointierten Überblick der verschiedenen Typen von Transtextualität bei Gérard Genette gibt Alexa Hennemann. Vgl.: Hennemann, Alexa: *Die Zerbrechlichkeit der Körper. Zu den Georg-Büchner-Preisreden von Heiner Müller und Durs Grünbein*. Frankfurt/Main: Peter Lang 2000.

In jedem Fall aber – und hier läßt sich der Bogen zum eingangs diskutierten Begriff der Metafiktion spannen – erscheint Intertextualität bei Ror Wolf nicht bloß als ein Schreibverfahren neben anderen; vielmehr steht Intertextualität als zentrales Konstruktionsprinzip im Vordergrund: Wolfs Prosa ist autoreflexiv, sie hebt ihren fiktionalen Status und die Voraussetzungen, auf dem dieser Status beruht, eigens hervor.

Neben zahlreicher konkreter Intertexte wie etwa Anspielungen auf Robert Walser, Peter Weiss, Alfred Döblin, Frank Kafka oder Jules Verne bezieht sich Ror Wolf auch auf Genres und Gattungen. Hierzu gehört das ironische Spiel mit den tradierten Normen der Kurzgeschichte. Wolf übertreibt die erzählerische Reduktion und Komprimierung der klassischen 'short story' derart, daß seine Minimalerzählungen – beispielsweise in *Mehrere Männer* – schon als Auflösungsformen der Gattung bezeichnet werden müssen.<sup>81</sup> Wolfs Kürzestgeschichten verstehen sich, so Karl Riha, als "parodistische Gegensatzung und damit als Spiel mit den Inhalten und Formen [...] der Kurzgeschichte."<sup>82</sup> Tatsächlich finden sich in den jeweiligen Prosastücken aus *Mehrere Männer* alle maßgeblichen Signifikanten des Genres: Ein Ereignis wird abrupt und schlaglichtartig der selbstverständlichen Alltäglichkeit enthoben und ohne Deutung in einem ebenso abrupten und offenen Ende wieder in seinen gewohnten Zusammenhang zurückgeführt. Der Handlungsbogen ist geradlinig entwickelt, das Geschehen hart gefügt und punktuell-ausschnitthaft gedrängt.<sup>83</sup> Allerdings unterlaufen Wolfs Prosaskizzen diese Bestimmungen, indem sie sich in parodistischer Maßlosigkeit selbst aufheben: Beispielsweise treibt Wolf die in der Kurzgeschichte geforderte Augenblicksnotierung durch übermäßig komprimierte Darstellung auf die Spitze, die jeder Ernsthaftigkeit entbehrt. So besteht die wohl kürzeste Minimalerzählung Wolfs aus nur vierzehn Worten:

Ein Mann hatte sich bei einem Spaziergang verlaufen. Man hat ihn niemals wieder gesehen. (DND [MM], 180)

Wolf bedient sich hier des scheinbar stichhaltigen Nachrichtenstils. Auch damit parodiert er das Genre der Kurzgeschichte. Denn die Kurzgeschichte unterliegt als "Kind der modernen Tageszeitung"<sup>84</sup> neben der Umfangsbegrenzung durch die Vorgabe

---

<sup>81</sup> Vgl.: Riha, Karl: "Kürzestgeschichten... am Beispiel von Helmut Heißenbüttel und Ror Wolf". In: Dominique Iehl/Horst Hombourg (Hrsg.): *Von der Novelle zur Kurzgeschichte*. Frankfurt/Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang 1990, S. 113.

<sup>82</sup> Ebd., S. 115.

<sup>83</sup> Vgl.: Best, Otto F.: *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. 2. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer 1982, S. 277.

<sup>84</sup> Riha, Karl: "Kürzestgeschichten... ", a.a.O., S. 114.

der Druckspalte auch den formalen Charakteristika des Nachrichtenwesens. Schnellste Reaktion auf aktuelle Ereignisse und die kurze Wiedergabe ihrer wesentlichen Inhalte sind hier ebenso wichtig wie die formalen Kriterien des fragmentarisch Unabgeschlossenen. Natürlich wird auch die vermeintliche Faktizität der Wolfschen Berichterstattung in Geschichten wie der folgenden ad absurdum geführt:

Am Ende einer Verwirrung sprangen zwei Männer vom Dach eines Hauses herab. Der eine fiel auf die Straße, wo er sich unter die Menge mischte. Der andere stürzte in einen Kanal und schwamm durch das schwarze Wasser zum gegenüberliegenden Ufer. Einem Schleppkahn, an dem er vorbeikam, rief er ein lautes Grüß Gott zu. Aber nun geschah etwas, womit niemand an dieser Stelle gerechnet hatte, in diesem schweren trägen dick in die Dunkelheit hineinfließenden Moment. Das ist eine trotz ihres blutigen Ausgangs eigentlich doch recht hübsche Geschichte. (DND [MM], 225)

Hier wird die traditionelle Hierarchie von Anfang, Höhepunkt und Ende einer Geschichte dreist unterlaufen, indem der Erzähler die eigentliche Klimax einfach auspart: "das Sensationelle wird sozusagen von unten her"<sup>85</sup> angesteuert, um es dann in Bedeutungslosigkeit verpuffen zu lassen; folglich entpuppt sich die vermeintliche Faktizität als unglaubwürdig, denn der Leser wird keineswegs über die eigentliche Sensation aufgeklärt.<sup>86</sup>

An anderer Stelle unterläuft Wolf die von Virginia Woolf formulierte Minimalanforderung an den Prosaschriftsteller, nach der Geschichten nur existierten, wenn sie einen Anfang und ein Ende hätten.<sup>87</sup> Ror Wolf erfüllt diese Voraussetzung, indem er – sobald er das eigentliche Ereignis in aller Kürze geschildert hat – Anfang und Ende der Geschichte schlichtweg behauptet: "Das ist der Anfang des Ganzen. Am Ende stehen Worte, aus denen die Geringschätzung des menschlichen Lebens hervorleuchtet." (DND [MM], 199) Der Glaube an die Notwendigkeit von Anfang und Ende als konstituierende Elemente einer Geschichte wird durch nachstehende Bemerkung – "Das genügt. Alles andere wäre gelogen" (DND [MM], 199) – zusätzlich hinterfragt. So auch in der Geschichte, die ihr Ende allein "infolge eines fehlenden Bleistifts und aufgrund einer ausbrechenden Verwirrung" (DND [MM], 234) erlangt. Manchmal verweigert der Erzähler auch schlichtweg den Fortgang der Handlung, und die Geschichte findet auf diesem Weg das geforderte abrupte Ende: "Es ist auffällig, wie oft

---

<sup>85</sup> Ebd., S. 121.

<sup>86</sup> Zur ansatzweise medienkritischen Haltung Ror Wolfs gegenüber dem journalistischen Nachrichtenstil, die in seiner ironischen Adaption journalistischer Schreibweisen verborgen ist: ⇒ Kapitel 5.

<sup>87</sup> Vgl.: Baier, Lothar: "Sprachlose Chinesen". In: *Die Zeit*, 7.11.1991.

gerade diese Stelle erzählt wird: ganz still, dabei stand er ganz still. Ich erzähle sie nicht, sie ist ja bekannt genug." (DND, 228)<sup>88</sup>

Ein intertextueller Bezug, den ich hier noch beispielhaft anführe, ist Wolfs parodistische Anspielung auf alle Formen des Trivialen, insbesondere des Gangster- und Kriminalromans. Wolfs Lieblingsprotagonist etwa, der schemenhafte Mann mit Zigarre, Mantel und Hut in *Nachrichten aus der bewohnten Welt*, erinnert an Al Capone, der in verschiedener Aufmachung und unter verschiedenem Namen immer wieder leitmotivisch auftaucht. Insbesondere die 1977 entstandene Geschichte *Auf und davon. Eine längere Reise* spiegelt Wolfs souveränes Spiel mit dem Genre des Gangsterfilms. Al Capone, der hier sogar beim Namen genannt wird, zieht sich wie ein Phantom durch die ganze Erzählung hindurch; indessen desavouiert Wolf den Mythos um den großen Gangster durch ironischen Sprachwitz:

[...] noch heute verblüfft mich die Kaltblütigkeit, mit der er in seine Brusttasche griff, die Lautlosigkeit, mit der er etwas herauszog, das aussah wie ein Zigarrenetui [...]. Mich verwirrte die Zärtlichkeit, mit der er sie ansah, und die Gründlichkeit, mit der er die Festigkeit prüfte. Mich erschreckte die Grausamkeit, mit der er ein Stück von ihr abbiß, nur eine Kleinigkeit, und die Fertigkeit, mit der er sie ansteckte, und sie, ohne Ängstlichkeit, in den Mund schob, als wäre das eine Leichtigkeit. Mich entzückte die Furchtlosigkeit, mit der er den Rauch herausblies, und die Planmäßigkeit, mit der er das tat, ich begriff auch die Heftigkeit, mit der er die Asche abklopfte, die Nützlichkeit und die Feierlichkeit des Klopfens.

(DND [MM], 251).

Indem Wolf die konventionellen Grenzen der Gattungen sprengt und den traditionellen Erzählmustern die Vielheit literarischer Konzeptionen entgegensetzt, sprechen seine Texte aktuell in den Diskussionszusammenhang metafiktionaler Literatur ein. Bei aller Nähe darf jedoch ein wichtiger Unterschied nicht vergessen werden: Zwar verharrt Wolf nicht in der bloßen Reflexion von Intertextualität, denn sie ist in gewisser Weise seinen Texten selbst eingeschrieben; dennoch wird die Unterscheidung zwischen Autor, Text und Leser nicht vollkommen nivelliert.

---

<sup>88</sup> Während Ror Wolf hier die Erzählung verweigert, füllt er andererseits "seine Geschichten so dicht mit Ereignissen, daß sie zu platzen scheinen." (Karl Riha: „Im Kalamitätenhagel“. In: *FAZ*, 29. Juni 1992) Karl Riha hat auf diesen von Wolf vollführten "Pendelschlag zwischen Verweigerung und Überkompensation" (ebd.) mehrmals aufmerksam gemacht. In ähnlicher Weise charakterisiert auch Brigitte Kronauer die Schreibweise Ror Wolfs als ein "ständiges Balancieren von Ja und Nein, Produzieren und Tilgen, zwischen Präsenz von Welt und Held und ihrem Verschwinden, Triumph und Untergang, emphatischem Geschichtsbeginn und sofortiger Negation, Entfaltung eines Satzes und seiner Zurücknahme im nächsten, zwischen Aufstellen von Gegensätzen und dem auf dem Fuß folgenden Nivellieren". (Brigitte Kronauer: "Heiteres und eine Fleißaufgabe". In: *konkret*, Oktober 1991)

## H Helmut Heißenbüttel und Peter Weiss

- gemeinsame Voraussetzungen

Helmut Heißenbüttel ist einer der wichtigsten und einflußreichsten Vertreter experimenteller Strömungen der Nachkriegsliteratur, und dies um so mehr, als er sich auch auf theoretischer Ebene an der literaturwissenschaftlichen Diskussion beteiligt hat. In seinen vielbeachteten Aufsatzsammlungen *Über Literatur* (1966) und *Zur Tradition der Moderne* (1972) umreißt und erläutert er maßgebliche Tendenzen moderner, avantgardistischer und experimenteller Literatur, um gleichzeitig fehlende literarische Perspektiven für eine 'zukünftige' Literatur offenzulegen. Letzteres erklärt Heißenbüttels paradigmatische Bedeutung für die Richtungssuche der deutschen Literatur in den sechziger Jahren. Auch in Ror Wolfs Prosa lassen sich zahlreiche Analogien zu den Texten Helmut Heißenbüttels nachweisen. Sie sind auf gemeinsame Erfahrungen und Einflüsse zurückzuführen, die auf beide Schriftsteller gleichermaßen gewirkt und dann zu Parallelen in der literarischen Produktion geführt haben.

Den vielleicht augenfälligsten Berührungspunkt beider Autoren bietet die intensive Verwendung der Zitatmontage als literarische Technik, von der allerdings in den sechziger Jahren kaum ein avantgardistisch ambitionierter Schriftsteller unberührt blieb. Die Voraussetzung für jene Arbeitsweise, der sich Heißenbüttel und Ror Wolf verschrieben haben, liegt in ihrem Verhältnis zur Sprache: Beide Schriftsteller bezweifeln die unmittelbare Aussagekraft von Sprache über Realität, was sie konsequenterweise zur Form der zitierenden Sprachmontage führt, denn diese sucht nicht mittels neugeschöpfter – beispielsweise symbolhafter oder metaphorischer – Sprache, reale Begebenheiten zu beschreiben, sondern aus der Sprache herauszufiltern, "was als Realitätsspur darin aufbewahrt ist"<sup>89</sup>. Durch die Wiedergabe von vorgeprägter, *ver-* und *gebrauchter* Sprache möchte Heißenbüttel dem Leser vermitteln, "was hier und jetzt möglich ist, was sagbar ist, worüber gesprochen werden kann und in welcher Weise man darüber sprechen kann."<sup>90</sup> In diesem Sinne versteht er sich durchaus als 'Realist', der "die Welt und Sachen im abgelösten Sprachzitat zu verdoppeln" sucht, denn nur "indem wir den im Wort gespeicherten Sachbezug *zitieren*, vermögen wir uns dem zu nähern, was man außerhalb der Sprache Welt nennen könnte."<sup>91</sup> Ror Wolf teilt diese

---

<sup>89</sup> Heißenbüttel, Helmut: *Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964-1971*. Neuwied und Berlin: Luchterhand 1972, S. 51.

<sup>90</sup> Ebd.

<sup>91</sup> Heißenbüttel, Helmut/Heinrich Vormweg: *Briefwechsel über Literatur*. Neuwied und Berlin: Luchterhand 1969, S. 29.



Auffassung realistischen Schreibens. Das Zitieren vorgefundener Sprachpartikel ermöglicht es ihm, aus Bruchstücken der sprachlichen Realität, die er überall und täglich vorfindet, eine möglichst vielschichtige und differenzierte Wirklichkeitsansicht zu vermitteln:

Meine Erzählweise ist viel näher an der Realität als das, was man normalerweise realistisches Erzählen nennt. [...] Für mich taumelt die Welt, die Realität kippt pausenlos, wir überleben sie nur immer gerade noch.<sup>92</sup>

Man mag einwenden, daß das vorgefundene Material, welches Ror Wolf für seine Sprachmontagen – besonders für die Tranchirer-Ratgeber – nutzt, überwiegend aus der wilhelminischen Ära des ausgehenden 19. Jahrhunderts stammt, und daher das Attribut einer realistischen, auf aktuelle Verhältnisse Bezug nehmenden Schreibweise nicht akzeptabel sei. Allein, der Vorwurf des Anachronismus greift hier nicht, denn Wolf versteht es, durch eigene Stilisierung, unmerkliche Verschiebungen und verfremdende Konfiguration des Zitatmaterials neue Zusammenhänge und eigene Realitäten zu schaffen, – eine Darstellungsweise, die dem postmodernen Wirklichkeitsbegriff durchaus Rechnung trägt, denn sie reflektiert Diskontinuität, Akausalität und Widersprüchlichkeit neuzeitlicher Konzeptionen von Realität. Die so beschriebenen Widerstände, welche die Wirklichkeit sämtlichen Protagonisten Ror Wolfs entgegengesetzt – man denke an die Tranchirer-Texte, die sich als "fortgesetzter Fallbericht eines Mannes" lesen lassen, "dem die Realität desto schräger entgleitet, je grimmiger er sie zu fassen versucht"<sup>93</sup> –, werden hier nur noch via Sprache vermittelt. Also handelt es sich bei der 'realistischen' Literatur Ror Wolfs und Heißenbüttels nicht mehr um eine Dokumentation der Realität, sondern um die Präsentation bestimmter Sprachverwendungen und der darin jeweils bruchstückhaft enthaltenen Bilder von Realität.<sup>94</sup>

Allerdings ergibt sich bei aller Gemeinsamkeit der beiden Autoren in der theoretischen Konzeption realistischen Schreibens ein wesentlicher Unterschied in der praktischen Realisation. Während Wolfs Geschichten nicht auf einen bestimmten Zeitpunkt fixierbar sind, der ihre literarische Aktualität konkretisieren würde, stehen Heißenbüttels Texte und Gedichte oftmals in einem eindeutigen historischen oder aktuellen Kontext, wie beispielsweise die vielbeachtete Textmontage *Deutschland 44*, die mittels zusam-

---

<sup>92</sup> Ror Wolf, zitiert nach: Broos, Susanne: "Taumelnde Welt und kippende Realität". In: *Börsenblatt*, 26/31.3.1992.

<sup>93</sup> Sokolowsky, Kay: "Tranchirers letzter Abschnitt. Eine Welt aus nichts als Worten". In: *konkret*, 5/95.

<sup>94</sup> Vgl.: Hage, Volker: *Collagen in der deutschen Literatur. Zur Praxis und Theorie eines Schreibverfahrens*. Frankfurt/Main, Bern, New York, Nancy: Peter Lang 1984, S. 123.

mengefügter Zitate ein eindringliches Schreckensszenario der faschistischen Verbrechen des Zweiten Weltkriegs entwirft. Die Montage reflektiert eindeutig den politischen Zustand Deutschlands im Jahr 1944, damit läßt sie sich zeitlich, räumlich und thematisch einordnen. Ror Wolf indessen rekurriert eher auf die allgemeine, alltägliche Wirklichkeit, wobei die sprachlichen Elemente – dies wurde bereits deutlich – durchaus historische Realitäten zitieren, ohne dabei anachronistisch zu wirken; bezeichnenderweise erfüllt sich damit ausgerechnet die spekulative Bemerkung Heißenbüttels über "eine Literatur von übermorgen"<sup>95</sup>, in der es heißt:

Es ist dann möglich, daß noch einmal die nähere oder fernere Vergangenheit rekapituliert wird, daß ein alltägliches Ereignis, ein Straßenbahnunglück, ein Mord, eine Klatschgeschichte als Ausgangspunkt gewählt wird; es ist weiterhin möglich, daß der Vorstellungsbereich und das Ideenrepertoire irgendeiner historischen Vergangenheit als Spiegel benutzt wird; es ist, mit vielleicht noch mehr Berechtigung, möglich, daß die Muster und Schemata des 'ereignislosen' täglichen Lebens das Gitter bilden, in das die Erfahrungssätze eingehängt werden [...].<sup>96</sup>

Heißenbüttel stellt hier Vermutungen über eine zukünftige Literatur an, die Ror Wolf bereits verwirklicht hat: Durch die ausgefeilte Kombination literarischer 'Fertigteile' formiert Wolf ein sprachliches Gitter, das es dem Leser ermöglicht, die vermeintliche 'Ereignislosigkeit' seiner Geschichten mit Erfahrungen aus dem eigenen Lebenszusammenhang anzureichern, indem er seine Phantasie an das vorhandene Gitter heftet und mit ihr ausfüllt.

---

<sup>95</sup> Vgl. hierzu den Abschnitt "Spekulationen über eine Literatur von übermorgen". In: Heißenbüttel, Helmut: *Über Literatur. Aufsätze*. 2. Auflage. München: dtv 1972, S. 107ff.

<sup>96</sup> Ebd., S. 111.

Trotz des markanten Unterschieds hinsichtlich der realistischen Bezugnahme, der sich in manchen Texten der beiden Autoren offenbart, bleibt der Rückzug auf die Eigenmächtigkeit der Sprache für beide gleichermaßen charakteristisch, denn damit legitimiert sich ihre literarische Existenz gegenüber einer Welt, in die der Schriftsteller nicht mehr sinngebend und ordnend einzudringen vermag, und folglich die Notwendigkeit von Büchern in Frage gestellt wird.<sup>97</sup> Was hier zunächst nach Resignation der Autoren angesichts einer nicht beschreibbaren, 'taumelnden und kippenden Realität'<sup>98</sup> klingt, wird durch Äußerungen wie die folgende schnell relativiert. Heißenbüttel schreibt in einem Brief an Heinrich Vormweg:

Das Eigenleben dieser Sprachmaterialität ist seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts immer mehr ins Bewußtsein getreten, ja es bestimmt [...] dieses Bewußtsein. In ihm allein können neue Methoden der Benennung wie der Erzählung ausprobiert werden. Ich bin überzeugt, daß dies nicht ein Ende, sondern erst der Anfang von etwas ist.<sup>99</sup>

Helmut Heißenbüttel hat sich in seinem Werk mit jener Sprachproblematik, dem Mißtrauen in die Sprache und ihrer Mitteilungsfunktion sehr eingehend und facettenreich auseinandergesetzt. Für ihn ist die Selbstbesinnung der Sprache notwendigerweise mit einer Reduktion ihres inhaltlichen Gepräges verbunden, wodurch die Worte von einem starren, historisch geprägten Schema befreit werden: sie entwickeln dann selbständige Qualitäten, die ihre eigene Ordnung mitführen. In seiner Lyrik benutzt Heißenbüttel hierfür vorwiegend mechanische Reihungsprozesse oder graphische Organisationsformen, in denen die historische Ordnung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses, wie es unsere Weltsicht vorsieht, aufgehoben ist. Damit demonstriert er den Zustand des Bewußtseins, das um seine Fragwürdigkeit weiß. Die von Heißenbüttel artikulierte Skepsis gegenüber der Treffbarkeit von Realität durch Sprache und auch gegenüber dem Überschwang an Metaphern, derer sich die Sprache bedient, findet sich ganz deutlich auch bei Ror Wolf. Doch zieht er eine scheinbar entgegengesetzte Konsequenz aus dieser Sprachskepsis: Worte werden nicht auf ihr inhaltliches Gepräge reduziert, sondern im Gegenteil bis an die Grenzen der Zumutbarkeit semantisch aufgebläht, um die Treffbarkeit des sprachlichen Ausdrucks anzuzweifeln. Für eine

---

<sup>97</sup> Vgl.: [Beckermann, Thomas]: "Ror Wolf im Gespräch mit Thomas Beckermann". In: Lothar Baier (Hrsg.): *Über Ror Wolf*, a.a.O., S. 154. Ror Wolf bezweifelt hier die Notwendigkeit von Büchern allgemein und meint damit die Unmöglichkeit der politischen oder ideologischen Einflußnahme seitens des Autors. Das literarische Buch diene nicht mehr dazu, Lösungen zu bieten und zu belehren, dafür gäbe es Sachliteratur. (Vgl. hierzu Ror Wolfs Bemerkung in: Sütterlin, Sabine: "Karteikästen voller Alpträume. Sammler und Katastrophenspezialist. Der Schriftsteller Ror Wolf". In: *Die Weltwoche*, 3. November 1988).

<sup>98</sup> Vgl.: Broos, Susanne: "Taumelnde Welt und kippende Realität". In: *Börsenblatt*, 26/31. März 1992, S. 22-24.

<sup>99</sup> Heißenbüttel, Helmut/Heinrich Vormweg: *Briefwechsel über Literatur*, a.a.O., S. 29.

ausführliche Analyse verweise ich auf Kapitel S, in dem ich den Zusammenhang von Sprachskepsis und Sprachwucherung erläutere.

Die Zahl der hier nur beispielhaft aufgegriffenen Analogien in der Literatur Ror Wolfs und Helmut Heißenbüttels ließe sich noch beträchtlich erweitern. Beispielsweise sei auf die gemeinsame Vorliebe für den unvermittelten Abbruch des Erzählens und das daraus resultierende serielle Spiel mit Variationen und Stereotypsätzen, wie sie in den 'Kürzestgeschichten' beider Autoren auftauchen, hingewiesen. Karl Riha hat sich ausführlich mit dieser Analogie auseinandergesetzt<sup>100</sup>. Ich verzichte hier auf eine bloße Rekapitulation seiner Ergebnisse und möchte statt dessen die Aufmerksamkeit auf einen weiteren Zeitgenossen Ror Wolfs lenken, dessen neuartiger Schreibstil höchstwahrscheinlich einen beträchtlichen Einfluß auf Ror Wolf geübt hat: Peter Weiss.

Man darf davon ausgehen, daß Peter Weiss' sogenannter 'Mikro-Roman' *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, der nach seiner Veröffentlichung 1960 in avantgardistischen Kreisen Aufsehen erregte, von entscheidender Bedeutung für Ror Wolf war. Dafür spricht nicht allein der Umstand, daß die neuartige Erzählweise vielen jungen Künstlern als Stilvorlage diente und zahlreiche Nachahmer fand, sondern auch die Tatsache, daß Ror Wolf einer der ersten Rezensenten des *Schattens des Körpers des Kutschers* war.<sup>101</sup> Als verantwortlicher Feuilleton-Redakteur des *Diskus* wurde Ror Wolf schon früh auf den in Deutschland bisher unbekanntem Schriftsteller aufmerksam und erkannte im neuartigen Stil des Avantgardisten eine Art der Wahrnehmung, die der seinen auf das eigentümlichste entsprach. Offenbar sah der junge Ror Wolf in Peter Weiss einen ästhetisch Gleichgesinnten, zumal sich in Deutschland gerade eine literarische Richtung etabliert hatte, die mit Wolfs eigenen avantgardistischen Schreibversuchen wenig gemein hatte – eine Literatur, die auf realistische Weise die Gegenwart und unmittelbare Vergangenheit Deutschlands aufzuarbeiten versuchte. Im schriftstellerischen Werk der beiden Künstler sind zahlreiche Gemeinsamkeiten erkennbar: Vor allem der französische Existentialismus, der Surrealismus und der prägende Einfluß der literarischen Avantgarde sind gemeinsame Quellen ihrer Texte. Gesprengte Erzählkonventionen, montierte Traum- und Realwelten, altertümelndes Vokabular – die schreibtechnischen Ähnlichkeiten sind auffällig. Noch eindeutiger sind die Analogien, die sich im bildkünstlerischen Werk formieren. Bekanntlich war Peter Weiss gleichermaßen als Maler und Schriftsteller tätig; seine Gemälde, Graphiken und Collagen korrespondieren sowohl methodisch als auch motivisch in vielerlei Hinsicht mit seiner literarischen Produktion. Betrachtet man Weiss' Collagen, die später als

---

<sup>100</sup> Vgl.: Riha, Karl: "Kürzestgeschichten...", a.a.O., S. 113-124. Siehe außerdem: ⇒ Kapitel M.

<sup>101</sup> Vgl. Wolf, Ror: "Die Poesie der kleinsten Stücke". In: *Diskus*. Frankfurt/Main 1961. H. 2, S. 34.

Illustration zu seinem 1961 veröffentlichten Buch *Abschied von den Eltern* dienten<sup>102</sup>, so meint man kaum einen Unterschied zu Ror Wolfs Collagen ausmachen zu können. Ihre Ähnlichkeit liegt vor allem im gemeinsamen Vorbild der surrealistischen Collagen von Max Ernst begründet.

Überhaupt stellt die Orientierung an der bildenden Kunst eine wichtige Konstante im Werk beider Autoren dar. Die künstlerische Grenzüberschreitung manifestiert sich vor allem in der auffälligen Bildhaftigkeit der Sprache, der eine wesentlich visuelle Wahrnehmungsstruktur zugrunde liegt. Sowohl *Der Schatten des Körpers des Kutschers* als auch *Fortsetzung des Berichts* bewegen sich ganz bewußt im Grenzbereich zwischen Malerei und Literatur und stehen damit in gewisser Weise an der Schwelle zum Gesamtkunstwerk. In *Der Schatten des Körpers des Kutschers* gestaltet der Erzähler die Beschreibung eines kurzen Augenblicks so, als analysiere er die Konfigurationen eines abstrakten Bildes: Statt in Bewegungsabläufen denkt er in Bewegungs-'Mustern':

Aus der Einförmigkeit der gemeinsamen Mahlzeit in der Küche entwickelt sich hier in der Diele eine Vielfalt von Geschehnissen. Die Unregelmäßigkeit der Verteilung der Gäste im Raum schafft schon zu Anfang ein schwer überblickbares Muster in der Verkettung der Bewegungen und Laute.<sup>103</sup>

Indem Weiss die Sprache seiner Bilder in sprachliche Gebilde umsetzt, erreicht er eine bereits in der Moderne angestrebte Entsprechung von Form und Inhalt und gibt ihr einen eigenen, experimentellen Anstrich – wie etwa in folgendem Zitat, wo Weiss durch die chiasmatische Verzahnung der Satzteile das 'Zickzack' einer steilen Treppe nachempfindet:

[...] über eine Treppe führt er ihn, eine Treppe, eine Treppe entlang, eine liegende Zickzacktreppe, zickzack führt er ihn eine Treppe entlang, auf einer langen Treppe angelangt, zwischen hier einer Wand und da einer Wand, an der einen Hand eine Wand, eine Wand an der andern Hand, wandern an einer langen Wand entlang. (SKK, 55)

Eine ähnlich bildhaftes Sprechen zeichnet den Erzähler in *Fortsetzung des Berichts* aus. Auch Ror Wolf 'malt' erzählte Bilder, indem er die zu beschreibenden Personen und Handlungen buchstäblich im Bild festhält und in idealer Gleichzeitigkeit formiert.

---

<sup>102</sup> Weiss, Peter: *Abschied von den Eltern. Erzählung. Mit 8 Collagen von Peter Weiss*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1985. Zuerst erschienen 1961. S, 29f.

<sup>103</sup> Weiss, Peter: *Der Schatten des Körpers des Kutschers*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1960. Für folgende Zitate werden Siglen verwendet. Siehe Literaturverzeichnis.

(⇒ Kapitel N) Doch persifliert er diese Erzähltechnik bereits, denn er stellt sie unumwunden zur Schau. Einige Male gerät der Erzähler sogar selbst in seine 'erzählten' Bilder hinein und wird zu deren 'gemaltem' Bestandteil:

Im Zurückdenken erinnere ich mich an keinen diesem Regen ähnlichen Regen, ich liege auf dem Rücken, als er herunterkommt, in einem schraffierten und an den Rändern aufgeweichten Bild, was für ein Guß, denke ich, während die Sonne im Hintergrund verschwindet. (FB, 229f.)

An anderer Stelle wird der Erzähler von den Bewegungen eines Bildes einfach mitgerissen:

Im Vordergrund [...] bewegen sich wie aus dem Boden gewachsen vereinzelte Fußgänger und ich werde von dieser Bewegung ergriffen und mitbewegt, mitgehoben und mitgesenkt [...]. (FB, 276)

Zwar läßt auch Peter Weiss seinen Erzähler in ein Bild 'hineingleiten' (Vgl. SKK, 52), aber nicht ohne eine logische Erklärung dafür zu geben: Es handelt sich um eine Halluzination, die der Erzähler absichtlich herbeigeführt hat, um seinem Blick die Schärfe zu nehmen und damit seine Wahrnehmung zu intensivieren. Tatsächlich entstehen ungeahnte Farben und Formen, Skulpturen und Kristalle bis hin zur verführerischen Gestalt eines weiblichen Körpers. (Vgl. SKK, 21) Diesem Bestreben, Wirklichkeit als Halluzination zu erleben, liegt ein ästhetisches Programm zugrunde, das seine Herkunft aus dem Surrealismus nicht verbergen kann.<sup>104</sup> Ror Wolf indessen nutzt grenzüberschreitende Techniken nicht nur, sondern er treibt auch sein ironisches Spiel mit ihnen: "Das in die Länge gezogene Heulen eines Hundes kommt aus dem Hintergrund, wo sich in einer das Bild schräg durchschießenden Schraffierung ein Regenfall andeutet, [...] von einem fernen Rauschen begleitet." (FB, 132) Durch die Hinzunahme der Geräusche werden die Möglichkeiten des Malers spielerisch überschritten. Zusätzlich gerät das Bild aus den Fugen, denn die beschriebene Landschaft "wächst" plötzlich "auseinander", woraufhin der Erzähler kurzentschlossen ein neues Bild betritt.

Während in Peter Weiss' schriftstellerischem Frühwerk destillierte Erkenntnisse aus Psychoanalyse, Surrealismus und französischem Existentialismus vorherrschen und den Texten eine eher düstere Schwere verleihen, zeichnen sich Ror Wolfs Texte zusätzlich

---

<sup>104</sup> Zum Einfluß des Surrealismus in Peter Weiss' Werk vgl. Kienberger, Silvia: *Poesie, Revolte und Revolution. Peter Weiss und die Surrealisten*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994.

– wobei eine deutliche Radikalisierung im Spätwerk zu bemerken ist – durch eine spielerisch leichte Komponente aus. Was Peter Weiss betrifft, so muß seine individuelle Lebenssituation berücksichtigt werden. Sein Thema war immer die Isolation: die Anonymität von Ich und Welt, aber in einer ganz bestimmten krisenhaft zugespitzten und traumhaft gebrochenen Formulierung, in die – zumindest in seiner frühen Prosa –, weniger die Erfahrung seiner Zeit, als vielmehr die seiner individuellen Situation, seiner ganz persönlichen Introspektion und seines isolierten Lebensgefühls während des Exils eingingen. Insofern müssen Peter Weiss' frühe Texte vor allem als selbsttherapeutischer Ausdruck seiner lebensgeschichtlichen Situation gelesen werden. So wurzeln beispielsweise die fundamentalen Schwierigkeiten, mit denen der Erzähler des *Schattens* beim Schreiben seiner Geschichte immer wieder zu kämpfen hat, in Peter Weiss' traumatischer Erfahrung während des schwedischen Exils, wo er die Grenze der (Mutter-)Sprache am eigenen Leib erfuhr. Entsprechend bewegt sich der Erzähler ständig am Rande der Sprachlosigkeit, das Schreiben erscheint ihm langwierig und mühsam. Und dennoch: Aus Angst vor der Sprachlosigkeit bleibt seine Sprache stets im Fluß, er klammert sich an jedes ihm zur Verfügung stehende Wort:

Zum ersten Mal in meinen Aufzeichnungen um weiter als einen sich im Nichts verlierenden Anfang hinausgeratend setze ich nun fort, indem ich mich an die Eindrücke halte die sich mir hier in meiner nächsten Umgebung aufdrängen; meine Hand führt den Bleistift über das Papier, von Wort zu Wort und von Zeile zu Zeile, obgleich ich deutlich die Gegenkraft in mir verspüre die mich früher dazu zwang, meine Versuche abubrechen und die mir auch jetzt bei jeder Wortreihe die ich dem Gesehenen und Gehörten nachforme einflüstert, daß dieses Gesehene und Gehörte allzu nichtig sei um festgehalten zu werden und daß ich auf diese Weise meine Stunden, meine halbe Nacht, ja, vielleicht meinen ganzen Tag völlig nutzlos verbringe [...]. (SKK, 43f.)

Dagegen vermeidet Ror Wolf jede Aussage über seine Biografie. Zwar präsentiert auch er einen Erzähler, der Schwierigkeiten damit hat, die von ihm erlebte oder erträumte Wirklichkeit wahrheitsgemäß wiederzugeben. Doch dieser macht sich offensichtlich einen Spaß daraus:

Bis zu dieser Stelle bin ich also gekommen, hier ist vielleicht das Ende meines Berichts oder, wenn ich genau sein will, nicht das Ende, aber der Augenblick vor dem Ende, oder vielleicht im Gegenteil, nicht das Ende, nicht einmal der Augenblick vor dem Ende, sondern erst der Anfang, oder auch nicht der Anfang, sondern vielleicht etwas anderes, drittes, zwischen Anfang und Ende. (FB, 212)

Wolfs krisengeschüttelter Erzähler ist kaum als Alter-Ego des Autors zu interpretieren; vielmehr steht seine Person für die Begrenztheit von Sprache überhaupt. Entsprechend ist die Kommunikationsunfähigkeit der Romanfiguren, die bei Peter Weiss und Ror Wolf gleichermaßen zu beobachten ist, unterschiedlich zu bewerten. Sind Wolfs verpatzte Gesprächssituationen als humoristische Verballhornung (post-)moderner Kommunikationsstrukturen zu deuten, vermitteln sich die vergeblichen Bemühungen der Weisschen Figuren als traumatische Erfahrung eines um (sprachliche) Zugehörigkeit ringenden Autors.

Man würde allerdings Weiss' literarischer Könnerschaft nicht gerecht, schriebe man das innovatorische Potential seines Romanerstlings allein der biografischen Dimension zu. Die selbstanalytischen Erfahrungen, die Weiss in *Der Schatten des Körpers des Kutschers* beschreibt, lassen sich sehr wohl auch als Kritik an allgemein bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen verstehen, in der sich der Haß des Schriftstellers auf "eine das Individuum seelisch verstümmelnde (Kleinbürger-)Welt"<sup>105</sup> entlädt. Den ideologischen Aussagewert dieser subjektiven Erinnerungsbilder hat Weiss in einer Revision seiner frühen Texte selbst erkannt und für eine Ästhetik nutzbar gemacht, die eine neue Weltsicht ermöglichen soll.<sup>106</sup> Aus dieser Perspektive erscheinen seine Bilder und Visionen wie bei Wolf als Folge eines ästhetischen Verfahrensprinzips. Im Laufe seiner literarischen Entwicklung hat Peter Weiss im Gegensatz zu Ror Wolf immer eindeutiger Position bezogen und sich politisch engagiert.<sup>107</sup> Bis zur *Ästhetik des Widerstands* nimmt der realistisch-analytische Anteil zugunsten des subjektiv-visionären mehr und mehr zu.

Ein wesentlicher Aspekt der Debütromane von Peter Weiss und Ror Wolf blieb bisher unerwähnt, da er für eine weitergehende, differenzierende Analyse besonders geeig-

---

<sup>105</sup> Cohen, Robert: *Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk*. Stuttgart: Metzler 1992, S. 77.

<sup>106</sup> So betont Rüdiger Steinlein, daß die Dezentrierung des (Autor-)Subjekts bei Peter Weiss zwar zweifellos weitreichende lebensgeschichtliche Voraussetzung hat, eine ausschließlich biographisch orientierte Interpretation allerdings oft zu Mißverständnissen führe: Weiss' Texte würden dann verstanden als Äußerungen eines "gleichsam autistischen In-sich-Verharrens, das keinerlei Möglichkeiten enthalte, äußere Realität nachdrücklicher zur Geltung zu bringen, weil es den Bezug auf sie so irritierend wie konsequent zu verweigern scheint." (Steinlein, Rüdiger: "Ein surrealistischer 'Bilddichter'. Visualität als Darstellungsprinzip im erzählerischen Frühwerk von Peter Weiss", in: Rudolf Wolff (Hrsg.): *Peter Weiss. Werk und Wirkung* Bonn: Bouvier Verlag 1987, S. 60-87. Hier S. 65)

<sup>107</sup> Schon das Jahr 1965 brachte mit dem Auschwitz-Drama *Die Ermittlung* und den *10 Arbeitspunkten eines Autors in der geteilten Welt* die Hinwendung zum Dokumentartheater und zum dezidierten politischen Engagement im Sinne des Sozialismus. Die Politisierung verstärkte sich mit den Agitpropdramen *Gesang vom lusitanischen Popanz* (1967) und *Viet Nam Diskurs* (1968). Es folgt das Stück *Trotzki im Exil* (1970). Mit *Ästhetik des Widerstands* (1972) schließlich gelang es Weiss, "eine Synthese seiner ästhetisch-literarischen und politischen Anliegen zu schaffen [...]" (Hofmann, Michael: "Peter Weiss". In: Hartmut Steinecke: *Deutsche Dichter des 20. Jahrhundert*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1994, S. 469-581. Hier S. 570f.)



net scheint: die für beide Schriftsteller charakteristische Steigerung der Realität ins Groteske und Monströse. Peter Weiss und Ror Wolf bedienen sich einer auffallend sachlichen und exakt kalkulierten Sprache, die allerdings in ihrer spezifischen Verwendung Halluzinäres schafft, indem sie die Realität nach ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten modelliert. Die kühl-artifizielle Distanz des Erzählers und die nüchterne Diktion schlägt dann automatisch ins Groteske und Komische um. In Kapitel B gehe ich auf verschiedene Techniken und Motive des Phantastischen ein, die eng mit dem Begriff des Grotesken verbunden sind. Dabei wird deutlich, daß Ror Wolf einerseits das Motiv-Repertoire traditioneller phantastischer Literatur adaptiert – man denke an Kafka und das Motiv der labyrinthischen Verstrickung –, daß er sich aber andererseits in vielfacher Weise von der phantastischen Literatur des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts distanziert. Während frühere Vertreter das Unheimliche, Irreale noch deskriptiv darstellen, schöpft Wolf seine Stoffe und Themata aus der alltäglichen Wirklichkeit und bewegt damit die Grenzbereiche realer und phantastischer Welten aufeinander zu. Er beschreibt Banalitäten und gewöhnliche Vorgänge, die zeitweise den Anschein des Realen annehmen und erst durch Wolfs übertriebene Darstellung und die souveräne Kombination heterogener Sprachelemente Züge magisch-grotesker Phantasmagorien aufweisen. Einmal mehr wird hier deutlich: Sprache ist nicht bloß Instrument, sondern zugleich konstitutives Element seiner Vorstellungswelten. Allerdings 'ent-rückt' Wolfs phantastische Darstellung insofern der traditionellen Phantastik, als sie moderne literarische Traditionen durch ironische Stilbrüche und semantische Verschiebungen demontiert: Die zu Klischees geronnenen Darstellungen werden parodiert und persifliert, indem Wolf die düsteren und schauererregenden Momente komisch auflädt und damit unterläuft.<sup>108</sup> Zwar schafft Wolf das zuweilen gruselige Ambiente einer längst vergangenen Zeit, "aber aus den gebrochenen Spiegeln grinsen uns auch die Fratzen unserer eigenen Zeit entgegen."<sup>109</sup> Damit nähert er sich schon dem Wirkungsbereich postmoderner Literatur, die ihr Spiel treibt mit den "Mustern und Attrappen der Subkultur, zu denen die literarischen Vorbilder aus dem 19. Jahrhundert unter dem Zugriff von Unterhaltungsindustrie und Schauerkonsum degeneriert sind."<sup>110</sup>

Wie man sieht, offenbart sich speziell in diesem Zusammenhang ein feiner, aber wesentlicher Unterschied zu Peter Weiss: Während dieser – wenn auch aus einer indivi-

---

<sup>108</sup> Vgl.: Thomsen, Christian W./Gabriele Brandstetter: "Die holden jungfrauen, urigen monstren und reisenden gentlemen des Hans Carl Artmann. Zur Phantastik in seinem Werk". In: Christian W. Thomsen/Jens Malte-Fischer (Hrsg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*, a.a.O., S. 351. — Folgt man der Darstellung von Thomsen und Brandstetter, so scheint mir Artmanns Phantastik in vielerlei Hinsicht der von Wolf vergleichbar.

