

»Es sind meine Worte,
die Ihnen in die Glieder fahren.«

Ironie und Bildlichkeit in Ror Wolfs
Raoul Tranchirers Enzyklopädie
für unerschrockene Leser

Masterarbeit
vorgelegt von **Espen Ingebrigtsen**
Beratung: Michael Grote



INSTITUTT FOR FREMMEDSPRÅK
November 2007

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	4
Entstehung und Rezeption von <i>Raoul Tranchirers Enzyklopädie für unerschrockene Leser</i>	4
Über die Gegenstände der Analyse	8
Verlauf der Arbeit	9
1 UMRISS DES WERKES	11
1.1 Die historische Enzyklopädie	14
1.1.1 Die Enzyklopädien und die alphabetische Anordnung	14
1.1.2 D'Alembert und Diderots <i>Encyclopédie</i>	17
1.1.3 Merkmale der Konversationslexika	18
1.2 Strukturen und Handlung	20
1.2.1 Rahmenhandlung	20
1.2.2 Das Projekt Raoul Tranchirers	23
1.2.3 Erzählen der Stichworte	28
1.3 Enzyklopädie und Gegen-Enzyklopädie	30
2 PARODIE, WORTSPIEL, PHANTASTIK	34
2.1 Das parodistische Verfahren	34
2.1.1 Kurze Theorie der Parodie	34
2.1.2 Tranchirers parodistische Haltung	36
2.2 Das Spiel mit den Worten	38
2.2.1 Der hypertrophe Blick	38
2.2.2 Sjklovskij	42
2.2.2 „Aus dem Erfahrungsschatz des Verfassers“	45
2.3 Phantastik und Pataphysik	47
2.3.1 Phantastik	47
2.3.2 Pataphysik	49
3 BILDLICHKEIT	51
3.1 Konversation und Transgression	52
3.1.1 Die Kategorie der Konversation	52
3.1.2 Die Transgression bürgerlicher Diskursregelungen	55
3.1.3 Ungeziefer und das Unsichtbare	57
3.2 Michail Bachtin und der Körper	59
3.3 Bildlichkeit und Selbstreflexion	63
3.3.1 Phantastik und Wortmaterial	63
3.3.2 Der „Gedanke“ und die Selbstreflexion	68
4 IRONIE UND KOMIK	72
4.1 Der „dunkle Punkt“	73

4.2 Theorie der Ironie	74
4.3 Über die Unverständlichkeit	77
4.3.1 Friedrich Schlegel und die Ironie	78
4.3.2 Ironie als poetische Selbstreflexion	81
4.3.3 Der „Punkt“ bei Schlegel und Wolf	83
4.5 Das Komische	87
4.5.1 Das Komische: ein „Kipp-Phänomen“	87
4.5.2 Komische Destabilisierung bei Raoul Tranchirer	90
5 ROR WOLF UND DIE TRADITION	93
5.1 Das experimentelle Erzählen	93
5.2 Was heißt „Postmoderne“?	95
5.3 Tranchirer und das Hungern	98
5.4 Ror Wolf und die Postmoderne	101
6 SCHLUSS	105
BIBLIOGRAPHISCHE VERZEICHNIS	108

Dank

Ich danke vor allem Michael Grote für die freundliche und kompetente Beratung, ohne seine konstruktiven Kommentare und Korrekturen wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen. Dem DAAD danke ich für das 10-monatige, von Norges Forskningsråd vermittelte Forschungsstipendium, das 2006/2007 einen Forschungsaufenthalt an der Freien Universität Berlin ermöglichte. Ich danke auch Frode Lerum Boasson für kritische Kommentare, Sarah Radtke für hilfreiche Vorschläge früh im Arbeitsprozess, den Kaffee trinkenden Literaturwissenschaftlern für anregende Diskussionen und Elida Brenna Linge für ihre Unterstützung und ihr Verständnis sowie für die Ausformung der Vorderseite

*Seien wir Realisten.
Es gibt nichts Sinnvolleres als einen Text,
der über seine Loslösung von Sinn spricht.¹*

Einleitung

Entstehung und Rezeption von *Raoul Tranchirers Enzyklopädie für unerschrockene Leser*

Raoul Tranchirers Enzyklopädie für unerschrockene Leser, eine fiktionale Enzyklopädie des 1932 geborenen Autors Ror Wolf, besteht aus sechs zwischen 1983 und 2005 erschienenen Büchern, deren Konzept und Anfänge der Autor bereits 1963-64 in der Studentenzeitschrift *Diskus*² veröffentlichte. Unter dem Pseudonym „Roul Tranchirer“ [sic!] erschien in einer Folge von Artikeln „*Das Lexikon der feinen Sitte. Neuestes Universalbuch des guten Tones und der feinen Lebensart. Praktisches Hand- und Nachschlagebuch für alle Fälle des gesellschaftlichen Verkehrs*“, das in Bezug auf Form und Thematik einen Vorläufer des 1983 erschienenen Werks *Raoul Tranchirers vielseitiger großer Ratschläger für alle Fälle der Welt*³ darstellt. Dieser

¹ Umberto Eco: *Die Grenzen der Interpretation*. München. Carl Hanser 1992, S. 23.

² *Diskus*, Nr. 13, Juli/August/November 1963 und Nr. 14, Januar/Mai/Dezember 1964.

³ Ror Wolf: *Raoul Tranchirers vielseitiger großer Ratschläger für alle Fälle der Welt*. Frankfurt: Anabas 1983. 2. Auflage: Frankfurt am Main: Schöffling 1999. Im Folgenden benutze ich die zweite Auflage mit der Sigel *RWI*.

erste Band der *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* enthielt etwa 1000 Stichworte und zahlreiche Abbildungen sowie ein Register der enthaltenen Artikel, allerdings fand der Band wegen der niedrigen Auflage von 1000 Exemplaren keine große Verbreitung und war schnell vergriffen. Die zweite, veränderte Auflage erfolgte 1999 mit „53 bisher unveröffentlichten Stichworten [...] und in der Mehrzahl unveröffentlichten Collagen“, wobei die Texte weitgehend identisch mit der Erstausgabe blieben.⁴ Die Veränderungen des Textumfangs spielen für meine Untersuchung eine untergeordnete Rolle, da diese keine vollständige Analyse anstrebt und nicht *alle* Stichworte der Bücher berücksichtigt. Auch die Abbildungen sind in der zweiten Ausgabe verändert, allerdings kommen viele derselben Collagen an anderer Stelle und in anderem Format vor.

1988 erschienen *Raoul Tranchirers Mitteilungen an Ratlose*⁵ mit etwa 240 Stichworten, dem 1997 eine überarbeitete Ausgabe folgte. Der dritte Band *Raoul Tranchirers Welt- und Wirklichkeitslehre aus dem Reich des Fleisches, der Erde, der Luft, des Wassers und der Gefühle*⁶ kam 1990 mit etwa 270 Stichworten heraus. 1994 wurden mit etwa 260 Stichworten *Raoul Tranchirers letzte Gedanken über die Vermehrung der Lust und des Schreckens*⁷ veröffentlicht. Die vier ersten Bücher bilden in Bezug auf die äußere Erscheinung und den Umfang der Stichworte eine Art Tetralogie, auch weil *Tranchirers letzte Gedanken* erst 8 Jahre später ein fünfter Sonderband folgte: *Raoul Tranchirers Enzyklopädie für unerschrockene Leser* wurde 2002 im großen A3-Format gedruckt und enthält „Essays & Kritiken, Reste aus dem Stichwortleben sowie 80 neue Bildcollagen“⁸ – die 128 Stichworte werden dort als der „Nachlass“ Raoul Tranchirers vorgestellt. Das sechste Buch *Raoul Tranchirers*

⁴ In der Nachbemerkung zur Neuauflage heißt es über die „redaktionellen“ Veränderungen, dass zehn Stichworte der ersten Ausgabe „der Überprüfung nicht standgehalten“ hätten und deshalb „vom Autor gestrichen“ worden seien (RW1:358).

⁵ Ror Wolf: *Raoul Tranchirers Mitteilungen an Ratlose*. Zürich: Haffmanns 1988. 2. Auflage: *Raoul Tranchirers Mitteilungen an Ratlose, erste vollständige Ausgabe mit 33 neuen Stichworten und 69 bisher unveröffentlichten Collagen*. Frankfurt am Main: Anabas-Verlag 1997. Ich benutze im Folgenden die zweite Auflage von 1997 und referiere sie mit der Sigel RW2.

⁶ Ror Wolf: *Raoul Tranchirers Welt- und Wirklichkeitslehre aus dem Reich des Fleisches, der Erde, der Luft, des Wassers und der Gefühle*. Frankfurt am Main: Anabas-Verlag 1990. Im Folgenden wird die 1990 erschienene Originalausgabe als RW3 referiert.

⁷ Ror Wolf: *Raoul Tranchirers letzte Gedanken über die Vermehrung der Lust und des Schreckens*. Frankfurt am Main: Anabas-Verlag 1994. 2. Auflage 1997. Für diesen Band wird im Folgenden die 1997 erschienene, 2. Auflage als RW4 zitiert.

⁸ Ror Wolf: *Raoul Tranchirers Enzyklopädie für unerschrockene Leser & ihre überschaubaren Folgen 1983-2002*. Frankfurt am Main: Anabas 2002. Ich beziehe mich hier auf die limitierte Vorzugsausgabe als RW5.

*Bemerkungen über die Stille*⁹ markiert mit seinem kleinen Format und nur 31 Stichworten das vorläufige Ende der *Enzyklopädie für unerschrockene Leser*.

Zu Ror Wolfs Autorschaft gibt es keine umfangreiche Rezeption, und zu der *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* beschränkt sie sich auf Rezensionen, Zeitschriftenartikel sowie kürzere Besprechungen und Analysen. Dabei ist das Projekt von Anfang an in den deutschsprachigen Feuilletons beachtet worden, und Auszüge der Rezeption sind im fünften Sonderband der Enzyklopädie abgedruckt (RW5, S. 9-69). Auch die Sammelbände *Anfang und vorläufiges Ende*¹⁰ sowie *Ähnliches ist nicht dasselbe*¹¹ enthalten wichtige Beiträge über die *Enzyklopädie*. Für meine Analyse habe ich den Zeitungsunterlagen wichtige Begriffe zur weiteren Beschreibung und Diskussion entnehmen können.

Ror Wolfs *Enzyklopädie* ist mit einigem Recht als eine Randerscheinung der Gegenwartsliteratur eingestuft worden, und obwohl der Autor mit vielen Preisen ausgezeichnet wurde, sind seine Werke einem großen Publikum bis in die Gegenwart fern geblieben.¹² Sowohl die geringe Beachtung in der Wissenschaft als auch das Etikett „experimentell“ lassen sich durch den außergewöhnlichen Charakter der Werke erklären; weil die Bücher ohne einen nacherzählbaren Handlungsverlauf mit erzählerischen Konventionen brechen, entzieht sie sich vielleicht den formalen und thematischen Erwartungen des Lesers. Seit den 60er Jahren wurde Wolfs komplexe Erzählprosa nur am Rande des literarischen Betriebs wahrgenommen und hat kein großes öffentliches Interesse erregt. Was die *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* betrifft, erklärt sich die geringe Beachtung wohl auch durch die Distribution der Bücher: Die kostenaufwändige Herstellung und die dadurch bedingten kleinen Auflagen standen einer breiten Rezeption der *Enzyklopädie* von vorneherein im Wege. Angesichts der kostengünstigeren Neuausgaben ist die unkonventionelle

⁹ Ror Wolf: *Raoul Tranchirers Bemerkungen über die Stille*. Frankfurt am Main: Schöffling & Co 2005. Den sechsten Band zitiere ich als RW6.

¹⁰ Lothar Baier et al.: *Anfang und vorläufiges Ende. 91 Ansichten über den Schriftsteller Ror Wolf*. Frankfurter Verlagsanstalt 1992.

¹¹ Oliver Jahn, Kai A. Jürgens [Hrsg.]: *Ähnliches ist nicht dasselbe. Eine rasante Revue für Ror Wolf*. Kiel: Verlag Ludwig 2002.

¹² Außer Romanen und Geschichten hat Wolf auch Hörspiele und Drehbücher für Filme geschrieben, auf die ich hier aus Platzgründen nicht eingehen werde. Die Distribution der Hörspiele Wolfs kann nicht als „schmal“ bezeichnet werden, da sie im Radio immer noch gesendet werden, auf CD weitere Verbreitung fanden und Wolf für sie in den letzten Jahren mit vielen Preisen ausgezeichnet worden ist. Jüngst erhielten seine *Fußballhörspiele* aus den 1970er Jahren erneute Aufmerksamkeit, als sie zur Fußball-Weltmeisterschaft 2006 wieder aktuell wurden, vgl. dazu Jutta Heess: „Erlauben Sie, dass ich zu Klinsmann schweige“ in der *tageszeitung* vom 18.4.2006.

Textstruktur wohl der gewichtigste Grund, warum die *Enzyklopädie* so wenig bekannt ist.

Die kleine Rezeption Ror Wolfs ist kennzeichnend für seinen Status als „Nischenautor“ – beispielsweise findet er in einer allgemeinen Darstellung wie Metzlers *Deutscher Literaturgeschichte* (2001)¹³ keine Erwähnung. Dafür kommt Wolf in der thematisch enger angelegten Darstellung Irmgard Scheitlers zur *Deutschsprachigen Gegenwartsprosa seit 1970*¹⁴ vor, wobei ihn Scheitler einen „experimentellen“ Autor nennt und ihn der Kategorie der „experimentellen und erzählfreien Prosa“ zuordnet.¹⁵

Wolfs Romane und Geschichten untersuchen unter anderem Rolf Schütte¹⁶ und Ina Appel¹⁷, während die wissenschaftliche Rezeption der *Enzyklopädie* sich auf ein überschaubares Maß an Besprechungen, Artikeln und Kapiteln in Monografien und Sammelbänden beschränkt. Theoretisch gründlich verfährt Barbara Raschig in ihrer Dissertation *Bizarre Welten* (2000)¹⁸, in der sie auf die Beziehung zwischen Wolf und der postmodernen Theoriebildung eingeht und das Konzept der fiktionalen Enzyklopädie in sprach- und kulturtheoretischer Perspektive analysiert. Den Themenkomplex der fiktionalen Enzyklopädie greift am überzeugendsten der Enzyklopädieforscher und Literaturwissenschaftler Andreas Kilcher in dem Zeitschriftartikel „Lexikographische Anatomie der bürgerlichen Welt“ auf (2002)¹⁹, der in einer erweiterten Fassung als ein Kapitel seiner umfangreichen Monografie zu Literatur und Enzyklopädie *mathesis und poiesis*²⁰ (2003) vorliegt. Kilcher analysiert in seinem Buch u. a. Formationen der Enzyklopädie im Medium der Literatur, und ich werde unten auf seine Ausführungen über Enzyklopädie und Literatur sowie auf seine Analyse von Ror Wolfs *Enzyklopädie* als eine *Transgression bürgerlicher Diskursregelungen* eingehen. Kilchers prägnanter Beitrag behandelt allerdings viele

¹³ Vgl. dazu Wolfgang Beutin et al.: *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001.

¹⁴ Irmgard Scheitler: *Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970*. Tübingen u. Basel: A. Francke 2001. Hier: Vgl. bes. S. 289-300.

¹⁵ Die formale und thematische Verwandtschaft mit anderen „experimentellen“ Autoren diskutiere ich im letzten Kapitel, vgl. dazu Abschnitt 5.1

¹⁶ Rolf Schütte: *Material, Konstitution, Variabilität. Sprachbewegungen im literarischen Werk von Ror Wolf*. Frankfurt am Main: Lang 1987.

¹⁷ Ina Appel: *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000.

¹⁸ Barbara Raschig: *Bizarre Welten: Ror Wolf von A bis Z*. Siegen: Univ. Diss. 2000.

¹⁹ Andreas B. Kilcher: „Lexikographische Anatomie der bürgerlichen Welt“. In: Wolf 2002 a. a. O., S. 9-21. Zuerst veröffentlicht in: *Am Erker* Nr. 36. Münster 1998.

²⁰ Andreas B. Kilcher: *mathesis und poiesis. Die Enzyklopädie der Literatur 1600 bis 2000*. München: Wilhelm Fink Verlag 2003.

Themen auf engem Raum, und ich werde versuchen, einige Implikationen seiner Überlegungen weiter auszuführen, wobei vor allem Erweiterungen in Bezug auf die Ironie vorgenommen werden sollen.

Darüber hinaus ist jüngst eine Internetseite zum Werk Ror Wolfs erschienen: auf www.wirklichkeitsfabrik.de finden sich Interviews, Collagen, Tonaufnahmen und zahlreiche andere Materialien zu Autor und Werk.

Über die Gegenstände der Analyse

Die sechs Bände enthalten etwa 1900 Stichworte, von A bis Z angeordnet, mit einer Länge von drei Wörtern bis hin zu einem Umfang von mehreren Seiten. Mehr als die Hälfte der Stichworte ist im ersten Band abgedruckt, wo die Stichworte deutlich kürzer sind als in den späteren Büchern, die im Gegensatz dazu weniger, aber längere Artikel enthalten. Die Länge der Artikel beeinflusst die Lektüreerfahrung, und folglich lesen sich die vielen kurzen Artikel des ersten *Ratschlägers* anders als die späteren Bände, die häufig den Anschein von *Geschichten* haben. Ror Wolf hat sich selbst zu den Unterschieden zwischen dem ersten Band und den nachfolgenden Bänden geäußert:

Man muß ja [...] sehen, daß die Art, diese Stichworte zu schreiben, sich in den Bänden sehr unterscheidet. Am Anfang, im ersten Band, handelt es sich oft um das *objet trouvé*, um Textcollagen oder einfach um Zusammenschnitte aus sehr verschiedenartigen Dingen. Schon im zweiten Band setzt so etwas wie die dichterische Bearbeitung eines Stichworts ein, d.h. man findet einen Satz und spinnt diesen Satz mit seinen dichterischen Mitteln weiter und zu Ende. Es geht hier also nicht mehr um Textcollage, sondern um Selbsterfindung und um poetische Weiterführung eines kleinen Ausgangspunktes. (Deutschlandfunk 1995)²¹.

Im Folgenden werde ich auf die produktionsästhetischen und thematischen Unterschiede zwischen den Einzelbänden nicht ausführlich eingehen, sondern ich werde Artikel aus allen Büchern interpretieren. Die sechs Bücher können als ein konzeptionell verbundenes Textkorpus betrachtet werden, aus dem die Stichworte je nach Relevanz exemplarisch für allgemeinere Tendenzen der literarischen Verarbeitung der Gattungsvorlage herangezogen werden können. In den einleitenden

²¹ URL:

http://www.wirklichkeitsfabrik.de/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=30&Itemid=62 (28.10.2007).

Analysen des enzyklopädischen Erzählens und des literarischen Universums gehe ich auf alle Bände ein, ebenfalls basieren die Untersuchungen der Ironie und der Bildlichkeit auf Stichworten aus allen Büchern. Für die längeren Analysen der Selbstreflexion ziehe ich jedoch überwiegend Stichworte aus dem zweiten, dritten und vierten Buch heran.

Einen wichtigen konzeptionellen Aspekt der Bücher stellen die Collagen und Abbildungen dar, die die Texte begleiten. Ror Wolf hat Materialien aus Illustrationsbänden zu historischen Enzyklopädien, aus Zeitschriften des 19. Jahrhunderts sowie aus der illustrierten Ratgeberliteratur zusammengestellt und aus ihnen phantastische Montagen mit zumeist disproportionalen Verhältnissen zwischen dem Menschen und seinen Umgebungen erstellt. Die thematische Komposition der Abbildungen, die deutlich in der Tradition surrealistischer Collagetechniken steht, korrespondiert zum Teil mit den Inhalten der Stichworte, wo ebenfalls unvermittelte und unerwartete Konstellationen erschreckender und nichtwirklicher Objekte dominieren. Trotz dieser interessanten Korrespondenzverhältnisse werde ich aber im Folgenden nur in Bezug auf den Themenkreis des *Ungeziefers* in Kapitel 3.1 auf die Collagen eingehen, da ihr Umfang und ihre motivische Komplexität den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden. Mein Vorhaben ist es, die textuellen Transformationen der historischen Gattungsvorlage zu untersuchen, nicht die gesamte konzeptionelle Umformung des Lexikons.

Verlauf der Arbeit

Das erste Kapitel rekonstruiert zunächst die historische Gattung der Enzyklopädie- und Ratgeberliteratur als einen intertextuellen Hintergrund der fiktionalen Enzyklopädie Ror Wolfs. Es folgt eine Erläuterung der Elemente, die die nacherzählbare Rahmenhandlung etablieren sowie eine Analyse des Vorhabens und des enzyklopädischen Erzählverfahrens Raoul Tranchirers. Mit Bezug auf Andreas Kilchers Ausführungen zu Literatur und Enzyklopädie werde ich im Anschluss daran die enzyklopädische Struktur im Medium der Literatur diskutieren.

Das zweite Kapitel beschäftigt sich mit einer Theorie der Parodie bezüglich der Ansprüche Tranchirers und seiner „Methode“. Tranchirers Spiel mit den Worten entspricht in manchen Punkten der Wahrnehmungsbegriff Viktor Sjklovskijs, der rekonstruiert werden soll. Die parodistische Strategie der phantastischen, *plastischen*

Bildlichkeit lässt außerdem eine Verwandtschaft zwischen Ror Wolfs *Enzyklopädie* und der imaginären Wissenschaft der *Pataphysik* erkennen, die Alfred Jarry um 1900 in Frankreich entwickelte.

Anhand der *Bildlichkeit* soll im dritten Kapitel Raoul Tranchirers intensive Thematisierung des *Körpers* untersucht werden; innerhalb der Formation einer Enzyklopädie stellen *Ungeziefer*, *Schrecken des Alltags* und *Motive des Körpers* eine parodistische *Transgression der Diskursregelungen* dar, die Raoul Tranchirers *Gegen-Enzyklopädie* in eine Subversion der historischen Enzyklopädie umfunktioniert. Diese thematische Kontamination der Konversationsenzyklopädie soll mit einem Blick auf Michail Bachtins Überlegungen zu Literatur und Karneval theoretisch kontextualisiert werden.

Im Anschluss daran wird untersucht, wie die abschweifende *Bildlichkeit* als eine poetische Selbstreflexion verstanden werden kann. Die vier Artikel *Nichts*, *Sprache*, *Wort* und *Gedanken* werden dort näher erläutert.

Im vierten Kapitel gehe ich auf die Ironie Ror Wolfs ein, wobei ich den Begriff einer komplexen, literarischen Ironie darstelle, wie ihn Friedrich Schlegel in seinem Essay „Über die Unverständlichkeit“ entwickelt. Verbindungslinien zwischen Friedrich Schlegels und Ror Wolfs Ironie sollen dort diskutiert werden, vor allem in Bezug auf die Ironie als einen Prozess der simultanen *Selbstenthüllung* und *Selbstverhüllung*. Ein Beispiel dafür bietet der bei beiden Autoren vorkommende *Punkt*, dessen Verknüpfung mit dem *Dunklen* bei Ror Wolf näher analysiert werden soll. Außer der literarischen Ironie sollen anhand des rezeptionsästhetischen Ansatzes Wolfgang Isters auch *komische* Aspekte der *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* untersucht werden.

Zum Schluss gehe ich auf den Begriff einer „erzählfreien“ Literatur ein und diskutiere ihre Relevanz für die *Enzyklopädie für unerschrockene Leser*. Dabei gibt ein intertextueller Bezug zu Franz Kafkas Geschichte *Ein Hungerkünstler* exemplarisch Aufschluss über die Beziehung zwischen Ror Wolf und der „Postmoderne“.

Die *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* konstituiert sich aus konzeptionell miteinander verbundenen, thematisch heterogenen Stichworten, denen wenig außer ihrer enzyklopädischen Formation gemeinsam ist. Ein zentrales Prinzip des Lexikons ist ja die Aneinanderreihung arbiträrer Themen, die eine sukzessive Lektüre der

Bücher ausschließt und kein thematisches oder episches Zentrum erkennbar macht. Zwar lassen sich thematische Schwerpunkte wie Körper, Konversation, Humor etc. herauskristallisieren und analysieren, aber wegen des Lexikoncharakters wäre es kaum sinnvoll, die Texte mit dem Ziel zu lesen, übergreifende Sinn- und Bedeutungsstrukturen identifizieren und erschöpfend entschlüsseln zu wollen. Die Bücher enthalten nur wenige Elemente, die eine offenbare Grundlage systematischer Analysen bilden – vielmehr muss der Leser unter den entkontextualisierten Motiven die Zusammenhänge selbst herstellen.

Statt der Rekonstruktion einer „Botschaft“, einer Interpretation mit dem Ziel einer kohärenten Textaussage bzw. eines einheitlichen Textsinns, werden meine Analysen deshalb die Transformationen der Vorlage und die Ironie im Umgang mit dem Sprachmaterial betreffen. Ich konzentriere mich auf die Erzählerfigur und ihre Themenauswahl als einen parodistischen und ironischen Umgang mit dem Gattungsvorbild, da die *Ratschläger* ihre literarische Qualität aus der Besonderheit ihrer ironischen Schreibweise gewinnen. Ihre spielerische Grundhaltung ist aber auch ein Grund, warum die *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* mit einem größeren literaturhistorischen und theoretischen Feld in Verbindung gebracht werden kann.

1 Umriss des Werkes

Die Enzyklopädie für unerschrockene Leser fordert vom Leser eine Revision seiner Lektüreerwartungen, da das Werk ein fiktionales Material in die Form alphabetisch geordneter Stichwortartikel mit einer Länge von einem Satz bis zu mehreren Seiten enthält. Es liegt eine Vermengung fiktionaler und enzyklopädischer Merkmale vor,

was im Titel, am Titelblatt, in den fünf Vorworten und an den etwa 1000 Stichworten des ersten *Ratschlägers* ersichtlich wird. Dabei lässt das Erscheinungsbild der Bücher an historische Nachschlagewerke erinnern: fein gedruckte Ausgaben und ornamental klingende Titel im Ton der Ratgeberliteratur des 19. Jahrhunderts kündigen an, dass Raoul Tranchirer der Öffentlichkeit in Form seines *Ratschlägers* „für alle Fälle der Welt“ einen Dienst erweist. Die enzyklopädische Formation wird aber nur diskursiv eingehalten, denn die Inhalte der Stichworte sind eindeutig fiktional – sie erweisen sich nach der Definition Gero von Wilperts als „eine Schilderung eines nicht wirklichen Sachverhalts in einer Weise, die ihn als wirklich suggeriert“²². Die Fiktionsenzyklopädie kombiniert eine „sachliche“ Formation mit imaginären Inhalten und entzieht sich einerseits dem Verständnis von Sachliteratur als einer Praxis zur Beschreibung realer Sachverhalte und Handlungen. Andererseits entzieht sie sich auch der Erwartung, dass ein erzählender Text fiktionale Sachverhalte mit den Mitteln der Erzählliteratur, wie etwa einem nacherzählbaren Handlungsverlauf, psychologisch kohärenten Figuren oder kausal verbundenen Geschehnissen, darstellt. Wolfs *Enzyklopädie* bedient sich eines Wissensdiskurses, der in der Regel nicht als „schöne Literatur“ gelesen wird, da die abwesende chronologisch-kausale Arbitrarität des enzyklopädischen Sachtextes keine interpretierende oder ästhetische Lektüre nahe legt.

Die enzyklopädische Form ermöglicht es, an das Werk von mehreren Seiten heranzugehen – sowohl im praktischen wie im übertragenen Sinne. Man kann in den Büchern beliebig nachschlagen und lesen, ohne dass man etwas „verpasst“ oder etwas besonders „Wichtiges“ vorwegnimmt. Die Bücher bewähren sich auf jeder Seite als „Ratschläger“: Es liegt keine chronologische oder kausale Hierarchie zwischen den Elementen vor, sondern die Stichworte haben weder einen richtigen „Anfang“ noch ein „Ende“ noch ein „Zentrum“ – bis auf die Verknüpfung mit der Rahmenhandlung und der fiktiven Herausgeberfigur Raoul Tranchirer.

Tranchirers originelles Wahrnehmungs- und Reflexionsvermögen ironisiert nicht nur das Gattungsvorbild der Konversationslexika, sondern auch den ernsthaften Wissenschaftsdiskurs, der seine Ergebnisse und seine Existenz allein durch einen methodisch gewonnenen Erkenntnisfortschritt zu rechtfertigen versucht. Wolfs Werk ironisiert den Glauben an die Allmacht wissenschaftlicher Genauigkeit und

²² Gero von Wilpert: *Sachwörterbuch der Literatur*. 7. verbesserte und erweiterte Auflage, Stuttgart: Alfred Körner 1989, S. 261.

methodischer Systematik, der für den Stereotyp des positivistischen Wissenschaftlers kennzeichnend ist. Manfred Stuber stellt in der Anthologie *Anfang und vorläufiges Ende* dementsprechend über Tranchirers Haltung zum Wissen und zur Wissensaufschreibung fest, seine Praxis sei eine der totalen, kritischen Parodie:

Das ganze Buch ist ein vertrackter Hieb gegen die lexikalische Alles- und Besserwisserei, gegen die angestrenzte Scholastik von der einzigen reinen Lehre, der Menschheitserlösung per geordnetem Stichwortkatalog. In der Verbissenheit und Verkrampfung der modellierten Identität Tranchirers tobt sich ein angemäßer wissenschaftlicher Welt-Durchblick selbstentlarvend aus. Wolf läßt ihn leer durchdrehen, schwelgt in der Doppelbödigkeit, Sinnlosigkeit und Formelhaftigkeit der rhetorischen Figuren und sprachlichen Rituale. Hier und dort läßt er seinem fiktiven Sprachrohr einfach die Luft aus.²³

Eine akademische Arbeit über Ror Wolf kann kaum denselben Grad an Witz und spielerischem Scharfsinn wiedergeben, den Wolfs Texte schon besitzen. Freilich ist dies auch kein Ziel der Literaturwissenschaft, aber es ist eine nicht zu leugnende Lektüreerfahrung, dass die Texte Ror Wolfs nicht reduktiv abstrahiert und analysiert werden können, ohne die Gefahr zu laufen, den komischen und ironischen Elementen begriffliche Gewalt anzutun. Weil Wolfs Sprachkunst die Diskursgrenzen der erzählenden Literatur überschreitet und mit den Grundlagen der erzählenden Literatur spielt, vermögen analytische Werkzeuge der Literaturwissenschaft es nur begrenzt, an *Raoul Tranchirers Enzyklopädie für unerschrockene Leser* methodisch adäquat heranzugehen. Mein wissenschaftlicher Versuch zeigt einige der Widersprüche und Inkonsistenzen in Wolfs Texten, die die Interpretation erschweren und nach Zusammenhang suchende Lesarten praktisch in die Irre führen. Ein kritisches Potential der Texte liegt in der permanenten Auseinandersetzung mit der Sprache als einem Mittel zur Darstellung gegebener Sachverhalte, jedoch ohne dass Wolf die spielerische Ausformung seiner Bücher jemals *direkt* kritisch werden lässt. Die *Enzyklopädie* distanziert sich von stabilen Positionen und entzieht sich auch theoretischen Positionsbestimmungen. Nicht selten in bewusster Abgrenzung zu den „seriösen“ Werken der „großen Literatur“ zeichnet sich die *Enzyklopädie* aus als ein lustvolles Spiel mit Gattungen und Konventionen, das seine eigene Rezeption ironisch antizipiert und deren Sinnerwartungen spielerisch unterläuft.

²³ Manfred Stuber: „Von der partiellen Schädlichkeit des Damenradfahrens“. In L. Baier et al. 1992 a. O., S. 211-213, hier: S. 211f.

1.1 Die historische Enzyklopädik

1.1.1 Die Enzyklopädien und die alphabetische Anordnung

Im Folgenden möchte ich strukturelle und thematische Ähnlichkeiten zwischen *Raoul Tranchirers Enzyklopädie für unerschrockene Leser* und der historischen Enzyklopädie- und Ratgeberliteratur herausarbeiten.²⁴ Ich konzentriere mich auf enzyklopädische Tendenzen und Merkmale, wobei sich die Frage ergibt, welche Kennzeichen und Ansprüche der Enzyklopädik Ror Wolf aufgreift und wie er diese mittels thematischer und struktureller *Transformationen* (vgl. Kapitel 2.1) verändert. Dabei stehen solche Merkmale der enzyklopädischen Ratgeberliteratur im Vordergrund, die eine intertextuelle Vorlage für Raoul Tranchirers Nachahmungen und Parodien bilden und der *Enzyklopädie* eine satirische Funktion geben.

Im Diskurs der Enzyklopädik fanden im 17. Jahrhundert maßgebliche organisatorische Veränderungen statt, indem die Übergänge von fach- und disziplinspezifischen Nachschlagewerken zu einer alphabetischen Anordnung des Wissens vollzogen wurden. Francis Bacon hatte um 1620 eine Systematik der Wissenschaften veröffentlicht,²⁵ deren Prinzipien die systematische Auswahl von Themen in späteren Universal- und Konversationslexika beeinflussen und von prominenten Nachfolgern wie Jean Le Rond D'Alembert und Denis Diderot aufgegriffen werden sollten. Bacons frühe Arbeiten gaben wichtige Impulse zu den totalisierenden Nachschlagewerken, die im 18. und 19. Jahrhundert große Verbreitung fanden. Die Bezeichnung „Universal-Lexikon“ benutzte als erster der Basler Lexikograph Johann Jakob Hoffmann 1677 für ein in lateinischer Sprache verfasstes, alphabetisch angeordnetes Nachschlagewerk für Gelehrte, in dem er ein „universales“ Wissen alphabetisch zugänglich machen wollte. Das Prinzip vom Hoffmanns

²⁴ Feststellbare Unterschiede unter den Konversationslexika können in diesem Kontext vernachlässigt werden. Mich interessiert hauptsächlich das Selbstverständnis der Enzyklopädisten im 18. und 19. Jahrhundert, obwohl sich Unterschiede in deren Auffassungen feststellen ließen, beispielsweise in Bezug auf das Interesse am „Stand des Wissens“, auf den Anspruch auf Vollständigkeit sowie auf die Rolle der Leserinteressen. Meine Übersicht orientiert sich an Ulrike Sprees Untersuchung *Das Streben nach Wissen*. bes. S. 32-49 (vgl. Fußnote 32).

²⁵ Bacon listete in seinem *Preparative toward a Natural and Experimental History* (1620) eine Liste von 130 Einzelwissenschaften auf, die großen Einfluss auf die Themenauswahl späterer Enzyklopädisten hatte.

Universallexikon wurde bald von weiteren Autoren aufgenommen und nicht zuletzt im deutschsprachigen Raum umgesetzt, wo große deutschsprachige Universallexika und Realwörterbücher zu Beginn des 18. Jahrhunderts die Ära der großen Nationalenzyklopädien einleiteten. Zwei zentrale frühe Werke waren Johann Theodor Jablonskis *Allgemeines Lexikon der Künste und der Wissenschaften* (1721) sowie Johan Heinrich Zedlers *Grosses vollständiges Universallexikon aller Wissenschaften und Künste* (68 Bände, 1732-54).

Neu an dem „universalen“ Ansatz war der Versuch, eine möglichst umfassende Themenauswahl aus den damals üblichen Wissenssystematiken abzuleiten und sie in alphabetischer Form zu präsentieren. Der Anspruch auf Universalität und Totalität war von der Überzeugung geprägt, dass das zeitgenössische Wissen akkumulierbar und in einer alphabetischen Gesamtdarstellung unterzubringen wäre. Monumentallexika wie Johann Georg Krünitz *Oeconomische Encyclopädie oder allgemeines System der Land-, Haus-, und Staats-Wirthschaft in alphabetischer Ordnung* (242 Bände 1773-1858) sowie Ersch und Grubers *Encyclopädie der Wissenschaften und der Künste* (167 Bände 1818-1889) waren weitere wichtige Vertreter des totalisierenden Universallexikons, wobei Andreas Kilcher in *mathesis und poiesis* auf die Begrenzungen dieses Vorhabens hinweist: Johann Georg Krünitz' bereits erwähnte *Oeconomische Encyclopädie* (1773-1858), die mit 242 Bänden den „Inbegriff des bürgerlichen Fortschritts“ darstellen sollte, war mit ihren unzähligen Bänden in Wirklichkeit „alles andere als praktisch oder nützlich.“²⁶

Aus den Universallexika leitete sich das Konversationslexikon ab, das sich von seinen Vorgängern dadurch unterschied, dass es ein anwendbares, allgemeinverständliches und dennoch umfassendes Wissen enthielt. Auf dem wachsenden privaten Büchermarkt wurden für die „gebildeten Stände“ hergestellte Lexika wie *Brockhaus* und *Meyers* im Laufe des 19. Jahrhunderts mit ihrem handhabbaren Maß zunehmend wichtiger, auch weil die enormen Enzyklopädien oft an praktischen Gründen wie Kosten und Distribution scheiterten. Dabei wurde der Universalitätsanspruch in den Konversationslexika keineswegs aufgegeben, und die Konversationsenzyklopädien sahen sich stets als wichtige Bildungs- und Wissensvermittler. Zugleich passten sich die populären Konversationslexika dem wachsenden Bürgertum des 18. und 19. Jahrhundert an, und die

²⁶ Kilcher 2003:315.

Konversationsenzyklopädien wurden in kostenaufwändigen, ornamental aufgemachten Ausgaben vorgestellt, da das Lexikon als dessen zentrales Bildungsmedium galt. Die Literatursoziologie der Konversationslexika stellt insofern einen zentralen Hintergrund der *Enzyklopädie* Wolfs dar, da bildungsbürgerliche Vorstellungen von Anwendbarkeit und Aufklärung ihr Ausdruck in der Ratgeberliteratur fanden.

An der formalen Entwicklung der großen Enzyklopädien wird vor allem das gesellschaftliche Vertrauen in das Medium Buch und besonders in das Prinzip der alphabetischen Wissensaufschreibung ersichtlich. Die Gleichsetzung aller Worte suggerierte ein neutrales System der Wissensanordnung – Andreas Kilcher beschreibt in dem Aufsatz „Lexikographische Anatomie der bürgerlichen Welt“, wie das *Alphabet* beim Übergang von zusammenhängender und „systematischer“ zu alphabetischer und „arbiträrer“ Wissensaufschreibung als Erneuerung und fortschrittliche Entwicklung der Universalenzyklopädien verstanden wurde. Die alphabetische Organisation ersetzte ab Anfang des 18. Jahrhunderts „organisch“ organisierte, fach- und disziplinabhängige Sachdarstellungen und vollzog damit „einen Paradigmenwechsel vom System zur arbiträren und konventionellen Ordnung des Alphabets“²⁷; sie machten die Enzyklopädie zu einem Wörterbuch und gingen bei der lexikographischen Definitionsarbeit davon aus, dass sich „Wortbedeutungen eindeutig klar festlegen lassen“. Kilcher beschreibt die Idee hinter dem alphabetischen Lexikon folgendermaßen:

Vorher waren die Enzyklopädien systematisch oder topisch nach den 'Künsten' angeordnet, im Idealfall galt die Ordnung der Enzyklopädie als vollkommenes Abbild der Ordnung der Dinge. [...] Das Alphabet der Enzyklopädie folgt nicht der Ordnung der Dinge, sondern vielmehr der Praxis der Benutzung. Es ist ein technisches Instrument zur Verfügungmachung der Welt und des Wissens. [...] Während die systematischen Enzyklopädien, gleich dem Epos, eine zusammenhängende Weltordnung konstruieren, definieren die alphabetischen Enzyklopädien Begriffe, Namen, Worte. Die enzyklopädische Arbeit der Definition bedeutet folglich eine potenzierte Säkularisierung und Arbitrarisierung des Wissens. (Kilcher *Anatomie*, S. 17f.).

