

4 Stammeln, Stolpern, Stottern. Figuren des Störens und turbulenter Prosarhythmus

Rhythm seems to be the first or formal relation of part to part in any whole or of a whole to its part or parts, or of any part to the whole of which it is a part...¹

Zwei Merkmale sind allen bisher untersuchten Strategien der wolfschen Schreibweise gemein: Sie subvertieren die Verbindlichkeit des Gesagten und stören den flüssigen Fortgang der Rede respektive der Lektüre. Diese Charakteristika werden im Folgenden auf der textuellen Mikroebene genauer in den Blick genommen, wo sich die Produktivität des Prinzips Störung als signifikant für die Strukturierung der Texte erweist, nämlich im verzögernden, stockenden, stolpernden Fortgang eines wortwörtlich turbulenten Prosarhythmus.² Es soll gezeigt werden, dass die Störung bei Wolf bis in die einzelnen Sätze hinein als textgenerierendes und strukturbildendes Prinzip produktiv ist – dass also die Prosa in einer paradoxalen Bewegung überhaupt erst *durch* Figuren des Störens zur Form gebracht wird.

Um dies herauszuarbeiten, werden im Folgenden zunächst unter Rückgriff auf das Vokabular der Rhetorik die in allen wolfschen Prosatexten omnipräsenzen Figuren des Zensierens, Negierens und Korrigierens analysiert, und zwar exemplarisch anhand des dritten langen Prosatexts Wolfs, *Die Gefährlichkeit der großen Ebene*.³ Im Überblick über

-
- 1 So notiert James Joyce am 25. März 1903 in seinem Pariser Notizbuch: JOYCE, *The Critical Writings of James Joyce*, 145.
 - 2 Das Adjektiv »turbulent« (»lebhaft, unruhig, stürmisch«) leitet sich nach Kluge von *turba*, »lärmende Unordnung, Gewühl, Gedränge« ab: Lemma »turbulent«, in: KLUGE, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 745. Pfeiffer vermerkt die Bedeutungsvarianten »unruhig, ungestüm, verwirrend, tumultartig« von »lat. *turba*« Unordnung, Verwirrung, Getümmel, Tumult, *turbare* in Unordnung bringen, verwirren«, sowie, für die Physik »Wirbelbildung in Strömungen von Gasen, Flüssigkeiten und Lufschichten«: Lemma »turbulent«, in: PFEIFER, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.
 - 3 Zur Analyse der Textstrategien greife ich im Folgenden auf die Systematisierung und Beschreibung rhetorischer Figuren durch Heinrich Lausberg zurück: Vgl. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik* (1960) sowie LAUSBERG, *Elemente der literarischen Rhetorik* (1963).

die Störstrategien wird offensichtlich, dass die Prosa in hohem Maße auf eine rhetorisch effektvolle innere Ordnung hin ausgelegt ist; allerdings auf eine Weise, die geradezu gelegentlich zu dem zu sein scheint, was gemeinhin als Ziel rhetorischer Geschicklichkeit verstanden wird, da die Schreibweise Wolfs die eigene Überzeugungskraft (zumindest vorgeblich) konstant und vehement untergräbt (4.1). Auffällig ist in Wolfs Prosa zudem, wie bereits im vorangehenden Kapitel deutlich wurde, die schriftlich in Szene gesetzte Mündlichkeit. Anhand der Detailanalyse einer im Hinblick auf rhetorisch-syntaktische Störstrategien besonders markanten Passage aus *Fortsetzung des Berichts* werden daher in einem zweiten Schritt die Wirkweisen und Funktionen der Störfiguren unter Hinzunahme von sprach- und kommunikationswissenschaftlichen Ansätzen genauer aufgeschlüsselt (4.2). Aufbauend auf diesem zweifachen Beschreibungszugriff lässt sich anhand etymologischer und theoretischer Überlegungen zu Prosa und (Prosa-)Rhythmus die von einem ›Stottern der Sprache‹ bestimmte Prosa Wolfs in einem letzten Argumentationsschritt als geprägt von einem stolpernden und stotternden, einem turbulenten Prosarhythmus fassen (4.3).

›Prosarhythmus‹ wird hierbei mit Michael Gamper zunächst allgemein verstanden als textorganisatorisches Zusammenwirken sprachmateriell-klanglogischer, grammatisch-syntaktischer sowie semantischer Faktoren.⁴ Schon in der aristotelischen Rhetorik wird der Rhythmus als strukturgebende Antwort auf das fundamentale Problem der (*pro vorsa* stets nach vorn orientierten) Prosa mit ihrem »Zug ins Unabgeschlossene und Unendliche« benannt: als Art und Weise, den Sprach- bzw. Textfluss zu organisieren.⁵ Das zentrale Prinzip des Rhythmus, nämlich »durch Wiederholungen zurückzuverweisen und sein Material dadurch zu gliedern«, steht zum ungebundenen Vorwärtsdrängen der Prosa in einem Spannungsverhältnis.⁶ Gerade dieses Spannungsverhältnis ist es, das dazu beiträgt, den Text zu formieren und zu gestalten. Der Rhythmus setze, so der Dichter und Sprachtheoretiker Henri Meschonnic, die einzelnen Elemente einer Rede in Beziehung zueinander und organisiere diese so zu einem Verweissystem, das über die Bedeutung der einzelnen Elemente und Zeichen hinausgehe – zu einem vom Wortsinn ›anderen Sinn‹.⁷ Für die vorliegende Studie fruchtbar erweist sich die Kategorie

-
- 4 Gamper fasst den Prosarhythmus »als *ein*, wenn nicht *das* Prinzip einer prosaischen Schreibart und Textorganisationsweise, die sich im Vergleich mit Textphänomenen gebundener Rede durch relative Formlosigkeit auszeichnet« als ein Phänomen, das sich nicht allein »einer quantifizierbaren lautlichen Rhythmisierung literarischer Sprache verdankt«, sondern »weitere Faktoren der Rhythmisierung auch von größeren textuellen Einheiten auf verschiedenen Ebenen einbezieht«: GAMPER, »Rhythmus als eine Organisationsform von Prosa«, 35f.
- 5 Ebd. unter Bezugnahme auf ARISTOTELES, *Rhetorik*, 1408b–1409a sowie auf BARCK, »Prosaisch – poetisch«, 88f.
- 6 Vgl. auch übergeordnet zu Rhythmus als Analysekategorie von Prosa sowie für einen Überblick über die vorliegende Forschung, KEMPIN, »Maßloses Maß« in der ›formlosen Form‹, 51, Zitat ebd. sowie LOBSIEN, »Paradoxien der Prosa« (2001), der formuliert, der Rhythmus trage »in den linearen Ablauf der Zeit eine Inversion« ein und forme so »das schiere Nacheinander in eine belangvolle Konstellation, eine Struktur« um (ebd., 29).
- 7 Vgl. MESCHONNIC, *Critique du rythme*, 70: »Le rythme dans un discours peut avoir plus de sens que le sens des mots, ou un autre sens.« Vgl. zu Meschonnic und dessen Aufnahme in der Forschung auch KEMPIN, »Maßloses Maß« in der ›formlosen Form‹, 57f.; ZOLLNA, »Der Rhythmus in

des Rhythmus, wie zu sehen sein wird, gerade aufgrund dieses spannungsvollen »Zusammen- und Widerspiel[s] von Semantisierung und Desemantisierung«.⁸ Prägnante Verfahren Wolfs, die mit dem begrifflichen Instrumentarium der Narratologie nicht hinreichend beschreibbar sind, lassen sich mit dem Begriff des verschiedene textuelle Ebenen verknüpfenden Prosarhythmus, der in dieser Studie (wie unter Punkt 4.3 ausgeführt) als *formgebendes Spannungsgefüge* verstanden wird, analytisch fassen.

Um die Spezifität des turbulenten Rhythmus der wolfschen Prosa zu akzentuieren, werden im letzten Unterkapitel zwei literarische Vergleichspunkte hinzugezogen: Zum einen, kontrastierend, die Prosa Friederike Mayröckers, die zwar ebenfalls stark rhythmisiert ist, in welcher aber die »geringste Störung der Strömung«⁹ als existentielle Bedrohung des Schreibens thematisiert wird; zum anderen, als intertextuelle Bezugnahme, die Prosa Samuel Becketts, deren Textstrategien stotternder Selbst-Differenzierung und Verschiebung als Abstoßungspunkt der stolpernden Schreibweise Wolfs gelten können.

4.1 »Zensieren, Negieren, Korrigieren«. Rhetorik des Störens

Die gespaltenen pomeranzen roten zerfliegenden nein.

Die gespaltenen erbsenmusgelben auseinanderfließenden und davonschwimmenden anders anders.

Die gespaltenen pflaumenblauen wirklich aufplatzenden ganz verquollenen Wolken, die ich im Spiegel sah, der, noch anders, die ich im Spiegel sah, der vor meinem Hotelbett stand, ja, das ist gut, der vor meinem Hotelbett stand. (GE, 21)

Der Einstieg ins zweite Kapitel der *Gefährlichkeit der großen Ebene* setzt implizit eine die Verfertigung des Texts exponierende Schreib-Szene ins Werk.¹⁰ Über Figuren der Häufung (*accumulatio*) und Verbesserung (*correctio*) von Merkmalen erfolgt hier – ein weiteres Mal – der Versuch einer Beschreibung der Wolken als überaus problematischem Behandlungsgegenstand.¹¹ Die Darstellung des zu schildernden visuellen Eindrucks wird mehrfach durch Abbrüche des begonnenen Satzes (*reticentia*) unterbrochen, um angesichts der Zweifel in Bezug auf die sprachliche Darstellung der Materie (onomasiologische *dubitatio*) einen neuen Versuch zu unternehmen, diese reformulierend genauer zu fassen: »nein«, »anders anders«, »noch anders«. Hierbei scheint sich sowohl die durch die Lichtstimmung hervorgerufene Farbe (von »roten« werden die Wolken zu

der geisteswissenschaftlichen Forschung«, 33–36 sowie MAHRENHOLZ/PRIMAVESI, »Einleitung [Geteilte Zeit]«, 14.