<sup>109</sup> Wiesner, Herbert: "Für alle Fälle der Welt". In: *Süddeutsche Zeitung*, 25./26. Februar 1984.

<sup>110</sup> Thomsen, Christian/Brandstetter, Gabriele: "Die holden jungfrauen...", a.a.O., S. 337.

duellen Erfahrung heraus – einer eher düsteren, von existentieller Bedrohung zeugenden Bildersprache verhaftet bleibt, läßt sich Ror Wolfs groteske Darstellungsweise eher einem im postmodernen Sinne 'karnevalistischen' Weltempfinden zuordnen. Selbstverständlich dient diese Behauptung nur als vorläufige Arbeitsthese; sie relativiert sich, sobald beide Schriftsteller getrennt voneinander diskutiert werden. Als Weiss 1960 mit seinem experimentellen 'Mikro-Roman' in Deutschland debütierte, setzte er sich in geradezu unerhörter Weise von seinen modernen Vorbildern ab. Michael Hofmann weist zu Recht daraufhin, daß die surrealistische Ichauflösung, die Weiss als avantgardistisches Erbe in seinem Frühwerk inszeniert, "in ihrem antibürgerlichen Impetus kein Symptom krankhafter oder eitler Selbstbespiegelung" ist, sondern "die Voraussetzung für die künstlerische Artikulation von Erfahrungen und Entwürfen, die sich einer von Entfremdung und (Trieb-)Unterdrückung gekennzeichneten Normalität verweigern" <sup>111</sup>. Im direkten Vergleich allerdings zeigt sich eine deutliche postmoderne Radikalisierung in den Darstellungsweisen seitens Ror Wolf.

Es ist allgemein bekannt, daß Bachtins Begriff des Karnevalistischen und insbesondere seine Neuinterpretation des Grotesken von den Theoretikern der Postmoderne für ihre Zwecke eingenommen wurden: Indem Bachtin das eigentliche Wesen der Groteske auf die mittelalterliche Karnevalskultur zurückführt und gegen die modernistische Groteske, in der ein düsterer, Furcht und Entsetzen erregender Gesamtton vorherrsche <sup>112</sup>, abgrenzt, macht er sich gewissermaßen selbst zum Sprecher der Postmoderne: Das karnevalistische Weltempfinden zerstöre die beschränkte Ernsthaftigkeit und befreie das menschliche Bewußtsein, den Gedanken und die Einbildungskraft des Menschen für neue Möglichkeiten. Unter grotesken Vorzeichen erscheine die Welt fröhlich und hell. <sup>113</sup> Entsprechend sieht Bachtin das Instrument der Entfremdung weniger als erzählerisches Mittel der Furchterzeugung, das die (zuvor vertraute) Welt unheimlich und feindlich erscheinen lasse, sondern im Gegenteil eröffne die groteske Entfremdung "die Möglichkeit einer ganz anderen Welt, einer anderen Weltordnung, eines anderen Lebens" <sup>114</sup>. Der Mensch kehre gewissermaßen zu sich selbst zurück. In ähnlicher Weise bewertet Bachtin auch das Motiv des Wahnsinns als Instrument, das die Möglichkeit eröffne, sich von der "falschen 'Wahrheit dieser Welt' zu befreien" und "die Welt mit Augen anzublicken, die frei von solcher 'Wahrheit' sind" <sup>115</sup>.

Ror Wolf löst dieses Credo radikal ein:

---

<sup>111</sup> Hofmann, Michael: "Peter Weiss", a.a.O., S. 571.

<sup>112</sup> Vgl. Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, a.a.O., S. 25. Für folgende Zitate werden Siglen verwendet. Siehe Literaturverzeichnis.

<sup>113</sup> Vgl. ebd., S. 26

<sup>114</sup> Ebd., S. 26

<sup>115</sup> Ebd., S. 28.

[...] sehe ich etwas Dunkles wie den Hund auf seinem Rücken liegen, alle viere von sich strecken, sich wälzen, sich winden, sich verrenken, sich krümmen, sich aufbäumen, sich verkrampfen, jaulen, heulen, winseln, noch einmal, wobei die Beine in der Mitte durchknicken, sich aufrichten und mit einem Zittern zusammenbrechen, würgen, mit aufgerissener Schnauze Luft schnappen, würgen, eine Flüssigkeit aus seiner Schnauze über seine Lippen rinnen, so daß kleine, vom Verdauungsprozeß noch nicht ergriffene Fleischbrocken zusammen mit Speichel und Magensäften am Boden erscheinen. Ja ich sehe es, der ganze Körper wird, von einem Zappeln und Zucken ergriffen, hin und her geschlenkelt, er beginnt sich zu drehen und scharrt mit den Pfoten eine Grube auf, einen großen Kreis, und noch bei dieser Verrichtung sinkt er um und liegt nun reglos am Boden [...]. (FB, 146)

Natürlich wird hier das Motiv des Wahnsinns maßlos überzogen: Das Grauensvolle kippt ins Komische und ruft blankes Gelächter hervor – zumal es sich bei dem angeblich tollwütigen Hund am Ende nur um ein harmloses Tier handelt, das sein Geschäft verrichtet. Aber auch das befreiende Lachen ist ja ganz im Sinne Bachtins! Im Lachen, so Bachtin, ist stets die besiegte Furcht gegenwärtig: "in der Form des abstoßend Komischen, in der Form umgestülpter Symbole der Macht und Gewalt, in den komischen Gestaltungen des Todes, in der fröhlichen Zerstückelung"<sup>116</sup>. Wie in oben zitierten Passage kehrt sich auf diese Weise alles Bedrohliche und Abstoßende ins Harmlose um.

---

<sup>116</sup> Ebd., S. 35f.

Von besonderem Interesse sind Bachtins Ausführungen zur grotesken Gestalt des Leibes. Seine Charakterisierungen kongruieren in auffälliger Weise mit den grotesken Darstellungsweisen bei Ror Wolf und Peter Weiss. Diese Deckungsgleichheit möchte ich im folgenden anhand der ausgewählten Aspekte

- Ichauflösung
- Entgrenzung
- Vergänglichkeit
- Körperlichkeit

demonstrieren, indem ich die betreffenden Textstellen zitierend einander gegenüberstelle.<sup>117</sup>

### Michail Bachtin

### Ichauflösung

Die Augen sind für die groteske Gestalt des Gesichts vollends unwesentlich. Sie drücken das rein individuelle, das eigengesetzliche innere Leben des Menschen aus, das für das Groteske nicht in Frage kommt.

(LK, 16)

Eng in Zusammenhang mit der Ichauflösung<sup>118</sup> steht die Figur der Marionette, das sowohl bei Peter Weiss als auch bei Ror Wolf eine wesentliche Rolle spielt. Ihre Figuren bewegen sich stets wie ferngesteuert, Handgriffe und Regungen wirken mechanisch, Gangarten variieren von 'springen', 'schlüpfen' und 'kriechen' über 'dahingleiten' bis 'dahinschaben'. Während sich in *Der Schatten des Körpers des Kutschers* der Zustand der Fremdbestimmtheit eher teilnahmslos vermittelt –

"[...] meine Hände zogen mich und meine Füße, unter denen die Stufen knarrten, schoben mich immer höher [...]." (SKK, 17); "[...] die Haushälterin ergreift den Becher mit rundgewölbter Hand, sie schiebt ihre Hand unter den Becher und hebt ihn in ihrer Hand wie in einer Schale dem Mund entgegen [...]." (SKK, 26)

– geht es bei Ror Wolf turbulenter zu, denn der schöpft alle erdenklichen Möglichkeiten seines Marionettentheaters aus. Und dabei gelingt ihm eine im besten Sinne

---

<sup>117</sup> Ich werde im folgenden etwas ausführlicher zitieren, da die komplexe, oftmals in sich widersprüchliche, sehr fein nuancierte Ausdrucksstruktur beider Schriftsteller ein ausführliches Zitat notwendig macht.

<sup>118</sup> Das Thema der Ichauflösung ist bei Bachtins Betrachtungen im Kontext des Mittelalters und der Renaissance zu sehen: Dort wird die Zurücknahme des Individuums zugunsten des Kollektivs vollzogen und deshalb positiv gewertet.

postmoderne Inszenierung: In seinem doppelbödigen Spiel mit dem Ensemble beginnen die Figuren, trotz ihrer Fremdbestimmtheit, ein Eigenleben zu führen, und sie treiben ihrerseits ein närrisches Spiel mit dem Erzähler, dem das Geschehen förmlich aus dem Ruder läuft – was ihn allerdings nicht weiter zu bekümmern scheint, denn er bemerkt nur lapidar:

Das Auftreten und Abtreten ihrer Figuren, die in ihren Geschichten eine Rolle spielen, in diesem knarrenden knackenden knisternden Zimmer, die aus der Dunkelheit herauspringen und wieder in sie zurückspringen, die zwischen den Möbelstücken hervortreten und sich nach ihrem Auftritt wieder verbergen, setzt sich fort. Doch die abgegriffenen wer weiß fettfleckigen ich sagte schon fettfleckigen Figuren, teils stillstehend, teils die Hände ringend, teils stumm, teils gesprächig, erscheinen, wie ich glaube, nicht mehr um meinetwillen [...]. (FB, 123)

#### Michail Bachtin

#### Entgrenzung

Das Groteske hat es nur mit herausquellenden Augen zu tun: wie mit allem, was aus dem Körper herausragt oder herausstrebt, was die Grenzen des Leibes überschreiten will. [...] Jedoch der wichtigste Gesichtsteil ist in der Groteske der Mund. Er dominiert. Das Groteske Gesicht läuft im Grunde auf einen aufgerissenen Mund hinaus. (LK, 16)

Das Motiv des aufgerissenen Mundes als Symbol der Entgrenzung findet sich in *Der Schatten des Körpers des Kutschers* und in *Fortsetzung des Berichts* nahezu dekungsgleich wieder. Auffällig ist, daß beide Schriftsteller das Bild eines an die Scheibe gepreßten Gesichts mit dem des geöffneten Mundes verbinden. In *Der Schatten des Körpers des Kutschers* heißt es:

Hinaufblickend zum Haus sah ich, wie ich vermutet hatte, Herrn Schnee hinter seinem Fenster stehen; das große bleiche Gesicht dicht an der Scheibe fischhaft mit der plattgedrückten Nase, den breiten, aufgeworfenen, am Glase schleckenden Lippen und den vortretenden, farblosen Augen. (SKK, 14)

Ein ähnliches Bild evoziert Ror Wolf in *Fortsetzung des Berichts*:

Hinter einem von ihnen schwanken die dunklen Umrise einer Gestalt, vielleicht eines Nachbarn, ich weiß nicht, der das Gesicht an die Scheibe preßt und herübersieht zum Fenster meines Hauses, das auf ihn, wie auf mich das Fenster des ge-

genüberliegenden Hauses, vielleicht einen geheimnisvollen und fremden Eindruck macht. Vor mir, in einem matten fleckigen Spiegel, erscheint mein vor Anstrengung oder Erstaunen oder Entsetzen geöffneter Mund [...]. (FB, 10)

An anderer Stelle erscheint unvermittelt ein gewisser Wobser, der von außen herein "ins Zimmer blickt, das Gesicht an das Fenster pressend, mit breitgedrückter Nase und auseinanderlaufendem Mund". (FB, 123f.)

### **Michail Bachtin**

### **Vergänglichkeit**

Der groteske Leib ist ein werdender Leib. Er ist niemals fertig, niemals abgeschlossen. Er ist immer im Aufbau begriffen, im Erschaffenwerden. [...] Außerdem schlingt dieser die Welt in sich hinein und wird selbst von der Welt verschlungen. (LK, 16)

Das Motiv der Vergänglichkeit bzw. der 'Übergänglichkeit' manifestiert sich in *Der Schatten des Körpers des Kutschers* und vordergründiger noch in *Fortsetzung des Berichts* vor allem im Akt des Essens. Durch die groteske Überbelichtung einer gewöhnlichen Szene stellt sich die gemeinsame Mahlzeit als absonderlicher und mechanisch vorgenommener Verschlingungs-Prozess dar – wie in folgender Szene aus *Der Schatten des Körpers des Kutschers*:

So kauen wir an unserem ersten Bissen, die Haushälterin langsam, kreiselnd, mahlend, der Hauptmann mit dem Gebiß knarrend, Schnee schmatzend und tief über den Teller gebeugt, der Doktor würgend, ohne die Zähne zu rühren, mit der Zunge das Essen am Gaumen zerdrückend, der Hausknecht schlüpfend, wuchtig mit den Armen auf dem Tisch liegend, der Schneider, auf den Teller des Hausknechts schielend, mit bebenden wie Stränge vortretenden Kaumuskeln, mit der Zunge an dem vom Speichel aufgeweichten Brei schleckend, ich, ich, und dann der von dem ich nicht weiß wie er kauen wird. (SKK, 25)

Bei Ror Wolf indessen ereignet sich die groteske Darstellungsweise durch die extreme Verlangsamung des beschriebenen Eßvorgangs:

[...] eine Hand mit einer Gabel, an deren Zinken ein Kloß steckt, hebt sich, im Spiegel, dieser Mundöffnung zu und schiebt den Kloß unzerkleinert, wobei sich auf eine unbegreifliche Weise die Mundwinkel ausweiten und dieser Mund nun wahrhaftig zu einer großen dunklen Grube wird, in den Mund. Dieser Vorgang ist

mit einer gewissen Nachdenklichkeit im Gesicht des Schlingenden verbunden, er zieht die Gabel aus dem Kloß, der nun im Mund liegt, zurück, die Lippen schließen sich über dem Kloß, der, im Spiegel, nach meinem Eindruck unzerkaut, langsam in den Schlund hinabsinkt [...]. (FB, 82f.)

Wie der spezielle Vorgang des Essens, so ist das Thema des Zyklischen überhaupt von großer Bedeutung für die groteske Darstellungsweise. Bei Ror Wolf vermittelt es sich nicht nur inhaltlich, sondern auch sprachlich. In konzentrischen Kreisen hangelt sich der Erzähler an komplizierten Satzkonvoluten entlang, greift Motive auf, die er Seiten zuvor angebracht hat, nur um schließlich doch das vermeintliche Ziel aus den Augen zu verlieren:

Ich tauche in ein schwarzes Kommen Vorbeigehen Verschwinden [...] und nun bin ich in einer gemeinsamen wellenförmigen Bewegung, die aufgerissen und zerstört wird von einer ebensolchen gemeinsamen wellenförmigen aber dieser ersten entgegenstrebenden Bewegung, mit weichen Armschwüngen, mit einem Geräusch von Stimmen, von Zurufen Begrüßungen, und in diesem Fließen und Treiben fließe und treibe ich mit [...]. Vor mir sehe ich ein Auftauchen und Abtauchen schwarzer Wölbungen, die in geschwungenen Linien nach oben über den Horizont hinaus sich erheben, dann einen Augenblick lang an diesem erreichten Punkt stehenbleiben, um am Ende ebenso zum Ausgangspunkt zurückzukehren. (FB, 280f.)

Ebenso wichtig wie das Motiv des Verschlingens ist das des Verschlungen-Werdens:

[...] Tauschwitz, in das ich eingedrungen bin wie im Schlaf, in das ich wie das Messer in die Butter drang, das mich aufschluckt, Tauschwitz, und sich hinter mir schließt. (FB, 61)

Ja, ich gehe, der Wald schlägt wieder über mir zusammen. (FB, 237)

Ich erkenne eine Person, die sich mit einer Schaufel in den Boden hineinwühlt, die gräbt und gräbt und schließlich vom Boden verschluckt wird. Ich erkenne eine Person, die mit einem Beil kleine rundgeschnittene Holzkloben auf einem Hackklotz zerspaltet, die hackt und hackt und schließlich von einem Berg von Holz vergraben wird. (FB, 170)

Die künstlerische Logik der grotesken Gestalt ignoriert also die verschlossene, ebenmäßige und taube Fläche des Leibes und fixiert [...] nur das, was über die Grenzen des Leibes hinausgeht oder aber in die Tiefen des Leibes hineinführt. (LK, 17)

Die Darstellung räumlicher Strukturen bei Ror Wolf und Peter Weiss ist immer auch als erzählerischer Ausdruck einer inneren Vorstellungswelt zu interpretieren. Gewölbe, Labyrinth, Mauern und Türme sind die wiederkehrenden sinnbildlichen Entsprechungen dieser Thematik. Bei Peter Weiss' manifestiert sie sich vor allem in der Veranschaulichung geträumter bzw. halluzinierter Stadt-Bildwelten<sup>119</sup>; bei Ror Wolf hingegen in der Beschreibung 'verschorfte', 'aufgebeulte', 'faltiger' oder 'zerklüfteter' Landschaften. Sowohl in *Der Schatten des Körpers des Kutschers* als auch in *Fortsetzung des Berichts* besitzt der imaginierte Raum ergreifende Körperqualität und befindet sich stets in einem Stadium grotesker Wucherung. Peter Weiss und Ror Wolf scheinen damit Bachtins Logik zu folgen, nach der "Berge und Abgründe" (LK, 17) das Relief des grotesken Leibes formen, um sich von der Eindimensionalität der 'falschen' Welt abzugrenzen. Das halluzinogene Sehen löst die gewohnte Raumwahrnehmung auf und offenbart in der Tiefe des Raumbildes wechselnde Fluchten und Perspektiven. Auf diese Weise kommt es zu einem traumartigen Wechsel zwischen hart konturierten Begrenzungen und unkonturierten, zerfließenden Raumbildern und Gestalten. Der räumlich imaginierte Außenraum erweist sich als Projektionsfeld des porträtierten Ichs, als eigentliches Innen.<sup>120</sup> Rüdiger Steinlein hat dieses Wahrnehmungsprinzip bei Peter Weiss sehr treffend erläutert. Ihm zufolge hebt Weiss' Sehen

die Körperoberfläche als normale Ichgrenze auf und mischt unterscheidungslos Sinneseindrücke aus einem körperlich-sensuell vermittelten Außen mit Projektionen, die aus einem unbewußt-traumförmig aufsteigenden Innen hervorgehen; es ist ein delirierendes Sehen, ein visuelles Imaginieren [...].<sup>121</sup>

<sup>119</sup> Interessant wäre in diesem Zusammenhang, eine frühere Erzählung von Peter Weiss mit in der Erörterung einzubeziehen: In *Der Fremde* erscheint das Bild der Großstadt als "Inbegriff eines wahrhaft existentiellen Erfahrungsraumes" (Steinlein, Rüdiger: "Ein surrealistischer 'Bilddichter'", a.a.O., S. 70). Weiss provoziert hier die Vorstellung eines wie einen Raum betretbaren Körpers und betont insofern dem sinnlichen Aspekt seiner Darstellung. Allerdings wurde das in schwedischer Sprache verfaßte Frühwerk von Peter Weiss in Deutschland erst in den 90er Jahren publiziert und ist daher für meine vergleichende Analyse irrelevant.

<sup>120</sup> Vgl. speziell zum Spannungsverhältnis von Innen- und Außenraum bei Peter Weiss: Köppen, Manuel: "Die halluzinierte Stadt. Strukturen räumlicher Wahrnehmung im malerischen und frühen erzählerischen Werk von Peter Weiss." In: Rudolf Wolff (Hrsg.): *Peter Weiss*, a.a.O., S. 9-38. Hier S. 14ff.

<sup>121</sup> Steinlein, Rüdiger: "Ein surrealistischer 'Bilddichter'." a.a.O., S. 78.



So wird der Erzähler in *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, nachdem er zunächst verschiedene räumliche Konfigurationen (gedanklich) durchschritten hat, plötzlich mit einem Wechsel in der Szenerie konfrontiert:

Es war als lehnte ich mich an die Brüstung eines Altans, hoch über einer nächtlichen Stadt; die unbestimmbare Weite des vorigen Bildes wich jetzt der deutlichen Riesenhaftigkeit einer Himmelskuppel. Tief unter mir lag eine Straße und ringsum breiteten sich die Dächer aus, doch die Straße war nur eine schmale Spalte, und dicht unter mir, auf der Dachterrasse des gegenüberliegenden Hauses, schimmerte, wie vom Mond beschienen, doch es war kein Mond zu sehen, auch keine Sterne, ein Gesicht, mit mageren Wangenknochen, breitem dunklen Mund, dunkel beschatteten Augen, und unter dem Gesicht ein schmaler Hals [...]. (SKK, 20f.)

Die städtischen Bilderfluchten bei Peter Weiss entsprechen den organischen Auswucherungen der Natur bei Ror Wolf:

Ich spüre das Schaukeln Schweben Schwingen der Pflanzen, die, wie ich aus ihrer Form schließe, lange wurmdicke vielfach verschlungene und gegabelte rankenartige Keime sein müssen, an denen sich Blätter gebildet haben, die lappig großflächig über mein Gesicht streichen, flaumig mit dumpfen Gerüchen nach Tiefe nach unterirdischen Gewölben, sie wuchern in struppigen Büscheln aus den Ritzen des Fußbodens aus den Mauerspalt unter den Wandleisten hervor, an blassen haarigen Strängen mit riesenhaft aufgeblühten scharfriechnenden Dolden, hornig hart oder darmweich, pochend in meinen Händen, [...] feierlich streng im Duft nach alten Kellern, treibend von den Kübeln Ritzen Spalten aus über die Wände, die Decke und von ihr herab heckendicht zusammengewachsen verzweigt, nur durch die Anstrengung meiner Hände auseinanderzureißen, raschelnd in diesem alles zusammenmahlenden Maul der Dunkelheit. (FB, 22f.)

Folgt man Bachtins Argumentation, so entspricht die organisch strukturierte Darstellungsform zugleich einer ganz bestimmten Art der Wahrnehmung, die das Nichtabgeschlossene und Unfertige der Realität berücksichtigt. Denn die Lebenswirklichkeit erweist sich als so überwältigend, daß eine entgrenzte Wahrnehmung geradezu erforderlich ist. Mit dieser Notwendigkeit hat dann auch Peter Weiss letztendlich seine Abkehr von der Malerei begründet – paradoxerweise, denn sein Schreiben zeichnet sich ja gerade durch malerische Darstellungsstrukturen aus. Doch er habe seine frühe Malerei als zu eindimensional und flächig verstanden; ein Geschehnis werde auf eine

Fläche gebannt, fixiert wie ein Traum-Bild in allen Einzelheiten. Doch je komplizierter die Wirklichkeit sei, desto größer war Weiss' Verlangen nach vielschichtigeren Ausdrucksformen – bis in letzter Konsequenz das Schreiben tatsächlich die einzige Möglichkeit für ihn gewesen sei, ununterbrochen seine Assoziationsketten weiterzuentwickeln.<sup>122</sup>

Es ging Peter Weiss also offensichtlich darum, diese Assoziationsketten nicht bloß in ihrer Bildhaftigkeit, sondern auch in ihrer Prozeßhaftigkeit zu vermitteln. Denn auch in einem Gemälde können alle Assoziationsketten enthalten sein. Aber: Der Betrachter vermag sie möglicherweise nicht nachzuvollziehen. Ob diese Überlegung für Ror Wolf ebenfalls ausschlaggebend war, die literarische Produktion seiner Collagearbeit vorzuziehen, bleibe dahingestellt. Sicher ist, daß sowohl Peter Weiss als auch Ror Wolf sich einem radikalen Sensualismus verschreiben. Ihre Figuren gleichen einem nach allen Seiten offenen Wahrnehmungsorgan, sie 'erhören', 'erriechen', 'ertasten' und 'ersehen' sich ihre Umwelt und verfügen auf die Weise über ein breites Wahrnehmungsspektrum. Jeder kleinste Realitätspartikel wird erfaßt und akribisch beschrieben. Die im Halluzinationsraum vorgenommene Erkundungsreise macht allerdings zugleich auch die Grenzen der Wahrnehmung bewußt, denn der Erzähler stößt immer wieder auf Hindernisse, welche die im Traum eröffneten Fluchten wieder abriegeln – sei es durch das plötzliche Erwachen aus dem Traum oder durch die banale Tatsache, daß die unterschiedlichen Sinneswahrnehmungen isoliert genutzt und nicht aufeinander abgestimmt werden –

Das ruckhafte, zuweilen kurz aussetzende und dann wieder heftig einsetzende Hin und Her der Säge deutet darauf hin, daß sie von der Hand des Hausknechts geführt wird. (SKK, 7)

– oder jede psychologische Deutung bzw. logische Bezugnahme seitens des Erzählers fehlt:

Diese Person, die mir bisher am Tisch nicht aufgefallen ist, die entweder nicht am Tisch, oder aber verdeckt für mich am Tisch sitzen muß, eine eigentümlich ich würde sagen in einem Matrosenanzug gekleidete Person, legt sich nach diesem Vorgang, den ich im Spiegel verfolgt habe, zurück, und fällt aus dem Spiegel heraus. (FB, 83)

---

<sup>122</sup> Peter Weiss in einem Gespräch mit Peter Roos. In: [Ausstellungskatalog Museum Bochum/Kunstsammlung]: *Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme*. Berlin: Frölich & Kaufmann 1982, S. 42.

Die beschriebene Durchlässigkeit des ästhetischen Subjekts als formale Konsequenz einer umfassenden Offenheit gegenüber allen Erscheinungen muß zumindest bei Peter Weiss auch als Ausdruck der Beziehungslosigkeit und Ausgeschlossenheit des Beobachters interpretiert werden. Während dem *Schatten* noch verzweifelter Ernst anhaftet und Gefühle von Einsamkeit, Fremdheit und Isolation eine stärkere Gewichtung haben, präsentiert sich das Chaos dieser Welt in *Fortsetzung des Berichts* nicht als existentielle Bedrohung. Die Beziehungslosigkeit der Figuren wird ins Positive gewendet: Sie genießen es geradezu, anonym zu bleiben und sich niemandem, auch keinem Lebensentwurf zu verpflichten.<sup>123</sup>

## I Imagination

- Reisebeschreibung ohne Reise

Die 1997 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* veröffentlichte Rezension über Roland Innerhofers Studie *Deutsche Science-fiction 1870-1914* endet mit folgender Bemerkung über die Romane Jules Vernes:

Quellcode für diese [Romane] war nämlich ein Zettelkasten von über zwanzigtausend Notizen, den Verne sich aus wissenschaftlichen Büchern und Zeitschriften exzerpiert hatte. Daraus wurden dann Abenteuer- und Reiseromane wie der von der *Reise um den Mond* zum Beispiel. Ihr Rückhalt aber war damit nicht weniger als eine regelrechte *Enzyklopädie des Wissens*, ein nach welchen Kriterien auch immer zu beurteilender, eigener Kosmos, in dem noch mancherlei Leben zu entdecken sein wird.<sup>124</sup>

Diese Sätze ohne weiteres auch als Erläuterung für Wolfs sogenannten 'Reise-Roman' *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* gelten: Immerhin treibt dort ein Nachfahr von Jules Vernes Kapitän Nemo, ein gewisser Nobo, imaginativer Begleiter und Alter-Ego des Erzähler-Ichs, sein Unwesen. In einem Interview zählt Wolf eine illustrierte Jules-Verne-Ausgabe zu seinen wichtigsten Kindheitsschätzen, die er 1953 nach dem Wechsel aus dem thüringischen Saalfeld in die Bundesrepublik Deutschland habe zurücklassen müssen.<sup>125</sup> Während seiner späteren Tätigkeit als Literaturredakteur

---

<sup>123</sup> Die dargelegte Öffnung der Ich-Grenzen ruft einen Zustand hervor, der dem surrealistischen Idealzustand der 'Entregelung der Sinne' vergleichbar ist. Peter Weiss' Nähe zur Ästhetik des Surrealismus ist Gegenstand zahlreicher Untersuchungen. Vgl. besonders: Kienberger, Siliva: a.a.O.

<sup>124</sup> Dotzler, Bernhard: "Lustwandeln auf Mondwiesen. Roland Innerhofer über die Anfänge deutscher Sciencefiction". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30. Juni 1997.

<sup>125</sup> Vgl.: Lenz, Eva-Maria: "Plausch auf den Wolken. Die Collagen des Ror Wolf. Grusel und Komik". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23. Juli 1991.

beim Hessischen Rundfunk setzte er sich in einem Beitrag zu Jules Vernes *Fünf Wochen im Ballon* mit der Frage auseinander, ob das Werk als "populärwissenschaftliches Unterhaltungsbuch" oder als "Abenteuerroman"<sup>126</sup> zu betrachten sei, ein Thema, das zugleich auf eigene literarische Fragestellungen verweist (⇒ Kapitel G).

Über die biographischen Hinweise hinaus lassen sich zahlreiche intertextuelle Bezüge zu Jules Verne nachweisen. Vernes deutliche Neigung zum Komischen, zum Kuriosen und Grotesken, seine verschlungenen Satzbildungen, die barocken Ballungen der Sprache, die über ihre Ufer tritt, bieten eine unerschöpfliche Vorlage für Wolfs eigene phantastische Welt, die er in seinen Büchern imaginiert. Besonders Vernes detaillierte Landschaftsbeschreibungen mit ihren Moosen, Sträuchern, Sümpfen und Verschlingungen erinnern an die unverkennbar Wolfschen schäumenden, schmatzenden und wuchernden Gefilde: Wolf konstruiert knollige, buckelige, zerfurchte Landschaften, die "von Büschen wie mit Rüschen besetzt, schorfig zerfallend in die Ferne des Horizonts" hineinsinken oder "von Hügeln wie von einem weichen, schön gewölbten Ausschlag aufgebeult" (FB, 133) werden.

Auch in diesem Zusammenhang gilt die für Wolfs Art und Weise der Wirklichkeitskonstitution alles bestimmende Größe: Die Reise ist primär ein Sprachabenteuer. So phantasiert der Erzähler in *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* eine Reise, die er tatsächlich nie unternommen hat, die vielmehr eine episodeneiche Wanderung durch die Sprachwelten Ror Wolfs darstellt; entsprechend wird sie von vornherein ins Imaginierte, Erfundene verwiesen. Mit dem Motiv der (Sprach-)Reise löst Ror Wolf seine 1966 formulierte Absichtserklärung, den Leser mit der Sprache "in das Geflecht von Vorgängen und Erscheinungen"<sup>127</sup> hineinzulocken, buchstäblich ein. In der Tat führt die Reise des Protagonisten über eine unüberschaubare Fläche gewaltiger Landschaften, aufplatzender Erdoberflächen, gespaltener Ebenen und plötzlich aufreißender Schluchten. Der Leser "soll sich den Weg hauen durch ein Dickicht von Sätzen; er soll in Fallen stürzen und sich aufspießen an Worten"<sup>128</sup>. In diesem Sinne ist die 'unüberschaubare Fläche', jene 'große Ebene', die der Titel ankündigt, ein "kunstvoll ausgelegtes Parkett"<sup>129</sup> aus Wörtern, auf dem sich der Leser mit dem Erzähler auf Reisen begibt; entweder indem er die Geschichten und Abenteuer in seiner Vorstellung weiterspinnt oder indem er sich in Wolfs Sprachwelt entführen läßt. Nach gleichem Muster verfährt Ror Wolf auch in dem vermeintlichen Reisebericht *Nachrichten aus der*

---

<sup>126</sup> Ror Wolf in einem eigenen Beitrag: "Reisebeschreibung ohne Reise. Jules Vernes *Fünf Wochen im Ballon*", Hessischer Rundfunk, Redaktion: *Literatur*, 3. Juli 1966.

<sup>127</sup> Wolf, Ror: "Meine Voraussetzungen", a.a.O., S. 65.

<sup>128</sup> Ebd.

<sup>129</sup> Sibylle Cramer in einer Sendung des WDR, Abteilung "Kultur und Wissenschaft", 11. März 1992.

*bewohnten Welt*. Auch dort werden in einer fiktiven Reise des Erzählers Abgründe und Kontinente mühelos überwunden: Von den Bergen geht es übergangslos hinab in das Kanalsystem der Großstadt und danach durch hügelige Gebiete quer über den Mond.

Jedoch vollzieht sich die fiktive Reise keineswegs nur auf der Ebene einer Überwindung von Landschaften, auch die Reise ins Innere des Körpers, ein bekanntes Motiv der Science-Fiction, wird sprachlich vermittelt:

Und Pilzer erzählte, wie dieses Gift, in winzigen Mengen dem Frühstückstee zugesetzt, bei der Berührung mit den Zellwandhäuten im Magen unverzüglich heranzuwüchse zu filzigen Pilzfadengestrüppen und weiterwüchse aus dem Magenmund herauswüchse zottig in den Dickdarm hinein in die Dünndarmschlingen in die geräumige Bauchhöhle oder auch borstig hinaufwüchse durch den Schlund in den Mund wüchse und bärtig aus dem Munde herauswüchse und einem natürlich beim Leibaufschneiden pelzig entgegenwüchse und erst nachdem man es aus seinem Nährboden herausgerissen habe sein Wachstum einstelle. (GGE [PP], 35)

Damit rekurriert Ror Wolf eindeutig auf den Fundus der Science-Fiction-Literatur, jedoch distanziert er sich zugleich ironisch von dem Genre, indem er einen sprachlich-artifiziellen Kosmos entstehen läßt, der alle naturgesetzlichen Zuordnungen von vornherein unterhöhlt. Zwar läßt auch der naturwissenschaftlich-technische Zukunftsroman der Imaginationskraft des Lesers weiten Spielraum, jedoch offerieren seine Entwürfe zumeist eine wissenschaftlich mögliche oder wenigstens plausibel gemachte Erklärung. Wolfs ironischer Umgang mit dem trivialen Genre wird durch das komische Herbeizitieren beliebig auftretender Wissenschaftler, die dubiose Erklärungen abgeben und damit einer logischen Begründung der Vorgänge nur noch mehr entgegenwirken, zusätzlich bestärkt.<sup>130</sup>

## J **Jeder, jede, jedes**

- so oder so: kontingente Eindeutigkeit

Ein Mann, der über die Schönheit von China berichten will, stürzt, aus etwa einhundertfünfzig Metern Entfernung, aus einem Ballon hinab auf die Erde und ist sofort tot. Die Geschichte wird auch ganz anders erzählt. So ist es gar kein Ballon, aus dem der Mann stürzt, und es ist auch nicht China, auf das er hinabfällt, son-

---

<sup>130</sup> ⇒ Kapitel C.

dern Marokko. Womöglich ist er auch gar nicht tot, sondern wird nur für tot gehalten. Zum Glück gehört dieser Fall ohnehin zu den Seltenheiten und braucht uns hier nicht zu beunruhigen. Der Mann, ein Vertreter, kommt mit dem Schrecken davon und eröffnet in Schruns ein Zigarrengeschäft. Das genügt. (NBW, 15)

Diese kurze Geschichte mit dem Titel *Das Ende der fremden Verhältnisse* offenbart in komprimierter Form die Beliebigkeit der Wolfschen Texte. Das Beliebige funktioniert hier nicht nach dem Muster tradierter Zufallsstrukturen, wie sie etwa der Dadaismus – man denke an die Arbeiten von Hans Arp oder Tristan Tzara – literarisch etabliert hat; vielmehr handelt es sich bei Ror Wolf um genau kalkulierte, absichtlich gesetzte Zufallserscheinungen. Folglich stellt die textuelle Beliebigkeit bei Ror Wolf primär eine rezeptionsästhetische dar. Dies betont insbesondere Rolf Schütte:

Eigendynamik und Selbstbezug des Sprachlichen, des Literarischen motivieren brachliegende Vorstellungen und Phantasie, von denen aus wiederum Zufälle zu neuen Vorstellungen und Phantasien führen.<sup>131</sup>

Demnach werden die Kontingenzerfahrungen des Lesers durch deren sprachliche Entsprechung hergestellt. Allerdings nähert sich der Autor dem Bewußtsein von Zufälligkeit nicht auf thematischer, sondern vielmehr auf (sprach-)technischer Ebene. So vermittelt sich die Arbitrarität von Sprachprozessen zum Beispiel über das Signum der Eventualität, das den Geschichten anhaftet: Wolfs Sprache präsentiert sich stets im Konjunktivischen, auch wenn er die grammatikalische Kennzeichnung gar nicht benutzt und statt dessen mit Vagheitsformeln wie 'vielleicht', 'möglicherweise' oder 'ich weiß nicht' operiert. In nachfolgend zitierter Geschichte mit dem bezeichnenden Titel *Gewisse Ungewißheiten in X* wird die konditionale Erzählweise auf die Spitze getrieben, indem der Erzähler fortwährend betont, daß er nur eine von mehreren Perspektiven schildert:

Ein, ja, ein Mann, ich glaube ein Mann, sein Name liegt mir auch irgendwo auf der Zunge, ging langsam, ich glaube geduckt, ich weiß nicht mehr wie, wahrscheinlich irgendwohin, um eine bestimmte Sache, die mir entfallen ist, eventuell aufzuklären, um einen, mag sein, um einen entsetzlichen Fall von, wer weiß, von Mordlust zu lösen. Er war, das ist denkbar, ein Polizist, ein Kriminalpolizist, und hielt etwas möglicherweise Schwarzes nach vorn in die Nacht gerichtet, in seiner, wie ich vermute, geschlossenen Hand, das leuchtet mir ein, etwas offenbar Schwarzes, womöglich Knallendes, das war mein Eindruck. Erst hat er gelebt, vielleicht, dann ist

---

<sup>131</sup> Schütte, Rolf: *Material Konstitution Variabilität*, a.a.O., S. 152.

er gestorben, so kam es mir vor, man hat ihn begraben, kann sein. Das Schlimme ist nur: kein Mensch, also wirklich anscheinend niemand, hält diesen Fall für beendet. Nicht einmal ich. (NBW, 34)

Wolfs Geschichten werden nur insoweit erzählt, als etwas vielleicht geschehen ist, vielleicht erwähnenswert, vielleicht aber auch gar nicht relevant ist. Zumeist wird das beschriebene Ereignis als "kolossale Unwichtigkeit" (NBW, 29) entlarvt. Das Geschilderte ereignet sich zufällig, ohne sich auf Vorhergehendes zu beziehen, es unterliegt weder kausal-logischen Prinzipien noch ist es rekonstruierbar oder vorhersehbar.

Eine anderes Mittel, das Zufallsprinzip literarisch geltend zu machen, ohne selbst beliebig zu sein, sieht Ror Wolf offensichtlich in der Destruktion konventioneller Erzählstrukturen. Seine Texte können allenthalben in beliebiger Reihenfolge gelesen werden und lenken damit den Blick auf die Willkürlichkeit vom Anfang bzw. Ende einer Erzählhandlung – ja, von Handlung überhaupt, denn diese existiert bei Ror Wolf ja ohnehin schon nicht mehr –, wie dies in *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* demonstriert wird: "Was für ein Anfang, sagt Nobo. Ich gebe jedoch zu bedenken, daß wir am Ende sind. Also gut, sagte Nobo: Was für ein Ende." (GGE, 352)

Rolf Schütte hat die literarische Zufallsreihung bei Ror Wolf mit dem Stilprinzip der 'Variation' zu beschreiben versucht. Indem Wolf die Möglichkeiten der vorhandenen Sprache methodisch variiert, stellt er eine Fülle von kontingenten Prozessen für den Leser bereit:

Die Kontingenzerfahrung als Zufallserfahrung dessen, was aus einer bestimmten Sichtweise der laufenden Ereignisse nicht zu erwarten war, was sich aber dennoch als Unerwartetes ereignet, vollzieht sich im literarischen Prozeß der Wolfschen Prosa als Variation eines schnell wieder vergehenden Zusammentreffens von Worten, Sätzen und Textpassagen, von Figuren, Ereignissen und Situationen.<sup>132</sup>

Mit dem Stilprinzip 'Variation' betont Schütte das konstruktive, absichtliche Moment, das der literarischen Beliebigkeit Ror Wolfs inhärent ist. Damit ist Wolfs Kontingenzbegriff eindeutig im Bezugsrahmen der postmodernen Theorie zu diskutieren, denn diese "tritt für die Vielheit heterogener Konzeptionen, Sprachspiele und Lebensformen nicht aus Nachlässigkeit und nicht im Sinn eines billigen Relativismus ein, sondern aus Gründen geschichtlicher Erfahrung und aus Motiven der Freiheit."<sup>133</sup> Der

---

<sup>132</sup> Ebd.