Dem Vertrauen in das Medium Alphabet entsprach die Annahme, dass das menschliche Wissen universal fassbar sei und daher lexikalisch akkumuliert werden könne. Stellvertretend für diese Auffassung kann das Vorwort zu Jean Le Rond

²⁷ Kilcher 2002:17.

D'Alemberts und Denis Diderots 1751-66 erschienener, alphabetisch geordneter und mit vielen Referenzen ausgestatteter *Encyclopédie*²⁸ angeführt werden, da ihr Werk neue Maßstäbe in der enzyklopädischen Methodik und Konsequenz repräsentierte und besonders deutlich belegt, wie das „Wissen“ enzyklopädisch gesammelt und verzeichnet werden sollte.

1.1.2 D'Alembert und Diderots *Encyclopédie*

D'Alembert und Diderot erhoben in der *Encyclopédie* einen Anspruch auf eine möglichst umfassende Aufschreibung von Tatsachen und sie verstanden dabei „Wissen“ als eine Menge von Entitäten, deren wissenschaftlich geregelte, gründliche und umfassende Erforschung eine alphabetisch geordnete Übersicht über die Welt erbringen würde.²⁹ Durch die alphabetische Ordnung wollten sie die Phänomene ihrem lebensweltlichen Kontext entnehmen und sie in einer neutralen Metasprache beschreiben. Sie hatten also ein Vertrauen in eine semantisch stabile Abbildungs- und Verweisfunktion der Sprache.

In der Einleitung zur *Encyclopédie* verkünden die Verfasser den Anspruch, *alles* relevante Wissen beschreiben zu wollen: „Die *Enzyklopädie* duldet – strenggenommen – überhaupt keine Auslassung“³⁰. D'Alembert und Diderot hoben das deduktive und gründliche Verfahren ihrer eigenen *Encyclopédie* als vorbildlich hervor,³¹ und ihrem Verständnis des Erkenntnisprozesses nach würde ein Artikel an Wahrheitsgehalt gewinnen, wenn bloß hinreichende Induktion und Reflexion über den Gegenstand durchgeführt werden würde. Die Verfasser äußern die Überzeugung, dass das enzyklopädische Projekt eine angenommene Gesamtheit aller Dinge einschließen könne, wenn es nur gründlich genug ausgearbeitet werde. Obwohl sie auf vieles verzichtet hätten, sind sie zuversichtlich in Bezug auf die Fortsetzung ihres Projekts. Sie nehmen an, dass

²⁸ Vgl. Jean LeRond D'Alembert und Denis Diderot: *Diderots Enzyklopädie. Eine Auswahl*. Auswahl und Einführung von Manfred Naumann. Leipzig: Reclam [1972] 2001, S. 11-43.

²⁹ Die Verfasser gingen davon aus, dass der Leser „Wahrheiten“ aus einem „Baum des Wissens“ wie dem von Francis Bacon mittels „Gedächtnis, Vernunft und Einbildungskraft“ ableiten könnte. Vgl. *Diderots Enzyklopädie*, S. 31f.

³⁰ Diderot 2001:30.

³¹ Alleine der Gründlichkeit ihrer Arbeit messen sie großen Wert bei: Manche Abschnitte über „Wissenschaften und Künste“ seien „wenigstens dreimal umgearbeitet worden.“ (S. 43).

die letzte Vollendung einer Enzyklopädie das Werk von Jahrhunderten ist. Jahrhunderte waren nötig, um den Anfang zu machen und Jahrhunderte werden nötig sein, um zum Ende zu kommen: aber wohlan denn *für die Nachwelt und das Wesen, das niemals stirbt*.³²

D'Alemberts und Diderots enzyklopädisches Projekt stellte einen ambitionierten Anspruch auf Universalität, Fortschritt, Prägnanz und didaktische Ausrichtung dar, und die Verfasser verstanden ihre *Encyclopédie* als den Anfang einer neuen, universalen Wissensaufschreibung.³³ Das Vorwort belegt das Vertrauen der Herausgeber in den stabilen Verweischarakter und in die Abbildungsfunktion der Sprache – in D'Alemberts und Diderots Weltanschauung diente die Sprache als Werkzeug zur adäquaten und universalen Beschreibung der Welt. Ihren Universalitätsanspruch verstanden sie nicht als eine rhetorische Figur mit suggestiver Kraft, sondern sie nahmen an, dass die enzyklopädische Wissensaufschreibung eine Frage der Gründlichkeit war. Um das Ziel der *Encyclopédie* zu erreichen, hätten sie „kein Mittel unversucht gelassen“³⁴

1.1.3 Merkmale der Konversationslexika

Ulrike Spree hat in ihrer Studie *Das Streben nach Wissen*³⁵ Konversationslexika in Großbritannien und Deutschland im 19. Jahrhundert untersucht und Gemeinsamkeiten der Enzyklopädien in Bezug auf Titel, Vorworte, Ansprüche, Artikelinhalt etc. identifiziert. Die arbiträr geordneten Universallexika formulierten den Anspruch, das „Interessanteste“ ausgewählter Disziplinen in eine universale Form bringen zu können, ohne dass eine Einigkeit über die Kriterien jener „universalen“ Auswahl herrschte. Spree bemerkt dabei eine grundsätzliche Unzulänglichkeit im Anspruch auf Universalität, und sie stellt fest, dass auch die Lexikonverfasser die Auswahlkriterien als „notwendig arbiträr“ haben ansehen müssen, weil „der ‚Wirklichkeit‘ keine

³² Diderot 2001:43.

³³ Ihr Werk behandle die Wissenschaften und Künste auf eine Weise, „die keinerlei Vorkenntnisse verlangt“, die Artikel würden sich „gegenseitig erklären“ die Nomenklatur wirke „nirgends verwirrend“ und das Werk werde „die Elementarbücher ersetzen, die wahren Prinzipien der Dinge entwickeln, ihre Beziehungen hervorheben, zur Gewißheit und zum Fortschritt der menschlichen Kenntnisse beitragen, die Zahl der echten Gelehrten, der hervorragenden Künstler und der aufgeklärten Laien vermehren und folglich in der Gesellschaft neue Vorteile verbreiten. (S. 43).

³⁴ Diderot 2001:43.

³⁵ Ulrike Spree: *Das Streben nach Wissen: eine vergleichende Gattungsgeschichte der populären Enzyklopädien in Deutschland und Großbritannien im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer 2000.

eindeutigen Kategorisierungen immanent sind“.³⁶ Praktisch äußerte sich diese Einsicht als eine Anpassung der „universellen Auswahl“ an das Publikum, und die eigene, unüberwindbare Unvollständigkeit war auch ein bekanntes Thema unter den Lexikographen. Dennoch hielten die Herausgeber am Potential der Übersichtlichkeit des Alphabets fest und konstruierten eine an die Leserinteressen angepasste Themenauswahl.³⁷ Insofern gewann die Autorität des jeweiligen Autors an Wichtigkeit, und bald verbürgte allein der Name des Herausgebers die Richtigkeit der Inhalte.³⁸ Die Verfasser mussten dabei selbst entscheiden, was richtig sei: „Letztlich waren es allein die eigene Beobachtung und Erfahrung der Lexikonautoren, die die gemachten Aussagen bekräftigten.“³⁹

Die Vernunft des aufgeklärten Enzyklopädieverfassers sollte für die Inhalte garantieren, wobei manchmal die verantwortliche Instanz sich selbst bloß *rhetorisch* zu rechtfertigen versuchte: es kam vor, dass die Autorität der wissenschaftlichen Kapazitäten „hinter ein anonymes Postulat von Wissen“ zurücktrat und die Verfasser bloß behaupteten, ihre Darstellungen seien „wissenschaftlich“ und wertvoll.⁴⁰ Die Enzyklopädisten setzten stilistische Mittel zur Suggestion von Wissenschaftlichkeit ein,⁴¹ und unter den Kennzeichen in Sprees Korpus kann vor allem „das Streben nach Wissenschaftlichkeit, Popularität und weltanschaulicher Orientierung“ festgehalten werden.⁴² Redaktionelle Beliebigkeit, zum Teil unbegründete Ansprüche auf Autorität und eine manchmal unbegründete Vorstellung ihrer Relevanz prägten die

³⁶ Spree 2000:27.

³⁷ Spree zitiert aus der *Vorrede* zu Gotthelf Loebels *Conversationslexikon* (Leipzig 1796, Bd. 1, S. X) und stellt fest: „Für eine Aufnahme in das Lexikon reichte es nicht aus, dass eine Sache 'an sich lehrreich und wichtig' war, sondern sie mußte das 'allgemeine Interesse' auf sich ziehen und 'einen Gegenstand der Conversation abgeben'. Welche Themengebiete angesprochen wurden, blieb daher recht beliebig und wurde allein vom immer wieder heraufbeschworenen ‚Geist der Zeit‘ abhängig gemacht.“ (Spree 2000:33).

³⁸ Beispielsweise übernahmen Ersch und Gruber, die Herausgeber der *Encyclopädie der Wissenschaften und der Künste*, „die volle Verantwortung für die Inhalte“. (Spree 2000:38).

³⁹ Spree 2000:30.

⁴⁰ Spree 2000:85. Die Autorität des *Brockhaus* wird bloß postuliert in einer Formulierung wie dieser: „[...] das wissenschaftliche Urtheil aber, weil es aus der Sache selbst als etwas Nothwendiges hervorgeht, verschmäht Leidenschaft und Willkür und macht mit Recht Anspruch auf Objectivität.“ (zit. nach Spree, S. 85).

⁴¹ Stilistisch prägen die Enzyklopädien „die Unsichtbarmachung des Autors, Passivkonstruktionen, der sparsame Einsatz von Tropen, überwiegend parataktische Satzkonstruktionen, die Hervorhebung des Allgemeinen statt des Besonderen, eine Tendenz zur Verallgemeinerung der Aussagen und ein insgesamt expositorischer Charakter der Artikel.“ (Spree 2000:191).

⁴² Spree 2000:192. Die Vorworte der historischen Enzyklopädien thematisierten „nicht nur die Auswahl der relevanten Inhalte“, sondern es wurde auch die Frage gestellt, „wer oder was die Wahrheit und Richtigkeit einer Behauptung verbürge“, wobei ein Zweifel an der Richtigkeit der Auswahl sich topisch durch die Vorworte zog. (Spree 2000:27).

enzyklopädische Schreibweise. Bei aller Unterschiedlichkeit der Lexikographen, so Spree, „vereint ihr autoritativer Duktus die untersuchten Lexika“, da die Lexikontexte „allein durch die Erscheinungsform eine gewisse Allgemeingültigkeit“ beanspruchten.⁴³

Vor diesem Hintergrund präsentiert Tranchirer seine *Ratschläger*, wobei seine Ansprüche sowohl auf Diderots Rhetorik der vollständigen Wissensauffassung als auch auf die Redewendungen der Enzyklopädisten im 19. Jahrhundert anspielen. Von zentraler Bedeutung ist dabei die Einsicht, dass der Wirklichkeit keine eindeutigen Kategorisierungen immanent, was auch in den bloß rhetorischen Ansprüchen auf Vollständigkeit und Relevanz ersichtlich wird. Insofern unterstreichen Tranchirers literarische *Ratschläger* in extremer Weise die Tendenz, dass die Enzyklopädisten nicht bloß Vermittler neutraler Tatsachen waren, sondern dass die Subjektivität der Herausgeber häufig an der Konstruktion von enzyklopädischen Weltbildern beteiligt war.

1.2 Strukturen und Handlung

Ich rekonstruiere zunächst die Elemente der *Ratschläger*, die das Äquivalent einer Handlung bilden, was auch die Erläuterung des Vorhabens und des Erzählverfahrens Raoul Tranchirers einschließt.

1.2.1 Rahmenhandlung

Die Vorworte zu den Ratschlägern etablieren eine äußere Rahmenhandlung, in der die Beschäftigungen und Kontroversen der *Wirklichkeitsforscher* thematisiert werden, eine imaginäre Gemeinschaft von Forschern, mit denen Raoul Tranchirer hintergründige Diskussionen führt. Der Herausgeber wendet sich stets an eine ausdrückliche genannte Leserschaft – so lässt er am Ende des ersten Vorwortes seinen Ratgeber „in die Öffentlichkeit hinausgehen“ und hofft, „dass er irgendwo in der Tiefe eine willkommene Aufnahme findet“ (RW1:7 – und diese „Öffentlichkeit“

⁴³ Spree 2000:197.

schließt Kollegen wie u. a. *Dr. Wobser* und *Collunder* ein, deren Schriften in Tranchirers Forschung häufig auftauchen.

Tranchirer vermittelt aber keine zusammenhängenden Sachverhalte der Wirklichkeitsforschung, sondern er berichtet von einer *erzählten Welt*, die, eben weil sie *erzählt* ist, seinen abrupten Assoziationen, willkürlichen Einfällen und phantastischen Abschweifungen unterliegt. Eine „erzählte Welt“ gibt es zwar im Sinne von dem „Inbegriff der Sachverhalte, die von einem narrativen Text als existent behauptet werden“⁴⁴, aber Tranchirers Stichworte ergeben keine kohärenten Sachverhalte – die 1900 Stichworte zeigen alle in verschiedene Richtungen und entziehen sich somit einer paraphrasierbaren fiktiven „Welt“. Auf die Eigentümlichkeiten des Tranchirerschen Universums soll noch ausführlicher eingegangen werden.

Tranchirer suggeriert zunächst eine Entstehungsgeschichte seiner Bücher durch die fünf Vorworte zum Ersten Band, was auch eine Interaktion mit seinen „Kollegen“ im fiktionalen Universum kenntlich macht. Diese hintergründige „Handlung“ konstituiert sich aus Tranchirers fragmentarischen Äußerungen über und Bezügen zu den anderen Wirklichkeitsforschern, die als statische, unermüdliche *Stubengelehrte*⁴⁵ die Mitstreiter Tranchirers verkörpern. Ihre Rolle bleibt dabei hintergründig. Allerdings ist aber Tranchirer im Vorwort zum vierten Band „verschwunden“ – die drei letzten Bücher werden durch die Kollegen und den „Autor“ Ror Wolf selbst als Tranchirers Nachlass vorgestellt. Durch das „Verschwinden“ werden Berichte über Tranchirer generiert und der Mythos um ihn intensiviert, z.B. berichtet der Autor Ror Wolf im fünften Band, er habe zufällig „128 bisher unbekannte Stichworte“ von Wobser bekommen, der sie „am Ostbahnhof“ „im Geheimfach eines Reisekoffers“ gefunden habe (RW5:152).⁴⁶ Die Kollegen der *Wirklichkeitsfabrik* berichten in phantastischen und widersprüchlichen Wendungen über Raoul Tranchirers Taten und Errungenschaften. Ihnen zufolge habe Tranchirer seine Forschungen in aller Welt betrieben – und er betreibe sie immer noch: Er sei im „Juli 53“⁴⁷ am „Anhalter

⁴⁴ Die erzählte Welt setzt eine Konstruktionsfähigkeit des Lesers voraus, da der Leser versuchen wird, die im Text gegebenen Informationen hermeneutisch zu vereinheitlichen. Vgl. dazu Matias Martinez und Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C. H. Beck 1999, S.192.

⁴⁵ Vgl. dazu der Artikel *Forschung* (RW4:44-48).

⁴⁶ Auch in anderen Vorworten und Nachbemerkingen meldet sich der Verfasser bzw. Ror Wolf zu Wort, vgl. dazu RW1:358, RW3:190, RW4:6f und RW5:152f.

⁴⁷ Tranchirers „Lebensdaten“ korrespondieren in diesem Punkt vielleicht mit denen Ror Wolfs, der 1953 selbst in den Westen ging, nachdem ihm ein Studium in der DDR verweigert worden war.

Bahnhof“ erschienen (RW6:155) und am „4. Dezember 99“ in London wieder „im Nebel verschwunden und bis heute nicht wieder aufgetaucht“. Während ihn einige Kollegen u. a. in Italien, Lago Maggiore, Cuba oder London vermuten (RW5:152f), meinen andere, er halte sich jetzt „im zweiundvierzigsten Stockwerk eines Hotels in Chicago“ auf, wovon aus er die Welt „beobachtet“ (RW6:157).

Ein zentrales Element der „Handlung“ und der „Motivation“ Tranchirers stellt die erbitterte Polemik gegen seinen Erzfeind *Dr. Klomm* um die Hegemonie in der Wirklichkeitsforschung dar. *Dr. Klomm* repräsentiert sowohl wissenschaftlich wie persönlich das radikale Gegenstück Tranchirers, und zwar vertrete er unredliche Ansichten und kolportiere ein konformes Wissen. Der Gegensatz zu Tranchirer ist unübersehbar: In der Zeit als er früher das „Ratschlägerwesen“ beherrschte, habe Klomm auf einer „unglaublich niedrigen Stufe“ „eine Art Normal-Nachricht, eine allgemein wenig interessierende Meldung für kopflose Leser“ geschaffen (RW4:8). Tranchirer schreibt bekanntlich für *ratlose* Leser und meint, es würde sich für „Klomm und andere Stubengelehrte lohnen, einmal im Darminhalt von Schmeißfliegen und Küchenschaben zu forschen, um der Wirklichkeit auf den Grund zu gehen“ (RW3:31). Im Streit mit Klomm werden völlig willkürliche Hintergründe und Details genannt – typischerweise wird mehr der Konflikt zwischen ihnen betont, als dass Tranchirer auf einen inhaltlichen Dissens eingeht. *Dr. Klomm* hat die Funktion des ewigen Kontrahenten Tranchirers, während *Dr. A. Wobser*, *Lemm*, *Collunder* etc. als „Kollegen“ auftreten. Die Mit- bzw. Gegenspieler bilden also eine zentrale Voraussetzung der epischen Fiktion, die wichtiger ist als ihre „Eigenschaften“ oder „Ansichten“.

Die Interaktion zwischen Tranchirer und seinen Kollegen akzentuiert die Handlung und zeichnet die Figuren als stabile textuelle Knotenpunkte aus, die durch ihr regelmäßiges Auftreten eine Kontinuität im vielfältigen Beziehungsgeflecht der Stichworte repräsentieren. Der Erzähltheoretiker Wolf Schmid konstatiert dazu, dass literarische Figuren in Bezug auf eine „Geschichte“ eine konstitutive Funktion haben, weil die „Identität und Differenz“ eines „Subjekts des Handelns“ die textuellen Elemente verbinden.⁴⁸ Raoul Tranchirers „Verschwinden“ repräsentiert daher eine

⁴⁸ Wolf Schmid definiert in *Elemente der Narratologie* (2005:13) eine „Geschichte“ infolge textueller Merkmalen und versteht „Narrativität“ als „eine temporale Struktur mit mindestens zwei Zuständen [...], eine Äquivalenz von Ausgangs- und Endzustand, d.h. [...] Identität und Differenz ihrer Eigenschaften [...]. Die beiden Zustände und die sich zwischen ihnen ereignende Veränderung müssen sich auf ein und dasselbe Subjekt des Handelns oder [...] des 'setting' beziehen.“ (Schmid 2005:13f.)

„Differenz“ seiner Identität, die in den Vorworten eine nacherzählbare *Geschichte* mit einem zeitlich-kausalen Handlungsschema etabliert – sogar auch mit einer psychologischen Motivierung in dem Streit mit *Klomm*.

1.2.2 Das Projekt Raoul Tranchirers

Der Ich-Erzähler Raoul Tranchirer verzeichnet in seinen fiktionalen *Ratschlägern* skurrile Ansichten zu Themen wie Konversation, Benimmregeln, Körperlichkeit, Krankheiten und Gefahren des Alltags. Er prägt den Neologismus *Ratschläger* für seine fiktive Untergattung der Ratgeberliteratur, die er aus dem Wort *Schlag* ableitet:

Für die Mannhaftigkeit des Deutschen spricht der Umstand, daß das Wort *Schlag* sich in unserer Sprache in vielen Zusammenhängen bewährt hat. Anschläge, Abschläge, Handschläge, Totschläge, Umschläge sind uns geläufig. [...] Ich habe es zu meiner Aufgabe gemacht, Ratschläge zu erteilen. Mein großer *Ratschläger* ist aus dem Gedanken entstanden, alle jene Erfahrungen und Kenntnisse alphabetisch zu ordnen, welche den täglichen Aufenthalt in der Welt erleichtern oder überhaupt erst ermöglichen. (RW1:7)

Tranchirer erzählt in den Vorworten, seine Absicht sei es, den Lesern „zu Glück und Bewunderung, Ansehen, Reichtum und Appetit, Schmerzlosigkeit und gehobener Stimmung, Vergnügen, Geschmack und Bildung“ zu verhelfen (RW2:6), und seine *Ratschläger* beschreiben daher die „Mittel und Wege, ein richtiges Leben zu führen“ (RW3:6). Die Stichworte verkörpern seinen Fokus auf eine „Fülle von Lebensregeln und Warnungen zur Verbesserung [der] Lage“ des Lesers (RW1:9), und sie erläutern die vielseitigen Details der *Wirklichkeitslehre*, mit der er den „Gesichtskreis des Lesers zu erweitern und seinen Geist zu vervollständigen“ beabsichtigt (RW1:11).

Die *Wirklichkeitsforscher* beschäftigen sich damit, Begriffe und Phänomene idiosynkratisch zu beschreiben, wobei die oben dargestellte Enzyklopädie- und Ratgeberliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts und ihre Ansprüche auf Universalität und Anwendbarkeit zitiert und grundsätzlich verdreht werden: Im lehrhaft-musealen Ton kündigen Tranchirer und seine Kollegen die Brauchbarkeit ihrer Abhandlungen und Broschüren an, während die Themenauswahl und die sprachliche Gestaltung jene

behauptete Nützlichkeit und Zweckmäßigkeit gleichzeitig untergraben.⁴⁹ Entsprechend habe *Dr. Wobser* mit seiner Schrift *Die Kunst, sinnreich zu quälen. Ein Handbuch für die, welche davon Gebrauch machen wollen* (RW3:6) eine Wissenslücke über das *Quälen* zu füllen versucht, als gäbe es Leser, „die davon Gebrauch machen wollen“ und einen Bedarf an das oxymoronische „sinnreiche“ „Quälen“ hätten. Exemplarisch für diese Tendenz ist das Titelblatt des ersten *Ratschlägers*, an dem die im Buch besprochenen Themen über 33 Zeilen vorweggenommen werden – was z.B. als eine direkte Parodie des barocken Titelblatts des *Zedler* (1732) gelesen werden kann.⁵⁰ Tranchirers Wirklichkeitslehre parodiert enzyklopädische Schreibweisen und führt sie durch übertriebene, triviale und scherzhafte Zusammenstellungen nicht-passender Kategorien und Themen ins Komische. Er liefert

Beratungen, Hinweise, gesammelte Erkenntnisse und Ansichten für unterschiedliche Gelegenheiten, Früchte der Beobachtung und des Nachdenkens mit brauchbaren Auskünften aus dem Erfahrungsschatz des Verfassers, [...] unvergeßliche Aussprüche und Anregungen, niedergeschrieben für die heutigen, harten Zeiten zur Aufklärung von Mißverständnissen und zur Verdeckung des schlechten Geschmacks, [...] Einführungen in die Verbesserung der Menschenkenntnisse und der geschlechtlichen Übungen zur Förderung der Zufriedenheit aller Beteiligten, samt einer Anleitung zur Ausführung des Bergführersberufs, nebst einleuchtenden Vorstellungen einer auf Tatsachen gegründeten freimütigen Erörterung der allgemein herrschenden Lage und einigen gründlichen Andeutungen über die Macht der Wahrheit und ihrer Benutzung im täglichen Leben, Aufklärungen über die Behandlung des Fleisches, Abhandlungen über das Verhalten zur Vermeidung von Übertreibungen, [...] Überblicke über den heutigen Stand der Dinge, Naturwunder und Ländermerkwürdigkeiten, Handbuch für bessere Tage mit Anhaltspunkten für das persönliche Wohlergehen und Beispielen zur Unglücksverhütung,

⁴⁹ Den Anschein von Grundforschung suggerieren auch Schriften wie *Die Grundsachen* [sic!] *der Nahrungsaufnahme* des Kollegen Lemm (RW2:80), Tranchirers *Die Folgen der Feuchtigkeit* (in „Trockenheit, RW2:107), Wobsters *Abgerissene Gedanken über die Langeweile und die Mittel, sie zu verscheuchen* (RW4:76) oder Klotz's *Der Geruch des Schweißes* (RW4:125).

⁵⁰ Etwa die erste Hälfte des Titel im *Zedlers* ersten Band (1732) lautet *Grosses, vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste welche bishero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden. Darinnen so wohl die Geographisch-Politische Beschreibung des Erd-Kreyses, nach allen Monarchien, Kayserthümern, Königreichen, Fürstenthümern, Republicken, freyen Herrschaften, Ländern, Städten, See-Häfen, Festungen, Schössern, Flecken, Aemtern, Clöstern, Gebürgen, Pässen, Wäldern, Meeren, Seen, Inseln, Flüssen und Canälen. Sammt der natürlichen Abhandlung von dem Reiche der Natur [...] Als auch eine ausführliche Historisch-Genealogische Nachricht von denen Durchlauchten und berühmtesten Geschlechtern in der Welt: den Leben und Thaten deren Kayser, Könige, Churfürsten und Fürsten, grosser Helden, [...] des adelichen und bürgerlichen Standes, der Kauffmannschafft, Handthierungen, Künste und Gewerbe, ihren Innungen, Zünften und Gebräuchen, [...], aller in denen KirchenGeschichten berühmten Alt-Väter, [...], Endlich auch ein vollkommener Inbegriff der allergelehrtesten Männer, berühmter Universtitäten, [...], sammt der Erklärung aller darinnen vorkommenden Kunst-Wörter u.s.f. enthalten ist.*

Enttäuschungsvermeidung, Entscheidungsverhinderung, mit einem Verzeichnis verblüffender Schicksalstips, Gesundheitsversuche, Vergnügungsübungen, Zerstreuungsangebote, Zimmerkunststücke, größerer Solo-Scherze und einer Anleitung zum Handeln in alphabetischer Reihenfolge. (RW1: *Titelblatt*).

Tranchirers „gesammelte Erkenntnisse“ funktionieren dabei eindeutig auf der Seite der „Vergnügungsübungen“, da seine „Andeutungen über die Macht der Wahrheit und ihrer Benutzung im täglichen Leben“ den sonst skurrilen Themen seiner Wirklichkeitslehre mit ironischer Perfektion entsprechen. Tranchirers Verfahren täuscht mit einer „*Mimikry-Miene*“⁵¹ den Schein eines authentischen Erklärungsvermögens vor, dem aber die Kombination von Elementen der Enzyklopädik mit inkongruenten Themen permanent unterläuft. Denn die von Tranchirer beschriebenen Phänomene erhalten in seinen Darstellungen neue, rein imaginäre Eigenschaften, die den enzyklopädischen Strukturen ihre Funktion nehmen und das *Medium* Lexikon ironisieren.

Tranchirer werde das Leben der Leser „durch Ratschläge“ verbessern (RW2:6) und ihnen dazu verhelfen, „die Wirklichkeit zu erkennen, zu beherrschen und zu überstehen“ (RW3:6). Die ständige Wendung an seine fiktiven Leser suggeriert, dass es einen tiefgründigen Empfang seiner Bücher und Schriften in einer „tiefen“ Öffentlichkeit gäbe, mit deren Diskussionen und Kontroversen der Leser schon einverstanden sein werde. Sein erster *Ratschläger* will ja in fünf Bänden gedruckt und ein „Erfolg“ geworden sein, da er „in vierzig Sprachen übersetzt“ sei und unter den Lesern „von Hand zu Hand“ gehe (RW1:10). Unter den Kollegen herrsche ebenfalls Einigkeit über die Wichtigkeit der Werke Tranchirers, der sich nur zu den „allerwichtigsten Anlässen“ (RW5:153) geäußert habe. Wobser nennt im Vorwort zu *Tranchirers letzte Gedanken* die dort „im Nachlaß aufgefundenen 240 Stichworte“ „das eigentliche Kernstück der *Wirklichkeitslehre*“ – denn „die Vollkommenheit seiner Behauptungen hat einen Punkt erreicht, von dem aus es völlig unmöglich ist, etwas Besseres, geschweige denn etwas anderes zu behaupten.“ (RW4:8). Tranchirer bringt „wie immer nur das Wesentlichste und zwar so, daß meine Leser ihr eigenes Körper- und Tagesleben wirklich begreifen können, ohne den Kopf mit unnützen Dingen anfüllen zu müssen“, und er widerspricht der Ansicht, dass

⁵¹ Den Ausdruck benutzt Michael Maar in seiner Rezension von *Tranchirers Welt- und Wirklichkeitslehre* in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung, 20.7.1991, nachgedruckt in Wolf 2002, a. a. O., S. 50-53, hier: S. 51.

es „andere als die von mir beschriebenen“ Verhältnisse gibt (RW1:9). Seine „Besichtigung der Wirklichkeit“ (RW6:156) repräsentiere eine Hoffnung der „unter Krankheit, Siechtum und Ratlosigkeit schmachtenden Menschheit“ (RW1:8), da er als „Mitglied der britischen Kopfschmerzgesellschaft“ eine neue „Wirklichkeitsfabrik“ gegründet und Reden gehalten habe für die Bevölkerung von London, „deren trostlose Lage nur durch den Schnapsgenuß verbessert werden könnte.“ (RW5:152).

Tranchirer überbietet die disziplinäre Wissensordnung und beschreibt die komischen und grausamen Details noch ungesehener Objekte, die der Öffentlichkeit nach seinem „Verschwinden“ unzugänglich bleiben werden. Der im Vorwort zum vierten Band der Enzyklopädie in die Fiktion eintretende Autor Ror Wolf führt dazu aus: „Tranchirers Gedanken über Bewegungen und vor allem über die Vermeidung von Bewegungen, über Tische, Töne und Tiere, sind unerreicht und werden es bleiben.“ (RW4:6). Der „Erfinder der großen Weltmaschine“ – erzählt Ror Wolf – sei ein „aufmerksamer Beobachter der Verhältnisse, ein Förderer menschlicher Bewegungen, ein Kenner der fressenden Flechten, der feuchten Moose und düsteren Pilze“ gewesen (RW4:7), der den Leser auf eine Entdeckungsfahrt durch neue Welten mitnimmt – durch Tranchirers Forschungen und seine Beschreibungen gewinnt die phantastische, widersprüchliche Welt der *Wirklichkeitsforscher* scheinbar an Konturen, jedoch bilden die Informationen kein einheitliches Gebilde des Tranchirer. Die „letzten“ Beobachtungen und Vermutungen über Tranchirer im „Nebel“ und im „Hotelzimmer“ entsprechen der nebulösen Tätigkeit Tranchirers: er befinde sich an unbekanntem Orten und beschäftige sich mit unbekanntem Themen, um seine Wirklichkeitslehre in Ruhe weiterzuführen.

Die *Ratschläger* werden mit einer simulierten enzyklopädischen Selbstsicherheit präsentiert, und entsprechend schreibt Kay Sokolowsky⁵² über Raoul Tranchirer, er überziehe „eifrig und zornig“ seinen Büchern eine Patina der Ratschlägerliteratur des 18. und 19. Jahrhundert“ und führe dabei die „Verfallszeit sämtlicher letzter Wahrheiten aufs Eleganteste“ vor. Tranchirers „Gruselkabinett aus Halluzinationen und Irrwegen“ kennzeichne seine „monströse Selbstüberschätzung“, derzufolge er seinen „Erkenntnisschrott“ mit einem „imperialen Gehabe“ verkünde. Barbara Raschig stellt in ihrer Dissertation über Ror Wolf, *Bizarre Welten*, in Bezug auf die Fiktionalisierung enzyklopädischer Strukturen fest, „Ror Wolf entdeckt im

⁵² Kai Sokolowsky: „Tranchirers letzter Abschnitt“. In: Wolf 2002 a. a. O., S. 22-26, hier: S. 23.

reproduzierbaren Schematismus der vermeintlich allgemeingültigen Welterklärungsmodelle eine Fiktionalität, deren Unzulänglichkeit gerade wegen ihres Totalitätsanspruchs offensichtlich ist.“⁵³ Die entfunktionalisierten enzyklopädischen Formationen erzeugen aus der historisch definierten Schreibweise eine neue Darstellungsweise, die jede Ernsthaftigkeit verstellt und aus dem enzyklopädischen Format ein neues erzählerisches Potential realisiert.

Die Bücher geben Anweisungen zum „richtigen“ Verhalten in gebildeten Kreisen, in denen bürgerliche Tugenden wie Höflichkeit, Korrektheit und Nützlichkeit gepflegt werden. Hans-Jürgen Linke⁵⁴ schreibt über den ersten *Ratschläger*, er sei „ein facettenreiches Zerrbild bürgerlichen Lebens, ein alphabetisch geordneter Alptraum monströser Alltäglichkeit. [...] Jeder Ratschlag definiert zugleich eine Gefahr: sich falsch zu verhalten, sich zu blamieren, die Kontrolle zu verlieren [...]“. Tranchirer hält seine Rolle als bürgerlicher Aufklärer in allen Stichworten unermüdlich aufrecht – in der *Wirklichkeitslehre* wird der enzyklopädische Impetus radikalisiert, nützliches und interessantes Wissen zu vermitteln, wozu Kai Sokolowsky präzise beschreibt, dass Tranchirer mit „demonstrativem Optimismus“ und einem ironischen Bewusstsein um den unterhöhlten Verweischarakter der Sprache den Leser in die Irre führt.⁵⁵ Raoul Tranchirer *verweist* in seinen *Ratschlägern* auf nichts, sondern er sieht in seiner eigenartigen Semantik „die Wörter nicht als etwas Gegebenes an, sondern als etwas Unerhörtes, Sensationelles“.⁵⁶ Das Feingefühl fürs Detail ersetzt den Sinn für das Ganze – Raoul Tranchirer reproduziert die enzyklopädische Gründlichkeit mit unproportionaler Konsequenz.

Manfred Stuber⁵⁷ nennt diese Praxis eine „Generalparodie“ auf die Vorstellung von enzyklopädischer Aufklärung, da die Geste des Informierens hier ins Leere laufe: „Ror Wolf erzählt keine Geschichten. Er perpetuiert nur eine Geste, einen Habitus.“ Tranchirer verkehre demnach die „zivilisatorisch-positivistische Hybris des 19. Jahrhunderts mit artistischen Jongliergriffen ins Surreale, ins Groteske“, und die „angestrebte Ordnung der Welt kippt um in Chaos und Vivisektion.“ (ebd.).

⁵³ Barbara Raschig 2000:15.

⁵⁴ Hans-Jürgen Linke: Rezension von *Raoul Tranchirers großer vielseitiger Ratschläger für alle Fälle der Welt*. In: Wolf 2002 a. a. O., S. 27.

⁵⁵ Sokolowsky 2002:25.

⁵⁶ Sokolowsky 2002:23.

⁵⁷ Manfred Stuber: Rezension von *Raoul Tranchirers Welt- und Wirklichkeitslehre aus dem Reich des Fleisches, der Erde, der Luft, des Wassers und der Gefühle*. In Wolf 2002 a. a. O., S. 60-61, hier: S. 60. Zuerst gedruckt in: Mittelbayerische Zeitung, Regensburg. 19./20.11.1991.

1.2.3 Erzählen der Stichworte

Formal können die Stichworte als entkontextualisierte Ereignisse oder Episoden⁵⁸ bezeichnet werden, da Ereignisse und Geschehnisse explizit, aber singulativ beschrieben werden, ohne eine direkte Relevanz für ihre Textumgebungen zu haben oder eine epische Totalität⁵⁹ zu ergeben. Die in den Stichworten geschilderten Ereignisse und Geschehen bilden insofern minimale Geschichten, die einzelne Bezüge zur Rahmenhandlung herstellen, aber auch isolierte Fragmente der erzählten Welt entwerfen. Gérard Genette hat einen sprachlichen Akt als eine *Geschichte* definiert „sobald es auch nur eine einzige Handlung oder ein einziges Ereignis gibt [...], denn damit gibt es bereits eine Veränderung, einen Übergang vom Vorher zum Nachher.“⁶⁰ Den vielen minimalen Erzählungen ist nichts außer ihrer enzyklopädischen Konzeption gemeinsam. Da die *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* die konventionellen Gattungskonventionen überschreitet und die entkontextualisierten Stichworte diskursiv *aufeinander* folgen und nicht *auseinander* hervorgehen,⁶¹ ist das Konzept einer zusammenhängenden *Geschichte* nicht mehr angebracht: Das Lexikonformat schließt einen kausal-zeitlichen *Plot* aus; mimetische, lebensweltliche oder moralische Kategorien entfallen. Die Montage enzyklopädischer Strukturen, Formate und Redensarten reproduziert ironisch die Funktionen der Gattungsvorlage, wobei auch die *Ich*-Figur ihren *Tiefsinn* ebenfalls als Parodie entlarvt; sie hat eine parodistische Haltung zur Vorlage, zum Wissen und zum eigenen Werk.

Was Tranchirers Erzählweise betrifft, demonstriert der Artikel *Geschichte* die Abkehr von traditionellen Erzählkonventionen, indem er die Art und Weise „zerlegt“, wie in einer Erzählung die Abfolge von Ereignissen in Form von Handlungs- oder Gedankenreferaten mimetisch-realistisch wiedergegeben werden. Der Artikel demonstriert exemplarisch die Auflösung eines kohärenten Narratives durch spielerische Segmentierung, denn Tranchirers Wiedergabe der inhaltlichen Elemente hält die Gliederung der Ereignisse aufrecht, zerlegt aber ihre sprachliche Gestaltung in

⁵⁸ Martinez/Scheffel 1999:110.

⁵⁹ Vgl. dazu Martinez/Scheffel 1999:126.

⁶⁰ Gérard Genette: *Die Erzählung*. München: Fink 1994. S. 202.

⁶¹ Martinez und Scheffel definieren eine „Geschichte“ als kausal verbundene Ereignisse mit einer inhaltlichen *Motivierung* des Handelns, wobei die Ereignisse einer epischen Geschichte *auseinander* hervorgehen und nicht nur *aufeinander* folgen. (Martinez/Scheffel 1999:109ff).

„analytische“ Bestandteile – ähnlich wie er das enzyklopädische Aufschreibesystem übernimmt, aber seine einzelne Bestandteile auf den Kopf stellt. Tranchirers „abstrakte Repräsentation“ einer Geschichte hebt die „essentiellen“ Ereignisse übertrieben sachlich und deshalb komisch hervor:

Geschichte. Das Verfassen von kleinen Geschichten gehört zu den Aufgaben eines im Leben stehenden Menschen. Es ist nicht nur eine Möglichkeit, die Wartezeit zu verkürzen, sondern sich obendrein bei seiner Umgebung beliebt zu machen; freilich gehört etwas Übung dazu und das, was wir den Plan oder die Gliederung nennen wollen. Der Geschichte *Johann der muntere Seifensieder* sollte man etwa die folgenden Stichworte zugrunde legen: Johann. Seifensieder. Fleiß. Mäßiges Auskommen. Sehr heiter. Fröhliche Lieder. Bei der Arbeit. Die ganze Nachbarschaft kennen. Sich ihrer erfreuen. Aber einer. Böser Nachbar. Verdruß empfinden. Reicher Finanzrat. Üppig leben. Viel Essen. Trinken bis in die späte Nacht. Morgens lange schlafen. Gestört werden. Gesang des Seifensieders. Beschwerden. Singen verbieten.