8 KURZ, *Macharten*, 24.

9 MAYRÖCKER, *mein Herz mein Zimmer mein Name*, 21.

10 Vgl. zum ersten Kapitel des Texts, in dem das Ich unter der strengen Anleitung seines Alter Egos Nobo lernt, das Besondere nicht nur zu sehen, sondern auch zu beschreiben, das Kap. II.2.3.

11 Die Problematisierung der Beschreibung von Wolken(formen) ist ein wiederkehrender Topos in der Prosa Wolfs. Die diffizile *materia* wird auch in der bereits in Kap. I.2.3 analysierten Wolkenbeschreibung in *Pilzer* und *Pelzer* adressiert.

»erbsenmusgelben«, dann zu »pflaumenblauen« Wolken) wie auch das thermodynamisch bedingte Erscheinungsbild der Wolken zu verändern: Als Bildspender werden unterschiedliche Aggregatzustände erprobt; die Wolkenformen wechseln von »zerfliegend[]« (gasförmig) zu »auseinanderfließend[] und davonschwimmend[]« (flüssig) schließlich zu »aufplatzend[]« (fest). Bei der Lektüre der letzten Beschreibungsvariante allerdings ist für die Leser·innen nicht mehr zu bestimmen, ob die nun eintretende und durch die weitere Unterbrechung der beschreibenden Rede – »ja, das ist gut« – markierte Zufriedenheit der Vermittlungsinstanz der gelungenen Wolkenbeschreibung, oder vielmehr (was die verstärkende Wiederholung des letzten Satzteils, »der vor meinem Hotelbett stand«, nahelegt) der Verschiebung des Fokus auf die Beobachtungssituation gilt, also der Offenlegung, dass das vom Hotelbett aus im Spiegel durchs Fenster Gesehene doppelt gerahmt ist. Die Periode kommt zu einem Schluss, eine tatsächliche Schließung und Spannungslösung jedoch erfährt sie nicht. Während die ersten beiden abgebrochenen Sätze eine genauere Beschreibung der Wolken (wie etwa deren Bewegung am Himmel) erwarten lassen (*protasis*), wechselt im letzten Beschreibungsanlauf das Subjekt des Satzes von den Wolken (im ersten Kolon) zum Spiegel; die Auflösung der unzulänglichen Beschreibungsversuche (*apodosis*) geschieht nur vermeintlich über eine Verschiebung des Beschreibungsfokus.¹²

Ähnliche Formen der Unterminierung prägen in hoher Frequenz die Prosaarbeiten Wolfs – der Zweifel wird hier, wie Schmidt-Henkel schreibt, »zum Stilprinzip« erhöhen.¹³ Neben expliziten Ausweisen der Unzulänglichkeit, zu Sagendes auszudrücken, quillt die Prosa auf Satzebene über von einem Vokabular der Verunsicherung – selten wird ›etwas‹ beschrieben, meist dafür »etwas wie«, »ich weiß nicht«, »vielleicht [...]«. Dieser Flut von das Gesagte metareflexiv permanent in Frage stellenden Partikeln ist eine nicht minder auffällige Menge an sprachlichen Bestätigungsgersten zur Seite gestellt, die durch ihre Häufung das Dargestellte jedoch ebenso sehr in Frage stellen, wie sie es (»ja«, »jawohl«, »gut«, »wirklich«) zumindest vermeintlich zu beglaubigen suchen. Insbesondere das oft als Negationspartikel verwendete, die Sätze durchschießende ›nein‹, aber auch disjunktive Konjunktionen wie ›oder‹, ›(oder) vielmehr‹, ›(oder) vielleicht‹ leiten Umformulierungen, Korrekturen oder gegensätzliche Beschreibungen des zuvor Gesagten ein. Eine vor allem für *Die Gefährlichkeit der großen Ebene* prominente Irritationsstrategie ist die – zur vermeintlichen Präzisierung des Gesagten durch Korrektursequenzen gegenläufige – Häufung von Verneinungen. Bereits im ersten Kapitel wird in auffälliger Ballung das Beschriebene über ihm gerade *nicht* eignende Merkmale dargestellt:

Eines Tages fuhr eine klappernde Bahn vorbei mit Menschen, die Zeitung lasen und Semmeln aßen, sie schrien nicht. Und ich? Ich schrie auch nicht [...]. (GE, 14)

12 Die Periode »als ›kyklischer (zirkularer) Satzbau‹« besteht nach Lausberg »in der Vereinigung mehrerer Gedanken (*res*) in einem Satz derart, daß auf einen spannungsschaffenden (*pendens oratio*) Bestandteil (*protasis* [...]) ein spannungslösender (*sententiae clausula*) Bestandteil (*apodosis*, [...]) folgt.« LAUSBERG, *Elemente der literarischen Rhetorik*, § 452, 146.

13 SCHMIDT-HENKEL, »Fortsetzung des Berichts«, 80.

Ich sah eine Frau aus einer Veranda kommen, sie kam tanzend heraus, ohne zu schreien, sie blutete nicht [...]. (GE, 14)

Ein bestimmter Wahrnehmungsinhalt wird eingeführt, um in direktem Anschluss über die Abgrenzung zu Charakteristika oder Handlungen näher beschrieben zu werden, die die Leserin (und genau hierin liegt das Irritationspotential) aufgrund der vorliegenden Szene überhaupt nicht erwartet hätte – etwa die Merkmale ›nicht schreien‹ oder ›nicht bluten‹ im Rahmen einer alltäglichen Szenerie.¹⁴ Negation und Sprengung der erwarteten Rahmung als Grundlage der Beschreibung potenzieren sich teilweise derart, dass keinerlei Sicherheit darüber mehr gewonnen werden kann, was eigentlich (vermeintlich) beschrieben werden soll.

Es war keine Frau, es war auch kein Zucken, kein Zucken, es leuchtete nicht, es war überhaupt nichts in dieser Art. Und selbst Nobo konnte sich nicht entscheiden; schließlich hielt er es trotzdem für eine Frau. (GE, 15)

Die permanente abgrenzende Verneinung scheint auch darauf zu basieren, dass keine Klarheit darüber besteht, welche (aus allen möglichen) Kategorien sich überhaupt zur Beschreibung eignen würden – dass also keinerlei Vorauswahl und Valorisierung möglicher Attribute oder Zuschreibungen für die Beschreibung des jeweiligen Kontexts vorzuliegen scheinen, die etwa aufgrund von Konvention oder Konditionierung getroffen wurden. Das Negieren eines Konzepts bzw. Frames (etwa ein ›kein Zucken‹) aktualisiert diesen Frame um ihn zeitgleich zurückzunehmen. Hierbei wird nicht nur nicht gesagt, was das ›kein Zucken‹ (stattdessen) ist – es wird darüber hinaus durch das an dieser Stelle fünfach wiederholte und grammatisch äußerst intrikate Element »Es«/»es« als ostentative semantische Leerstelle inszeniert.

Derlei sprachliche Strategien der Veruneindeutigung werden durch Figuren des Überspringens und Auslassens (*detractio*) noch verstärkt. Immer wieder macht die Vermittlunginstanz, unter ironischem Zitat des Stilideals der *brevitas*, durch Verweis auf die gebotene Kürze explizit auf Aussparungen aufmerksam (*praeteritio*), welche allein durch die selbstreflexive Kommentierung für die Leser:innen sichtbar werden und durch ihre Benennung den Text, anstatt ihn zu verkürzen, faktisch verlängern: »Nichts. Es ist nichts. Der Kürze halber will ich das Folgende überspringen« (GE, 43), heißt es etwa, oder: »Einzelheiten überspringe ich einfach und Kleinigkeiten« (GE, 121).¹⁵ Zugleich

14 Derartige Beschreibungen finden sich im gesamten weiteren Textverlauf der *Gefährlichkeit der großen Ebene*: »Die Türen öffnen sich ganz von selbst, ich muß mich nicht mit dem Körper gegen sie werfen, bis sie zersplittern, die Füllungen platzen nicht, sie knacken nicht auf, ich muß sie nicht erst zertreten, sie öffnen sich vielmehr ganz weich und ganz freundlich, sie gehen verständnisvoll auf« (GE, 39f.), heißt es etwa, oder »Kein Ruf des Erschreckens oder Entsetzens« (GE, 39), »Ich war wirklich ganz ruhig, ich schrie nicht« (GE, 87), die Ereignisse vollziehen sich vielmehr »schreilos« (GE, 123). Dass das von der Vermittlunginstanz anscheinend Erwartete stets mit dem Katastrophenischen zusammenfällt, erscheint angesichts der Konstitution der wolfschen Diegesen dabei nur folgerichtig. Vgl. hierzu die Kap. II.4.2 und II.5.1.