<sup>133</sup> Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*, a.a.O., S. 5.

bewußt gesteuerte Zufallsfaktor zeigt sich besonders deutlich an Wolfs bildhaften Vergleichen, in denen eine Situation, ein Ereignis oder ein Gegenstand durch die Sprachsetzung des Autors eine scheinbar willkürliche Gestalt erhält. Ein gutes Beispiel hierfür ist Wolfs 'Feuerbohnen-Metapher', die ich in Kapitel Q (S. 101) erläutere: Ein plötzlicher Gedanke nimmt unversehens "Form und Ausmaße einer roten großen Bohne einer Feuerbohne" (FB, 63) an. Wie dieses Beispiel tauchen viele Sprachbilder Ror Wolfs nur ein einziges Mal auf. Ihre Funktion besteht offenbar lediglich darin, das System sprachlicher Referenzen zu destabilisieren und damit auf kontingente Prozesse aufmerksam zu machen.

Das oben dargelegte Möglichkeitsprinzip, nach dem die Sprache Ror Wolfs verfährt, spiegelt gleichsam die Kontingenz einer gebrochenen Wirklichkeitserfahrung. Der Eintritt des Zufälligen destruiert die Kontinuität und Kommunizierbarkeit einer Realität, die durch Fragmentarisierung, Pluralität und Dekonstruktion bestimmt ist. Weil Ror Wolf die sich willkürlich ändernde Realität miteinkalkuliert, wird freilich seine Technik letztendlich doch vom Zufall regiert (allerdings nicht im Sinne einer bloß spielerischen Beliebigkeit): Denn die Kontingenz des Realen vollzieht sich auch in der Kontingenz des poetischen Materials. So folgert Ror Wolf in diesem Zusammenhang:

Wie ich morgen schreibe, wird davon abhängen, was um mich herum vorgeht, was auftauchen wird, worauf ich reagieren werde. [...] ich weiß, daß Methoden flexibel sind, durchlässig und offen für das, was ihnen in die Quere kommt. Vielleicht wird das Verfahren von morgen dem heutigen entschieden widersprechen.<sup>134</sup>

Diese Erkenntnis erlaubt den Brückenschlag zu Kapitel W, in dem ich die Korrelation von Sprache und Wirklichkeit bei Ror Wolf im postmodernen Kontext diskutiere (⇒ Kapitel W).

## **K      Kalkulation, Kombination, Kompilation**

- das Schreibverfahren

Trotz der Zufallskomponente und des Spielcharakters, die Ror Wolfs Texte zu einem nicht geringen Teil mitbestimmen, läßt sich das Ergebnis seiner Schreibearbeit auf den Prozeß einer sehr genauen und langwierigen Vorbereitung des Themas, auf bewußte Sprachverwendung und präzise geplante Strukturen innerhalb seiner Texte zurückfüh-

---

<sup>134</sup> Wolf, Ror: "Meine Voraussetzungen", a.a.O., S. 62.



ren. Dies ist durchaus kein Widerspruch. Wie ich in Kapitel J verdeutliche, gilt die Konstatierung des Zufallsprinzips für Wolfs Werk vornehmlich der rezeptiven Seite. Immer neue Perspektiven erschließen sich dem Leser und seiner Phantasie. Es bleibt dem Zufall überlassen, in welcher der ihm präsentierten Ansichten er sich einrichtet und welche Farbgebung er aus den unzähligen Nuancen und Variationen, die Ror Wolf durch die Aufzählung verschiedener Möglichkeiten bereitstellt, für sein eigenes Bild wählt; so wird der Spielcharakter zum großen Teil durch die aktive Aufnahme des Lesers getragen. Diese Form der konstituierenden Lesehaltung wird aber gerade erst nach intensiver und genau kalkulierter Arbeit des Schriftstellers möglich.

Bekanntlich läßt sich sein Schreibverfahren auf den grundsätzlichen Nenner der Zitatmontage bringen. Ror Wolf steht damit nicht allein; vielmehr erfährt das Verfahren im 20. Jahrhundert, insbesondere in den sechziger Jahren, seine wohl größte Bedeutung innerhalb der gesamten modernen Literatur.<sup>135</sup> Bevor Wolf mit dem Schreiben eines Buches beginnt, sammelt und notiert er Einfälle und Fundstücke aus seiner Umwelt. "Satzstümpfe und Wortbrocken, Fetzen aus Prospekten, Journalen, Katalogen", aber auch "Gebrauchsanweisungen auf Suppenbeuteln, Schlagzeilen, Werbesprüche"<sup>136</sup> werden akribisch gesammelt und sortiert und in eigens dafür vorgesehenen Zettelkästen katalogisiert. Dort lagern sie als Textmaterial, aus dem er seine Geschichten, Romane und Ratgeber 'komponiert'. Das Arrangement der einzelnen Versatzstücke erfolgt nach thematischen und vor allem rhythmischen und melodischen Gesichtspunkten. (⇒ Kapitel R). In einem zweiten Schritt bearbeitet Ror Wolf dann die entstandenen Satzgefüge und verändert sie unter Berücksichtigung ihrer materiellen Eigenart durch eigene Stilisierung. Die Vorarbeiten zu *Raoul Tranchirers vielseitigem großen Ratschläger für alle Fälle der Welt*, dem ersten Band der insgesamt vier Bände umfassenden enzyklopädischen Reihe, reichten beispielsweise mehr als zwanzig Jahre zurück und bestanden im Sichten, Sammeln und Auswerten unzähliger Stoff- und Sprachartikel, die er verschiedenen Konversationslexika und Gesittungsführern aus dem ausgehenden 19. Jahrhundert entnommen hat.<sup>137</sup> In dem vielzitierten Essay "Meine Voraussetzungen" beschreibt Wolf diese Vorgehensweise als einen dynamischen Prozeß; es scheint, als verselbständige sich die Sprache und trete mit dem

---

<sup>135</sup> Ich gehe hier vom Begriff der 'Zitatmontage' in Abgrenzung zum allgemeineren Begriff der 'Collage' aus und beziehe mich in diesem Zusammenhang auf Volker Hages definitorischen Überlegungen. Er versteht — in Anlehnung an Volker Klotz: *Zitat und Montage in neuerer Literatur*, (1976) — das Kunst-Produkt 'literarische Collage' als eine *Form* des Kunst-Verfahrens 'Textmontage' bzw. 'Zitatmontage'. Vgl.: Hage, Volker: *Collagen in der deutschen Literatur*, a.a.O., S. 65ff.

<sup>136</sup> Wolf, Ror: "Meine Voraussetzungen", a.a.O., S. 63.

<sup>137</sup> Bereits 1964 erschien in Zusammenarbeit mit Karl Riha im *Diskus* das *Lexikon der feinen Sitte*, in dem das Prinzip der Tranchirer-Ratgeber seinen Ursprung hat. Was dort noch mit dem Begriff des 'objet trouvé' zu beschreiben wäre, entwickelte sich immer mehr zur originären Autorenleistung, die literarische Kreativität mit künstlerischer Lust am Zitat verbindet.

Schriftsteller in eine Art schöpferische Wechselwirkung. Diese Korrelation von vorgefundener Sprache und eigener Sinnggebung durch spezifische Anordnung und Angleichung der Textelemente kennzeichnet die (Eigen-)Dynamik des Schreibvorgangs.<sup>138</sup>

Ich möchte im folgenden die Entwicklungslinie der Zitatmontage als literarische Technik mit Hilfe einiger exemplarischer Autoren und Gruppierungen nachzeichnen, um den Rückgriff Ror Wolfs auf ältere Traditionen moderner Literatur, vor deren Hintergrund er seine spezifische Textkombinatorik weiterentwickelt, transparent zu machen.

Den Auftakt zur Verwendung des Zitats als eigenständige literarische Leistung machte zu Beginn des 20. Jahrhunderts der Dadaismus mit einer Form der literarischen Collage, die nicht nur mit dem Verfahren der Textmontage arbeitete, sondern zusätzlich auch Bildmaterial als Quelle der künstlerischen Produktion nutzte. Es lassen sich in den Zitatmontagen Ror Wolfs eindeutige Bezüge zur dadaistischen Montagetechnik erkennen. Auch in "Meine Voraussetzungen" wird der Bezug zur Nonsense-Literatur der Dadaisten evident:

Keine raunenden Botschaften; keine Ideologien, denen man zunicken könnte; keine dampfenden Bedeutungen; keine abhebbaren Tendenzen; keine echten Anliegen; keine Bildungsbrocken für Leser, die ihre Lektüre allein danach absuchen; keine verbindlichen Aussagen; keine Ideen vom großen und ganzen; keine Charaktere, die nach psychologischen Richtlinien agieren; keine Moral; aber: Spiel, Heckmeck, Hokuspokus, Burleske, Wortakrobatik, Spaß; Spaß der freilich an jeder Stelle umschlagen kann in Entsetzen.<sup>139</sup>

Die Charakterisierung ließe sich unmerklich in das *Dadaistische Manifest* von 1918 einfügen, in dem die Gruppe um Richard Huelsenbeck, Tristan Tzara, Franz Jung und George Grosz ihre Vorstellung einer neuartigen Literatur zum Ausdruck bringen. Gegen Ende heißt es dort:

Ja-sagen – Nein-sagen: das gewaltige Hokuspokus des Daseins beschwingt die Nerven des echten Dadaisten – so liegt er, so jagt er, so radelt er – halb Pantagruel, halb Franziskus und lacht und lacht. Gegen die ästhetisch-ethische Einstellung! Gegen die blutleere Abstraktion des Expressionismus! Gegen die weltverbessernden Theorien literarischer Hohlköpfe! [...] Gegen dies Manifest sein, heißt Dadaist sein!<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> Vgl.: Wolf, Ror: "Meine Voraussetzungen", a.a.O., S. 63.

<sup>139</sup> Ebd., S. 65.

<sup>140</sup> Tzara, Tristan/F. Jung,/G. Grosz u.a.: *Dadaistisches Manifest*. In: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders

Abgesehen von der offensichtlichen inhaltlichen Nähe dieser Passagen legen auch die Definition ex negativo und die aufzählende Präsentation des Gesagten die Vermutung einer Bezugnahme Wolfs auf die Grundvoraussetzung für dadaistische Kunst, die Freude am "Hokuspokus des Daseins"<sup>141</sup>, nahe. Allerdings relativiert Wolf die oben zitierte Auffassung 1991 in einer Nachbemerkung zu "Meine Voraussetzungen", weshalb ich mich hier auf seine frühen Arbeiten beschränke. Er formuliert dort weniger ablehnend und eingleisig, weniger "frivol und respektlos"<sup>142</sup>:

Was ich damals wollte und heute immer noch will, ist eine Literatur, deren Grundstimmung ein Komplott ist aus Leichtigkeit, Schwermut, Spiel, Ernst, Skurrilität, Lust, Spaß und Entsetzen.<sup>143</sup>

Diese Zurücknahme der extremeren Positionen von 1966 läßt darauf schließen, daß Ror Wolf eine Entwicklung in seiner literarischen Schreibweise vollzogen hat, die ihn aus heutiger Sicht keineswegs nur im Schatten dadaistischer Unsinnsliteratur erscheinen läßt. Schon die frühen Textmontagen Ende der sechziger Jahre – auch die spielerischen Text-Bild-Collagen aus dem Bereich des Fußballs – weisen markante Eigenarten auf, die in jedem Falle nach einer deutlichen Abgrenzung zur Chaos-Collage der Dadaisten verlangen. Um diesen Unterschied zu verdeutlichen, liegt es nahe, eine frühe Arbeit von Kurt Schwitters genauer zu betrachten. Schwitters kann in diesem Zusammenhang als repräsentativer Literat gelten, obwohl er sich selbst mit dem Konzept der 'Merz-Kunst' deutlich von den Arbeiten der Dadaisten – darunter Hans Arp, Raoul Hausmann und insbesondere Richard Huelsenbeck – absetzen wollte. Gemeinsam ist den Collagen jener Künstler aber in jedem Fall die Vorliebe für die Vermengung verschiedener Zitate und Bildpartikel, deren Fundus beispielsweise die Berichterstattung in den Zeitungen und die Werbeplakate an Häuserwänden oder in Magazinen darstellt.

Schwitters Collage *Aufruf!*, 1921 in der Zeitschrift *Der Sturm* erschienen, bietet ein anschauliches Beispiel für die dadaistische Verflechtung verschiedenartigster Materialien. Gleich zu Beginn des Text-Bild-Gefüges finden sich unverkennbare Auszüge aus dem Anzeigenteil einer Zeitung: Hier bietet ein "FACHTIERARZT für HUNDEKRANKHEITEN" seine Dienste an, dort wird

---

(Hrsg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart und Weimar: Metzler 1995, S. 147. Zuerst erschienen 1918.

<sup>141</sup> Ebd.

<sup>142</sup> Wolf, Ror: "Meine Voraussetzungen", a.a.O., S. 66.

<sup>143</sup> Ebd.

Wert gelegt auf reifes politisches Urteil, hervorragend gewandte, klare und fesselnde Ausdrucksform und die Fähigkeit, den Ereignissen auf dem Fusse folgend alle Tagesfragen in leitenden Artikeln in erschöpfender und formvollendeter Weise zu behandeln.<sup>144</sup>

Bereits bei oberflächlicher Betrachtung der Collage fällt auf, daß Schwitters einzelne Worte und Satzteile durch eigene graphische Anordnung akzentuiert. So setzt er beispielsweise das Wort "AusdrucksForm" mittig und hebt es durch die ungewöhnliche Rechtschreibung und eine veränderte Schriftgröße besonders hervor. Gleichzeitig setzt er es damit in Beziehung zu anderen, ähnlich groß geschriebenen Wörtern und Satzfragmenten, welche die Aufmerksamkeit des Lesers zuerst anziehen. Infolgedessen werden gängige Verständigungsmuster durch ungewohnte Konstellationen aufgebrochen, der Sinngehalt bruchstückhafter Informationen verändert sich und wird mehrdeutig. Neben solcherart textbezogenen Versatzstücken finden sich auch Elemente aus dem graphischen Bereich, insbesondere der Werbung. Der ausgestreckte Zeigefinger als Symbol für den außerordentlichen Hinweis, den Geheimtip, ist hierfür ein hervorstechendes Beispiel.<sup>145</sup> Das Selbstzitat – Schwitters übernimmt Passagen aus seinem berühmten Gedicht *An Anna Blume* – und obendrein die Auszüge aus einem politischen Pamphlet verdeutlichen die sinnhafte Unvereinbarkeit der divergenten Textquellen. Dies läßt den Schluß auf eine mögliche Funktion der dadaistischen Zitat-Collage zu: Sie besteht quasi in der künstlerischen Bestätigung der *Funktionslosigkeit* von Kunst, deren einziges sinnhaftes Ergebnis der Kontingenzerweis ist (⇒ Kapitel J). Soweit zur Abgrenzung des dadaistischen Verfahrens gegenüber Wolfs Art und Weise der Zitanwendung.

Obwohl auch Ror Wolf keine logisch-kausale Handlungsabfolge vermittelt, wirken seine Montagen – ebenfalls vielfach divergierender Textelemente – weniger chaotisch und unvereinbar als die vom Zufall regierten Collagen eines Kurt Schwitters. Während bei diesem die einzelnen Elemente noch eindeutig auf ihre Quellen rückführbar bleiben, sind die oft nur indirekt zitierten Stellen bei Ror Wolf derart miteinander verwoben und mit originären Textpassagen durchsetzt, daß der Leser die einzelnen Übergänge nicht mehr erkennen kann. Die Herkunft der Textstellen erscheint nur selten so eindeutig wie im folgenden Ausschnitt aus *Pilzer und Pelzer*:

---

<sup>144</sup> Schwitters, Kurt: *Aufruf!*. In: Hage, Volker: *Literarische Collagen. Texte, Quellen, Theorie*. Stuttgart: Reclam 1981, S. 32. Zuerst erschienen 1921.

<sup>145</sup> Vgl.: ebd., S. 33.

[...] und diese Köpfe auf allen Litfaßsäulen machen plötzlich den Mund auf und rauchen alle auf einmal ihre langen Zigaretten [...] und lassen nichts über ihre Zigaretten kommen, die natürlich noch länger, noch leichter, noch duftender sind als alle anderen Zigaretten [...]. (GGE [PP], 15)

Hier ist die Analogie zur Sprache der Werbung offensichtlich. Trotzdem erscheinen Wolfs Satzkombinationen aufgrund des auffällig forcierten Sprachflusses wie aus einem Guß, so daß der Text als fortlaufende Handlung rezipiert werden kann. Allerdings ergibt sich die Handlung nicht durch kausale Zusammenhänge, sondern durch die Kolportage verschiedener Gesprächsfetzen aus der Alltagssprache. Konträre Aussagen und einander ausschließende Begebenheiten werden auf diese Weise vom Leser als frei variierende Assoziationsketten akzeptiert, obwohl er eine gesteigerte Irritation angesichts der verwirrenden Vorkommnisse, die sich auf der Sprachbühne Ror Wolfs abspielen, empfinden mag.

So stellt zum Beispiel die frühe Geschichte *Begegnung mit Rach, einem alten Bekannten* eine ebenso gelungene wie rasant wechselnde Parallelmontage dar, in der Wolf variationsreich aus alltäglichen Gesprächen, Nachrichten, Gesundheitsbüchern und aus dem Fundus gängiger Redewendungen zitiert. Die einheitliche Stimmung der Geschichte wird durch die Verfremdung des verwendeten Sprachmaterials und durch das Hinzufügen eigener Passagen hervorgerufen. Gesprächsfetzen aus dem Behandlungszimmer eines Arztes – "Ja, wie geht es Ihnen? Besser, sagte ich, es geht mir besser. Besser?" (DND, 64) – werden abrupt beendet – "[...] ich habe es wiederholt gesagt, es geht besser, ich will mich nicht dabei aufhalten, ich antworte etwas, draußen tropfte der Regen, gut, sagte Rach. Ende" (DND, 64) –, um an den Fortgang der Geschichte übergangslos anzuknüpfen. Unvermittelt drängt sich die Szenerie eines Schiffunglücks, verursacht durch das Wüten eines ungeheuren Unwetters, in die Erzählung. Wolfs Schilderung der Katastrophe ist offensichtlich den Beschreibungen eines Schiffsfahrts- und Abenteuerromans entlehnt:

[...] ich sah das glucksende spritzende plötzlich blutrot gefärbte Wasser, ich sah Arme, Beine, Köpfe, aufgesprungene Koffer, ich sah wie Rach die Hände rang über den hohen Wellengang. [...] Hinter Rach erkannte ich die Matrosen an den Seilen und Pumpen, ich sah sie an Strickleitern geklammert, mit Sprachrohren die Treppe hinabstürzend, in Versenkungen verschwindend. (DND, 68)

Wieder andere Passagen sind den Meldungen des Wetterberichts entnommen, die Wolf in unmittelbare Beziehung zum bruchstückhaften Gespräch beim Arzt setzt:

"Allmählich wird es heller. Aufheiterungen. Und jetzt? sagt er, wie geht es Ihnen jetzt?" (DND, 69).

Anhand dieser Textbeispiele wird deutlich, daß sich die Frage, worum es geht, verlagert: vom konventionellen Handlungsbogen einer Geschichte hin zu abrupt wechselnden Verbindungen kleinster Handlungspartikel, die im Text aufeinanderstoßen. Dieses Prinzip ist dem Vorgang des exzessiven Umschaltens beim Fernsehen gleichzusetzen. Nur ist der Hintergrund der sprunghaft alternierenden Begebenheiten ein anderer. Ror Wolf kalkuliert, kombiniert, komponiert; erst am Ende entsteht der Text: das Material wird kompiliert.

Die Gemeinsamkeit des Spielerischen und des provozierend Unsinnigen, die den Grundtenor sowohl der dadaistischen Collagen als auch der Textmontagen Ror Wolfs ausmacht, entspringt aus der beiderseitigen "Lust, Unpassendes zusammenzurücken, Auseinanderliegendes zusammenzukleben, Unterschiedlichstes miteinander zu verbinden"<sup>146</sup>. Ror Wolf radikalisiert diesen Grundzug: "Was spielerisch, wie ein Ausprobieren und Zusammenprobieren einsetzt, unterwirft sich zusehends formalen und thematischen Überlegungen [...]"<sup>147</sup>. Durch einschneidende Stilisierung und perfektionistische sprachliche Bearbeitung scheint sich das ursprünglich Zitathafte fast vollständig zugunsten der spezifisch Wolfschen Sprachprägung aufzugeben.

Beschränkt man sich auf die Entwicklung der Montagetechnik seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts, so statuiert Alfred Döblin mit seinem 1929 entstandenen Großstadtroman *Berlin Alexanderplatz* das wohl populärste Exempel zur Verwendung des Zitats als eigenständige literarische Leistung innerhalb der Gattung 'Roman'. Frei assoziierend fügt Döblin Ausschnitte verschiedenster Provenienz in den Text ein: aus Zeitungen, Reklamebroschüren, und Lexika; und teilweise verwendet er auch verfremdete Zitate aus dem literarischen Kanon. Es kann kein Zweifel bestehen, daß Ror Wolf auf das Schreibverfahren Alfred Döblins in mehrfacher Weise anspielt; das belegen zahlreiche Parallelen hinsichtlich der Zitatverwendung, aber auch das schalkhafte Spiel mit dem Leser mittels unversehens eingefügter Zitate, deren Gegenstand dann ebenso abrupt wieder fallengelassen wird. Ror Wolf entwickelt diese Methode der ironisierenden Irreführung des Lesers bis an die Grenzen der Absurdität weiter. Besonders seine Kürzestgeschichten geben hierfür Zeugnis, wenn sie beispielsweise mit Zurücknahmen des Erzählers wie "Aber das ist hier ohne Bedeutung" (DND, [MM], 189)

---

<sup>146</sup> Volker Hage über Kurt Schwitters' Motivation für die Form der Collage: Hage, Volker: *Collagen in der deutschen Literatur*, a.a.O., S. 94.

<sup>147</sup> Wolf, Ror: "Meine Voraussetzungen", a.a.O., S. 63.

oder "Es gehört eigentlich gar nicht hierher" (DND, [MM], 191) abrupt beendet werden.

Eine andere, ebenso markante Bezugnahme ereignet sich durch die Verwendung des Kommentarzitats. Döblin sprengt mit Hilfe seiner Montagen die herkömmliche Berichtform, bleibt aber als Erzähler durch direkte Kommentare im Roman präsent. Dort, wo die Sprache der Spezialisten zur Realität innerhalb des Romans gehört, bemüht sich Döblin aber gar nicht erst um eine eigenständige Erläuterung, sondern setzt an dieser Stelle gleich das Kommentarzitat ein. Hinter diesem Prinzip der "arbeitsteilige[n] Textproduktion"<sup>148</sup> stehe, so Volker Hage in seinem Forschungsbeitrag über *Collagen in der deutschen Literatur*, die Überzeugung, daß der Schriftsteller nicht länger nachzuformulieren brauche, was andere präzise, kühl und ohne Sentiment ausgedrückt haben.<sup>149</sup> So nutzt Döblin zum Beispiel die Hilfestellung eines medizinischen Nachschlagewerks, um dem Leser die Ursachen für die Impotenz seines Helden Franz Biberkopf zu erklären, nachdem dieser verzweifelt vor einer Frau die Flucht ergriffen hat. Der Wechsel von der Stimmungslage des Helden zur objektiven Schilderung medizinischer Hintergründe verläuft ohne Übergang:

Raus auf die Straße! Luft! Regnet noch immer. Was ist nur los? Ich muß mir ne andre nehmen. Erst mal ausschlafen. Franz, wat ist denn mit dir los?

Die sexuelle Potenz kommt zustande durch das Zusammenwirken 1. des innersekretorischen Systems, 2. des Nervensystems und 3. des Geschlechtsapparates.<sup>150</sup>

Ror Wolf nutzt die Spezialistensprache in ähnlicher Weise, wenn er sie auch ironisch auf die Spitze treibt und auf diese Weise schnell ins Komische und Unsinnige überführt. In der Geschichte *Begegnungen mit Rach, einem alten Bekannten* schöpft Wolf offenbar aus dem Fundus eines ärztlichen Handbuchs, wobei die intendierte komische Übersteigerung unverkennbar ist:

Der Sitz eines Schmerzes, einer Wunde undsoweiter, sagte Rach, undsoweiter wird nach der Körperseite, der Körpergegend und nach seiner Lage zu festliegenden Punkten der Körperoberfläche undsoweiter bestimmt, das müssen Sie wissen. Als rechts und links werde dabei bezeichnet, was bei dem Kranken, also bei Ihnen, rechts und links ist. Bei jeder Lage, es geht weiter, sagte er, bei jeder Lage des Körpers ist also oben das nach dem Kopf, Ihrem Kopf, als unten das nach den Fü-

---

<sup>148</sup> Hage, Volker: *Collagen in der deutschen Literatur*, a.a.O., S. 98.

<sup>149</sup> Vgl.: ebd.

<sup>150</sup> Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz*. München: dtv 1965, S. 27. Zuerst erschienen 1921.

Ben, Ihren Füßen, zu Gelegene zu bezeichnen. Innen heißt, was nach der Körpermitte zu liegt, außen übrigens, was sich von ihr entfernt. (DND, 65f.)

Die Komik dieser extrem verfremdeten Form des Kommentarzitats entsteht durch die Situation, in der die Einlassung erscheint: Der Arzt liest dem Patienten aus dem Handbuch vor, dies wird durch Einschübe wie 'undsoweiter' oder 'es geht weiter' angedeutet. Die daraus entstehende Umformulierung der indirekten Erläuterungen aus dem Lexikon in die direkte Anrede des Patienten hat etwas loriethaft Umständliches, das die Ernsthaftigkeit des Spezialisten lächerlich macht.

Als nächste Station in der Entwicklungslinie der literarischen Montagetechnik verdient die Wiener Gruppe um Gerhard Rühm Beachtung, die in den fünfziger Jahren die vielleicht einzigen und sicherlich bedeutsamsten Vertreter dieses Verfahrens versammelte. Ihre Mitglieder sind neben Rühm Friedrich Achleitner, H.C. Artmann, Konrad Bayer und Oswald Wiener. Die Gruppe gilt als Wegbereiter für die wenig später sich entfaltende experimentelle Literatur in Deutschland und die mit ihr einsetzende regelrechte Schwemme von zitierfreudigen Autoren. So konstatiert Volker Hage hinsichtlich der Bedeutung der Wiener Gruppe:

Mit dem bewußten Rückgriff der Wiener Gruppe auf den Dadaismus, Mitte der fünfziger Jahre, schließt sich der Kreis: Ohne vorschnell historisch parallelisieren zu wollen, kann man sagen, daß, ähnlich wie der Dadaismus ein Vorreiter einer umfangreichen Verwendung und Diskussion der Montagetechnik in den zwanziger/dreißiger Jahren ist, die Wiener Gruppe nun ihrerseits Methoden wiederaufnimmt, die in den sechziger und siebziger Jahren eine immer vielfältigere Anwendung finden werden.<sup>151</sup>

Für eine Analyse der Wolfschen Prosa bieten die Voraussetzungen der Wiener Gruppe ein fruchtbares Feld, da ihr Interesse in verstärktem Maße der Sprache gilt.<sup>152</sup> Sprache als wichtigstes Werkzeug des Schriftstellers und als elementares Thema der Literatur selbst, diese Grundvoraussetzung fundiert nachdrücklich auch das Verständnis Ror Wolfs.

---

<sup>151</sup> Hage, Volker: *Collagen in der deutschen Literatur*, a.a.O., S. 38.

<sup>152</sup> Zumindest gilt das für Achleitner, Bayer und Rühm, die sich stärker mit den experimentell-konstruktiven Möglichkeiten von Literatur beschäftigen. H.C. Artmann bleibt eher dem Surreal-Phantastischen verhaftet. Vgl. hierzu: Hartung, Harald: *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1975, S. 35.



Der Zusammenschluß der Wiener Künstler folgte keinem spezifischen Programm, sondern entstand "vor allem auf grund persönlicher sympathien und wohlthuender übereinstimmung."<sup>153</sup> Nichtsdestotrotz zeichnen sich gewisse Tendenzen ihrer Aktionen und Proklamationen ab, welche die spätere Vorbildfunktion der Gruppe in den sechziger Jahren erklären. Diese sind zum einen Artmanns revolutionäre klanglich-melodiöse "transformationen des dialekts"<sup>154</sup>, die – im Gegensatz zur bisher naiven Dialektdichtung – in der Folge zu einer veränderten Wahrnehmung umgangssprachlicher Traditionen innerhalb der Literatur geführt haben, und zum anderen die grundsätzlich progressiv radikale Einstellung der Gruppe zur Kunst, die den "protest gegen das konventionelle, anonyme, normative"<sup>155</sup> voraussetzte. In erster Linie aber fiel die Wiener Gruppe durch ihre Gemeinschaftsarbeiten auf, für die sie die Technik der Montage nutzbar gemacht hat. Die erste Kollektivmontage dieser Art entstand aus der unmotivierten Reihung, Bündelung und Formierung verschiedener Satzfragmente und Textpassagen aus einem *Lehrbuch der böhmischen Sprache* von 1853. Vom Entstehen dieser Arbeit erzählt Rühm im Vorwort zu dem von ihm herausgegebenen Sammelband *Die Wiener Gruppe*:

schon die auswahl des materials war erregend und für das poetische endprodukt natürlich von massgeblicher bedeutung. auswahl und ordnung, die sensibilität, die sich in dem spannungsverhältnis benachbarter sätze erweist, machen die qualität dieser art von dichtung aus.<sup>156</sup>

Bei Ror Wolf indessen heißt es:

Die Stofftrümmer werden eingeschmolzen und mit allen Handgriffen der Stilisierung bearbeitet. Wortreihen und Satzperioden sind auf Rhythmus und Klangwirkung aus; Motive verabreden sich miteinander und werden kaleidoskopisch abgewandelt [...]. Die Komposition tritt an die Stelle der durchgehenden Handlung, und darum ist jeder Satz so wichtig wie der andere, jeder schraubt sich in den folgenden [...].<sup>157</sup>

Die Gemeinsamkeit dieser Äußerungen liegt auf der Hand: Es ist das gesteigerte Interesse an der Leistungsfähigkeit einer autonomen Sprache, ihre Möglichkeit, eine eigenständige Dynamik zu entwickeln und dabei nicht auf eine äußere, spannungskräftige

---

<sup>153</sup> Rühm, Gerhard (Hrsg.): *Die Wiener Gruppe*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1967, S. 12.

<sup>154</sup> Ebd., S. 13.

<sup>155</sup> Ebd., S. 11.

<sup>156</sup> Ebd., S. 22.

<sup>157</sup> Wolf, Ror: "Meine Voraussetzungen", a.a.O., S. 63.

Handlung angewiesen zu sein. Die Korrelation der verwendeten Sprachpartikel, das "spannungsverhältnis benachbarter sätze"<sup>158</sup>, stellt das Initiationspotential jener Literatur dar, die allein mit den Mitteln des sprachlichen Ausdrucks arbeitet.

Mit der Entfaltung der experimentellen Literatur in den sechziger Jahren wird das Aufkommen einer schriftstellerischen Produktion beschrieben, in der kaum ein Text von der Verwendung des Zitats als literarische Technik ausgenommen blieb. Wie ich oben dargelegt habe, verdankt es sich nicht zuletzt dem Einfluß der Wiener Avantgarde in den fünfziger Jahren, daß die Montageform in Deutschland Ende der sechziger Jahre zu einer in der Literatur anerkannten und viel verwendeten Methode avancierte. Hier bilden auch die Arbeiten Ror Wolfs keine Ausnahme – im Gegenteil –, sie passen sich diesbezüglich sehr gut in das literarische Bild der sechziger Jahre ein.<sup>159</sup> In diesem Zusammenhang sei auf Helmut Heißenbüttel als einflußreichster und vielleicht repräsentativster Praktiker der Montagetechnik hingewiesen: Heißenbüttels theoretische Verlautbarungen, besonders der 1966 erschienene Aufsatzband *Über Literatur*, skizzieren unter anderem die beziehungsreiche literarische Entwicklung der Montagetechnik von Gertrude Stein über Arno Schmidt zur Konkreten Poesie und Wiener Gruppe und geben damit wichtige Anregungen für die verstärkte Entfaltung der experimentellen Textkombinatorik, wie sie bei Ror Wolf vorzufinden ist (⇒Kapitel H).

Beweis für das gesteigerte Interesse an der neu entdeckten Form des Schreibens<sup>160</sup> bietet die 1970 von Renate Matthaei herausgegebene Anthologie *Trivialmythen*, in der neben Autoren wie Elfriede Jelinek, Rolf Dieter Brinkmann, Peter O. Chotjewitz, Friederike Mayröcker, Hermann Peter Piwitt auch Ror Wolf mit einigen seiner Fußballcollagen vertreten ist.<sup>161</sup> Dieser Band unterstreicht die Meinung vieler Autoren, daß die Form der Zitatmontage die einzig verbleibende Möglichkeit der Literatur sei, die fragmentiert empfundene Realität adäquat darzustellen. Wie eng die Grenze zwischen der experimentell orientierten Literatur der sechziger Jahre, als deren Repräsentanten Ror Wolf gesehen werden kann, und der als postmodern bezeichneten Literatur gesteckt ist, führt Matthaeis Anthologie *Trivialmythen* exemplarisch vor.<sup>162</sup>

---

<sup>158</sup> Rühm, Gerhard (Hrsg.): *Die Wiener Gruppe*, a.a.O., S. 22.

<sup>159</sup> Es sei darauf hingewiesen, daß die literarische Situation der sechziger Jahre nur zum einen Teil durch die Entfaltung einer auf Experimente zielenden Literatur bestimmt wurde. Den anderen, ebenfalls sehr bedeutsamen Teil machte jene Literatur aus, die auf eine generelle Politisierung der Kunst insistierte, mittels der eine konkrete Veränderung der gesellschaftlichen Situation erreicht werden sollte. Diese findet hier jedoch keine Beachtung, da ich Ror Wolf als experimentellen Autor verstehe.

<sup>160</sup> Hier muß die gesonderte Situation des literarischen Deutschlands nach der Zäsur des Zweiten Weltkriegs beachtet werden. 'Neu entdeckt' also insofern, als die Techniken der literarischen Avantgarde in Deutschland im Vergleich zu anderen Ländern erst mit erheblicher Verspätung — auch nach dem Krieg gab es keinen direkten Neuanfang, man knüpfte zunächst an alte Traditionen vor der Zeit des Krieges an — in das Bewußtsein der Schriftsteller drang.

<sup>161</sup> Matthaei, Renate (Hrsg.): *Trivialmythen*. Frankfurt/Main: März Verlag 1970.

<sup>162</sup> Für die spezifisch postmoderne Radikalisierung der Zitatmontage: ⇒ Kapitel W.

## L Literarisches Kreuzworträtsel

- Ror Wolf und seine Leser

Ror Wolfs Montagetexte fordern den aktiven Leser, der das Heterogene verbindet und die entstandenen Brüche, Sprünge und semantischen Leerstellen durch seine persönliche und aktive Rezeption füllt. Die Wirklichkeit der Romane und Geschichten entspricht dann jeweils derjenigen, welche sich der einzelne im Rezeptionsprozess erschafft. Diese aktive Teilnahme am Text entspricht in einem engeren Verständnis der postmodernen Zielsetzung von 'Performanz', die Ihab Hassan begrifflich geprägt hat: "Der postmoderne Text, verbal oder nicht, lädt ein zu Performanz: Er will geschrieben, verändert, beantwortet, ausgelebt werden [...]." <sup>163</sup> Allerdings meint der Begriff nicht nur den Prozess des Lesens, sondern ganz allgemein die Verwundbarkeit der Kunst gegenüber Zeit, Tod, dem Publikum; kurz, ihre Teilnahme "am wilden Durcheinander des Lebens" <sup>164</sup>. Man mag einwenden, daß die Forderung nach produktiver Rezeption schon seit Schlegel und seiner Definition der 'romantischen Ironie' artikuliert wurde. <sup>165</sup> Auch besteht kein Zweifel, daß jeder Text ein gewisses Maß an Assoziationen hervorruft, der Leser also ganz automatisch einen persönlichen Bezug herstellt. Doch erfolgt die Beteiligung des Rezipienten nicht mehr über die gleichwohl freie Assoziierung einer vom Autor strukturierten Erzählvorgabe; vielmehr wird der Leser offensiv und explizit zur Teilnahme an der *Herstellung* des Textes aufgefordert: "wenn er mitspielt, wäre ein Buch am Ende auch das, was er daraus macht." <sup>166</sup> – Ror Wolf formuliert hier die Zielsetzung einer Literatur, welche die konstruktive ebenso wie die assoziative Teilnahme des Rezipienten intendiert; denn durch die Montagetechnik bieten sich dem Leser als Akteur des literarischen Spiels mit der Sprache unzählige Varianten der kreativen Kontextbildung, die ihm letztlich ermöglichen, den Text selbst mitzugestalten.

Das Thema der interaktiven <sup>167</sup> Literaturaneignung ist eine von vielen theoretischen Überlegungen eingeleitete Disposition, die mit den rezeptionsästhetischen Fragestellungen in den siebziger Jahren – insbesondere mit den literaturwissenschaftlichen

---

<sup>163</sup> Hassan, Ihab: "Postmoderne heute". In: Welsch, Wolfgang (Hrsg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. 2. Auflage. Berlin: Akademie Verlag 1994, S. 53.

<sup>164</sup> Ebd.

<sup>165</sup> Die 'romantische Ironie' Schlegels kann als Reflexionsmethode begriffen werden, welche die Imaginationskraft des Lesers erfordert. Vgl. hierzu: Dischner, Gisela: "Über die Unverständlichkeit. Zur Krise der Repräsentanz." In: dies.: *Über die Unverständlichkeit. Aufsätze zur neuen Dichtung*. Hildesheim: Gerstenberg Verlag 1982, S. 114.

<sup>166</sup> Wolf, Ror: "Meine Voraussetzungen", a.a.O., S. 66.

<sup>167</sup> 'Interaktion' wird hier im Sinne einer Wechselbeziehung zwischen Autor— Text — Leser verstanden.

Beiträgen Hans-Robert-Jauß<sup>168</sup> – ihren Höhepunkt erreichte. Beachtet man diese Entwicklung in der Literaturwissenschaft, ist es problematisch, die Texte Ror Wolfs, die sich ganz im Sinne Jauß' als Dialog zwischen Autor und Rezipient verstehen, ausschließlich in den Kontext der Postmoderne zu stellen. Dennoch deutet Wolfs extreme Positionierung der Rezipientenrolle und der spielerische Charakter der Autor-Leser-Beziehung auf eine Zuspitzung rezeptionsästhetischer Fragestellungen. Folgt man etwa Walter Pachés Ausführungen zu einigen Aspekten des *Canadian Postmodernism*, so wird Ror Wolfs Nähe zur postmodernen Radikalisierung der Rezipientenrolle transparent:

[...] the new experimental writers abandoned any attempt to describe and analyse the 'real world'. They decreed that the communicative function of literature was superseded by the new poetics of a 'literature of silence'. Many of their texts, by deliberately exposing their own artificiality, refuse to provide readers with traditional means of orientation and identification. The reader's role becomes more and more complex as he is asked to reconstruct a new context from disparate fragments [...].<sup>169</sup>

Auch Ror Wolf läßt keine Gelegenheit aus, den auf Identifikation und übersichtliche Handlung hoffenden Leser irrezuführen, indem er ihm jegliche Grundlage für eine möglicherweise plausible (Re-)Konstruktion des Textes entzieht. Das ironische Spiel mit den traditionellen Orientierungshilfen gehört in diesem Zusammenhang zu den häufigsten Stilmerkmalen seiner Prosa.<sup>170</sup> In *Pilzer und Pelzer* heißt es beispielsweise:

Pilzer sah ich selten in dieser Zeit. Aber vielleicht war es Pelzer, den ich in dieser Zeit selten sah, Pilzer oder Pelzer, einer von beiden, ich glaube der größere von beiden, aber wer war der größere? Vielleicht der dickere von beiden, gut, aber wer war der dickere? Ich wußte es nicht, es war mir entfallen. (GGE [PP], 55)

Die dialogische Konzeption der Literaturaneignung wird hier sogar noch übertroffen: Der Text verweist den Leser auf sich selbst. Auch mehrfaches Lesen oder erinnernde Rekapitulation führen allein zur Erkenntnis einer aberwitzigen Situation, die keinerlei

---

<sup>168</sup> Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*. 4. Auflage. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974. Zuerst erschienen 1967.

<sup>169</sup> Pache, Walter: "'The Fiction Makes Us Real': Aspects of Postmodernism in Canada". In: Robert Kroetsch/Reingard M. Nischik (Hrsg.): *Gaining Ground. European Critics on Canadian Literature*. Edmonton: Ne West Press 1985, S. 65.