– Natürlich muß nicht jede Geschichte so traurig ausgehen wie diese. Ein Beispiel für eine gut ausgehende Geschichte wäre *Die Einsame Hütte am Berge*, die nach der folgenden Anweisung zu verfassen ist: Beschreibung der Berge. Auftritt des ehrlichen Holzfällers mit seiner Frau und seinen vier Kindern. Bericht über das Herannahen eines sehr strengen Winters. Mitteilungen über das Schneefallen. Bemerkungen über die zugeschneite Hütte und das Entsetzen der Holzfällerfamilie. Vergebliche Versuche, die Tür zu öffnen. Kein Licht, keine Luft, kein Laut. Hinweise auf den Kummer der Bewohner. Vergebliche Versuche, den Schnee zu entfernen. Stochern im Rauchfang. Gedanken über die Aussichtslosigkeit der Lage. Betrachtungen der zunehmenden Not der Eingeschneiten. Aufzehrung der letzten Lebensmittel. Vorschlag des älteren Knaben, ihn zu schlachten, damit die Familie zu essen hat. Abwehr der Mutter. Schwanken des ehrlichen Holzfällers. Plötzlich ein Poltern in der Küche. Schilderung einer Gemse, die durch den Rauchfang gefallen ist. Große Freude und darauffolgendes Essen. Schlußfolgerung: Man kann aus jeder Geschichte gute Lehren ziehen, auch aus dieser. (RW3:60-64).

Die Geschichten enthalten Konstellationen „realistisch“ handelnder Figuren, die an motiviert *auseinander* hervorgehenden Ereignissen teilnehmen und an einem Konflikt mit einem Umschlag von Glück bzw. Unglück in den gegensätzlichen Zustand beteiligt sind. Die übertrieben knappen Erzählelemente verfremden dabei die „Essenz“ der Geschichten, da der „Inhalt“ in einer neuen Form präsentiert wird, die die konventionelle – und deshalb für die Konstitution einer Geschichte *wesentliche* – Funktionsweise epischen Erzählens außer Acht läßt – die Aufmerksamkeit wird in neuer Weise auf das Geschehen gelenkt, ganz unterschiedlich von der Art und Weise, wie eine Lehrgeschichte einen Handlungsvorlauf repräsentiert. Das *Spiel* mit

diskursiven und inhaltlichen Konventionen des Erzählens rückt somit in den Vordergrund. Die Zerlegung der mimetisch-moralischen Erzählkategorien setzt sich dabei mit den stereotypen Figuren einer „Geschichte“ auseinander und parodiert ihre traditionell vorkommende Einfachheit durch Beschreibungen, die mit ihren paradigmatischen moralischen Eigenschaften brechen: Angaben wie „sehr heiter“ oder „Vorschlag des älteren Knaben, ihn zu schlachten“ bzw. „Schwanken des ehrlichen Holzfällers“ zeigen Tranchirers parodistische Haltung zu den Erzählstereotypen, indem hier „unpassende“ und groteske Elemente in die konventionelle Reihung aufgenommen werden. Die formale Zerlegung und thematische Kontamination nehmen den inhaltlichen Elementen ihre Funktion als „Repräsentationen“ eines äußeren Geschehens und potenzieren ihren Witz als eigengesetzliches Spiel mit traditionellen, einfachen Geschichten.

Tranchirer urteilt über die „Geschichte“, sie solle ein Mittel zur Verkürzung der „Wartezeit“ und zur Erlangung von Popularität in der „Umgebung“ des Lesers sein – „gute Lehren“ und Unterhaltung seien ihre moralischen und sozialen Funktionen. Die Ironie dieser Definition ist offenkundig, denn die „gute Lehre“ Tranchirers liegt nicht in der „Moral“ der Geschichte, sondern in der Form der Darstellung. Seine spielerische Entlarvung der mimetischen Erzählkategorien hebt einerseits die Distanz zu der traditionellen Erzählpoetik hervor, während andererseits die Geschichten nachvollziehbar bleiben. Indem Tranchirer die einfache Geschichte ent- und rekontextualisiert, findet ein Wechsel statt zwischen dem ironischen Spiel und der Darstellung selbst. Der Artikel *Geschichte* zeigt, wie Ror Wolfs Texte zwischen Behauptung und Aufhebung der Behauptung schwanken – wobei die Geschichten mit spielerischem Grundton rekonstruiert werden und die eigene, spielerische Erzählweise in den Vordergrund gestellt wird.

1.3 Enzyklopädie und Gegen-Enzyklopädie

Die gattungstypologische Bestimmung der *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* ist problematisch, weil die literarische Fiktionsenzyklopädie sich mit dem enzyklopädischen Format und der enzyklopädischen Ernsthaftigkeit auseinandersetzt und sowohl die Enzyklopädie- als auch die Fiktionserfahrung in Frage stellt. Was ist

aber unter dem Begriff der fiktionalen Enzyklopädie bzw. der enzyklopädischen Fiktion zu verstehen? Andreas Kilcher geht auf die Beziehung zwischen realen, „philosophischen“ und literarischen, „artistischen“ enzyklopädischen Schreibweisen ein und untersucht ihre jeweiligen ästhetischen Formationen. Als *poetische Enzyklopädien* gelten literarische Texte, „die eine enzyklopädische Konstitution aufweisen“ und deren formales Kriterium die „Konstruktion einer enzyklopädischen Einheit bzw. Vielheit des Wissens im Medium der Literatur“ ist.⁶² Die artistische Enzyklopädie kann die Kategorien des Wissens „multi-thematisch“ gestalten, da Formationen der artistischen Enzyklopädie prinzipiell keine vorgeschriebenen thematischen Grenzen unterliegen.⁶³ Kilcher diskutiert den Gattungsbegriff mit Bezug auf die theoretischen Ansätze von Northrop Frye⁶⁴ und Hilary Clark⁶⁵, wobei er die literarische Enzyklopädie als eine „in der Funktion sowie in der Form deutlich erkennbare enzyklopädische Disposition des literarischen Textes“ bestimmt: Literarische Enzyklopädien sind Texte, „die eine enzyklopädische Funktion aufweisen und diese in einer literarischen Form umsetzen.“⁶⁶

Auf der Seite der „ernsten“ Enzyklopädien findet sich der Anspruch auf thematische Universalität und die Forderung nach übersichtlichen Verweisen. Abstraktion, Präzision und Kohärenz sollen dem Leser eine übersichtliche Faktenauswahl zur Verfügung stellen, was Kilcher eine „ästhetische Geste der Totalisierung“ nennt⁶⁷ – denn auch die reale Enzyklopädie ist rhetorischer Natur und bedient sich in jedem Fall figürlicher, kompositorischer – und deshalb ästhetischer – Schreibweisen.⁶⁸ Der Totalitätsanspruch ist ästhetisch in seiner Annahme eines die

⁶² Kilcher 2003:16.

⁶³ Kilcher 2003:36.

⁶⁴ Northrop Frye stellt in seiner *Analyse der Literaturkritik* (1964:60f.) die These auf, die zwei enzyklopädischen Hauptformen Epos und Satire seien strukturell (oder „anatomisch“) an ihrer episodischen Wissensordnung zu erkennen. Er betont in seiner Bestimmung der fiktionalen Enzyklopädie kategorisch festgelegte gattungspoetologische Kennzeichen, die der Eigenart eines Textes wie Ror Wolfs *Enzyklopädie* nicht angemessen scheinen.

⁶⁵ Hilary Clark definiert in *The Fictional Encyclopaedia* das „Enzyklopädische“ im literarischen Kontext als den umfangreichen Einbezug und Anordnung wissenschaftlicher Fakten und Referenzen (1990:vi). Von bestimmten formalen Kriterien ist nicht die Rede, sondern nur von enzyklopädischen „Funktionen“ der Wissensformation: „Encyclopaedism is that impulse betrayed in a text when it gathers and hoards bits of information and pieces of wisdom following the logic of their conventional (metonymic) associations in the writer's culture.“ (1990:vii). Diesem „enzyklopädischen Modus“ zufolge schließe die fiktionale Enzyklopädie Werke wie Homers *Illias*, Cervantes' *Don Quixote* und Joyces *Ulysses* ein.

⁶⁶ Kilcher 2003:39.

⁶⁷ Kilcher 2003:16.

⁶⁸ Friedrich Nietzsche erkannte die grundsätzliche Figürlichkeit der philosophischen und wissenschaftlichen Sprache und bereitete somit den Grund einer rhetorischen Analyse der

Totalität umfassenden Lexikons. Die alphabetische Ordnung wurde zur Erlangung von Übersichtlichkeit und Neutralität eingeführt, wobei sie auch zur Stilisierung der Wissensdarstellung beigetragen hat. Folglich beherbergt die alphabetische Aufschreibung ein Potential der literarischen Transformation und Ästhetisierung, und Kilcher führt aus, die Alphabetisierung stelle eine ästhetisierbare Stilisierung der Enzyklopädie dar:

Das alphabetisch geordnete Wissen der Enzyklopädie verkörperte eine Ästhetisierung der Tatsachen: Wo sich nicht mehr eine klar strukturierte Welt, sondern eine arbiträre Sprache als das Ordnungsprinzip des Wissens erweist, wird die enzyklopädische Ordnung zunehmend interpretierbar, konstruierbar – und damit auch ästhetisierbar.⁶⁹

Als „neue ästhetische Möglichkeiten der Enzyklopädie“ sieht Kilcher „die Fragmentierung und Versprachlichung des Wissens im Zuge seiner Alphabetisierung“.⁷⁰ Da auf der Seite der *literarischen* Enzyklopädie keine vorgegebenen Konventionen oder Regeln vorliegen – jeder Autor kann ja die Schreibweisen und Formationen anderer Diskurse fiktionalisieren – entstehen fiktionale Enzyklopädien in der flexiblen Übernahme und Umformung der etablierten Konventionen der Enzyklopädie. Ihre stilistischen und strukturellen Merkmale werden ästhetisiert, übernommen und überboten – beispielsweise von Ror Wolf. Weil artistische Enzyklopädien weder enzyklopädischen Konventionen noch solchen der konventionellen Gattungspoetiken folgen, kann die artistische Enzyklopädie sowohl „ernste“ wie „literarische“ Schreibweisen einbeziehen und transformieren. Dabei hat die literarische Enzyklopädie kaum literarische Vorgänger. Die Vermengung zweier Diskurse ordnet der artistischen Enzyklopädie ein neues ästhetisches Potential zu, wie Andreas Kilcher es formuliert:

Artistische Enzyklopädie im Zwischenbereich zwischen Enzyklopädie und Literatur ist demnach Gegen-Enzyklopädie und zugleich Gegen-Literatur: aus philosophischer und wissenschaftlicher Sicht erscheint sie als deformierte und karnevalisierte Ordnung, aus der Sicht einer wie auch immer klassischen Ästhetik als unzumutbar überfrachtete Literatur.⁷¹

Wissenschaftssprache. Er nannte die 'Wahrheit' ein „bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen; kurz eine Summe von menschlichen Relationen [...]: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, daß sie welche sind, Metaphern, die sinnlich abgenutzt und kraftlos geworden sind.“ (Nietzsche 1980:880).

⁶⁹ Kilcher 2003:178.

⁷⁰ Kilcher 2003:179.

⁷¹ Kilcher 2003:14.

Das Vorkommen enzyklopädischer Strukturen im literarischen Text hebt den poetologischen Gegensatz zwischen schöner Literatur und autoritativem Wissen auf und schafft einen sowohl enzyklopädischen wie literarischen Text, in dem das enzyklopädische System „apologetisch vorgezeigt oder kritisch reflektiert, ästhetisch transformiert, überboten und parodiert“ wird.⁷²

Demzufolge werden sowohl die Grenzen der Wissensaufschreibung wie die der Fiktion in *Raoul Tranchirers Enzyklopädie für unerschrockene Leser* überschritten. Die ästhetische Geste der Totalisierung wird von Raoul Tranchirer rhetorisch überboten und das enzyklopädische Narrativ in einer multi-thematischen Gestaltung der fiktiven „Wirklichkeitsforschung“ und deren „Öffentlichkeit“ eingesetzt. Die *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* hat mit ihrem enzyklopädischen Aufschreibesystem im literarischen Kontext parodistischen Charakter und liefert einen bedeutsamen Beitrag zur Gattung der fiktionalen Enzyklopädien.⁷³ Die Frage, inwiefern sich die *Enzyklopädie* auf die historische Gattungsvorlage bezieht, wurde allerdings noch nicht beantwortet. Tranchirers Haltung soll in Bezug auf Ansätze der Parodie untersucht werden, um Voraussetzungen für eine Beschreibung der sprachlichen und thematischen Eigenschaften der Gattungsparodie zu schaffen.

⁷² Kilcher 2003:16.

⁷³ Zu dieser Gattung zählen etwa Werke wie Gustave Flauberts *Wörterbuch der Gemeinplätze* und Ambrose Birces *The Devil's Dictionary*. Im weiteren Sinne wäre auch ein Werk wie Borges' *Ficciones* dieser Gattung zuzurechnen. Eine ausführliche Übersicht der zentralsten enzyklopädischen Fiktionen liefert Andreas Kilcher 2003:302-310.

2 Parodie, Wortspiel, Phantastik

2.1 Das parodistische Verfahren

2.1.1 Kurze Theorie der Parodie

Die Parodie wird in Sachwörterbüchern und Reallexika der Literaturwissenschaft als *Neben-* oder *Gegengesang* definiert, der auf eine bekannte Vorlage gerichtet ist, wie z.B. „ein Werk, das Œuvre eines Autors, einen Epochenstil oder ein Genre“.⁷⁴ Der Aspekt des *Gegengesangs*, in der Theoriebildung zur Parodie im 20. Jahrhundert auch *Bezugnahme* genannt, ist die wichtigste Grundlage für ein differenziertes Verständnis des „Parodistischen“, das den parodistischen Text mit seinen Vorlagen intertextuell vernetzt sieht.

Gérard Genette nennt intertextuelle Beziehungen 'Transtextualität' und liefert in *Palimpseste*⁷⁵ eine differenzierte Analyse von deren wichtigsten Formen. Genette betrachtet die „Parodie“ als eine zentrale Variante der Transtextualität und definiert sie als die intertextuelle *Kopräsenz* eines Prätextes in einem später folgenden *Hypertext*. Bei dieser Ableitung bezieht sich der parodistische Hypertext in „mehr oder weniger offensichtlicher Weise“ auf den Prätext und funktioniert diesen mittels *Transformation* zu einem neuen Text um.⁷⁶ Genette unterteilt die parodistische intertextuelle Vernetzung eines Hypertextes mit seinen Prätexten in fünf Kategorien zunehmender Abstraktion,⁷⁷ wobei Kenntnisse der Vorlage eine „Lektürebedingung“ für ein adäquates Verständnis des Parodietextes und dessen Funktion sind⁷⁸ – der Prätext ist ein Modell zur Konstruktion eines neuen Textes. Dabei ist die Parodie eine „Bedeutungsänderung durch minimale Transformationen“⁷⁹, deren Strukturen einigermaßen erhalten bleiben müssen, um die intertextuelle Vorlage der Parodie verständlich zu markieren.

⁷⁴ Brockhaus, (Der Literatur-). Hrsg. von Werner Habicht, Wolf-Dieter Lange u. a. Mannheim: F. A. Brockhaus 1988 III, 48.

⁷⁵ Gérard Genette: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993.

⁷⁶ Genette 1993:15.

⁷⁷ Genette versteht Intertextualität als 1. „Kopräsenz zweier Texte“, z.B. Zitat, Plagiat und Anspielung, 2. „Paratextualität“ im Sinne von Beziehungen zwischen Text und Titel, Überschriften, Manuskripte und früheren Fassungen, 3. „Metatextualität“ im Sinne von direkten oder indirekten Kommentaren und Auseinandersetzungen mit dem Prätext, 4. „Hypertextualität“, die den Vorlagentext überlagert und ihn zur Folie macht – und ihn ohne direkte Erwähnung transformiert und schließlich 5. „Architexte“ zur Festlegung literarischer Texte auf historisch bestimmte Gattungstypen wie Roman, Novelle oder Drama. (Genette 1993:10-15)

⁷⁸ Genette 1993:32.

⁷⁹ Genette 1993:40.

Die Parodie wird gattungspoetologisch neben der Travestie und dem Pastiche angesiedelt; während die Parodie als eine Übernahme stilistischer Merkmale definiert wird, gilt die *Travestie* als eine Übernahme thematischer Merkmale.⁸⁰ Genette stellt solchen normativen Typologisierungen von Parodie, Travestie, Pastiche etc. den Begriff eines *Registers* parodistischer Funktionen entgegen,⁸¹ das literarische Texte in ein funktionelles kreisförmiges Modell mit sechs Kategorien der Transformation integriert. Transformierende Hypertexte können demnach *spielerisch, ironisch, humoristisch, satirisch, polemisch* oder *ernst* sein, wobei die meisten „parodistischen“ Texte in den drei ersten Kategorien zu verorten sind. Denn Parodien imitieren andere Texte und transformieren sie spielerisch, was im Gegensatz zu satirischen und ernsten Transformationen einen hohen Anteil an humoristischen Elementen einschließt. Im Vergleich mit der Parodie bezieht sich die *Satire* weniger auf eine Vorlage, übt dafür direktere Kritik an bestehenden Verhältnissen; sie ist eine literarische Verspottung von „Mißständen, Unsitten, Anschauungen, Ereignissen, Personen und Literaturwerken“.⁸² Ich möchte hier keine endgültige Grenze zwischen den beiden Gattungen ziehen, denn die Parodie enthält sowohl satirische als auch ironische Elemente, sodass eine genaue Definition und Unterscheidung weder relevant noch nötig ist. Auf die Beziehung zwischen Parodie und Ironie komme ich im Kapitel 4 zurück.

Genettes Begriff der parodistischen Transformation versteht Andreas Höfele als *Imitation, Abweichung* und *Komik* in Kombination mit der Kategorie des „Spiels“.⁸³ Höfele begründet seinen Parodiebegriff nicht mit Kategorien wie „Stil“ oder „Thema“, sondern mit Bezug auf Ludwig Wittgensteins Ausführungen zur Bedeutung eines Begriffs.⁸⁴ Er stellt mit Bezug auf das „notorisch schwer zu Formulierende“

⁸⁰ Gero von Wilpert definiert in dem *Sachwörterbuch der Literaturwissenschaft* die Parodie als eine „Beibehaltung der äußeren Form (Stil und Struktur), doch mit anderem, nicht dazu passendem Inhalt“ (Wilpert 1989:660), während er die *Travestie* als „Beibehaltung des Inhalts und Wiedergabe dessen in einer unpassenden und durch die Diskrepanz zwischen Form und Inhalt lächerlich wirkenden Gestalt“ bestimmt (1989:966).

⁸¹ Genette (1993:45) trennt die satirischen Gattungen von den nichtsatirischen und stellt eine satirische und transformierende Funktion bei der „Parodie im engeren Sinn“ und bei der „Travestie“ fest.

⁸² Gero von Wilpert 1989:671.

⁸³ Andreas Höfele: *Parodie und literarischer Wandel. Studien zur Funktion einer Schreibweise in der englischen Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1986, S. 20.

⁸⁴ Höfele erlangt einen flexiblen Parodiebegriff mit Bezug auf Ludwig Wittgensteins Begriff der *Familienähnlichkeiten*, da Wittgenstein in den *Philosophischen Untersuchungen* für ein „normalsprachliches“ Verständnis von Begriffen plädiert. Ein Begriff kann brauchbar und sinnvoll sein, ungeachtet der feineren Typologisierungen: „Wir sehen ein kompliziertes Netz von Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen. Ähnlichkeiten im Großen und Kleinen.“ (Wittgenstein 1984,

aller Parodien die Merkmale *Nachahmung* und *Abweichung* bei den meisten parodistischen Texten fest.⁸⁵ Das Konzept einer Parodie lasse sich nur in Bezug auf eine Vorlage definieren, wobei die Faktoren *Nachahmung* und *Abweichung* mit je unterschiedlicher Betonung zu verstehen seien.⁸⁶ Höfele beschreibt die *Imitation* und *Inversion* des Originals als ein Grundprinzip der Parodie, wobei sich die Inversion auf einer Skala darstellen ließe, „die von epigonaler Imitation über die Parodie bis zum Gegenpol völliger Umkehr, Abkehr, Gegenbildlichkeit reicht“.⁸⁷ Die Parodie ist demnach keine Imitation, sondern ein „Gegenpol“ der Vorlage. Höfele sieht in der Parodie nicht nur eine mögliche Überschreitung der Gattungen, sondern auch ein Potential zur Erfindung und Entwicklung neuer Gattungsformationen, denn er stellt über die historische Dimension der Parodie fest, „ein Zusammenspiel von Nachahmung und Abweichung ist bei jedem neuen Kunstwerk, bei der Evolution jeder Gattung zu beobachten.“⁸⁸

2.1.2 Tranchirers parodistische Haltung

Inwiefern tangieren die parodistischen Elemente der *Ratschläger* das Gattungsvorbild? Was leisten sie unabhängig von den parodistischen Transformationen?

Was die Titel, die Selbstvorstellung und die Rechtfertigung der eigenen Autorität betrifft, transformiert *Raoul Tranchirers Enzyklopädie für unerschrockene Leser* abweichend Konventionen der Enzyklopädie- und Ratgeberliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts. Die übernommene alphabetische Form erweist sich mit Gérard Genettes Begriffen als ein konsequent eingehaltenes intertextuelles Modell, innerhalb dessen die enzyklopädische Ernsthaftigkeit in einer spielerischen, ironischen und humoristischen Form umgesetzt wird. Andreas Höfele zufolge liegt eine „abweichende Nachahmung“ der Gattungsvorlage vor, da Details der Gattungsvorlage

§66); „Und mit wieviel Häusern, oder Straßen, fängt eine Stadt an, Stadt zu sein?“ (§18). Im Fall einer Parodie ist der inkongruente *Bezug* das notwendige Kriterium und nicht stilistische Wesensmerkmale des Textes. Vgl. dazu auch Beate Müller, *Parodie und Intertextualität*, Trier 1994, bes. S. 31-50.

⁸⁵ Höfele 1986:18.

⁸⁶ Es gibt folglich „keine Grenze, innerhalb derer nur Parodien anzutreffen sein werden. [...] Zweifelsohne ist mit der Dialektik von Imitation und Abweichung ein Wesentliches der Parodie erfasst, doch eben kein ausschließlich in ihr Auftretendes.“ (Höfele 1986: 20).

⁸⁷ Höfele 1986:23.

⁸⁸ Höfele 1986:20.

wie Titel, Argumentation und Themen verdreht, übertrieben und vergrößert werden, und die parodistische Bezugnahme kann mit Höfeles Begriffen eine „Umkehr, Abkehr und Gegenbildlichkeit“ genannt werden, da die Vorlage satirisch-komisch umgebildet wird. Diesbezüglich sollen unten die Gegenbildlichkeit und ihre Funktion für die thematische Subversion der Gattungsvorlage beschrieben werden.

Raoul Tranchirer übernimmt und übertreibt den rhetorischen, autoritativen Duktus der historischen Ratgeberliteratur, aufgrund der Erscheinungsform redaktionelle Autorität und Ansprüche auf Universalität zu behaupten. Er will das „Wesentlichste“ vermitteln und meint, dass es „kaum eine Frage, ein Bedürfnis, eine Lebensverlegenheit gibt, auf die ich nicht eine erschöpfende Antwort gefunden habe“ (RW1:7). Diese Haltung bezieht sich etwa auf den 1848 im 15. Band des *Brockhaus* angekündigten Anspruch auf Relevanz: Das Lexikon solle „ein Archiv alles Wissenswürdigen“ sein.⁸⁹ Im Gegensatz zu seinen „Antworten“ auf „Lebensverlegenheiten“ erhebe Tranchirer jedoch „keinen Anspruch darauf, sämtliche Schwierigkeiten zu beseitigen, zumal mir Schwierigkeiten gleichgültig sind“ (RW2:6) – gemäß seiner totalen Umformung der Gattungsidealen werden „Schwierigkeiten“ nicht thematisiert. Der Totalitätsanspruch ist insofern nur in fragmentarischer und parodistischer Form vorhanden, denn Tranchirers Werk kennzeichnen eher Merkmale wie „Nervosität“ und „Rückgratsverkrümmung“, so Ror Wolf im Vorwort zu *Tranchirers letzte Gedanken* (RW4:6). Inkonsequenzen, Willkür und Widersprüche konstituieren die enzyklopädische Definition Tranchirers – die Inkongruenzen ironisieren das Vertrauen der Enzyklopädisten, dass die enzyklopädische Definition eine Möglichkeit zur Beschreibung der Welt repräsentiere.

Tranchirer bewährt seine Generalparodie an jeder Stelle seiner Bücher.

Irmgard Scheitler stellt in ihrer Darstellung der *Deutschsprachigen Gegenwartsprosa seit 1970* über die *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* fest, dass Tranchirers Methode durch die banalisierende Vermengung inadäquater Disziplinen Komik erzeugt:

Der Ratgebercharakter dieser Texte suggeriert, daß alles zu erklären und zu bewältigen ist, teils durch Vernunft und Wissenschaft, teils durch Erfahrung und sorgfältigen Umgang mit sich und der Welt. Pedanterie

⁸⁹ Der *Brockhaus* enthielt die „Gesamtheit der Wissenschaften in allen ihren Einzelheiten, soweit dieselben für ein gebildetes Publikum von Wichtigkeit sind“ und war dabei „ein Spiegel aller äußeren und inneren Erscheinungen in Gesellschaft, Kirche, Wissenschaften, Kunst und Literatur.“ (zit. nach Spree 2000:40).

wird den Problemen entgegengesetzt, Pseudowissenschaft dem Schrecken.⁹⁰

Die inkongruenten Bezugnahmen stellen eine humoristische Auseinandersetzung mit dem Gattungsvorbild dar und entfalten stattdessen die fiktionalen Aspekte der enzyklopädischen Definition. Tranchirer kontaminiert die Allmacht enzyklopädischer Definitionen mit den profanen Details seiner „Zerstreuungsangebote“ und unterhöhlt entsprechend das Vertrauen in die pragmatische Funktion des Alphabets, indem er den Anfang und das Ende des Alphabets mit abschweifenden und übertriebenen Nebensächlichkeiten beschreibt: *Tranchirers Welt- und Wirklichkeitslehre* fängt mit den beliebigen Beschreibungen des A an – „Das A ist ein apfelartiger Ton. [...]“ (RW3:9) – und endet entsprechend bei Z mit einer apodiktischen Feststellung über den erreichten Stand der Aufklärung: „Mit dem Z ist das beendet, was der Leser vom Leben und von der Bedeutung der Wirklichkeit wissen muß.“ (RW3:188).

2.2 Das Spiel mit den Worten

2.2.1 Der hypertrophe Blick

Raoul Tranchirer richtet seine Perspektive auf materielle Bestandteile der Sprache und leitet aus ihnen neue Sinnkonstellationen. Dieser unproportionale Fokus kann mit dem medizinischen Begriff der *Hypertrophie* bezeichnet werden – eine übermäßige Vergrößerung von Geweben und Organen infolge einer Vergrößerung der Zellen. Die denotativen Bedeutungen der Begriffe werden durch Assoziationen, Abschweifungen und kleine Geschichten ersetzt und erweitert, da häufig entkontextualisierte, willkürlich erscheinende Details des Redegegenstandes aufgegriffen und ausführlich besprochen werden. Dieses Spiel mit Worten und buchstäblichen Bedeutungen wird auch an dem sprechenden Namen des Herausgebers ersichtlich, indem er die lexikalische Bedeutung des Verbs *tranchieren* spielerisch umstellt: „Fleisch, Geflügel kunstgerecht in Stücke schneiden, zerlegen.“ *Raoul Tranchirer* leitet sich insofern von einer gutbürgerlichen Spezialtechnik ab, entsprechend der Suggestion kultureller

⁹⁰ Scheitler 2001:295.

Verhaltensregeln.⁹¹ Der Name ist selbst eine semantische Neuschöpfung durch die Umstellung konventioneller Morpheme – damit demonstriert er auch praktisch, wie Raoul Tranchirer gewohnte Bedeutungen zerlegt, aufarbeitet und parodistisch resemantisiert. In Tranchirers Zerlegung der Welt findet insofern eine Neuschöpfung von Gedanken und Bildern durch sprachliche Abschweifungen statt: Es geht beispielsweise um *Bauchwassersucht, Briefe an unbekannte Personen, Druck und Kitzel, ausbleibender Erfolg, Hörrohrspazierstock und Ähnliches* oder *Geißelbeize*.

Mittels stilistischer und rhetorischer Mittel wie Nominalisierung oder Hinweise auf fiktionsinterne „Diskussionen“ behauptet Tranchirer eine Autorität zu besitzen, der er aber häufig widerspricht; z.B. lobt er die „Einigkeit“ (RW3:33) und gleich danach die „Einsamkeit“ (RW3:36), er verzichte zwar auf „pikante Seitenblicke und schlüpfrige Abbildungen“ (RW1:7), werde aber beschuldigt, „zu viele Nacktheiten“ zu bringen und daher „gefährlich“ zu wirken (RW1:9). Paradoxe und Unklarheiten gehören jedoch zum Grundprinzip Tranchirers: Er kündigte schon „früh“ den „Beginn einer radikalen Beschäftigung mit den Geheimnissen der Welt“ an, die er „bis ins Jahr 2001“ unter anderem als eine Arbeit an der „Gewöhnlichkeit, der Empfindlichkeit, der Grausamkeit, Einsamkeit, Schamlosigkeit und Bequemlichkeit, vor allem aber der Selbstverständlichkeit“ seiner *Enzyklopädie* weitergeführt habe (RW6:156).

Aus strukturellen Gründen fördert die enzyklopädische Lektüererfahrung die unvermittelte, nicht beabsichtigte Vorstellung nicht-zusammenhängender Gegenstände, indem der Leser beim Blättern auf nicht gesuchte Artikel kommen kann, die doch gelesen werden.⁹² Die enzyklopädische Anreihung arbiträrer Stichworte wird von Tranchirer um eine weitere „arbiträre“ Dimension erweitert, da er neue Eigenschaften der Worte entwirft und dadurch den Überraschungseffekt beim Lesen der Stichworte steigert: Die Stichworte bieten schon in ihrer diskursiven Abfolge unvermittelte Übergänge, was Tranchirer durch seine unerwartete

⁹¹ Ror Wolf erläutert selbst den Namen *Tranchirer*: „Mein bürgerlicher Name ist Richard Wolf. Und Richard ergibt rückwärts „Drahcir“ und von da an bin ich zu Tranchirer gekommen. Ich wollte meinen Namen umkippen, so wie ich mit kleinen Stichworten die Welt umkippe.“ (*Internet-Buchjournal* 7.9.1998), URL: http://www.wirklichkeitsfabrik.de/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=30&Itemid=62 (28.10.2007).

⁹² Die kurze, entkontextualisierte Evokation eines Themas oder Gegenstandes schafft eine Reihe unvermittelter Bilder und Situationen, die für die Lektüre einer Enzyklopädie typisch ist. Im Englischen nennt sich diese Lektüererfahrung *serendipity*: „the lucky tendency to find valuable und interesting things just by chance.“ (Cambridge International Dictionary of English, Cambridge University Press 1995:1295).

Bedeutungsentwürfe aber noch steigert. Konventionelle, „erwartete“ Bedeutungen und Kennzeichen werden doppelt entfremdet; einerseits durch den alphabetisch gelenkten, unvermittelten Niederschlag auf entkontextualisierte Objekte und Umstände, andererseits durch die skurrilen Details und Hintergründe, die in den Stichworten angedeutet werden. Die singulativ genannten Phänomene existieren nur indem sie von Tranchirer dargestellt werden, was z.B. die Ausführung zur Behandlung einer *Kugel im Halse* zeigt:

Kugel im Halse. Viele Frauen haben oft die Empfindung, als steige ihnen vom Unterleib her eine Kugel in den Hals und bleibe dort stecken. Das drückt sie und quält sie natürlich und stört sie beim Schlucken. Eine allgemeine Behandlung wird aber diese Kugel zum Verschwinden bringen. Man lasse sich untersuchen und sei überzeugt, daß keine wirkliche Kugel, sondern nur eine vorgestellte Kugel im Halse stecke. (RW1:181).

Der „Welthygieniker“ kuriert das seltsame Problem mittels eines *Ratschlags*, der eine bloß imaginäre Behandlungsmethode vorschreibt; man behandle sich „allgemein“, indem man sich untersuchen lasse und „überzeugt“ sei, „daß keine wirkliche Kugel, sondern nur eine vorgestellte Kugel im Halse stecke“. Weder das Problem noch die Behandlung ist nachvollziehbar, sondern sie werden angedeutet mit einer übertriebenen Selbstverständlichkeit, als ließe sich die Kugel im Halse imaginär behandeln. Im Kontext der fiktionalen Enzyklopädie kann der Ratschlag als ein Witz gegenüber dem Gattungsvorbild betrachtet werden: Tranchirer unterzieht seine Leser so allerlei Behandlungen, deren sinnentleerte Beschaffenheit aber eher die zweckmäßige Vorstellung ironisiert, dass ein Ratgeber Probleme im Alltag lösen solle.

Tranchirers Umfunktionierung der enzyklopädischen Definition leitet von den denotativen Bedeutungen neue, kunstvolle Wortsynthesen und Welten ab. Kai Sokolowsky schreibt dazu: „Die Neuschöpfung der Welt durch das Wort; und all die Witze und Kapriolen, die Wolf veranstaltet, camouflieren bloß die Verwirrung, die seine Figuren (und er) empfinden über das Mißverhältnis von Sprache und Sache.“⁹³ Die Suggestion von Brauchbarkeit fördert die künstlerische Produktion von imaginären Sachverhalten, und Thomas Köster formuliert präzise über die Stichworte, sie würden

⁹³ Sokolowsky 2002:23.

„aus der Luft gegriffen, und zur Luft, so scheint es, wollen sie zurück.“⁹⁴ Unvermittelt werden Begriffe oder Gegenstände vorgeführt, die jeder Verständlichkeit entbehren.

Auch andere enzyklopädischen Funktionen werden literarisch verfremdet, so dass sie neue Sinnkonstellationen entwerfen. Der Leser wird beispielsweise bei den Verweisen nur ausnahmsweise auf konventionell verbundene Wörter geführt, da Tranchirers Referenzen seiner eigenen, assoziativen Logik des bildungsbürgerlichen Alltags beruht. Die Wörter werden assoziativ durch willkürliche räumliche, kausale oder materielle Relationen verknüpft, wie *Befehlen* auf *Dienstboten* verweist, *Beflecken* auf *Speisen* (RW1:48) oder *Soßenflecke* auf *Fleischbrühe* (RW1:252). Solche Verweise setzen bürgerliche Motive mit Verstößen gegen den bürgerlichen Benimmritus in Verbindung: Das Scheitern im bürgerlichen Leben liegt stets latent. *Beflecken* weist auf *Speisen*, wo es exemplarisch heißt: „Wer sich Kaviar in gleicher Menge wie Gemüse nimmt, macht sich lächerlich. [...] Alles *Beflecken* ist zu vermeiden. Man hüte sich auch, den Teller völlig blank zu essen.“ (RW1:253). Die Verweise führen auf Verhaltensregeln, die die Angst vor sittenwidrigem Verhalten thematisieren.

Außer lebensweltlichen Relationen liegen den Verweisen gelegentlich auch lexikalische oder morphologische Verwandtschaften zugrunde, die die konventionelle enzyklopädische Ordnung ebenfalls untergraben:

„**Ordnung**: siehe *Unordnung*.“ (RW3:114).

„**Unordnung**: siehe *Ordnung*.“ (RW1: 302, RW3:159).

Der Querverweis ironisiert die enzyklopädische „Ordnung“, indem die enzyklopädische Konvention des Verweizens aufrechterhalten wird, während das Antonym den regelgebundenen Verweis in Zirkel führt und die Praxis des Verweizens als eine formal funktionierende, aber inhaltlich sinnentleerte Behauptung von Übersichtlichkeit und Ordnung entlarvt. Weil die *Ordnung* und *Unordnung* aufeinander verweisen, bestätigen sie die Funktion des Systems, jedoch ohne einen nachvollziehbaren Weltbezug herzustellen – das geschlossene System erweist sich als unwirksam. Andere zirkulären Verweise spielen mit den klanglichen und

⁹⁴ Thomas Köster: Rezension von *Raoul Tranchirers letzte Gedanken über die Vermehrung der Lust und des Schreckens*. In: Wolf 2002 a. a. O., S. 65-67, hier S. 65. Zuerst veröffentlicht in: *Lesart*, Heft 2, 4/1999. Bonn.

morphologischen Qualitäten der Wörter, wo tatsächlich ein Sinnzusammenhang vorliegt:

„**Fußschweiß**: siehe *Schweißfuß*.“ (RW1: 119)

„**Schweißfuß**: siehe *Fußschweiß*.“ (RW1:274)

Die Verweise spielen mit phänomenologisch und lexikographisch verwandten Wörtern, deren klangliche Qualität humoristisch erscheint. Die subjektive Umfunktionierung der konventionellen Semantik zerlegt die Funktionsweise der enzyklopädischen Definition mit der Folge, dass der absichtliche Verzicht auf Referentialität aufgrund des Wortmaterials *neue* sprachliche und gedankliche Konstellationen generiert. Denotative Bedeutungen werden permanent zerstört, dafür werden neue Sinnzusammenhänge entworfen.