15 In der Figur der *praeteritio* als »Kundgabe der Absicht der Auslassung« liegt freilich bereits an sich Ironie vor: LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, § 883–885, 436f.

wird vieles *nicht* übersprungen, das im weiteren Textverlauf rückblickend als etwas Irrelevantes herausgestellt wird, das gar nicht als zu beschreiben anvisiert war. »Und allen, die hier erst zu lesen beginnen, an dieser Stelle«, teilt die Vermittlungsinstanz auf Seite 104 von 142 in der *Gefährlichkeit der großen Ebene* mit,

kann ich nur sagen: Ich bin weit herumgekommen in dieser Welt, zu sehen war nichts, zu hören war auch nicht sehr viel, vielleicht ein paar Worte, vielleicht nicht mal das. [...] Ich hoffe, Sie sind zufrieden damit, ich weiß nicht, was ich noch sagen soll. Ich wollte im Grunde was anderes sagen. (GE, 104)¹⁶

Was die Vermittlungsinstanz »im Grunde [...] sagen« wollte, bleibt, zumindest auf propositionaler Ebene, unausgesprochen; der Text kreist vielmehr in immer neuen rekursiven Schlaufen um die (inszenierten) Probleme der Rede. Das vermeintlich zu Berichtende, so fasst Franz Mon diese für die langen Prosatexte Wolfs prägnante Charakteristik mit Blick auf *Fortsetzung des Berichts*, wird »durch Floskeln des Textverzögerns, durch Kippen und Herabstufen der Faktizität des Vorgetragenen« konstant »zerlockert«.¹⁷ Die Sätze »zerbröseln[]« angesichts der omnipräsenten Bewegung des »Zensieren[s], Negieren[s], Korrigieren[s]«.¹⁸

Die unterschiedlichen Zerlockerungsstrategien dieser Prosa, die Gesten des Wiederholens, Adjustierens und Relativierens von bereits Gesagtem, die (Ankündigungen von) Auslassungen, Korrekturen und Negationen bestimmen den Text stellenweise stärker als der jeweilige referentielle Inhalt. Die sprachlich-stilistische Ausarbeitung ist durch verfremdende Normverstöße geprägt, die von der gewöhnlichen Ordnung zumindest der Schriftsprache abweichen und so die Aufmerksamkeit der Rezipient-innen fordern. Es ist zu betonen, dass bei allen Normverstößen in der wolfschen Prosa die grammatischen und idiomatischen Korrektheit (*puritas*) durchweg beachtet wird.¹⁹ Die Störungen der Verständlichkeit (*perspicuitas*) gründen nie in einer (willentlichen) Fehlverwen-

16 Auslassungen und Beteuerungen der Nichtigkeit, welche zugleich der Behauptung von weit über das ›Gesagte‹ hinausgehendem Wissen (und der auktorialen Macht, es zu verschweigen) dienen, werden zugleich häufig mit der Negation der Ereignishäufigkeit der erzählten Welt verbunden: »Die nächsten Tage brachten nichts Nennenswertes, nichts, was zu bemerken oder zu schildern wäre. Der folgende Nachmittag? Was? Der folgende Nachmittag? Nichts. Nichts was für den Gang dieser Dinge wesentlich wäre. Eine kleine Eisenbahnreise. Vielleicht mit dem Zug, der an meinem Hotel vorbeifährt, aber eigentlich nicht einmal das. Die folgende Szene übergehe ich. Drei Tage später immer noch nichts.« GE, 72. Vgl. zur massiven Problematisierung von Ereignishäufigkeit in der Prosa Wolfs anhand des Kurzprosabands *Mehrere Männer*: GRUBER, *Ereignisse in aller Kürze*, 191–246.

17 MON, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis«, 369.

18 Ebd., 370. Ähnliche Textstrategien dominieren auch Wolfs Kurz- und Kürzestprosa. Carola Gruber beschreibt mit Blick auf *Mehrere Männer*: »Der Erzähler hat offenbar das Erzählte nicht im Griff. Immer wieder korrigiert er zuvor Behauptetes, relativiert nicht nur seine Auswahl, sondern auch die vermeintliche Faktizität des Festgestellten und damit die Zuverlässigkeit seines Erzählens«. GRUBER, »Nichterzählen?«, 334.

19 Darauf weist bereits Enzensberger in Bezug auf *Krogge ist der beste Koch* in seiner Einführung in *Vorzeichen* hin: Ror Wolf treibe die Wiederholung redundanter Satzzeile »bis ins Aberwitzige; ohne übrigens die Grammatik außer Kurs zu setzen, bildet er aus immer neuen Wiederholungen, Pleonasmen, Attributreihen und Parataxen virtuose Satzknäuel«. ENZENSBERGER, »Einführung [Vorzeichen]«, 18.

dung von Sprache, sondern stets in der Komplexität oder Widersprüchlichkeit des Ausgesagten.

Augenfälliges Charakteristikum der Texte Wolfs ist hierbei, darauf wurde bereits an früherer Stelle verwiesen, das als hochproblematisch markierte Verhältnis von Sache und sprachlichem Zeichen, oder, in der Terminologie der Rhetorik, von *res* und *verba*.²⁰ In der *Gefährlichkeit der großen Ebene* wird für die Leser-innen die Illusion erzeugt, eine hilflose Vermittlungsinstanz bei ihren vergeblichen (irgendwo im Produktionsstadium zwischen *inventio*, *dispositio* und *elocutio* schwebenden) Versuchen zu beobachten, die Dinge mit den passenden Worten zu verbinden. Die Dinge (die Wolken; ein »kein Zucken«, das vielleicht eine Frau ist) sind innerhalb der Diegese zwar eindeutig vorhanden, jedoch ist es der Vermittlungsinstanz zumindest vermeintlich oft nicht möglich, eine Verbindung zum zugehörigen sprachlichen Zeichen herzustellen – sei es, weil es zu viele mögliche Wörter gibt, sei es, weil kein Wort die Sache zu treffen scheint. Die eingesetzten Redefiguren wie Satzabbrüche oder Korrekturen, die simulieren, die Vermittlungsinstanz werde vom Gegenstand überwältigt (*dissimulatio artis*), lassen hier zugleich aufscheinen, wie sich im literarischen Text Gegenstände und Welt durch Sprache (nicht) konstituieren; zumal die Leser-innen oftmals zugleich durch genügend Informationen in Stand gesetzt werden, inferieren zu können, was ›eigentlich‹ gesagt werden müsste.

Die von einer möglichst direkten sprachlichen Beschreibung eines Gegenstands oder Sachverhalts stark abweichende Gestaltung der Rede bei Wolf fordert (analog zum *ornatus*) durch den stark dehnenden und pointierten Stil die aktive Mitarbeit der Leser-innen – gehört aber nicht eigentlich der rhetorischen Ordnung an: Die verwendeten sprachlichen Figuren zielen hier weniger auf eine Charakterisierung der Welt, als auf eine Charakterisierung der ›Rede‹ selbst bzw. der diese Rede hervorbringenden Instanz. Dass diese spezifische Formung des Texts aber durchaus (analog zum *aptum*) der Anpassung an einen Zweck dient, wird ersichtlich, sobald man in den Blick nimmt, wie die sich aus den Bewegungen des Zensierens, Negierens und Korrigierens entwickelnde Textbewegung in Wolfs Prosa binnenstrukturell funktioniert.

4.2 Signale der Störung. Stolpernde Selbstlektüre und transkriptive Weiterbearbeitung

Wolfs Debüt *Fortsetzung des Berichts* ist sowohl auf Ebene der Diegese als auch auf derjenigen der Narration von Suchbewegungen dominiert, deren Zielrichtung nicht immer auf der Hand liegt. Über große Strecken des Texts befindet sich das Ich^B auf einer Wanderung durch eine Landschaft irgendwo zwischen »Weischwitz« und »vielleicht Tauschwitz«; der korpulente und schnaufende Wobser »stapft hinter [ihm] her« (FB, 44f.). Im Rahmen einer im Präsens erfolgenden Verflechtung der Rekapitulation von Erinnerungen an den ewigen Begleiter Wobser mit der Wahrnehmungsbeschreibung des Gehens in der intradiegetischen Gegenwart findet sich folgende Textpassage:

20 Vgl. einführend exemplarisch Ecgs, »Res-verba-Problem« (2013).

Es ist also eine flach ausgestreckte und wie ich sehe auch weit ausgestreckte Landschaft, ein Bild, in dem sich nun das abspielt, ich wüßte nichts, nichts, es spielt sich nichts ab, bis auf die ununterbrochenen mit großer Heftigkeit mit Nachdruck ausgeführten Bewegungen dieser Gestalt, die sich aufgestellt hat, man muß sich vorstellen, mit einem, nichts, man muß sich gar nichts vorstellen, ich weiß. Ich weiß nicht, es wäre einer Überlegung wert, doch jetzt, was ist das. Wenn man mich fragte vielleicht ein Geruch nach Gebackenem, in den ich hineingehe, ich wende mich noch einmal um, die Baumschatten, sein geblähter beim Gehen wehender Mantel. Wenn man mich fragte, aber wer sollte fragen, er meinetwegen könnte fragen, angenommen er hätte mich eingeholt, gut, wenn er mich fragte, nach Dingen, nach denen er gewöhnlich, ich weiß nicht, wenn er mich trifft und, ja, er könnte etwa, vielleicht wäre folgendes, ja. Gott wenn ihm die Zigarre aus dem Mund fiele, beispielsweise, und er bückte sich, das ist ein Beispiel, er bückte sich und sagte dabei, wie sagte er, Wo es naß da tropft etwas, oder Vor beginnen erst besinnen, oder Leck mich, andererseits sind das natürliche Redeblumen, die nichts heißen wollen, also nichts. (FB, 45f.)