<sup>170</sup> Hier ergibt sich eine wichtige Verbindung zu Kapitel V: die Komplexität der Rezipientenrolle steigt in gleichem Maße wie die Identifikationsmöglichkeit für den Leser sich verringert.

kausal-logische Sinnhaftigkeit vermittelt. Dagegen ist der dialogische Charakter der im folgenden zitierten Kürzest-Geschichte extrem ausgeprägt:

Ein Mann, der unter anderen Umständen gar nicht erwähnenswert wäre, kam, ich erwähne das hier nur am Rande, eines Morgens aus einer Tür. Alles, was wir erwarten, ist jetzt ein Schuß, ein Stoß oder Sturz. Das ist wirklich nicht viel verlangt. (DND [MM], 159)

Der Autor begibt sich gewissermaßen aus dem Text heraus auf die Ebene des Rezipienten. Indem er die Lesererwartung ironisch beim Namen nennt, offenbart er den fiktionalen, künstlichen Charakter der Literatur. Andere Episoden überraschen durch die unlogische Anordnung disparater Handlungsmomente, welche die aufgebaute Spannung wieder im Nichts verpuffen lassen und die Geschichte als Fragment entlarven. Der Leser muß den Verlauf der Geschehnisse, ja, sogar die vom Erzähler nur in Aussicht gestellten Pointen, selbst 'erfinden'. Zum Beispiel endet eine Geschichte aus *Mehrere Männer* gerade in dem Augenblick, in dem sich das eigentliche Ereignis ankündigt – "In diesem Moment begann das Geheimnis seine zerstörende Wirkung zu entfalten, das Verhängnis nahm seinen Lauf" (DND [MM], 173) –, mit der lakonischen Feststellung des Erzählers: "Schließlich, an einem ruhigen Winterabend, ging dieser Mann im Schnee elend zugrunde." (DND [MM], 173) Hier erzeugt die extreme Discrepanz von erzählter Zeit und Erzählzeit ein Vakuum in der Handlung.

## M Mehrere Männer

- das Prinzip des Seriellen

In Kapitel H wird eine mögliche Motivation für den Gebrauch der Montagetechnik seit den sechziger Jahren diskutiert, die mit der gängigen Vorstellung vom postistischen Zeitalter<sup>171</sup> kongruiert und als spezifisch postmoderner Impuls gelten kann. In einer Phase nämlich, in der sämtliche Optionen des Literatursystems ausgespielt worden sind und keine genuin neuen in Sicht sind<sup>172</sup>, liegt die einzige Chance der Literatur fortzubestehen, in ihrem Rückgriff auf sich selbst. Dieser Zwang zur Wiederholung – sei es der verschiedenen Stilarten oder der theoretischen Konzeptionen –, drückt sich in seiner extremen Form in der wörtlichen Repetition des bereits Gesagten aus, dem

---

<sup>171</sup> Vgl.: Plumpe, Gerhard: *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995. Gerhard Plumpe vertritt die Auffassung, daß mit dem ausgehenden 20. Jahrhundert alle historischen Optionen für das Literatursystem erschöpft seien, und man aus diesem Grund auf theoretische und praktische Reprisen wie Neo-Avantgarde, Neo-Ästhetizismus, Neo-Realismus und Postmoderne zurückgreife (vgl. S. 232).

<sup>172</sup> Vgl.: Plumpe, Gerhard: *Epochen moderner Literatur*, a.a. O., S. 232.

Zitat; so läßt Ror Wolf am Ende einer kurzen, zusammenhangslosen Montage den Erzähler gestehen: "Ich weiß, das ist alles nichts Neues, aber das ist es ja eben." (NBW, 23) An anderer Stelle wird die Problematik des bereits Gesagten auf die eigene Geschichte übertragen: "Ich habe das alles erwähnt." (DND, 63) Die Erkenntnis, daß der Mensch sich ausgesprochen habe und seine Ideengeschichte, in der er alle Grundgedanken über sich und die Welt artikuliert habe, zu Ende sei<sup>173</sup>, diese Erkenntnis kommt generell – denn die extreme Darstellungsform des wörtlichen Zitats ist nicht die einzige literarische Konsequenz dieser Erkenntnis – in der Variationsthematik der Prosa Ror Wolfs zum Ausdruck: Nicht nur die verwendeten Zitate, sondern auch Motiv-, Satz-, Personen- und Raumkonstellationen werden in zahllosen Variationen perpetuiert. Rolf Schütte hat sich in seiner Studie über *Material, Konstitution, Variabilität* in der Prosa Ror Wolfs eingehend mit dem zentralen Thema der Variation beschäftigt.<sup>174</sup> Ich verzichte daher auf eine bloße Reproduktion seiner Thesen, zumal das Spektrum der Variationstechnik bei Ror Wolf sehr weit reicht, so daß sich eine Reihe von Überschneidungen mit den übrigen Kapiteln meiner Arbeit ergeben würden.<sup>175</sup>

Es sei hier lediglich auf Wolfs Geschichtenband *Mehrere Männer* hingewiesen, denn dort präsentiert sich das Thema der Variation in besonders prägnanter Form. Bei den Geschichten handelt es sich um immer neue Spielarten und Variationen der gleichen Stofflichkeit, die sich bereits im Titel ankündigt: *Mehrere Männer* werden mit stereotypen Wendungen wie "Ein Mann hatte vergessen" (DND [MM], 223), "Ein Mann, der unter anderen Umständen gar nicht erwähnenswert wäre" (DND [MM], 159), "Ein Mann überraschte die ganze Gegend" (DND [MM], 190) in die Geschichten eingeführt, sie erleben vordergründig Belangloses oder verblüffend Sensationelles, ohne daß ihre Erlebnisse eventuelle Konsequenzen nach sich zögen. Folglich verfügen die in der Regel nur aus wenigen Sätzen bestehenden Erzählfragmente über keinerlei Handlungsstruktur, Anfang und Ende sind beliebig gesetzte Fixpunkte; Erzählabbrüche wie "Das Ärgste kommt noch" (DND [MM], 223), "So verging, glaube ich, dieser Winter, und darum wollen wir eine kleine Pause machen und Atem schöpfen" (DND [MM], 243) oder "Ich jedenfalls möchte von etwas anderem reden" (DND [MM], 201) signalisieren und garantieren die unbegrenzte Fortsetzbarkeit der Geschichten. Zudem vermitteln Schlußpointen wie "Doch gehen wir weiter zum nächsten Mann." (DND

---

<sup>173</sup> Vgl.: Wellershoff, Dieter: *Literatur und Veränderung. Versuch zu einer Metakritik der Literatur*. 3. Auflage. Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1971, S. 168. Zuerst erschienen 1969. — Wellershoff äußert sich hier über Arnold Gehlens Begriff der 'Posthistoire', der mit Plumpes Vorstellung des 'Postismus' vergleichbar wäre.

<sup>174</sup> Vgl.: Schütte, Rolf: *Material Konstitution Variabilität*, a.a.O., S. 139ff.

<sup>175</sup> So untersucht Schütte beispielsweise die Bereiche 'Identität', 'Kontingenz', 'strukturelle Sinnhaftigkeit' und 'Wirklichkeit' unter dem Aspekt der Variation. Vgl.: ebd.

[MM], 217) den Eindruck einer seriellen Massenproduktion, der zusätzlich durch direkte Eingriffe des Erzählers verstärkt wird, denn der Leser wird auf diese Weise zum Beobachter des Schreibprozesses:

[...] aber ich konnte den Satz nicht beenden, denn ein anderer Mann riß mich mit einem gewaltigen Ruck vom Schreibtisch zurück, so daß ich das Gleichgewicht und den Faden meiner Geschichte verlor. (DND [MM], 237)

Die Thematisierung der 'seriellen Formation', wie sie in *Mehrere Männer* vorgeführt wird, läßt zunächst ein Zugeständnis des Autors an die moderne Massenproduktion vermuten. Jedoch unterwandert Ror Wolf diesen Eindruck zugleich, indem er in seinen Geschichten Spielräume öffnet, welche die Bedingungen einer solchen Zuweisung unterlaufen<sup>176</sup>: Wolf läßt den Rezipienten stets ins Leere laufen und ignoriert die traditionelle Erwartungshaltung (⇒ Kapitel L).

## N Nirgendwo und Überall

- zur Verräumlichung

Eine für den Begriff der Verräumlichung in der modernen Literatur maßgebliche theoretische Grundlegung bildet Lessings *Laokoon*, in dem er die strukturelle Verschiedenheit von bildender Kunst und Dichtung hervorhebt. Lessing zufolge stellt die Malerei als flächiges Mediums das zeitliche Nebeneinander verschiedener Personen und Gegenstände in einem statischen Raum dar. In der Literatur werden demgegenüber fortlaufende Handlungen aufgrund der sukzessiven und linearen Beschaffenheit der verschriftlichten Sprache in ihrer Zeitlichkeit wiedergegeben.

Bekanntlich wurde dieses von Lessing festgeschriebene Verhältnis von Sprache und Zeitlichkeit erst in der Literatur des 20. Jahrhunderts in Frage gestellt.<sup>177</sup> Mit dem durch die moderne Erkenntniskrise eingeleiteten Bewußtsein von einer nunmehr fragmentarischen und bruchstückhaften Wahrnehmung veränderte sich auch das Bewußtsein von einer Zeitvorstellung, derzufolge die Geschehnisse nicht mehr ausschließlich linear und eindimensional, sondern in ihrer Gesamtheit parallel bzw. diskontinuierlich ablaufen. Damit veränderte sich auch die sprachliche Umsetzung der

---

<sup>176</sup> Vgl.: Riha, Karl: "Kürzestgeschichten...", a.a.O., S. 122f.

<sup>177</sup> Vgl.: Weninger, Robert: "An der Grenzscheide zwischen Moderne und Postmoderne. Überlegungen zum Status des literarischen Werks von Arno Schmidt". In: Jörg Drews (Hrsg.): *Vergangene Gegenwart — Gegenwärtige Vergangenheit. Studien, Polemiken und Laudationes zur deutschsprachigen Literatur 1960-1994*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1994, S. 31.

Zeit-Dimension in der modernen Literatur. Seither geht es vor allem um die Schwierigkeit, zeitlich-physische Simultaneität im Roman oder in der Erzählung synchron zu vermitteln. Da die Sprache durch ihre lineare Struktur letztlich immer auf ein Nacheinander der Buchstabenfolge, also auf eine sukzessive Darstellung angewiesen bleibt, behilft sich die Literatur, indem sie mittels Verräumlichung die zeitliche und räumliche Koexistenz von Begebenheiten und Figuren bzw. Gegenständen suggeriert.<sup>178</sup>

Im folgenden werde ich die Prosa Ror Wolfs unter dem Aspekt der von David Mickelsen erarbeiteten Strukturmerkmale verräumlichten Erzählens diskutieren.<sup>179</sup> Die grundlegende Intention des modernen Romans im 20. Jahrhundert sei, so Mickelsen, das menschliche Dasein in seiner ganzen Komplexität darzustellen. Die simultane Wiedergabe von räumlichen und zeitlichen Begebenheiten, d.h. die Anordnung nebeneinander existierender, gleichwertiger Episoden, zwischen denen keine chronologische oder kausale Verbindung mehr besteht, gehört in diesem Zusammenhang zu den wichtigsten strukturellen Eigenschaften der verräumlichten Form.<sup>180</sup> Der moderne Roman sei mit einer Orange vergleichbar, da er wie die Frucht aus mehreren, in sich abgeschlossenen Teilen bestehe, die gleichwertig nebeneinander existieren und durch eine äußere Form verbunden seien:

This metaphor [...] correlates fruitfully with spatial form. Spatial-form novels are not carrots, growing cumulatively and without interruption toward a climatic green effusion; rather, they are oranges with a number of similar segments, going nowhere or in circles focused on a single subject (the core).<sup>181</sup>

Das Bild der Orange impliziert auch, daß der Roman keine fortlaufende Entwicklung im konventionellen Sinn mehr beschreibt. Vielmehr besteht die Handlung des verräumlichten Romans, so Mickelsen, bereits in der bloßen Ausbreitung eines "more or less static picture"<sup>182</sup>. Im Gegensatz zum Bildungsroman vermittelt die *spatial form* dem Leser keine Entwicklung, sondern das statische, atemporäre Bild einer Gesellschaft oder einer einzelnen Person: "it portrays someone who has *already* developed, who is largely past change."<sup>183</sup>

---

<sup>178</sup> Es sei darauf hingewiesen, daß 'Verräumlichung' nicht die Darstellung von Flächen bzw. Räumen meint, obwohl diese im verräumlichten Roman dominiert. Zur Raumdarstellung bei Ror Wolf siehe Kapitel B und Q.

<sup>179</sup> Mickelsen, David: "Types of Spatial Structure in Narrative". In: Jeffrey R. Smitten/Ann Daghistany (Hrsg.): *Spatial Form in Narrative*. Ithaca und London: Cornell University Press 1989.

<sup>180</sup> Die Problematik der Darstellung von Simultaneität im schriftlich-typographischen Medium wird in Kapitel F diskutiert.

<sup>181</sup> Mickelsen, David: "Types of Spatial Structure in Narrative", a.a.O., S. 65.

<sup>182</sup> Ebd.

<sup>183</sup> Ebd.



In *Pilzer und Pelzer* äußert sich dieses Strukturmerkmal in radikaler Form, die Identifikation mit den Hauptcharakteren des Buches ist dem Leser nicht möglich. Wolf durchbricht den vertrauten Spannungsbogen, bündelt statt dessen die unterschiedlichsten Handlungsfetzen und reißt sie wieder auseinander, wodurch sich unvermittelte Sprünge und Brüche ergeben, die der Leser nicht nachvollziehen kann, weil keinerlei chronologische oder kausale Verbindungen zwischen den einzelnen Episoden bestehen. Bereits die Auswechselbarkeit der Namen 'Pilzer' und 'Pelzer' zeugt von der Profillosigkeit der Protagonisten (⇒ Kapitel V). Andere Personen, die im Roman willkürlich und unmotiviert auftauchen, erhalten ihre Identitätslosigkeit durch ebenso gleichklingende Namen wie die der Hauptcharaktere oder durch ihr massenhaftes Erscheinen im statischen Bild. Auf diese Weise wird ihrer Irrelevanz und Funktionslosigkeit Ausdruck gegeben:

[...] und da saß ja auch Schreck in guter Stimmung und neben ihm, das Bierglas in der Hand, zu Zapf gewandt, Link, und über Links Stuhl lehnte sich Leuthold, in geringem Abstand daneben kniete Herz vor einem Faß, hinter dem Faß saß, seinen Hut hebend, Hopf, auf dem Faß, die rechte Hand auf den Schenkel gelegt und von hinten mit erhobenem Glas hervorreitend, saß Hirsch, neben ihm stand natürlich Kersch, und Kersch am nächsten saß Stich, ihm zur Seite Sturz, hinter Sturz zeigte sich Schwamm und zwischen Schwamm und Rupp, der mit verschränkten Armen an der Wand lehnte, hinter Schreck, neben Karr, unter der Büste Pilzers und Pelzers standen Pilzer und Pelzer [...]. (GGE [PP], 39)

Bei dieser Art architektonischen Schreibens rückt die zeitliche Dimension in den Hintergrund, die räumliche erhält statt dessen höchste Relevanz. Dieser Effekt wird durch die Tatsache verstärkt, daß wenig später die exakt beschriebene Formierung der Personen im Gruppenfoto festgehalten und damit die Statik des sprachlich gebauten Bildes zusätzlich betont wird. Erst durch die örtliche Beschreibung der Begebenheiten ermöglicht sich dem Leser die Vorstellung der synchronen Erscheinung der Personen. Indem er sich der beschriebenen Szene als einer räumlichen Dimension erinnert, kann sie in ihrer Gesamtheit als Gruppenbild erfaßt werden. Dieser Simultaneffekt verräumlichten Schreibens – und folglich auch räumlichen Denkens – bestätigt Mickelsens These, daß "true spatial form" nur entstehen könne, "when chronology is eliminated or at least severely attenuated."<sup>184</sup> Dies geschieht zum Beispiel, so Mickelsen, wenn entweder die erzählte Zeit sehr kurz gefaßt ist – hier ergibt sich die Statik von allein –

---

<sup>184</sup> Ebd., S. 69.

oder sehr lang, aber ereignislos scheint. Letztere Technik radikalisiert Ror Wolf bis hin zur Absurdität:

So schloß dieser Tag, wie gesagt, so verging diese Zeit. Manchmal flogen die Fenster auf, schwarz, keine Bange. So vergingen die Tage, die Vorhänge flatternd, wie üblich. So lachte ich schweigend die Wand an, es tropfte. So waren die Tage vergangen, es war nicht zu ändern. Die Abende gingen vorbei, dazwischen lag nichts. Die Uhr pffft jetzt zehn, weicher wattiger Nebel. Natürlich das Nageln von Haken, das Klirren von Flaschen. Die Nacht brach schnell an, verschiedene Tage. Die üblichen Sachen, wie üblich nichts Neues. Die langen tiefen kriechenden Pausen. Was ist, rief ich jetzt, nein, ich konnte nichts rufen. Ich fand keine passenden Worte, wie üblich. Es ging nun mit größeren Schritten, wie sagt man, ich weiß nicht. Tagsüber sitzend, Woche für Woche, nachts liegend. Ein bißchen Pfeifen und Stöhnen jawohl so wie üblich. Dicke Minuten, vielleicht auch Blicke aufs Meer. Alles gesagt und getan, es bleibt nichts mehr übrig. (GGE [PP], 31)<sup>185</sup>

Zur synchronen Darstellungsweise merkt Mickelsen an, daß das Augenmerk des Lesers sich weniger auf das Ereignis richten soll, das als nächstes folgt, als viel mehr auf die Begebenheiten, die simultan stattfinden: "the reader's main task is to project not so much forward [...] as backward or sideways."<sup>186</sup> In diesem Zusammenhang zieht Mickelsen eine erwähnenswerte Parallele zur Kriminalgeschichte:

The detective story, even though it retains a strong causal/chronological thread, exhibits the beginnings of spatiality. With every clue the reader must resort to reflexive reference – an attempt to piece together fact and conjecture.<sup>187</sup>

Bezeichnenderweise finden sich auch in *Pilzer und Pelzer* Handlungs- und Stilelemente aus dem Genre des Kriminalromans. Allerdings geht es Ror Wolf in erster Linie darum, die Grenzziehung der verschiedenen Gattungen und Genres sowie hoher und trivialer Kunst aufzubrechen (⇒ Kapitel G und T).

Hier sei auf die zentrale Funktion der Erinnerung als konstituierendes Element der Verräumlichung hingewiesen. Mickelsens Vergleich der *spatial form* mit der Struktur der Detektivgeschichte macht deutlich, daß die Erinnerung für den Rezipienten eine

---

<sup>185</sup> Mit der Mißachtung der kausal-logischen Dimension von Zeit, die Ror Wolf hier radikal auf die Spitze treibt, attestiert der Autor einmal mehr seinen spielerisch-ironischen Umgang mit den konventionellen Formen des Romans — 'konventionell' im Sinne der klassischen Moderne.

<sup>186</sup> Mickelsen, David: "Types of Spatial Structure in Narrative", a.a.O., S. 67.

<sup>187</sup> Ebd.

wichtige Rolle während des Leseprozesses spielt: Im Kriminalgenre fungiert sie als Hilfsmittel zur Rekonstruktion eines Geschehens; in der 'Spatial Form' dient sie zur Rekonstruktion eines statischen Bildes. Wichtiger jedoch für die Entstehung des Romans ist die Leistung des Erinnerns im Hinblick auf den Erzähler. Sie ist ihm Garant und Vehikel für den Fortgang der Geschichte. So erscheint gleich zu Beginn von *Pilzer und Pelzer* die Erinnerung als erforderliche Prämisse der Erzählung: "Eine gerade heranschwimmende Erinnerung, herausgespült, gut, in diesem Moment auftauchend [...], jawohl, alles fängt jetzt schon an." (GGE [PP], 7) Nachdem die Ausgangslage geklärt ist, scheint der Erzähler erleichtert zu sein, und es heißt weiter:

Plötzlich ist alles sehr, ja, wie soll ich sagen, jetzt, wo ich den Anfang gefunden habe, sehr leicht, ich bin an diesem Punkt meines Lebens angekommen, wo ich eine ruhige gleichgültige Miene aufsetzen kann. Die schönen Erwartungen, die Schilderungen der Zukunft aus Pilzers Mund, sie gefallen mir. (GGE [PP], 7)

Der Erzähler führt hier die ungewissen, zukünftigen Geschehnisse gleichsam in die bereits abgeschlossene Vergangenheit über, dies hat er durch den zuvor eigens erwähnten Erzählmodus des Erinnerns kenntlich gemacht. Jochen Mecke, der die Problematik der Zeitlichkeit im *nouveau roman* am Beispiel von Becketts Roman *Molloy* verdeutlicht, erläutert in diesem Zusammenhang:

Durch [...] Perspektivierung mittels des Helden oder des erinnerten Ichs führt der Roman die Offenheit der Zukunft wieder in die bereits abgeschlossene Vergangenheit der Geschichte ein. Das narrative Hintergrundtempus ist die Zukunft der Vergangenheit.<sup>188</sup>

Der Vergleich zu Becketts Roman liegt in diesem Kontext nahe. Wie in *Pilzer und Pelzer* setzt der Ich-Erzähler in *Molloy* bereits am Anfang der Erzählung das Ende voraus, nachdem er zuvor den Fehler begangen hat, diese Voraus-Setzung nicht kenntlich zu machen: "Ich hatte beim Anfang angefangen, stellen Sie sich das vor, wie ein altes Rindvieh. [...] Es war der Anfang, verstehen Sie. Während ich jetzt beinahe am Ende angelangt bin."<sup>189</sup> Auch Beckett nutzt also die Erinnerung – und zuweilen als Äquivalent die Vergeßlichkeit – des Erzählers, um gleichsam den Fortgang der Geschichte zu garantieren, denn sie führt zu zahlreichen Wiederholungen im Text.

---

<sup>188</sup> Mecke, Jochen: "Kritik narrativer Vernunft...", a.a.O., S. 166.

<sup>189</sup> Beckett, Samuel: *Molloy*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995, S. 8. Zuerst erschienen 1951.

Mecke analysiert die bei Beckett – und wie deutlich wurde auch bei Ror Wolf – auftauchende "Verzeitlichung des Erzählerstandortes"<sup>190</sup>, indem er zwei grundlegende Funktionen im verräumlichten Roman hervorhebt, deren Reibung aneinander das eigentliche Thema des Romans darstellt.<sup>191</sup> Einerseits wird dem Leser die erzählte Zeit statisch vorgeführt, indem der Erzähler vorgibt, sich der Vorgänge und Situationen zu erinnern. Er hat sie also alle schon einmal durchlebt. Andererseits wird der Erzähler selbst in die Statik der Situation miteinbezogen: Das Geschehen liegt in einer quasi architektonischen Anordnung vor ihm *und* dem Leser. Zudem wird dieses statische Bild aufgebrochen, indem im Verlauf des Romans die Erzählerinstanz dem zeitlichen Wandel ausgesetzt wird. In diesem Zusammenhang offenbart sich eine weitere Parallele zur Schreibweise Wolfs. So ist der Ich-Erzähler in *Pilzer und Pelzer* selbst über die Ereignisse irritiert und erschrocken zugleich. Unfähig, ein einziges Wort zu finden, das seine "sehr große Verwunderung hätte bezeichnen können" (GGE [PP], 10), ruft er nach der Konfrontation mit einer "ganze[n] Reihe von Mißverständnissen und Verwicklungen" aus: "Und plötzlich, jawohl, plötzlich, lieber Gott, meine Güte, plötzlich nickte mir die Witwe vom Mond weiß beschienen zu." (GGE [PP], 19f.) Zusätzlich signalisieren Einschübe wie 'ich glaube', 'vielleicht', 'wahrscheinlich', daß der Erzähler seine eigenen Formulierungen zur Beschreibung der Geschehnisse fortwährend anzweifelt. Als Folge dieser Unsicherheit versucht er, den Gegenstand durch wortreiche Erläuterungen so gut wie möglich einzugrenzen.<sup>192</sup>

In ähnlicher Weise gesteht auch Becketts Molloy seine Unsicherheit ein, indem er gleich zu Beginn seiner Aufzeichnungen festhält: "Ich weiß überhaupt nicht viel, of-fengestanden."<sup>193</sup> Allerdings scheint er das zu Beschreibende schon erlebt zu haben, er spricht von 'Erinnerungsbildern'<sup>194</sup> und äußert den Wunsch, "von dem [zu] sprechen, was mir noch übrigbleibt, Abschied nehmen, aufhören zu sterben."<sup>195</sup> Mit dieser Schreibweise konstituiert Beckett ein Paradoxon, das als Charakteristikum des modernen Romans überhaupt gelten kann: Obwohl als erinnerndes Subjekt der erzählten Zeit in gewisser Weise enthoben, ist der Erzähler dennoch in die Zeitlichkeit der von ihm beschriebenen Vorgänge eingebunden. Dadurch entsteht ein verwirren-

---

<sup>190</sup> Mecke, Jochen: "Kritik narrativer Vernunft...", a.a.O., S. 167. — Mecke bezieht sich auf Joseph Franks Definition der "Spatial Form in Modern Literature", die auch die Grundlage für Mickelsens Ausführungen ist.

<sup>191</sup> Vgl.: ebd., S. 167f.

<sup>192</sup> Vgl.: Strube, Rolf: "Eine Schule der Wahrnehmung". In: [Frankfurter Verlagsanstalt (Hrsg.)]: *Anfang & vorläufiges Ende*. 91, a.a.O., S. 102f.

<sup>193</sup> Beckett, Samuel: *Molloy*, a.a.O., S. 7.

<sup>194</sup> Ebd., S. 9.

<sup>195</sup> Ebd., S. 7.

des Wechselspiel oszillierender Zeitebenen, das "die Zeitlichkeit von Zeit selbst zum bestimmenden Prinzip des Romans" <sup>196</sup> macht.

Eine weitere Technik des verräumlichten Romans, die Mickelsen anführt, ist der iterative Gebrauch von Textelementen:

The same images [...], the same ideas [...], or even the same episodes [...] keep returning, building a sense of unity among the fragments while at the same time suggesting that time is not progressing or that it is going in circles.<sup>197</sup>

Solche Wiederholungen, die sich bei Wolf leitmotivisch durch die ganze Erzählung ziehen, formieren die Struktur des Romans zu einem zirkulären Muster, das seinerseits die Verräumlichung des Erzählten hervorruft. Tatsächlich ist die vermeintliche "Vorwärtsbewegung des Erzählers", wie Rainer Scheunemann in einem Beitrag über Ror Wolf festhält, "zugleich ein Eintauchen in seine Erinnerung" <sup>198</sup>. Mickelsen stellt ähnliche Überlegungen an:

A degree of spatiality may be achieved through leitmotifs or extended webs of interrelated images. Like flashbacks, recurring images arrest the reader's forward progress, and they also direct his attention to other, earlier sections of the work.<sup>199</sup>

Auf diese Weise werden disparate Handlungsmomente und Erinnerungsfetzen durch das generelle Thema wiederkehrender Textelemente oder sich wiederholenden Situationen zusammengehalten. In *Pilzer und Pelzer* kreisen die einzelnen Kurzkapitel – die ihrerseits wieder in winzige Einheiten zerfallen – wie die Variationen eines Musikstückes um ein einziges Thema, in diesem Fall die leitmotivisch wiederkehrende, sich fortwährend verändernde Figur der 'schwarzen Witwe'. Sie taucht in nahezu jedem Kapitel auf und konstituiert damit ein Irritationsmoment, das dem Leser die Möglichkeit zur Wiedererkennung gibt. Die zirkuläre Form des Erzählens, in der Zukunft, Gegenwart und Vergangenheit gleichermaßen ineinandergreifen, impliziert auch, daß "spatial-form narratives are only ended, not concluded, since possible increments are infinite."<sup>200</sup> Entsprechend erscheinen Anfang und Ende von *Pilzer und Pelzer* als beliebig gesetzte Schnittpunkte. Der unvermittelte Einstieg und die Andeutung einer Fortset-

---

<sup>196</sup> Mecke, Jochen: "Kritik narrativer Vernunft...", a.a.O., S. 168.

<sup>197</sup> Mickelsen, David: "Types of Spatial Structure in Narrative", a.a.O., S. 73.

<sup>198</sup> Scheunemann, Rainer: "Erzählen im Kreise". In: Baier, Lothar (Hrsg.): *Über Ror Wolf*, a.a.O., S. 30.

<sup>199</sup> Mickelsen, David: "Types of Spatial Structure in Narrative", a.a.O., S. 68.

<sup>200</sup> Ebd., a.a.O., S. 73.

zung am Ende des Buches signalisieren, daß es sich bei den dargelegten Geschehnissen nur um arbiträre Auszüge aus einem endlosen Vorgang handelt.

Ich habe bisher zwei Möglichkeiten für die Kohärenz divergierender Textelemente im verräumlichten Roman angeführt: Neben der Erstellung eines statischen Gesamtbildes einer Person oder Gesellschaft zu einer thematischen Einheit bietet sich auch der Gebrauch von Leitmotiven und wiederkehrenden Textelementen als Mittel der Verbindung an. Eine dritte, radikale und weniger auf die Bedeutung der Wörter zielende Option sieht Mickelsen in der stilistischen Komplexität des verräumlichten Textes:

Unlike the plain style often associated with the realistic novel, the style of spatial form often drifts away from closely representational, denotative language. The exigencies of 'story' no longer constrain the author to streamline his prose; he can indulge in extended imagery, syntactic complication, word-play, attention to the aural rather than semantic aspects of language. [...] Complicated syntax, an unusual vocabulary, or elaborate imagery all slow the reader's progress. [...] the reader is buried in a mass of particulars, seemingly frozen in time.<sup>201</sup>

Daß diese Technik in den Romanen und Geschichten Ror Wolfs wesentlich ist, wird in den Kapiteln R und S mehrfach deutlich.

## ○ **Orgiastische Turbulenzen**

- der Eros im Hinterzimmer

Die Sexualmetaphorik, die Ror Wolf in seinen Geschichten, Romanen und Ratschlägern zum Einsatz bringt, spielt – satirisch übersteigert – auf das zutiefst ambivalente Verhältnis des deutschen Bürgertums im 19. Jahrhundert zur Sexualität an. Ganz offensichtlich handelt es sich bei Wolfs Sexualthematik weniger um eine postmoderne Aufwertung des pornographischen Genres im Sinne Fiedlers<sup>202</sup>, sondern um das satirische Verfahren eines Schriftstellers, der die puritanische Gesittung des deutschen Bürgertums, die offensichtliche Differenz von Anspruch und Wirklichkeit aufzudecken versucht. So ist die Beschreibung des Geschlechtsakts meistens mit üppigen Naturbeschreibungen verbunden. Der Körper der Frau transformiert in eine wie auch immer geartete Landschaft und wird damit für den Erzähler wie für den Leser sinnlich erfahrbar, denn er stellt sich beiden als begehbare Fläche dar:

---

<sup>201</sup> Ebd., S. 72f.

<sup>202</sup> Zu Fiedlers Essay "Cross the Border — Close the Gap" ⇒ Kapitel T.

[...] etwas wie Gestrüpp, mit Kuppen Einsenkungen, vielleicht Hügelland Höhlen Bewaldungen, durch die wir gingen, [...] warten Sie, als wir auf die Schneise traten, diese bestimmte Bodentönung, diese Ausscheidungen des Bodens, dieses Herauskriechen schlüpfriger kleiner Tiere aus dem Boden, der sich in einer weitgeschwungenen Hügellandschaft hinzog, ausgebreitet ausgespreizt naß aufgequollen, mit einer bestimmten Art von Gestrüpp, für die Dauer eines Augenblicks sichtbar, in einer vielleicht Biegung, oder Krümmung, oder vielleicht beim Aufheben der Beine die Darbietung einer verhaarten Nische. (FB, 105)

Der Erzähler schildert seine erotischen Erfahrungen von der sensuell erfaßbaren Oberfläche her und gibt genau wieder, was er sieht, hört, riecht, tastet. In diesem Zusammenhang gewinnt die Sinnlichkeit nicht nur des Dargestellten, sondern der Wolfschen Sprache selbst an Bedeutung:

[...] ein Halbrund mit einem flaumigen Bewuchs, das Bild einer Öffnung, ich weiß nicht was korallenrot und schwarz naß aufstehend schimmernd umbuscht dieser verborgene Eingang und dieser delikate Geschmack über den ganzen Körper verteilt, über die ganze bräunlich oder rotbraun betupfte Haut, dabei diese Gerüche ich würde sagen Gewürze, Zimt. (FB, 107).

Eine derart doppelbödige Beschreibung des Erotischen beschrieb ein Rezensent als "altbackene Hintertürerotik", denn Wolfs verstoßener Blick auf keuchend-deftigen Sex könne keinen Leser mehr mitreißen<sup>203</sup>; eine dem entgegengesetzte Wirkung hat möglicherweise Wolfs frühe Zitatmontage *Der letzte Biß*. Auch hier läßt Ror Wolf die Doppeldeutigkeit der Sprache für sich arbeiten: So fungiert die Fußballthematik als Anlaß, einen anderen Wirklichkeitsbereich "in der Transposition des Semantischen wirken zu lassen".<sup>204</sup> Durch den disfunktionalen, von gewöhnlichen Bedeutungsstrukturen unabhängigen Gebrauch der Sprache wird die literarische Qualität der Fußballsprache in Richtung einer metaphorischen in Bewegung gebracht, die das Sexuelle anvisiert. Damit demonstriert Ror Wolf einmal mehr die Ungebundenheit der Sprache, indem er unverbrauchte semantische Bestimmungen konstituiert.<sup>205</sup> Ich erlaube mir an dieser Stelle, die oben erwähnte Zitatmontage vollständig zu zitieren, um die ihr eigene Sprachdynamik, die den sexuellen Höhepunkt nachempfunden, zu demonstrieren:

---

<sup>203</sup> Vgl.: Staub, Norbert: "Tritte ans Schienbein". In: *Neue Zürcher Zeitung*. 3. Februar 1996.

<sup>204</sup> Schütte, Rolf: *Material Konstitution Variabilität*, a.a.O., S. 95.

<sup>205</sup> Vgl.: ebd., S. 95ff.

## Der letzte Biß

Eine halbe Stunde war vergangen. Im düsteren Schneeregen war nichts passiert. Ein lustloses Geschiebe auf klebrigem Boden. Es wollte nicht klappen. Der Dicke rackerte, aber er fand keine Lücke, er stand nicht richtig, Lotte langte kurz hin, aber schaffte es nicht, er blieb hängen, eingeklemmt von mehreren Beinen. Das ging eine Weile weiter. Paul nahm die Hand zu Hilfe. Lutz stocherte unter der Dunstdecke auf der anderen Seite herum. Keiner traute sich. Keiner biß zu. Keiner wußte, wie es gemacht wird. Das Feuer fehlte. Aber plötzlich machte sich Emma frei auf diesem schlüpfrigen Boden, das war eine gute Gelegenheit, also fackelte Friedrich nicht lange und schob ihn gemächlich hinein. Emma bot sich noch einmal an, da war Paul nicht mehr zu halten, Emma wurde gelegt, und Paul bohrte unermüdlich. Jetzt kam auch der Dicke durch, vorne war alles offen, Lutz war eingedrungen, er hatte endlich das Loch gefunden, denn Hertha zeigte auf einmal erschreckende Blößen, Emma wälzte sich auf der Linie im Schlamm, doch in diesem Moment befreite sich Hertha aus der Umklammerung, Lotte schüttelte Friedrich ab, Emma zog sich zurück, aber der Dicke stieß nach in die Tiefe, die unerhört schnellen Mönche hetzten die blauweiße Hertha über den Rasen bis ihre Abwehr erschlaffte, sie drückten und drückten, zweimal rutschte Bernhard das glitschige nasse Ding aus den Händen, schon sprang Friedrich dazu und schob ihn lächelnd hinein in die untere Hälfte, als er das klaffende Loch sah, preßte er ihn mit unheimlicher Wucht hinein, stocktrocken, jetzt stand er richtig, Lutz ließ nicht locker, der Dicke ackerte wie verrückt, er war voll bei der Sache, der wuchtige Mann, und Paul bediente Emma mit einer Kerze. Sie prallten schwingend zusammen, die Männer mit den schwarzen Handschuhen, sie arbeiteten lautlos in schwarzen Strumpfhosen im fahlen Flutlicht. Hertha wehrte noch einmal ab, aber es nützte nichts mehr, die Mönche rissen sie in der Mitte auf, Lutz spritzte schnell in die Lücke und drückte ab, von einem Aufstöhnen begleitet. Jetzt lief es endlich, da jubeln die Glocken von Rio, jetzt lief es wie selten, der Betzenberg bebte, jetzt lief es so gut wie schon lange nicht mehr, Fritz hatte die Pfeife schon in der Hand, er ließ es weiterlaufen, ein letztes Aufbäumen, und im Liegen vollendet der Dicke mit einem Rückzieher. Das war das Ende auf dem zerwühlten Rasen. Emma schleppte sich mit bespritztem Trikot in die Kabine, Oberschenkel und Hände verklebt. Lotte krümmte sich noch und hielt sich die blutigen Schenkel. Was mit Hertha war, konnte keiner mehr sagen. Ein Aufschrei zerfetzte die Flutlichtatmosphäre. (SIS, [PIP] 200)



- Hugo von Hofmannsthal: *Der Brief des Lord Chandos*

Das Mißtrauen in die Sprache als Ausdruck von Realität gründet sich auf die These, daß Sprache als Zeichensystem, das den Umgang mit der Welt widerspiegelt, neu überdacht werden müsse, da sich das Bewußtsein von der zu beschreibenden Realität verändert habe. Bereits die in der frühmodernen Subjekt-Objekt-Spaltung begründete moderne Erkenntniskrise thematisiert das Problem einer sich wandelnden Welterfahrung; der Entzug einer mythisch-religiösen Sinnggebung und die damit verbundene Isolation des auf sich selbst gestellten Erkenntnissubjekts hatte zur Folge, daß die Wirklichkeit von da an allein durch die eigene Vorstellungs- und Verstandesfähigkeit des Individuums konstruiert werden mußte. Die Welt wurde so zum Objekt eines um Erkenntnis ringenden Subjekts. Während die frühmoderne Aufklärung die rationale Fähigkeit des Individuums noch für selbstverständlich hielt, ist dieses Vertrauen mehr und mehr einer radikalen Verunsicherung gewichen: Die Erkennbarkeit von Wirklichkeit sowie die Rekonstruktion eines logischen Ganzen waren unmöglich geworden.<sup>206</sup> Folglich konnte auch die Darstellung von Wirklichkeit nur unzureichend dem subjektiven Blickwinkel folgen; die moderne Erkenntniskrise offenbarte sich zunehmend auch als Sprachkrise.

Ein besonders markantes Dokument für die Evidenz jener sich immer stärker zuspitzenden Sprachkrise bietet Hugo von Hofmannsthals berühmter *Brief des Lord Chandos* von 1902.<sup>207</sup> In diesem fiktiven, in das Jahr 1603 zurückdatierten und an Francis Bacon adressierten Brief thematisiert Hofmannsthal in eindringlicher, fast dramatischer Weise die Problematik der für ihn unzureichend gewordenen Sprache, verbunden mit dem Verlust an göttlicher Sinnggebung. Religiöse Auffassungen sind für Hofmannsthal nur noch "Spinnnetze [...], durch welche meine Gedanken hindurchschießen, hinaus ins Leere", so daß ihm die Fähigkeit, "über irgendetwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen"<sup>208</sup>, abhanden gekommen sei:

[...] die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urteil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze. [...] Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.<sup>209</sup>

---

<sup>206</sup> Vgl.: Vietta, Silvio: *Die literarische Moderne*, a.a.O., S. 131ff.

<sup>207</sup> Vgl.: ebd., S. 145 ff.

<sup>208</sup> Hofmannsthal, Hugo von: *Ein Brief*. In: Otto F. Best/Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.): *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*. Band 13, hrsg. von Ulrich Karthaus. Reclam: Stuttgart 1991, S. 145. Zuerst erschienen 1902.

<sup>209</sup> Ebd., S. 146f.

Unmißverständlich legt Hofmannsthal hier die Motive für die Herausbildung einer fragmentarischen Erzählweise offen. Daß Hofmannsthal die aufgesplitterte Wahrnehmung und die Entfremdung von der Welt der "stummen Dinge"<sup>210</sup> als fundamentale Sprachkrise beschreibt, macht die paradigmatische Bedeutung dieses Textes für die Rückbesinnung auf die Materialität der Sprache und die Herausbildung einer experimentellen Montagetechnik, wie wir sie bei Ror Wolf antreffen, aus. Um das Problem des Verstummens vor der unaussprechbar gewordenen Welt zu bannen, träumt Hofmannsthal von einer anderen Sprache, die ihm das Denken und Benennen wieder ermöglichen würde, "[...] das Ganze ist eine Art fieberisches Denken, aber Denken in einem Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte."<sup>211</sup>

Vor diesem Hintergrund liest sich folgende Szene aus Ror Wolfs Geschichtenband *Danke schön. Nichts zu danken* wie eine unmittelbare Bezugnahme auf die von Hofmannsthal formulierte Problematik:

In meinem Schalter sitzend suche ich nach einer Bezeichnung, die ich dieser Reihe geben kann und finde nur den Begriff 'Reihe', der mir zu schwach scheint für die große Anzahl der Wartenden, die, in meiner Vorstellung, stampfend schwankend, auf der Treppe, drängend drehend, auf dem Postplatz, schiebend stoßend, auf der Straße, rückend bückend, sich umwendend, voranschreitend, sich niedersetzend, aufspringend, hockend und stehend und gehend, sich zurufend, begrüßend, ankommend, sich anschließend, versammelt sind und im anbrechenden, herunterstürzenden Regen auf der Straße bis zu der in meiner Erinnerung beginnenden Mauer ihre Schirme öffnen. (DND, 46f.)