2.2.2 Sjklovskij

Welchen Effekt haben nun Tranchirers Definitionen, die auf Konventionalität verzichten und aufgrund willkürlich alternativer Erklärungen neue Sinnzusammenhänge herstellen? Angesichts der skurrilen Details lässt sich das 1916 formulierte Diktum des russischen Formalisten Viktor Sjklovskij über die „Verlängerung des Wahrnehmungsprozesses“ durch poetischen Sprachgebrauch heranziehen. Beim Leser ästhetischer Texte, so Sjklovskij, wäre die Aufmerksamkeit nicht mehr auf die Informationsfunktion gerichtet, sondern auf die Form und den Differenzcharakter des Textes. Sjklovskij zufolge *desautomatisiere* die Literatur mittels humoristischer und abstruser Wendungen Phänomene des bürgerlichen Alltags und erzeuge ein „Neues Sehen“ der Worte. Sjklovskij erklärt sein programmatisches Verständnis der Qualitäten moderner Literatur in dem Artikel „Die Kunst als Verfahren“:

Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen, das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der „Verfremdung“ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn die Wahrnehmung ist in der Kunst

Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben.⁹⁵

Sjklovskijs Konzept einer „veränderten Wahrnehmung“, die die Dinge „bloßlege“, weckt heute nicht nur das theoriehistorische Interesse. Seine Beschreibung einer verlängerten Wahrnehmung als ästhetisches Erlebnis kann auch für die Reaktion auf Ror Wolfs *Ratschläger* Geltung beanspruchen, denn die enzyklopädische Definition – und somit der referentielle Sprachgebrauch – wird dort tatsächlich „erschwert“: Das Begreifen der von Tranchirer dargestellten Objekte bewirkt eine Verlangsamung des Verständnisses und ein Verweilen bei den hervorgehobenen Eigenschaften. Eine „Verfremdung“ liegt vor, indem Eigenschaften ohne eine nachvollziehbare Referenz, sondern, sondern mit einer Perspektive auf ihre bildlichen oder klanglichen Qualitäten dargestellt werden. Beispielsweise führt dem Leser der Artikel Z neue Eigenschaften vor:

Z. [...] Das Z ist nicht nur das Z. Das Z ist ein gewaltiger schmerzhafter Gegenstand, ein Zahn, ein Zwang, eine Zange, das Z ist zunächst eine Zunge, ein Zettel, auf dem die Zahl Zehn steht, ein Zuber, in dem zitternd die Zofe sitzt, zwölf Züge aus einer Zigarre, ein Zopf, ein Zipfel, ein Zapfen, ein ziemlich zerstörtes Zimmer und ein zerfressender Zeh, zumindest ein Zwirn, eine Zelle, zwei Zeilen, ein Zerren, ein zuckender Zacken, ein wunderbares Zerfließen, ein zerplatzter vielmehr ein zart zergehender Zustand und zuletzt ein zusammengedrückter Zylinder. Das Z ist sehr schön. Deswegen drängt es mich, noch schönere Worte für das Z zu suchen, um auch die anderen Menschen etwas von dieser Liebe zu einem Gegenstand fühlen zu lassen, der der Verehrungswürdige Doktor Z. aus Zornheim so treffend in seiner wahren Bedeutung erfaßte, als er sein Lebenswerk mit den Worten schloß: *undsoweiter*. (RW3:188).

Die enzyklopädische Definition Tranchirers fokussiert auf sprachliche Details und Konstellationen, deren Verweischarakter durch ein Spiel mit Lauten und Bildern ersetzt wird. Sjklovskijs formalistische Kunstauffassung kann daher auf das Lektüreerlebnis der *Ratschläger* übertragen werden: Die entfunktionalisierte Definition bewirkt ein sinnliches Verweilen bei der Sache; durch die Verfremdung fordert die Beschreibung sowohl den Leser wie das Objekt heraus. Allerdings trifft das Diktum Sjklovskijs auf Wolfs Texte nur begrenzt zu, da seine „poetische“ Sprachpraxis nicht nur Sprachstrukturen poetisch behandelt, sondern eher

⁹⁵ Viktor Sjklovskij: „Die Kunst als Verfahren“. In: J. Striedter. *Russischer Formalismus*. München: W. Fink Verlag 1971, S. 5-35, hier S. 15.

Diskursgrenzen überschreitet und eine enzyklopädisch-poetische Texthybride auf parodistischer Grundlage erstellt. Das Tranchirersche Verfahren ist komplexer als die von Sjklovskij erwünschte „erschwerte Form“, da es Gattungs- und Diskursfragen satirisch aufarbeitet und erneuert. Dennoch bleibt in Tranchirers Kombination enzyklopädischer und artistischer Merkmale ein poetischer Aspekt der Darstellungen und Konstellationen, beispielsweise indem die Ratschläger-Funktion um poetische Details erweitert wird: Der Artikel *Knochenbrüche* beschreibt ein Inventar des Haushalts, das als medizinische Hilfsmittel bei Knochenbrüchen einzusetzen sei, wobei die Auflistung „fester länglicher Gegenstände“ sowie der „Polsterung“ sowohl klanglich wie bildlich ästhetisierend ist:

Knochenbrüche. Der Knochen zerbricht wie Porzellan mit einem hörbaren Geräusch. Zur Schienung dienen feste längliche Gegenstände: Spazierstöcke Regenschirme Lineale Äste Zweige Latten Bretter zerschnittene Zigarrenkisten Besenstiele Kochlöffel Feuerschaufeln Strohbunde. Zur Polsterung nimmt man Heu Moos Werg Wolle und Watte, zur Befestigung Binden und Stricke Handtücher Halstücher Taschentücher Servietten Strumpfbänder Hosenträger. Ist aber gar nichts vorhanden, binde man das gebrochene Bein an das gesunde fest. Gräben und Wälle dürfen nicht überstiegen, sondern müssen umgangen werden. [...] Kurz und gut, es gibt die verschiedensten Mittel und Wege, es fehlt nur an Raum, alle Möglichkeiten zu besprechen. Der Scharfsinn des Lesers wird schon das Richtige treffen. (RW1:173).

Tranchirers Einstellung – „es fehlt nur an Raum, alle Möglichkeiten zu besprechen“ – repräsentiert seine Haltung zu der Tätigkeit des *Ratschlagens*: er poetisiert die Knochenbrüche als „Porzellan“ und verfremdet die Objekte durch seine übertriebene Auflistung anwendbarer Gegenstände. Übertrieben detailreich begnügt er sich nicht mit einer abstrakten Anweisung, sondern er beschreibt mit hypertropher Konsequenz die Verpflegung von Knochenbrüchen durch ein bürgerliches Wohnungsinventar. Die Notversorgung hat dabei die Form einer poetischen Übung: „Zur Polsterung nimmt man Heu Moos Werg Wolle und Watte“ – Statt einer Funktionalität liegen metonymische Eigenschaften seinen Ratschlägern zugrunde.

2.2.2 „Aus dem Erfahrungsschatz des Verfassers“

Tranchirer präsentiert seine „Früchte der Beobachtung und des Nachdenkens mit brauchbaren Auskünften“, die methodisch „aus dem Erfahrungsschatz des Verfassers“ geholt würden (RW3:6). Er bewege den Leser bei der Lektüre zur Verblüffung „über die Geschwindigkeit, mit der sich sein Leben ändert“ (RW1:7), da er sich „streng an die gründlich im eigenen Kopf erprobten Kenntnisse gehalten und [sie] zur vollständigen Befriedigung aller denkender Menschen ausgebreitet“ habe (RW3:6). Dabei ist der Begriff vom „Erfahrungsschatz des Verfassers“ repräsentativ für Tranchirers privates, im „eigenen Kopf“ erprobtes Wissen, da dessen Details statt Ordnung und Übersichtlichkeit eher Widersprüche und Unklarheiten hervorrufen.

Im Gegensatz zu dem Erzfeind *Klomm*, der nur Informationen aus zweiter Hand weiterkolportiere, will Tranchirer seine Artikel sorgfältig und „unerschrocken“ untersucht haben, wobei das „methodische“ Interesse für das Singuläre im blinden Vertrauen in die eigene Subjektivität ersichtlich wird. Tranchirer wendet sich dem Imaginären, Partikulären und Nicht-Rubrizierbaren zu, ohne jedoch den Anspruch auf Wesentlichkeit aufzugeben. Der Artikel *Untersuchung* gibt ein Beispiel für das willkürliche Verfahren seines absichtsvollen Subjektivismus:

Untersuchung. Es hat durchaus keinen Zweck, alle Männer der Welt in diesem Artikel zu untersuchen und dadurch bei unseren Leserinnen Angst und falsche Erwartungen zu wecken. Wir untersuchen also nur einen einzigen Mann, versäumen es aber nicht, schon am Beginn seines ersten Auftritts und der ersten auffälligen Bewegung darauf hinzuweisen, daß es sich nur um ein beliebiges Beispiel handelt und nicht um das Allgemeine. Dieser Mann, der zunächst von Wobser, danach von Lemm und schließlich von mir untersucht wurde, hält sich an einem Ort auf, den er sich passend eingerichtet hat und folgt einfach seinen Bedürfnissen. [...] – Es kommt mir vor, daß er steht, wie es ihm passt. Er kann sich förmlich um sich herumdrehen oder *in* sich herumdrehen, ohne die Stellung dabei zu verändern. [...] In seiner Untersuchung erwähnt Lemm: dieser Mann schätzt die Geselligkeit nicht. Wobser sagt: dieser Mann schätzt ein einsam herumschweifendes Leben. Ich sage, und ich weiß wovon ich rede: dieser Mann erhebt sich ganz langsam und schenkt seinen Hosentaschen eine große dauerhafte Teilnahme, indem er die Hände in ihnen versenkt und dabei behauptet, suchen zu müssen. Am Morgen, aber es liegen auch Nachrichten vor, daß es am Abend gewesen sein kann, im Winter, war ein Dampfen unübersehbar, ein weiches weißes Herausdampfen von Atem aus seinem Mund. (RW5:192f).

Dem „beliebigen Beispiel“ wird große Aufmerksamkeit von drei Forschern gewidmet, ohne dass besondere Auffälligkeiten registriert werden: „Es kommt mir vor, daß er steht, wie es ihm passt“ – Das Allgemeine weicht dem unwesentlichen Detail und dem nichtssagenden Argument, wobei Tranchirer seinen Solipsismus ausdrücklich unterstreicht: Zumindest *er* wisse, wovon er spreche. Tranchirer zieht mit seinen Assoziationen das Publikum in eine fiktive „Augenzeugenschaft“ hinein, in der der Leser sich das vorstellen muss, was von dem Sprecher beschrieben wird. Rhetorisch holt er seine Argumente aus der Imagination, als ein *credibilis rerum imago*, d.h. eine *Detailierung des Gesamtgegenstandes* durch die Phantasie des Sprechers. Bei dieser scheinbar sachzugewandten Redefigur wird bloß die Vorstellungskraft des Sprechers als „Evidenz“ angeführt, so Heinrich Lausberg in dem *Handbuch der literarischen Rhetorik*⁹⁶, demzufolge der Gebrauch des Präsens, der Ortsadverbien und der Personennamen eine „Wahrscheinlichkeit“ des Gesagten hervorrufen würde – wenn die Redesituation real gewesen wäre. Dabei täuscht Tranchirer die „Wahrscheinlichkeit“ parodistisch vor und detailliert keinen „Gesamtgegenstand“, sondern er setzt zur Authentisierung seiner imaginären Sachverhalte eine klassische Redeform als Detailierung unwesentlicher Details ein. Er vertraut vor allem seinem eigenen Urteilsvermögen, wie es im Artikel *Quellen* zum Vorschein kommt:

Quellen. Ich muß betonen, daß, bevor *ich* über das Quellen gesprochen habe, die Leute nicht das geringste über das Quellen wußten; die Bewohner Lapplands konnten mir ebensowenig über das Quellen sagen, wie die Engländer; und hätte ich dieses Quellen nicht wirklich gesehen, dann würde ich ebenfalls schweigen. Aus Kломms Falschberichten über das Quellen geht hervor, daß er das Quellen nicht kennt, sondern nur das Gehörte weitererzählt. [...] (RW4:101).

Tranchirer hebt beliebige Namen und Orte hervor, die ihm als Grundlage seiner Schlüsse dienen. Die Bezüge repräsentieren einen parodistischen *Schein* der Authentizität. Die Erläuterungen der Stichworte konstituieren sich aus unvermittelten Übergängen zwischen willkürlich gewählten Objekten, Szenen, Landschaften und Personen, die unerwartete bildliche Aspekte hervorrufen. Visuell deutliche Details erweitern dabei die *Ratschläger* um poetische Qualitäten.

Die phantasiereiche, abschweifende Optik Tranchirers verdeutlicht seinen

⁹⁶ Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München: Max Hueber Verlag 1960, S. 402.

parodistischen Umgang mit der Auffassung von Sprache als einem Instrument des Verweisens, denn wo das verweisende Sprachmodell einem Instrumentalismus verhaftet blieb, überschreitet Tranchirer die enzyklopädischen Schreibweisen mittels entkontextualisierter Details und Widersprüche. Diesbezüglich soll im Folgenden die *Phantastik* beschrieben und ihre parodistische Funktionen näher untersucht werden.

2.3 Phantastik und Pataphysik

2.3.1 Phantastik

Die Bildhaftigkeit und die optische bzw. akustische Detaillierung der assoziativen Abschweifungen bilden einen zentralen Aspekt in der parodistischen Auseinandersetzung mit der Gattungsvorlage. Es werden Einzelheiten des jeweiligen Redegegenstandes erwähnt, die den Fokus auf ungewöhnliche Details lenken, beim Objekt poetisch verweilen lassen oder kurze Geschichten erzählen. Dabei spielt die literarische Imagination eine zentrale Rolle, die sich auf die *Einbildungskraft* und die *Phantasie* bezieht und in der Vorstellung literarischer Bilder eingesetzt wird: „Der griechische Begriff *phantasia* hängt etymologisch zusammen mit dem Verb *phainesthai*, d.h. „erscheinen“, und meint ursprünglich die innere Vergegenwärtigung des Gegenstandes der sinnlichen Wahrnehmung ohne dessen reale Präsenz, also eine Art: Erinnerungsbild“, so Silvio Vietta.⁹⁷ Das sprachliche Bild evoziert im Inneren eine phantastische Welt, die durch eine relative Geschlossenheit in Abgrenzung von anderen mentalen Systemen (wie der „Erfahrungswelt“) gekennzeichnet ist. Innerhalb der Imagination sprachlicher Bilder finden sich in Raoul Tranchirers Praxis auch *Assoziationen* im Sinne von Vorstellungskomplexen, die kreative Prozesse freischalten.⁹⁸ Die literarische Phantastik entsteht auch infolge Vorstellungskomplexe, die durch ein Spektrum sprachlicher Verknüpfungen über die konventionelle Semantik hinausgehen.

Barbara Raschig nennt mit Bezug auf Hans Holländer⁹⁹ das „Phantastische“ eine zentrale literarische Technik Ror Wolfs, die eine „Unterbrechung des normalen

⁹⁷ Vietta 2001:215.

⁹⁸ Vietta 2001:255.

⁹⁹ Hans Holländer: „Das Bild in der Theorie des Phantastischen“. In: C. Thomsen [Hrsg.]: *Phantastik in Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 52-78, bes. S. 57-60.

Ablaufs“ und einen „Riß“ (*rupture*) im literarischen Universum erzeuge.¹⁰⁰ Das „Phantastische“ offenbare „ein Ärgernis, einen Riß, einen befremdenden, fast unerträglichen Einbruch in die wirkliche Welt“¹⁰¹ und überschreite demnach die Kategorien der realen Wahrnehmung und Rationalität. Holländer betont die Bildlichkeit der literarischen Phantastik, da das Phantastische erst in Form eines *sprachlichen* Bildes festgehalten werden kann. Die Vorstellbarkeit realer und irrealer Sachverhalte sei eine Dimension der literarischen Imagination, denn was im phantastischen *Riß* sichtbar werde, „ist unbegreiflich und jeglicher Erklärung entzogen, als Bild aber beschreibbar“, so Holländer.¹⁰² Imaginäre, sprachliche Bilder ermöglichen es einer literarischen Aussage, naturwissenschaftliche und logische Gesetze zu brechen und eine die äußere Welt überschreitende Vorstellung beim Leser hervorzurufen.¹⁰³ Die sprachlichen Bilder konstituieren deshalb das phantastische Element, das an sich eine „ästhetische Kategorie“ ist.¹⁰⁴ Demnach ist die Erfahrung phantastischer Bilder eine ästhetische Erfahrung.

Der Ansatz der Phantastik erfasst zentrale Aspekte der entkontextualisierten Bildlichkeit in *Raoul Tranchirers Enzyklopädie für unerschrockene Leser*, da die phantastischen Zusammenstellungen konkreter und abstrakter Eigenschaften nicht immer realistisch, aber immerhin bildlich beschreibbar sind. Ror Wolfs Phantastik basiert allerdings nicht auf übernatürlichen Phänomenen, sondern sie überschreitet diskursive und thematische Grenzen zur Konstruktion imaginärer Welten und Episoden. Barbara Raschig führt über Holländers „ästhetische Kategorie“ in Bezug auf Ror Wolf aus, die „Bildhaftigkeit der Sprache“ seiner Texte lasse das „Phantastische“ der literarischen Bildhaftigkeit „in der Vorstellung des Leser plastisch“ werden. Infolge des „Plastischen“ der Phantastik, so Raschig, transzendiere „Unglaubliches [...] zu literarischer Realität“.¹⁰⁵ Dabei geht es in der *Enzyklopädie* weniger um „Unglaubliches“ als um sinnliche Attribute und Effekte der Komposita und der syntaktischen Konstruktionen, die erst über die Imagination plastisch vorstellbar sind. Die Plastizität der entkontextualisierten Bilder ist nur in der Sprache

¹⁰⁰ Diese „Unterbrechung“ hatte der französische Anthropologe Robert Caillois 1974 einen „Riß“ (*rupture*) benannt. Vgl. dazu Barbara Raschig 2000:4.

¹⁰¹ Vgl. dazu Roger Caillois: „Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction.“ In: *Phaïcon 1. Almanach der phantastischen Literatur*. Hg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt a. M., 1974, S. 44 – 83, hier: S. 45.

¹⁰² Holländer 1980:63.

¹⁰³ Holländer 1980:58-60.

¹⁰⁴ Holländer 1980:77.

¹⁰⁵ Raschig 2000:5.

und in der Imagination möglich, da das Sprachmaterial zur Evokation grotesker, wunderbarer und merkwürdiger Vorstellungen eingesetzt wird, als wären sie „aus der Luft gegriffen“.

2.3.2 Pataphysik

Sowohl Raoul Tranchirers „Öffentlichkeit“ als auch seine Stichworte konstituieren sich aus unerwarteten, einmalig vorkommenden Informationen über das imaginäre Fiktionsuniversum. Die unvermittelten Bezüge können im enzyklopädischen Kontext als eine Wissenschaftsparodie gelesen werden, wobei Tranchirers Parodie aus den enzyklopädischen Formationen ein neues, phantastisches Material schöpft.

Die imaginären Sachverhalte der *Wirklichkeitsforschung* können diesbezüglich mit der um 1900 von dem französischen Absurdisten Alfred Jarry¹⁰⁶ erfundenen „Pataphysik“ in Verbindung gebracht werden, einer fiktiven Wissenschaft der Ausnahmen und der vorgestellten Weltmodelle. Die Pataphysik rechnete der bildschöpfenden Einbildungskraft der literarischen Sprache großen Wert zu und kann historisch als ein Vorgänger des literarischen Expressionismus und Surrealismus betrachtet werden.¹⁰⁷ Jarry nach beschäftigte sich die Pataphysik mit dem *Gegenteil des Allgemeinen*, ohne dass eine Regelmäßigkeit im Partikulären festgestellt werden könne, denn sie stelle konventionelle Beschreibungen lebensweltlicher Erscheinungen konsequent in Frage und überschreite somit die Grenzen der Phantasie und der Vernunft. Die Pataphysik solle

vor allem die Wissenschaft vom Speziellen sein, wenn man auch behauptet, es könne nur eine Wissenschaft des Allgemeinen geben. Sie soll die Gesetze untersuchen, durch die die Ausnahmen bestimmt werden und soll das über das unsere hinaus bestehende Universum erklären; oder bescheidener, sie soll ein Universum beschreiben, das man sehen kann und das man vielleicht statt des Überkommenen sehen sollte, weil die Gesetze des überkommenen Universums, die man entdeckt zu haben glaubt, Wechselbeziehungen zwischen Ausnahmen, wenn auch ziemlich häufigen, darstellen, auf jeden Fall aber zwischen akzidentiellen Fakten,

¹⁰⁶ Alfred Jarry (1873-1907) gab 1898-1903 den Folgeroman *Gestes et opinions du docteur Faustroll (Heldentaten und Meinungen des Doktor Faustroll)* heraus, dessen Hauptfigur sowohl eine phantastische Gestalt wie ein Forscher ist: „Faustroll is quite literally a literary creation, his body becoming a book – a papyrus cadaver that can unscroll to divulge the secrets of a poetic vision, his eyes, like 'two capsules of ordinary writing-ink'“. Vgl. dazu Christian Bök: *Pataphysics. The poetics of an imaginary science*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press 2002:36.

¹⁰⁷ Vgl. dazu Silvia Vietta 2001 a. a. O., bes. S. 230-233.

die nicht einmal den Reiz der Einmaligkeit besitzen, weil sie sich auf wenig außergewöhnliche Ausnahmen beschränken. [...] Warum behauptet jeder, die Form einer Uhr sei rund, was offensichtlich falsch ist, weil sie im Profil ein rechteckiges, schmales, zu drei Vierteln elliptisches Bild bietet, und warum, zum Teufel, nimmt man ihre Form erst in dem Augenblick wahr, in dem man die Tageszeit abliest?¹⁰⁸

Die ´pataphysische Lehre wird im Modus des *als ob* fortgesetzt, wo keine Naturgesetze oder Kausalitätsprinzipien gelten. Diese Aufhebung natürlicher Zusammenhänge repräsentiert eine Emanzipation der imaginativen Tätigkeit. Christian Bök nennt die ´Pataphysik „the science of imaginary solutions and arbitrary exceptions“, wobei diese „science of the particular“ die Naturgesetze durch eine imaginäre, innere Logik der Dinge ersetzt.¹⁰⁹ Im Medium der Literatur fordert die ´Pataphysik die Allmacht der Wissenschaften heraus und ersetzt ihre von Kausalität und Regelmäßigkeit bestimmten Kategorien durch die Erfindung einzigartiger, literarischer Welten – die sich wiederum einer begrifflichen Bestimmung entzieht. Jarrys alternativer Wissenschaft zufolge gibt es die Wirklichkeit nur als ein virtuelles Konstrukt, das einer sprachlichen Form bedarf, um zugänglich zu werden – der sprachliche Ausdruck sei vom Phänomen losgekoppelt und deshalb der dichterischen Behandlung grundsätzlich Preis gegeben. Insofern, führt Christian Bök aus, hat die ´Pataphysik *simulakra*-Charakter, da es sie nur in Form anderer Darstellungen gibt:

Reality is quasi, pseudo: it is more virtual than actual; it is real only to the degree to which it can seem to be real and only for so long as it can be made to stay real. [...] ´Pataphysics [...] does not study the rules governing the general recurrence of a periodic incident (the *expected* case) so much as study the games governing the special occurrence of a sporadic accident (the *excepted* case). ´Pataphysics not only studies exception but has itself become an exception.¹¹⁰

Die ´Pataphysik nimmt somit die Arbitrarität der Sprache vorweg und löst die Konventionen sprachlicher Bedeutungen auf: Weil die Verbindung zwischen Sprache und Wirklichkeit von vorneherein konstruiert ist, ließe sich die Welt auch als ein imaginäres, irrales System der Dinge sprachlich entwerfen. Diese Gegen-Wissenschaft entwirft jenseits der äußeren Welt mögliche, imaginäre Welten, die auf Referentialität verzichten und ein System fiktiver Objekte und Sachverhalte bilden.

¹⁰⁸ Zitat aus Alfred Jarry: *Heldentaten und Meinungen des Doktor Faustroll* [Pataphysiker]. Hrsg. und übersetzt von Irmgard Hartwig und Klaus Völker, Berlin: Gerhardt Verlag 1968. URL: <http://www.contextxxi.at/context/content/view/121/86/> (19.11.2007).

¹⁰⁹ Bök 2002:5.

¹¹⁰ Bök 2002:8f.

Entsprechend verfährt Raoul Tranchirer als ein Wissenschaftler der imaginären Sachverhalte, der auf einen Verweischarakter der Sprache verzichtet und die methodischen Erkenntnisse der Wissenschaften in Frage stellt. Tranchirer ist ein Erfinder bisher unbekannter und jenseits seiner Literatur verschollener Phänomene, dessen Sprachprodukte über die Kategorien des Gewohnten hinausgehen. Die Verwandtschaft mit der Pataphysik besteht in den phantastischen Einbrüchen und Übergängen, die das erzählte Universum um unvermittelte, merkwürdige Eigenschaften erweitern.

Dabei ist sein Verfahren direkter auf die historische Ratgeberliteratur bezogen und weniger naturwissenschaftlich orientiert, und daher ist die explizite Wissenschaftsparodie bei ihm nicht so stark ausgeprägt. Vielmehr geht Tranchirer auf den enzyklopädischen Impetus der Enzyklopädisten ein und simuliert eine thematische und stilistische Authentizität, die er durch Zerrbilder der Nützlichkeit parodistisch untergräbt – die Phantastik Raoul Tranchirers ist eine des Witzes und der Satire, während Jarry seine Pataphysik stärker an die Schreibformen der Wissenschaften orientiert.

3 Bildlichkeit

Die plastische Bildlichkeit stellt unvermittelte Übergänge zwischen Motiven und somit einen zentralen Aspekt der Texte dar. Auch in Bezug auf den historischen Hintergrund der Konversationsenzyklopädien bewirkt die Bildlichkeit eine thematische Subversion. Im Folgenden gehe ich auf die vielen Ungeziefer, Körperteile, Krankheiten Tiere etc. ein – kurz das Schreckliche im Alltag¹¹¹ und das

¹¹¹ Tranchirer beschreibt sowohl reale wie erfundene Vorkommnisse des Niedrigen. Einige Beispiele finden sich in Artikeln wie *Ungeziefer*, *Entzündungen*, *Federbett*, *Gewächse*, *Heerwurm*, *Hüfte*, *schnappende*, *Knieschwamm*, *Küchenschaben*, *Milzbrand*, *Mücken*, *Reiseverbrennungen*, *Schleimfisch*, *Stubenfliege*, *Termiten*, *Trichinen*, *Trommelsucht*, *Verderbenereger* und *Wandern*.

Schreckliche am Körper¹¹² – ein und untersuche dort, wie diese die *Ratschläger für unerschrockene Leser* zu einem Katalog von phantastischen und ungeheuren Bedrohungen im Alltag umfunktionieren.¹¹³ Der Titel Ror Wolfs wird dabei zweideutig: Sind damit Leser gemeint, die schon „unerschrocken“ sind und deshalb die Bücher lesen wollten – oder geht es eher um Leser, die das Schreckliche noch nicht erkannt haben und beim Lesen deshalb „erschrecken“ würden? Tranchirer gibt keine Antwort, sondern er zeigt dem Leser die Kehrseiten der bürgerlichen Bildungsgesellschaft und ihre monströsen Facetten und Schattierungen.

In Bezug auf die Konversationsenzyklopädien und ihre historische Funktion als Bildungsmedium des Bürgertums, kontrastiert das Schreckliche bei Tranchirer den *Modus* ihrer gepflegten „bürgerlichen“ Konversation, die z.B. Themen wie Sittlichkeit, Gesellschaftsleben, Wohnung, Lebensmittel, Medizin, Körperpflege etc. umfasste. Ich werde in diesem Unterkapitel zeigen, wie Raoul Tranchirer durch bildliche und phantastische Sprünge die Kategorie der gepflegten Konversation untergräbt, indem Ungeziefer, körperliche Details und Krankheiten einem Themenkreis rede- und konversationsbezogener Stichworte der „gebildeten Welt“ entgegengesetzt werden. Nach der Erläuterung der Konversationsthematik gehe ich auf die Bildlichkeit des Körpers und das Motiv des Schrecklichen ein, bevor ich einen Blick auf die Überlegungen Michael Bachtins zu Literatur und Karneval werfe, um den Körper als ein subversives enzyklopädisches Thema zu erörtern.

3.1 Konversation und Transgression

3.1.1 Die Kategorie der Konversation

Die ausführliche Beschreibung der Regeln der *Konversation* und Geselligkeit stellen einen zentralen Topos der bürgerlichen Enzyklopädie dar, wobei Tranchirer seine Versionen von den Konventionen des Sprechens, des Benehmens und der Geselligkeit liefert. Andreas Kilcher hat darauf hingewiesen, dass die Kategorie der Konversation

¹¹² Artikel, die den Körper betreffen sind z.B. *Abmagerung, Abstoßen, After, Bandwurm, Blutspucken, Darmmädchen, Entfettung, Ejakulation, Fettgeschwulst, Hinterhals (verdickter), Lunge, Nägelkauen, Onanie, Pollutionssring, Scheintod, Senkung, Unterernährung, Verstopfung* oder *Zerkleinerung von Speisen*.

¹¹³ Andreas Kilcher behandelt diesen Aspekt gründlich in *mathesis und poiesis*, vgl. dazu Kilcher 2003:313-316.

einen zentralen Modus der *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* darstellt.¹¹⁴ Bereits auf dem Titelblatt wird der *Ratschläger* ein „Hilfsmittel zur Ausübung des geselligen Verkehrs“ in einem sich dauerhaft ereignenden sozialen Leben genannt, und da der erste, „in vierzig Sprachen“ übersetzte *Ratschläger* unter den Lesern „von Hand zu Hand“ gehe (RW1:10), würden Hörer „mit Staunen erfüllt“ über Neuigkeiten aus der Wirklichkeitsforschung (RW4:9). Das Benehmen und das soziale Verhalten wird eingehend besprochen in Stichworten wie *Gespräch* („Das Gespräch ist die beste Würzung der gebildeten Gesellschaft.“ RW1:133), *Im Freien* („Sehen im Freien sitzende Herren einen anderen Herren sich ihnen nähern, so sollten sie sich, falls sie mit ihm sprechen wollen, erheben.“ RW1:161), *Tisch, vor* („Vor Tisch spricht man stehend miteinander und wer noch nicht alle Personen kennt, der wird sie schon kennenlernen.“ RW1:290) oder *Ton, guter*:

Der gute Ton ist der Inbegriff aller Sitten und Gebräuche, die als Ausfluß des guten Herzens, des geläuterten Geschmacks und des gesunden Empfindens in der gebildeten Gesellschaft anerkannt worden sind. (RW1:293).

Das korrekte Verhalten und das Einhalten der von Tranchierer verzeichneten Benimmregeln werden als oberste Tugenden in der gebildeten Gesellschaft vorgestellt, wobei nicht gegen die Tabus verstoßen werden dürfe. Tranchierers Artikel heben dabei aber Regelverstöße hervor und besprechen häufig Szenen des radikalisierten sittenwidrigen Verhaltens:

Konversation. Bei der Konversation richte der Besucher seine Worte vornehmlich an die Hauptpersonen des Hauses, vernachlässige aber auch die anderen Anwesenden nicht. Er vermeide jedes Thema, dessen Erörterung eine tiefgreifende Meinungsverschiedenheit hervorrufen könne. Er vermeide auch alles Schmähen oder Verhöhnern des Gastgebers. Auseinandersetzungen mit den Familienmitgliedern machen einen schlechten Eindruck und sind unbedingt zu unterlassen, ebenso Zärtlichkeiten und Liebkosungen. Stockt das Gespräch, dann erhebe man sich zum Abschied, namentlich wenn man bemerkt, daß der Besuchte absichtlich die Konversation verenden läßt, weil er den Besuch zu beenden wünscht. (RW2:58)

Dem bürgerlichen Benimmritus zufolge sind alle Impulse, Triebe und Instinkte zu unterdrücken und in die repräsentative soziale Ordnung zu zwingen. Die genannten

¹¹⁴ Kilcher 2003:13.

Reaktionen deuten nicht nur eine verkrampfte Haltung der Konversationsteilnehmer zu den korrekten Verhaltensregeln an, sondern die Taktlosigkeit wird durch das „Verhöhnern des Gastgebers“ und die „Liebkosungen“ ins Extreme gesteigert. Tranchirer deutet einen fast hysterischen Umgang mit gesellschaftlichen Konventionen an, der in realen Benimmbüchern nie vorkommen würde. Indem nicht-passende Elemente wie die oben genannten vorkommen, stellt Tranchirer den Höflichkeit normierenden Verhaltenskodex parodistisch zur Schau.

Ein kategorischer Gegensatz zwischen der *Kultur* und allem, was nicht in die Ordnung der Geselligkeit gehört, liegt Tranchirers polarisierter Auffassung von Benimmregeln zugrunde – so gibt ein Artikel wie *Unterhaltungsgegenstände* ein Beispiel für den karikierten Gegensatz zwischen der gebildeten Konversationskultur und deren Kehrseiten, da die „Kultur“ in übertriebener Weise von allem „Nichtkultivierten“ getrennt ist. Im Modus der Konversation und des Gesprächs haben Worte einen großen Einfluss, und allein die Benennung unpassender Worte kann die „bürgerlichen Ängste“ auslösen:

Damen glauben zusammenschrecken zu müssen, wenn von einem Frosch oder einer Maus die Rede ist. Also sollte es ein Herr vermeiden, das Gespräch auf einen Frosch oder eine Maus zu bringen oder auf andere Sachen, die die Damen unangenehm berühren könnten (RW1:303f.).

Sowohl Tranchirer wie seine Leser sind von den Konventionen der „passenden“ Gesprächsthemen übertrieben eingenommen: Damen *glauben* zusammenschrecken zu müssen, also handelt es sich um keine authentische, sondern eine gelehrte Reaktion auf die Rede „von einem Frosch oder einer Maus“. Eine ähnliche Reaktion liegt im Artikel *Ratte*¹¹⁵ vor: Ungeziefer o. ä. tauchen plötzlich aus dem Nichts auf, stören die zivilisierte Ordnung und müssen unter erheblichem Aufwand beseitigt werden. Die von der bürgerlichen Ordnung abweichenden Themen bilden einen radikalen Kontrast zum Modus der Konversation, indem Raoul Tranchirer die „Kategorie der Konversation“ überschreitet und sie parodistisch mit Themen des Niedrigen

¹¹⁵ „Im Stadttheater von Richmond, Virginia kam es vor kurzen zu einer Verwirrung [...]. Als der Tenor zu singen begann, erschien plötzlich eine gewaltige Ratte, die den Tenor, der die Sopranistin ansang, anssprang [sic!]. Die Sopranistin fiel sogleich, während der Tenor sein Singen fortsetzte, in Ohnmacht, der Bass lief, anstatt seinen Degen zu ziehen, singend davon. [...] Die Panik wurde schließlich so groß, daß man sich gezwungen sah, die Nottüren aufzureißen. Einer der Anwesenden zog endlich einen Revolver, um dem Vorfall ein Ende zu machen, worauf sich alles beruhigte und die unterbrochene Vorstellung fortgesetzt werden konnte.“ (RW5:184).

kontaminiert. So heißt es beispielhaft über die *Natur*, sie sei „ganz ungeheuer schamlos“: „Es vergeht keine Sekunde, in der sie nicht sämtliche Regeln des Anstands und guten Geschmacks verletzt“ (*Natur*, RW3:110). Tranchirer personifiziert die Natur als einen Gegensatz zur „Kultur“, obwohl ihre Verletzung „sämtlicher Regeln des Anstands“ eigentlich eine Konstruktion des Erzählers ist.

3.1.2 Die Transgression bürgerlicher Diskursregelungen

Die Themen des Körpers und des Niedrigen ziehen sich topisch durch die parodistische Enzyklopädie, und der Herausgeber berichtet, unter den „heutigen traurigen Gesundheitsverhältnissen“ sei es notwendig, „den Körper und seine Umgebung zu zeigen. Meine treuen Leser wissen, daß der Körper nichts Abschreckendes an sich hat, sondern nur etwas Ungewohntes geworden ist unter seiner Bekleidung“ (RW1:9). Der „Entdecker“ Tranchirer, der nach eigenen Angaben die „verborgene hintere Seite der Natur“ berührt hat (RW3:6), bezeichnet das Gegenteil des nackten Körpers als „Bekleidung“ – d. h. modische Ausstattung. Unter der Oberfläche finden sich aber ungeheure Details des Körpers, auf die er ausführlich eingeht – er bespricht den *Darm* und seine Reinigung (RW5:162), gibt eine Anleitung zum Handeln beim „Hervorquellen“ von *Eingeweideteilen* (RW4:32) und beschreibt sowohl einen tausend Pfund wiegenden New Yorker in *Fettleibigkeit* (RW3:45) als auch eine wohlschmeckende „Zunge“ in *Nahrungsaufnahme* (RW2:80). In Tranchirers Darstellungen brechen der Körper und seine Krankheiten an willkürlicher Stelle ein, als wäre der Mensch in seiner Privatsphäre und im öffentlichen Raum ständig von Schrecken und Bedrohungen umgeben.

Tranchirer verzeichnet verzerrte und niedrige Gestalten, die in der *Imagination* des Bildungsbürgers zu Bedrohungen der enzyklopädisch geordneten Zivilisation werden. Die enzyklopädische Ordnung der Phänomene und die rationale Distanz zum Schrecklichen werden destabilisiert durch die phantastische Hervorhebung des Körpers und des Schrecklichen im Alltag, und diese *Karnevalisierung* des enzyklopädischen Diskurses untergräbt zusammen mit der Verzeichnung des Obszönen und Hässlichen das Ideal von Aufklärung und Belehrung durch ratgebende Literatur (vgl. dazu Abschnitt 3.2). Tranchirer entdeckt das Ekelhafte, Unkultivierte und Obszöne bei Themen aller Art und nimmt sie in die enzyklopädische Ordnung

auf, wodurch, so Andreas Kilcher, die *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* die Bereiche der „klassischen bürgerlichen Diskursfelder der Konversationslexika“ überschreitet. Die Überschreitung geschieht, wie Kilcher unterstreicht, vor allem mit Hilfe der „Schreibweisen der Satire – Hypertrophie und Ironie“.¹¹⁶

Ror Wolfs plastische, bildliche Detaillierungen des Körpers und des Ungeheuren kontaminiert die *Kategorie der Konversation* und stellt mit den Worten Kilchers eine „Transgression bürgerlicher Diskursregelungen“¹¹⁷ dar. Die „Transgression“ bezeichnet in der Erblehre das Auftreten von Genotypen, die in ihrer Leistungsfähigkeit die Eltern- und Tochterformen übertreffen, und der Begriff bezieht sich insofern auf Tranchirers Lehre „aus dem Reich des Fleisches, der Erde, der Luft, des Wassers und der Gefühle“¹¹⁸, die die thematische Auswahl der realen Enzyklopädien überbietet. Die enzyklopädische Detaillierung des Schrecklichen und des Grausamen im Alltäglichen nennt Andreas Kilcher ein „Verzeichnis der subversiven Präsenz der Natur in der scheinbar sicher erschlossenen Welt der Kultur“ und er sieht unter den dargestellten Bedrohungen besonders das *Ungeziefer* im Widerspruch zur bürgerlichen Ästhetik: „In Tranchirers Schock-Ästhetik fungiert das Ungeziefer [...] als eine Leitmetapher für das andere des bürgerlichen Diskurses“.¹¹⁹ Die Ästhetik der *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* folgt demnach den Kategorien der Deformation, des Ungeheuren, des Grotesken, des Unheimlichen, des Phantastischen und des Schrecklichen, wobei die artistische Kombination von nützlichem Ton und erschreckenden Redegegenständen zwei Diskurse verknüpft, zwischen denen im 18. und 19. Jahrhundert kategorisch getrennt wurde. Die klassische Enzyklopädie war für *erschrockene* Leser geschrieben, die den Körper und die Ungeziefer zu verdrängen versuchten – Raoul Tranchirer hingegen überschreitet die Diskursgrenzen der historischen Enzyklopädien durch die Thematisierung des Körpers und des Niedrigen und schreibt insofern für „unerschrockene“ Leser, die durch die Lektüre dem Schrecklichen ausgesetzt werden.

¹¹⁶ Kilcher 2003:315.

¹¹⁷ Kilcher 2003:315.

¹¹⁸ In Bezug auf Wolfs Titel kann Theodor Jablonskis *Allgemeines Lexicon* genannt werden, das den Untertitel *Beschreibung des Reichs der Natur, der Himmel und himmlischen Körper, der Luft, der Erde* hat. (Vgl. dazu Kilcher 2003:315).