In der Tat haben wir es hier mit einer hochgradig »zerlockert[en]« und »zerbröselnden«²¹ Rede zu tun – auch hier könnte man mit Šklovskij sagen: mit einer »erschwerte[n], gebremste[n] Sprache«.²² Der Fokus der Schilderung scheint zunächst auf der Umgebung und dem sich in ihr Vollziehenden zu liegen. Die Erwähnung des »Bild[s]« einer »weit ausgestreckte[n] Landschaft« ruft die Erwartung einer Bildbeschreibung hervor, wobei eine Anschaulichkeit erzeugende *ekphrasis* durch konstante Kehrtwendungen der Rede unterlaufen wird. Was hier sprachlich realisiert ist – eine Landschaftsbeschreibung mit- samt den sich in ihr abspielenden »Bewegungen« der (als Wobser zu identifizierenden) »Gestalt«, sowie die Imagination eines Gesprächs mit demselben –, wird fast vollständig überlagert durch das *Wie*. Durch Selbstunterbrechungen und -korrekturen, durch den Bezug auf implizite Adressat-innen und erläuternde Kommentare wird eine paradoxale Textbewegung erzeugt. Insbesondere den Informationsfluss stauende Figuren der (antithetischen) Hinzufügung und Wiederholung dominieren die Rede.²³ Bereits Gesagtes nur minimal varierende Reformulierungen (»flach ausgestreckte« – »weit ausgestreckte«, »mit großer Heftigkeit mit Nachdruck«) verschleifen nicht nur semantische Differenzen, sondern bremsen den Beschreibungsfluss, der durch die Bekundung des Nicht-Wissens um das, was sich »abspielt«, dann auch sogleich unterbrochen wird: »nichts«, fällt sich das Ich ins Wort, »ich wüßte nichts, es spielt sich nichts ab«. Trotz der eindringlichen dreimaligen Wiederholung hat dieses »nichts« nur sehr begrenzte Gültigkeit. Es spielt sich »nichts ab, bis auf die [...] Bewegungen dieser Gestalt«, die also durchaus *etwas* anstelle von »nichts« sind. Allerdings wird dieses Etwas für die Leser-innen in keiner Weise plastisch, muss »man« sich doch schließlich »gar nichts vorstellen«, wie das Ich, sich abermals antithetisch selbst unterlaufend und auch hier (wie bereits im vorangegangenen Kapitel erläutert) Floskeln und Phrasen wörtlich nehmend, einräumt und

21 MON, »Es gibt also Löcher in meinem Gedächtnis«, 369 und 370.

22 ŠKLOVSKIJ, »Die Kunst als Verfahren«, 33.

23 Auch Gisela Dischner betont die Wirkung der Wiederholungen in der Prosa Wolfs, durch die der jeweils geschilderte Vorgang »zeitlupenhaft in seine Bewegungsbestandteile verlangsamt« würde: DISCHNER, »Das Ende des bürgerlichen Ichs«, 87.

die Beschreibung einstellt. Auch in dieser Passage wird die Aufmerksamkeit wieder auf die Beschaffenheit der »natürliche[n] Redeblumen«, der Sprachbilder, Spruchweisheiten und Alltagsrede, sowie auf die Sprachförmigkeit der (intradiegetischen) Wirklichkeit gelenkt. Hierbei wird das Gesagte Satzteil um Satzteil aufs Neue negiert, Darstellung und Nicht-Darstellung durchkreuzen sich »mit großer Heftigkeit mit Nachdruck«: Der Aussagegehalt beginnt angesichts der konstanten Korrekturen und Verschiebungen zu verrauschen.

Was hier durch konstante Selbstkorrekturen inszeniert wird, ist Mündlichkeit im Modus der Schrift. Das Ich generiert durch sein vermeintliches Annulationsbegehrnen der bereits getätigten Äußerungen stetig nur mehr Text, welcher wieder zu Korrigierendes enthält. »Das Gesagte« lässt sich, wie Roland Barthes in *Das Rauschen der Sprache* konstatiert, »nicht zurücknehmen, außer durch Vermehrung: korrigieren heißt hier bizarreweise hinzufügen.«²⁴ Diese »sehr eigenartige« Sprachhandlung der Vermehrung des Gesagten durch Korrektur wird von Barthes als »Gestammel« bezeichnet: Es ist ein Sprechen, das nicht gut »läuft«, eine »Funktionsstörung[] der Sprache«, die sich aus der Angst speise, das Sprechen »können zum Stillstand kommen«.²⁵

Das Gestammel ist eine zweifach mißlungene Botschaft: einerseits versteht man es schlecht, andererseits versteht man es mit einiger Anstrengung dennoch; es ist weder wirklich innerhalb noch außerhalb der Sprache – es ist ein Sprachgeräusch, [...] das hörbare Zeichen eines Scheiterns [...].²⁶

Während Barthes über das Sprechen nachdenkt, wenn er konstatiert, dass bereits Ausgesprochenes nicht gelöscht, sondern nur durch Hinzufügung rekontextualisiert werden kann (»ich kann nichts anderes tun als sagen ›ich annulliere, ich lösche, ich berichtige, kurz, wieder sprechen«²⁷), haben wir es in *Fortsetzung des Berichts* mit einem geschriebenen Text zu tun. So sehr sich der Text in der zitierten Passage durch Unterbrechungen als im jetzigen Augenblick entstehend inszenieren mag – »doch jetzt, was ist das« –, verfertigt er sich doch als in einer gedruckten Publikation vorliegendes Geschriebenes zumindest materiell nicht im Moment des Lesens. Es drängt sich angesichts der in Szene gesetzten Figuren der Hinzufügung, Wiederholung und Berichtigung also die Frage auf, warum sich der Text den Modus mündlichen Sprechens mitsamt der Lizenz zu instantanen Reparatursequenzen aneignet. Während diese im tatsächlichen Sprechakt nur minimale Störungen der Kommunikation verursachen oder gänzlich unbemerkt bleiben (»überhört« werden) können, stellen sie in einem literarischen Text als rhetorische Figuren (in Abwandlung Barthes') deutlich *sichtbare* »Zeichen eines Scheiterns« und somit äußerst exponierte Störfaktoren in der Lektüre dar.

24 BARTHES, »Das Rauschen der Sprache«, 88.

25 Alle Zitate ebd.

26 Ebd.

27 Ebd.

Repairwork. Störung als Unfall, Störung als Produktivitätsprinzip

Um Charakter und Funktion der Selbstkorrekturen in Wolfs Prosa genauer beschreiben zu können, lohnt sich ein kurzer Blick in die sprach- und konversationswissenschaftliche Forschung zu Störungs- und Reparaturprozessen in der gesprochenen Sprache. In Psycho- und Neurolinguistik werden Störungen im Sprechen weithin als kommunikative Defekte verstanden: als ungewollte und defizitäre Sprachäußerungen, die den erfolgreichen Austausch von Informationen verhindern.²⁸ Als einschlägige Begriffe für derartige Sprachhandlungen werden etwa Scheitern, Fehler, Problem oder Störung (»failure, error, trouble, disruption«) verwendet; als Konsequenzen Missverständen (»misunderstanding«) bis hin zum gänzlichen Zusammenbruch und Versagen der Kommunikation (»communicative breakdown«) benannt.²⁹ Störungen der Verständigung können durch Selbst- oder Fremdkorrekturen (»Repairs«) im Sprechakt behoben werden; allerdings bergen diese spontanen Bearbeitungen (beispielsweise anhand von Nachfragen oder Kommentaren) durchaus auch das gegenteilige Potential als das gewünschte, können sie doch die Interaktion erst recht stören oder gar zerstören, weswegen das »repair-work« im Idealfall vermieden werden sollte.³⁰

Störungen im Rahmen einer solchen Perspektive als Unfälle oder Fehler zu verstehen impliziert, von einer vollständig entwickelten und abrufbaren Redeintention auszugehen, welche dem Sprechakt vorausgeht, die aber aufgrund eines kommunikativen Defekts in der Äußerungsplanung oder -ausführung nicht verständlich vermittelt werden konnte.³¹ Ludwig Jäger klassifiziert aus sprach- und medienwissenschaftlicher Perspektive derartige Störungen des »erfolgreiche[n] und ungehinderte[n] Austausch[s] von Information, durch den sprachliche Verständigung im ungestörten Standardfall charakterisiert sein soll« als »Störung mit dem Index^{unfall} (= Störung^u)«.³² Von diesem Typus der Störung^u lässt sich aus kommunikationsanalytischer Sicht eine weitere Form der Störung unterscheiden. Es treten schließlich in Sprachhandlungen durchaus auch dann Reparatursequenzen auf, wenn Korrekturen nicht zwingend notwendig wären, wenn also kein eigentlicher Fehler oder Unfall in der Kommunikation vorliegt.³³ In solchen Fällen nehmen Repairs nicht nur eine korrektive, sondern eine *konstruktive* Funktion ein: Über Prozesse der Ersetzung oder Reformulierung intervenieren sie in den Redefluss nicht primär als »Ausdruck eines Korrekturbedürfnisses«, sondern

28 Vgl. einführend BIRKNER et al. (Hg.), *Einführung in die Konversationsanalyse*, insb. den Abschnitt zu »Reparaturen«, 331–414. Vgl. exemplarisch zu Störung und Repair in der sprachlichen Interaktion den für die Kommunikationsforschung wegweisenden Aufsatz SCHEGLOFF et al., »The Preference for Self-Correction in the Organisation of Repair« (1977) sowie zur Struktur von Reparatursequenzen im Besonderen SELTING, »Reparaturen und lokale Verstehensprobleme« (1987).