Die durch Hofmannsthal initiierte Zentralproblematik, nämlich der Zweifel an der Aussagekraft der Sprache über die Wirklichkeit, wird später in den sprachtheoretischen Überlegungen der Postmoderne-Theoretiker gipfeln (⇒ Kapitel S und W).

#### Q **Quer über den Atlantik**

- Richard Brautigan: amerikanischer Zeitgenosse

Die Vereinigten Staaten gelten gemeinhin als Ursprungsland der Postmoderne. Während in Deutschland lange Zeit modische Mißverständnisse und politische Vorbehalte die literarische Auseinandersetzung mit diesem Phänomen regierten, trugen amerika-

---

<sup>210</sup> Ebd., S. 153.

<sup>211</sup> Ebd.

nische Theoretiker wie Leslie Fiedler, John Barth und Ihab Hassan maßgeblich zur Fortführung der Diskussion bei.<sup>212</sup> Im folgenden sei daher ein vergleichender Blick auf einen Repräsentanten der amerikanischen Postmoderne geworfen: auf Richard Brautigan. Es werden sich eine Reihe sehr aufschlußreicher Parallelen feststellen lassen, die Ror Wolfs Nähe zu postmodernen Fragestellungen transparent machen.

Der amerikanische Schriftsteller erfuhr Mitte der 60er Jahre einen explosionsartigen Popularitätsschub, der ihn von einem bis dahin relativ unbeachteten Autor zu einem Kultautor progressiver gesellschaftlicher Kräfte einer breitangelegten Gegenkulturbewegung machte. Ihn deswegen allein auf seine Rolle als literarisches Idol eines jungen, gegen traditionelle Werte und Normen rebellierenden Publikums zu reduzieren, würde seiner künstlerischen Vielschichtigkeit allerdings nicht gerecht. Denn weder war Brautigan lediglich Sprachrohr der *counter culture*, noch kann er schlicht als singuläre Erscheinung im Literaturbetrieb betrachtet werden. Zwar entzieht sich sein Werk vorschneller Kategorisierungsversuche, jedoch läßt es sich problemlos in den Kontext einer umfassenden postmodernen Befindlichkeit einordnen.

Spätestens mit dem Erscheinen von *Trout Fishing in America* (1967) wurde Richard Brautigan von der amerikanischen Campusjugend und Gegenkulturbewegung als Kultautor vereinnahmt. In einem Klima des schwärmerischen Aufbegehrens gegen traditionelle Strukturen war es Brautigans Respektlosigkeit vor den konventionellen und tradierten Formen, Inhalten und Werten des kulturellen Establishments, die ihn zu einer wesentlichen literarischen Leitfigur der Jugendbewegung machte. In seinen Texten sahen die 'Revoluzzer' von damals einen Spiegel des Zeitgeistes: Ihre eigenen Träume und Ideale waren dort repräsentiert, ebenso wie ihr Gesellschaftsüberdruß, der Widerstand gegen alle Arten von Konventionen, die Auseinandersetzung mit Gewalt, Individualismus, sowie das Streben nach Selbsterfahrung und Selbstverwirklichung.

Läßt man Brautigans Rolle als Kulturautor und die strittige Frage, inwieweit er sich selbst mit den Anhängern der Gegenkulturbewegung und deren Zielen überhaupt identifizieren konnte, einmal außer acht, so stößt man schnell auf den erzähltheoretisch interessanten Kern seiner Arbeit. Brautigan hat sich in seinen Werken immer auch mit der Fragwürdigkeit herkömmlicher literarischer Grenzen auseinandergesetzt – zweifellos ein brisantes Thema postmoderner Erzählweisen. Wie Ror Wolf und eine

---

<sup>212</sup> Auch Frankreich gilt mit prominenten Denkern wie Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard oder Jacques Derrida als wichtiges Ursprungsland der postmodernen Theoriebildung. Deren Position gewichtet allerdings philosophische Fragestellungen stärker, während amerikanische Literaturwissenschaftler vor allem sprachliche Aspekte in den Vordergrund stellen.

Reihe anderer Zeitgenossen hat sich auch der Amerikaner intensiv um die literarische Umsetzung neuartiger Realitätskonzepte bemüht. Sie alle legen ihr besonderes Augenmerk auf pluralistische Wirklichkeitsmodelle, welche die Auflösung einheitlicher Größen wie Autor, Leser, Erzähler, Sprache, etc. voraussetzen. Sowohl Richard Brautigan als auch Ror Wolf geht es in diesem Zusammenhang vornehmlich um die Bedeutung der Sprache: Wie verhält sich unsere Sprache gegenüber einer durch und durch fragmentierten Realität? Ähnlich wie Ror Wolf nutzt auch Richard Brautigan als Folge dieser veränderten Realität den Einfluß medialer Techniken, allen voran das Kino, um adäquat erzählen zu können.

In meiner Analyse des Ror Wolfschen Realitätbegriffs und deren literarischer Umsetzung in Kapitel W setze ich voraus, daß die theoretischen Überlegungen populärer amerikanischer Kritiker als metakritischer Hintergrund in die literarische Produktion Ror Wolfs einfließen. Meinen diesbezüglichen Ausführungen möchte ich im Hinblick auf einen Vergleich mit Richard Brautigan noch einige ausgewählte Standpunkte hinzufügen, die möglicherweise für Richard Brautigan eine größere Rolle gespielt haben.

Ebenso wie Fiedler geht etwa Walter Pache davon aus, daß die Epoche des 'Modernism' sich überlebt habe und damit "[...] the end of the psychological and social realism of mimetic fiction [...]"<sup>213</sup> erreicht sei. Herkömmliche Darstellungsformen seien inadäquat, da sie, so Pache, die postmoderne Erfahrung von Diskontinuität und Chaos nicht mehr zu beschreiben vermögen. Im Bewußtsein des zeitgenössischen Menschen gäbe es keine hervorragende, verbindliche und ordnungstiftende Größe mehr, die eine ganzheitliche Erfahrung ermöglichen könne. Metabegriffe wie die christliche Heilslehre, politische Lehren wie die des Marxismus oder das ökonomische Konzept des totalen Kapitalismus in den USA seien Koordinaten, deren strukturschaffende Kraft sich erschöpft habe. Bezeichnend für die zeitgenössische kulturelle Situation ist offenbar die Abwesenheit eines integrierenden Bezugspunktes. Während die Autoren der Moderne immer subtilere literarische Strategien entwickelten, um die zunehmend fragmentierte Welterfahrung zu verarbeiten, unterlassen Schriftsteller wie Richard Brautigan oder Ror Wolf jeden bewußten Versuch, die reale Welt zu beschreiben (⇒ Kapitel R). Das Resultat dieser Unterlassung sind betont artifizielle Texte, die sich weigern, dem Leser traditionelle Hilfsmittel zur Orientierung und Identifikation an die Hand zu geben. Statt dessen fördern sie die Rolle des Rezipienten, der die Strukturen und konstitutiven Elemente eines Textes rekonstruieren muß, um die disparaten Fragmente in einen neuen Kontext stellen zu können. Indessen betont Raymond Fe-

---

<sup>213</sup> Pache, Walter: "The Fiction Makes Us Real". In: Robert Kroetsch und Reingard M. Nischik (Hrsg.): *Gaining Ground — European Critics on Canadian Literature*. Edmonton: NeWest Press, 1985, S. 65.

derman die metafikionalen Eigenschaften postmoderner Texte, deren Inhalte sich zunehmend auf den kreativen Prozess selbst beziehen, wodurch die abbildende, mimetische Funktion von Literatur reduziert wird. Statt dessen legen die Texte in selbstreflexiver Manier die Regeln, nach denen sie konstruiert sind, offen. Fiktion wird, so Federman, erweitert durch ausschweifende und phantastische Erzählweisen sowie Experimente mit Wortspielen und Klangmustern, so daß eine zweite Bedeutungsebene, ein Subtext unter dem eigentlichen Text, entstehen kann.<sup>214</sup>

Solche Überlegungen finden ihre ästhetische Entsprechung auch in der Prosa Ror Wolfs, sei es die radikal veränderte Rolle des Rezipienten (⇒ Kapitel L), die selbstreflexive Erzählweise (⇒ Kapitel G) oder die von Federman konstatierte Tendenz zu Wortspielen und Klangmustern (⇒ Kapitel R). Im folgenden wird deutlich werden, daß das ausgeprägte Interesse am spielerischen Experiment mit literarischen Formen und Sprache eines der Hauptmerkmale ist, das Ror Wolf mit seinem amerikanischen Zeitgenossen Richard Brautigan verbindet. Für beide ist die Bedeutung des Sprachexperiments eng verbunden mit der Reflexion über neuartige Realitätskonzepte.

Hartwig Isernhagen bezeichnet Sprache – für ihn das zentrale Medium für die Begegnung mit der Welt – als linguistisches System, mithilfe dessen das sprechende Ich die Wirklichkeit und den Menschen 'erfindet'. So schafft Sprache Realität. Dem Leser, als Subjekt des literarischen Spiels mit der Sprache, bieten sich dadurch unzählige Möglichkeiten der kreativen Kontextbildung, denn er selbst hat die Möglichkeit, den Text mitzugestalten. Das traditionelle, auf Einzigartigkeit ausgerichtete Realitäts- und Wahrheitsprinzip kann, so Isernhagen, in der Sprache nun durch das Möglichkeitsprinzip ersetzt werden. Eine Welt, die durch Pluralität, Fragmentarisierung und Dekonstruktion bestimmt ist, kann so, zumindest in der Fiktion, in ihrer unüberblickbaren Ganzheit vermittelt werden.<sup>215</sup>

In diesem Sinne nutzt Richard Brautigan – ebenso wie Ror Wolf – die Mittel der Sprache, um durch sie die Formel 'Realität gleich Wahrheit' zu relativieren und sich von ihr zu distanzieren. Für Chénétier ist dies *der* zentrale Punkt in seiner Brautiganrezeption:

Brautigan is a writer concerned with defying language's fixities and points of reference; indeed, I believe all his books are motivated by one central concern and activated by one central dialectic: they are driven by an obsessive interrogation of

---

<sup>214</sup> Vgl. ebd.

<sup>215</sup> Isernhagen, Hartwig: "William H. Gass: Ästhetische Theorie und erzählerische Praxis zwischen Modernismus und Postmodernismus". In: Gerhard Hoffmann (Hrsg.): *Der zeitgenössische amerikanische Roman. Band 3*. München: Fink Verlag, 1988, S. 175 ff.

the fossilization and fixture of language, and by a counter-desire to free it from stultification and paralysis.<sup>216</sup>

Chénetier vertritt die Ansicht, Brautigan strebe in seinen Texten nach linguistischer Autonomie; seine Sprache habe daher oft keinen konkreten Bezug zur dargestellten Wirklichkeit. Tatsächlich finden sich hierfür markante Beispiele. In *Trout Fishing in America* etwa äußert der Erzähler im Kapitel "Prelude to the Mayonnaise Chapter" den Wunsch, ein menschliches Bedürfnis zu befriedigen: "[...] I always wanted to write a book that ended with the word mayonnaise." (TFA, 111); im darauf folgenden, letzten Kapitel zitiert er einen Kondolenzbrief, in dessen Postscriptum scheinbar unmotiviert zu lesen steht: "P.S. Sorry, I forgot to give you the mayonnaise." (TFA, 112). Damit hat der Autor seinem Drang nach linguistischer Unabhängigkeit von vorgegebenen Bedeutungsstrukturen nachgegeben, steht doch das Wort 'Mayonnaise' völlig isoliert vom Kontext und Sinnzusammenhang des Romans. Als autonomes Sprachfragment verweist es über seine tatsächliche Bedeutung hinaus auf keine außersprachliche Realität und verfügt über keinerlei metaphorische Qualität.

Ähnlich autonome Wortsetzungen behält sich auch Ror Wolf vor. In *Fortsetzung des Berichts* beispielsweise hat ein plötzlicher Gedanke des Erzählers "Form und Ausmaße einer roten großen Bohne einer Feuerbohne" (FB, 63) angenommen. Die beiden Komponenten des Vergleichs – 'Gedanke' und 'Feuerbohne' – verfügen über keinerlei inhaltliche Korrespondenz, der Vergleich ist daher vom Leser nicht nachvollziehbar und erscheint willkürlich. Das sprachliche Bild ist bewußt vom Autor gewählt, er betont damit die intendierte sprachliche Autonomie: Das Sprachfragment verweist über seine künstlich herbeigeführte Bedeutung hinaus auf keine außersprachliche Realität. Durch die sprachliche Setzung wird die metaphorische Qualität der Feuerbohne erst konstituiert, folglich gilt ihre Bedeutung ausschließlich für die literarische Wirklichkeit.

Ähnlich bestehen Brautigans Bilder und Vergleiche, die seine betont subjektive Wahrnehmung zum Ausdruck bringen, zumeist aus zwei sich widersprechenden und ungleichartigen Begriffs- bzw. Bedeutungsfeldern, die – in der Realität sinnfremd und unvereinbar – miteinander in Zusammenhang gebracht werden: "I walked down one morning from Steelhead, following the Klamath River that [...] had the intelligence of a dinosaur." (TFA, 19) Und: "His eyes were like the shoelaces of an harpsichord." (TFA, 26) Die so hergestellte bildliche Konnotation tritt dort ein, wo es für die Bezeichnung einer Sache keine eigentliche Benennung gibt, und schafft durch den ungewöhnlichen Vergleich eine neue Bedeutung und bildhafte Vorstellung:

---

<sup>216</sup> Chénetier, Marc: *Richard Brautigan*. London and New York: Methuen, 1983, S. 21.

The conflict and co-operation of these 'static' images also, however, go on to give birth to another set of what we might call 'autonomous' images – mostly bizarre, unexpected similes and metaphors which clash with the backdrop of references to standard genres and draw together disparate elements, as if to escape from the logic of the original oppositions (pastoral/urban, etc.).<sup>217</sup>

Durch solche Kunstgriffe will Brautigan offensichtlich auf das Versagen der Sprache angesichts einer subjektiv empfundenen Wirklichkeit aufmerksam machen und die als unzureichend empfundene Begrifflichkeit kompensieren:

Like most Californians, I come from someplace else and was gathered to the purpose of California like a metal-eating flower gathers the sunshine, the rain, and then to the freeway beckons its petals and lets the cars drive in [...].(RL, 29)

Wie dieses Metapherbeispiel tauchen viele Sprachbilder Brautigans nur ein einziges Mal auf, um dann nie wieder zu erscheinen. Sie sind offenbar lediglich dazu da, die Aufmerksamkeit und Leseerwartung des Rezipienten zu verunsichern und das System der sprachlichen Codes zu destabilisieren. Ihrem Wesen nach sind sie "iconographic witticism disrupting the referential base [...]".<sup>218</sup> Durch das Spiel mit den Metaphern und der Mißachtung linguistischer Regeln schafft Brautigan sich seine eigene semantische Wirklichkeit. Seine sprachlichen Phantasien transformieren die Realität der äußeren Welt in die Realität der Imagination:

I'm haunted a little this evening by feelings that have no vocabulary and events that should be explained in dimensions of lint rather than words. I've been examining half-scrapes of my childhood. [...] They are things that just happened like lint. (RL, 121)

Auch an anderen Stellen erhält in dem Moment, da der Erzähler seine Vergleiche anstellt, eine Situation, ein Ereignis oder ein beliebiger Gegenstand die Gestalt, die er ihr verleiht:

I walked over and found his reluctance lying there on the floor. It was like clay but nervous and fidgeting. I put it in my pocket. I took it home with me and shaped it into this, having nothing better to do with my time. (RL, 129)

---

<sup>217</sup> Ebd., S. 43.

<sup>218</sup> Ebd.

Das Wesen der Dinge, ihre Wirklichkeit, wird demnach von den Worten bestimmt, mit denen der Erzähler sie bezeichnet; erst was benannt ist, existiert wirklich. Brautigan nutzt das Schreiben, um Bedeutung selbst zu produzieren und nicht etwa, um vorgegebene Bedeutung zu reproduzieren.

In diesem Sinne stellt *Trout Fishing in America* "ein schöpferisches Gegenmodell zu den der Realität unangemessenen 'Mythen' der Alltagssprache dar."<sup>219</sup> So ist es zu verstehen, wenn Brautigans Sätze plötzlich unvorhergesehene Wendungen nehmen und die sprachliche Erwartung des Rezipienten mißachten. Auf diese Weise können Sprachbilder entstehen, die dann vor allem die individuelle, sinnliche Wahrnehmung des Erzählers zum Ausdruck bringen:

He decided to take the plubing out of his house and completely replace it with poetry, and so he died. [...] The pipes did not look too happy. He took out his bathtub and put in William Shakespeare. (ROL, 65)

Auf vergleichbare Weise verfährt Ror Wolf. Sprache kann als entscheidender Agens und grundlegende Voraussetzung für sein Schreiben gesehen werden. Darauf hat Rolf Schütte in seiner Analyse der Wolfschen Phantastik zu Recht hingewiesen<sup>220</sup>, und er exemplifiziert dies anhand folgender Textpassage aus *Die Gefährlichkeit der großen Ebene*:

Zum Beispiel wird an diesem Tag eine Leiche an Land gespült, ohne Kopf, auch die Beine fehlen, und am Körper fehlen die Arme, das ganze obere Stück des Leibes ist nicht mehr da, ebenfalls das Stück unterhalb der Gürtellinie, aber man sieht die merkwürdige Hand, an der alle Finger fehlen, und doch ist auch das, was man findet, kein einfacher Handteller, keine Hand ohne Finger, sondern nichts, es sieht nur so aus. (GGE, 340)

Der Körper wird hier systematisch in ein Nichts transformiert, denn die beschriebenen Körperteile werden gar nicht aufgefunden. Dennoch tritt das imaginierte Nichts als Produkt der Sprache, genauer, der durch Sprache inszenierten Phantasie in das Bewußtsein des Lesers und "macht sich gerade dadurch in seiner Sprachlichkeit, in seiner Literalität transparent."<sup>221</sup> Mit dieser (Des-)Illusion verifiziert Wolf gewissermaßen mit literarischen Mitteln Berkeleys berühmte erkenntnistheoretische These 'esse est

---

<sup>219</sup> Horatschek, Annegret: *Erkenntnis und Realität*, a.a.O., S. 136.

<sup>220</sup> Vgl. Schütte, Rolf: *Material Konstitution Variabilität*, a.a.O., S. 117.

<sup>221</sup> Ebd., S. 92.



percipi' – 'sein heißt wahrgenommen werden': Obwohl nämlich der Leser am Ende von Wolfs Textpassage erkennt, daß faktisch keine Leiche an Land gespült wurde, hat sich allein durch die Wahrnehmung der gleichwohl negierenden Sprache im Leser die Vorstellung einer tatsächlichen Leiche verfestigt – das Seiende begründet sich in dessen sinnlicher Erfahrbarkeit mittels Versprachlichung. Das heißt in Rückbezug auf Berkeleys Prinzip: Die Funktion 'esse est percipi' verändert unser Bild von der Wirklichkeit, obwohl sie diese selbst nicht verändert, sie stellt daher nur eine Interpretation der Wirklichkeit dar, an der sich der Wahrnehmende aufgrund seines sinnlichen Eindrucks orientiert.<sup>222</sup> Ähnlich argumentiert Schütte:

Das, was so aussieht, als wäre es etwas, sieht nur so aus, weil es als Produkt der Phantasie, genauer, der literarisch inszenierten Phantasie in Erscheinung tritt. Gleichzeitig sind aber die Erscheinungen, das Imaginierte, das Vorgestellte auch wirklich, auch in ihrer literarischen Wirklichkeit vorhanden: begrifflich, wörtlich, metaphorisch, konkret, abstrakt.<sup>223</sup>

Literarische Phantastik wird zum Ausdruck einer möglichen Wirklichkeitssicht, von der ausgehend die konkrete empirische Wirklichkeit, wenn nicht gleich verändert, so doch als veränderbar erfahren werden kann.

Doch die Reflexion über neuartige Realitätskonzepte äußert sich nicht allein in der Freude an autonomen Sprachwelten. Sowohl Richard Brautigans als auch Ror Wolfs Bezugnahme auf Kino und Fernsehen sind nicht nur als Aufgeschlossenheit gegenüber visuellen Medien zu sehen, sondern auch als Bewältigungsstrategien angesichts neuartiger Erscheinungsformen von Realität. Wie ich in Kapitel F ausführlich darlege, findet dieser Zusammenhang bei Ror Wolf seinen spezifischen Niederschlag in einer betont filmischen Schreibweise, indem er sich das Prinzip der Collage und der Überblendung zu eigen macht.

Auch Brautigan orientiert sich bei der Konzeption seiner Prosa an der filmischen Ästhetik: Ähnlich wie Ror Wolfs Romane und Geschichten sind die Texte des Amerikaners in etliche Kurzkapitel unterteilt, von denen die meisten nicht länger als zwei Seiten sind und sich wie Filmszenen zu einer Geschichte zusammenfügen lassen. Brautigan bekennt sich – ganz im postmodernen Sinne – offen zu seiner Filmiebe: "I'm not an art film fan. I do not care to be esthetically tickled in a fancy theatre surrounded by an audience dreched in the confident perfume of culture." (RL 99)

---

<sup>222</sup> Vgl. zu Berkeleys These: Gustafsson, Lars: *Utopien. Essays*. München: Hanser 1970, S. 15f.

<sup>223</sup> Schütte, Rolf: *Material Konstitution Variabilität*, a.a.O., S. 93.

Statt dessen bevorzugt er die billigen Hollywoodfilme, die eine Vielzahl unterschiedlicher Menschen gleichermaßen ansprechen:

The theatre ist filled with black people, hippies, senior citizens, soldiers, sailors and the innocent people who talk to the movies because the movies are just as real as anything else that has ever happened to them. (RL 99).

Brautigans Standpunkt erinnert an eine Aussage Ror Wolfs, die er in ähnlichem Zusammenhang gemacht hat. Wenn er sich seine Leser vorstelle, denke er nicht etwa an die "Kulturwärter im Lodenkostüm, die in ihrer gefrorenen Abwehrpose aufs Fernsehen deuten und immer noch den Verfall aller Werte bekanntgeben". Von ihm aus könne das, was "sie feinsinnig und auf Zehenspitzen umschleichen, die Kunst für Feierstunden, gänzlich verdampfen"<sup>224</sup>.

Es dürfte ganz in Ror Wolfs Sinne liegen, wenn der amerikanische Kollege seinen Erzähler in *A Confederate General from Big Sure* in Billigkino besuchen läßt:

It was a bad habit of mine. From time to time I would get the desire to confuse my senses by watching large flat people crawl back and forth across a huge piece of light, like worms in the intestinal track of tornado. (CG, 42)

Auch hier versammelt sich ein Querschnitt der unterschiedlichsten Menschen:

I would join the sailors who can't get laid, the old people who make those theatres their solariums, the immobile visionaries, and the poor sick people who come here for the outpatient treatment of watching a pair of Lusitanian mammary glands kiss a set of Titanic capped teeth. (CG, 42f.)

Es fällt auf, daß die Zuschauer größtenteils geringes soziales Prestige besitzen. Ihnen bietet das Kino die Möglichkeit, für die Dauer eines Films der Realität zu entfliehen. Auch der Erzähler scheint diese Absicht zu verfolgen, ist es ihm doch völlig gleich, welcher Film eigentlich gerade läuft: "I really don't care how good they are [...], I am not a critic. I just like to watch movies. Their presence on the screen is enough for me." (RL, 84) Neben einer Art des Eskapismus bieten Inhalt und Form der Filme dem Erzähler eine unerschöpfliche Quelle von Metaphern, mit deren Hilfe er seine Alltagsrealität besser zu beschreiben vermag. Oft sind es nur Kleinigkeiten, wie etwa der offenbar beunruhigende Blick einer mexikanischen Kellnerin, die ihn ansieht, "as if I

---

<sup>224</sup> Wolf, Ror: "Meine Voraussetzungen", a.a.O., S. 62.

am a foreign movie [...] starring Jean-Paul Belmondo and Catherine Deneuve." (RL, 99) Als er gebeten wird, jemandem seine Freundin zu beschreiben, muß er feststellen, daß ihm Worte und Begriffe dafür fehlen. Er behilft sich, indem er sie mit einem Film vergleicht, den er irgendwann einmal gesehen und der in ihm dieses Gefühl erzeugt hatte:

The movie was about farmers living in the country without electricity [...]. Then they built a dam with bieletric generators [...]. Then the movie showed Electricity like a young Greek god coming to the farmer to take away forever the dark ways of his life [...]. That's how you look to me. (RL, 79.)

Was bisher unbeschreiblich war – sei es, weil tatsächlich keine Begriffe dafür vorhanden sind, oder sei es, weil die dafür vorgesehenen Begriffe zu Stereotypen verblaßt sind – wird durch die Beschreibung von Filmszenen, die eine bestimmte Stimmung heraufbeschwören, plötzlich mitteilbar.

Eine weitere Parallele zwischen Ror Wolf und Richard Brautigan bietet die Konzeption der Figuren. Wie Ror Wolfs zahlreiche Helden treten beispielsweise Creer und Cameron, die Protagonisten aus Brautigans *The Hawkline Monster*, auf als wären sie einem Westernfilm entsprungen. Die stereotype Handlungsweise der beiden Revolvermänner, ihre Umgangssprache, ihr abgeklärtes, flegelhaftes Benehmen, Zechtouren und Bordellbesuche, entsprechen in vielerlei Hinsicht den typischen Westernklischees. Die Nähe der Protagonisten zum Film wird am Ende noch einmal betont, wenn von Camerons Hollywoodkarriere die Rede ist. Cameron "eventually became a successful movie producer in Hollywood, California, during the boom period just before World War I." (HM 216). Ähnlich verhält es sich mit den Logan-Brüdern aus *Willard and his Bowling Trophies*. Die Einfältigkeit der Logan-Brothers, ihre Verblüffung über das alltägliche Leben, ihre grotesken Reaktionen und komischen Kommentare, all das erinnert nicht zufällig an die berühmten Marx-Brothers. Wie Wolfs Figurenduo Pilzer und Pelzer unterscheiden sie sich kaum von den eindimensionalen, schablonenhaften Figuren aus Comics. Durch die strenge Stilisierung werden sie zu bloßen "expressers of discourse"<sup>225</sup> degradiert: "Working against the tradition of realism, his novels make the characters act and then replace them with a mere sign of their activity".<sup>226</sup> Das nimmt sich im Text folgendermaßen aus:

---

<sup>225</sup> Chénétier, Marc: *Richard Brautigan*, a.a.O., 1983, S. 73.

<sup>226</sup> Ebd., S. 73f.

The comic-book-reading Logan brother put the comic book down on the bed beside him.

The beer-drinking Logan brother finished one beer and started on another one.

The pacing Logan brother was walking up and down the tiny room. (WBT, 39)

Brautigan hat offensichtlich Interesse daran, populäre, außerliterarische Kunst- und Ausdrucksformen in seine Fiktion zu integrieren – ein Befund, wie er in gleichem Maße auch für Ror Wolf gelten kann. Der spielerische Umgang mit Formen und Klischees aus der Filmwelt ist bei beiden Schriftstellern auffällig und läßt auf eine künstlerische Auseinandersetzung mit dem Medium und demnach auch mit populärer Kultur schließen.

## R Rhythmus und Klangqualität

- die Materialität der Sprache

"Literatur in jenem Stadium [zu] überraschen, in dem sie sich noch nicht zur Ruhe gesetzt"<sup>227</sup> habe, dies sei das Anliegen der Sendereihe "Studio für neuere Literatur", für die Ror Wolf während seiner Tätigkeit beim Hessischen Rundfunk als Redakteur verantwortlich war. Wolfs programmatische Einleitung zur Lesung des Sprechstücks *herzzero* von Franz Mon verweist deutlich auf die Zielsetzung dieser Literatur: Sprachliche Bewegung und Flexibilität, welche die Überschreitung der literarischen Grenzen zur Folge haben, sollen neue Wege der Artikulation von Wirklichkeits- und Wahrnehmungsstrukturen möglich machen. Der frühe Sendetermin von *herzzero* am 28. August 1962 – der Text erschien 1968 erstmals vollständig in Buchform bei Luchterhand – macht deutlich, daß Wolf sich in den entscheidenden ersten Jahren eigener künstlerischer Produktion sehr nah am literarischen Puls der Zeit bewegte und über eine differenzierte, durch persönliche Kontakte geprägte Kenntnis der experimentellen zeitgenössischen Literatur verfügte. Man darf voraussetzen, daß diese – zumindest durch die Arbeit als Literaturredakteur bedingte – Auseinandersetzung mit anderen progressiven Künstlern auch Konsequenzen für Wolfs eigene schriftstellerische Produktion hatte. Im folgenden werden daher charakteristische Aspekte seiner Prosa diskutiert, die eine Einordnung Ror Wolfs in den Kreis der experimentellen Autoren plausibel machen.

---

<sup>227</sup> O-Ton Ror Wolf in der Einleitung zur Lesung von Franz Mons *herzzero* innerhalb der Sendereihe "Studio für Neue Literatur", Hessischer Rundfunk, Redaktion: *Kulturelles Wort*, 26. August 1962.

Eine treffende und zugleich ihre Komplexität herausstellende Definition experimenteller Literatur gibt Heinrich Vormweg in *Eine andere Lesart* :

Das Neue in der Literatur läßt sich andeuten durch den Begriff 'experimentelle Literatur', der allerdings nur einen Ausgangspunkt für die inzwischen größtenteils schon ganz selbstverständlich praktizierten neuen Schreibweisen bezeichnet. Es basiert auf einer veränderten Vorstellung von Sprache, die als bindendes, begrenzendes, ans Gewohnte fesselndes Medium definiert wird [...], und deshalb primär als Objekt der Destruktion. Aus diesem Bewußtsein sind zuvor unbekannte Schreibweisen erprobt worden, die Wörter und Sprache nicht mehr als weitgehend neutrale Bedeutungsträger voraussetzen, sondern als auch inhaltlich schon vorgerichtetes Material. Denn dieses Bewußtsein forderte ein radikales Mißtrauen nicht nur gegenüber den großen Formen der Zusammenordnung – also Lyrik, Drama, Erzählung, Roman –, sondern auch schon gegenüber der Syntax und den Wörtern selbst. Erarbeitet wurden Schreibmethoden zur Destruktion bekannter literarischer und auch unmittelbar sprachlicher Zusammenordnung, die das Sprachzitat als Materialzitat und die Collage immer stärker in den Vordergrund rückten und andererseits Wortinhalt, Buchstabe und Laut als gleichwertig ausgaben.<sup>228</sup>

Entscheidend ist – das macht Vormweg deutlich – die Rückbesinnung auf die Eigenschaften der Sprache, ihre Materialität; dies meint sowohl die Auseinandersetzung mit der visuellen und akustischen Beschaffenheit als auch mit der Bedeutung des sprachlichen Zeichens. Am radikalsten hat in den fünfziger Jahren die Konkrete Poesie den Materialcharakter der Sprache, ihre funktionelle Eigenständigkeit betont und in Literatur umgesetzt. Entgrenzung durch Reduktion – so könnte die Kurzformel für die intentionale Struktur Konkreter Poesie lauten. Die Einschränkung auf das ursprüngliche Wort "führt so auf die scheinbar einfachen Elemente des Klangs und der Schrift als die Grundbestandteile der lautlichen und visuellen Gestalt der Sprache."<sup>229</sup>

Dieselbe Forderung nach Entgrenzung habe ich bei Ror Wolf bereits einleitend mit dessen Worten belegt: "Literatur in jenem Stadium [zu] überraschen, in dem sie sich noch nicht zur Ruhe gesetzt"<sup>230</sup> hat – dieser Zielsetzung geht die Annahme voraus, daß dort, wo literarische Texte die Grenzlinien der Schriftsprache hinein in die Bereiche des Graphischen und Akustischen übertreten, es zu neuen, unverhofften Kombi-

---

<sup>228</sup> Vormweg, Heinrich: *Eine andere Lesart. Über neue Literatur*. Neuwied, Berlin: Luchterhand 1972, S. 85f.

<sup>229</sup> Vietta, Silvio: *Die literarische Moderne*, a.a.O., S. 164.

<sup>230</sup> Siehe Fußnote 194.

nationen kommt, die ihrerseits zu veränderten Darstellungsformen führen. Jedoch ist nicht mehr der mimetische Darstellungsbezug für den Sprachprozeß leitend,

sondern die Evokation von Wortfamilien, die aufgrund von Stammverwandtschaft miteinander verbunden sind. Der Text demonstriert die im gewöhnlichen Sprechen zumeist nicht bewußte Klangverwandtschaft der Wörter und ihre – über die Bedeutungsdifferenzen hinweg – Zusammengehörigkeit nach Wortstämmen.<sup>231</sup>

Indem verkrustete Satzstrukturen aufgebrochen und die Wortgruppierungen und Satzgefüge rhythmisch verarbeitet werden, offenbart sich die Eigendynamik der Sprache, und vielleicht erschließt sich dem Rezipienten damit eine abweichende, unkonventionelle semantische Aufschlüsselung des Textes. Somit hätte Ror Wolf sein Ziel erreicht, den Leser "mit den Bewegungen der Sprache die Ritzen und Buckel der Realität"<sup>232</sup> nachempfinden zu lassen, indem dieser die Sprache als Hauptakteurin sowie deren Eigengesetzlichkeit und Logik akzeptiert.

In ähnlicher Weise hat auch Franz Mon das Eigenleben der Worte für seine Literatur gefordert und in dem oben erwähnten Sprechstück *herzzero* in hohem Maße verwirklicht. Die Entstehung des (Hörspiel-)Textes läßt sich folgendermaßen beschreiben: Drei Stimmen sprechen unabhängig voneinander den selben Text. Natürlicherweise unterscheiden sie sich in Tempo, Intonation, Pausierung, wodurch sich die jeweiligen Sprechpassagen immer weiter voneinander entfernen. Auf diese Art kann jeder Moment des Textes mit anderen zusammengeraten und so zu neuen Kombinationen konfigurieren. In gewisser Weise kommunizieren die Wörter miteinander, auch ihre Zwischenräume gewinnen semantische Relevanz. So wird die Materialität der Sprache auf eindrucksvolle Weise sinnlich erfahrbar, wobei der ständige Wechsel von Perspektiven und Bildern und die Wahl des Vokabulars den sinnlichen Eindruck noch verstärken: Der Text "ist in steter Bewegung und mit ihm sind es die Wörter."<sup>233</sup> Die Tatsache, daß Mons *Dialogische Übungen*, so der Untertitel von *herzzero*, über die Sendung beim Hessischen Rundfunk hinaus ebenfalls 1962 erstmals auszugsweise in der Frankfurter Studentenzeitung *Diskus*<sup>234</sup> veröffentlicht wurde, deren Feuilleton Ror Wolf kurz zuvor noch redigierte und in der er selbst 1958 erste Arbeiten publizierte, bestärkt die Vermutung einer besonderen Affinität seiner Techniken zu den Schreibweisen von Franz Mon.

---

<sup>231</sup> Vietta, Silvio: *Die literarische Moderne*, a.a.O., S. 165f.

<sup>232</sup> Wolf, Ror: "Meine Voraussetzungen", a.a.O., S. 65

<sup>233</sup> Kosler, Hans Christian: "Sprachkritik und Spracherotik in der experimentellen Literatur. Die Poetik Franz Mons im Umfeld einer möglichen Wahrnehmung". In: [Heinz-Ludwig Arnold (Hrsg.):] *Franz Mon*. Band 60. München: *text + kritik* 1978, S. 17.

<sup>234</sup> Vgl.: *Diskus*, Heft 3/4, S. 11.

So läßt sich eine ähnliche Verwendung verschiedenartiger Intonationsmuster, wie sie in *herzzero* praktiziert wird, auch in den Texten Ror Wolfs zeigen. Alternierende Passagen unterscheiden sich hier rein artikulatorisch durch den unterschiedlich schnellen Textfluß. Jedoch handelt es sich nicht wie bei Mon um ein Experiment mit jeweils zufälligem Ergebnis – *herzzero* wurde ja zunächst als Hörspiel konzipiert und war damit abhängig von den individuellen Sprechern –; statt dessen sind Wolfs Satzarrangements und rhythmische Wortakkumulationen sorgsam kalkuliert und akribisch auf ihre Klangwirkung untersucht. Dies machen Textpassagen deutlich, in denen die beschriebenen Geräusche durch Vokabeln wie "zischend schabend schüttelnd" (FB, 8) mittels ihrer lautlichen Materialität gleichsam ins Gehör des Lesers transportiert werden. Indem Wolf klanglich korrespondierende Wörter aneinanderreicht, überraschend kombiniert oder in Intervallen wiederholt, entfaltet sich beim Lesen des Textes ein polymorphes, dynamisches Intonationsarrangement, das eine akustische Realisierung geradezu herausfordert und oftmals eine komische Wirkung verursacht:

[...] wie bei ihrem raschelnden Anziehen Überstülpen Hineinsteigen Hindurchschlüpfen Zuschnüren Festknöpfen Zuhaken Zubinden Umlegen Hinaufrollen Hineinzwängen Durchstecken Hochziehen das Zimmer zusammenschrumpft und sich wieder ausdehnt und zusammenschrumpft. (FB, 121)

In einer anderen Textpassage aus *Fortsetzung des Berichts* wird durch den dynamischen Textfluß der kreisende Flug von Krähen auf eindringliche Weise nachempfunden:

[...] vor dem Fenster, durch das sie herein ins Zimmer fliegen könnten, umkehren und wieder in der Ferne verschwinden, zusammenschrumpfen und aus der Ferne aufquellend wieder erscheinen, mit dem gleichen kreischenden Geschrei wie zu Beginn, mit ihren dunklen dicken Körpern und kräftigen Stimmen und dem Aufklatschen ihres Kots auf der Fensterbank, wieder umkehrend sich in den Hintergrund des Bildes hinein verkleinern und nach einer darauf vorgenommenen Wendung, sich wieder vergrößernd, den Vordergrund erreichen und krächzend vor dem Fenster vorüberstreichen. (FB , 162)

Dabei korreliert die rhythmische Struktur der Satzgefüge oftmals direkt mit der semantischen. So spiegelt sich in *Fortsetzung des Berichts* die Bewegung des Essens und Verschlingens, das Auf und Nieder des Kehlkopfes beim Schlucken, in der Dynamik der sich ähnlich vollziehenden Sprachrhythmik wider: Die inhaltliche Bedeutung

der Worte wird durch ihren spezifischen Gebrauch selbst realisiert. Hermann Peter Piwitt äußert sich darüber in einem frühen Beitrag zu Ror Wolfs Romandebüt wie folgt:

Tatsächlich scheint dieser Stil, obschon vorwiegend parataktisch, mit seinen wuchernden Adjektiven und Appositionen, seiner gleichsam peristaltischen Rhythmik, seinen verrückten Gedankenverknötungen und seiner lautmalerischen Sinnlichkeit die Kau- und Schlingbewegungen der Freßorgie selbst nachzuahmen.<sup>235</sup>

Folglich stellt die Bedeutungsfähigkeit der Wolfschen Sprache immer auch einen Balanceakt mit ihrer materiellen Realisation dar.<sup>236</sup> Dies führt zu einer meiner Ansicht nach sinnvollen Unterscheidung von Konkreter Poesie und anderen Formen experimenteller Literatur.<sup>237</sup> Wenn ich oben die Konkrete Poesie mit der Kurzformel 'Entgrenzung durch Reduktion' charakterisiert habe, so zielt jener Unterschied auf die einschränkende Komponente: Reduktion, das bedeutet den Versuch, "zu den elementaren Strukturen der Sprach-Wirklichkeit, im Extremfall zum einzelnen Wort, zum einzelnen Buchstaben" <sup>238</sup> vorzudringen; das bedeutet aber auch Zerstörung der Syntax und die Konzentration auf elementare Sprachstrukturen. Um mit Heißenbüttel zu sprechen: die Vokabel wird "zum eigentlichen Konkretum der Sprache" <sup>239</sup> erhoben und jedwede Vermittlung literarischer Inhalte, die über die eigentliche Bedeutung des sprachlichen Ausdrucks hinausgehen, werden abgelehnt. Dies schließt konsequenterweise auch die Verwendung metaphorischer oder symbolischer Schreibweisen aus: Indem Sprache sich ausschließlich selbstreflexiv verhält und sich auf keine außersprachliche Realität bezieht, verfügt sie über keinerlei bildliche oder symbolische Qualität.

Etwas anders stellt sich dieser Zusammenhang in der experimentellen Literatur Ror Wolfs dar. Dies wird am Beispiel seiner Sprachverwendung ersichtlich. Zwar strebt auch er in seinen Texten nach sprachlicher Autonomie und versteht die Dynamik und Eigenlogik der von ihm verwendeten Sprachpartikel als Voraussetzung für seine Arbeit, dennoch besteht ein markanter Unterschied: Trotz der Rückbesinnung auf das Wort als eigentliches Thema und unerschöpfliche Quelle seiner Literatur, setzt sich Wolf mit der ihn umgebenden Realität auseinander. Oder besser noch: Gerade weil er

---

<sup>235</sup> Piwitt, Hermann Peter: "Landschaft des Gedächtnisses und Augenblick". In: Lothar Baier (Hrsg.): *Über Ror Wolf*, a.a.O., S. 26.