¹¹⁹ Kilcher 2003:315f.

3.1.3 Ungeziefer und das Unsichtbare

Übertrieben vergrößerte – hypertrophe – Details des Körpers kommen in den Abbildungen besonders deutlich zum Vorschein. Sie zeigen alptraumhafte und beunruhigende Konstellationen, in denen der Mensch von unverhältnismäßig großen Organen, Tieren, Insekten und Pflanzen bedroht wird. Die Gegenbildlichkeit der grotesken Motive korrespondiert mit dem Einbruch des Ungeziefers und des Schreckens in die kulturelle und enzyklopädische Ordnung, da riesige Tiere und Insekten die menschlichen Figuren in phantastischen Landschaften und Szenen umgeben, wo die Naturgesetze nicht mehr zu gelten scheinen. Die bürgerlich gekleideten Damen und Herren sind in den Abbildungen statische Schablonen, die den einmontierten, manchmal surrealen Schrecken hilflos gegenüberstehen: Enorme Raubtiere, Insekten, Schlangen, Vögel, Fische und Pflanzen rücken dem stilisiert schönen Menschen immer näher. Dabei, wie Tranchirer unterstreicht, finden die „niedereren Tiere“ in der „vierten veränderten Auflage“ des *Vielseitigen, großen Ratschlägers* „größere Beachtung“, und die „Zahl der Insekten“ ist „bedeutend vergrößert“ worden (RW1:10).

Die Kehrseiten des bürgerlichen Bildungsdiskurses umfassen alltägliche, ominöse Phänomene, die die zivilisatorische Ordnung bedrohen. Immer wieder wird angedeutet, Ratten, Wanzen, Bakterien, Krankheiten etc. könnten jederzeit in den Alltag einbrechen. Tatsächlich aber rufen erst Tranchirers Verzeichnis des kulturell nicht Rubrizierten sowie dessen ständige Benennung und Abbildung im Medium der Bildungs- und Konversationskultur die Schrecken ins Leben und lassen sie in der Vorstellung des Lesers lebendig werden. Erst die Beschreibung des Angstobjekts weckt Vorstellungen von dessen Existenz, wobei Tranchirer oft die schlimmsten Eigenschaften ausdrücklich betont, wie zum Beispiel im Artikel *Küchenschaben*: diese „Kinder der Finsternis“ sind „in der Tiefe der Erde bei Nacht tätiger als am Tage“ und graben unter dem Küchenboden „schreckliche Gänge, durch die manche tüchtige Köchin ihr Leben verlor.“ Tranchirer unterstreicht drastisch ihren abstoßenden Charakter: „Ihre Stimmen bestehen aus zischenden quiekenden Lauten. Sie übertreffen selbst den Tiger an Grausamkeit und verzehren, sagt Lemm, mit Lust ihre Kinder“ (RW4:72) – unter der Oberfläche des Alltags lauert das Unheimliche.

Imaginäre Gefahren werden vorgeführt, die jeden Augenblick und ohne Vorwarnung eintreffen könnten, wie es zum Beispiel im Artikel *Loch, schwarzes* der

Fall ist: „Tief aus dem Weltraum kommt *ETWAS* näher, und es kommt schneller als wir bisher angenommen haben. Es ist das *Schwarze Loch*“ (RW5:178). Gefahren verbergen sich in der Natur, zu Hause, in dem Körper oder in Lebensmitteln; das *Charaktergemüse* brächte „verschiedene seelische Stimmungen zum Ausdruck [...] die Möhre Ängstlichkeit und Tücke, die Rübe dagegen Sanftmut, die grüne Bohne Zorn und Rachsucht.“ (RW2:18). Tranchirers Beschreibung von *Crèmetorten* zeigt ebenfalls die Suggestion von Gefahren durch eine hypertrophe Beschreibungstechnik; Tranchirer hebt hervor, dass sich in den

oft mit sehr großem Schönheitssinn angefertigten Speisen sogenannte Mikroben verborgen haben, die von den Händen der Köche stammen, den Wänden ungenügend gesäubert Töpfe, den Eutern kränklicher Kühe und den unsauberer Gewohnheiten des Personals, ganz zu schweigen vom Zustand der Tortenspritzen. [...] Man sollte sich beim Betreten eines Caféhauses ständig vor Augen halten, daß eine Crèmetorte wirklich nichts anderes ist [...] als ein mit feinstem Zuckerstaub überpuderter Gifttherd in einem erhitzten ungelüfteten Café. (RW2:18).

Verborgenen hinter einer Zeitung, so der Artikel weiter, wendet sich der lesende Tranchirer beim Gedanken an die „Caféhauszustände“ lieber den „noch viel übleren Weltzuständen“ zu. Der erschreckende Gedanke an die Mikroben in *Crèmetorten* hat dabei ausschließlich eine ästhetische Funktion als Detaillierung des Schrecklichen, denn an anderer Stelle im selben Band heißt es über *Torten*: „Man lese, was über Torten zu sagen ist, in einem beliebigen anderen Werk nach; hier ist nicht der Platz, über Torten zu reden.“ (RW2:104). Tranchirer hat kein systematisches Gedächtnis, sondern er beschreibt bloß Details der Gefahren und verordnet weitere Ratschläge und Maßnahmen zur Säuberung und Ordnung des bürgerlichen Haushalts. Auf die bedrohliche Unsauberkeit und fehlende Hygiene der *Crèmetorten* reagiert er im Artikel *Desinfektion* mit besessenem Beharren auf der Wichtigkeit, das Schmutzige aus dem Weg zu räumen:

Es ist ohnehin unbegreiflich, warum so selten über die Desinfektion gesprochen wird, es müßte, finde ich, vielmehr fortwährend über die Desinfektion gesprochen werden, täglich müßte über die Desinfektion gesprochen werden, ständig, jedenfalls müßte häufiger über die Desinfektion gesprochen werden, als es üblich ist.“ (RW2:22).

Der „Welthygieniker“ Tranchirer beabsichtigt eine Zählung der Bedrohung durch ein *Gespräch* über Desinfektion, wobei er keine konkrete Maßnahme, sondern lediglich eine weitere Diskussion über die Bedrohung vorschlägt. Die obsessive Thematisierung der kulturfremden Bedrohungen hat keine konkrete Funktion außer deren detaillierter Beschreibung, die zusammen mit den Motiven der Körperlichkeit und des Ungeheuerlichen als ein satirisches Inventar des bürgerlichen Schreckens funktionieren. Erst die Benennung des Nicht-Kultivierten als Bedrohung schafft ein Bewusstsein von diesem, und insofern konstituiert die „unerschrockene“ Wirklichkeitslehre *neue* Schrecken des Alltags.

3.2 Michail Bachtin und der Körper

Vor diesem Hintergrund erscheint Tranchirers Auseinandersetzung mit „niedrigen“ Themen auch als eine mit der „gelehrten Welt“. In einem stetigen Wechsel von Komik und Entsetzen fordert Tranchirers Optik des detailliert Körperlichen den thematischen Rahmen der bürgerlichen Enzyklopädien heraus. Der Körper und das Ungeziefer überschreiten die diskursiven Grenzen der Konversationsenzyklopädie, womit sie auch das *Lachen* über den Körper fördern – In der Parodie auf die Themenauswahl führt Tranchirer auch das Komische als einen Faktor der Transgression ein. Tranchirers Darstellungen ersetzt den Ernst der Enzyklopädie durch ein emanzipierendes Lachen über das Schreckliche.

Diesbezüglich gibt ein Blick in die historische Kulturphilosophie Michail Bachtins Aufschluss über die Art und Weise, wie der Körper und das Niedrige im Mittelalter als ein Mittel zur Subversion hegemonischer Diskurse eingesetzt wurden – und wie es in Tranchirers Verzeichnung ungeheurer und körperlicher Gegenstände entsprechende Effekte hat. Tranchirers Benennung des Schrecklichen korrespondiert in machtkritischer Hinsicht mit Bachtins Begriff von grotesken Motiven und der übertriebenen Körpersymbolik im mittelalterlichen Karneval, wobei das *Lachen* über den Körper die Diskursüberschreitung bewirkt.

In der Literatur des Hochmittelalters¹²⁰, so Bachtin in seinem Buch *Literatur und Karneval*¹²¹, repräsentierte das Materiell-Körperliche eine volkstümliche

¹²⁰ Bachtins Untersuchungsobjekt ist Rabelais' zwischen 1532 und 1546 erschienenes Werk *Gargantua et Pantagruel*.

Gegenkultur, die im christlich-festlichen Karneval eine umgestülpte Ordnung der Gesellschaft darstellte. Der menschliche *Leib* und seine Teile wurden im Karneval hyperbolisch dargestellt; Bachtin prägt für die Übertreibungen der Körpergrenzen den Begriff der „grotesken Gestalt des Leibes“¹²², in der vor allem Mund, Bauch und After ins Groteske verzerrt wurden. Diese Körperteile wurden als „niedrig“ und nicht-geistig angesehen, im Gegensatz beispielsweise zu den Augen, die die Individualität des Dargestellten repräsentierten. Im Karneval wiesen die leiblichen Körperfunktionen auf eine „kosmische“ Einheit von Leben und Tod hin und brachten somit „universelle“ menschliche Eigenschaften ans Licht: „Essen, Trinken, Ausscheidungen (Kot, Urin, Schweiß [...], Begattung, Schwangerschaft [...], Krankheiten, Tod, [...] Verschlingung durch einen anderen Leib)“.¹²³ Bachtin zufolge hat das Groteske des Leibes eine positive Funktion in der volkstümlichen Lachkultur: „Die mittelalterliche und die Renaissance-Groteske sind vom karnevalistischen Weltempfinden durchdrungen, sie befreien die Welt von allem Entsetzlichen und Furchterregenden, machen sie fröhlich und hell.“¹²⁴ Der Körper repräsentiert somit einen subversiven Gegensatz zu den zentralisierten Machtverhältnissen und den von ihnen kontrollierten Zeichendiskursen.

Als komplementäres Gegenstück zum kirchlichen Ernst repräsentierte der Körper in der karnevalisierten Weltordnung – und in der Literatur – eine subversive Gegenkultur. Sowohl der „Lachkultur“ als auch dem Grotesken und Verzerrten kam eine emanzipatorische Funktion zu, da die übertriebenen Darstellungen des Leiblichen bestehende gesellschaftliche Unterschiede nivellierten und umkehrten. „Der Karneval wird gelebt“, so Bachtin, denn „[d]er Karneval ist die umgestülpte Welt.“¹²⁵. Der übertrieben dargestellte Körper befreit durch Lachen den Zuschauer von Furcht. Bachtin zufolge verloren im 19. Jahrhundert jedoch das Lachen und der Karneval des Hochmittelalters ihre Funktion als Kritik und Emanzipation, weil der groteske Körper dann „zivilisiert“ wurde und das karnevalisierte Lachen über ihn keine subversive Symbolfunktion mehr hatte. Der Körper wurde Gegenstand der Wissenschaften, was

¹²¹ Michail Bachtin: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München: Carl Hanser Verlag 1969.

¹²² Bachtin 1969:15.

¹²³ Bachtin 1969:17.

¹²⁴ Bachtin 1969:26.

¹²⁵ „Alles, was durch die hierarchische Weltanschauung außerhalb des Karnevals verschlossen, getrennt, voneinander entfernt war, geht karnevalistische Kontakte und Kombinationen ein. 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.“ (Bachtin 1969:49).

seine Repräsentationen entsprechend modifizierte und die Lachkultur ausklammerte.

Das Bürgertum der Neuzeit fasste

diese Gestalten ausschließlich und einseitig auf der Ebene des Ernstes auf, wodurch sie verflacht und entstellt wurden. Das bürgerliche neunzehnte Jahrhundert hatte nur für das rein satirische Lachen Respekt, das im Grunde ein lachfeindliches, rhetorisches Lachen war: ernsthaft und belehrend (nicht umsonst wurde es mit der Geißel oder der Rute verglichen). Daneben wurde nur noch das unterhaltende Lachen geduldet, das gedankenlos und harmlos war. Alles Ernsthafte hatte ernsthaft zu sein, das heißt: geradlinig und flach im Ton.¹²⁶

Tranchirers „Ernst“ in Bezug auf den Körper spielt implizit auf jene im 19. Jahrhundert vorkommenden „lachfeindlichen“ Haltungen zu den grotesken Körperdarstellungen an. Seine Detaillierung des Körpers vergrößert das Groteske und das Ungeheure, statt es distanziert und rationell zu betrachten – auf den hypertroph dargestellten Körper reagiert der Leser mit einer Mischung aus Entsetzen und Lachen.¹²⁷ Indem sich Ror Wolf des zentralen Bildungsmediums des 19. Jahrhunderts bedient, parodieren seine übertriebenen Darstellungen des Körpers jene Tabus und jenen Ernst, die im enzyklopädischen Diskurs wirksam waren – der Ernst wird in Komik, Witz und Satire umgesetzt, ähnlich. Tranchirers Kontamination der Enzyklopädie durch groteske und tabuisierte Körperdarstellungen kommt eine subversive Funktion zu, die auch den distanzierten Ernst zum *Lachen* im 19. Jahrhundert parodiert.

Ein Beispiel für Tranchirers plastische Kontamination des „Ernstes“ durch Motive des Körpers findet sich im Artikel *Stuhlverhaltung*:

Stuhlverhaltung. Wenn die Kulturmenschheit der Frage der Darmentleerung nur halb so viel Aufmerksamkeit schenken würde, wie allerhand nebensächlichen Äußerlichkeiten, beispielsweise dem Theaterleben, dann würde eine Reihe von allgemeinen Erkrankungen, Verstimmungen und Verstopfungen bald aus der Welt verschwinden. Überhaupt kann nicht ausdrücklich genug betont werden, daß nirgendwo mehr gesündigt wird, als in diesem Punkt. Nachdem man die Stuhlverhaltung mit der üblichen Nichtachtung übergangen hat, holt man den Arzt, der sogleich ein bedenkliches Gesicht macht und den Angehörigen rät, auf alles gefaßt zu sein. Durch die trommelartig prall gespannte Bauchdecke sieht man die Darmwindungen, mannsarmdick, sich in die Höhe heben und schlangenartig mit Lärm und Kollern umherwälzen. Das Gesicht bedeckt sich mit kaltem Schweiß, die Atmung ist flach und beschleunigt, der Leib aufgepumpt und unter der namenslosesten Angst geht der Kranke dem Tode entgegen. Aus

¹²⁶ Bachtin 1969:30.

¹²⁷ Vgl. dazu z.B. *After* (RW1:20), *Haarmenschen* (RW1:141), *Klemmwunden* (RW1:170) oder *Rachenmandel* (RW1:235).

Schopenhauer ist nur deshalb ein so rabenschwarzer Mensch geworden, weil er an chronischer Verstopfung litt. (RW3:148).

Tranchirer stellt apodiktisch über die „Frage der Darmentleerung“ fest, dass „nirgendwo mehr gesündigt wird, als in diesem Punkt.“ Wegen der „üblichen Nichtachtung“ sei Verstopfung die Ursache einer „Reihe von allgemeinen Erkrankungen, Verstimmungen und Verstopfungen“, die fatale Folgen hätten. Tranchirer kritisiert das Interesse für „nebensächliche Äußerlichkeiten“, wobei im Kontrast zwischen dem „Theaterleben“ und der „Darmentleerung“ der die Vermengung von Hohem und Niedrigem, Ernst und Unernst, Witz und Warnung offenkundig wird. Einerseits mache der Arzt beim Diagnostizieren bloß ein „bedenkliches Gesicht“ über die grotesken „Darmwindungen“, die andererseits als ein körperlicher *Schrecken* akustisch und optisch ausgemalt werden: Man sehe die „Darmwindungen, mannsarmdick, sich in die Höhe heben und schlangenartig mit Lärm und Kollern umherwälzen.“ Die Schulmedizin sei hilflos gegenüber dem Schrecklichen am Körper, das plötzlich aus den unsichtbaren Bereichen des Leibes hervortritt.

Die „Nichtachtung“ der Stuhlverhaltung habe dabei nicht nur medizinische Konsequenzen. Tranchirer spricht auch über die Verdauungsprobleme des „rabenschwarzen“ Schopenhauer, dessen pessimistische Philosophie eine Verbindung zwischen dem „Willen“ des Subjekts und seinem Vorstellungshorizont herstellt. Tranchirer deutet in dem Artikel eine psychosomatische Beziehung zwischen der „Verstopfung“ und dem „rabenschwarzen Menschen“ Schopenhauer an und somit auch eine Verbindung zwischen der Verstopfung und seiner Philosophie. Diese Verbindung ließe sich vielleicht folgendermaßen interpretieren: Die „Frage der Darmentleerung“ wäre Tranchirer nach nicht nur ein körperliches Anliegen, sondern auch ein philosophisches Leid, denn es wird angedeutet, dass es in einer Welt ohne Verstopfung auch keinen philosophischen Pessimismus geben würde – was dem Ideal der „gepflegten Konversation“ über „passende“ Themen entsprechen würde. Der Artikel zeigt somit, wie Tranchirer durch komische und groteske Motive die Bildungsdiskurse des 19. Jahrhunderts mit dem *Lachen* kontaminiert.

3.3 Bildlichkeit und Selbstreflexion

In Bezug auf die Sprache hat sich Ror Wolf bereits 1966 geäußert, und dabei lakonisch festgestellt: Sein Leser wisse, „daß er es da vor allem mit Sprache zu tun bekommt.“¹²⁸ Wie wird aber in der *Enzyklopädie* mit dem Thema Sprache umgegangen und was bewirken die Bilder dieser Thematisierung?

3.3.1 Phantastik und Wortmaterial

Ror Wolfs phantastische Bilder schaffen nicht nur ungewohnte sinnliche Konstellationen, sondern sie reflektieren auch über ihren Status als Dichtung. Zentrale phantastische Elemente der Artikel beziehen sich auf die Grenze zwischen der *Bedeutung* eines Wortes und dessen *Materialität*, und im Folgenden werde ich die vier Artikel *Nichts*, *Sprache*, *Worte* und *Gedanken* analysieren, in denen das Wortmaterial mittels plastischer Bildlichkeit zu einer poetischen Selbstreflexion eingesetzt wird. Es geht dabei um bildliche und widersprüchliche Formulierungen über das Verhältnis zwischen „Worten“ und „Gedanken“. Ich werde zeigen, wie die Bilder ihren eigenen Kunstcharakter durch ein reflexives Spiel mit der Sprache, der Bedeutung und dem Leser mitdarstellen, das die *Illusionen* der Artikel unterbricht.

Die zu untersuchenden Artikel thematisieren dabei die sinnvolle Grenze zwischen „Worten“ und „Gedanken“, denn die normalsprachliche Trennung von „Worten“ und „Gedanken“ suggeriert, dass es sich um zwei unterschiedliche Phänomene handele: „Worte“ seien physisch und äußerlich erkennbar, während der „Gedanke“ einen geistigen, „inneren“ Vorgang bezeichne. Tranchirer erläutert beide Kategorien irreführend: Er behauptet im Artikel „Gedanke“, er mache „Worte aus Gedanken“, während viel für das Gegenteil spricht – dass Worte den „Gedanken“ schöpfen können. Die plastischen Metaphern Tranchirers geben Aufschluss über dieses Verhältnis, zumal Tranchirer am Ende praktisch demonstriert, dass „Gedanken“ rhetorischer Natur sind.

Zunächst stellt der Artikel *Nichts* das Paradox dar, dass ein Wort eine äußerliche, physische Gestalt hat, während die Bedeutung im Gegensatz dazu nicht unbedingt damit korrespondiert:

¹²⁸ Vgl. dazu Wolf 1992:62.

Nichts. Nichts ist das Gegenteil von Etwas. So wie das Loch das Gegenteil von etwas anderem ist, das wir jetzt nicht beschreiben müssen. Nichts ist das Loch in den Worten. Öffnen Sie den Mund so weit wie möglich, vergessen Sie nicht, sich Mühe zu geben, ihn ganz aufzumachen, und sagen Sie NICHTS. (RW3:112).

Das *Nichts* hat als Wort eine physische Gestalt – im Gegensatz zu dem, was der Begriff bezeichnet. In Bezug auf das „Phänomen“ erscheint das Wort also grundsätzlich paradoxal, denn der materielle Begriff vom Nicht-Existierenden hat eine – buchstäblich gesprochen – materielle Existenz. In Tranchirers Darstellung wird das *Nichts*, ähnlich dem „Loch“, ganz banal als das „Gegenteil von etwas anderem“ beschrieben, dann aber als „das Loch in den Worten“. Ob „begrifflich“ oder „bildlich“: Das Wort *Nichts* bedarf einer materiellen Erscheinung. Dabei soll der Mund – gestisch als ein „Loch“ – aufgemacht und das zweideutige „Nichts“ ausgesprochen werden, obwohl es nicht klar wird, ob das Wort „Nichts“ oder tatsächlich *nichts* ausgesprochen werden soll. Es liegen also drei Varianten des *Nichts* vor: Sowohl das „Gegenteil von Etwas“ als auch das „Loch in den Worten“ als auch der Mund veranschaulichen den Begriff. Weil das bildliche „Loch in den Worten“ nur im übertragenen Sinne nachvollziehbar ist, der Mund aber gestisch (und paradoxal!), wird ersichtlich, dass alle diesen Varianten figürlich beziehungsweise bildlich sind – einschließlich des „Nichts“. Die *Vorstellung* von „Nichts“ ist nur über Begriffe oder sprachliche Bilder möglich, wobei Tranchirer meint, der Leser solle das Wort in seiner Zweideutigkeit aussprechen.

Das „Nichts“ zeigt, dass jeder sprachliche Ausdruck bildlichen Charakter hat, wobei dieses Spiel mit Wortbedeutungen und dem Wortmaterial für Ror Wolfs Verwandlung denotativer Bedeutungen in plastische Bilder exemplarisch ist. Er lotet die buchstäblichen Aspekte der Wortbedeutungen aus und führt sie auf ihre Bestandteile zurück. Dadurch zeigt er, dass auch das Wortmaterial einen Effekt auf die Nachvollziehbarkeit der Worte – ihre Bedeutung – haben kann.

An den Artikeln *Sprache* und *Wort* wird der abschweifende, bildschöpfende Umgang mit denotativen Bedeutungen zur Produktion *neuer Gedanken* im Sinne von neuen sinnlichen und intellektuellen Konstellationen ersichtlich. Trotz der Länge zitiere ich im Folgenden die ganzen Artikel, da ihre konkreten Wortkonstellationen einen Einfluss auf die Bedeutung haben. Der Artikel *Sprache* zeigt, wie Tranchirer „Gedanken“ aus den bildlichen Konstellationen erzeugt:

Sprache. Die Sprache dient bekanntlich zur Mitteilung von Gedanken. Wenn ich einem Menschen meine Gedanken mitteilen will, dann spreche ich zu ihm, daß heißt, ich bringe Laute hervor, mit denen der Angesprochene denselben Sinn verbindet wie ich. Es ist bei den eigentümlich scharfen Ansichten, die man zuweilen über den uneingeschränkten Wert der Musik hört, möglich, daß wir die Worte, das Reden, das Benutzen von Worten in der verhältnismäßig ruhigen Welt, also das gesprochene Wort, zu unterschätzen beginnen. Wobser zum Beispiel behauptet in seiner *Ansprache über die Worte*: Die Worte sind erschöpft und ausgeblutet; nur noch die Leichen der Worte sind zurückgeblieben, ihre ausgedrückten Strünke. – Lemm findet eher, daß man die Worte in weiche Pelze gehüllt hat, so daß man sie nicht mehr fallen hört, nicht mehr herabfallen oder aufprallen hört. In meiner Schrift *Die allgemeinen Verhältnisse der Worte in der Welt*, in der ich mich vor allem mit den Unarten der Worte beschäftigt habe, mit ihrer Verdorbenheit und Fäulnis, habe ich zum Ausdruck gebracht, daß vor allem *ein* Wort in der Gegenwart an Bedeutung verliert. Dieses Wort ist sehr kurz, es reicht bei weitem nicht aus für ein ganzes Leben, das ja bekanntlich recht lang ist; und obwohl es ein großes Wort ist, muß man sagen: das Leben ist noch viel größer; immerhin ist es ein schweres Wort, seine Kraft und Dicke ist beträchtlich; ich meine, man muß dieses Wort einfach aufschneiden, dann wird das Leben aus ihm herausfließen und meine Meinung bestätigen. (RW3:131f).

Tranchirer will die Worte nicht „unterschätzen“ und zeigt anhand der „sprachkritischen“ Positionen Wobser und Lemms, dass die Worte nicht bloß der „Mitteilung von Gedanken“ dienen. Die Kollegen behaupten, bloß die „Leichen“ und „ausgedrückten Strünke“ der Worte blieben uns zurück, „erschöpft und ausgeblutet“ beziehungsweise „in weiche Pelze gehüllt“, so dass man sie nicht mehr „herabfallen oder aufprallen“ höre. Diese Bilder sind an sich Widersprüche, weil sie die „Sprache“ personifizieren und sinnliche Metaphern schaffen, die alles andere als „ausgeblutet“ sind. Die Bilder dienen insofern nicht nur „zur Mitteilung von Gedanken“, sondern sie beschreiben – mittels der „Sprache“ – ein Geräusch von in „weichen Pelzen“ gehüllten Worten, die man *nicht* mehr „herabfallen und aufprallen“ höre. Diese Konstellationen sind nur sprachlich und imaginär vorstellbar und somit für Tranchirers Verfahren exemplarisch. Seiner hintergründigen Schrift *Die allgemeinen Verhältnisse der Worte in der Welt* zufolge findet er in der „Verdorbenheit und Fäulnis“ der Sprache *neue* ästhetische und intellektuelle Zusammenhänge der Worte: Tranchirer verdinglicht abstrakt das „große Wort“, das „in der Gegenwart an Bedeutung“ verliere, als ein „schweres“ Wort mit „Kraft und Dicke“. Er lässt es

physisch „aufschneiden“, damit neue Worte aus ihm „herausfließen“ – der Gedanke an die Sprache generiert plastische Vorstellungen von ihr. Dies bestätigt auch die „Ansicht“ Tranchirers: Aus den Worten „fließen“ imaginäre Welten heraus. Tranchirer generiert – buchstäblich gesprochen – aus den Bestandteilen der Sprache eine phantastische Semantik und erweitert das literarische Imaginationsvermögen.

In ähnlicher Weise bezieht sich der Artikel *Wort* auf das Verhältnis zwischen Wortmaterial, Gedanken und Vorstellungen, wobei Tranchirer die „geistige Vorstellung“ der Laute anspricht. Er reflektiert zunächst über morphologische, Inkonsequenzen idiomatischer Ausdrücke und kommt durch diese Analyse – scheinbar grundlos – auf seine Abneigung gegen einige zusammengesetzte Wörter zu sprechen:

Wort. Eine Verbindung von Lauten, die in uns eine geistige Vorstellung erweckt, heißt Wort. Es gibt auch zusammengesetzte Wörter, zum Beispiel: *Apfelmuß*. Üblich ist es, nur *Apfelmuß* zu sagen, obwohl eine Anzahl Äpfel in Betracht kommt und man also auch *Äpfelmuß* sagen könnte. Wir bleiben aber hier und im folgenden bei *Apfelmuß*. Anders ist es bei *Rinderbrust*, die nur von einem Rind kommt, oder *Hühnerrei*, obwohl nur ein Huhn es gelegt hat. *Eisenbahnbrücke*, obwohl täglich, ja stündlich die Eisenbahnen über die Brücke fahren, *Gartentür*, *Lampendocht*, *Kaffeetasse* kommen in diesem Zusammenhang nicht in Betracht, ebensowenig *Hochzeitsgeschenk*, *Vaterlandsliebe*, *Einfaltspinsel*, *Sicherheitsdienst*, *Weihnachtsabend*, *Landschaftsmaler*. Das sind Worte, die wir ausmerzen werden. Ebenso *Wartesaal*, *Singstunde*, oder gar *Speisekarte*, das ist die Karte, die zum Speisen gehört, ebenso *Speisekammer*, *Speisezimmer*, *Speisesaal*, alles unschöne Worte, die im Mund nichts zu suchen haben; alles grobe Geschmacklosigkeiten. Alle Worte existieren. Das Publikum aber kennt sie nur in ihrer Ausdehnung, ihrer Höhe und Breite; ihre Tiefe kennt das Publikum nicht oder nur selten, ihr Fleisch und ihr Blut, ihren Saft, ihren Geschmack, ihre Schmerzhaftigkeit und ihren Wohlgeruch. Was für den einen ein Wort ist, ist für den anderen nichts. So kommt es, daß kaum jemals zwei Menschen bei einem Wort genau übereinstimmen. Wie groß wird aber die Übereinstimmungslosigkeit, wenn es sich nicht nur um *ein* Wort, sondern um eine Folge von Worten, einen sogenannten Satz, oder um eine Folge von Sätzen, eine sogenannte Seite, oder um eine Folge von Seiten, ein sogenanntes Buch handelt. So kommt es, daß, was für den einen ein Buch ist, für den anderen nichts ist, nichts, gar nichts. Das Studium des Buches spielt dabei noch nicht einmal eine Rolle; schon das Wort *Buch* läßt Teile des Publikums in einen schlafähnlichen Zustand versinken. Sie schütteln wie im Traum ihre Köpfe und wie im Traum entfernen sie sich, um eine Gegend zu erreichen, wo, wie im Traum, kein Buch ist, kein Wort. Nur eine schöne stöhnende Stille. Ich war übrigens einer der ersten, der die Existenz dieser Stille, dieser schönen, stöhnenden Stille erkannt und beim Namen genannt hat. Klomm hat ganz andere Namen dafür, ganz andere Bezeichnungen. Wir können sie getrost

übergehen. Erst in diesem Jahrhundert hat die Menschheit die ganze ungeheure Tragweite meiner Worte begriffen. (RW3:179f).

Tranchirer nennt Komposita, deren Verhältnis zwischen Mengebezeichnung und Objekt im logischen Sinne inkonsequent ist, „grobe Geschmacklosigkeiten“, die er „ausmerzen“ will – er richtet einen unproportionalen Fokus auf Semantik und suggeriert in abstruser Weise, er wolle eine morphologische Korrektur normalsprachlicher Worte unternehmen. Dabei fällt Tranchirer die *Semantik* übertrieben schwer, denn das „Publikum“ kenne buchstäblich gesprochen nur die äußere, materielle Seite der sprachlichen Zeichen: Ihre „Ausdehnung“, „Höhe“ und „Breite“, die sich auf *äußere* Attribute beziehen. Ihre *Vorstellungsseite*, d.h. ihre „Tiefe“ bzw. ihren *Sinn* kenne das Publikum nicht, da es an ihren „Geschmack“, ihre „Schmerzhaftigkeit“ oder ihren „Wohlgeruch“ nicht herankomme – diese nur vorstellbaren Eigenschaften bilden die abstrakte Seite des sprachlichen Zeichens, was auch Tranchirer expliziert.

Die sinnlichen, bildlichen Attribute weisen also auf die Spaltung zwischen der materiellen und der abstrakten Seite des sprachlichen Zeichens, wobei Tranchirer die Spaltung zwischen dem materiellen Wortzeichen und dessen Bedeutung übertreibt und einen radikalen Zweifel an denotativen Bedeutungen anmeldet: Über das „Fleisch und Blut“ der Worte herrsche, wie Tranchirer mit einem schwer verständlichen Kunstwort formuliert, eine fundamentale „Übereinstimmungslosigkeit“. Diese Spaltung zwischen den materiellen Zeichen und ihrer Bedeutung überfordere das Publikum, das angesichts der Schwierigkeit, Sätze, Seiten oder Bücher zu verstehen, alleine durch das *Wort* „Buch“ in einen „schlafähnlichen Zustand“ versinken würde. Die Frage nach der Bedeutung eines Wortes komme dabei auf die Einstellung des Sprechers an: „So kommt es, daß, was für den einen ein Buch ist, für den anderen nichts ist, nichts, gar nichts.“ – Das fehlende Interesse an Literatur beschreibt Tranchirer mit ausgeprägt literarischen Bildern: Er habe als „einer der ersten“ diese bücher- und wortlose Gegend als eine „schöne stöhnende Stille erkannt und beim Namen genannt“. Wieder wird die „kritische“ Position zur Sprache und Literatur mit ausgeprägt literarischen Bildern dargestellt, z.B. gab es die Gegend mit der „schönen stöhnenden Stille“, „wo kein Buch ist, kein Wort“, nicht, bevor sie als plastisches Bild in dem Artikel entworfen wurde. Daher kann Tranchirer als ihr „Entdecker“ gelten. – der Artikel beschreibt eine ästhetische, aber leblose Stille wo kein Verstehen eines

literarischen Textes stattfindet, wo nicht mehr gelesen, nicht mehr über die Sprache reflektiert werde.

Die Überlegungen zu dem düsteren Schicksal der „Worte“ schöpfen eine räumliche, akustische Illusion einer wortlosen Gegend, die das Gegenteil der Literatur enthielte, aber selbst paradoxal bildlich ist. Tranchirer schafft in dieser Weise sowohl eine – allerdings inkongruente – Beschreibung der Strukturen der Sprache als auch eine Selbstreflexion über ihre Wirkungen. Es geht Tranchirer dabei um die Effekte der Sprache selbst, denn sie sei vor allem ein Mittel der literarischen Forschung und Erfahrung. Die poetische Reflexion über die „Stille“ unterbricht der Verweis auf *Klomm*, der „ganz andere Namen dafür, ganz andere Bezeichnungen“ habe – eine poetische Position Tranchirers kann nicht eindeutig festgelegt werden, da seine Aussagen dauerhaft mehrere Handlungs- und Bedeutungsebenen haben.

3.3.2 Der „Gedanke“ und die Selbstreflexion

Die plastische Bildlichkeit im Artikel *Gedanke* demonstriert selbstreflexiv die rhetorische Natur einer Vorstellung bzw. eines „Gedankens“. Tranchirer schreibt über den Artikelgegenstand, er werde sich „im Interesse des menschlichen Fortschritts“ bemühen, einen Gedanken zu beschreiben, der „nicht zu sehen ist“, aber dennoch sehr bildlich beschrieben wird:

Gedanke. Wir haben, diese Behauptung stellt Wobser auf, keine Ahnung von den Dingen, die nicht existieren, wir fühlen sie nicht, wir können sie nicht berühren, wir sind nicht imstande, sie zu beschreiben. – Ich bin da ganz anderer Meinung und halte es für meine Pflicht, sie im Interesse des menschlichen Fortschritts dem Publikum mitzuteilen. Nicht zu sehen im Sinne Wobser ist der *Gedanke*; ich werde mich also bemühen, ihn zu beschreiben. Es ist eine unbestreitbare Tatsache, daß der Gedanke die Grundlage einer jeden Handlung ist, sei es nun bloß die Hand in die Tasche zu stecken oder einen Turm zu bauen, der an Schönheit und Größe alle anderen Türme weit überragt. Der Gedanke hat immer existiert, auch wenn Wobser etwas anderes behauptet, und er wird immer existieren, so daß nichts Neues erzeugt werden kann. Ich besitze die Fähigkeit, Gedanken zu schöpfen, aus denen ich Worte mache. Mit einem einzigen winzigen atemlosen Gedanken kann ich einen Ballon aufblasen und ihn nicht nur leicht davonschweben, sondern ihn in die allergrößte, bisher noch niemals erreichte Höhe hinaufsteigen lassen. Ich kann die Welt in Erstaunen versetzen mit dem Gedanken von Mord und Errettung, Zustimmung und Verneinung, Feuchtigkeit und Vertrocknung, Erregung, Hitze und Frost. So einfach ist das. Ein schwacher Gedanke erzeugt

natürlich nur eine geringe Wirkung, genau wie ein schwacher Luftzug die Tischdecke oder die Vorhänge vor mir nur leise bewegt, ein starker Gedanke dagegen läßt die Tischdecke mit dem Geschirr emporfliegen vom Tisch und hinaus durch die wehenden Tüllgardinen, hinauf in die Luft, immer weiter, bis wir sie aus dem Auge verlieren und unsere Gedanken einem anderen Gegenstand zuwenden, etwa dem Schrank, dessen Türen mit aller Macht auseinanderfliegen und aus dem Schrank heraus stürzen zwölf Männer, die alles in Unordnung versetzen um uns herum, sie stürzen ins Freie, weit in die Ferne hinein. So eilt der Gedanke, der dem Hirn entspringt, alle Hindernisse verachtend dahin, bis er von einem anderen Gehirn aufgenommen und eingesogen wird. Schon sehen wir diese Gedanken aufeinanderliegen und sich ineinanderschieben, sie vereinigen sich, um einen neuen Gedanken zu erzeugen, der seinerseits, wenn die Zeit gekommen ist, sich auf einen anderen Gedanken stürzt, um ihn auszuschlüpfen. Ein Gedanke verliert sich keinesfalls in der Menge von Tönen und Schwingungen, sondern schießt vorwärts und frißt sich weiter. Die Gedanken treffen Personen mit einer solchen Kraft, daß sie entweder zu Boden sinken oder sich in die Luft erheben. Es gibt wirklich nur wenige Menschen, die nicht hie und da das Gefühl gehabt haben, als befänden sie sich unter dem Einfluß der Gedanken eines Dritten, während doch dieser Dritte so weit entfernt war wie ich jetzt von meinem Leser, den ich mit der Hilfe meiner Gedanken zum Lachen oder zum blanken Entsetzen treibe, und zwar derart, als stünde ich in Fleisch und Blut neben ihm. Vielleicht ist der Eindruck so stark, daß der Leser die Hand unwillkürlich zum Mund führt, um einen Ausruf des Schreckens, des Schmerzes, die Lust zu unterdrücken, des Entzückens. Dabei sind seine Augen ins Weite gerichtet, und wenn er überhaupt etwas sieht, ist es wohl mehr das Innere, als das Äußere. – Das bin ich, sehr verehrter Leser, und es sind meine Worte, die Ihnen in die Glieder fahren. Wie oft geschieht es, wenn Sie in meinen Werken lesen, daß Sie aufschreien, weil ich plötzlich ins Zimmer trete, und rufen: *Nanu, ich habe gerade an Sie gedacht*. Es geschieht selten, gewiß, aber wenn es geschieht, dann sollten Sie nicht so erschrocken sein wie die Dame, die einfach umsank bei meinem Eintreten und erst nach vielen Tagen sagen konnte, daß der empfundene Eindruck zu stark war für sie. – Solange es keine bessere Erklärung für diese Dinge gibt, sollte man sich mit meinen Erklärungen begnügen. Und solange diese Gedanken keinem anderen zugeschrieben werden, kann man sie getrost für die meinen halten. (RW3:52f).

Die personifizierten „Gedanken“ würden Tranchirers simulierter Naivität zufolge dem „Hirn“ entspringen und „von einem anderen Gehirn aufgenommen und eingesogen“ werden, worauf sie physisch „aufeinanderliegen und sich ineinanderschieben“, sich „vereinigen“ würden, „um einen neuen Gedanken zu erzeugen“. Die Bezeichnungen für den „Gedanken“ laufen dabei ins Leere: Er sei die „Grundlage einer jeden Handlung“ und habe „immer existiert“ – Tranchirer gibt kein klares Bild des Phänomens, sondern er äußert sich zum Thema unklar: „Ich besitze die Fähigkeit,

Gedanken zu schöpfen, aus denen ich Worte mache.“ Seine Bilder zeigen aber etwas anderes als das, was Tranchirer direkt sagt.