29 Alle Zitate SPRINGER, »Störung und Repair«, 43.

30 Vgl. ebd.

31 Vgl. ebd., 46f.

32 JÄGER, »Störung und Transparenz«, 42.

33 Vgl. HUTCHBY/WOOFITT, *Conversation Analysis*, 59: »terms such as 'correction' suggest that people only need to engage in repair when something has clearly gone wrong; however, there are instances of repair even when there is no error or mistake in the conversation.« Vgl. auch BIRKNER et al., *Einführung in die Konversationsanalyse*, 412–414, die Reparatur nicht nur als »Instrument der Revision« sondern auch als ein »Instrument der Redebeitragskonstruktion und Sequenzorganisation« bezeichnen (ebd., 413).

als »Ausfaltung der zu Redebeginn unartikulierten Intention« der sprechenden Person.³⁴ Derartige Sequenzen sind als Störungen des Fortgangs der Rede Marker für die »Notwendigkeit der *transkriptiven Weiterbearbeitung* der Äußerung«, weswegen sie von Jäger mit dem Index »transkriptiv« versehen werden. »Störungen dieser Provenienz (Störungen^t) generieren«, so dieser, »Unterbrechungen der flüssigen Rede – gleichsam *Time-out-Phasen* – in denen die klärende Ausarbeitung der Redeintention vorangetrieben werden kann«.³⁵

Transkriptive Bearbeitungsprozesse dieser Art vollziehen sich als Monitoring nicht nur im Akt des Sprechens, sondern ebenfalls im Prozess des Schreibens. Beide Handlungen sind von einer reflexiven Wahrnehmung der eigenen (mündlichen oder schriftlichen) Rede, von einer sich zeitgleich zur Sprachproduktion vollziehenden »Selbstlektüre« begleitet, welche sich laut Jäger zugleich als Form der »Selbsttranskription« beschreiben lässt.³⁶ Der geschriebene Text als Produkt unterscheidet sich freilich insofern grundlegend vom mündlichen Sprechakt, als dass in ihm die Logik seiner Hervorbringung, der Akt des Schreibens mitsamt seinen Interventionen und Überarbeitungsprozessen in den meisten Fällen nicht mehr sichtbar ist, da der veröffentlichte, gedruckte Text in der Regel lediglich das bereits geglättete und von allen Korrekturen bereinigte *Ergebnis* dieser Prozesse darbietet.³⁷

»doch jetzt, was ist das«. Stolpern als Um-Schreiben

Vor der Folie der skizzierten konversationsanalytischen und medienwissenschaftlichen Überlegungen erscheint es nicht fruchtbar, die auftretenden Störungen in der Prosa Wolfs als »Gestammel«, als Zeichen des Scheiterns, als Fehler oder Unfälle (in Jägers Terminologie: Störung^u) zu verstehen. Vielmehr werden diese im Folgenden als Inszenierung eines Verfahrens der flexiblen, sich im Sprachhandeln erst entfaltenden Sinnproduktion anhand von *umschreibenden*, transkriptiven Bearbeitungsprozessen (Störung^t) begriffen: Die textuellen Störverfahren in der Prosa Wolfs lassen sich als konstitutive funktionale »Produktivitäts-Prinzip[ien] sprachlicher Sinnogenesis«³⁸ lesen.

Als solche möchte ich die beschriebenen Textbewegungen der oben zitierten Passage aus *Fortsetzung des Berichts* noch etwas genauer konturieren, und zwar als textuelles *Stolpern*. Zwar stolpert das Ich innerhalb der Diegese nicht »tatsächlich« – die »zu Fuß

34 JÄGER, »Störung und Transparenz«, 46.

35 Ebd.

36 Ebd., 47. Zur »Transkription [als] eine grundlegende Operation der kulturellen Semiosis« vgl. auch JÄGER, »Intermedialität – Intramedialität – Transkriptivität« (2010), Zitat 301.

37 Vgl. JÄGER, »Störung und Transparenz«, 47. Störung^t und Transparenz sind für Jäger also »zwei populäre funktionale Zustände medialer Performanz, die konstitutiv eingeschrieben sind in das Verfahren der Transkription. Transkription ließe sich dann beschreiben als der jeweilige Übergang von Störung^t zu Transparenz, von De- zu Rekontextualisierung der fokussierten Zeichen/Medien und ihrer jeweiligen Iterationsbedingungen.« Der geschriebene Text ist dann nicht mehr im funktionalen Zustand der Störung (des ›looking at‹), sondern in demjenigen der Transparenz auf sein Dargestelltes hin (des ›looking through‹), welche durch das Verfahren der Transkription (wieder)hergestellt ist. Ebd., 60.

38 Ebd., 41.

gehend[e]« *Prosarede* aber tut es sehr wohl.³⁹ »Sowohl das Stolpern als auch das Stottern oder Stammeln durchbrechen«, so formuliert Jasmin Wrobel in ihren Überlegungen zu einer memorialen Poetik des Stolperns, »den Geh- bzw. Sprechfluss und fügen der bestehenden Ordnung damit Risse zu, ja heben sie mitunter ganz auf«.⁴⁰ Während das in der zitierten Passage eingangs aufgerufene Prinzip der Bildbeschreibung in der Lektüre zur verweilenden Kontemplation einlädt (»Es ist also eine [...] weit ausgestreckte Landschaft, ein Bild«), führt die ständige Selbstunterbrechung des Ich zu einem Stolpern der Rede.

[...] man muß sich vorstellen, mit einem, nichts, man muß sich gar nichts vorstellen, ich weiß. Ich weiß nicht, es wäre einer Überlegung wert, doch jetzt, was ist das. Wenn man mich fragte vielleicht ein Geruch nach Gebackenem, in den ich hineingehe, ich wende mich noch einmal um, die Baumschatten, sein geblähter beim Gehen wehender Mantel. Wenn man mich fragte, aber wer sollte fragen, er meinetwegen könnte fragen [...]. (FB, 46)

Insbesondere die direkt nach ihrer ersten Äußerung wieder aufgegriffenen und in der Wiederholung negierten Phrasen setzen ein ständiges Stolpern der Rede über sich selbst ins Werk. Dieses Stolpern stellt allerdings zugleich den Motor des Texts dar: Das Monitoring der Floskel »man muß sich vorstellen«, also das Abgleichen mit der Redeintention, fordert deren sofortige Verneinung (»man muß sich gar nichts vorstellen«) heraus, welche von der sich selbst lesenden Vermittlungsinstanz mit dem beschwichtigenden »ich weiß« kommentiert wird. Eine Vorstellung, das scheint (erst) im Moment der Formulierung auf der Hand zu liegen, kann nicht durch Aufforderung erzwungen, sondern – zumal im Medium des literarischen Texts – nur angeregt werden.⁴¹ Das zunächst auf das Sich-Vorstellen-Müssen bezogene »ich weiß« führt aber auch zum Fortlaufen des Gedankengangs über die Satzgrenze hinaus. »Ich weiß nicht, es wäre einer Überlegung wert« heißt es in der gelockerten repetitiven Wiederaufnahme: ein Wissen verweist auf ein anderes (Nicht-)Wissen.

So wie in mündlicher Rede die laufende Sprachproduktion von den Sprecher-innen überwacht wird, scheint in der Passage die Vermittlungsinstanz die eigenen Äußerungen zu evaluieren sowie die (imaginären) Reaktionen eines Interaktanten zu berücksichtigen. Die transkriptive Selbstbearbeitung in einem *geschriebenen* Text verlangt den Leser-innen allerdings einen gänzlich anderen Reaktionsmodus ab, als dies in einer sprachlichen Interaktion der Fall wäre. Wird in der mündlichen Rede ein Gesprächsschritt (*turn*) nicht an die Gesprächspartnerin übergeben, obwohl Formulierungsprobleme bestehen, erweitern Verzögerungsphänomene wie Wiederholungen das Zeitfenster, in welchem die Störungen zur Verständnissicherung vom Sprecher bearbeitet werden können.⁴² Im

39 Klaus Weissenberger weist darauf hin, dass »die ungebundene Rede« auch »zu Fuß gehend« [...] genannt wird. WEISSENBERGER, »Prosa«, 321f.

40 WROBEL, *Topographien des 20. Jahrhunderts*, 22. In ihren einführenden Reflexionen lotet Wrobel die Begriffe des ›Stolperns‹ und des ›Stolpersteins‹ als Metaphern für die Analyse literarischer Texte aus.

41 Vgl. zur Bevorzugung der Selbstkorrektur statt Fremdkorrektur exemplarisch SPRINGER, »Störung und Repair«, 51.

42 Vgl. ebd., 48f.

geschriebenen Text hingegen sind die Selbstreparatur-Sequenzen intentional gesetzt: Störungen und mit ihnen der Repairbedarf werden artifiziell erzeugt, nur um daran anschließend (vermeintliche) transkriptive Entstörungsmaßnahmen einleiten zu können. Erst dieser Prozess der inszenierten Selbst-Störung und (vermeintlich fehlschlagenden) Selbst-Reparatur ist es, der das Irritationsmoment, aber auch die Komik erzeugt. Das Stolpern der Rede in der zitierten Passage ist schließlich nicht unwillkürliche Reaktion auf eine »tatsächliche« Störung, sondern trägt Merkmale des Slapstick und treibt den – stolpernden – Fortgang der Rede vielmehr voran.⁴³ Die Inszenierung als mündliche Rede erzeugt einen Umschlag der Prosa in »rhetorische[] Selbstbezüglichkeit[]« und »höchste Artifizialität«; steigert also paradoxe Weise gerade den rhetorischen Charakter der Schrift.⁴⁴

Wie an vielen anderen Stellen in der Prosa Wolfs wird auch an der hier untersuchten durch die rhetorische Inszenierung der Verfertigung eines Texts die problematische *inventio* zum Thema gemacht. Dieses Verfahren prägt nicht nur *Fortsetzung des Berichts* oder allein die langen Prosaarbeiten, sondern auch Wolfs Kurz- und Kürzestprosa. Michael Lentz konstatiert mit Blick auf den Kürzest-Text *Plötzlich in Raoul Tranchers Notizen aus dem zerschnetzten Leben* (2014), dieser demonstriere »das Suchen und (Er)Finden der Gedanken« und leiste zugleich »konservatorische Arbeit«, indem er den Verfertigungsprozess performativ ausstelle:⁴⁵ Der Prozess des Weiterschreibens als inszeniertes *Überschreiben* hat sich als »Akt der *actio*« schriftlich »unauslöschlich manifestiert«.⁴⁶ Diese Konservierungsarbeit allerdings sei konstant bedroht vom plötzlich Einbrechenden, »von der Evidenz der Wahrnehmung, der spontanen Reaktion, dem Zufälligen (sollte es den Zufall geben), vom Vergessen – von Ereignissen mithin, die von zielgerichteter Intentionalität ausgeklammert werden«.⁴⁷ Analoges beobachtet Carola Gruber für die Kurzprosatexte in *Mehrere Männer* (1995). In der dort in Szene gesetzten »Erzählrede«, die vorgibt, »eine unfertige, uninszenierte Rede zu sein, die sich immer noch in Überarbeitung befindet«, könnten die Leser·innen »den fiktiven Entstehungsprozess der erzählerischen Ordnung scheinbar *live* miterleben«.⁴⁸ »Erzählen« erscheine so »nicht als persuasiver, berechneter Akt«, sondern als »kontingenter, prekärer Prozess, der nicht nur ergebnisoffen, sondern auch störanfällig ist«.⁴⁹