<sup>236</sup> Vgl.: Bezzel, Chris: "Warenform und Metafiktion", a.a.O., S. 115.

<sup>237</sup> Gewöhnlich wird die 'Konkrete Poesie' als spezielle Realisation der allgemein experimentellen Schreibweise verstanden und soll daher nicht als *grundsätzlich* von der 'experimentellen Literatur' zu unterscheidende Kategorie definiert werden.

<sup>238</sup> Schnell, Ralf: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart: Metzler 1993, S. 265.

<sup>239</sup> Heißenbüttel, Helmut: *Über Literatur*, a.a.O., S. 67.



die ihm dargebotene, alltägliche Sprache zum primären Gegenstand seiner Textmontagen macht, nimmt er konkreten Bezug zur Wirklichkeit. Ror Wolf drückt das so aus:

[...] es sind die Fundstücke aus meiner Umwelt, Satzstümpfe und Wortbrocken, Fetzen aus Prospekten, Journalen, Katalogen; Textstücke aus Kolportageheften und Groschenblättern; Gebrauchsanweisungen auf Suppenbeuteln, Schlagzeilen, Werbesprüche. Es ist der ganze Wortschwall der Gesellschaft [...].<sup>240</sup>

Wolfs Texte emanzipieren sich demnach von einer radikal ästhetizistischen Selbstreferenz wie die der Konkreten Poesie<sup>241</sup> und beziehen die gesellschaftlich geprägte Sprache – Phrasen, Idiome, Versatzstücke – bewußt in den Gestaltungsprozeß mit ein.

Allerdings wird der realistische Bezug, der sich bei Wolf betont subjektiv vermittelt, durch seine unverwechselbare Darstellung entfremdet und in komisch-grotesker Manier ad absurdum geführt, so daß die sprachlich geschaffene, artifizielle Wirklichkeit letztendlich überwiegt. Beispielsweise evoziert Wolf oftmals traumverwandte Bilder, indem er sie ihren gewöhnlichen Bedeutungsfeldern entreißt, um sie dann mit anderen, in der Realität sinnfremd und unvereinbar auftretenden, sprachlichen Fundstücken in Zusammenhang zu bringen.

Ein eindringliches Beispiel hierfür findet sich zu Beginn von *Pilzer und Pelzer*. Dort berichtet der Erzähler von einer "gerade heranschwimmende[n] Erinnerung, herausgespült, gut, in diesem Moment auftauchend aus einer gewissen Entfernung, wirklich ganz einfach, schwach schwarz, [...]." (PP, 7) Indem Wolf die beschreibenden Worte 'heranschwimmend', 'herausgespült' und 'schwarz' dem stattfindenden Ereignis, der 'Erinnerung', zuordnet, entsteht in der Vorstellung des Lesers unweigerlich das anschauliche Bild eines gewaltigen Erinnerungsschocks. Gleichzeitig aber baut Wolf die Erläuterung 'schwach' ein, die sich unmerklich an die Vokabel 'schwarz' fügt und der eigentlichen Bedeutung des entstandenen kraftvollen Bildes widerspricht. Gibt der Rezipient jedoch der klanglichen Qualität des Satzgefüges den Vorrang vor seiner signifikativen Funktion und läßt die sprachliche Dynamik auf sich wirken, die durch die Alliteration 'schwach schwarz' entsteht, so erlangen Wolfs Bilder eine gewisse sprach-

---

<sup>240</sup> Wolf, Ror: "Meine Voraussetzungen", a.a.O., S. 63.

<sup>241</sup> Hier muß darauf hingewiesen werden, daß — trotz der extremen Reduktion auf die Materialität der Sprache — bei manchen Gedichten der Konkreten Poesie auch das semantische Spielpotential einbezogen wird, so z.B. in Gomringers Konstellation *schweigen*: Hier wird die Bedeutung des Wortes 'Schweigen' zusätzlich durch seine typographische Anordnung verstärkt. Der Inhalt erscheint Gomringer aber nur interessant, wenn sich dessen "geistige und materielle Struktur als interessant erweist und sprachlich bearbeitet werden kann" (Eugen Gomringer, zitiert nach Schnell, Ralf: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, a.a.O., S. 265). ⇒ Kapitel 5.

liche und semantische Autonomie. Das durchgängig leitmotivisch gebrauchte Bild des Essens in *Fortsetzung des Berichts* beispielsweise präsentiert sich dem Leser als geradezu gastronomisch geographisches Gebilde.<sup>242</sup>

[...] es ist eine Art Ausdehnung Ausbreitung, ich weiß nicht, eine Art Landschaft, erdbraun weit ausgeschwungen bröcklig rauchend, mit weißen schwammig in einer ununterbrochenen Bewegung zusammensinkenden Kloßbergen, mit Würsthügeln Käsebrüchen schwarzkrustigen Fleischmeilern Schmalzäckern verschlammten Tunkentümpeln einem schillernden Fischsuppensee umwachsen von grünen Krauthecken Kohlwäldern roten Rübendickichten. (FB, 11f.)

Hier erscheinen gewöhnliche Wörter fremdartig und ungewöhnlich, so daß sich dem Leser eine vollkommen neuartige semantische Dimension erschließt, die sich aber dennoch auf eine außersprachliche Realität bezieht. Das konventionelle Bedeutungsfeld der verwendeten Wörter wird lediglich durch überraschende und schockierende Kombinationen der Sprachstücke erweitert, um sprachliche Verkrustungen aufzubrechen und dem Leser vor Augen zu führen. Hier wird deutlich, daß für Ror Wolf – darauf weist Rolf Schütte in seiner Studie zu Recht hin –, außerliterarische und literarische Wirklichkeit keine konkurrierenden oder unvereinbaren Welterfahrungsweisen mehr darstellen, denn sie "formulieren beide, als Bereiche einer Realität, die Variationsbreite der Intensitäten und Vorlieben des Bewußtseins, in dem beide organisiert und realisiert werden."<sup>243</sup>

Hieran wird deutlich, daß die experimentelle Prosa Ror Wolfs vor dem Hintergrund der Konkreten Poesie und gegen ihn zu sehen ist:

[...] vor ihm, weil sie mit den anderen experimentellen Richtungen die allgemeine geistige, gesellschaftliche, literarische Tradition teilt; gegen ihn, weil sie darüber hinaus aus einer spezifischen Entwicklung resultiert und sich nicht jenseits realer Inhalte konstituiert, sondern sich mit der gegenwärtigen Welt auseinandersetzt, weil sie keine eigene Semantik produziert, sondern die Semantik der gesellschaftlichen Sprachcodes durch Manipulation in Frage stellt.<sup>244</sup>

---

<sup>242</sup> Vgl. Schmidt-Henkel, Gerhard: "Ror Wolf: Fortsetzung des Berichts". In: [Frankfurter Verlagsanstalt (Hrsg.)]: *Anfang & vorläufiges Ende*, a.a.O., S. 78.

<sup>243</sup> Schütte, Rolf: *Material Konstitution Variabilität*, a.a.O., S. 78.

<sup>244</sup> Hohmann, Klaus (Hrsg.): *Experimentelle Prosa. Eine neue Literatur des Sprachexperiments*, a.a.O., S. 81. — Hohmann nimmt hier allgemein eine mögliche Unterscheidung von 'Konkreter Poesie' und experimenteller Prosa vor; es lassen sich seine Ausführungen aber auf die Prosa Ror Wolfs übertragen, denn Hohmann selbst zählt ihn zum Kreis der experimentellen Autoren.

Einerseits nutzt Wolf primär die Sprache als Quelle und Thema seiner Texte und stellt damit die Selbstreferentialität des sprachlichen Zeichens in den Vordergrund, andererseits nimmt er Bezug auf die Realität, indem er – ohne die Intention, durch Literatur Veränderung bewirken zu wollen – Sprachkritik als Gesellschaftskritik versteht (⇒ Kapitel 5).

Entsprechend meiner Arbeitsthese von der kontinuierlichen Zuspitzung spezifisch moderner Charakteristika bis hin zum postmodernen Extrem – hier der in extenso verselbständigten Sprache als literarisches Material –, sei noch ein kurzer Blick auf die historischen Voraussetzungen für diese immer weiter fortschreitenden Autonomiebestrebungen geworfen. Die experimentelle Literatur der 60er Jahre ist lediglich die bisher letzte und im Hinblick auf die Konkrete Poesie die vielleicht konsequenteste Spielart einer weit zurückreichenden Tradition sprachreferentieller Bestrebungen, die zunächst ihren Ursprung in der modernen Erkenntnis der Autonomie des Ästhetischen hat.

Obwohl erst in den Künsten des 20. Jahrhunderts tatsächlich realisiert, fordert bereits die Romantik das autonome und damit selbstreferentielle, in sich vollendete Kunstwerk, weshalb mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert der Schnitt für die beginnende moderne Literatur postuliert werden kann. Das Kriterium des 'in sich Vollendeten' hat 1785 Karl Philipp Moritz erstmals reflektiert<sup>245</sup>; es befreit die autonome Literatur von jeder Zweckerfüllung, weil sie ihre Bestimmung allein in sich selbst findet. Sie verweist folglich nur noch auf sich selbst und nicht mehr auf andere Systeme wie Recht, Politik, Religion, Wissenschaft und Wirtschaft. Sie bezieht ihre Stoffe und Themen allenfalls noch aus jenen Bereichen, aber sie ist ihnen nicht verpflichtet, sie ist sich selbst Gesetz: Literatur ist fortan genau das, was sie ist, nämlich Literatur.<sup>246</sup> In seinem systemtheoretischen Entwurf zu *Epochen moderner Literatur* faßt Gerhard Plumpe das Resultat dieser 'tautologischen Selbstbeschreibung'<sup>247</sup> in drei Punkten zusammen, die symptomatisch sind für die weitere Entwicklung moderner Autonomiebestrebungen.

1. Die moderne Literatur steht nicht mehr im Dienste anderer Weltanschauungen, also bleibt sie auf ihre individuelle Perspektive angewiesen.
2. Das Wissen um die Positionsgebundenheit jeder Sinnsetzung führt zur selbstbeachtenden und damit reflexiven Literatur.

---

<sup>245</sup> Vgl.: Plumpe, Gerhard: *Epochen moderner Literatur*, a.a. O., S. 73, dort heißt es: "Die erste Schrift, die für diese Fragestellung [Autonomiekonzept] von Bedeutung ist, hat Moritz 1785 verfaßt; sie trägt den bombastischen Titel 'Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten'."

<sup>246</sup> Vgl.: zur Systemdifferenzierung besonders: ebd., S. 51.

<sup>247</sup> Vgl.: ebd., S. 86.

3. Die Autonomie der Literatur bestärkt das Bewußtsein ihrer Selbstreproduktion oder "Autopoiesie" <sup>248</sup>.

Diese drei wesentlichen Charakteristika moderner autonomer Literatur, die sich auch in den Modellen zeitgenössischer Literaturkonzeptionen wiederfinden, geben Aufschluß darüber, wie stark der romantische Einfluß – und mit ihm die Ausdifferenzierung funktionaler Systeme – auf spätere Autonomiebestrebungen gewesen ist. Wie vielleicht schon deutlich wurde, präsentiert Ror Wolf in seinen Texten frühe moderne Tendenzen in weiterentwickelter und zugespitzter Form, wie hier die extreme Form von Selbstreflexivität.

Die Tendenz zur reflexiven Sprachauffassung ist als programmatische Forderung bereits bei Novalis erkennbar: <sup>249</sup>

Sprache in der 2ten Potenz. [...] Sie hat poetische Verdienste und ist nicht *rhetorisch* – subaltern – wenn sie ein vollkommener Ausdruck – wenn sie *euphonisch* – richtig und *praecis* ist – wenn sie gleichsam ein *Ausdruck, mit* um des Ausdrucks willen ist – wenn sie wenigstens nicht, als Mittel erscheint – sondern an sich selbst eine vollkommene Produktion des *höhern Sprachvermögens* ist. <sup>250</sup>

Hier ist die sprachreflexive Dimension der romantischen Auffassung ablesbar: Nicht allein der Künstler steht als autonomes Subjekt im Mittelpunkt, sondern die Sprache selbst ist das zentrale Thema; sie dient nicht als Werkzeug zur Vermittlung außerliterarischer Inhalte, sondern sie ist eine aus der "*rhetorisch* – subalternen" Funktion gelöste Sprache der "2ten Potenz"; sie ist Kunstwerk um ihrer selbst willen, sie ist zuletzt "eine vollkommene Produktion des *höhern Sprachvermögens*", also ein in sich vollendetes, geschlossenes und funktionierendes System.

Unverkennbar hat Novalis die Autonomiebestrebungen der Romantik bereits in Richtung einer sprachreflexiven Auffassung zugespitzt und kann somit als Vorreiter eines experimentellen Literaturverständnisses gelten. Sogar die Klangqualität des sprachlichen Zeichens, die "*euphonische*" Sprache, hat Novalis schon erkannt und gefordert. Allerdings – darauf weist Vietta zu Recht hin – ist diese romantische Konzeption einer sprachreflexiven Literatur in Deutschland erst von der Konkreten Poesie der fünfziger und sechziger Jahre und deren radikalem Rückzug auf das autonom gesetzte, literari-

---

<sup>248</sup> Vgl.: ebd., S. 87ff.

<sup>249</sup> Vgl. zum folgenden Abschnitt: Vietta, Silvio: *Die literarische Moderne*, a.a.O., S. 39 ff. und 158 ff.

<sup>250</sup> Novalis, zitiert nach: ebd., S. 42.

sche Material der Sprache in letzter Konsequenz verwirklicht worden.<sup>251</sup> Es bleibt jedoch festzuhalten, daß – nimmt man die literarische Entwicklung der gesamten europäischen Moderne in den Blick – die nachkommenden ästhetizistischen Literaturprogramme die sprachreferentiellen Forderungen der Romantik wesentlich weiterentwickelt und teilweise auch realisiert haben; so etwa die konsequente Variante des Ästhetizismus, als deren Exempel die Sprachkunst Stephane Mallarmés oder die *poésie pure* Paul Valéry's angeführt wird. Beide Schriftsteller verzichten auf die künstliche Konstruktion einer imaginierten Wirklichkeit und erheben statt dessen die literarische Sprache selbst zum Thema.<sup>252</sup> Mallarmé geht immerhin so weit, die später von der Konkreten Poesie geforderte ästhetische Totalität für seine Kunst geltend zu machen. Er setzt auf Entgrenzung, auf Fusion von Bild, Klang, Rhythmus und Bewegung. Auch Apollinaire mit seinen *Calligrammes*, Gertrude Stein mit ihren klangvollen, avantgardistischen Texten und nicht zuletzt der in vielerlei Kunstrichtungen agierende Hans Arp reihen sich in den Kreis sprachreferentiell schreibender Autoren ein. Ihre Literatur bezieht sich exklusiv auf ihre Sprachlichkeit und verweigert jegliche signifikative und kommunikative Funktion. Dieses ästhetizistische Literaturverständnis steht seither in markantem Gegensatz zu realistischen Konzeptionen – vom bürgerlichen Realismus des 19. Jahrhunderts über den konsequenten Naturalismus bis hin zum Dogma des sozialistischen Realismus.

Wolfs Schreibweise erscheint – betrachtet man sie unter dem Aspekt der Sprachreflexivität – als 'neo-ästhetizistisch'. Sprachbezogene Literatur wiederholt lediglich das, was sprachreferentiell ästhetizistische Literaturprogramme schon vorgemacht haben.<sup>253</sup> Die radikale "Autonomisierung der sprachlichen – optischen und akustischen – Materialitäten nähert die Literatur als Laut-Artefakt der Tonkunst, als Schreibartefakt der Druckkunst an."<sup>254</sup> Allerdings gilt dieses Attribut für Wolfs Prosa nur eingeschränkt: Ich habe bereits angemerkt, daß die sprachlich-operative, realitätsbezogene Schreibweise, wie sie für Ror Wolf charakteristisch ist, gleichsam eine Synthese der beiden opponierenden Literaturoptionen 'Ästhetizismus' und 'Realismus' bildet.

## S Sprachkritik gleich Gesellschaftskritik

- Purismus versus Wucherung

---

<sup>251</sup> Vgl.: ebd., S. 161ff.

<sup>252</sup> Vgl.: zur "Doppelgesichtigkeit" des 'Ästhetizismus': Plumpe, Gerhard: *Epochen moderner Literatur*, a.a.O., S. 139.

<sup>253</sup> Vgl. Fußnote 171.

<sup>254</sup> Ebd., S. 242.

Ror Wolf sucht mit seiner Literatur, den Automatismus herkömmlicher Ausdrucksformen und semantischer Gepflogenheiten zu hinterfragen. Das Spiel mit leeren Wort-hülsen und die ungewohnte Kombination bekannter Sprachpartikel sowie die Anhäufung bedeutungsgleicher Worte als Mittel der Sprachkritik gehören zu den wichtigsten Stilmerkmalen der Texte Ror Wolfs.

In Kapitel **R** unterscheide ich die experimentelle Schreibweise Ror Wolfs in einem wesentlichen Punkt von der Vorgehensweise Konkreter Poesie und hebe damit auf das gesellschaftskritische Potential der Wolfschen Texte ab. Wolf übt insofern Kritik, als er den überkommenen Sprachnormen und automatisierten Redeweisen mittels Verfremdung entgegenzuwirken sucht und damit auch eine Öffentlichkeit angreift, die sich jener eingefahrenen Sprachstrukturen unreflektiert bedient. Sprache wird als Barometer für den Zustand und die Funktionsfähigkeit unserer Gesellschaft verstanden. Beschäftigt man sich mit Wolfs konkreter Umsetzung der sprachkritischen Intention, so stößt man auf einen weiteren bezeichnenden Unterschied zur 'Konkreten Poesie': Während jene auf radikale Reduktion des sprachlichen Ausdrucks setzt, wählt Ror Wolf die scheinbar gegenteilige Vorgehensweise: die der Sprachwucherung. Indem Wolf durch massive Überfrachtung die herkömmliche Sprache desavouiert, verweist er gleichzeitig auf ihre elementare Materialität. Und eben dadurch wird die Rückbindung an die Konkrete Poesie offenbar: Paradoxerweise muß Wolfs üppige, überfrachtete Sprache, müssen seine barocken Wortwüchse und arabesken Lautspiele, um sie angemessen einordnen zu können, auch vor dem Hintergrund der sprachkritischen Absicht der Konkreten Poesie gesehen werden.

Das Programm der Konkreten Poesie entstand aus dem Bedürfnis heraus, nach dem Schock des nationalsozialistischen Terrors eine neue Möglichkeit des (Be-)Schreibens zu finden, die sich nicht der obsolet gewordenen, ideologisch behafteten Sprache des Faschismus bediene. Neben der Erfahrung des Sprachmißbrauchs zu politischen Propagandazwecken im Dritten Reich gibt auch die Sprachabnutzung durch die expandierenden Massenmedien und die Werbung in der Zeit des wirtschaftlichen Aufbaus und der Restauration einen wesentlichen Impuls zur verstärkten Forderung nach einer neuen, unbelasteten literarischen Ausdrucksmöglichkeit. Jedoch wurde die schon fünfzig Jahre zuvor von Hofmannsthal beklagte Kluft zwischen Wort und Wirklichkeit ( $\Rightarrow$  Kapitel **P**) nach 1945 zunächst noch durch das Anknüpfen an traditionelle Schreibweisen zu überbrücken versucht. Dies ist einer alle Bereiche umfassenden, grundsätzlichen Verunsicherung nach dem Entsetzen des Krieges zuzuschreiben. So erklärt sich, daß die legendäre Forderung nach dem sogenannten 'Kahlschlag' der Literatur eigentlich erst von der jungen Autorengeneration der fünfziger und sechzi-

ger Jahre erhoben wurde. Erst jetzt war das Vertrauen in die Verbindlichkeit der Sprache so weit erschüttert, daß die Sprache selbst zentrales Thema der Literatur wurde. Nicht die Kommunikations- und Informationsfunktion der sprachlichen Mitteilung ist hier noch entscheidend; allein die Sprachlichkeit konstituiert Struktur und Bedeutung des Textes, die Form selbst ist deren Inhalt. Konsequenterweise – aber zugleich den Eigenschaften der Sprache zuwiderlaufend – war die erste Reaktion auf die empfundene Sprachkrise das annähernde Verstummen der Literatur, wofür die Konstellationen Eugen Gomringers, des eigentlichen Begründers der Konkreten Poesie in Deutschland, vielleicht die eindringlichsten Beispiele abgeben.

Exemplarisch für diese letzte Konsequenz der Literatur angesichts einer universalen Sprachkrise ist die frühe Konstellation *schweigen*<sup>255</sup>. Bekanntlich *thematisiert* Gomringer nicht den Zustand des Schweigens, sondern er *demonstriert* Schweigen – mittels typographischer Konfiguration, die gleichsam die Bedeutung des elementaren Wortes nachstellt – "als Aggregatzustand des Daseins"<sup>256</sup>. Allerdings läßt gerade das rein formale Experimentieren mit Sprache und die spielerische, oftmals vordergründige Korrelation von visueller und semantischer Textebene die intendierte kritische Funktion der Konkreten Poesie fragwürdig erscheinen. Denn, so Ralf Schnell in seiner umfassenden Darstellung der deutschen Literatur nach 1945, "allzu glatt, zu selbstgenügsam erscheint bisweilen das Spiel mit der Sprache, allzu integrierbar in einen modernistisch-technokratischen Code, fast systemkonform, denkt man etwa an die Sprache der Werbung, die das Sprach-Spiel längst für sich entdeckt hat."<sup>257</sup> Es scheint, als würden hier nur die Methoden der Werbesprache – die ja gerade mit oberflächlichen, leeren Bedeutungen und Sprachhülsen operiert und daher Gegenstand der Kritik sein sollte – aufgegriffen, ohne sich kritisch von ihr zu distanzieren. Gomringers erste Variation zu *kein fehler im system*<sup>258</sup> bietet hierfür ein Beispiel. Der gleichnamige Leitsatz wird fortwährend durch das Vertauschen der einzelnen Buchstaben verändert, bis schließlich die letzte Zeile den Satz korrekt wiedergibt: Der Fehler wird zum Schluß beseitigt und das 'System' bleibt voll funktionsfähig.

Vielleicht hat Ror Wolf genau diese Schwachstelle in der Verfahrensweise der Konkreten Poesie erkannt, wenn er den konträren Weg einschlägt. Durch den ihm eigenen Sprachstil, den übertrieben leerläufigen Gebrauch ähnlicher und gleichklingender Wörter, ist seine ironische Distanz zu den bestehenden, unreflektierten und verwa-

---

<sup>255</sup> Gomringer, Eugen: *schweigen*. In: ders.: *konstellationen. ideogramme. stundenbuch*. Stuttgart: Reclam 1977, S. 77. Zuerst erschienen 1960.

<sup>256</sup> Schnell, Ralf: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, a.a.O., S. 265.

<sup>257</sup> Ebd., S. 266.

<sup>258</sup> Vgl.: ebd.

schenen Sprachstrukturen unübersehbar. Wolf operiert mit der Reihung von Wörtern, die synonym erscheinen, obwohl sie einander ausschließen, er verwebt Vokabeln, deren Klangverwandtschaft gleiche Bedeutung suggerieren. Damit gibt er vor, das zu Schildernde so genau wie möglich zu beschreiben, während er tatsächlich seine Aussage durch die Überfülle des Wortmaterials wieder verschleiert. Die Analogie zur Praxis der Alltagssprache und vor allem der politischen Redeführung ist offensichtlich.

Weiterhin entlarvt Wolf die Bedeutungslosigkeit von Sprachklischees, indem er sie wörtlich nimmt – "das Rasseln der Schneeschmelzmaschinen ist mir im Ohr hängen geblieben" (GGE [PP], 23) – oder verfremdet: "ein Mann [...] wischte sich weiß über die Stirn." (GGE [PP], 13) Wolf ermöglicht dem Leser auf diese Weise nicht nur eine bewegliche, perspektivisch veränderbare *Wahrnehmung* von Sprache, sondern er bewirkt auch – wenn der Leser sich auf die Sprachbewegung einläßt – einen bewußteren *Gebrauch* von Sprache, indem er sie durch lautlich-artikulatorische Intensivierung sinnlich erfahrbar macht. Erläuternde Beispiele führe ich in Kapitel R an, dort wird der phonetische Aspekt von Wolfs Prosa diskutiert; hier möchte ich lediglich auf die sprachkritische Implikation aufmerksam machen: Durch Wolfs verstärkte Berücksichtigung auch der klanglichen Eigenschaften des Sprachmaterials korrelieren, wie schon bei Gomringer, die semantische und die artikulatorische Ebene spielerisch miteinander. Nur mit dem Unterschied, daß bei Gomringer – ich habe das anhand seiner Konstellationen exemplarisch verdeutlicht – die sprachkritische Intention vernachlässigt wird zugunsten einer systemkonformen, der Werbesprache ähnelnden, interpretatorischen Visualisierung des Textes. Ror Wolf hingegen zeigt durch seine sowohl inhaltliche als auch lautliche Sinnggebung sehr deutlich den leerläufigen Sprachgebrauch der konsumorientierten Gesellschaft auf, deren wichtiges Kommunikationsmedium, die Werbung, er ironisierend im Zitat verfremdet:

[...] alles ist waschbar und fröhlich, schmerzlos und schmeichelnd, glatt ohne Bügeln, sprühend und strahlend, alles ist wasserfest sauber und gründlich, durch und durch luftig, hautstraff und hüftzart, alles ist wirklich so schonend [...]. (DND, 145)

Sein sprachkritischer Impetus läßt dabei in vielen Fällen auf ein gesellschaftskritisches Potential seiner Texte schließen. Sprache wird von Wolf gewissermaßen als Spiegel gesellschaftlicher Zustände verstanden und zugleich "als Medium, in dem die Widersprüche dieser Verhältnisse sichtbar werden – als Medium der Kritik."<sup>259</sup> Im Falle der Werbung ist es die Kritik an einer Sprache, die mit Worten operiert, welche sich "fast

---

<sup>259</sup> Scheunemann, Rainer: "Erzählen im Kreise", a.a.O., S. 33.



schon selbsttätig in den entsprechenden Medien gebärden"<sup>260</sup>, ohne auf die inhaltliche Relevanz der Aussage Rücksicht zu nehmen; es ist auch und vor allem die Kritik an der Übersättigung der Gesellschaft mit Signalen und Botschaften aus dem Bereich des Konsums, an einer in Gütern erstickenden Welt. In *Fortsetzung des Berichts* bringt Ror Wolf diesen Mißstand der konsumorientierten Zivilisationsgesellschaft auf besonders eindringliche Weise zum Ausdruck. Der sich verselbständigende Vorgang eines monströsen Festmahls, die in alle Bereiche ausschweifende Beschreibung des Fressens und Gefressenwerdens, die Darstellung der gesamten Welt "als brodelnder Verschlingungsprozess"<sup>261</sup>, kann als universale Metapher für die aufzehrende Kraft des westlichen Kapitalismus verstanden werden.<sup>262</sup> Spezieller noch und auf Ror Wolfs persönliche Erfahrungen rückführbar wäre die Anwendung des Bildes auf den Zustand des industriellen Literaturbetriebs. Wolfs Bemerkungen über eine Buchwarenindustrie, die "wie es scheint, blind auf ein unablässig in Büchern blätterndes Publikum"<sup>263</sup> vertraue, rechtfertigt eine solche Lesart, denn auch hier verwendet er die Metapher des Essens: Bücher seien "wohl vor allem noch Futter für Feuilletonisten und Rezensenten; Treibstoff für einen Kulturapparat, der unablässig schlucken muß, um ausscheiden zu können."<sup>264</sup>

Allgemein aber lehnt Wolf eine politische Festlegung hinsichtlich seiner Prosa expressis verbis ab und sollte daher nicht in Verbindung mit der in den siebziger Jahren parallel zur experimentellen Literatur laufenden sogenannten engagierten Literatur gesehen werden, denn dort dominiert eindeutig der Bezug auf eine außersprachliche Wirklichkeit und die ambitionierte Vorstellung, politische Veränderung bewirken zu können. Indessen behauptet Ror Wolf von sich, daß er nicht über die Fähigkeit verfüge, "die Verhältnisse global zu verändern [...]. Ich verändere allenfalls etwas im Kopf des Lesers; eine Kleinigkeit – und nur für die kurze Zeit des Lesens."<sup>265</sup>

Wenn ich oben die puristische Verfahrensweise der Konkreten Poesie und den extremen Rückzug auf das elementare Wort am Beispiel Gomringers verdeutlicht und dessen sprachkritische Funktion problematisiert habe, so sollte der Hinweis nicht fehlen,

---

<sup>260</sup> Kesting, Marianne: *Auf der Suche nach der Realität. Kritische Schriften zur modernen Literatur*. München: Piper & Co. 1972, S. 186.

<sup>261</sup> Ebd., S. 180.

<sup>262</sup> Ich verweise in diesem Zusammenhang auf den marxistisch fundierten Interpretationsansatz Chris Bezzels, der nachzuweisen versucht, daß Wolfs Literatur die heute vielleicht "einzige Möglichkeit [darstellt], der Warenwelt produktiv und konsumtiv zu entgehen", indem sie diese Warenwelt scheinbar affirmiert und damit unterwandert. Ich halte Bezzels Überlegungen für übertrieben ideologie-orientiert, da Ror Wolf sich als literarischer Autor und nicht als politikmachender Ideologe versteht. Vgl.: Bezzel, Chris: "Warenform und Metafiktion", a.a.O., S. 101-124.

<sup>263</sup> Wolf, Ror: "Meine Voraussetzungen", a.a.O., S. 59.

<sup>264</sup> Ebd.

<sup>265</sup> Ror Wolf in seiner Dankesrede anlässlich der Verleihung des Bremer Literaturpreises 1992, siehe Fußnote 43, im Manuskript: S. 28.

daß meines Erachtens eine Verallgemeinerung der vorgenommenen Kritik nicht zulässig ist. Die Vielfalt der Richtungen und Autoren, die Einfluß auf die Konkrete Poesie geübt haben, ist immens und müßte gesondert diskutiert werden. Um die beklagte Leichtfertigkeit und Oberflächlichkeit mancher Resultate der Konkreten Poesie zu relativieren, möchte ich im Kontext der Sprachkritik noch auf die theoretischen Äußerungen von Franz Mon eingehen, der auch dem Umkreis der Konkreten Poesie zugeordnet werden kann, sich aber gleichermaßen von ihr abhebt, indem er den Ansatz Gomringers entscheidend in Richtung auf eine experimentelle Schreibweise erweitert. Unter dieser Voraussetzung liegt ein Vergleich mit Ror Wolfs Verfahrensweise nahe.

In seinem Vortrag "Collagetexte und Sprachcollagen", den Franz Mon 1968 anlässlich einer Tagung des Instituts für moderne Kunst in Nürnberg hielt, bringt der Autor einige Aspekte zur Sprache, die mir im Zusammenhang mit Wolfs sprachkritischer Absicht wichtig erscheinen. Ähnlich wie Wolf geht Mon grundsätzlich von der "Plastizität der Wörter" aus. Für Mon ist sie die Voraussetzung für eine ökonomische Sprache: "[...] mit einem beschränkten Wortschatz und einer begrenzten Menge von Wortkörpern kann sie unbeschränkt viele und immer wieder neue Bedeutungen und Sachverhalte wiedergeben."<sup>266</sup> Angesichts der Wortwucherungen und vokabulären Ausschweifungen Wolfs fällt es natürlich schwer, von einer 'ökonomischen Sprache' im Sinne Mons zu sprechen. Dennoch ist seine Intention der Mons vergleichbar; beiden Autoren geht es darum, die Leistungsfähigkeit einer flexiblen Sprache vorzuführen, deren Elemente im aktuellen Kontext ihres Auftretens "neue Bedeutungsnuancen" und "semantische Verschiebungen"<sup>267</sup> aufnehmen. Mons Überzeugung, ein Wortkörper sei nicht mit einer bestimmten Bedeutung verheiratet und könne daher immer neue, unbekannte Verbindungen eingehen, findet sich auch bei Wolf. Unkonventionelle Wortpaarungen wie die "plätschrig breite [...] Nase" (FB, 53), der "schlammig schmatzende [...] Erdboden" (FB, 164) oder das "wortlose [...] Aufmicheinsprechen" (FB, 133) gehören zur stilistischen Besonderheit Wolfs. Eine für meine Ausführungen bedeutende Verhältnismäßigkeit, die Franz Mon in seinem Vortrag erörtert, betrifft die Überfrachtung der konsumorientierten sensationssüchtigen Öffentlichkeit mit Zeichen und Botschaften aus dem Bereich der Reklame oder dem Nachrichtenwesen und erinnert an die Verschlingungsmetapher in *Fortsetzung des Berichts*. Auch für Mon ist das Festhalten an der Sprachnorm Ausdruck des Festhaltens an der gesellschaftlichen Norm, wobei standardisierte Sprachstereotypen auch notwendig seien: Bei "der Masse der verbalen

---

<sup>266</sup> Mon, Franz: "Collagetexte und Sprachcollagen". In: ders.: *Texte über Texte*. Neuwied und Berlin: Luchterhand 1970, S. 120.

<sup>267</sup> Ebd.

Mitteilungen, die wir täglich aufzunehmen haben, und bei dem Tempo, mit dem sie oft übertragen werden müssen"<sup>268</sup>, seien diese unentbehrlich.

Nach Mon habe auf die Gefährlichkeit einer solchen Entwicklung zuerst Karl Kraus aufmerksam gemacht. Damit gibt Mon einen für das Verständnis der Sprachkritik bedeutenden Hinweis, der auch im Kontext von Ror Wolf von Interesse ist. Vor allem in seinem umfangreichen Drama *Die letzten Tage der Menschheit* hat Kraus in den zwanziger Jahren die Vernutzung der Sprache durch die Massenmedien, insbesondere durch die Zeitungen, thematisiert; seine Satiren und Textcollagen beklagen das Ausmaß der "sprachimmanenten Lüge"<sup>269</sup>, die aus der Diskrepanz zwischen dem tatsächlichen Geschehen und der darauf bezogenen sprachlichen Vermittlung entsteht. Die stereotype Sprache der Medien fungiert hier gewissermaßen als Verblendungsapparatur, die das reale Ereignis verharmlost, indem sie in leerer Phraseologie verharret. Kraus' Bestreben ist es daher, Worte so zu gebrauchen, daß sie von ihrer semantischen Okkupation befreit und in ihrer Ursprünglichkeit wieder erfahrbar werden: "[...] nicht den Gedanken in Worte zu kleiden, sondern den Worten die Gedanken zu entlocken"<sup>270</sup> – dieses Vorhaben bildet die Basis von Kraus' Sprachkritik.

Ein möglicher Einfluß Karl Kraus' auf das sprachkritische Verständnis Ror Wolfs läßt sich an Stellen wie der folgenden ablesen, in der die Ignoranz offenbar wird, mit der wir auf die täglichen Katastrophennachrichten reagieren:

Das hat nichts zu sagen, es kracht, das ist wahr, und es klirrt, das stimmt auch; aber alles zusammen ist es eben nicht mehr als ein Krachen und Klirren, es ist nichts als ein kleines Zusammenstürzen, als ein unerwartetes Aufplatzen und ein leichtes Herabfallen; sogar dieser Luftzug ist nicht sehr bemerkenswert, es ist Luft, weiter nichts; aber während das ganze Leben von Luft durchblasen wird, ohne daß wir darüber reden, finden wir plötzlich die Luft an dieser bestimmten Stelle erwähnenswert; wir sollten sie nicht erwähnen; es ist überhaupt nichts der Rede wert: diese Haarreste, Hautschichten, Fleischfetzen sollten uns nicht beunruhigen; diese dunklen umhüllten Körper sind unerheblich; dieses ganze zerstreute Herumliegen auf dem Bahnhofsboden ist, wenn Sie meine Meinung hören wollen, bedeutungslos, es bedeutet nichts [...]. (NBW, 70)

---

<sup>268</sup> Ebd., S. 121.

<sup>269</sup> Ebd.

<sup>270</sup> Kosler, Hans Christian: "Sprachkritik und Spracherotik in der experimentellen Literatur", a.a.O., S. 9.

In diesem Sinne könnte der Titel des Geschichtenbandes *Nachrichten aus der bewohnten Welt* auch als "Nachrichten aus der unbewohnbaren Welt"<sup>271</sup> interpretiert werden.

Ein anderes Extrem verdeutlicht Wolf in der Geschichtenserie *Mehrere Männer*. Dort wird die Belanglosigkeit vieler Nachrichtentexte karikiert, die scheinbar wichtige Informationen liefern, um den Zuhörer bzw. Leser mit den von ihm geforderten Sensationen und Ereignissen zu versorgen:

Drei Tage lang ist ein Mann im Einkaufszentrum von Utrecht auf der Suche nach dem Ausgang umhergeirrt. Er hatte im vorösterlichen Gedränge die Orientierung verloren. Nach seiner Rettung erklärte der Mann, er habe es nicht gewagt, nach dem Ausgang zu fragen. (DND, 184)

Aufgrund dieser theoretischen Überlegungen Mons zur Sprachkritik, die ich im Hinblick auf das sprachkritische Potential der Wolfschen Texte diskutiert habe, wird bei aller Unterschiedlichkeit in der Methodik ein gemeinsames Ziel beider Autoren erkennbar: Die Aufdeckung sprachlichen Miß-Brauchs mittels sprachdemonstrativer Literatur. Semantische Oberflächenzusammenhänge werden zerstört, indem Sprache zu ihrem eigenen Gegenstand wird, ihr traditioneller Mitteilungscharakter sich auflöst und durch den Prozeß seiner Zersetzung hindurch sich verändert. Ungewohnte Konstellationen konstituieren auf diese Weise neue Sinnzusammenhänge. Obwohl ich auf die gesellschaftskritische Implikation einer solchen sprachkritischen Literatur hingewiesen habe, ergibt sich der Bezug zur gesellschaftlichen Wirklichkeit nicht direkt aus dem bedeutungsmäßigen Inhalt der Wolfschen Texte. Ror Wolf versteht sich nicht als engagierter Schriftsteller mit sozialkritischen Absichten, seine ablehnende Haltung gegenüber dogmatischen Grundsätzen – seien sie sprachlicher oder gesellschaftlicher Art – oder die kritische Thematisierung der 'Überfütterung' des Kulturapparates und der Methoden des Nachrichtenwesens manifestieren sich nicht in konkreten politischen und intentionalen Stellungnahmen, sondern vermitteln sich auf abstrakter Ebene. So bedeutet Wolfs Mißachtung bzw. Ironisierung überlieferter literarischer Traditionen wie Kausalität und Plausibilität zugleich auch Widerstand gegen anerkannte Autoritäten; die Demontage der verbindlichen Funktion von Sprache meint nicht weniger als die "Entlegitimierung zentraler gesellschaftlicher Normen"<sup>272</sup>, die Ihab Hassan in seiner Merkmalreihe für die Postmoderne anführt. Vor diesem Hintergrund

---

<sup>271</sup> Ror Wolf hat diese Interpretation des Titels selbst vorgenommen, Vgl.: Dankesrede anlässlich der Verleihung des Bremer Literaturpreis 1992, siehe Fußnote 43, Vgl.: im Manuskript S. 27.

<sup>272</sup> Hassan, Ihab: "Postmoderne heute", a.a.O., S. 50. — Hassan bezieht sich hier auf die Ausführungen Jean-Francois Lyotards.

entsprechen Wolfs Ausbruchversuche aus dem Dogmatismus der sprachlichen Normen, seine Versuche, durch eine 'andere' Sprache auf überkommene Wahrnehmungsstrukturen aufmerksam zu machen, den Bestrebungen einer literarischen Neuorientierung und machen Wolfs Prosa im Kontext der Postmoderne transparenter.

Ror Wolfs gesellschaftskritische Ambitionen – dies sei hier abschließend bemerkt – erscheinen mir angesichts der oben angestellten Überlegungen ambivalent. Einerseits enthalten seine Texte verdeckte Bezüge zur historischen wie auch zur gegenwärtigen gesellschaftlichen Realität der ihn umgebenden Welt, andererseits insistieren sie auf ihre innere Unabhängigkeit, indem der Autor ein Netz aus sprachlichen Bildern und Leitmotiven installiert – ich erinnere an die ungewöhnliche 'Feuerbohnen'-Metapher in *Fortsetzung des Berichts* (⇒ Kapitel Q) –, das seine Bedeutung aus sich selbst erhält und die außersprachliche Realität zu ignorieren scheint. Demnach neigt Ror Wolf zwar zur Kritik an den sozialen Verhältnissen seiner Zeit, doch sieht er es nicht als seine Aufgabe, den moralischen Zeigefinger zu erheben. In diesem Sinne weist auch Rolf Schütte in seiner Studie darauf hin, daß die Texte von Ror Wolf trotz ihres realen Bezugs keiner Abbildtheorie folgen, nach der sich die literarisch inszenierte Erfahrung mit ihrem außerliterarischen Erfahrungskontext identifizieren ließe. Wolfs Prosa wende sich, so Schütte, von daher "gegen eine Projektion von Literatur auf Leben oder umgekehrt [...], obwohl Literatur und Leben der Einheit der Wirklichkeit zugehören."<sup>273</sup>

Die Tatsache, daß Ror Wolf die literarische Sprache als Medium der Kritik perfektioniert, erlaubt den Schluß, daß sein Realitätsverständnis zu komplex ist, als daß es Mißständen mit schlichten politischen Parolen begegnen könnte. Mit dem Rückzug auf seine individuelle Wahrnehmung bringt Ror Wolf die Utopie zum Ausdruck, daß durch eine neues, bewußteres Verhältnis zur Sprache sowie zu den Begriffen, welche die Sprache bezeichnet, eine neue Weltsicht möglich sein könnte – eine, die von der semantisch festgefahrenen Sprachlogik unabhängig ist. Die gesellschaftskritische Funktion von Literatur liegt demzufolge für Ror Wolf weniger in der konkreten Beurteilung außersprachlicher Realitäten als vielmehr in der Auseinandersetzung mit deren inner-sprachlichen Entsprechung.