Theoretisch kann der Artikel folgendermaßen ausgelegt werden: Der Herausgeber wechselt sprunghaft zwischen Objektbeschreibungen, Situationsschilderungen und eigenen Betrachtungen und lenkt durch die phantastischen Übergänge die Aufmerksamkeit auf das Vorkommen eines „Gedankens“ selbst und dessen sprachliche Konstitution. Jene „Gedanken“, von denen Tranchirer spricht, werden durch *seine* phantastischen, bildlichen Beschreibungen praktisch hervorgehoben. Die von Tranchirer beschriebenen Erscheinungen des „Gedankens“ sind nur als phantastische Bilder vorstellbar, und insofern hängt das Konzept „Gedanke“ von Worten und von der Imagination des Lesers ab. Der Effekt der sprunghaften Übergänge zwischen Bildern und Situationen ist eine Akzentuierung der jeweiligen Szenen, die in der Vorstellung des Lesers plastisch werden.

Beispielsweise lasse „ein starker Gedanke“, so Tranchirer, „die Tischdecke mit dem Geschirr emporfliegen vom Tisch und hinaus durch die wehenden Tüllgardinen“; ein willkürlich gewählter „Schrank“ wird hervorgehoben, „dessen Türen mit aller Macht auseinanderfliegen“ und aus dem „zwölf Männer“ herausstürzen. Die Einbrüche des Phantastischen treten erst im sprachlichen Lektüreprozess hervor, wobei Tranchirer den Effekt seiner Imagination übertreibt: „Die Gedanken treffen Personen mit einer solchen Kraft, daß sie entweder zu Boden sinken oder sich in die Luft erheben.“ Die Bilder reflektieren mit, dass Worte und Gedanken nicht trennscharf unterscheidbar sind, sondern sich gegenseitig bedingen – und dass „Gedanken“ von „Worten“ gelenkt werden. Zugleich repräsentieren die „Gedanken“ imaginäre Einbrüche des Unkontrollierten und Chaotischen in den geordneten Alltag. Die aus dem Schrank stürzenden Männer versetzen „alles in Unordnung“ – die phantastische Bildlichkeit des Gedankens konstituiert Alpträume und Umstürze der „gebildeten Welt“, und die Imagination ist es, die die Ungeziefer, den Schrecken oder die tobenden Männer evoziert.

Weiterhin führt Tranchirer das lexikalische Stichwort selbstreflexiv vor: Als stünde er „in Fleisch und Blut“ neben seinem Leser, treibe er alleine mit Hilfe seiner Gedanken diesen „zum Lachen oder zum blanken Entsetzen“. Würde dieser seine Augen ins „Weite“ richten, sähe er dabei „mehr das Innere, als das Äußere“. Tranchirer lenkt die Aufmerksamkeit auf ein Wort, das keine äußeren Attribute hat,

sondern nur intellektuell nachvollziehbar ist. Der Blick auf das „Innere“ schöpft keine Illusion, weil es nur begrifflich verständlich ist – die Kombination von „Blick“ und „Innerem“ unterbricht eine *illusionshafte* Bildlichkeit, da es nicht sichtbar ist. In der Mitteilung von „Gedanken“ demonstriert diese Desillusionierung, wie das *Vorstellungsvermögen* die Bedeutung des „Inneren“ nachvollzieht – ohne dass äußere Eigenschaften beschreibbar sind. Der Illusionsbruch besteht in der Benennung eines Begriffs, als wäre es ein Bild – was es gewissermaßen auch ist.

Diese widersprüchliche Phantastik unterbricht ihre eigene „Bildlichkeit“ und lenkt die Aufmerksamkeit auf außerpoetische Faktoren, etwa wenn Tranchirer sagt: „Es sind meine Worte, die Ihnen in die Glieder fahren. Wie oft geschieht es, wenn Sie in meinen Werken lesen, daß Sie aufschreien, weil ich plötzlich ins Zimmer trete, und rufen: *Nanu, ich habe gerade an Sie gedacht.*“ Der „Eintritt“ Tranchirers wird als eine *desillusionierende Illusion* kenntlich – die Worte, die uns „in die Glieder fahren“ und der Ausruf des „Lesers“ stellen eine paradoxe Vermengung von Illusion und Desillusion dar. Der Text bespricht somit sich selbst – dabei sind es aber die Worte, die uns Ror Wolfs „Gedanken“ mitteilen.

Die Bildlichkeit kommt also in drei Strategien vor: Tranchirer evoziert zunächst eine bildhafte Illusion von „übereinandergestapelten“ Gedanken, dann akzentuiert er die plastische, sprunghafte Vorstellungsfähigkeit praktisch durch die Übergänge zwischen imaginären Geschehnissen – von „wehenden Tüllgardinen“ zum „Schrank“ – bevor sein Eintritt in den Handlungsverlauf einen Illusionsbruch bildlich vollzieht. Die Bildlichkeit evoziert phantastische Situationen und Landschaften und enthüllt sich zugleich selbstreflexiv. Indem sich Tranchirer selbst mit darstellt, weist er auf die Künstlichkeit des Artikels hin, und diese Vermengung von Illusion und Illusionsbruch ist es, die mittels plastischer und selbstreflexiver Bildlichkeit „einen neuen Gedanken“ schöpft. Selbstironisch behauptet der Sprecher dieser „Gedanken“, nur *sein* Status sei stabil: „Solange diese Gedanken keinem anderen zugeschrieben werden, kann man sie getrost für die meinen halten.“ – Im Gegensatz dazu verwischt Tranchirer mit dieser Aussage die Grenze zwischen ihm und dem Autor.

Die hier identifizierte Selbstreflexion durch bildliche Illusionsbrüche hat nicht nur bildlichen Charakter, sondern sie kann auch das kritische Potential und die Mitteilungsmöglichkeiten eines literarischen Textes erweitern. Diesbezüglich kann

der frühromantische Ironiebegriff Friedrich Schlegels Aufschluss über die Funktion der Selbstreflexion geben, was Thema des nächsten Kapitels ist.

4 Ironie und Komik

Was ist Friedrich Schlegel und Ror Wolf gemeinsam? In diesem Kapitel werde ich die Ironie in der *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* mit Bezug auf Friedrich Schlegels frühromantischen Ironiebegriff erläutern. Als Ausgangspunkt dient mir Tranchirers Motiv des „dunklen Punktes“, dessen *Unverständlichkeit* aufschlussreich mit einer Formulierung Schlegels in Verbindung gebracht werden kann. Ror Wolf lässt Tranchirer viele hintergründige Motive entwerfen, die sich einer weiteren Auslegung entziehen. Schlegel spricht entsprechend bei der *Grenze der Verständlichkeit* von einem „Punkt“, der "im Dunkeln" gelassen werden müsse, was unseren Umgang mit Texten betrifft. Ich möchte im Folgenden zeigen, wie der „Punkt“ stellvertretend für die komplexe Ironie Friedrich Schlegels und Ror Wolfs aufgefasst werden kann, und tue dies in vier Schritten. Zuerst gehe ich auf Tranchirers „Punkt“ ein und bestimme einen allgemeinen Aspekt der Ironie in der *Enzyklopädie für unerschrockene Leser*. Dann rekonstruiere ich Friedrich Schlegels Selbstironie und seinen Begriff von der *Ironie der Ironie*. Über die implizierte Selbstironie bei Ror

Wolf komme ich auf den Effekt der Ironie, was endlich auf Schlegel und seinen Begriff von der ironischen Selbstschöpfung und Selbstvernichtung zurückführt.

4.1 Der „dunkle Punkt“

Lexikographisch ist der „Punkt“ mehrdeutig; er bezeichnet u. a. in der Geometrie einen nichtausgedehnten Ort in einem beliebigen Raum, in der Typographie ein Satzzeichen und in der Musik die Verlängerung einer Note um die Hälfte ihrer ursprünglichen Dauer. In den *Mitteilungen an Ratlose* wird zunächst über den „Punkt“ lakonisch geäußert, dass er wenig erläuterungsbedürftig sei und jeder seinen Gebrauch kenne: „Über den Punkt gibt es eigentlich wenig zu sagen. Er versteht sich von selbst.“ (RW2:83). Gemäß Tranchirers nicht hinterfragbarer Einstellung wird auf eine Erläuterung grundlos verzichtet. Es kommt aber ein „dunkler Punkt“ in der *Enzyklopädie* zweimal vor. Im ersten *Ratschläger* ist der *dunkle Punkt* eine Erscheinung des Körpers: „Eine talgartige Ansammlung von Hautschmiere mit einem schwarzen Kopf“ – also eine bildliche Detaillierung des nicht Salonfähigen am Körper (RW1:233). Im Vorwort zu *Raoul Tranchirers Welt- und Wirklichkeitslehre* spricht Tranchirer ebenfalls von einem „dunklen Punkt“, der dort durch das Attribut „dunkel“ eine nicht-materielle Dimension hinzugewonnen hat: Tranchirer beabsichtigt in dem dritten *Ratschläger* die Erhellung eines „dunklen Punktes“, von dessen „Existenz man zwar eine Ahnung hatte, den man aber bis jetzt nicht in seiner ganzen Ausdehnung zu erfassen vermochte.“ Tranchirers „dunkler Punkt“ überschreitet die lexikographischen Bedeutungen des Wortes, da er über die von uns bekannte Realität hinauszugehen scheint. Denn der dunkle Punkt reiche

über den Horizont hinaus in eine andere Gegend hinein, die man noch nicht betreten hat, bevor ich, von einer unheimlichen Macht getrieben, mich aufgemacht habe, ihn zu erreichen. [...] Alle Möglichkeiten dieses Punktes sind nahezu oder tatsächlich unbegrenzt. Er ist die Quelle aller Intelligenz, der Ursprung aller physischen, gesellschaftlichen, geistigen, wissenschaftlichen, körperlichen und mechanischen Errungenschaften. Kurz: er ist der Punkt, an dem alles anfängt und aufhört, um den sich fast alles dreht, der uns beherrscht und den wir beherrschen sollten, der sich in uns hineinbohrt, während wir eigentlich uns in *ihn* hineinbohren müßten. (RW3:6f).

In den allgegenwärtig anmutenden „dunklen Punkt“, „an dem alles anfängt und aufhört“, müsste demnach „hineingebohrt“ werden, um seiner Existenz auf den Grund zu gehen. Der obskure „dunkle Punkt“ stelle den „Ursprung aller Errungenschaften“

dar und er sei die „Quelle aller Intelligenz“, schreibt Tranchirer – dem bloßen Wort werden Eigenschaften zugeschrieben, deren Übertreibung zunächst als ein typisches Gattungsmerkmal der Parodie betrachtet werden kann. Wie könnte aber die übertriebene und paradoxe Bedeutung eines omnipräsenten „dunklen Punktes“ verstanden werden, wenn diese nicht normalsprachlich verstanden werden kann? Der „dunkle Punkt“ steht dabei nicht nur für die parodistische, sondern auch für die ironische Haltung des Herausgebers, denn der denotative Sinn des Gesagten weist nicht auf eine Tatsache hin, sondern dieses impliziert einen nicht-ausgesprochenen Hintergrund, der eben eine *andere* Funktion produziert. Es gibt also eine Distanz zwischen dem literalen Sinn und der Funktion der Mitteilung, die nicht unmittelbar erkennbar ist. Im Folgenden geht es um die Funktionsweise dieses hintergründigen Mit-Gesagten in Raoul Tranchirers *Enzyklopädie für unerschrockene Leser*.

Ror Wolf lässt Raoul Tranchirers *Ratschläger* in manchen Punkten mit der Gattungsvorlage korrespondieren, während aus den Büchern andererseits hervorgeht, dass die Authentizität nur simuliert ist. Keine realen Sachverhalte, sondern deren fiktionale und distanzierte Transformationen werden vorgestellt. Hypertrophe Elemente kennzeichnen Tranchirers Distanz zur denotativen Aussage: Unpassende oder unproportionale Details kontaminieren die vorgetäuschte Ernsthaftigkeit und statt „wahre“ Aussagen zu äußern, spielen die Artikel mit der Art und Weise, Sachverhalte zu rekonstruieren und wiederzugeben:

Fußboden. Der Fußboden ist die Unterlage unseres täglichen Lebens, auf ihm ruht und bewegt sich das ganze Tagesleben. (RW1:119).

Die Aussage ist an sich evident. Was ist aber ihre Funktion? Der *Akt des Ratschlagens* zeigt die Distanz zur Funktion eines realen Lexikon – in der Aussage klingt ein *anderer*, distanzierter Hintergrund mit. Ähnlich wie beim „dunklen Punkt“ kommuniziert der Satz etwas anderes als das, was denotativ geäußert wird. Wie kann die nicht-formulierte Dimension der Aussagen Tranchirers näher beschrieben werden?

4.2 Theorie der Ironie

Der Begriff der Ironie überschneidet sich mit den Begriffen von Parodie und Satire. Während unter Parodie eine inkongruente, entstellte Bezugnahme auf eine Vorlage zu verstehen ist, heißt Satire eine verspottende Kritik. Der Begriff der Ironie bezeichnet

hingegen einen komplexeren Modus der Bezugnahme, der fein verdeckten Spott, Verstellung, Ausflucht und Mehrdeutigkeit neben Paradox und Widerspruch einschließt – die Ironie ist eine Redefigur mit übertragenem, nicht-literalem Sinn, und ihr entsprechen andere Genrebezeichnungen wie Parodie, Satire, Witz und Grotteske, allerdings nur partiell. Da der *Sinn* der ironischen Aussage nicht offenbar ist, könnte sie mit der Formel „A=B“ ausgedrückt werden, im Gegensatz zur klassischen Identitätsaussage A=A – dies entspräche Quintilians Definition von Ironie als *dissimulatio*, derzufolge der Ironiker absichtlich etwas anderes meint und kommuniziert als das, was er sagt.¹²⁹ Allerdings kann die Ironie auch komplexer als die reine *Verstellung* sein, und Uwe Japp referiert in seiner *Theorie der Ironie* die ironische Grundstruktur mit der Formel A=A/B (A ist A und B). Japps Definition nach erfindet die Literatur „mögliche Welten“ - die Ironie sei ein „Versuch zur Versprachlichung der Welt in Form einer gleichzeitigen Gegenrede“.¹³⁰ Indem ironisch etwas versprachlicht wird, wird auf *mögliche Welten* verwiesen, die als Sprachkonstrukte nicht real, sondern imaginär sind. Mit dem Terminus „mögliche Welten“ ist eine *diskursive Produktion* imaginärer Verhältnisse gemeint, d.h. ein sprachlicher Entwurf von Ereignissen im Stil und Kontext dessen, was ironisiert wird. Dadurch, dass Sprachhandlungen sowohl auf das *Mögliche* wie auf das *Reale* bezogen sein können, kann die Ironie als „gleichzeitige Gegenrede“ den denotativen Sinn einer Aussage verstellen. Die gleichzeitige Gegenrede schöpft dabei neue Konfigurationen, die sich in ironischen Aussagen mit der Wirklichkeit auseinandersetzen.

Uwe Japp nennt diese „gleichzeitige Gegenrede“ eine „Setzung von Welt“, „die in den verstellenden Perspektiven des Ironikers zur Sprache gebracht wird.“¹³¹ Im ironischen Stil wird *anders* geschrieben, als Text und Kontext dies erwarten lassen, wobei Beda Allemann in *Ironie und Dichtung*¹³² die literarische Ironie als Anspielungen auf ein „hintergründig Mitgewußtes und Unausgesprochenes“ bezeichnet, das die buchstäbliche Bedeutung durch schwebende, unsichere Bedeutungen ersetzt:

Ein wesentlich ironischer Text, das haben schon die Frühromantiker genau gesehen, ist etwas anders als die Aneinanderreihung ironischer Bemerkungen. Es läßt sich das Ironische in ihm nirgends punktuell fassen. Ein hochironischer Text ist denkbar, in welchem sich keine einzige

¹²⁹ Zit. nach Uwe Japp: *Theorie der Ironie*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1983, S. 171f.

¹³⁰ Japp 1983:27.

¹³¹ Japp 1983:25.

¹³² Beda Allemann: *Ironie und Dichtung*. Pfullingen: Neske 1969.

'ironische Bemerkung' findet. Die bloße Bemerkung, wenn sie ironisch ist, nähert sich stets schon dem Witz. Der hohe ironische Stil ist voll Anspielung, aber es handelt sich um schwebende Anspielungen, denen der Charakter des Plötzlichen fehlt, der den Witz auszeichnet. Die ironische Anspielung verweist auf ein hintergründig Mitgewußtes und Unausgesprochenes. Aus dieser unaufdringlichen, aber ständigen Verweisung stammt das Spielerische, Schwebende, Schillernde des ironischen Stils.¹³³

Allemanns Bestimmung nach stellt die *wesentliche* Ironie ein „Echo“ auf eine Norm oder einen Gegensatz dar und sie prägt den Text wie eine *Beize*. Die Ironie verstellt das Gesagte in Bezug auf ein nicht formuliertes „Mitgewußtes“, das der Aussage eine permanente Zwei- oder Mehrdeutigkeit bzw. eine permanente Unsicherheit verleiht. Die literarische Ironie funktioniert ebenfalls nach dem Schema „A=A/B“, wobei jedoch das „B“ komplexer ist als die bloße Negation des „A“.

Vor diesem Hintergrund stellt sich noch mal die Frage nach der Ironie in Ror Wolfs *Enzyklopädie*. Einerseits besteht sie in der Distanz zum denotativen Sinn, die dem Konzept der Fiktionsenzyklopädie von Anfang an eingeschrieben ist: Konventionelle Bedeutungen werden inkongruent ausgelegt; die historische Praxis der Enzyklopädisten funktioniert als ein „hintergründig Mitgewußtes“, auf das formal und thematisch bezogen wird. Zusammen mit der parodistischen *gleichzeitigen Gegenrede* lässt die Ironie einen *anderen* Hintergrund erkennen.

Andererseits ist die *literarische* Ironie komplexer als die bloße Anspielung auf ein „Mitgewußtes“ beziehungsweise als die Verstellung denotativer Bedeutungen. Viele Motive in *Raoul Tranchirers Enzyklopädie für unerschrockene Leser* lassen sich nicht „erklären“ oder interpretieren – sie verzichten auf eine *Verständlichkeit* im Sinne einer Übersetzbarkeit in diskursives Wissen. Indem der Modus der Referentialität durch eine Reihung phantastischer, nicht nachvollziehbarer Motive und Bilder ersetzt wird, können die Stichworte nicht mehr als rein kommunikative Mitteilungen verstanden werden. Vielmehr ergeben sie eine bloß „literarische Realität“, die nur plastisch vorstellbar, aber nicht sinnvoll verständlich ist. Angesichts der Menge solcher Motive bei Ror Wolf können die fehlenden Weltbezüge der Bilder als Kennzeichen der Ironie Tranchirers betrachtet werden:

¹³³ Allemann 1969:12.

Poren. Unsere Häuser sind porös. Die Luft streicht durch unsere Stuben, auch wenn die Fenster geschlossen sind. Es sind viele Körper porös, von denen wir es nicht glauben wollen; auch das Meer ist porös, denn allein durch die Annahme von Poren läßt sich erklären, daß aus dem Meer, wenn es erwärmt wird, Luft entweicht; also ist auch das Meer porös; die ganze Welt ist porös, das Wasser, das Haus, der Himmel, alles porös. (RW4:100).

Themenauswahl und Schlussfolgerung Tranchirers erscheinen unproportional, denn seine Feststellung, „die ganze Welt ist porös“, kann unter normalen Umständen keine Richtigkeit für sich beanspruchen. Die Funktion seiner Feststellung ist insofern „unverständlich“ – die „porösen“ Ereignisse verzichten als enzyklopädische Definition absichtlich auf einen nachvollziehbaren Kontext und es läßt sich nicht ergründen, über welche Wirklichkeit der Artikel eigentlich spricht. Statt eines referentiellen Sinns führt die Reflexion über poröse Gegenstände den Leser auf imaginäre, erfundene Sachverhalte, und dies kennzeichnet die *wesentliche Ironie* des fiktionalen Lexikons: Der Leser wird absichtsvoll in die Irre bzw. auf das Kuriose, Skurrile oder Grotteske geführt. Tranchirers Wirklichkeitslehre basiert grundsätzlich auf einer Nicht-Korrespondenz zwischen denotativer und mitkommunizierter Bedeutung, zwischen Worten und Tatsachen, Sprache und Welt, Sprecher und Aussage. Daraus ergeben sich aber weitere Fragen, denn was ist die Funktion dieser absichtsvollen Unverständlichkeit und was leistet sie *selbstständig*, nachdem das „hintergründig Mitgewußte“ als Parodie enthüllt ist?

4.3 Über die Unverständlichkeit

Mit Hilfe von Friedrich Schlegels Ironiebegriff läßt sich die Unverständlichkeit der leeren Querverweise und der Einbrüche disparater phantastischer Motive in Tranchirers *Ratschlägern* aufschlussreich erläutern. Obwohl 200 Jahre literarischer und philosophischer Entwicklung zwischen Schlegel und Wolf liegen, hat Schlegel in der absichtsvollen *Unverständlichkeit* eines Textes ein Moment der *Desillusionierung* erkannt, dessen selbstreflexive Aspekte seit Beginn des 20. Jahrhunderts verstärkt genutzt wurden, um die Mitteilungsmöglichkeiten literarischer Texte zu potenzieren. Schlegel formuliert einen Ironiebegriff, der in Bezug auf das Unverständliche bei Ror Wolf übertragen werden kann. Ich werde im Folgenden Schlegels Ironiebegriff anhand seines zuerst im Jahre 1800 erschienenen Aufsatzes *Über die*

*Unverständlichkeit*¹³⁴ rekonstruieren und auf die poetologischen Implikationen seiner Überlegungen eingehen, besonders auf die selbstreflexive Desillusionierung der *Ironie der Ironie*, die für die Schreibweise Ror Wolfs von besonderer Bedeutung ist. Schlegels Begriff von einem „Punkt“ der Unverständlichkeit, „der im Dunklen gelassen werden muß“, korrespondiert schließlich mit den „unverständlichen“ Motiven Raoul Tranchirers, die zu Beginn des Kapitels genannt wurden. Diesbezüglich soll die Spannung zwischen ironischer *Vernichtung* der denotativen Bedeutung und ironischer *Schöpfung* phantastischer Elemente diskutiert werden.

4.3.1 Friedrich Schlegel und die Ironie

Friedrich Schlegel formuliert in seinem Essay „Über die Unverständlichkeit“ sowie in einigen der *Athenäums*-Fragmente den Begriff einer *Ironie der Ironie*, die mittels eines selbstreflexiven Prozesses die rhetorische Ironie zur literarischen Ironie verschiebt. Er beschreibt eine komplexe Ironie, deren widersprüchliche Eigenschaften er ausdrücklich bejaht: „Ironie ist die Form des Paradoxen. Paradox ist alles, was zugleich gut und groß ist.“¹³⁵ Was versteht aber Schlegel unter dem Begriff einer *Ironie der Ironie* und welche Rolle spielt dieser für *Raoul Tranchirers Enzyklopädie für unerschrockene Leser*?

In dem Aufsatz diskutiert Schlegel die Unverständlichkeit als eine Form der Ironie, wie sie in der Zeitschrift *Athenäum* zum Ausdruck gekommen sei. Er argumentiert gegen die Befürworter eines „verständlichen“ Sprachgebrauchs, die die Ironie als Störung der sprachlichen und literarischen Verständigung ansehen. Auf den gegen das *Athenäum* erhobenen Vorwurf der „Unverständlichkeit“ reagiert Schlegel mit einem Text über Ironie, der die verstellende, rhetorische Ironie demonstriert, sie aber durch eine komplexere, „progressive“ „Ironie der Ironie“ ersetzt. Schlegel bezeichnet die rhetorische Ironie als eine „stabile“ (im Gegensatz zu seiner komplexen *Ironie der Ironie*) und setzt dabei die „Unverständlichkeit“ ein, um die „Verständlichkeit“ einer Mitteilung zu problematisieren. Sein Ziel ist es, mittels der *Ironie der Ironie* die Möglichkeiten der Mitteilung zu potenzieren – was er durch die Hinterfragung einer *totalen Verständlichkeit* eines Textes demonstriert. Dabei

¹³⁴ Schlegel, Friedrich: „Über die Unverständlichkeit“. In: Ders.: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*. Hrsg. von Hans Eichner. Band 2 der 1. Abteilung der Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler. München/Paderborn/Wien: Schöningh 1967, S. 363-372.

¹³⁵ Schlegel 1967:368

betrachtet Schlegel seine *Ironie der Ironie* als Selbstzweck und als die Vervollkommnung literarischer und ästhetischer Praxis. Denn „Ironie ist eigentlich das höchste Gut und der Mittelpunkt der Menschheit.“¹³⁶

Die literarische Ironie lässt sich deutlich von der *rhetorischen* Ironie unterscheiden. Die rhetorische bzw. verbale Ironie wird als ein *decorum* der Rede eingesetzt und läuft auf eine punktuelle Verstellung der Aussage in der Rede- bzw. Textsituation hinaus. Diesbezüglich hält Schlegel Varianten der Ironie wie der „groben“, der „feinen“, der „extrafeinen“, der „dramatischen“ und der „doppelten“ Ironie sein Konzept einer *Ironie der Ironie* entgegen. Die stabile und „redliche“, d.h. die rhetorische Ironie sieht Schlegel

am reinsten und ursprünglichsten in alten Gärten angebracht, wo wunderbar liebliche Grotten den gefühlvollen Freund der Natur in ihren kühlen Schoß locken, um ihn dann von allen Seiten mit Wasser reichlich zu bespritzen.¹³⁷

Er ironisiert somit die Auffassung einer unter Umständen „*extrafeinen*“ Ironie, die als *decorum* der Rede harmlos sei und lediglich punktuell gebraucht werde.¹³⁸ Diese Gegenposition wird aufgezeichnet, ohne dass Schlegel im Klartext äußert, was die Funktion seiner *Unverständlichkeit* ist und worin seine Ironie der Ironie besteht. Mit der Ironie, so Schlegel, „ist durchaus nicht zu scherzen“¹³⁹. Er verzichtet dabei auf ein System der Ironie, denn sie „entsteht auf mehr als einem Wege“ – sie entziehe sich einer deklarativen, positiven Bestimmung ihrer Merkmale. Im Gegensatz zu der einfachen, verstellenden Ironie ist die *literarische* Ironie nicht bloß ein Mittel des Scherzes und der „uneigentlichen“ Rede, sondern sie wird als eine Ironie auf *Dauer*

¹³⁶ Schlegel, zit. nach Japp 1983:191.

¹³⁷ Schlegel 1967:369.

¹³⁸ Schlegel charakterisiert die Kritiker der komplexen Ironie mit einer Analogie über die vermeintliche „Objektivität des Goldes“, das als Mitteilung, so Schlegel ironisch, wohl nicht als „unverständlich“ beurteilt worden wäre: „Schon oft hatte ich die Objektivität des Goldes im Stillen bewundert, ja, ich darf wohl sagen angebetet. Bei den Chinesen, dachte ich, bei den Engländern, bei den Russen, [...] kurz überall wo es nur einige Bildung und Aufklärung gibt, ist das Silber, das Gold verständlich und durch das Gold alles übrige. Wenn nun erst jeder Künstler diese Materien in hinreichender Quantität besitzt, so darf er ja nur seine Werke in Basrelief schreiben, mit goldnen Lettern auf silbernen Tafeln. Wer würde eine so schön gedruckte Schrift, mit der großen Äußerung, sie sei unverständlich, zurückweisen wollen?“ (S. 365) Schlegels *Athenäum* beherbergt als Forum literarischer Künste radikal andere Voraussetzungen für sprachliche Verständigung, als was in der normalsprachlichen Kommunikation der Fall ist. Als ironischen Gegensatz dazu nennt Schlegel die „silberne Tafel“ mit „goldnen Lettern“, die wegen ihres edlen Aussehens nicht als unverständlich bezeichnet worden wären. Über die tatsächliche Bedeutung jener *goldnen Lettern* wird nichts gesagt, vielmehr benutzt sie Schlegel als eine Konkretisierung der Vorstellung, dass es eine klare, „verständliche“ Sprache gäbe, in der alle Mitteilungen verständlich wären. Die *Unverständlichkeit* hat demnach keine äußeren Attribute, die ihre Qualitäten anzeigen könnten.

¹³⁹ Schlegel 1967:370.

bezeichnet, die nicht an Situationen des Alltags gebunden ist. In der Literatur ist diese Ironie der realen Zeit und der realen Situation enthoben und deshalb *wesentlich* oder *absolut*. Das Subjekt hat diese Ironie „den ganzen Tag lang“, wie es der Philosoph Søren Kierkegaard ausdrückt.¹⁴⁰

Was bedeutet dies für Ror Wolf und Tranchirers ironische Tätigkeit der *Ratschläger*? Schlegels *Pointe der Unverständlichkeit* bedarf zuerst der *Selbstreflexion*, die er als einen Effekt der Entlarvung der rhetorischen Ironie einführt. Die Selbstreflexion potenziert die einfache Ironie, indem ein Bewusstsein um die Distanz zu dem Gesagten auch eine Distanz zu der eigenen Position impliziert – es entsteht ein kritisches Bewusstsein über die Ironie, eine *Ironie der Ironie*, die die punktuelle Ironie sprengt. Schlegel fragt ironisch nach der Möglichkeit einer *alles ironisierenden Ironie*, die sich aber nur andeuten lässt:

Welche Götter werden uns von allen diesen Ironien erretten können? das einzige wäre, wenn sich eine Ironie fände, welche die Eigenschaft hätte, alle jene großen und kleinen Ironien zu verschlucken und zu verschlingen, daß nichts mehr davon zu sehen wäre, und ich muß gestehen, daß ich eben dazu in der meinigen eine merkliche Disposition fühle.¹⁴¹

Indem die Ironie allgegenwärtig ist und „man sie doch eben auch überdrüssig wird, [...] wenn man nicht wieder aus der Ironie herauskommen kann“, ironisiert die Ironie sich selbst, so Schlegel, weil sie *zu* dominant wird. Nach Kierkegaard kann der Leser in der *wesentlichen* Ironie keinen Halt finden, kein „Festland der Identität“. Die *Ironie der Ironie* verstellt nicht nur den denotativen Sinn der Aussage, sondern sie bezieht sich auch auf sich selbst, indem die bedeutungsproduzierende Instanz in dem Text mitdargestellt wird. Die *Ironie der Ironie* reflektiert über die Beziehung zwischen Poetischem und Außerpoetischem, zwischen Sprecher und Text, zwischen Produzent und Produkt – und eben dies bewirkt einen *Illusionsbruch*.

Der Umweg über den Illusionsbruch der Selbstreflexion ist eine Voraussetzung auch der Ironie Tranchirers. Denn Ror Wolfs fiktive Herausgeberfigur treibt kein einfaches Spiel mit der Gattungsvorlage, sondern sie schöpft auch imaginäre Welten aus der Kombination offenbar inkongruenter Sachverhalte.

¹⁴⁰ S. Kierkegaard: „Abschließende, unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken, 2. Teil“. In: *Gesammelte Werke*, 16. Abt. Düsseldorf/Köln 1958, S. 213.

¹⁴¹ Schlegel 1967:369.

Tranchirers Behauptungen entziehen sich der Referentialität, legen aber durch die inkongruenten Weltbezüge ihren Fiktionscharakter bloß.

4.3.2 Ironie als poetische Selbstreflexion

Ein literarischer Text bzw. eine literarische Illusion wird von der *Ironie der Ironie* desillusioniert, indem diese die „Verständlichkeit“ der Aussage unterbricht. Für diesen Vorgang hat Schlegel den Begriff einer *Poesie der Poesie* geprägt: Durch die *Selbstreflexion* wird die Aufmerksamkeit auf den Kunstcharakter der Mitteilung gelenkt, was eine Potenzierung der ironischen Aussage mit sich bringt. Schlegel schreibt in den *Athenäumsfragmenten*¹⁴² über die „progressive“ romantische Poesie,

sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und sie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. Sie ist der höchsten und der allseitigsten Bildung fähig [...].¹⁴³

Indem die Poesie über sich selbst reflektiert, steigert sie das Bewusstsein um die Bedingungen der Dichtung. Sie kann alles spiegeln, und in der Selbstspiegelung potenziert sie das Bewusstsein um ihren eigenen Status als künstliches Konstrukt.

Helmut Prang referiert diesbezüglich Schlegels 248. *Athenäums*-Fragment, in dem es über die kritische Selbstreflexion heißt, „das Producierende“ werde „mit dem Produkt“ dargestellt. Diese Selbstreflexion, so Prang, signalisiert eine Distanz des Sprechers zu Thema und Werk: „Er hat Bewußtsein und Freiheit genug, das mit Ernst erkannte und Geschaffene spielerisch wieder in Frage zu stellen.“¹⁴⁴ Daher ist die Poesie der Poesie, entsprechend der *Ironie der Ironie*, „progressiv“, sie ist, wie Uwe Japp zeigt, „eine Überschreitung der Kunst in Form der Kunst“¹⁴⁵, da sie eine Potenzierung des Kunstcharakters und „eine Steigerung der Mitteilungsmöglichkeiten“ bedeutet.¹⁴⁶ Die Steigerung der Mitteilungsmöglichkeiten ist wesentlich bei der Interpretation ironischer und poetisch selbstreflexiver Texte, da sie eine Komplexität aufweisen, die die Beziehung zwischen Sprecher und Text sowie

¹⁴² Friedrich Schlegel: „*Athenäums*“-*Fragmente und andere Schriften*. Stuttgart: Reclam 1978.

¹⁴³ Schlegel 1978:90.

¹⁴⁴ H. Prang: *Die romantische Ironie*, Darmstadt 1972, hier: S. 14.

¹⁴⁵ Japp 1983:183.

¹⁴⁶ Japp 1983:184.

den Status des Textes als geschlossene Einheit kritisch in Frage stellt. Japp erkennt daher in Schlegels Potenzierung der romantischen Ironie eine *Praxis* der Kunst:

Eine poetische Darstellung, die sich selbst mit darstellt, exponiert ihren Kunstcharakter. Eben dies stört die Illusion. Die Illusion ist Teil einer imaginären Welt. Indem nun in diese imaginäre Welt Teile der wirklichen Welt oder Teile anderer imaginärer Welten eindringen, kommt es zu jener eigenartigen Konstellation, die wir als eine Kollision zwischen dem Imaginären und dem Realistischen ansehen können. Dies ist der Grund dafür, daß die poetische Desillusionierung als Selbstthematisierung des Imaginären erscheint. Die poetische Desillusionierung ist also nicht, wie es scheinen könnte, eine Depotenzierung der Kunst, sondern eine Potenzierung.¹⁴⁷

Indem die „Poesie der Poesie“ den Kunstcharakter des Textes vorzeigt, verdeutlicht sie die Distanz zwischen dem Schreibenden und dem Geschriebenen, zwischen dem Realen und dem Imaginären, zwischen der Wirklichkeit und der Kunst. Dies entspricht der *Ironie der Ironie*: Sie unterbricht die Verständlichkeit des „nützlichen“ Sprachgebrauchs und zeigt ihren Kunstcharakter mittels *einer permanenten Parabase*.¹⁴⁸ Indem die Selbstreflexion bzw. die Unverständlichkeit die Illusion einer Behauptung unterbricht, spiegelt die *Ironie der Ironie* den Kunstcharakter und bewirkt einen *infiniten Regress* – ein endloses Bewusstsein vom Bewusstsein.

Der von Japp genannte Wechsel von dem *Realistischen* und dem *Imaginären* hat dabei nicht nur den Effekt der Desillusionierung, sondern er schließt auch – als *gleichzeitige Gegenrede* – eine produktive Konfiguration möglicher Welten ein. Einerseits kann über die *destruktive* Seite der Ironie festgestellt werden, wie Moongyoo Choi es in seiner Dissertation über Schlegels poetologische Schriften tut¹⁴⁹, dass die *wesentliche* Ironie ein „souveränes Verfahren der ästhetisch-poetischen Produktivität der Poesie im Umgang mit dem Außerpoetischen“ repräsentiere.¹⁵⁰ Aus der Ironie der Ironie leite der Ironiker anstelle des Ironisierten nichts *Positives* oder *Ernsthaftes* ab, denn die ironische Negation oder Desillusionierung impliziere keine positive Gegenposition. Auf dem Gebiet des Poetischen könne der ironische Autor

¹⁴⁷ Japp 1983:186.

¹⁴⁸ Schlegel benutzt dabei den Begriff „*Parabase*“, in der er im griechischen Drama eine Vorform der *Ironie der Ironie* sah. Japp schreibt über die Parabase, sie „bezeichnet die Unterbrechung der dramatischen Handlung durch den Chor, also auch hier eine Störung der Illusionierung, die durch Potenzierung erreicht wird.“ (Japp 1983:186).

¹⁴⁹ Moon gyoo-Choi, *Sinnidentität und Sinndifferenz zwischen Poesie und Geschichtsphilosophie. Eine Studie zu Friedrich Schlegels poetologischen Schriften*. Bielefeld, Univ. Diss. 1990, bes. S. 270-288.

¹⁵⁰ Choi 1990:274.

alles ironisieren, einschließlich sich selbst, und die *Ironie der Ironie* stelle insofern eine progressive Ironie dar, die „über Gegenstand, Ich und Werk lächelt.“¹⁵¹

Es kommt andererseits zu dem komplexen Ironiebegriff noch ein Moment hinzu, denn die ironische Aussage läuft nicht nur auf Destruktion der Illusion hinaus, sondern sie bewirkt durch die gleichzeitige Konfiguration möglicher Welten einen Wechsel von Realistischem und Imaginären, von Reflexion und Phantasie, von *Selbstschöpfung* und *Selbstvernichtung*. Choi führt dazu aus, der Autor verfüge über die Freiheit, sich selbst mitdarzustellen, und es finde ein Wechsel von Idealem und Realem statt, von „Epistemologisierung (Konstatierung) und Anti-Epistemologisierung (Performanz), von normativer Sprache und fiktionaler Sprache.“¹⁵² Die Ironie der Ironie wechselt ständig von *Behauptung* in *Aufhebung der Behauptung*. Indem das „Mitgewußte“ die ursprüngliche Äußerung desillusioniert, kann aber die Ironie der Ironie selbst – um ihre ironische Distanz zu behalten – nicht normativ werden. Es muss eine Wechselbewegung stattfinden, um die wesentlich ironische Distanz zu behalten. Die Desillusionierung kann in einem wesentlich ironischen Text deshalb nicht gestoppt werden, denn die „essentielle“ Eigenschaft der *permanenten Parabase* ist nicht nur Negation, sondern der Wechsel von *Schöpfung* und *Vernichtung*.

4.3.3 Der „Punkt“ bei Schlegel und Wolf

Die permanente Parabase ist das zentrale Merkmal der *Ironie der Ironie* und die zentrale Redefigur der *Enzyklopädie für unerschrockene Leser*. Wie geht aber Schlegel selbst mit der *Unverständlichkeit* um und welche positiven Funktionen hat die Ironie in seiner Darstellung? Oben wurde festgestellt, dass die *Ironie der Ironie* einen steten Wechsel von *Behauptung* und *Aufhebung der Behauptung* darstellt – auch bei Ror Wolf ist der Wechsel von *normativer* und *fiktionaler* Sprache offenbar.