43 Zur Verbindung von Stolpern und Lachen vgl. exemplarisch BERGSON, *Das Lachen*, 11: »Ein Mann, der über die Straße gelaufen kommt, stolpert und fällt hin: Die Vorübergehenden lachen. [...] [N]icht sein jäher Stellungswechsel bringt uns zum Lachen, sondern das Unfreiwillige dieses Stellungswechsels, seine Ungeschicklichkeit.«

44 Vgl. hierzu Ralf Simon, der von der für die Prosa charakteristischen »Spreizung in die Extreme« spricht: »Prosa orientiert sich an der eigentlichen, von Tropen befreiten und Verständlichkeit direkt zugänglichen Rede und ist zugleich der hypotrophe Text, der freilich seinen Bezug zur Mündlichkeit nicht aufgibt, sondern aus diesem Bezug höchste Artifizialität erzeugt.« SIMON, »Zur Theorie der Prosa«, 124.

45 LENTZ, *Atmen Ordnung Abgrund*, 46f.

46 Vgl. ebd., 48f., Zitate 49.

47 Beide Zitate ebd., 47.

48 GRUBER, »Nichterzählen?«, 334f.

49 Ebd., 335.

Es ist somit auch der »Prozesscharakter des Schreibens, die Bewegung des Schreibens selbst«, die in Wolfs experimenteller Prosa in den Mittelpunkt rückt.⁵⁰ Stolpernde *inventio* und transkriptiver Verfertigungsprozess sind dabei keineswegs als solitäre Schöpfungsprozesse ins Werk gesetzt: Performativ wird die Entfaltung der Redeintention wie des propositionalen Gehalts im Akt des Sprechens und Schreibens als auf ein Gegenüber gerichteter Aushandlungsprozess vorgeführt. Die syntaktisch-rhetorischen Figuren des Stolperns legen zudem in ihren Selbst-Störungen und Entstörungsmaßnahmen die *umschreibende* Bearbeitung als konstitutives Moment von semiotischen Prozessen offen. In den Blick rückt so eine generelle Eigenschaft sprachlicher Performanz, die im Hinblick auf Verständigung darauf angewiesen ist, dass Störungen signalisiert und transkriptiv bearbeitet werden.⁵¹

4.3 Stolpern als Bindeform. Prosarhythmus als Spannungsgefüge in der Schwebe

In seinem Essay *Die Kunst als Verfahren* macht Viktor Šklovskij stark, dass es gerade die »Störung des Rhythmus« sei, die für den »künstlerische[n] Rhythmus« konstitutiv ist.⁵² Während Dichtung als »gebremste[], verbogene[] Sprache« eine »Konstruktions-Sprache« sei, sei Prosa als »gewöhnliche Sprache: ökonomisch, leicht, regelmäßig«.⁵³ Der Prosarhythmus bringe auf Linie, normalisiere und automatisiere;⁵⁴ der künstlerische Rhythmus hingegen störe durch Verfremdung einen erwartbaren, reibungslosen, regelmäßigen Fortgang.⁵⁵ Šklovskij schließt mit dieser Konzeptualisierung, wenn auch mit anderer Zielrichtung, an die bereits eingangs eingeführte Bestimmung von Prosa in der Rhetorik als »schlichte, gerade gerichtete Rede«, als ungebundener, »fortlaufender Text« an.⁵⁶ Die *prosa* stellt als »nach vorn gekehrte Rede« (*provorsa*) – im Gegensatz zum *versus* als »Wiederkehr des gleichen regelmäßigen Metrumablaufs« – den »immer weiter« voranstrebenden Fortgang dar, »dem die Wiederkehr fremd ist«:⁵⁷ Geradezu vorwärts-

50 Ein konstitutiver Aspekt experimentellen Schreibens, wie Mario Grizelj betont: GRIZELJ, *Systemtheorie experimenteller Prosa*, 290. Experimentelle Literatur thematisiere »die basalen Sinn-, Identitäts- und Wirklichkeitskonstruktionsmechanismen« als Mechanismen und mache sie so in ihrer Entstehung beobachtbar. Ebd., 291.

51 Vgl. SPRINGER, »Störung und Repair«, 55.

52 ŠKLOVSKIJ, »Die Kunst als Verfahren«, 35.

53 Ebd., 33.

54 Vgl. ebd., 35. Šklovskij gibt als Beispiele für den prosaischen Rhythmus den »Rhythmus des Arbeitsliedes, des Wolgaschlepperliedes«, welcher die Arbeit erleichtere »indem er sie automatisiert« und das Kommando ersetze (ebd.) und verweist zum anderen auf Prorsa als »Göttin der regelmäßigen, von Komplikationen freien Geburt« (ebd., 33–35).

55 Vgl. ebd., 35. Der künstlerische Rhythmus sei nicht notwendigerweise kompliziert, vielmehr gehe es »um die Störung des Rhythmus, und dazu um eine Störung, die man nicht vorausbestimmen kann« (ebd.).

56 Lemma »Prosa«, in: KLUGE, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 566: »Prosa« sei entlehnt von »prōrsus« > vorwärts gekehrt, geradezu«, »Vers« hingegen von »vertere (versum)« > drehen, wenden«.

57 Lemma »prosa«, in: LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, § 1244, 789.

eilend steht sie für den ununterbrochen und potentiell ins Unendliche strebenden Redefluss.⁵⁸

Noch stärker als der Prosabegriff ist derjenige des Rhythmus mit der Vorstellung von Bewegung verbunden, die sich hier zusätzlich mit einer Akzentuierung von Zeitlichkeit und Formung verknüpft: Ausgehend von physiologischen Grunderfahrungen wie Herz- und Pulsschlag, aber auch Bewegungen des Gehens oder Springens⁵⁹ wird unter Rhythmus die »gleichmäßige, taktmäßige«,⁶⁰ »gegliederte Bewegung«,⁶¹ das »Prinzip einer faßlichen Bewegungs- und Zeitordnung«⁶² verstanden.⁶³ Etymologisch wird ›Rhythmus‹ von den griechischen Wurzeln *ρέω* (*rhéō*), ›ich fließe, ströme‹, wie auch von *ἐρύω* (*erýō*), ›ich ziehe, spanne‹ abgeleitet.⁶⁴ Émile Benveniste betont in seiner Untersuchung der Begriffsgeschichte unter Verweis auf deren philosophische Einbettung in der Antike insbesondere das Merkmal des Fluiden, Fließenden, um die Bedeutung von Rhythmus als Form starkzumachen. Im Griechischen bezeichne *ρυθμός* (*rhythmós*)

die Form in dem Augenblick, in dem sie angenommen wird durch das, was beweglich, bewegend, flüssig ist, die Form von dem, was keine organische Konsistenz besitzt: es

58 Vgl. BARCK, »Prosaisch – poetisch«, 88; KLEINSCHMIDT, »Prosa«, 168f. sowie GAMPER, »Rhythmus als eine Organisationsform von Prosa«, 36.

59 Vgl. SCHMUDE, »Rhythmus«, 223f.

60 Lemma »Rhythmus«, in: DWDS, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.

61 Lemma »Rhythmus«, in: KLUCE, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 599.

62 So die Definition von *ρυθμός* (*rhythmós*) bei Platon und Aristoxenos: SEIDEL, »Rhythmus/numerus«, 2. Im griechischen Begriff erweist sich sein Bezug auf Ordnung bzw. Formung zentral. In Platons *Nomoi* wird der Sinn für Rhythmus »zugleich als Sinn für Ordnung verstanden«; für Aristoxenos besteht der Rhythmus aus dem »Formungsprinzip«: ASCHOFF et al., »Rhythmus«, 1026 und 1027.

63 Vgl. auch den vielzitierten Definitionsvorschlag Gumbrechts: »Rhythmus ist das Gelingen von Form unter der (erschwerenden) Bedingung von Zeitlichkeit.« GUMBRECHT, »Rhythmus und Sinn«, 717. Um ›Rhythmus‹ als Begriff und Denkfigur wird in vielen Disziplinen gerungen: Vgl. exemplarisch GIBHARDT/GRAVE, »Rhythmus« (2020) und GIBHARDT (Hg.), *Denkfigur Rhythmus* (2020), der einen Überblick über zentrale Fragestellungen und Forschungsansätze gibt (vgl. ebd., 9–20). Für einen auf den literaturwissenschaftlichen Rhythmusbegriff fokussierten Überblick, auch zur Gegeüberstellung von Rhythmus und Metrum, sei exemplarisch verwiesen auf ZOLLNA, »Der Rhythmus in der geisteswissenschaftlichen Forschung« (1994); LUBKOLL, »Rhythmus und Metrum« (2021) sowie die Einleitung in RONZHEIMER, *Poetologien des Rhythmus um 1800*, 1–17. Zu Prosarhythmus und dessen Verhältnis zur Kategorie des Metrums vgl. KEMPIN, »Maßloses Maß« in der »formlosen Form«, 54–55, die Rhythmus »als ein ›maßloses Maß‹« und Metrum als »eine von vielen Erscheinungsformen des Rhythmus, der sich in der Spannung zwischen Wiederholung und Abweichung, Antizipierbarkeit und Überraschung konstituiert«, fasst – eine Auffassung, der ich mich anschließe.