## T Trivialmythos

- 'Fußball' als literarisches Sujet

---

<sup>273</sup> Schütte, Rolf: *Material Konstitution Variabilität*, a.a.O., S. 79.

Längst ist der Fußball zum intellektuellen Modesport avanciert. Auf dem Platz spielen sich Dramen ab, die jedem Theaterstück vergleichbar wären, der Ausgang ist nie vorherbestimmt, immer wieder passieren überraschende Wendungen. So werden Hybris, Peripetie und Katharsis, die Voraussetzungen des griechischen Theaters, in der Bundesliga spielend erfüllt. Der Wettkampf bietet die Möglichkeit für emotionales Engagement, für die Identifikation mit dem Sport und dessen Akteuren. Einheit der Handlung, Einheit des Ortes, Einheit der Zeit, alle drei aristotelischen Kriterien treffen auf den Fußball zu. Für Ror Wolf macht dies den Sport in- und außerhalb des Stadions zu einem "Totaltheater"<sup>274</sup>: "Alles was im Leben passiert, kann auf das Spiel vom letzten Samstag bezogen werden. Einem Mythos von solchem Ausmaß kann man schon mal verfallen."<sup>275</sup>

Die Faszination, die der Sport offensichtlich auf Ror Wolf ausübt, schien Grund genug, den Fußball auch literarisch zu verarbeiten, und zwar mit der schriftstellerischen Absicht, durch die Einbeziehung alltäglicher Stoffe und Themata die Voraussetzung für eine unterhaltende Hochliteratur zu schaffen. Die erste, zaghafte Sammlung einer Literatur mit ähnlicher Zielsetzung bietet die Anthologie *Trivialmythen* von Renate Matthaei, in der auch einige frühe Fußballtexte Ror Wolfs enthalten sind.<sup>276</sup> Die in *Trivialmythen* publizierten Beiträge von Peter O. Chotjewitz, Rolf-Dieter Brinkmann, Wolf Wondratschek oder Ror Wolf spiegeln die Entdeckung der "triviale[n] Künstlichkeit unseres Milieus"<sup>277</sup> als literarisches Sujet und müssen daher im Kontext der post-modernen Auseinandersetzung mit dem trivialen Mythos betrachtet werden. Matthaei habe sich im Hinblick auf die Thematik 'Trivialmythen' eine Anthologie vorgestellt, die

den medialen Abfall, der sich am Rand unseres Bewußtseins, gewollt oder ungewollt, speichert, aufnimmt und einen neuen Umgang mit ihm probiert. Keine Analyse, keine Illustration, sondern Techniken, vom Gegenmythos der Subjektivität inspiriert, in denen sich die Imagination, sonst in dem Material auf Zwecke fixiert, freispielt wie auch die Kritik, die die Reize als Reize zeigt und umdirigiert.<sup>278</sup>

Die Herausgeberin weist darauf hin, daß diese Absichtserklärung der Literatur ihre Anregungen zum großen Teil aus der amerikanischen Literatur beziehe. Sprachtechnisch gibt hier die 'Cut-up'-Methode von William Burroughs wichtige Hinweise – sie

---

<sup>274</sup> So bezeichnet von Ror Wolf in einem Interview für die TAZ: "Ich hoffe, daß Ihnen nichts passiert. Ror Wolf, ausgezeichnet mit dem bremischen Literaturpreis, über seine Schreibwerkstatt, den Fußball und den Katastrophenfall". In: TAZ, 19. Januar 1992.

<sup>275</sup> Ebd.

<sup>276</sup> Eine vollständige Sammlung der ersten Fußballmontagen wurde ein Jahr später (1971) unter dem Titel *Punkt ist Punkt. Fußball-Spiele* in der 'edition suhrkamp' herausgebracht.

<sup>277</sup> Matthaei, Renate: *Trivialmythen*, a.a.O., S. 7.

<sup>278</sup> Ebd., S. 8.

ist der Montagetechnik im weitesten Sinne verwandt –, thematisch liefern die Ambitionen der Pop-Art oder der Postmoderne maßgebliche Impulse.

In der Tat stößt man innerhalb der Diskussion über die Bedeutung trivialer Mythen für die Literatur der sechziger und siebziger Jahre bald auf die Äußerungen des amerikanischen Literaturkritikers Leslie Fiedler. Sein Essay "Cross the Border – Close the Gap" ist in seiner Kernaussage ein Plädoyer für die Aufgabe aller Ressentiments gegenüber der populären Trivialkunst zugunsten einer enthierarchisierten, postmodernen Möglichkeit des Erzählens. Fiedler wendet sich damit gegen elitär-akademische Abstraktionen, wie sie die Literaten der klassischen Moderne praktiziert haben. Als Alternative schlägt er ein Kunstwerk vor, welches jedem Menschen, gleich welchen Bildungsgrades, die Chance auf eine produktive Rezeption bietet. Die Vorstellung von einer Kunst für die Gebildeten, wie sie die subtil-hermetischen Literaturkonstrukte der Moderne abgaben, und einer Subliteratur für die Ungebildeten lehnt Fiedler entschieden ab.<sup>279</sup> Statt dessen fordert er eine Literatur, welche die Dichotomisierung von 'hoher' und 'niederer' Literatur, die Kluft "between elite and mass culture"<sup>280</sup> endgültig aufhebt. Der öffentlichen bzw. populären Mythenbildung kommt dabei eine zentrale Funktion zu, die Fiedler durch Pop-Formen wie 'Western', 'Science-Fiction' und 'Pornographie' erfüllt sieht, denn sie bieten die Möglichkeit "of escaping from personal to public or popular myth, of using dreams to close rather than open a gap [...]."<sup>281</sup>

---

<sup>279</sup> Vgl.: Fiedler, Leslie: "Cross the Border — Close the Gap", a.a.O., S. 78.

<sup>280</sup> Ebd., S. 68.

<sup>281</sup> Ebd., S. 73.

Auch Ror Wolf spricht sich 1966 – bereits zwei Jahre vor den Verlautbarungen des Postmoderne-Predigers – für die Verschmelzung von Elite- und Unterhaltungsliteratur aus, indem er dem modernen Gerede vom "Verfall aller Werte" <sup>282</sup> eine optimistischere Vorstellung von einer gleichwohl begrenzten Leserschaft gegenüberstellt:

Ich denke nun wirklich nicht an die Kulturwörter im Lodenkostüm, die in ihrer gefrorenen Abwehrpose aufs Fernsehen deuten [...]. Von mir aus kann das, was sie feinsinnig und auf Zehenspitzen umschleichen, die Kunst für Feierstunden, gänzlich verdampfen. Ich gehe zum Fußball, nicht in die Oper; Coltrane ist mir lieber als Karajan; Karl Valentin lieber als stefan george. <sup>283</sup>

Grundlegend für die literarische Verbindung von Kunst und Kitsch, Ästhetik und Alltag ist für Ror Wolf die Einbeziehung trivialer Stoffe und Themata. Indem er den Stoff aus seinen gewohnten Zusammenhängen befreit und zitierend neu konfiguriert, transzendiert Wolf die Banalität der alltäglichen Erfahrungswelt und erhebt sie zum literarischen Sujet. <sup>284</sup> Ror Wolf erfüllt auf diese Weise die postmoderne Forderung "to recapture a certain rude magic in its authentic context" <sup>285</sup>. Um diese – von Fiedler geheimnisvoll umschwärmte – authentische Qualität des banalen Alltags, der Subkultur 'Fußball' einzufangen, hat Ror Wolf lange Jahre poetisches Material gesammelt: aus Zeitungen, Magazinen, Büchern, Radio- und Fernsehreportagen sowie mit einem professionellen Aufnahmegerät in Stadien, Fan-Kneipen und Sonderbussen. Die von Wolf archivierten Projektionen von Wirklichkeit ermöglichen ihm einen tiefen Einblick in die Welt des Fußballsports, der sich ihm nunmehr in einer Fülle von Einzelmaterialien präsentiert. Die Funktion des Mythos kann darin liegen, die Welt zu vereinfachen und Ordnung in die Unüberschaubarkeit zu bringen, denn die Wiederholung als Moment des Wiedererkennens ermöglicht es ihm, Realität zu benennen, das Neuartige, Fremde dem allgemein Bekannten anzugleichen. <sup>286</sup>

Entsprechend lautet die ironische Botschaft Urs Widmers in seinem Beitrag zur Anthologie *Trivialmythen*: "Wer es schafft, sich allen Mythen auszuliefern, lebt ungestört und sicher in seiner Welt, in einer Art Dauereuphorie." <sup>287</sup> Ror Wolf indessen sprengt

---

<sup>282</sup> Wolf, Ror: "Meine Voraussetzungen", a.a.O., S. 62.

<sup>283</sup> Ebd.

<sup>284</sup> Vgl.: Matthaer, Renate: *Trivialmythen*, a.a.O., S. 9.

<sup>285</sup> Fiedler, Leslie: "Cross the Border — Close the Gap", a.a.O., S. 82.

<sup>286</sup> Vgl.: Greif, Stefan: "Der Mythos — Das wilde Denken und die Vernunft". In: Helmut Kreuzer (Hrsg.): *Pluralismus und Postmodernismus. Zur Literatur- und Kulturgeschichte der achtziger und frühen neunziger Jahre in Deutschland*. 3. Auflage. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang 1994, S. 126.

<sup>287</sup> Widmer, Urs: *In uns und um uns und um uns herum*. In: Renate Matthaer (Hrsg.): *Trivialmythen*, a.a.O., S. 15.



diese Funktion, indem er den Mythos in seine einzelnen Teile zerlegt und via Zitatmontage neu zusammenfügt. Auf ähnliche, jedoch weniger umfassende Weise verarbeitet Wolf auch andere Trivialmythen wie etwa den Western- oder Science-Fiction-Mythos; der in Kapitel G angeführte intertextuelle Verweis auf Al Capone oder allgemein die parodistische Verfremdung des Gangster- und Kriminalgenres sind ebenfalls in diesem Kontext zu sehen.

Wie die Textmontagen Ror Wolfs begreift auch die als postmodern ausgewiesene Literatur – ihr Kanon differiert innerhalb der verschiedenen theoretischen Positionen beträchtlich – den Mythos als ein die Wirklichkeit vielfältig erfassendes Erzählsystem.<sup>288</sup> Dabei erneuert sie nicht die autoritären Mythen der Moderne, sondern bringt neue, unberührte Mythen hervor, die der unmittelbaren Gegenwart entnommen sind. Sie entstehen, so Fiedler, "at their moment of making, which is to say, at a moment when they are not yet labeled 'myths'".<sup>289</sup> Dagegen setzt Blumenberg in seinem 1973 erschienenen Aufsatz "Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos"<sup>290</sup> lediglich offene und tolerante Mythen voraus, er spricht nicht von Trivialmythen. Seine Ausführungen halte ich in diesem Zusammenhang jedoch für erwähnenswert, da der Zeitpunkt ihrer Publikation 1973 – nicht zuletzt durch Blumenbergs Verdienst – eine Trendwende innerhalb der Auseinandersetzung mit dem Mythos markiert. Die Aufwertung der Mythenbildung im Zeitalter der postmodernen Weltansicht intendiert nicht nur das Erzählen von Mythen, sondern auch das Erzählen vielfältiger, phantastischer, alltäglicher und trivialer Geschichten und steht somit im Zusammenhang der hier diskutierten Bedeutung des Trivialmythos.<sup>291</sup>

---

<sup>288</sup> Vgl.: Greif, Stefan: "Der Mythos...", a.a.O., S. 125.

<sup>289</sup> Fiedler, Leslie: "Cross the Border — Close the Gap", a.a.O., S. 82.

<sup>290</sup> Blumenberg, Hans: "Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos". In: Manfred Fuhrmann (Hrsg.) *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. München 1971, S. 11-66.

<sup>291</sup> Vgl.: Greif, Stefan: "Der Mythos...", a.a.O., S. 124ff.

## U Ungeziefer, lebensgroß

- eine Collage von Ror Wolf



## V Virtuos verschwinden

- Helden, die keine mehr sind

Oder es war ein jahrelanges Versinken gewesen; ein jahrelanges Hineindringen in die Tiefe, ein atemloses riesenhaftes Hinuntertauchen, bei dem die Menschen schweigsam, wie angefroren, staunend auf ihren Sitzen saßen, sprachlos, lautlos, ahnungslos, natürlich auch hoffnungslos, bis sie langsam den Grund berührten. Nichts war zu hören, kein Knirschen, kein Knacken, kein scharfes Zerplatzen; es war vielmehr ein leichtes Zergehen, ein butterartiges Schmelzen, ein schmerzloses folgenloses Verschwinden, in einem beinahe unbeachteten Augenblick zwischen Lins und Eng, in der Abendruhe. (NBW, 31)

Das Motto des 'virtuosen Verschwindens' manifestiert sich in der Prosa Ror Wolfs in zweierlei Hinsicht: zum einen nimmt sich der Autor selbst beim Schreiben zurück, zum anderen 'verschwindet' der traditionelle Held der Geschichte, mit dem sich der Leser identifizieren könnte. Beide Optionen sind letztendlich Ausdruck des gleichen Phänomens, nämlich der fortschreitenden bruchstückhaften Vereinzelung des Menschen und des seit der Moderne vielzitierten 'Ich-Verlusts'. Ich werde im folgenden diesen Zusammenhang an konkreten Textbeispielen erläutern. Der Identitätsverlust bei Ror Wolf verharret nicht im Zustand völliger Auflösung, sondern er schlägt in Identitätserweiterung um; das Ich "ist positiv aufgehoben in eine neue dynamische durchlässige Ichstruktur"<sup>292</sup>.

Berücksichtigt man die Ausführungen in Kapitel K und H, in denen ich die Funktionsweise von Wolfs Montageverfahren darlege, so wird die mögliche Ursache jener als 'virtuoses Verschwinden' apostrophierten Zurücknahme des Autors hinter sein Zitatmaterial evident: Wie Heißenbüttel geht Ror Wolf davon aus, daß alle Geschichten schon geschrieben sind und alle Vorgänge ihre sprachliche Benennung bereits gefunden haben.<sup>293</sup> Folglich kann der Schriftsteller nichts 'Neues' mehr produzieren, er bleibt im Zeitalter des 'Postismus' (Gerhard Plumpe) auf die zitierende Übermittlung von Wirklichkeit angewiesen. In diesem Sinne könnte man nachfolgendes Zitat aus der Geschichte *Die Wortlosigkeit in den Alpen* als endlose Selbstreproduktion der Literatur interpretieren:

[...] dieses erste Wort prallt mir mit einer solchen unerwarteten Wucht an den Kopf, daß ich diese Geschichte augenblicklich beende, ohne weitere Worte zu machen, die ohnehin nichts mehr nützen, sondern immer nur wieder Worte hervorrufen und wieder Worte und Worte. (NBW, 54)

Allerdings versucht Ror Wolf, dieser Unmöglichkeit originären Schreibens durch bewußte Stilisierung zu entgehen. Darauf weist Renate Matthaei zu Recht hin:

Ror Wolf zerstäubt die Bilder der Kolportage, besetzt die Teilchen mit einem überdrehten dramatischen Effekt, der die Erwartung ständig verführt und als Treibstoff

---

<sup>292</sup> Dischner, Gisela: "Das Ende des bürgerlichen Ichs. Anmerkungen zur Prosa Ror Wolfs". In: Lothar Baier (Hrsg.): *Über Ror Wolf*, a.a.O., S. 99.

<sup>293</sup> Heißenbüttel stellt beispielsweise für die Zeitungsmeldung fest, daß alles, was thematisch zur Disposition stehe, bereits als Vorrat von Sprachformeln vorhanden sei. Deshalb müsse die Wirklichkeit im Sprachzitat verdoppelt werden. (Heißenbüttel, Helmut/Heinrich Vormweg: *Briefwechsel über Literatur*, a.a.O., S. 28f.) — Entsprechend behauptet Ror Wolf in seiner Dankesrede zum Bremer Literaturpreis nicht ohne Ironie, daß "[...] alle Reden bereits gehalten wurden [...]". (Siehe Fußnote 43, vgl. im Manuskript, S. 24.)

benutzt zu einer labyrinthischen Reise ins Nichts. Das Raffinement der Komposition, das alle Inhalte in eine schillernde vorüberzuckende Außenbewegung verkehrt, erzeugt konzentriert den 'Haut gout' des Materials und betreibt seine Auflösung als Poesie.<sup>294</sup>

Indem Wolf das vorgefundene Material intensiv bearbeitet und verändert, ist es ihm möglich, Innovatives darzustellen und seine eigene Version der Realitätswahrnehmung offenzulegen – ohne sie dem Leser aufzudrängen, denn diesem werden keine traditionellen Hilfsmittel zur Identifikation an die Hand gegeben. Meine Sichtweise widerspricht in diesem Punkt der Auffassung Volker Hages, der hinter der Entwicklung der Montagetechnik und der damit verbundenen Zurücknahme des Autors dessen Desengagement und die Scheu vor eigener Stellungnahme vermutet.<sup>295</sup> Die Zitatmontage Ror Wolfs widerlegt eine solche Vermutung (⇒ Kapitel §).

Die zweite Lesart des 'virtuosen Verschwindens', nämlich der Untergang der traditionellen Identifikationsfigur, steht in enger Beziehung mit der Zurücknahme des Autors. Denn die Montagetechnik ist Ausdruck der grundlegenden Annahme Ror Wolfs, daß die Rolle des Schriftstellers im Zeitalter der neuen Medien wesentlich reduziert sei.<sup>296</sup> Die Auffassung von der Funktionslosigkeit der Literatur angesichts einer kaum noch kommunizierbaren Welt, in der das Autor-Ich in der Geschäftigkeit des Kulturbetriebs zu verschwinden droht, spiegelt sich gleichermaßen in Wolfs Texten: Sie entwirft keine Lösungen für bestehende Probleme mehr, da sie dem Leser keinerlei Möglichkeit zur Wiedererkennung bietet; Wolfs stereotype, zur Schablone degradierten Figuren sind identitäts- und charakterlos. Damit bringt Ror Wolf das Bewußtsein postmoderner Literatur zum Ausdruck, denn diese

entleert das traditionelle 'Ich', spiegelt Selbstausslöschung vor – eine scheinbare Flachheit ohne die innen/außen Dimension – oder aber sie täuscht dessen Gegenteil vor, Selbstvervielfältigung, Selbstspiegelung des Ich. [...] Das Ich löst sich auf in eine Oberfläche stilistischer Gesten, es verweigert, entzieht sich jeglicher Interpretation.<sup>297</sup>

---

<sup>294</sup> Matthaei, Renate (Hrsg.): *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der sechziger Jahre*, a.a.O., 36f.

<sup>295</sup> Vgl. hierzu Hage, Volker: *Collagen in der deutschen Literatur*, a.a.O., S. 168ff.

<sup>296</sup> Vgl. hierzu Ror Wolf in seiner Dankesrede anlässlich der Verleihung des Bremer Literaturpreises 1992, siehe Fußnote 43, im Manuskript S. 28: "Über die Fähigkeit, die Verhältnisse global zu verändern, verfüge ich nicht. Ich verändere allenfalls etwas im Kopf des Lesers; eine Kleinigkeit — und nur für die kurze Zeit des Lesens." — Auch in dieser Hinsicht teilt Wolf die Auffassung Heißenbüttels, wonach die literarische Form der Zitatmontage zeige, "daß wir nicht sinngebend und ordnend in die Welt einzudringen vermögen [...]". (Heißenbüttel, Helmut/Heinrich Vormweg: *Briefwechsel über Literatur*, a.a.O., S. 28.)

<sup>297</sup> Hassan, Ihab: "Postmoderne heute", a.a.O., S. 50.

Entsprechend erscheint Nobo in *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* – dessen Name auf das englische 'nobody' für 'niemand' anspielt – als Namenloser, der keinerlei identifizierbare Eigenschaften aufzuweisen hat. Indessen lassen sich beispielsweise Pilzer und Pelzer, die beiden Hauptfiguren der gleichnamigen 'Abenteuer-Serie', jeweils als Widerpart des anderen definieren:

Ich suchte nach Anhaltspunkten, nach äußeren Unterschieden, besonderen Merkmalen. Pilzer, hörte ich, trete seit jeher mit einem Kahlkopf auf, Pelzer dagegen mit einem dunklen dicken Schopf, aber wie es so sei, hörte ich, habe Pelzer im Laufe der Zeit seine Haare verloren und sehe Pilzer nun tatsächlich ähnlich [...]. (GGE [PP], 56)

Ihr relationales Verhältnis bleibt aber immer unscharf und beliebig, denn gleich darauf heißt es im Text:

Pilzer freilich habe sich gerade zu dieser Zeit eine Perücke angeschafft, und alles sei nun wie vorher, nur alles jetzt umgekehrt, denn was früher für Pilzer galt, gelte heute für Pelzer. (DGG [PP], 56)

Jedoch werden Pilzer und Pelzer nicht nur gegeneinander ausgetauscht: Ihr unbestimmtes Ego transformiert in andere, ebenso unbeständige figürliche Namen wie Polzer, Ich, Witwe oder Matrose, die abwechselnd als Erzählerinstanzen fungieren. Hier wird die eingangs erwähnte simultane Dialektik von Ichverlust und Icherweiterung transparent, auf die insbesondere Gisela Dischner in ihrem aufschlußreichen Aufsatz "Das Ende des bürgerlichen Ichs" hingewiesen hat: Durch die Annahme ständig wechselnder Teilidentitäten wird das Ich aufgelöst in "einzelne voneinander isolierte Sphären menschlicher Erfahrung und Zustände"<sup>298</sup>. Demnach spiegelt sich die fragmentarische Vielheit des gebrochenen Ich nicht nur in der ständig wechselnden Gestalt der konturlosen Personen, sondern auch in deren zerfallenden, dissoziierenden oder gar fehlenden Erinnerungen. Da die Erinnerungsfähigkeit ein wesentliches Kriterium der Identitätsbildung darstellt, lassen sich folglich in den Figuren Wolfs keine ganzheitlichen Identitäten mehr ausfindig machen. Diese zunächst negativ begriffene Zerstörung der subjektiven Autonomie eröffnet dem Leser "die Vieldimensionalität einer seelischen Dynamik, deren neuer 'traumhafter' Logik folgend man zu neuen, un-gewußt und un-bewußt gebliebenen Erlebnis- und Empfindungsmöglichkeiten

---

<sup>298</sup> Dischner, Gisela: "Das Ende des bürgerlichen Ichs", a.a.O., S. 76f.

kommt"<sup>299</sup>. Jene veränderte Wahrnehmungsperspektive verdeutlicht Wolf beispielsweise durch die erstaunte Beobachtung des Erzählers in *Fortsetzung des Berichts*, der "etwas wie meine Hände auf etwas wie der abwärts geschwungenen Lehne des Stuhles liegen" (FB, 10) sieht. Die torsohafte Wahrnehmung der eigenen Körperlichkeit kann als Metapher für die Auflösung der ganzheitlichen Persönlichkeit gelesen werden.

Die oben erwähnte Auffassung Wolfs, daß die Literatur angesichts einer kaum noch kommunizierbaren Welt ihre Funktion eingebüßt habe, drückt sich indessen nicht nur durch die Identitätslosigkeit seiner Figuren aus, sondern auch durch ihre generelle Beziehungslosigkeit. So bleibt das 'virtuose Verschwinden' der Wolfschen Protagonisten in gewisser Weise immer folgenlos, denn sie bewegen sich als willenlose Geschöpfe vereinzelt und isoliert im fremdbestimmten Raum. Aber gerade durch die dargestellte Isolation des Subjekts, die zugleich dessen Anonymität bedeutet, vermittelt Ror Wolf die Multiplizierbarkeit des Einzelnen: Das Ego degeneriert durch sein beliebiges, oftmals massenhaftes Auftreten zum bloßen Archetyp. Wie in folgender Geschichte aus *Danke schön. Nichts zu danken* spielt in diesem Zusammenhang das Motiv der Endlos-Spiegelung eine bedeutende Rolle:

[...] ich höre Worte wie Porto Postort Postfach und sehe im Mund die großen plombierten Zähne und hinter diesem noch immer im Sprechen begriffenen Gesicht ein zweites Gesicht und hinter diesem ein drittes, ein viertes Gesicht, fünftes Gesicht und sofort eine ganze sich in den Hintergrund hinein verkleinernde Reihe von Gesichtern [...]. (DND, 44)

Hier wird das angedeutete Gespräch nur durch die situationsdeterminierten Worte "Porto Postort Postfach" repräsentiert. Bezeichnenderweise erzählen Wolfs Geschichten niemals von einem dialogischen Miteinander, die Kommunikation der Menschen erweist sich vielmehr als eine automatisierte und scheinbare. Seine Figuren leben in völliger Kontaktlosigkeit, ihre spärlichen Versuche, miteinander zu kommunizieren, scheitern allenthalben. Entweder verhallen ihre wahllosen Worte ziellos im Raum – "er wird sprechen, nicht das gleiche aber ähnliches sprechen, [...] einfach in die Luft hinein für sich oder für einen Jemand, der noch nicht im Bild ist" (FB, 67) – oder die Gespräche, die ohnehin nur indirekt vom Erzähler referiert werden, verlaufen eintönig und undynamisch: "es ist die Rede von einem Sägeblatt, das klemme, von einer Arbeit, die Durst mache, von einer Flasche, die voll sein müsse, die aber leer sei" (FB, 128). Wenn ein Gespräch einmal geglückt ist, wie beispielsweise bei der bloßen Mit-

---

<sup>299</sup> Ebd., S.72.

teilung der Uhrzeit, wird die erfolgte Verständigung derart umständlich und wie in Zeitlupe vom Erzähler wiedergegeben, daß ihr Erfolg sogleich in Frage gestellt wird:

Ich greife an meinen Leib, ziehe die an einer Kette befestigte Uhr aus der Tasche, lasse sie aufschnappen, halte sie an mein Ohr, höre das Ticken der Unruhe, fahre sie vor das Auge, sehe die Stellung der Zeiger auf dem Zifferblatt und verwandle die Zeit auf der Uhr mit dem Mund in die Worte Um acht. Diese Worte mischen sich mit den auf der anderen Seite des Tisches ausgestoßenen Worten Wie spät. Darauf schließe ich die Uhr, das Knipsen dieses Vorgangs, darauf reibe ich die Uhr am Hosenbein, das Schaben dieses Vorgangs, darauf schiebe ich die Uhr in die Tasche zurück. (FB, 136)

Natürlich präsentiert sich die hoffnungslose Isolation der Wolfschen Figuren mehr als burleske Sprachspielerei und ironische Lust an der verzerrten Darstellung, denn als beklagenswerter Zustand. Wolfs beschwingter Umgang mit dem zum Fragment re-gredierten, isolierten Individuum zeige, so Dischner, daß

das 'negative' Zerfallen der bürgerlichen Persönlichkeit in arbeitsteilige Funktionen die notwendige Voraussetzung für den 'neuen' Menschen ist: denn der neue Mensch wird [...] ohne Pathologie seine individualistischen Ich-Scheidewände übersteigen und sich im vollen Sinn als Gemeinschaftswesen verstehen lernen [...].<sup>300</sup>

Dischner stellt Wolfs positive Grundhaltung gegenüber dem Ich-Zerfall ganz offensichtlich in den Kontext eines sozialistischen Gemeinschaftsideals: Seine Prosa artikuliere das Scheitern des individualistischen Ich – ohne es zu bedauern – und zeige, "daß das 'autonome' Ich, das in sich immer schon einem omnipotenten Wunschdenken des in Wahrheit gesellschaftlich ohnmächtigen Individuums entsprach, geschichtlich überholt ist."<sup>301</sup>

Trotzdem kann die lustvolle Intensität der Wolfschen Zerfallsthematik auch im Zusammenhang der Postmoderne-Theorie gesehen werden. Denn diese begrüßt auf geradezu überschwengliche Weise den Verlust des Ich als Folge einer umfassenden Fragmentarisierung der Lebenswelt. Ihab Hassan faßt das positive, bisweilen ins Absurde gehende Ethos der Postmoderne mit Bachtins Begriff der 'Karnevalisierung' zusammen: Hier schwingt die ganze Komik, Absurdität und Zersplitterung der post-

---

<sup>300</sup> Ebd., S.76.

<sup>301</sup> Ebd., S.75.

modernen Wirklichkeit und also auch des Individuums mit, sie bedeute "Perspektivismus und Performanz, Teilnahme am wilden Durcheinander des Lebens [...]".<sup>302</sup> Auch vor diesem Hintergrund halte ich es für legitim, die Prosa Ror Wolfs im Bezugsrahmen des postmodernen Standpunkts zu sehen. Wolfs auffällig spielerische, lustvolle und burleske Vermittlung der Dissoziationsproblematik spricht für eine solche Betrachtungsweise (⇒ Kapitel C).

## W Weltverdrehungen und Wortverwüstungen

- Tranchirers Lehre von der Wirklichkeit

Das Sprachexperiment bei Ror Wolf muß in Zusammenhang mit der Reflexion über neuartige Realitätskonzepte gesehen werden. Diese Voraussetzung wird bestärkt durch folgende – leider nicht weitergehend erläuterte – Bemerkung Ralph Schnells in seiner *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Dort heißt es in einem Abschnitt :

Sucht man unter dem leitenden Gesichtspunkt [...] eines spielerischen Umgangs mit dem Verhältnis von Sprache und Wirklichkeit nach einer Traditionslinie für die literarische Postmoderne im Westen Deutschlands, so wird man zurückgehen müssen zu Autoren, die aus dem Kontext der experimentellen Konkreten Poesie stammen, zu Ludwig Harig und Ror Wolf. Beide haben in vielfältigen, einfallsreichen und witzigen Varianten die Wirklichkeitstauglichkeit der Sprache, die Sprachtauglichkeit der Realität auf die Probe gestellt [...]. Beide, Ludwig Harig wie Ror Wolf, dürfen als prägende Repräsentanten einer Poesie gelten, die [...] gelernt hat, der Wirklichkeit, auch der der Worte, zu mißtrauen – so sehr, daß diese Poesie über die Sprache der Wirklichkeit wie über die Wirklichkeit der Sprache, sich zu erheben und mit beiden Realitätssphären so zu spielen vermag, daß aus dem Spiel eine neue, eigene Wirklichkeit entsteht.<sup>303</sup>

Um dieses veränderte Verständnis von Realität – die eine subjektiv-perspektivische und überdies sprachlich konstruierte ist – theoretisch zu fundieren, rekurriere ich zunächst auf die repräsentativen Thesen einiger postmoderner Literaturkritiker.

Aufsätze wie "The Literature of Exhaustion" (1967) von John Barth oder "Cross the Border – Close the Gap" (1969) von Leslie Fiedler belegen die bestehende Auffassung

---

<sup>302</sup> Hassan, Ihab: "Postmoderne heute", a.a.O., S. 53. Vgl. auch Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, a.a.O., S. 47ff.

<sup>303</sup> Schnell, Ralf: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, a.a.O., S. 447.



der Postmoderne-Theoretiker, daß Fiktion als individuelle Reflexion der realen Welt ihr Potential erschöpft habe. So ist auch Lyotard der Auffassung, daß das Konzept einer durch Sprache beschreibbaren, faktischen Realität obsolet geworden sei. Seine These gründet sich in erster Linie auf die Macht der Medien und ihren Einfluß auf alle Bereiche des täglichen Lebens. Dieser Einfluß hat dazu geführt, so Lyotard, daß Ereignis und Realität keine kongruenten Begriffe mehr darstellen; das in Bildform präsentierte Ereignis wird vom Rezipienten fälschlicherweise als Realität gedeutet. Die Medien vermitteln uns lediglich ausschnittshafte, verkleinerte, vergrößerte oder technisch modifizierte Bilder von Bildern. Diese verändern oder variieren den authentischen Gegenstand bzw. das authentische Ereignis fortwährend, so daß die erfahrbare Wirklichkeit zunehmend instabil wird. Die authentische Realität wird durch die Medien so gefiltert, daß wir nur noch in der Lage sind, Reflexionen von ihr wahrzunehmen. Aus dieser Hypothese folgert Lyotard, daß es dem Subjekt nicht mehr erlaubt ist, konkrete Erfahrungen zu machen. Statt mit Realität leben wir mit Phantasmen, mit Illusionen einer subjektiv empfundenen Wirklichkeit.<sup>304</sup>

Entsprechend konstatiert Renate Matthaei im Vorwort zur Anthologie *Trivialmythen*, daß der Schriftsteller aufgrund der allgemein um sich greifenden Fiktionalisierung der Umwelt durch überfrachtete Bilder aus Werbung, Film, Zeitung und Mode keine Veranlassung habe, Fiktion zu erfinden – hier beruft die Autorin sich auf den englischen Science-Fiction-Autor J.G. Ballard –, denn diese existiere bereits innerhalb unserer Umwelt. Vielmehr sei die Aufgabe des Schriftstellers, Realität zu erfinden.<sup>305</sup> Betrachtet man diese Umkehrung der Literaturfunktion vor dem Hintergrund der Überlegungen Lyotards zur simulativen Realitätswahrnehmung, so kann Ballards Formel vom 'Erfinden der Realität' verstanden werden als 'Neubenennung von Realität' – mit dem Ziel, die gewohnte Sprachverwendung von ihrer semantischen Überfrachtung zu befreien. Im Falle der Zitatmontage geschieht das durch ungewöhnliche Kompositionen und Konstellationen der einzelnen Sprachpartikel, so daß die herkömmlichen Sinnmuster aufgebrochen werden und durch neue, unkonventionelle Bedeutungsstrukturen ersetzt werden. Dies entspricht der Auffassung Hassans, daß die Aufmerksamkeit der neuartigen, experimentell ausgerichteten Literatur nun auf alle Arten von Brüchen und Verschiebungen innerhalb unseres Wissens gerichtet sei. Er sieht jene Unbestimmtheiten als Reaktion auf eine umfassende Fragmentarisierung des (post-)modernen Lebens. Die Vorliebe für die Montage, Collage, das literarische 'objet trouvé' und das 'cut-up' spiegeln seiner Meinung nach diese Tendenz wider.<sup>306</sup>

---

<sup>304</sup> Vgl.: Lyotard, Jean-Francois: "Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?", a.a.O., S. 193ff.

<sup>305</sup> Vgl.: Matthaei, Renate: *Trivialmythen*, a.a.O., S. 7.

<sup>306</sup> Vgl.: Hassan, Ihab: "Postmoderne heute", a.a.O., S. 49.

Ich gehe davon aus, daß Überlegungen wie diese als metakritischer Hintergrund in die literarische Produktion Ror Wolfs eingehen. Als Feuilleton-Chef des *Diskus* und als Literaturredakteur des Hessischen Rundfunks war er vertraut mit der Debatte über die 'neue' Literatur, die zwar zunächst vor allem in den USA stattfand, später aber auch in den literarischen Kreisen des deutschsprachigen Raums diskutiert wurde.

Demnach sind auch Ror Wolfs Textmontagen Ausdruck einer zersplitterten Wahrnehmung von Realität. Volker Hage zeigt in seiner Studie zu *Collagen in der deutschen Literatur*, daß Montagetexte zum einen als Kapitulation vor einer heterogen gestalteten Realität verstanden werden können, zum anderen aber auch als die einzig adäquate Möglichkeit, die vielfach gebrochene Wirklichkeit so authentisch wie möglich wiederzugeben.<sup>307</sup> Bei Ror Wolf handelt es sich vielleicht um eine der gelungensten Synthesen dieser beiden Interpretationsvorgaben innerhalb der zeitgenössischen experimentellen Literatur. Einerseits liefert Wolf mittels seiner geschickt aneinander gefügten, unmerklich ineinander greifenden Realitätspartikel ein breites Spektrum der kaleidoskopisch sich spiegelnden, grotesk anmutenden Wirklichkeit, welches für den Erzähler des ausgehenden 20. Jahrhunderts das höchste Maß an literarischer Authentizität ermöglicht; denn die vielgefächerte, gesplitterte Darstellung von Wirklichkeit entspricht am ehesten der heutigen Realitätswahrnehmung. Andererseits offenbart Wolf auch die Kapitulation des Erzählers vor der Unübersichtlichkeit und Heterogenität von Wirklichkeit. So liest man beispielsweise in *Raoul Tranchirers Welt- und Wirklichkeitslehre* unter dem Stichwort 'Wahrheit':

Selbst ich kann hier nicht auf einmal sämtliche Wahrheiten und Tatsachen fassen. Deshalb ist es notwendig, die Wahrheit in Abschnitte einzuteilen. In die große Wahrheit und eine große Anzahl kleiner, zusammen aber die große Wahrheit ergebenden Wahrheiten. (RT II, 172)

Allerdings wird gerade durch die Kapitulation des Erzählers jener Eindruck von Authentizität im Leser noch intensiviert: Denn die gleichzeitig offengelegte Desillusionierung der Möglichkeit ganzheitlichen Denkens und Empfindens ist Ausdruck dessen, was das Bewußtsein des heutigen Lesers ausmacht. Dieser hat die Vergeblichkeit universalen Verstehens schon längst zu akzeptieren und in produktive Energie umzusetzen gelernt. Wie etwa der Erzähler aus *Nachrichten aus der bewohnten Welt*, der einmal lakonisch bemerkt: "Nachdem die Welt untergegangen war, versuchte ich, mich so angenehm wie möglich zu unterhalten." (NBW, 80)

---

<sup>307</sup> Volker Hage belegt die konstatierte Spannung innerhalb der Begrifflichkeit der Montagetechnik anhand von Äußerungen Adornos ("Kapitulation") und Heinrich Vormwegs ("Authentizität"). Vgl.: Hage, Volker: *Collagen in der deutschen Literatur*, a.a.O., S. 65.

Wolf entwirft mit spielerischer Raffinesse und unbeschwerter Teilnahmslosigkeit sein Bild von Realität, zerreißt es zunächst in unzhliche Partikel, um es dann in überraschender Komposition wieder ineinanderzufgen, so daß ein perspektivischer Filter der ganz eigenen Art entsteht, durch den sich der Leser selbst auch hindurchschleusen kann, ohne dabei die gleiche Sicht der Dinge zu erhalten wie der Erzähler oder jeder beliebige andere Leser. 'Welt' erscheint in den Texten Ror Wolfs als ein sich ständig drehendes Kaleidoskop, das dem Betrachter immerfort neue Perspektiven, Muster und Bilder von der Wirklichkeit erschließt, zugleich jedoch keine verlässliche Größe darstellt: "Heute, wo die Welt unter uns verschwindet, wo wir kaum mehr Gelegenheit haben, unsere Fue daraufzustellen [...]." (NBW, 40)

In den Tranchirer-Ratschlägern etwa teilt sich das zentrale Thema der Dissoziation bereits im Pseudonym des Autors mit: Unser Bild von der Wirklichkeit wird 'tranchiert'. Ror Wolf alias Raoul Tranchirer zitiert, seziiert, inszeniert Fundstücke und Erfahrungen aus der literarischen Welt des 19. Jahrhunderts. In der stndigen Anstrengung, seine Wahrnehmungen sinnvoll zu ordnen, scheitert der Ich-Erzähler aber letztendlich, denn seine umständlich wortreichen Erklärungsversuche verlieren sich zumeist in ihren eigenen Spitzfindigkeiten oder enden mit der Schilderung bedeutungsloser Nebensächlichkeiten, wie folgendes Stichwort 'Welt' aus *Raoul Tranchirers Welt- und Wirklichkeitslehre* erläutert:

Die Welt, zu deren Erforschung und zuverlässiger Beschreibung wir uns entschlossen haben, ist vielfach anders, als es der Leser vermutet. Als Beispiel dient hier ein Fall aus der Gegend von Bonn, den ich mit Wobsers Worten wiederzugeben versuche. Wobser schildert das Gehen eines einsamen Mannes durch einen verwachsenen Wald. Sein Name ist Klomm. Die Schilderung des Wetters ersparen wir uns, es ist nicht von Bedeutung; ebenso das Heraustreten von drei verdächtigen Frauen aus dem Gebüsch. Klomm horcht, aber das nützt nichts, es ist alles zu spät. Deshalb wenden wir uns einem anderen Gegenstand zu und vergessen den Wald und die Welt; jedenfalls für den nächsten Moment. (RT II, 178)

Durch die ständige Brechung der Beschreibungen wird der eigentliche Ratschlag ad absurdum geführt. So wird die Vergeblichkeit eines Unterfangens vorgeführt, welches das Leben in eine überschaubare Anzahl möglicher Situationen aufzulösen und damit in eine sinnvolle Ordnung zu überführen versucht. Die dargelegte Synthese von Authentizität einerseits und offener, positiver Kapitulation andererseits, die von Peter Handke als der "erste ernstzunehmende Versuch, für diesen Strom des Bewußtseins

eine neue sprachliche Form zu finden"<sup>308</sup>, bezeichnet wurde, hebt Ror Wolf von seinen Vorgängern und Vorbildern der literarischen Montage ab und rückt ihn zugleich in die Nähe einer postmodernen Literatur.