In der Diskussion um die Ironie und die Verständlichkeit kommt Schlegel auf die Grenze der Verständlichkeit zu sprechen, die er einen „Punkt“ der Unverständlichkeit nennt, „der im Dunkeln gelassen werden muß“ – denn die Selbstreflexion kann als *infiniter Regress* nicht hintergangen werden. Die Grenze

¹⁵¹ Choi 1990:278.

¹⁵² Choi 1990:280.

zwischen der *Unverständlichkeit* und der vernünftigen Reflexion kann in der unendlichen Ironie nicht hinterfragt werden:

Aber ist denn die Unverständlichkeit etwas so durchaus Verwerfliches und Schlechtes? [...] Eine unglaublich kleine Portion ist zureichend, wenn sie nur unverbrüchlich treu und rein bewahrt wird und kein frevelnder Verstand es wagen darf, sich der heiligen Grenze zu nähern. Ja, das köstlichste, was der Mensch hat, die innere Zufriedenheit selbst hängt, wie jeder leicht wissen kann, irgendwo zuletzt an einem solchen Punkte, der im Dunkeln gelassen werden muß, dafür aber auch das Ganze trägt, und diese Kraft in demselben Augenblicke verlieren würde, wo man ihn in Verstand auflösen wollte.¹⁵³

Indem die Ironie die konventionsgebundene Verständlichkeit überschreitet, geht sie über die Grenzen des Verstandes hinaus. Moon-gyoo Choi unterstreicht diesen Aspekt ebenfalls, wenn er anmerkt: „Die Künstlichkeit der Unverständlichkeit in der Ironie, die sich jedem analytischen Verstehen entzieht, ist hier angegeben. Vor dem besonnenen Verstand steht 'das Dunkle', über das man nicht verfügen kann.“¹⁵⁴ Die Unverständlichkeit der *Ironie der Ironie* ist mit dem Verstand nicht vollständig auflösbar und kann es auch nicht werden. Die wesentlich ironischen und selbstironischen Elemente repräsentieren das „Unverfügbare“, das die „Totalität“ oder „Kohärenz“ der hermeneutischen Konstruktionsleistung verhindert. Der im „Dunkeln“ zu lassende Punkt der Unverständlichkeit ist das Entgegengesetzte der Reflexion, und Schlegels Unverständlichkeit, sein im *Dunkeln* zu lassender Punkt, kann nicht positiv festgelegt werden – er ist das Nicht-Verfügbare, das paradoxerweise „das Ganze trägt“. Der Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung ist, wie Choi feststellt, „nichts anderes als die Unmöglichkeit der Wahrheit, die sich in einem Augenblick vernünftig abschließen soll.“¹⁵⁵ Die Ironie der Ironie kann enthüllen, aber muss zugleich immer wieder verhüllen, damit sie progressiv bleibt, so Choi:

Diese Ironie ist vielmehr ein Zusammensein von Enthüllung und Verhüllung, Prosa der Reflexion und Poesie des Enthusiasmus, wobei es ihre Eigenschaft ist, daß man nicht unterscheiden kann, was das Enthüllte und das Verhüllte ist.¹⁵⁶

¹⁵³ Schlegel 1967:370.

¹⁵⁴ Choi 1990:284.

¹⁵⁵ Choi 1990:285.

¹⁵⁶ Choi 1990:282.

Die Spannung zwischen *Behauptung* und *Aufhebung der Behauptung* ist der *Ironie der Ironie* grundsätzlich eingeschrieben – es kann nicht mehr zwischen Verhüllung und Enthüllung unterschieden werden.

Wie ist nun der „Punkt, der im Dunkeln gelassen werden muß“, vor diesem Hintergrund zu verstehen? Die Negation der Verständlichkeit durch die Ironie repräsentiert nur einen Aspekt der ironischen Funktionsweise, da die „unverständliche“ Ironie als sprachliches Produkt auch ein Moment der *Phantasie* enthält. Die Ironie entfaltet sich zwischen dem Realistischen und dem Idealen – der *Punkt im Dunkeln* ist eine bildliche, phantastische und deshalb auch ästhetische Beschreibung von der Grenze der Verständlichkeit. Die nicht abschließbare Schöpfung neuer „Welten“ bei der Vernichtung der denotativen Bedeutung ist in dem „Punkt“, der sich dem Verstand entzieht, angegeben. Bildhaft wird eine Vorstellung evoziert von dem, was nicht beschrieben werden kann – es ist das Paradox der Sprachlichkeit des begrifflich Unverfügbaren.¹⁵⁷

Diese Synthese von Reflexion und Phantasie, von Kritik und Schöpfung ist gleichbedeutend mit dem *Phantastisch-Enthusiastischen*, das an Schlegels Ironie sowohl Kritik als auch Kunst repräsentiert. Die Grenze der Ironie und der Verständlichkeit nimmt eine *enthusiastische* Gestalt an als ästhetischer Ausdruck. Schlegels Punkt, der „im Dunkeln gelassen werden muß“, repräsentiert das Phantastische an der Ironie, dessen denotativer Sinn sowohl negierbar als auch – durch seinen ästhetisch-materiellen Charakter – mit der Kunst identifizierbar ist.

Die *permanente Parabase* erweist sich als die zentrale Redefigur in Raoul Tranchirers *Ratschlägern* – Tranchirer "lächelt" souverän über sich selbst, seinen Gegenstand und sein Werk. Seine Distanz zu den Gattungsgrenzen ist wesentlich; er repräsentiert kein „tiefes Ich“, sondern sein Spiel mit Konventionen und Darstellungsgrenzen ist uneingeschränkt. Es wird entworfen und vernichtet, beispielsweise führt die Aufnahme schrecklicher oder körperlicher Motive in Tranchirers enzyklopädische Reihung dazu, dass die die Redesituation verstellt und die Referentialität gestört werden –

Die grundsätzliche Distanz Tranchirers zu der Kommunikation mit dem Leser verhindert die Verständlichkeit seiner Aussagen – seine permanente Desillusionierung

¹⁵⁷ Eine ähnliche Reflexion bei Ror Wolf über das Unverfügbare und das Unaussprechbare findet sich im Artikel *Nichts*, der im Kapitel 2.4 analysiert wurde – es kann nicht ausdrücklich formuliert werden, worin das „Nichts“ besteht, aber diese Verbindung zwischen Sprachgebrauch und Bedeutung ist eben nicht hintergebar. Eine Bedeutung kann nur bis auf ihren Gebrauch präzisiert werden.

setzt das Gesagte in Verbindung mit außerpoetischen Faktoren. Ein Beispiel dafür bietet der im Kapitel 3.1.2 analysierte Artikel *Gedanke*, in dem Tranchirer äußert: „*Es sind meine Worte, die Ihnen in die Glieder fahren.*“ Das Poetische weist auf das Außerpoetische hin, und die Selbstreflexion markiert die Distanz des Autors zum Text sowie die Nicht-Identität zwischen dem fiktionalen Sprecher und der Aussage – die *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* bietet kein „Festland der Identität“.

Ror Wolfs am Anfang dieses Kapitels besprochener „dunkler Punkt“ korrespondiert in mancher Hinsicht mit Schlegels *Punkt* der Unverständlichkeit, der „im Dunkeln gelassen werden muß“. Schlegels Ironie repräsentiert ein paradoxes Verfahren der Kunstschöpfung in Form eines paradoxen Bildes. Entsprechend entzieht sich Tranchirers „dunkler Punkt“ der Verständlichkeit durch den Wechsel von Vernichtung und Schöpfung – die Erklärung menschlicher Errungenschaften durch den *dunklen Punkt* ist übertrieben anspruchsvoll und vernichtet seinen denotativen Sinn, kann aber zugleich ästhetisch aufgefasst werden, als Schöpfung und phantastisches Spiel mit der Sprache. Obwohl der denotative Sinn suspendiert ist, bleibt ein phantastischer, paradoxer und unverständlicher Sinn erkennbar – der „dunkle Punkt“ Tranchirers realisiert Schlegels unverständliche *Ironie der Ironie* als Selbstvernichtung und Selbstschöpfung.

Die auf Desillusionierung hinauslaufende Ironie produziert bei Ror Wolf neue Sinnkonstellationen. Im stetigen Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung bleibt bloß der materielle *Akt* der Kunstsprache der stabile Aspekt – die Phantastik der *Enzyklopädie für unerschrockene Leser*. Grotteske Benimmregeln, Ungeziefer oder tabuisierte Körperlichkeiten lassen sowohl Grausames als auch Humoristisches, sowohl Ironie als auch „Ernst“ erkennen – alles *phantastisch*. Insofern überschneiden sich die Konzepte Schlegels und Wolfs in Bezug auf das, was jenseits der ironischen Negation liegt: das Phantastisch-Enthusiastische und das Bildhafte der Ironie, das Kritik, Parodie und Satire mit der Phantasie vereint – Vernunft und Phantasie werden eins. Tranchirer simuliert ironisch, „Reales“ vorzugeben, dann lässt er die „Mimikry-Miene“ seiner Behauptung durch unpassende Details wieder vernichten. Bei dieser Spannung zwischen dem Realen und dem Imaginären, bei dieser *permanenten Parabase* Tranchirers ist die Ironie wie eine *Beize* so allgegenwärtig, dass der Leser tatsächlich „*nicht wieder aus der Ironie herauskommen kann.*“¹⁵⁸

¹⁵⁸ Schlegel 1967:369.

4.5 Das Komische

4.5.1 Das Komische: ein „Kipp-Phänomen“

Die wesentliche Ironie Raoul Tranchirers ist zentral für die Transformationen der Gattungsvorlage, und im Prozess von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung erweist sich auch das *Komische* als ein Faktor der instabilen Bedeutungsproduktion. Das Komische, wie es hier definiert wird, überschneidet sich in manchen Punkten mit der Ironie, wobei es manchmal als eine Präzisierung des Wechsels von *Behauptung* in *Aufhebung der Behauptung* fungiert.

Wolfgang Isters Ausführungen zum Komischen bieten insofern eine ergänzende Perspektive auf Tranchirers Parodie und Ironie. In dem Symposiumbeitrag „Das Komische: ein Kipp-Phänomen?“¹⁵⁹ untersucht Iser die Funktionsweisen und Konstellationen des Komischen und er bestimmt typische Kennzeichen des Komischen als *Oppositionsverhältnisse*, die er als den „Kontrast von Einbildung und Realität, die Kollision von Normen sowie deren Verletzung, das Nichtigmachen des Geltenden sowie die plötzlich erscheinende Geltung des Nichtigen oder die Nivellierung des Verschiedenwertigen [...]“ erklärt.¹⁶⁰ Der Kontrast zu einer Vorlage und die Verletzung von deren Normen sind zwei Hauptmerkmale des Komischen, das sich aus dem Kontrast zu einer Erwartung konstituiert oder infolge des inkongruenten Umschlags von Stabilität zu Instabilität der Bedeutung einer Aussage entsteht. Ähnlich der Ironie geht es um eine Destabilisierung der buchstäblichen Aussage, wobei Iser das Merkmal *Lachen* als die – nicht trennscharfe – Grenze zur Ironie und Parodie feststellt. Im Gegensatz zur Ironie und Parodie hat das Komische zunächst das *Lachen* als sichtbaren Effekt, da es eine gewöhnliche Reaktion auf das Komische ist. Das Lachen erklärt aber nicht, welchen Effekt das Komische auf den restlichen Text oder welche Funktion es für die jeweilige Aussage haben kann.

Iser bestimmt die Normverletzung als eine *Negation* unter „aufeinander bezogenen Positionen“ im Text. Das Komische ist insofern ein „Kipp-Phänomen“,

¹⁵⁹ Wolfgang Iser: „Das Komische: ein Kipp-Phänomen?“ In: Wolfgang Preisendanz [Hrsg.]: *Das Komische*. München: Fink 1976, S. 398-402.

¹⁶⁰ Iser 1976:398.

das eine etablierte Position im Text – oder in der Vorlage – negiert bzw. umkippt. Unerwartete Elemente haben Komik zur Folge, und dieses „Spiel der Negationen“ verunsichert die Beziehungen zwischen den „ernsten“ und „unernsten“ Positionen und verursacht deren *gegenseitiges Umkippen*. Um Iser's These zu konkretisieren, kann sie auf Ror Wolfs Parodien auf die enzyklopädische Gattungsvorlage angewandt werden, denn diese bewirken grundsätzlich ein Umkippen der Stabilität ihrer Bedeutungen; es wird ein Lexikoncharakter angedeutet, der durch stilistische Normverletzungen ständig umgekippt wird:

Ohrenbewegungen. Von fünfzehn geschickten Turnern, die ich untersucht habe, konnten fünf, also ein Drittel, ihre Ohren stark bewegen. Das Vermögen der Ohrenbewegung ist also gar nicht so selten. (RW1:220).

Ist dieser Artikel „komisch“? Alleine das Thema und die Verbindung von „geschickten Turnern“ und deren „Ohrenbewegungen“ wären an sich als „komisch“ zu bezeichnen, da – entsprechend der Parodie – die sprachliche Form wissenschaftlicher Beschreibung und die kuriose Thematik (einschließlich einer naiven statistischen Vorgehensweise) nicht zueinander zu passen scheinen. Die Erwartung sachbezogener Informationen „kippt“ somit um. Jeder Ernst der Beschreibung ist von Tranchirer kontaminiert und die Lektüreerfahrung wird somit von „Kipp-Phänomenen“ geprägt sein. Wolfgang Iser nennt den Wechsel zwischen Ernst und Unernst eine *Instabilität der Positionen*, mittels derer das Komische eine Verunsicherung der gesamten Textbedeutung bewirken kann:

Geht man davon aus, daß die im Komischen zusammengeschlossenen Positionen sich wechselseitig negieren, zumindest aber in Frage stellen, so bewirkt dieses Verhältnis ein wechselseitiges Zusammenbrechen dieser Positionen. Jede Position lässt die andere kippen. Daraus folgt zunächst die Instabilität komischer Verhältnisse, nicht zuletzt, weil das Kollaborieren der einen Position nicht notwendigerweise die andere triumphieren lässt, sondern diese in die Kettenreaktion ständigen Umkippens einbezieht.¹⁶¹

Im Artikel *Ohrenbewegungen* ist die Komik zwar kein direktes Kipp-Phänomen, da keine „Gegenposition“ gekippt wird, sondern sich *alle* „Positionen“ im Text gegenseitig verunsichern und entlarven – kein eindeutiger Sinn ist identifizierbar. Das Kippen ist möglich, weil die andere Position jeweils negiert wird. Dennoch liegt keine

¹⁶¹ Iser 1976:399.

einseitige Negation vor.¹⁶² Das Element des Komischen bewirkt daher eine praktische Verunsicherung der Textbedeutung, was dem Leser die Möglichkeit nimmt, die Aussagen rational einzuordnen. Was ließe sich dazu sagen, dass Tranchirer bei manchen Turnern das Vermögen der Ohrenbewegung feststellt? Iser nimmt in dem Artikel eine gängige Leserreaktion vorweg: „Kein Wunder, daß die erste Reaktion auf eine solche Lage Verblüffung ist.“¹⁶³ Wenn der Leser das Gelesene nicht mehr rationell einordnen kann, entstehen komplexe Reaktionen wie Unsicherheit, Verblüffung und Lachen:

Die wechselseitige Negativierung der zusammenbrechenden Positionen ist von der Art, daß sie durch die kognitiven bzw. emotiven Vermögen des Rezipienten nicht mehr aufgefangen und zum Stillstand kontrollierten Begreifens gebracht werden können. Denn das Lachen ist eine Krisenantwort des Körpers.¹⁶⁴

Das Lachen markiert, dass der Leser an eine Grenze seines rationalen Lesevermögens gestoßen ist, wobei eine normale Leserreaktion auf das nicht Einzuordnende die Erklärung des Komischen zum „Unernst“ ist – ein Element des Spiels klingt in dieser Reaktion mit. Indem das Komische zum „Unernst“ erklärt wird, gewinnt der Leser eine Distanz zum „Kipp-Phänomen“, die eine neue Stabilität gegenüber anderen Orientierungspunkten im Text schafft. Iser zufolge wird das Komische leicht zum Unernst erklärt: „Oftmals erfolgt im Lachen selbst bereits diese Verarbeitung.“¹⁶⁵

Sollten Ror Wolfs Texte zum „Unernst“ erklärt werden? Zwar repräsentiert der komische „Unernst“ offensichtlich *einen* Aspekt der Texte, aber der Umgang mit dem enzyklopädischen Wissensdiskurs geht auch über den „Unernst“ hinaus. Der Unernst Ror Wolfs ist einerseits ein Effekt der parodistischen Entlarvung der Gattungsvorlage, andererseits bewirkt dieser „Unernst“ punktuell auch eine Selbstreflexion und ironische Auseinandersetzung mit der Grundlage der Dichtung. Die selbstreflexive Bildlichkeit ist kein Mittel des bloßen Lachens, sondern häufig eine abstruse Verfremdung gewohnter Objekte und Sachverhalte – insofern ist die Kategorie des „Unernstes“ eher Teil einer ironischen Strategie.

¹⁶² Vielmehr lässt die Negation „die gesamte Orientierung des entstandenen Verhältnisses kippen.“ (Iser 1976:400)

¹⁶³ Iser 1976:400.

¹⁶⁴ Iser 1976:400.

¹⁶⁵ Iser 1976:402.

Iser hält diesbezüglich das Lachen als zentralen Effekt des Komischen fest, wobei diese Reaktion auch hinterfragt werden muss. Indem das Komische keine stabile *Pointe* mehr hat, sondern Teil eines selbstreflexiven Prozesses wird, verschwimmen die Effekte und Reaktionen, die das Lachen bewirkt:

Die befreiende Leistung des Lachens besteht darin, daß sie uns von Verstrickungen entlastet, indem wir das wechselseitige Kippen der Positionen zum Unernst erklären. Was aber geschieht dann, wenn wir dieses Resultat wiederum zum Kippen bringen müssen, und das heißt, wenn der endlich gefundene Unernst als Möglichkeit der Befreiung just in dem Augenblick, in dem wir ihn als solchen erkannt zu haben glauben, in Ernsthaftigkeit kippt? Unser Lachen beginnt zu erstarren, und das geschieht im Theater Becketts.¹⁶⁶

Die auf Lachen hinauslaufenden Reaktionen auf das Komische können ihre Funktion verlieren, indem sie selbst vom „Kipp-Phänomen“ betroffen werden. Wenn das Komische nicht mehr in „Unernst“ umkippt, sondern selbst zum Ernst wird, „erstarrt“ das Lachen. Das Komische kippt – z.B. in der Perspektive des absurden Theaters – seinen Status als Witz in Ernst um. Wenn nicht mehr gelacht wird und definierte Textpositionen nicht mehr zum Unernst erklärt werden können, so Iser, wird das Komische selbst ernsthaft.

4.5.2 Komische Destabilisierung bei Raoul Tranchirer

Wolfgang Iser's Erklärung des Komischen als „Kipp-Phänomen“ ist gut dazu geeignet, die Funktionen des Komischen in *Raoul Tranchirers Enzyklopädie* zu beschreiben. Das Komische ist hier stets Teil der Gattungsparodie: Mit Iser's Begriffen liegt eine *Negation* der Erwartung zur Gattung und eine permanente Normverletzung vor. Viele Stichworte kippen ihr besprochenes Objekt durch übertriebene, widersprüchliche oder absurde Details und Konstellationen um. Das Komische bei Ror Wolf funktioniert dabei vielschichtig, da inadäquate und ungewöhnliche Wortkombinationen,¹⁶⁷ artistische Querverweise¹⁶⁸, nicht lexikalisierte Stichworte infolge grammatischer

¹⁶⁶ Iser 1976:402.

¹⁶⁷ Beispielsweise Stichworte wie *Champagnertrinker, der getäuschte; Glasstöpsel, eingetrocknete; Hund und Mund; Husten, unter anderem; Massage des Gummischlauchs, Ordnung im Zimmer rasch herstellen; Reiseverbrennungen, Staubübersteigen, Stimmritzenkrampf, Trauerdauer, Wundergeschwulst* oder diesbezüglich: *Zwerchfellkrampf*.

¹⁶⁸ Man denke etwa an Artikel wie *Ausschlürfen*: siehe *Speisen; Beflecken*, siehe *Speisen, Falsche Haare*, siehe: *Haare, Zähne, Kopf; Gleichgültigkeitsverordnung*, siehe: *Abhandlung; Soßenflecke*,

Variationen und ungewöhnliche Komposita¹⁶⁹ Wortspiele darstellen, die in Bezug auf den Gattungshintergrund als „Umkippungen“ ins Komische gelten können.¹⁷⁰

Entsprechend den parodistischen Transformationen und der Selbstironie verweisen die Ratschläge scheinbar auf tatsächliche Umstände, während unproportionierte Kontexte, Übertreibungen, Absurditäten, Inkongruenzen, Phantasmen etc. die Darstellung des *Nützlichen* ins Komische überführen, wie es z.B. im Ratschlag *Im Dunklen* der Fall ist; eine ungewöhnliche Vorsichtsmaßnahme für die Ordnung in dem bürgerlichen Haushalt wird normiert, um einer imaginären, übertriebenen Forderung nach Sauberkeit und Ordentlichkeit unter willkürlich erschwerten Bedingungen nachzukommen: „Man bewahre alles so auf, daß man es auch im Dunkeln finden kann.“ (RW1:161). Das angedeutete Ideal einer penibel aufgeräumten Wohnung enthüllt sich als komisch, merkwürdig, kurios, seltsam.

Die hypertrophe Perspektive Tranchirers kommt auch in seiner inkongruenten Kontamination des Enzyklopädie diskurses durch groteske Themen zum Vorschein. Mit einer „ratgebenden“ Haltung stellt er seinen Lesern das Grausame vor, was eine Ambivalenz von Entsetzen und Lachen bewirkt. Der Artikel *Erhängen* vermengt das Grausame mit dem Nützlichen:

Erhängen. Das Erhängen ist die angenehmste Todesart. Ein um den Hals geschnürter Strick bewirkt zweierlei: er unterbricht gewaltsam die Zufuhr von Luft zu den Lungen und führt Erstickung herbei; er verhindert durch Druck den Blutabfluß aus dem Gehirn und ruft Betäubung hervor. Das Gesicht ist blau und gedunsen, die Augen sind aus den Höhlen getreten. Infolge des Drucks sind kurz vor dem Tod unwillkürliche Kot- und Harnentleerungen zu beobachten, bei männlichen Personen Samenergießungen, bei weiblichen Schleimabsonderungen aus der Scheide. Der Körper eines Erhängten bleibt noch lange Zeit warm und geschmeidig. Fehlen diese Erscheinungen, namentlich aber die einer stattgehabten Erregung, so darf

siehe: *Fleischbrühe*; *Schwellfestigkeit*, siehe: *Dauerschwingfestigkeit*; *Vermehrungsgeschwindigkeit*, siehe: *Fleisch*, *wildes* oder *Zungenunglück*, siehe: *Wort*.

¹⁶⁹ Beispiele dafür sind *Fleischansichten*, *Gemüsedämpfer*, *Grausamkeitsdrang*, *Herzzerreibungen*, *Kein Gegenüber*, *Lebensverkürzungsmittel*, *Radfahrordnung*, *Schneeabreibungen*, *Schwämme*, *Salzbüchsen*, *Sonntagsausgänge der Dienstboten*, *Spezialitätenbühne*, *Stuhlverhaltung*, *Taschentücher*, *Über-Überrock*, *Unmanierlichkeiten*, *Verbiegungskunst* und *Wirklicher Durst*.

¹⁷⁰ Komisch ist es natürlich auch, dass Komposita wie *Käsefälschung* (RW3:76) oder *Nonnengeräusch* (RW2:81) tatsächlich benutzt werden. In alten Lexika und in medizinischen Nachschlagewerken kommt das Stichwort „Nonnengeräusch“ oder „bruit de diable“ vor, das ein am Hals, am Arm oder am Oberschenkel hörbares Geräusch der Drosselvenen bezeichnet. Vgl. dazu *Meyers Konversationslexikon*, Band 12, Leipzig und Wien 1885, S. 211; http://peter-hug.ch/lexikon/12_0211 (26.11.2007).

man mit Sicherheit darauf schließen, daß der Erhängte als Leiche aufgeknüpft worden ist. (RW1:102).

Da das Erhängen die „angenehmste Todesart“ sein, werden die Beschreibungen dessen verunsichert – der Artikel überschreitet die enzyklopädischen Diskursgrenzen durch die Zusammenstellung von *Bequemlichkeit* und *Tod*. Die Vermengung der thematischen Bereiche lässt sich nicht auflösen – der Artikel schwankt zwischen Entsetzen und Lachen, Ernst und Witz, weil das Grausame die Erklärung des Komischen zum „Unernst“ verhindert – das Lachen bleibt dem Leser im Halse stecken.

Entsprechend liegt eine inkongruente Distanz zwischen dem Thema und der Darstellungsweise im Artikel *Kleinigkeiten* vor, in dem es um die Pointe eines Witzes geht. Auch hier fügt ständiges Umkippen der Positionen dem Grotesken in einer selbstironischen Unterhöhung des stabilen Witzes eine positive Konnotation zu:

Kleinigkeiten. Eine sehr hübsche Wirkung haben aufpumpbare Damenbeine. Man stelle sich ein paar Beine vor, die plötzlich aus der Badewanne, der Mülltonne oder der Waschmaschine herausragen. Ein beliebter Spaß ist auch der Freudensummer, denn wenn man einen Bekannten trifft und ihm die Hand gibt, werden diesem mit schockierender Sensationswirkung die Füße vom Boden gelüpft. Den bekannten Auspuffpfeifer drückt man einfach ins Auspuffrohr eines beliebigen Automobils hinein; wenn der Fahrer sein Fahrzeug startet, wird er vermuten, dass sein Wagen sofort in die Luft fliegt, während Sie sich vor Lachen biegen. Die naturgetreu explodierende Handgranate sorgt für weiteren Spaß; man zieht lediglich den Bolzen und wirft die Granate. Die folgende Explosion wird die Nachbarn aus ihren Betten schleudern. Die Leute werden sich wirklich verwundert ansehen, während unsere Leser wissen, dass es sich nur um einige Kleinigkeiten gehandelt hat. (RW2:54).

Tranchirer beschreibt Streiche harmlosen bis tödlichen Charakters als charmanten, unschuldigen Spaß und verzerrt damit den Ratschlag über *Kleinigkeiten* ins Groteske: eine explodierende „Handgranate“ gilt ebenso als Scherzartikel wie „Damenbeine“ aus der Waschmaschine. Die Handgranate wird durch den freundlich lehrhaften Ton des Erzählers und die Benennung „Kleinigkeit“ kontrastiert. Die Handgranate als „Scherzartikel“ – wobei der Artikel auch selbst Scherze macht – ist eine bizarre Kombination von Ernst und Unernst, die selbstironisch einen Schabernak mit dem Schabernak treibt: „unsere Leser wissen, dass es sich nur um einige Kleinigkeiten gehandelt hat“ – demnach dürfe der *Leser* über den Spaß lachen, da der Artikel

„Kleinigkeiten“ seine Künstlichkeit mit darstellt und die Distanz zum Erzählten vorzeigt. Dieses für Ror Wolf typische Lachen ist selbstbewusst – wenn es nicht schon im Halse „erstarrt“ ist.

Das Komische bei Ror Wolfs läuft nicht bloß auf Humor und Unterhaltung hinaus, sondern es folgt einer komplexen Strategie der ironischen Entlarvung von Gattungskonventionen und Lesererwartungen. Das ständige „Umkippen“ der Positionen entspricht Tranchirers Ironie, die kein „Festland der Identität“ erkennen lässt. Statt einer „stabilen“ Komik des reinen Lachens bewegt sich Tranchirer in Richtung des Burlesken und des Grotesken, das zusammen mit der Ironie und dem Komischen über die konventionellen Werkgrenzen hinausgehen und den Rahmen einer harmlosen, bloß unterhaltsamen Literatur sprengen.

5 Ror Wolf und die Tradition

Von der Rezeption ist die Literatur Ror Wolfs wiederholt mit den Begriffen der "experimentellen Literatur" und der "Postmoderne" in Zusammenhang gebracht worden. Im Folgenden werde ich zunächst einige „experimentelle“ Aspekte von *Raoul Tranchirers Enzyklopädie für unerschrockene Leser* vorstellen, um danach den Begriff der "Postmoderne" kurz theoretisch zu skizzieren. Anschließend ziehe ich exemplarisch einen intertextuellen Bezug zu Franz Kafkas Geschichte *Ein Hungerkünstler* heran, an dem Ror Wolfs Umgang mit der literarischen Tradition verdeutlicht werden kann. Aufgrund dieser Analyse werde ich abschließend die Relevanz des Begriffs der „Postmoderne“ in Bezug auf Ror Wolf diskutieren.

5.1 Das experimentelle Erzählen

Irmgard Scheitler rechnet Ror Wolfs *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* der „experimentellen“ deutschsprachigen Prosa zu, die sich seit den 1960er Jahren als

„erzählfreie Prosa“ entwickelt habe. Diese sei durch ihr *Spiel* mit dem sprachlichen Material gekennzeichnet, das z.B. konventionelle Sprachvorgaben zerbreche und „neue Bilder oder syntaktische, grammatische oder semantische Verbindungen“ schaffe, die an Bekanntes „verfremdend anknüpfen, oder sie dissoziiert Erzählweisen durch Zitate und parallele Textpassagen“. ¹⁷¹ Ziel der seit Anfang des 20. Jahrhunderts existierenden experimentellen Literatur sei es gewesen, „die Sprache der Literatur abzuziehen von der durch vielfache Regulative normierten und korrumpierten Alltagssprache und sie vom Zwang zu Konsistenz und Nachahmung (Mimesis) zu befreien.“ Scheitler gibt somit einen Rahmen an für das Verständnis der modernen Literatur: Beispielsweise stelle sich Ror Wolfs *Enzyklopädie* „nicht primär in den Dienst von Belehrung und Aufklärung“, sondern sie verstehe sich selbst „als Freiraum, als Reservat von Subjektivität für den Autor, aber auch den Leser, der zu kreativer Mitwirkung aufgefordert ist.“ ¹⁷² Was bei Wolf zunächst als eine stilistische Weiterführung der Sittenbücher „perfekt“ eingehalten werde, „kippt manchmal plötzlich um und zeigt uns das Spiegelbild unserer Beschwichtigungen.“ ¹⁷³ Scheitler beschreibt die Ironie als ein Mittel zur Schöpfung neuer sprachlicher und gedanklicher Konstellationen, das mit „neuen Lektüreerfahrungen“ verbunden ist, und sie sieht entsprechend die *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* als eine Entlarvung der enzyklopädischen Weltmodelle:

Mit Perfektion hält der Autor an seiner – ironischen – Überzeugung einer umfassenden Lösbarkeit aller Probleme fest. Gerade durch die Perfektion der Verkleidung macht dieses Buch deutlich, daß das scheinbar Selbstverständliche nur mehr als befremdlich-amüsan, das Nächstliegende und Vernünftige nur mehr als kurios-peripher hingenommen werden kann. ¹⁷⁴

Gemäß Scheitlers Ausführungen zu experimenteller Literatur trägt der Verzicht auf mimetisch-realistische Regulative zusammen mit den Verschiebungen der semantischen Strukturen des Gattungsvorbilds dazu bei, die literarische Lektüreerfahrung herauszufordern. Dabei geht es um die Erfindung neuer Zusammenhänge, die Bezüge zu anderen sprachlichen Ausdrucksformen herstellen

¹⁷¹ Für Scheitler (2001:289) umfasst der Begriff einer „experimentellen Literatur“ eine fließende Vielfalt experimenteller Textverfahren, die eine „neue Denkweise“ schaffen können. Außer Wolf nennt Scheitler Autoren wie Ludwig Harig, Helmut Heißenbüttel, Walter Höllerer, Gert Jonke, Brigitte Kronauer, Friederike Mayröcker und Hans Wollschläger.

¹⁷² Scheitler 2001:290.

¹⁷³ Scheitler 2001:294f.

¹⁷⁴ Scheitler 2001:295.

und diese zugleich transformieren. Der dabei entstehende Verzicht auf mimetisch-moralische Kategorien impliziere jedoch nicht, dass sich die Literatur von *allen* Weltbezügen entferne, sondern dass sie ein Spiel mit anderen Texten und Textstrukturen eröffne und aus eben diesen Konstellationen neue Bedeutungen ableite.

Irmgard Scheitler konstatiert über die selbstreflexive und anti-mimetische Literatur Ror Wolfs, dass sie sich von der Abbildfunktion emanzipiere und „selbständig“ werde, „zunächst vielleicht aus Not, die Wirklichkeit weder fassen noch abbilden zu können, aber auch aus Lust, denn Kunst ist auch eigengesetzliches Spiel.“¹⁷⁵ Indem experimentelle literarische Ausdrucksweisen aus dem konventionell-mimetischen Paradigma aufbrechen, „zeigen sich oft ganz neue, bisher unbekannte Zusammenhänge.“¹⁷⁶ Diese stehen stellvertretend für das, was in Ror Wolfs Werk die Konventionen der Erzählliteratur sowie das Verständnis der Rezipienten herausfordert – seine „erzählfreie“ Prosa fordert die Grenzen und Regeln der literarischen Kommunikation produktiv heraus.

Die Entwicklungen der Gegenwartsprosa gehen mit Entwicklungen eines breiteren kulturellen Feldes einher, und es lassen sich Verbindungslinien zu der so genannten *Postmoderne* herstellen, da einige ihrer Merkmale mit einigen der hier genannten Tendenzen in Ror Wolfs *Enzyklopädie* korrespondieren.

5.2 Was heißt „Postmoderne“?

Die Kunst- und Literaturphilosophie hat seit den 1960er Jahren wesentliche Impulse von der so genannten „Postmoderne“ und ihrer Theorien erhalten. Inwiefern kann die nicht-mimetische Prosaliteratur auf einen „postmodernen“ Hintergrund bezogen werden? Irmgard Scheitler rechnet der literarischen Postmoderne Kennzeichen wie „Sprünge“, „Widersprüche“, „das Fehlen einer linearen Chronologie“ zu, ferner auch die „Abwesenheit eines Leitfadens, einer Leitfigur oder einer Erzählinstanz“ und einer „Geschichte“ sowie „die Verabschiedung von scheinbar unverrückbaren Axiomen: Personenidentität, Trennung von Belebtem und Unbelebtem, Identität der Zeit.“ Scheitlers Auffassung nach impliziert der Begriff „eine Bereitschaft zu Mischung von Stilen und Ansichten, zu Pluralität und Synkretismus“ sowie „Spiel

¹⁷⁵ Scheitler 2001:290.

¹⁷⁶ Scheitler 2001:290.

und Ornament, Phantastik und Magie, Autoreflexivität, Mehrfachkodierung, Zitat und Eklektizismus.“¹⁷⁷

Ihre Merkmale korrespondieren mit denen anderer Theoretiker der Postmoderne wie beispielsweise Ihab Hassan, der in dem Aufsatz *Postmoderne heute* eine „parataktische Liste“ mit Merkmalen der Postmoderne erstellt. Unter anderem nennt er *Ironie, Hybridisierung, Karnevalisierung, Verzicht auf Totalisierung, Paradoxe, Gattungsüberschreitung* und *Irrealismen*.¹⁷⁸ Hassan kommt zu dem Schluss, dass ein Umbruch im kulturellen und literarischen Feld stattgefunden habe, der u. a. einen Verzicht auf totalisierende Narrative und eine Auflösung vom romantischen, „tiefen“ Ich herbeigeführt sowie die Hierarchie von „Ursprünglichkeit“ und „Abbild“ nivelliert habe.

Jean-François Lyotard nennt in seinem Aufsatz *Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?* die Postmoderne die „Hinterfragung alles Überkommenen“ und betont die Einsicht, dass es keine Wirklichkeit gebe, die „realistisch“ dargestellt werden könne.¹⁷⁹ Die „postmoderne“ Haltung äußere sich demnach in der Einsicht, dass ein wahres Abbild der „Wirklichkeit“ nicht möglich ist, da die „Wirklichkeit“ nicht mehr als eindeutige Kategorie, sondern nur als deren Repräsentationen beschreibbar ist.¹⁸⁰ Aus diesem Grund begeben sich der postmoderne Ausdruck „auf die Suche nach neuen Darstellungen“.¹⁸¹

Die Allgemeinheit dieser Aussagen sagt viel über den unklaren Status des Begriffs der Postmoderne, wobei ihre Verbindung mit der Tradition nicht zuletzt in Bezug auf die Literatur betont werden sollte: Die Postmoderne impliziere unumgänglich ihre Vorlage und suche, tief verwurzelt in der Moderne, immer wieder, die Strategien und Techniken der Vorgänger weiter zu entwickeln. Lyotards Beschreibung von „neuen Darstellungen“ wäre insofern mit technischen, thematischen und konzeptionellen Innovationen gleichzusetzen – die von postmodernen Merkmalen gekennzeichneten Texte wären von einem hohen Traditionsbewusstsein geprägt sowie von dem theoretisch reflektierten Versuch, die

¹⁷⁷ Scheitler 2001:11.

¹⁷⁸ Ihab Hassan: „Postmoderne heute“. In: W. Welsch 1994 a. a. O., S. 47-56. Hier: S. 49-54.

¹⁷⁹ Jean-François Lyotard: „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“. In: Welsch 1994 a. a. O., 193-203, S. 201.

¹⁸⁰ Der Versuch, jene schwammige „Wirklichkeit“ medial abzubilden und zu vermitteln, würde an ihrer Nicht-Darstellbarkeit scheitern, so Wolfgang Welsch in *Wege aus der Moderne*, Berlin: Akademie Verlag 1994, S. 31.

¹⁸¹ Lyotard 1994:202.

Tradition zu überbieten und zu erneuen – durch Collage, Zitat, Autoreflexivität, Pluralität etc. Der Aspekt der *Innovation* ist dabei nur negativ definierbar: Die Postmoderne impliziert vor allem die Auflösung früher festgelegter Kategorien und Hierarchien. Lyotard beschreibt ja Werke oder Texte, die der postmoderne Künstler oder Schriftsteller *regelfrei* zu gestalten versucht. Denn Werke der „Postmoderne“

sind grundsätzlich nicht durch bereits feststehende Regeln geleitet und können nicht nach Maßgabe eines bestimmenden Urteils beurteilt werden, indem auf einen Text oder auf ein Werk nur bekannte Kategorien angewandt würden. Diese Regeln und Kategorien sind vielmehr das, was der Text oder das Werk suchen. Künstler und Schriftsteller arbeiten also ohne Regeln; sie arbeiten, um die Regel dessen zu erstellen, was *gemacht worden sein wird*.¹⁸²

Übertragen auf die Literatur würde sich Lyotards Auffassung der *Postmoderne* auf die permanente Überschreitung der Tradition und ihrer Regeln beziehen. Das Spiel mit dem Sprachmaterial und den sprachlichen Mitteln ersetzt die Abbildung der „Wirklichkeit“, da die Literatur neue Grenzen und Gegner am Rande oder außerhalb der Tradition, der Diskurse und des geschlossenen Werks suche. Die Abkehr der „regelfreien“ und diskursüberschreitenden Literatur von konventionellen Gattungskategorien und Diskursregelungen wäre demnach auf ihre Mittel der Darstellung hin zu untersuchen – die Frage nach dem *Wie* wäre wichtiger als die Frage nach dem *Was*.