64 Zur Herleitung von ›fließen, strömen‹ vgl. etwa das Lemma »Rhythmus«, in: KLUCE, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 599: »aus gr. *rhythmós* (dass., wörtlich: ‚das Fließen‘), zu gr. *rhein* ‚fließen, strömen.‘« Michael Schmude hingegen konstatiert, der Begriff sei »eher von *ἐρύω* (*erýō*, ich ziehe [z.B. die Bogensehne an]) als ›Spannungsgefüge [welches einer Bewegung Halt und Begrenzung verleiht]‹ abzuleiten«: SCHMUDE, »Rhythmus«, 223. Zu einer Kommentierung dieser doppelten etymologischen Bestimmung in Bezug auf die Unterscheidung von Rhythmus und Metrum vgl. RONZHEIMER, *Poetologien des Rhythmus um 1800*, 13f.

paßt zu dem *pattern* eines flüssigen Elements [...]. Es ist die improvisierte, momentane und veränderliche Form.⁶⁵

Im Rahmen dieser Arbeit wird ›Rhythmus‹ mit Blick auf die Prosa Wolfs ausgehend von der etymologischen Herleitung und aufbauend auf Benveniste als eine (nicht zwangsläufig regelmäßige) Strukturierung von Text-Bewegung verstanden, die als flexibles »Spannungsgefüge«⁶⁶ dem Prosatext Zusammenhang und Form zu geben vermag.⁶⁷

Die Verfasstheit der Prosa lässt sich anhand der Betrachtung dieses flexiblen, strukturgebenden Spannungsgefüges noch pointierter bestimmen, und zwar mithilfe der Konzeptualisierungen von Prosa durch Giorgio Agamben und (im Anschluss an diesen) Ralf Simon, die hier im Hinblick auf die Beschreibung des Prosarhythmus bei Wolf gelesen werden. In *Idee der Prosa* beschäftigt sich Agamben mit dem Versumbruch und der Funktion des Enjambements in der Dichtung. Der Punkt der *versura* kennzeichnet für Agamben »den Kern des Verses, dessen Darstellung das Enjambement ist«.⁶⁸ Der lateinische Ausdruck *versura* bezeichnet, darauf verweist eine Anmerkung des deutschen Übersetzerduos Dagmar Leupold und Clemens-Carl Härle, ursprünglich die Stelle, an welcher der Pflug am Ende des Felds gewendet wird – ein Bewegungsschema, das in einigen frühen Schriften wiederzufinden ist, in denen sich die Schreibrichtung bei jeder neuen Zeile ändert, so dass »die Zeilen abwechselnd von links nach rechts und von rechts nach links laufen, wie in der altgriechischen, der hethitischen oder auch der Runenschrift«;⁶⁹ Schriften, die auch als Furchenschriften oder ›Bustrophedon‹ (von Griechisch: *bous*, ›Ochse‹, und *strephein*, ›wenden‹, also ›wie man den Ochsen wendet‹) bezeichnet werden.⁷⁰ Die für Agamben mit Blick auf Enjambement und Prosa zentrale Denkfigur des Bustrophedonischen, Ochsenwendigen lässt sich als »zweideutige Bewegung« fassen, »die gleichzeitig in entgegengesetzte Richtungen weist, rückwärts (Vers) und vorwärts (pro-vorsa, Prosa)«.⁷¹ Simon konstatiert auf Grundlage seiner Lektüre Agambens, dass in der Prosa

jedes Textelement zu jedem Zeitpunkt in alle Richtung wirksam sein und sich mit dem kompletten Textgewebe in Beziehung setzen kann. Absteigend in das Wort, die Silbe, den Buchstaben, das Phonem, aufsteigend zur Phrase (Kolon), zum Nebensatz,

65 BENVENISTE, *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, 370f.

66 SCHMUDE, »Rhythmus«, 223.

67 Der Begriff des Spannungsgefüges erscheint mir nicht zuletzt aufgrund des semantischen Spektrums von ›Spannung‹, das »das Gespanntsein, Straffsein« aber auch ein »gespanntes Verhältnis, Gegensätze, Zwistigkeiten« umfasst, für die Beschreibung der Prosa Wolfs hilfreich. Lemma »Spannung«, in: DWDS, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.

68 AGAMBEN, *Idee der Prosa*, 23.

69 Ebd., 22.

70 Simon arbeitet im Anschluss an Agamben primär mit dem Begriff des ›Ochsenwendigen‹. Vgl. hierzu SIMON, *Die Idee der Prosa*, 13.

71 AGAMBEN, *Idee der Prosa*, 23f. Dieses doppelte Gerichtetsein wird von Ralf Simon in seiner »komplexe[n] und verdoppelte[n] Bewegung« als Inbegriff von ›Prosa‹ aufgefasst. SIMON, »Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa«, 133.

zum Satz: Alle diese Elemente mit ihren jeweiligen grammatischen Bestimmtheiten können im Prosatext untereinander Querverbindungen eingehen.⁷²

Diese Querverbindungen spinnen auf unterschiedlichen textuellen Ebenen über phonetische, rhetorische und motivische Verfahren und Figuren ein vor- und zurückgerichtetes Textgewebe.

Ein solches im »Spiel von Variation und Wiederkehr« der Querverbindungen entstehendes Spannungsgefüge der Prosa bringt eine ›Erwartungsspannung‹ mit sich, der gerade aufgrund ihrer steten Rückverweise ein Zug nach vorn eignet.⁷³ Indem sowohl Rhythmus als auch Prosa ihre jeweiligen Regeln immer wieder neu für sich definieren (müssen), entspricht, so lässt sich mit Chanah Kempin festhalten, »das ›maßlose Maß‹ des Rhythmus in besonderer Weise der ›formlosen Form‹ der Prosa«: Gerade durch den steten »Wechsel zwischen Wiederholung und Abweichung verbindet Rhythmus die beiden Zugrichtungen der Prosa, ihr Vorausstreben und Zurückverweisen«.⁷⁴ In der vorliegenden Studie wird Prosarhythmus also verstanden als ein strukturgebendes Spannungsgefüge, das (im Sinne des diesem Kapitel vorangestellten Joyce-Zitats) Zusammenhang und Bindung der Teile untereinander und des Texts als Ganzem generiert und vermittelt – allerdings im Fall Wolfs auch und insbesondere über den ihm eigenen *Stolperrhythmus*.

Ist der Textfluss ›gestört‹, so lässt sich in Anschluss an Šklovskij konstatieren, tritt an die Stelle seines regelmäßigen Voranströmens ein stolpernder Rhythmus. Ein Rhythmus, der den ruhigen Fortgang der Rede hindern und unterbrechen, der verwirren und belästigen, aber auch vernichten, zerstören kann: Die Störung stochert im Text und wühlt diesen auf; sie zerstreut und zersetzt eine zügig und linear fortlaufende Prosarede und bringt sie »in Unordnung«.⁷⁵ Während in einem gleichmäßigen Rhythmus des Gehens oder Sprechens im regelmäßigen Takt Gang und Redefluss im Gleichgewicht sind, wird durch das Stolpern der gleichmäßige Gang unterbrochen; die bestehende

72 SIMON, »Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa«, 132. ›Prosa‹ ist, wie einleitend bereits zitiert, für Simon keine Gattungsbezeichnung, sondern ein Textprinzip, das »bei jedem Segment eine Zäsur setzt und das Segment virtuell mit der ganzen Textur vermittelt«. Ein Prinzip, welches (anhand von »intensive[n] Lauttexturen, anagrammatische[n] Tiefenstrukturen, grammatische[n] Metaphern und komplexe[n] Tropen und Figuren«) in Lyrik und Prosa gleichermaßen wirksam werden kann und insbesondere in »dichten« Prosatexten als »ästhetische Modellierung Raum greift«. Alle Zitate ebd. Vgl. überdies SIMON, *Die Idee der Prosa*, insb. 9–22 und 285–292. Simon versteht Prosa folglich als Texten zugrundeliegende Matrix: Als »Bewegungsgesetz« (ebd., 12), stelle Prosa »alle Formen und zugleich ihre Rückseite« (ebd., 287) dar, was – etwa in der Prosa Jean Pauls, James Joyces' oder Arno Schmidts – zu einer »Attacke auf den Normalzustand der Sprache« (ebd., 290) werden könne.

73 Vgl. KEMPIN, »Maßloses Maß in der ›formlosen Form‹«, 55, Zitat ebd. Zum Begriff der ›Erwartungsspannung‹, der eine gerichtete Spannung beschreibt, welche in ihrer Antizipation auch eine mögliche Enttäuschung einschließt, vgl. MAHRENHOLZ, »Rhythmus als Oszillation zwischen Inkommensurablen«, 158.

74 KEMPIN, »Maßloses Maß in der ›formlosen Form‹«, 51.

75 Im nhd. ›stören‹ sind die beiden ursprünglich getrennten Verben ›zerstreuen‹ und ›stochern‹ zusammengefallen. Zum semantischen Spektrum und zur Etymologie vgl. das Lemma »stören«, in: PFEIFER, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, zuletzt abgerufen am 01.10.2023, Zitat ebd.

Ordnung gerät ins Wanken und verliert damit auch ihre gewohnte Transparenz, wird sichtbar.⁷⁶ Stolpern lässt sich als »Moment des Sich-selbst-gewahr-Werdens« verstehen, das über ein spezifisches Markierungspotential verfügt: Gestolpert wird, »wo etwas nicht stimmt« – der (Fort-)Gang und die Rede rücken im Modus der Störung in den Blick.⁷⁷ Im textuellen Stolpern wird eine »reflexive Auseinandersetzung mit der Stolperfalle« erzwungen, wodurch es das Potential besitzt, in der (transkriptiven) Bearbeitung des Störimpulses »die alte Ordnung wiederherzustellen oder eine neue Ordnung zu errichten«.⁷⁸ Dies ist in der Prosa Ror Wolfs, wie anhand der rhetorischen Figuren des Zensierens, Negierens und Korrigierens sowie anhand der inszenierten transkriptiven Bearbeitungsprozesse gezeigt, der Fall. Über die geschilderten Störstrategien wird bei Wolf ein Prosarhythmus etabliert, welcher der Prosa als »nach vorn gekehrte[r] Rede (provorsa)«⁷⁹ eine rekursive, gegenwärtige Bewegung entgegensemmt, die gerade durch ihren stolpernden Rhythmus immer aufs Neue zur Form gebracht wird.