Es lassen sich in der Prosa Ror Wolfs über die Montagetechnik hinaus weitere Kriterien herausarbeiten, die auf die oben geschilderte veränderte Wahrnehmung von Realität hindeuten, und die ich in den jeweiligen Kapiteln meiner Arbeit unter verschiedenen Aspekten erörtere. Immer spielt die Sprache als zentrales Medium für die Begegnung mit der Welt, mit Hilfe dessen das sprechende Ich eine sekundäre, eigenständige und unverbrauchte Realität 'erfindet', die bedeutendste Rolle. Denn Ror Wolf hat – darauf weist Rolf Schütte in seiner Studie zu Recht hin – aus der Auffassung,

daß die Wirklichkeit ein sich dauernd veränderndes Geflecht von Prozessen ist, [...] für seine Schreibweise entsprechende Folgerungen gezogen, etwa in der Weise, daß Literatur diese Abläufe der Wirklichkeit [...] nur noch dann transparent machen kann, wenn sie sich selbst in ihrer Verfahrungsweise und Materialbeherrschung als Teil dieser Wirklichkeit transparent werden läßt.<sup>309</sup>

Es stellt sich die Frage, inwieweit die heutige Realitätswahrnehmung mit der expandierenden Computertechnologie seit den achtziger Jahren durch die Montagetechnik noch adäquat vermittelt werden kann. In seinem beachtenswerten Beitrag "Nähe und Ferne. Wahrnehmungswandel im Übergang zum elektronischen Zeitalter" gibt Götz Großklaus maßgebliche Hinweise, die den Begriff der Montage oder die Ästhetisierung des Alltags einer totalen und konnektiven Technologisierung als anachronistisch darstellen.<sup>310</sup>

X

Ich erlaube mir, in diesem Kapitel die Methode Ror Wolfs in zweierlei Hinsicht anzuwenden. Erstens verzichtet Ror Wolf alias Raoul Tranchirer in seinen *Ratschlägern* durchweg auf die Ausarbeitung der Buchstabenkapitel X und Y; zweitens ergeben

---

<sup>308</sup> Peter Handke, 1965 zu *Fortsetzung des Berichts*, in: *Wort in der Zeit*, Wien, März 1965, zitiert nach: [Frankfurter Verlagsanstalt (Hrsg.)]: *Anfang & vorläufiges Ende*, a.a.O., S. 87.

<sup>309</sup> Schnell, Ralf: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*, a.a.O., S. 163f.

<sup>310</sup> Vgl.: Großklaus, Götz: "Nähe und Ferne. Wahrnehmungswandel im Übergang zum elektronischen Zeitalter". In: ders./Eberhard Lämmert (Hrsg.): *Literatur in der industriellen Kultur*. Stuttgart: Cotta 1989, S. 489-520. Hier besonders: S. 514.

viele seiner Stichwörter Antworten auf Fragen, die niemand stellen würde und die überdies oft sinnlos erscheinen. Andere Texte sind von entwaffnender Banalität. Kurz: Der Autor führt den Leser in die Irre, um sein gewohntes Leseverhalten aufzustören. In Wolfs erstem *Ratschläger* findet sich unter dem Stichwort "Fußschweiß" der Hinweis "siehe Schweißfuß" (RT III, 85 u. 202) und umgekehrt; in diesem Sinne verweise ich auf Kapitel Y.

Y

Siehe Kapitel X.

## Z **Zustimmung**

- Raoul Tranchirers letzte Gedanken

Durch Ihren Applaus haben Sie schon zu erkennen gegeben, wie sehr der Artikel ihr Wohlgefallen erregt und Ihr Interesse in Anspruch genommen hat. Ich darf also Ihren Gefühlen dadurch Ausdruck geben, daß ich dem Vortragenden im Namen des Wirklichkeitsvereins meinen verbindlichsten Dank ausspreche. Ich bitte Sie nun, sich zum Zeichen Ihres Einverständnisses von den Plätzen zu erheben und noch einmal zu applaudieren. – In diesen Zusammenhang gehört der berühmte Ausspruch von Wobser: Was ich nicht tun will, das lasse ich bleiben. Das ist ein guter Satz. Und außerdem ein recht gutes Ende. (RT III, 167)

— Literatur

— Primärliteratur I: Texte von Ror Wolf/Verzeichnis der Siglen

- ANE** — *Aussichten auf neue Erlebnisse: Moritaten, Balladen & andere Gedichte.* Frankfurt/Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1996.
- DND** — *Danke schön. Nichts zu danken.* Frankfurt/Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1995. Zuerst erschienen 1969.
- FB** — *Fortsetzung des Berichts.* Frankfurt/Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1992. Zuerst erschienen 1964.
- GGE** — *Die Gefährlichkeit der großen Ebene.* Frankfurt/Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1992. Zuerst erschienen 1976.
- Die heiße Luft der Spiele.* In: ders.: *Das nächste Spiel ist immer das schwerste.* Frankfurt/Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1994. Zuerst erschienen 1980.
- Das Lexikon der feinen Sitte.* Zusammen mit Karl Riha. Frankfurt/Main: *Diskus* 1964.
- DND [MM]** — *Mehrere Männer.* In: ders.: *Danke schön. Nichts zu danken.* Frankfurt/Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1995. Zuerst erschienen 1987.
- "Meine Voraussetzungen". In: [Frankfurter Verlagsanstalt (Hrsg.)]: *Anfang & vorläufiges Ende. 91 Ansichten über den Schriftsteller Ror Wolf.* Frankfurt/Main: 1992. Zuerst erschienen 1966.
- Mitteilungen an Ratlose.* Zürich: Haffmans 1988.
- NBW** — *Nachrichten aus der bewohnten Welt.* Frankfurt/Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1991.
- Das nächste Spiel ist immer das schwerste.* Frankfurt/Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1994. Zuerst erschienen 1982.
- GGE [PP]** — *Pilzer und Pelzer.* In: ders.: *Die Gefährlichkeit der großen Ebene.* Frankfurt/Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1992. Zuerst erschienen: 1967.
- SIS [PIP]** — *Punkt ist Punkt. Fußball-Spiele.* In: ders.: *Das nächste Spiel ist immer das schwerste.* Frankfurt/Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1994. Zuerst erschienen 1971.

<b>RT I</b>		<i>Raoul Tranchirers vielseitiger großer Ratschläger für alle Fälle der Welt.</i> Gießen: Anabas 1983.
<b>RT II</b>	—	<i>Raoul Tranchirers Welt- und Wirklichkeitslehre aus dem Reich des Fleisches, der Erde, der Lust, des Wassers und der Gefühle.</i> Gießen: Anabas 1990.
<b>RT III</b>	—	<i>Tranchirers letzte Gedanken über die Vermehrung der Lust und des Schreckens.</i> Gießen: Anabas 1994.
<b>RT IV</b>	—	<i>Raoul Tranchirers Mitteilungen an Ratlose.</i> Gießen: Anabas 1997.

## ⇒ Primärliteratur II

- Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur.* Frankfurt/Main: Fischer 1990. Zuerst auf deutsch erschienen: 1969.
- Beckett, Samuel: *Molloy.* Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995. Zuerst erschienen 1951.
- Brautigan, Richard: *Trout Fishing in America, The Pill versus the Springhill Mine Disaster and In Watermelon Sugar.* Boston: Houghton Mifflin/Seymour Lawrence 1983. Zuerst erschienen 1967/68.
- —: *The Hawkline Monster. A Gothic Western.* London: Jonathan Cape 1975.
- —: *Willard and his Bowling Trophies. A Perverse Mystery.* New York: Simon and Schuster 1975.
- —: *Sombrero Fallout. A Japanese Novel.* New York: Simon and Schuster 1976.
- —: *The Tokyo Montana Express.* New York: Delacorte Press/Seymour Lawrence 1980.
- Camus, Albert: *Der Mythos von Sisyphos. Ein Versuch über das Absurde.* Hamburg: Rowohlt 1997. Zuerst erschienen 1942.
- Döblin, Alfred: *Berlin Alexanderplatz.* München: dtv 1965. Zuerst erschienen 1921.
- Gomringer, Eugen: *schweigen.* In: ders.: *konstellationen. ideogramme. stundenbuch.* Stuttgart: Reclam 1977. Zuerst erschienen 1960.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Ein Brief.* In: Otto F. Best/Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.): *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil.* Band 13, hrsg. von Ulrich Karthaus. Reclam: Stuttgart 1991, S. 141-154. Zuerst erschienen 1902.
- Kafka, Franz: *Der Verschollene (Amerika). Der Proceß. Das Schloß. Die Romane.* Frankfurt/Main: Fischer 1997. Zuerst erschienen 1927 (Der Verschollene), 1925 (Der Proceß), 1926 (Das Schloß).
- Mon, Franz: *herzzero. Gesammelte Texte 3.* Berlin: Gerhard Wolf Janus Press 1996. Zuerst erschienen 1968.
- Schmidt, Arno: *Aus dem Leben eines Fauns.* Frankfurt/Main: Fischer 1985. Zuerst erschienen 1953.

- Schwitters, Kurt: *Aufruf!*. In: Volker Hage: *Literarische Collagen. Texte, Quellen, Theorie*. Stuttgart: Reclam 1981, S. 32-35. Zuerst erschienen 1921.
- Tzara, Tristan/F. Jung, /G. Grosz u.a.: *Dadaistisches Manifest*. In: Wolfgang Asholt/Walter Fähnders (Hrsg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart und Weimar: Metzler 1995, S. 145-147. Zuerst erschienen 1918.
- Weiss, Peter: *Der Schatten des Körpers des Kutschers*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1978.
- —: *Abschied von den Eltern. Erzählung. Mit 8 Collagen von Peter Weiss*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1985. Zuerst erschienen 1961.
- —: *Das Duell*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972.
- —: *Avantgarde Film*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995.
- Widmer, Urs: *In uns und um uns und um uns herum*. In: Renate Matthaei (Hrsg.): *Trivialmythen*. Frankfurt/Main: März Verlag 1970, S. 11-19.

#### — Sekundärliteratur I: Monographien und Sammelbände

- [Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.):] *Franz Mon*. Band 60. München: *text + kritik* 1978.
- [— (Hrsg.):] *Helmut Heißenbüttel*. Band 69/70. München: *text + kritik* 1981.
- [— (Hrsg.):] *Konkrete Poesie*. Band 25. München: *text + kritik* 1970.
- Arnold, Heinz Ludwig: *Die westdeutsche Literatur. 1945 bis 1990*. München: dtv 1995. Zuerst erschienen unter dem Titel *Die drei Sprünge der westdeutschen Literatur. Eine Erinnerung*. Göttingen: Wallstein Verlag 1993.
- Asholt, Wolfgang/Walter Fähnders (Hrsg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909-1938)*. Stuttgart und Weimar: Metzler 1995.
- [Ausstellungskatalog Museum Bochum/Kunstsammlung]: *Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme*. Berlin: Frölich & Kaufmann 1982.
- Baier, Lothar (Hrsg.): *Über Ror Wolf*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972.
- Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Surrealismus in Paris. 1919-1939. Ein Lesebuch*. Leipzig: Reclam 1986.
- Bauman, Zygmunt: *Ansichten der Postmoderne*. Hamburg: Argument Verlag 1995. Die Originalausgabe erschien 1992.
- Baumgart, Reinhard: *Deutsche Literatur der Gegenwart*. München, Wien: Hanser 1994.
- Best, Otto F.: *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*. 2. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer 1982.
- —/Schmitt, Hans-Jürgen (Hrsg.): *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil*. Band 13, hrsg. von Ulrich Karthaus. Reclam: Stuttgart 1991.



- Beckmann, Ulf: "... ein Meinungs-labyrinth, in welchem alle, alle herumirren... ". *Intertextualität und Metasprache als Robert Walsers Beitrag zur Moderne*. Frankfurt/Main: Peter Lang 1994.
- Bohrer, Karl-Heinz: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1981.
- Borchmeyer, Dieter/Victor, Zmegaç: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Tübingen: Niemeyer Verlag 1992.
- Brocher, Sabine: *Abenteuerliche Elemente im modernen Roman. Italo Calvino, Ernst Augustin, Luigi Malerba, Kurt Vonnegut und Ror Wolf*. München, Wien: Hanser 1981.
- Bündgen, Thomas: *Sinnlichkeit und Konstruktion. Die Struktur moderner Prosa im Werk von Ror Wolf*. Frankfurt/Main, Bern, New York: Peter Lang 1985.
- Bürger, Christa/Peter Bürger (Hrsg.): *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987.
- —/Peter Bürger/Jochen Schulte-Sasse (Hrsg.): *Zur Dichotomisierung von hoher und niederer Literatur*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1982.
- Bürger, Peter: *Der französische Surrealismus. Studien zur avantgardistischen Literatur*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996. Eine erste Fassung erschien 1971.
- Cohen, Robert: *Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk*. Stuttgart: Metzler 1992.
- Dehs, Volker: *Jules Verne. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986.
- Dischner, Gisela: *Über die Unverständlichkeit. Aufsätze zur neuen Dichtung*. Hildesheim: Gerstenberg Verlag 1982.
- Drews, Jörg (Hrsg.): *Vergangene Gegenwart — Gegenwärtige Vergangenheit. Studien, Polemiken und Laudationes zur deutschsprachigen Literatur 1960-1994*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1994.
- Durzak, Manfred (Hrsg.): *Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*. Stuttgart: Reclam 1981.
- Evans, Tamara S.: *Robert Walsers Moderne*. Bern u.a.: Francke Verlag 1989.
- Fiedler, Leslie: *Cross the Border — Close the Gap*. New York: Stein and Day 1972. Zuerst 1971 im *Playboy* erschienen.
- Fischer-Lichte, Erika/Klaus Schwind (Hrsg.): *Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1991.
- [Frankfurter Verlagsanstalt (Hrsg.)]: *Anfang & vorläufiges Ende. 91 Ansichten über den Schriftsteller Ror Wolf*. Frankfurt/Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1992.
- Freeman, Judith: *Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus*. München: Hirmer Verlag 1990.
- Fuchs, Annette: *Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers*. München: Wilhelm Fink Verlag 1993.
- Fuhrmann, Manfred (Hrsg.) *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. München 1971.

- Geerken, Hartmut (Hrsg.): *schreibweisen. konkrete poesie und konstruktive prosa*. Frankfurt/Main, Berlin, München: Diesterweg 1973.
- Gerlach, Rainer (Hrsg.): *Peter Weiss*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1984.
- —/Matthias Richter (Hrsg.): *Peter Weiss im Gespräch*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1986.
- Geschat, Isabel: *Max Ernst: Text-Bild-Kombinationen. 1919-1925*. Münster, New York: Waxmann 1995.
- Greven, Jochen: *Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht. Informationen und Materialien zur Literatur*. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag 1992.
- Großklaus, Götz/Eberhard Lämmert (Hrsg.): *Literatur in einer industriellen Kultur*. Stuttgart: Cotta 1989.
- Gustafsson, Lars: *Utopien. Essays*. München: Hanser 1970.
- (Hrsg.): *Literarische Collagen. Texte, Quellen, Theorie*. Stuttgart: Reclam 1981.
- —: *Die Wiederkehr des Erzählers. Neue deutsche Literatur der siebziger Jahre*. Frankfurt/Main, Berlin: Ullstein 1982.
- Hartung, Harald: *Experimentelle Literatur und konkrete Poesie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1975.
- Haubrichs, Wolfgang (Hrsg.): *Erzählforschung I. Theorien, Modelle und Methoden der Narrativik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1977.
- Heimann, Bodo: *Experimentelle Prosa der Gegenwart*. München: Oldenbourg Verlag 1978.
- Heißenbüttel, Helmut: *Über Literatur. Aufsätze*. 2. Auflage München: dtv 1972.
- —: *Zur Tradition der Moderne. Aufsätze und Anmerkungen 1964-1971*. Neuwied und Berlin: Luchterhand 1972.
- —/Heinrich Vormweg: *Briefwechsel über Literatur*. Neuwied und Berlin: Luchterhand 1969.
- Heyde, Andreas: *Unterwerfung und Aufruhr. Franz Kafka im literarischen Werk von Peter Weiss*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1997.
- Hillebrand, Bruno: *Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit*. Frankfurt/Main: Fischer 1996. Zuerst erschienen 1993.
- Hohmann, Klaus (Hrsg.): *Experimentelle Prosa. Eine neue Literatur des Sprachexperiments*. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1974.
- Hübner, Andrea: *Ei, welcher Unsinn liegt im Sinn? Robert Walser Umgang mit Märchen und Trivialliteratur*. Tübingen: Stauffenberg Verlag 1995.
- Iehl, Dominique/Horst Hombourg (Hrsg.): *Von der Novelle zur Kurzgeschichte*. Frankfurt/Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang 1990.
- Iser, Wolfgang/Dieter Henrich (Hrsg.): *Funktionen des Fiktiven*. München: Wilhelm Fink Verlag 1983.
- Jauß, Hans-Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*. 4. Auflage. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974. Zuerst erschienen 1967.

- Kamper, Dietmar/Willem van Reijen (Hrsg.): *Die unvollendete Vernunft: Moderne versus Postmoderne*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987.
- Kemper, Peter (Hrsg.): *Postmoderne oder der Kampf um die Zukunft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1988.
- Kerr, Katharina (Hrs.): *Über Robert Walser. Erster Band*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1978.
- Kesting, Marianne: *Auf der Suche nach der Realität. Kritische Schriften zur modernen Literatur*. München: Piper 1972.
- Kienberger, Silvia: *Poesie, Revolte und Revolution. Peter Weiss und die Surrealisten*. Opladen: Westdeutscher Verlag GmbH 1994.
- Koebner, Thomas (Hrsg.): *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare*. Bände 1-4. Stuttgart: Reclam 1995.
- (Hrsg.): *Tendenzen der deutschen Literatur seit 1945*. 2. Auflage. Stuttgart: Kröner 1984.
- Krechel, Ursula (Hrsg.): *Lesarten. Gedichte, Lieder, Balladen*. Darmstadt und Berlin: Luchterhand 1982.
- Kreuzer, Helmut (Hrsg.): *Pluralismus und Postmodernismus. Zur Literatur- und Kulturgeschichte der achtziger und frühen neunziger Jahre in Deutschland*. 3. Auflage. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang 1994. Zuerst erschienen 1984.
- Kroetsch, Robert/Reingard M. Nischik (Hrsg.): *Gaining Ground. European Critics on Canadian Literature*. Edmonton: New West Press 1985.
- Lützel, Paul Michael (Hrsg.): *Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Frankfurt/Main: Fischer 1991.
- Matthaei, Renate (Hrsg.): *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der sechziger Jahre*. Köln und Berlin: Kiepenheuer und Witsch 1970.
- (Hrsg.): *Trivialmythen*. Frankfurt/Main: März Verlag 1970.
- Miller, Norbert: *Archäologie des Traums. Versuch über Giovanni Battista Piranesi*. München: Hanser 1978.
- Mon, Franz: *Texte über Texte*. Neuwied und Berlin: Luchterhand 1970.
- Mundel, Regina: *Bildspur des Wahnsinns. Surrealismus und Postmoderne*. Hamburg: Europäische Verlags-Anstalt 1997.
- Nadeau, Maurice: *Geschichte des Surrealismus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986. Zuerst bei Rowohlt erschienen 1965. Die Originalausgabe erschien 1945.
- Plumpe, Gerhard: *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995.
- Pretzell, Lothar (Hrsg.): *Max Ernst. Gemälde und Graphik 1920-1950. Aus Anlaß zum 60. Geburtsjahre des Künstlers im Schloß Augustsburg veranstalteten Ausstellung*. Brühl 1951.
- Renner, Rolf Günter: *Die Postmoderne Konstellation. Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne*. Freiburg: Rombach Verlag 1988.

- Riha, Karl: *Cross-Reading und Cross-Talking. Zitat-Collagen als poetische und satirische Technik*. Stuttgart: Metzler 1971.
- —: *Prämoderne Moderne Postmoderne*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995.
- —/Jörgen Schäfer (Hrsg.): *Fatagaga-Dada. Max Ernst, Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld und der Kölner Dadaismus*. Gießen: Anabas 1995.
- Ritter, Alexander (Hrsg.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1975.
- Rosenthal, Erwin Theodor: *Das fragmentarische Universum. Wege und Umwege des modernen Romans*. München: Nymphenburger Verlagshandlung 1970.
- Rothmann, Kurt: *Deutschsprachige Schriftsteller seit 1945 in Einzeldarstellungen*. Stuttgart: Reclam 1985.
- Rühm, Gerhard (Hrsg.): *Die Wiener Gruppe*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1967.
- Saucet, Jean (Hrsg.): *Max Ernst. Die siebente Seite des Würfels*. Berlin: Rembrandt Verlag 1971.
- Scheer, Thorsten: *Postmoderne als kritisches Konzept. Die Konkurrenz der Paradigmen in der Kunst seit 1960*. München: Fink 1992.
- Schnell, Ralf: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. Stuttgart: Metzler 1993.
- Schmid, Wilhelm: *Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998.
- Schmidt, S.J. (Hrsg.): *Konkrete Dichtung. Texte und Theorie*. München: Bayerischer Schulbuch-Verlag 1972.
- Schütte, Rolf: *Material Konstitution Variabilität. Sprachbewegungen im literarischen Werk von Ror Wolf*. Frankfurt/Main, Bern, New York: Peter Lang 1987.
- Smitten, Jeffrey R./Ann Daghistany (Hrsg.): *Spatial Form in Narrative*. Ithaca und London: Cornell University Press 1989.
- Spies, Werner: *Max Ernst. Collagen. Inventar und Widerspruch*. Köln: DuMont Buchverlag 1988.
- — (Hrsg.): *Max Ernst. Die Retropsektive*. Köln: Dumont 1999.
- Steinecke, Hartmut (Hrsg.): *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1994.
- Strelis, Joachim: *Die verschwiegene Dichtung: Reden, Schweigen, Verstummen im Werk Robert Walsers*. Frankfurt/Main, Bern New York, Paris: Peter Lang 1991.
- Tholen, G. Christoph/Michael O. Scholl (Hrsg.): *Zeit-Zeichen. Aufschiebe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1990.
- Thomas, R. Hinton/Keith Bullivant: *Westdeutsche Literatur der sechziger Jahre*. München: dtv 1975.
- Thomsen, Christian W./Jens Malte-Fischer (Hrsg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980.
- Utz, Peter: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers Jetztzeitstil*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1998.

- *Verleihung der Bremer Literaturpreise 1992 an Ror Wolf, Durs Grünbein: Laudationes und Dankesworte.* Bremen: Rudolf-Alexander-Schröder-Stiftung 1992. (Laudatio: Herbert Heckmann, Sibylle Cramer).
- Vietta, Silvio: *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard.* Stuttgart: Metzler Verlag 1992.
- Vormweg, Heinrich: *Eine andere Lesart. Über neue Literatur.* Neuwied, Berlin: Wellershoff, Dieter: *Literatur und Veränderung. Versuch zu einer Metakritik der Literatur.* 3. Auflage. Köln, Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1971. Zuerst erschienen 1969.
- Welsch, Wolfgang (Hrsg.): *Unsere postmoderne Moderne.* 4. Auflage. Berlin: Akademie Verlag 1993.
- — (Hrsg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion.* 2. Auflage. Berlin: Akademie Verlag 1994.
- Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur.* 7. Auflage. Stuttgart. Kröner 1989.
- Wilton-Ely, John: *The Mind and Art of Giovanni Battista Piranesi.* London: Thames and Hudson 1978.
- Wittstock, Uwe (Hrsg.): *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur.* Leipzig: Reclam 1994.
- Wolff, Rudolf (Hrsg.): *Peter Weiss. Werk und Wirkung.* Bonn: Bouvier Verlag 1987.
- Wrobel, Dieter: *Postmodernes Chaos – chaotische Postmoderne. Eine Studie zu Analogien zwischen Chaostheorie und deutschsprachiger Prosa der Postmoderne.* Bielefeld: Aisthesis Verlag 1997.

#### — Sekundärliteratur II: Einzelne Beiträge

- [Beckermann, Thomas]: "Ror Wolf im Gespräch mit Thomas Beckermann". In: Lothar Baier (Hrsg.): *Über Ror Wolf.* Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972.
- Benjamin, Walter: „Robert Walser". In: Katharina Kerr (Hrsg.): *Über Robert Walser. Erster Band.* Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1978, S. 126-129.
- Berman, Russell A.: "Konsumgesellschaft. Das Erbe der Avantgarde und die falsche Aufhebung der ästhetischen Autonomie". In: Christa Bürger/Peter Bürger (Hrsg.): *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde.* Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987, S. 65-71.
- Bertens, Hans: "Die Postmoderne und ihr Verhältnis zum Modernismus. Eine Übersicht". In: Dietmar Kamper/Willem van Reijen (Hrsg.): *Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne.* Frankfurt/Main: Suhrkamp 1987, S. 46-98.
- Bezzel, Chris: "Warenform und Metafiktion. Zur Erzähltechnik von Ror Wolf". In: Lothar Baier (Hrsg.): *Über Ror Wolf.* Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972, S.101-124.
- Bisanz, Adam J.: "Linearität versus Simultaneität im narrativen Zeit-Raum-Gefüge. Ein methodisches Problem und die medialen Grenzen der modernen Erzählstruktur". In: Wolfgang Haubrichs (Hrsg.): *Erzählforschung I. Theorien, Modell und Methoden der Narrativik.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1977, S. 184-223.

- Blumenberg, Hans: "Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos". In: Manfred Fuhrmann (Hrsg.): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. München 1971, S. 11-66.
- Dischner, Gisela: "Das Ende des bürgerlichen Ichs. Anmerkungen zur Prosa Ror Wolfs". In: Lothar Baier (Hrsg.): *Über Ror Wolf*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972, S.71-100.
- —: "Über die Unverständlichkeit. Zur Krise der Repräsentanz." In: dies.: *Über die Unverständlichkeit. Aufsätze zur neuen Dichtung*. Hildesheim: Gerstenberg Verlag 1982, S. 113-122.
- Drews, Jörg: "Schiefes Grinsen und gedämpfter Schrecken: Laudatio auf Ror Wolf." In: Neue deutsche Literatur. Berlin u.a. 45 (1997), H.1, S. 164-170. [Zur Verleihung des Heimito-von-Doderer-Preises]
- Enzensberger, Hans Magnus: "Gemeinplätze, die Neueste Literatur betreffend". In: Renate Matthaei (Hrsg.): *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der sechziger Jahre*. Köln und Berlin: Kiepenheuer und Witsch 1970, S. 33-41 der Einlage "Text und Programm". Zuerst erschienen 1969.
- Fiedler, Leslie: "Cross the Border — Close the Gap". In: ders.: *Cross the Border — Close the Gap*. New York: Stein and Day 1972, S. 61-85. Zuerst erschienen 1971 im *Playboy*.
- Gerlach, Rainer: "Isolation und Befreiung. Zum literarischen Frühwerk von Peter Weiss". In: Ders. (Hrsg.): *Peter Weiss*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1984, S. 147-181.
- Görner, Rüdiger: "Über postmodernes Schreiben." In: *Die neue Gesellschaft/Frankfurter Hefte*. Heft 6. 1991, S. 530-535.
- Greif, Stefan: "Der Mythos — Das wilde Denken und die Vernunft". In: Helmut Kreuzer (Hrsg.): *Pluralismus und Postmodernismus. Zur Literatur- und Kulturgeschichte der achtziger und frühen neunziger Jahre in Deutschland*. 3. Auflage. Frankfurt/Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien: Peter Lang, S. 124-136.
- Großklaus, Götz: "Nähe und Ferne. Wahrnehmungswandel im Übergang zum elektronischen Zeitalter". In: ders./Eberhard Lämmert (Hrsg.): *Literatur in einer industriellen Kultur*. Stuttgart: Cotta 1989, S. 489-520.
- Hassan, Ihab: "Postmoderne heute". In: Wolfgang Iser (Hrsg.): *Wege der Moderne. Schlüsseltexte aus der Postmoderne-Diskussion*. 2. Auflage. Berlin: Akademie Verlag 1994, S. 47-56.
- Heimann, Bodo/Kandt, Angela: "Film und deutsche Gegenwartsliteratur". In: Manfred Durzak (Hrsg.): *Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*. Stuttgart: Reclam 1981, S. 424-443.
- Heißenbüttel, Helmut: "Bericht aus einer Traumlandschaft". In: Lothar Baier (Hrsg.): *Über Ror Wolf*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972, S. 17-21.
- Helmstetter, Rudolf: "Tranchiren als Zivilisationswurzel: Ror Wolf" In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. Heft 6. Stuttgart: Klett-Cotta 1999. S. 564-567.
- Hiekisch-Picard, Sepp: "Der Maler Peter Weiss". In: Rainer Gerlach (Hrsg.): *Peter Weiss*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1984, S. 93-115



- Hillebrand, Bruno: "Poetischer, Philosophischer, Mathematischer Raum". In: Alexander Ritter (Hrsg.): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1975, S. 417-463.
- Hofmann, Michael: "Peter Weiss". In: Hartmut Steinecke (Hrsg.): *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*: Berlin: Erich Schmidt Verlag 1994, S. 569-581.
- Holländer, Hans: "Das Bild in der Theorie des Phantastischen". In: Christian W. Thomsen/Jens Malte-Fischer (Hrsg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 52-78.
- Jacob, Lars: "Ror Wolf – der Verschlingungskünstler der epischen Form." In: *Zeitschrift für Germanistik*. Frankfurt/Main 1995, Heft 3, S. 554-571.
- Karnick, Manfred: "Peter Weiss' dramatische Collagen. Vom Traumspiel zur Agitation". In: Rainer Gerlach. (Hrsg.): *Peter Weiss*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag 1984, S. 208-248.
- Kesting, Marianne: "Der Müll um uns häuft sich". In: [Frankfurter Verlagsanstalt (Hrsg.)]: *Anfang & vorläufiges Ende. 91 Ansichten über den Schriftsteller Ror Wolf*. Frankfurt/Main: 1992, S. 117-120.
- Köppen, Manuel: "Die halluzinierte Stadt. Strukturen räumlicher Wahrnehmung im malerischen und frühen erzählerischen Werk von Peter Weiss". In: Rudolf Wolff (Hrsg.): *Peter Weiss. Werk und Wirkung*. Bonn: Bouvier Verlag 1987, S. 9-38.
- Kosler, Hans Christian: "Ror Wolf". In: [Heinz-Ludwig Arnold (Hrsg.):] *Kritisches Lexikon der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. München: text + kritik. Stand: 1. April 1990.
- —: "Sprachkritik und Spracherotik in der experimentellen Literatur. Die Poetik Franz Mons im Umfeld einer möglichen Wahrnehmung". In: [Heinz-Ludwig Arnold (Hrsg.):] *Franz Mon*. Band 60. München: text + kritik 1978, S. 4-19.
- Lützel, Paul Michael: "Einleitung: Von der Spätmoderne zur Postmoderne". In: Paul Michael Lützel (Hrsg.): *Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Frankfurt/Main: Fischer 1991, S. 1-22.
- Lyotard, Jean-Francois: "Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?". In: Wolfgang Iser (Hrsg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. 2. Auflage. Berlin: Akademie Verlag 1994, S. 193-203.
- Mecke, Jochen: "Kritik narrativer Vernunft. Impllosionen der Zeit im nouveau roman". In: G. Christoph Tholen/Michael O. Scholl (Hrsg.): *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*. Weinheim: VCH, Acta Humaniora 1990, S. 157-176.
- Mickelsen, David: "Types of Spatial Structure in Narrative". In: Jeffrey R. Smitten/Ann Daghistany (Hrsg.): *Spatial Form in Narrative*. Ithaca und London: Cornell University Press 1989. S. 63-78.
- Mon, Franz: "Collagetexte und Sprachcollagen". In: ders.: *Texte über Texte*. Neuwied und Berlin: Luchterhand 1970, S. 116-135.
- Ortheil, Hanns-Josef: "Zum Profil der neuen und jüngsten deutschen Literatur". In: Paul Michael Lützel (Hrsg.): *Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Frankfurt: Fischer 1991, S. 36-51.

- —: "Was ist postmoderne Literatur". In: Uwe Wittstock (Hrsg.): *Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur*. Leipzig: Reclam 1994.
- Pache, Walter: "'The Fiction Makes Us Real': Aspects of Postmodernism in Canada". In: Robert Kroetsch/Reingard M. Nischik (Hrsg.): *Gaining Ground. European Critics on Canadian Literature*. Edmonton: Ne West Press 1985, S. 64-79.
- Penning, Dieter: "Die Ordnung der Unordnung. Eine Bilanz zur Theorie der Phantastik." In: Christian W. Thomsen/Jens Malte-Fischer (Hrsg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 34-51.
- Piwitt, Hermann Peter: "Landschaft des Gedächtnisses und Augenblick". In: Lothar Baier (Hrsg.): *Über Ror Wolf*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972, S. 22-27.
- Riha, Karl: "Kürzestgeschichten... am Beispiel von Helmut Heißenbüttel und Ror Wolf". In: Dominique Iehl/Horst Hombourg (Hrsg.): *Von der Novelle zur Kurzgeschichte*. Frankfurt/Main, Bern, New York, Paris: Peter Lang 1990, S. 113-124.
- Scheunemann, Rainer: "Erzählen im Kreise". In: Lothar Baier (Hrsg.): *Über Ror Wolf*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1972, S. 28-34.
- Schmidt-Henkel, Gerhard: "Ror Wolf: Fortsetzung des Berichts". In: [Frankfurter Verlagsanstalt (Hrsg.)]: *Anfang & vorläufiges Ende. 91 Ansichten über den Schriftsteller Ror Wolf*. Frankfurt/Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1992, S. 77-81.
- Steinlein, Rüdiger: "Ein surrealistischer 'Bilddichter'. Visualität als Darstellungsprinzip im erzählerischen Frühwerk von Peter Weiss". In: Wolff, Rudolf (Hrsg.): *Peter Weiss. Werk und Wirkung*. Bonn: Bouvier Verlag 1987, S. 60-87.
- Strube, Rolf: "Eine Schule der Wahrnehmung". In: [Frankfurter Verlagsanstalt (Hrsg.)]: *Anfang & vorläufiges Ende. 91 Ansichten über den Schriftsteller Ror Wolf*. Frankfurt/Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1992, S. 99-111.
- Thomsen, Christian W./Gabriele Brandstetter: "Die holden jungfrauen, urigen monstren und reisenden gentlemen des Hans Carl Artmann. Zur Phantastik in seinem Werk." In: Christian W. Thomsen./Jens Malte-Fischer (Hrsg.): *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980.
- Thormählen, Knuth: "Lese-Reisen: Zur Sprache der Wirklichkeit bei Ror Wolf." In: *Sprache im technischen Zeitalter*. Heft 132. Berlin: 1994, S. 430-437.
- Utz, Peter: "Robert Walser". In: Hartmut Steinecke (Hrsg.): *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*: Berlin: Erich Schmidt Verlag 1994, S. 197-211.
- Voit, Friedrich: "Verlage und die deutsche Gegenwartsliteratur." In: Manfred Durzak (Hrsg.): *Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen*. Stuttgart: Reclam 1981, S. 476-494.
- Weninger, Robert: "An der Grenzscheide zwischen Moderne und Postmoderne. Überlegungen zum Status des literarischen Werks von Arno Schmidt." In: Jörg Drews (Hrsg.): *Vergangene Gegenwart— Gegenwärtige Vergangenheit. Studien, Polemiken und Laudationes zur deutschsprachigen Literatur 1960-1994*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1994, S. 31-47.
- Zmejaç, Viktor: "Zur Diganose von Moderne und Postmoderne". In: Erika Fischer Lichte/Klaus Schwind (Hrsg.): *Avantgarde und Postmoderne. Prozesse struktureller und funktioneller Veränderungen*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 1991, S. 17-26.



### — Sekundärliteratur III: Rezensionen und Zeitungsartikel (Auswahl)

- Baier, Lothar: "Sprachlose Chinesen". In: *Die Zeit*, 7. November 1991.
- Bischoff, Matthias: "Jeder Autor sollte zugeben, daß er nicht der erste war". In: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung*, 19. Juli 1992.
- Broos, Susanne: "Taumelnde Welt und kippende Realität". In: *Börsenblatt*, 26/31, März 1992, S. 22-24.
- Dotzler, Bernhard: "Lustwandeln auf Mondwiesen. Roland Innerhofer über die Anfänge deutscher Science-fiction". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30. Juni 1997.
- Fraue, Ulrich: "Wortmagie par excellence: Interview mit Ror Wolf". In: *Börsenblatt*, 51, Juni 1997, S. 26f.
- Gernhardt, Robert: "Ror Wolfs Ratschläger". In: *titanic*, Februar 1984.
- Halter, Martin: "Der Virtuose des Verschwindens". In: *Basler Zeitung*, 24. Oktober 1991.
- Harig, Ludwig: "Man spricht um zu sprechen. Dafür eignet sich die Kunst. Ist sinnfrei sinnlos? Neue Bücher von Chris Bezzel, Claus Henneberg und Ror Wolf". In: *Die Zeit*, 23. März 1994.
- —: "Welt und Leben, meisterhaft tranchiert. Ror Wolf hat seine Enzyklopädie der Merkwürdigkeiten abgeschlossen". In: *Süddeutsche Zeitung*, 29./30. April/1. Mai 1995.
- Henscheid, Eckhard: "Ein gentiler Herr. Über die Bücher und das Leben von Ror Wolf". In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. Heft 11, November 1987, S. 1012-1018.
- Köster, Thomas: "Neues vom Tranchierer. Von Aal bis Z: Ror Wolfs 'Enzyklopädie für unerschrockene Leser'". In: *Lesart*, Februar 1995, S. 42-43.
- Kronauer, Brigitte: "Heiteres und eine Fleißaufgabe". In: *konkret*, Oktober 1991.
- Lenz, Eva-Maria: "Plausch auf den Wolken. Die Collagen des Ror Wolf. Grusel und Komik". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23. Juli 1991.
- Maar, Michael: "Lemm, Wobser, vor allem Klomm. Eigensinnige Komik in ungewöhnlicher Höhe: Der Enzyklopädist Ror Wolf". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20. Juli 1991.
- Nüchtern, Klaus: "Einstürzende Altbauten. Der Schriftsteller Ror Wolf feiert am 19. Juni seinen 60. Geburtstag. Und gewährte uns ein letztes Aus-diesem-Anlaß-Gespräch. Eine Collage". In: *Falter* 26/92, 26. Juni-2. Juli 1992, S. 17-19.
- Pauli, Wilhelm: "Die Welt in der Hosentasche aus dem Kopf des amnestischen Erzählers im Zimmer". In: *Kommune*, August 1992.
- Riha, Karl: "Im Kalamitätenhagel. Gut, in diesem Sinne: Ror Wolf zum sechzigsten Geburtstag". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29. Juni 1992.

- —: "Vom Erinnern und Vergessen der Welt. Neue Kurz-Prosa und ein Roman von Ror Wolf". In: *Frankfurter Rundschau*, 7. Dezember 1991.
- Sokolowsky, Kay: "Tausend Leser. Ror Wolf hat keine Talent zum Krachmachen". In: *Junge Welt*, 30. November 1995.
- —: "Tranchirers letzter Abschnitt. Eine Welt aus nichts als Worten". In: *konkret*, Mai 1995.
- Spiegel, Hubert: "Zettels Wut und Verzweiflung. Raoul Tranchirers 'Letzte Gedanken über die Vermehrung der Lust und des Schreckens'". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Tiefdruckbeilage, 31. Dezember 1994.
- Staub, Norbert: "Tritte ans Schienbein". In: *Neue Zürcher Zeitung*, 3. Februar 1996.
- —: "Die Ritzen und Buckel der Realität". In: *Tagesspiegel*, 28. Juni 1992.
- Stuber, Manfred: "Das Genie der Selbstliquidation und das Absurde... Zwei neue Bücher von Ror Wolf". In: *Mittelbayerische Zeitung*, 19./20. November 1991.
- Sütterlin, Sabine: "Karteikästen voller Alpträume. Sammler und Katastrophenspezialist. Der Schriftsteller Ror Wolf". In: *Die Weltwoche*, 3. November 1988.
- [TAZ/Ror Wolf]: "Ich hoffe, daß Ihnen nichts passiert. Ror Wolf, ausgezeichnet mit dem bremischen Literaturpreis, über seine Schreibwerkstatt, den Fußball und den Katastrophenfall". In: *TAZ*, 19. Januar 1992.
- Wiesner, Herbert: "Für alle Fälle der Welt". In: *Süddeutsche Zeitung*, 25./26. Februar 1984.
- Wolf, Ror: "Die Poesie der kleinsten Stücke". In: *diskus*. Frankfurt/Main 1961. H. 2, S. 34.