Die Frage ist also nicht, ob es *Diversitäten*, *Mehrfachkodierung*, *Fragmentierung* etc. gibt, sondern inwiefern ihnen eine eigene „postmoderne“ Qualität hinzukommt – denn „postmoderne“ Merkmale wie Hybridisierung, Verzicht auf Totalität, Auflösung eines festen „Ich“ etc. gelten auch für Texte der literarischen „Moderne“.¹⁸³ Daher macht der Begriff der Postmoderne lediglich darauf aufmerksam, dass diese Strategien verbreiteter sind als früher – er beschreibt eine Tendenz. Die „postmodernen“ Tendenzen beschreiben andererseits nichts qualitativ Neues – und sie sind für die Beschreibung des jeweiligen "postmodernen" Textes auch nicht unbedingt notwendig. Der Begriff der Postmoderne ist deshalb nicht abzulehnen – nur seine Relevanz scheint gering.

¹⁸² Lyotard 1994:202f.

¹⁸³ Und auch für viele vormoderne Texte: Beispielsweise ist Laurence Sterne ein prominenter Vertreter des „hybriden Spiels“, dessen bereits 1759 erschienenen Werk *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* die „Postmoderne“ vorwegnimmt. Auch Jean Paul schreibt bereits in der Romantik ironische und parodistische Erzähltexte, die die konzeptuellen Grenzen des jeweiligen Werkes „hybridisieren“ und die Gattungsgrenzen zur literarischen Innovation „überschreiten“.

5.3 Tranchirer und das Hungern

Ror Wolfs Spiel mit Gattungskonventionen umfasst auch thematische und motivische intertextuelle Bezüge zu Autoren der Moderne wie z.B. Franz Kafka und Robert Walser, aus deren Texten Reminiszenzen spielerisch in die Artikel integriert werden. Als exemplarisch dafür werde ich Ror Wolfs Artikel *Konzerthungern* analysieren, der einen intertextuellen Bezug zu Franz Kafkas existentieller Parabel *Ein Hungerkünstler*¹⁸⁴ (zuerst veröffentlicht 1922) herstellt und das Motiv des Hungerns – oder besser: das Gegenteil dessen – ironisch aufarbeitet.

Raoul Tranchirers *Konzerthungern* erzählt eine Anekdote über einen Mann, der die Tätigkeit des „Konzerthungerns“ pflegt, wobei schon der Titel des Artikels einen deutlichen Bezug zu der von Kafka behandelten Thematik des Hungerns herstellt. Kafkas zugleich tragischer und komischer Hungerkünstler ist ein Artist an der Grenze zwischen Unterhaltung und Kunst, mit dem sich in seinen besten Tagen „die ganze Stadt“ beschäftigte¹⁸⁵, bevor er in Vergessenheit gerät und einsam stirbt. Seine sinkende Popularität steigert die Intensität seiner Kunst, bis seine Leistung ein solches Ausmaß erreicht, dass er selbst nicht mehr weiß, wie gut er hungert – der Hungerkünstler flüstert am Ende, er hungere, weil er „nicht die Speise finden konnte“, die ihm „schmeckt“.¹⁸⁶ Der Hungerkünstler kann als eine Allegorie auf die alternative Lebensform des Künstlers betrachtet werden,¹⁸⁷ der künstlerisch und existentiell das Höchste leistet und sein Werk mit dem Leben bezahlt.

Die „Hungerkunst“ bildet auch den Hintergrund der Ausführungen Raoul Tranchirers über das "Konzerthungern", die ihren Ausgangspunkt in der aktuellen Situation der *Hungerkünstler* nimmt, die nach dem Bericht Tranchirers nicht an Popularität verloren haben. Gleichwohl stehen sie nicht im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit Tranchirers, denn sein Artikel kehrt das Verhältnis zwischen dem

¹⁸⁴ Kafka, Franz: „Ein Hungerkünstler“. In: Ders.: *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*. Frankfurt am Main: S. Fischer Taschenbuch Verlag 1996, S. 392-404.

¹⁸⁵ Kafka 1996:392.

¹⁸⁶ Kafka 1996:403.

¹⁸⁷ Beatrice Sandberg beschreibt dies folgendermaßen: „Mit dem Hungerkünstler hat Kafka den Prototyp des Künstlers geschaffen, dessen Kunst keine Alternative kennt, der hungern muß, weil er keine andere Speise findet, die ihm zusagt und der diese Art von Leben mit dem Tod bezahlt.“ Vgl. dazu: Beatrice Sandberg: „'Schreiben oder Leben' und die Suche nach Verbündeten“. In: Dies./ J. Lothe [Hrsg.]: *Franz Kafka: zur ethischen und ästhetischen Rechtfertigung*. Freiburg: Rombach 2002, S. 59-84, hier: S. 65.

Hungerkünstler und seinen Beobachtern um und thematisiert statt des „Hungerns“ dessen Gegenteil: Das „übermäßige Essen“, am Beispiel des korpulenten *Schemm*. Während Kafka die Kunst schaffende Instanz allegorisch in einen Käfig einsperren ließ und somit den Künstler selbst als komischen und tragischen Protagonisten zur Schau stellte, fokussiert Ror Wolf auf die Kunstrezeption – d. h. jene kritischen Beobachter im Hintergrund in Kafkas Erzählung, die immer neue und intensivere Leistungen fordern:

Konzerthungern. Die Hungerkünstler, zu denen wir nun kommen, beschäftigen uns weiter nicht. Zwar drängt sich das Publikum, wie aus Paris berichtet wird, in Scharen in die Hotels, in denen gehungert wird. Das Gemeingefühl wird erregt, ein gewisser Kitzel, ein Schauer bemächtigt sich der Zuschauer, wenn sie die ungemein dünnen, fadenlangen, tatsächlich wie in die Länge gezogenen Menschen in ihren Kabinetten liegen sehen, so kümmerlich hingestreckt, daß die Besucher augenblicklich von stärkstem Hunger befallen in die Spezialitätenrestaurants stürzen, um sich entsetzt vollzustopfen. Das ist übertrieben. Ich halte das Schicksal der Hungerkünstler nämlich für ganz erträglich. Sie kennen keine sozialen Fragen, keine Lohngesetze, sie ignorieren meine Meinung ebenso, wie die Meinung Wobsers, sie haben kein Interesse für die augenblickliche Lage, Tag oder Nacht, heiß oder kalt, Krieg oder Frieden, kurz, sie sind eigentlich beneidenswert. Die Hungerkunst ist überhaupt eine höchst angenehm schläfrige Beschäftigung, die ich hier gleichsam als Spiegelbild des Gegenteils darstellen möchte: des übermäßigen Essens. – Wenn ich die Dicken auch nicht gerade zu den bedauernswertesten Menschen der Welt rechnen will, so möchte ich doch meinen Lesern empfehlen, sich den Bericht über *Schemm* anzusehen; obwohl seine Dicke durchaus nicht das äußerste Maß erreichte. Um den Fall anschaulich zu machen, will ich bemerken, daß es ihm unmöglich war, im Konzert einen Platz zu finden. Das wäre noch nicht das schlimmste; es war *Schemm* unmöglich, überhaupt ein Konzert zu besuchen. Er konnte nicht so tief bücken, um seine Schuhbänder zuzubinden. Er war gezwungen, die Treppen langsam, rückwärtsgehend, hinabzusteigen, um den schwankenden Druck seines vermehrten Körpergewichts auf die Knöchel und Kniegelenke zu mindern. Die Zeit, die auf diese Weise verstrich, entsprach ungefähr der des ersten Satzes der Symphonie, die er zu hören beabsichtigte. Das Hinaustreten auf die Straße rechnen wir nicht, aber das Einsteigen in das bereitstehende Automobil, das etwa die Zeit des zweiten Satzes verbrauchte. Das Fahren zum Konzerthaus geschah in großer Geschwindigkeit; zum Aussteigen freilich verbrauchte er den gesamten dritten Satz; den vierten und letzten schließlich mit dem Hinaufsteigen in den Konzertsaal. Er erreichte ihn jeweils in dem Moment, als der Beifall einsetzte. Der Dirigent verbeugte sich mehrfach und *Schemm* war noch immer auf der Suche nach seinem Platz, auf dem er sich dann erst niederließ, als der Saal sich geleert hatte. Es wird die Sache am

anschaulichsten machen, wenn ich hier mitteile, daß Schemm als Konzerthungerer zwar angestarrt und bestaunt wurde, aber kein Mitgefühl erregte. Und gerade das hat er wirklich verdient. (RW4:67ff).

Der lapidare Bezug zu Kafka hat in Tranchirers Artikel eine eher episodische, hintergründige Funktion, wobei er scherzhaft die Rolle des Hungerkünstlers trivialisiert und entmystifiziert. Im Unterschied zu Kafkas Geschichte hat das Hungern in Ror Wolfs Darstellung Popularität erlangt: „Das Gemeingefühl wird erregt“ von den Hungerkünstlern, deren Leistungen dazu führen, dass sich das Publikum „in Scharen in die Hotels“ dränge, um sich danach in Spezialitätenrestaurants „entsetzt vollzustoßen“. Tranchirer wertet das bei Kafka noch tragische Scheitern des Künstlers ganz um: Es gibt keine Tragik des Hungerns, denn er halte das Schicksal der Hungernden „für ganz erträglich“ und beneidet sie um ihre Unabhängigkeit und „höchst angenehm schläfrige Beschäftigung“ – „sie kennen keine sozialen Fragen, keine Lohngesetze, sie ignorieren meine Meinung ebenso, wie die Meinung Wobsers“. Die Anerkennung durch das Publikum habe der Hungerkunst eine Existenzberechtigung gegeben. Die Ironie Kafka gegenüber ist in dieser Hinsicht opulent.

Der intertextuelle Bezug zu Kafka gibt damit einen Kontext des *Konzerthungerers* an, das durch seinen Vertreter *Schemm* als Gegensatz des Hungerns verkörpert wird: als Kunst des übermäßigen Essens. Einem nicht näher identifizierten "Bericht" über den „bedauernswerten“ Kulturkonsumenten und Einzelgänger *Schemm* zufolge ist dieser von der Gemeinschaft des Konzertpublikums ausgeschlossen – „es war Schemm unmöglich, überhaupt ein Konzert zu besuchen.“ Die Einsamkeit betrifft bei Wolf die Rezeptionsseite. Während sich Kafkas tragischer Protagonist hoffnungslos ans Gitter wirft, in aller Einsamkeit stirbt und durch einen Panther ersetzt wird, ist *Schemms* einziges Leid körperlich, selbstverschuldet und hat groteske Konsequenzen – zur Minderung des Drucks auf seine Knöchel und Kniegelenke muss Tranchirers Protagonist die Treppe rückwärts hinabgehen. Er erreicht den Konzertsaal erst nach dem letzten Satz des Konzerts, als das Publikum bereits applaudiert, wobei eben auch dies ironisch aufgefasst werden kann: Der Dirigent verbeugt sich und das Publikum applaudiert dem Scheitern des nach Konzerten hungernden Schemm – er lässt sich auf seinem Platz nieder, wird bloß „angestarrt und bestaunt“ und erregt „kein Mitgefühl“.

Es gibt nur begrenzt direkte Ähnlichkeiten zwischen den Geschichten Kafkas und Wolfs, dennoch spielen viele sprachliche Details auf Kafka an. Während z.B. Schemm alles langsam macht, geschieht „das Fahren zum Konzerthaus [...] in großer Geschwindigkeit.“ Es ist indessen eine gestische Ähnlichkeit auf der sprachlichen Detailebene: Zeitliche und räumliche Umgebungen werden in kleinen Episoden merkwürdige deutlich komprimiert, die Details haben ungemäße Proportionen und die Menschen sind von einer seltsamen Plastizität geprägt.

Einerseits entspricht die Einsamkeit des *Hungerkünstlers* im Käfig dem Motiv vom einsamen *Schemm*, wobei andererseits die Melancholie des leeren Konzertsaals sich anders darstellt als die des Hungerkünstlers im Käfig. Die fragmentarische Geschichte über *Schemm* verdreht Kafkas Parabel demonstrativ. Während Kafka ausdrücklich den Künstler thematisiert, führt Raoul Tranchirer im Gegensatz dazu den Anti-Künstler vor, dessen Körperzustand den „Hunger“ in das Gegenteil von Kunstproduktion umwertet. Der Bezug zu Kafkas *Hungerkünstler* ironisiert das Hungern durch die komische Gestik *Schemms* – Kafkas Mischung aus Komik und Tragik wird spielerisch aufgenommen und zum Ausgangspunkt einer neuen Geschichte gemacht, die eigenen Regeln folgt.

5.4 Ror Wolf und die Postmoderne

Die Auseinandersetzung der Literatur des 20. Jahrhunderts mit konventionellen Gattungsgrenzen und thematischen Formationen ist auch für Ror Wolfs *Enzyklopädie* kennzeichnend. Ror Wolfs *Enzyklopädie* stellt, wie exemplarisch ausgeführt wurde, eine spielerische, ironische *Hybridisierung* der Gattungspoetik und des konventionellen Erzählens dar, voll Witz und Innovation, die in ihrer Gattungsüberschreitung auf Totalisierung und ein „tiefes“ Ich verzichtet – sowohl die Figuren Ror Wolfs wie ihre Welt sind fragmentarisch und uneinheitlich dargestellt. Durch Überschreitungen der diskursiven Konventionen zeigt sich Tranchirers Anspruch auf „Totalität“ gerade als ein Verzicht auf diese. Etiketten wie „Spiel“, „Autoreflexivität“, „Zitat“, „Eklektizismus“ etc. treffen insofern auf Wolfs Werk durchaus zu. Ror Wolf beschreibt 1966 sein Vorhaben als Autor und betont dabei eine von ihm angestrebte Unabhängigkeit in Bezug auf die Inhalte seiner Bücher:

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 jederzeit umschlagen kann in Entsetzen. Das soll weder in den Klappkasten der schöngestigen noch der engagierten Literatur passen.¹⁸⁸

Wolf verzichtet ausdrücklich auf größere Kohärenz und betont stattdessen die Offenheit seiner Literatur: Vor allem das Interesse am Lesen solle die Lektüre lenken, das Interesse an Überraschung durch Bewegungen der Sprache und neue sinnliche Erfahrungen. Diese Offenheit dem Leser gegenüber korrespondiert eigentlich mit zentralen Merkmalen der Postmoderne, zumal das Unverbindliche und der Fragmentcharakter gerade auch in *Raoul Tranchirers Enzyklopädie für unerschrockene Leser* im Vordergrund stehen.¹⁸⁹ Barbara Raschig macht die Konsequenzen für die Rezeption der Literatur Wolfs deutlich, wenn sie schreibt: „Der Autor führt den Leser in die Irre, um sein gewohntes Leseverhalten aufzustören.“¹⁹⁰ Dennoch heißt dies nicht, dass diese Merkmale eindeutig „postmodern“ sind.

Da das Werk mit der Repräsentation von Wirklichkeit spielt und sich konventionellen Verstehenskategorien entzieht, wird seine Unabhängigkeit anderen zeitgenössischen Erscheinungen der Literatur gegenüber ersichtlich. Raschig stellt weiterhin einen unmittelbaren Zusammenhang her zwischen dem literarischen Spiel Ror Wolfs mit dem Leser und seinen Lektüree Erwartungen einerseits und der totalen „Durchlässigkeit“ und der „absoluten Polyvalenz der Lebensentwürfe, Aussagen und Ausdrucksmittel“ der Postmoderne andererseits.¹⁹¹ Sie sieht Ihab Hassans Konzept der Postmoderne bei Wolf realisiert, besonders seine Betonung der postmodernen Aspekte von Bachtins Ausführungen zur *Karnevalisierung*.¹⁹² Bei Wolf äußere sich

¹⁸⁸ Ror Wolf: „Meine Voraussetzungen“. In: Baier 1992 a. a. O., S 59-66, hier: S. 65.

¹⁸⁹ Wie noch im Schluss zu kommentieren ist, modifiziert Wolf 1992 den Geltungsanspruch dieser Aussage. Er will aber nicht auf eine spielerische Literatur verzichten, zumal er in der späteren Fassung schreibt: „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.“ Vgl. dazu Wolf 1992: 66.

¹⁹⁰ Raschig 2000:137. Dies führt aber zugleich zu der Frage, wie Wolfs Werke in Bezug auf die „Wirklichkeit“ gelesen werden sollen. Wenn es zutrifft, dass Wolfs *Enzyklopädie* auf verbindliche Aussagen verzichtet, würde dies doch eine totale Autonomie gegenüber der „Realität“ implizieren.

¹⁹¹ Raschig 2000:20.

¹⁹² Hassan führt diesbezüglich aus, Bachtins Ausführungen zum Karnevalistischen enthielten auf ideale Weise Merkmale wie „Unbestimmtheit, Fragmentarisierung, Auflösung des Kanons und Verlust des

das postmoderne Merkmal darin, dass in seiner Literatur „die ganze Komik, Absurdität und Zersplitterung der postmodernen Wirklichkeit und also auch des Individuums“ mitschwingt.¹⁹³ Wolfs Hybridisierung der Stilarten und sein Humor würden demnach durch die Herstellung neuer sprachlicher und bildlicher Zusammenhänge der „heutigen Realitätswahrnehmung“ entsprechen:

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.¹⁹⁴

Ror Wolfs Spiel mit Sprachvorgaben und „Realitätspartikeln“, so Raschig, habe „das höchste Maß an literarischer Authentizität“ – in der *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* finden sich so komplexe Montagen von Anspielungen, Zitaten, Diskursüberschreitungen und Unterhöhungen konventioneller Narrative, dass sie in einer historischen Perspektive tatsächlich innovativ genannt werden können. Raoul Tranchirer verkörpert eine Erzählerfigur, die die Unmöglichkeit einer Totalität zur Kenntnis genommen hat. Es kann dabei aber gefragt werden, inwiefern Ror Wolfs *Enzyklopädie* eine Beziehung zwischen der „vielgefächerten, gesplitterten Darstellung von Wirklichkeit“ und der „heutigen Realitätswahrnehmung“ herstellt. Wolfs Herausgeberfigur ironisiert ja die Annahme, dass die Literatur „Realität“ repräsentiere, und der „Erzähler“ Raoul Tranchirer ist daher auch keine mimetisch konzipierte Figur, die eventuell vor der „Unübersichtlichkeit und Heterogenität von Wirklichkeit“ kapitulieren *könnte*. Raschigs Behauptung trifft zwar zu in Bezug auf die Unmöglichkeit, eine immanente Kategorie „Wirklichkeit“ darzustellen. Dies heißt aber nicht, dass die *Rolle* der ironischen Figur Raoul Tranchirer einer „heutigen Realitätswahrnehmung“ entspräche, denn die Figur befindet sich ja im *Spiel* der Wahrnehmungsrepräsentationen – diese distanziert verlachend. Also schöpft Tranchirer mit einer spielerischen Einstellung zu der Tradition der Wahrnehmungsrepräsentationen neue literarische Ausdrucksweisen, die

’Ich‘, wonach sie „etwas von dem komischen, bisweilen ins Absurde gehenden Ethos der Postmoderne“ an sich hätten. (Hassan 1994:53).

¹⁹³ Raschig 2000:133f.

¹⁹⁴ Raschig 2000:136.

allein in der Sprache möglich sind. Da die Literatur als eigengesetzliches Spiel funktioniert, entzieht sie sich eindeutig einer Kategorie wie der „heutigen Realitätswahrnehmung“.

Das 1966 von Wolf formulierte, später modifizierte Vorhaben seiner Literatur lässt sich mit der „Regellosigkeit“ der „Postmoderne“ und ihrer Auflösung historisch überlieferter Hierarchien und Konventionen in Verbindung bringen. Diese Merkmale sind aber auch für den *autonomen* Status der *Enzyklopädie* bezeichnend – die autonome Literatur ist gekennzeichnet durch die von anderen Diskursen und Kunstformen unabhängige Eigenart ihrer Materialität und Wirkung. Ror Wolfs selbstreflexive Zerlegung der enzyklopädischen Wissensaufschreibung muss vor einem diffusen Hintergrund der Postmoderne nicht als eine qualitativ „neue“ Erscheinung betrachtet werden, obwohl sie schon einen „unreinen“, „überschreitenden“ Wechsel von Tradition und Erneuerung der literarischen Verfahren fortsetzt. Denn der Begriff der Postmoderne könnte ruhig durch andere Etiketten ersetzt werden. Die Merkmale der „Postmoderne“ erscheinen also auf einer allgemeinen Ebene nicht ganz unzutreffend – aber der theoretische Aufwand, mit dem formale und thematische Innovationen durch den Begriff *allgemein* bestimmt werden, steht in einem Missverhältnis zu seiner Aussagekraft über das *einzelne* Werk. Ror Wolf wäre insofern durchaus ein „postmoderner Autor“ – aber dieser Hintergrund kann nur wenig von der spezifischen Wirkungsweise von *Raoul Tranchirers Enzyklopädie für unerschrockene Leser* erklären. Für eine literaturhistorische Zuordnung erscheint daher der Begriff der "experimentellen Prosa" direkter auf seine literarischen Vorgänger bezogen. Es ist eher innerhalb dieser Tradition das Werk von Wolf eine autonome Erscheinung darstellt.

6 Schluss

Ich habe in dieser Arbeit versucht, wesentliche Aspekte der Ironie, der Parodie, der Bildlichkeit und der Komik in *Raoul Tranchirers Enzyklopädie für unerschrockene Leser* aufzuzeigen.¹⁹⁵ Einige der zentralsten Aspekte werden im Folgenden zusammengefasst.

Ror Wolf ironisiert in *Raoul Tranchirers Enzyklopädie für unerschrockene Leser* den Versuch, universales Wissen enzyklopädisch zu vermitteln, und er führt dabei den Leser auf der Suche nach einem zusammenhängenden Fiktionsuniversum gezielt in die Irre. Damit führt er in radikaler Weise die Einsicht der historischen Enzyklopädisten zu Ende, dass keine immanente Kategorisierung der Wirklichkeit möglich ist. Stattdessen bedient sich Wolf des enzyklopädischen Formats und ihrer Redewendungen: Es wird ausgiebig beraten und mitgeteilt, alles in bisher ungesehener Weise.

Wolfs nicht-einheitliches Erzählen untergräbt durch Ironie und Komik sowohl die totalisierende Wissensdarstellung als auch die Möglichkeit zu einem totalisierenden Verstehen der Bücher selbst. Der fiktionale Herausgeber Raoul Tranchirer etabliert in den Vorworten den Mythos einer *Wirklichkeitsfabrik*, deren Forscher in den Grenzbereichen der Literatur ihre Befunde machen. Tranchirers hypertrophe Zerlegung der Sachverhalte überfrachtet dabei das Erklärungsvermögen der enzyklopädischen Definition, indem er eine stilistisch fast perfekt eingehaltene Authentizität simuliert, die sich selbst permanent durch zueinander inkongruente Details untergräbt. Die *Wirklichkeitsforschungen* Tranchirers kennen keine Grenzen: Die Stichworte werden einmalig „aus der Luft gegriffen“, bevor sie wieder verschwinden. Die sich dabei ergebende phantastische Bildlichkeit entlarvt den Anspruch der historischen Konversationsenzyklopädien auf universale Themenauswahl und allgemeine Nützlichkeit und verdreht Gegenstände, Begriffe oder Erscheinungen des Alltags, um sie auf diese Weise zu poetisieren. Vor allem der menschliche Körper spielt hier eine zentrale Rolle, indem körperliche Details *karnevalistisch* ausgemalt werden.

¹⁹⁵ Es gäbe noch viele Aspekte, die gründlicher hätten untersucht werden können, beispielsweise thematische und formale Ähnlichkeiten mit der Literaturgeschichte der literarischen Enzyklopädien, die Idee und Praxis einer imaginären Wissenschaft oder die Darstellung akustischer Motive. Ihre Beschreibung muss weiteren Untersuchungen vorbehalten bleiben.

Die Kombination von Diskursen siedelt die *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* auf einem Feld jenseits der konventionellen Gattungspoetik an, auf dem Unverständlichkeiten und Widersprüche den Systemgedanken bis auf die alphabetische Ordnung unterhöheln. *Raoul Tranchirers Enzyklopädie für unerschrockene Leser* radikalisiert die Arbitrarität der realen Enzyklopädie und ihren bereits vorgeformten Charakter von Collage, Schnitt und Montage. Denn Tranchirer führt nicht nur eine arbiträre Reihung bildungsbürgerlicher Themen satirisch vor, sondern er überschreitet das Verhältnis zwischen Stichwort und Erklärung und überführt es in den Bereich des Phantastischen. Er erreicht damit das Gegenteil von Vollständigkeit und lässt durch Selbstreflexion und Desillusionierung den grundsätzlich parodistischen Umgang mit der Gattungsvorlage als eine komplexe Ironie erkennen. Die Ironie verkörpert ein kritisches Potential der *Enzyklopädie* in Bezug auf das Verhältnis zwischen Text und Welt: Beim Lesen der *Ratschläger* springt die *wesentliche* Ironie ins Auge und verfremdet sprachlich oder gedanklich die literarische Wahrnehmung. Die ironischen Konstellationen konstituieren sich zumeist aus einem Wechsel von Sinnlichem, Begrifflichem und Komischem – der Wechsel zwischen Schöpfung und Vernichtung, Reflexion und Phantasie, Imaginärem und Realem ist eine Konsequenz der *Ironie der Ironie* und der grundsätzlich inkongruenten Bezugnahmen auf die Vorlage, die das Werk wie eine *Beize* überziehen. Dementsprechend gehört auch der Abbruch eines Artikels durch den Textdiskurs zur Konstitution der Bücher.

Zwar bewirkt Wolfs Literatur einen Wechsel von Phantasie und Vernunft, dabei geht aber die Bildlichkeit oft in das Phantastische und das nur literarisch Vorstellbare über. Demnach wäre es naheliegend, auf Wolfs 1966 geäußertes Programm seines literarischen Vorhabens zurückzugreifen: Seine Literatur solle auf „Spiel, Heckmeck, Hokusfokus, Burleske, Wortakrobatik, Spaß“ basieren. – 1992 modifiziert er aber den Geltungsanspruch dieser Aussage und präzisiert sein literarisches Vorhaben als eine komplexere Beschäftigung mit sprachlichen Strukturen, Verfahren und Wirkungen:

Der Satz ist verbraucht. Es war eine taktische Zeile, eine Art Affront gegen die Gesinnungslieferanten und Wahrheitsverwalter von 1966. [...] 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.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Vgl. dazu Wolf 1992 a. a. O.: S. 66.

Dem Zitat entsprechen die dunkleren Motive der *Enzyklopädie für unerschrockene Leser*, in denen die Vermengung des Lustbetonten mit gegensätzlichen Thematiken und Stimmungen zum Vorschein kommt. Durch die Transgression bürgerlicher Diskursregelungen schöpft Wolf einen Katalog von Ungeziern, Tabus und Leiden, die überall unter der Oberfläche des Alltags lauern.

Die Überschreitungen formaler und thematischer Konventionen könnten zwar einer zeitgenössischen *postmodernen* Tendenz zu u. a. Fragment-Charakter, Auflösung konventioneller Kategorien, Hybridisierung, Selbstreflexivität zugerechnet werden. Dabei ist der Begriff der Postmoderne in seiner inklusiven Form ebenso zutreffend wie unpräzise. Es lassen sich durchaus Ähnlichkeiten zwischen postmoderner Theoriebildung und Ror Wolfs *Enzyklopädie* feststellen, wobei die Unschärfe einer Kategorie des "Postmodernen" ihren Erkenntniswert für die Analyse eines Einzelwerks begrenzt. Der Begriff ist nicht abzulehnen, aber auch nicht ganz zu bejahen – und diese Schwierigkeit wird durch den Umstand noch verschärft, dass sich Ror Wolfs Werk einer reduktiven Kategorisierung systematisch entzieht.

Weil Ror Wolfs *Enzyklopädie für unerschrockene Leser* weder reduzierbar noch adäquat referierbar ist, werden die Wirkungen und Strukturen seiner Texte immer komplexer sein als deren Analyse. Dieses Verhältnis hat auch die journalistische Rezeption der Werke Wolfs feststellen müssen, und zwar mit einem Ergebnis, das für die Wirkungsweise der Literatur Wolfs ebenso aufschlussreich ist wie für die Effektivität der Arbeit Raoul Tranchirers:

Ror Wolf, dieser Harlekin unserer höchstentwickelten Sprachkultur, scheint mir im Grunde nicht mehr rezensierbar. Ihm wäre nur noch beizukommen, indem man ihn abschreibt, zitiert, seitenweise und tagelang.¹⁹⁷

¹⁹⁷ Manfred Stuber in: Wolf 2002, a. a. O., S. 61.

Bibliographische Verzeichnis

1. Primärliteratur

Ror Wolf: Die Enzyklopädie für unerschrockene Leser, 1983-2005:

- RW1:

Wolf, Ror: *Raoul Tranchirers vielseitiger großer Ratschläger für alle Fälle der Welt*. Frankfurt am Main: Schöffling 1999.

- RW2:

Wolf, Ror: *Raoul Tranchirers Mitteilungen an Ratlose*. Frankfurt am Main: Anabas-Verlag 1997.

- RW3:

Wolf, Ror: *Raoul Tranchirers Welt- und Wirklichkeitslehre aus dem Reich des Fleisches, der Erde, der Luft, des Wassers und der Gefühle*. Frankfurt am Main: Anabas 1990.

- RW4:

Wolf, Ror: *Raoul Tranchirers letzte Gedanken über die Vermehrung der Lust und des Schreckens*. 2. Normalausgabe. Frankfurt am Main: Anabas 1997.

- RW5:

Wolf, Ror: *Raoul Tranchirers Enzyklopädie für unerschrockene Leser & ihre überschaubaren Folgen*. Limitierte Vorzugsausgabe, Frankfurt am Main: Anabas 2002.

- RW6:

Wolf, Ror: *Raoul Tranchirers Bemerkungen über die Stille*. Frankfurt am Main: Schöffling 2005.

2. Sekundärliteratur

Allemann, Beda: *Ironie und Dichtung*. Pfullingen: Neske 1969.

Appel, Ina: *Von Lust und Schrecken im Spiel ästhetischer Subjektivität*. Würzburg: Königshausen und Neumann 2000.

Arnold, Heinz Ludwig, Detering, Heinrich [Hrsg.]: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1996.

Bachtin, Michail: *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München: Carl Hanser Verlag 1969.

Baier, Lothar et. al. [Hrsg.]: *Anfang und vorläufiges Ende. 91 Ansichten über den Schriftsteller Ror Wolf*. Frankfurter Verlagsanstalt 1992.

Beutin, Wolfgang et al.: *Deutsche Literaturgeschichte*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001.

Bök, Christian: *'Pataphysics. The poetics of an imaginary science*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press 2002.

Brockhaus (Der Literatur-). Hrsg. von Werner Habicht, Wolf-Dieter Lange u. a. Mannheim: F. A. Brockhaus 1988.

Bündgen, Thomas: *Sinnlichkeit und Konstruktion. Die Struktur moderner Prosa im Werk von Ror Wolf*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1985.

Caillois, Roger: „Das Bild des Phantastischen. Vom Märchen bis zur Science Fiction.“ In: *Phaïcon I. Almanach der phantastischen Literatur*, hrsg. von Rein A. Zondergeld. Frankfurt am Main 1974, S. 44 - 83.

Cambridge International Dictionary of English, Cambridge University Press 1995.

Choi, Moon-gyoo: *Sinnidentität und Sinndifferenz zwischen Poesie und Geschichtsphilosophie. Eine Studie zu Friedrich Schlegels poetologischen Schriften*. Bielefeld, Univ. Diss. 1990.

Clark, Hilary: *The Fictional Encyclopaedia. Joyce, Pound, Sollers*. New York, London: Garland 1990.

D'Alembert, Jean LeRond und Diderot, Denis: *Diderots Enzyklopädie. Eine Auswahl*. Auswahl und Einführung von Manfred Naumann. Leipzig: Reclam [1972] 2001.

Eco, Umberto: *Die Grenzen der Interpretation*. München: Carl Hanser 1992.

Dose, Maria, Folz, Jürgen [Hrsg.]: *Duden. Das Fremdwörterbuch*. Mannheim/Wien/Leipzig/Zürich: Dudenverlag 1990.

Forster; Edward Morgan: *Aspects of the Novel*. London 1974.

Frye, Northrop: *Analyse der Literaturkritik*. Aus dem Amerikanischen von Edgar Lohner und Henning Clewing. Stuttgart 1964.

Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993.

Ders.: *Die Erzählung*. München: Fink 1994.

Hassan, Ihab: „Postmoderne heute“. In: W. Welsch 1994, S. 47-56.

Hempfer, Klaus W.: *Gattungstheorie: Information und Synthese*. München: Fink 1973.

Herman, David, Jahn, Manfred, Ryan, Marie-Laure: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London und New York: Routledge 2005.

Höfele, Andreas: *Parodie und literarischer Wandel. Studien zur Funktion einer Schreibweise in der englischen Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1986.

Holländer, Hans: „Das Bild in der Theorie des Phantastischen“ in: C. Thomsen 1980, S. 52-78.

Iser, Wolfgang: „Das Komische: ein Kipp-Phänomen?“ In: W. Preisendanz 1976, S. 398-402.

Janik, Dieter: *Die Kommunikationsstruktur des Erzählwerks. Ein semiologisches Modell*. Bebenhausen 1973.

Jahn, Oliver, Jürgens, Kai A. [Hrsg.]: *Ähnliches ist nicht dasselbe. Eine rasante Revue für Ror Wolf*. Kiel: Ludwig 2002.

Jannidis, Fotis: *Figur und Person*. Berlin: Walter de Gruyter 2004.

Japp, Uwe: *Theorie der Ironie*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1983.

Jarry, Alfred: *Heldentaten und Meinungen des Doktor Faustroll [Pataphysiker]*. Hrsg. und übersetzt von Irmgard Hartwig und Klaus Völker, Berlin: Gerhardt Verlag 1968.

Kafka, Franz: „Ein Hungerkünstler“ In: *Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*. Frankfurt am Main: S. Fischer Taschenbuch Verlag 1996.

Karrer, Wolfgang: *Parodie, Travestie, Pastiche*. München: Fink 1978.

Kilcher, Andreas B.: *mathesis und poiesis. Die Enzyklopädie der Literatur 1600 bis 2000*. München: Fink 2003.

- Ders.: „Lexikographische Anatomie der Bürgerlichen Welt“. In: Wolf 2002, S. 9-20. Zuerst veröffentlicht in: *Am Erker* Nr. 36. Münster 1998.

Kierkegaard, Søren: „Abschließende, unwissenschaftliche Nachschrift zu den philosophischen Brocken, 2. Teil“. In: *Gesammelte Werke*, 16. Abt. Düsseldorf/Köln 1958.

Köster, Thomas: Rezension von *Raoul Tranchirers letzte Gedanken über die Vermehrung der Lust und des Schreckens*. In: Wolf 2002:65-67. Zuerst veröffentlicht in: *Lesart*, Heft 2, 4/1999. Bonn.

Lausberg, Heinrich. *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München: Max Hueber Verlag 1960 (2. Aufl. 1973).

Linke, Hans-Jürgen. Rezension von *Raoul Tranchirers großer vielseitiger Ratschläger für alle Fälle der Welt*. In: Wolf 2002, S. 27. Zuerst ausgestrahlt im Hessischen Rundfunk, Frankfurt am Main, November 1983.

Liotard, Jean-François: „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern“. In: W. Welsch 1994, S. 193-203.

Maar, Michael: Rezension von *Tranchirers Welt- und Wirklichkeitslehre*. In: Wolf 2002, S. 50-53, zuerst erschienen in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 20.7.1991.

Martinez, Matias: „Dialogizität, Intertextualität, Gedächtnis“ in: H-L. Arnold 1996, S. 430-445.

Martinez, Matias, Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C. H. Beck 1999 [6. Auflage 2005].

Müller, Beate. *Komische Intertextualität: Die literarische Parodie*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag 1994.

Nietzsche, Friedrich: "Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne". In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Bd. 1, hg. von

Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin, New York: de Gruyter dtv 1980, S. 875–890.

Prang, Helmut: *Die romantische Ironie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972.

Raschig, Barbara: *Bizarre Welten: Ror Wolf von A bis Z*. Siegen: Univ. Diss., 2000.

Petersen, Jürgen H.: *Erzählsysteme*. Stuttgart: Metzler 1993.

Preisendanz, Wolfgang: *Das Komische*. München: Fink 1976.

Sandberg, Beatrice: „'Schreiben oder Leben' und die Suche nach Verbündeten“. In: Dies./ J. Lothe [Hrsg.]: *Franz Kafka: zur ethischen und ästhetischen Rechtfertigung*. Freiburg: Rombach 2002, S. 59-84.

Scheitler, Irmgard: *Deutschsprachige Gegenwartsliteratur seit 1970*. Tübingen, Basel: A. Francke 2001.

Schlegel, Friedrich: „Über die Unverständlichkeit“ in: Ders., *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*. Hrsg. von Hans Eichner. Band 2 der 1. Abteilung der Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler. München/Paderborn/Wien: Schöningh 1967, S. 363-372.

Ders.: *„Athenäums“-Fragmente und andere Schriften*. Stuttgart: Reclam 1978.

Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. Berlin: Walter de Gruyter 2005.

Schütte, Rolf: *Material, Konstitution, Variabilität. Sprachbewegungen im literarischen Werk von Ror Wolf*. Frankfurt am Main: Lang 1987.

Sjklowski, Viktor: „Die Kunst als Verfahren“. In: J. Striedter 1971, S. 5-35.

Sokolowsky, Kai: „Tranchirers letzter Abschnitt“. In: Wolf 2002, S. 22-26. Zuerst veröffentlicht in *Konkret*. Hamburg, Mai 1995.

Spree, Ulrike: *Das Streben nach Wissen: eine vergleichende Gattungsgeschichte der populären Enzyklopädien in Deutschland und Großbritannien im 19. Jahrhundert*. Tübingen: Niemeyer 2000.

Sprenger, Mirjam. *Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 1999.

Striedter, Jurij: *Russischer Formalismus*. München: Fink 1971 [1. Auflage 1969].???

Stuber, Manfred. *Rezension von Raoul Tranchirers Welt- und Wirklichkeitslehre aus dem Reich des Fleisches, der Erde, der Luft, des Wassers und der Gefühle*. In: R. Wolf 2002:60-61. Zuerst gedruckt in: *Mittelbayerische Zeitung*, Regensburg. 19./20.11.1991.

Ders.: „Von der partiellen Schädlichkeit des Damenradfahrens“. In L. Baier 1992, S. 211-213.

Thomsen, Christian W. und Malte Fischer, Jens [Hrsg.]: *Phantastik und Literatur und Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980.

Todorov, Tzvetan. *Einführung in die phantastische Literatur*. München: Carl Hanser Verlag 1972.

Ueding, Gert (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 3. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996.

Verweyen, Theodor, Witting, Gunther: *Die Parodie in der neueren deutschen Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979.

Vietta, Silvia: *Ästhetik der Moderne. Literatur und Bild*. München: Fink 2001.

Welsch, Wolfgang. *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Berlin: Akademie Verlag 1994.

Wilpert, Gero von: *Sachwörterbuch der Literatur*. 7. verbesserte und erweiterte Auflage, Stuttgart: Alfred Körner 1989.

Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. In: *Werkausgabe Band 1*. Frankfurt a. M.. Suhrkamp 1984.

Wolf, Ror: „Meine Voraussetzungen“. In: Baier 1992, S. 59-66.