»*fassungslos wirbelt es mich herum*«. *Störung des Rhythmus als existentielle Gefahr* (Mayröcker)

Auch die Prosa Friederike Mayröckers ist stark rhythmisiert; jedoch besetzt hier die Störung des Rhythmus eine im Vergleich zur Prosa Wolfs geradezu entgegengesetzte Position. Auch bei Mayröcker wird eine Verfertigung des Texts im Moment der Lektüre suggeriert, und auch bei Mayröcker kommt es stellenweise zu Störungen des Fortschreibens der Rede. Immer wieder finden sich Selbstkorrekturen, die denjenigen in der wolfschen Prosa stark ähneln: Wenn es etwa in *Reise durch die Nacht* heißt, »I Transvestit, kleiner Polohund, Polarhund ach was! mit Polohemd und Perücke«,⁸⁰ erweist sich in der Lektüre der zunächst imaginierte Hund als vermeintlicher doppelter Versprecher, der durch das schließlich gefundene »Polohemd« repariert wird. Zugleich liegt auch hier kein tatsächlicher Fehler und also auch kein Korrekturbedarf vor, sondern ein lustvolles Spiel mit Kombination statt Selektion, ein Spiel mit Sprachmaterial und Assoziationspotential der Zeichen. Mayröckers Prosa ist von (wörtlichen oder variierenden) Wiederholungen geprägt, wobei die Texte ein fiebriges Vorwärtsdrängen inszenieren, welches sich in *Reise durch die Nacht* (1984) syntaktisch in nicht enden wollenden Sätzen niederschlägt – und in *mein Herz mein Zimmer mein Name* (1988) schließlich dazu führt, dass der gesamte Prosatext aus einem einzigen Satz besteht.⁸¹

76 Vgl. WROBEL, *Topographien des 20. Jahrhunderts*, 29 und Andrew Hewitt, der das Stolpern nicht als »loss of footing but rather as a finding of one's feet« begreift: »it is the act in which the body rights itself by a retraction and the mind becomes aware of the operation of measure and balance«: HEWITT, *Social Choreography*, 89.

77 WROBEL, *Topographien des 20. Jahrhunderts*, 118f., in Anschluss an Kathrin Röggla, welche in zu viel sprachlicher Glätte sogar eine Gefahr sieht: Vgl. RÖGGLA, »Ästhetik des Stotterns« (2016).

78 WROBEL, *Topographien des 20. Jahrhunderts*, 45.

79 Lemma »Prosa«, in: LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Registerband § 1244, 789.

80 MAYRÖCKER, *Reise durch die Nacht*, 117.

81 Mit Julia Weber verstehe ich die Texte Mayröckers als »offene, sich ähnelnde Strukturgebilde«, in denen es vielfältige motivische wie verfahrenstechnische Überlappungen gibt: WEBER, *Das multiple Subjekt*, 157. Mayröcker selbst bezeichnet ihre »Suhrkamp-Bücher« als eine »Serie«, die »in einer gewissen Kontinuität« stehe, als »Abfolge von einer Ganzheit«. Man könne »gar nicht sagen, jetzt fängt das neue Buch an, das ist mehr oder weniger zufällig. Es geht ein Buch weiter.« MAYRÖCKER, »Gespräch mit F. Mayröcker am 18. April 1986 in Wien«, 139. In dieser Studie wird daher aus ver-

Durch stete Wiederholungsbewegungen, die Motive, Satzfetzen oder Zitate anderer Texte in immer neuen Variationen konstellieren, wird, wie der Text selbst poetologisch reflektiert, ein eigener Rhythmus etabliert: eine »Repetitionsmechanik«, ein »hypnotischer Kreisgang, ein dem Leben abgelausches Wiederholungsprinzip«, die die »Aufregung der Sinne, des Herzen« auf »polysemantisch erregt[e]« Weise sprachlich zu vermitteln suchen.⁸² Anstatt eine Geschichte zu erzählen ist eine solche Schreibweise, die sich zwar stets vorwärts, aber zugleich in Schlaufen und Kreisen bewegt, für das Ich eine »Zuflucht«, die ermöglicht, »die zerrissenen Gefühle, die eingebrochenen Gesten« zur Sprache zu bringen.⁸³ Gerade die hier angesprochenen Momente von Selbstreflexion und das die Texte durchziehende »Netz von Repetitionen« sind es, die nach Julia Weber gemeinsam mit dem Rhythmus als »organische[r], strömende[r] Bewegung« den »inneren Zusammenhalt« der Prosatexte Mayröckers garantieren.⁸⁴

Lassen sich Mayröckers Texte als hochgradig rhythmisierte Prosa im obigen Sinn beschreiben, so wird die *Störung* des eigenen Rhythmus in ihnen als fundamentale Gefährdung des Schreibens in Szene gesetzt. Unterbrechungen und Stockungen werden in dieser Prosa immer wieder als »Störung[en] der Strömung« thematisiert, welche die »Schreibexistenz«, in der Leben mit Lesen und Schreiben in eins fallen, an empfindlichster Stelle treffen und zu einer radikalen Verstörung des schreibenden Subjekts führen.⁸⁵ Immer wieder wird in den Texten das Verlangen nach der »Ausschaltung jeglicher Störung« artikuliert, das »beinahe größer geworden ist als jenes nach Nahrungsaufnahme und Schlaf«;⁸⁶ jegliche Ablenkung »verhindert die Einsichten, stört die Zusammenhänge«.⁸⁷ In *mein Herz mein Zimmer mein Name* heißt es:

mein Herz ist aufgereggt, es geht um das Leben, es geht um das Schreiben als Leben, es geht um die *Schreibexistenz*, ich zittere in meiner Haut, ich bebe in meinem Kopf, ich bin ungehalten über die geringste Störung der Strömung, *fassungslos* *wirbelt* es mich *herum*, es ist eine Entscheidung über Leben und Tod [...].⁸⁸

Die »Störung der Strömung« ist Turbulenz im buchstäblichen Sinne – als »ungeordnete Strömung« »(durcheinander)wirbelnd, in wirbelnder Bewegung befindlich« und dadurch »unruhig, ungestüm, verwirrend«,⁸⁹ »wirbelt« sie das in diesem Strudel keine Fassung, keinen Halt mehr findende Ich »herum« und bedroht dessen Existenz. Im »Schreiben als Leben« erscheint dem schreibenden Subjekt jegliche Unterbrechung

schiedenen langen Prosatexten Mayröckers zitiert, um, wie an dieser Stelle, die Eigenheit des Prosarhythmus, an späterer Stelle auch die Präsenz und den Modus der Inszenierung des Schreibens im Vergleich zu Wolf punktuell und exemplarisch aufzuweisen.

82 Alle Zitate MAYRÖCKER, *Reise durch die Nacht*, 105.

83 Alle Zitate ebd.

84 WEBER, *Das multiple Subjekt*, 198; zum Rhythmus vgl. ebd., 200.

85 Beide Zitate MAYRÖCKER, *mein Herz mein Zimmer mein Name*, 21.

86 MAYRÖCKER, *Reise durch die Nacht*, 13.

87 Ebd., 114.

88 MAYRÖCKER, *mein Herz mein Zimmer mein Name*, 21, Hervorh. im Original.

89 Alle Zitate: Lemma »turbulent«, in: PFEIFER, *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, zuletzt abgerufen am 01.10.2023.

der Konzentration, der Arbeit als existentielle Gefahr, die eine Störung des Zugriffs auf die Sprache zur Folge haben kann. Schon ein zu großer Aufruhr des Inneren, ein »Andrang von Gedanken, Gefühlen, Vorstellungen« kann zu »Sprachverhaltung, Sprachverzögerung, [...] dem Versagen meiner Ausdrucks Kraft« bis hin zum Verlust der Sprache führen: »nach mehreren vergeblichen Ansätzen des Ringens nach Worten, des verzweifelten Stammelns« bleibt dem Subjekt nur noch, sich »dem vollkommenen Verstummen müssen« zu ergeben.⁹⁰

Wie die theoretisch reflektierte »Störung der Strömung« bei Mayröcker zu einem Stammeln der Gedanken führt, das aber – entgegen der panischen Angst und der Aussagen des schreibenden Subjekts – gerade *nicht* in ein vollkommenes Verstummen und Versiegen des Texts mündet, lässt sich in einer weiteren Passage von *mein Herz mein Zimmer mein Name* nachvollziehen.

„[I]rgendein Störfaktor, sage ich, aus dem Augenwinkel, sage ich, *Baumeln von Beinen*, was mich bei meiner Lektüre ablenkt, nicht wahr, in meine Lektüre vertieft, sehe ich aus dem Augenwinkel *das Baumeln von Beinen*, mir gegenüber *ein Baumeln von Beinen*, baumelnde Kinderbeine vermutlich, versuche ich mir zu erklären, baumelnde Kinderbeine, mir gegenüber, baumelnde Kinderbeine, im Sitzen, im langen langweiligen Sitzen und Warten, versuche ich mir zu erklären, schon bin ich vollkommen abgelenkt, lese über die Zeilen hinweg, vermag mich nicht mehr zu konzentrieren, lese einen Satz fünfmal hintereinander, mein Gegenüber im Sitzen, schaukelt die Beine, ein Kind vermutlich, ich weigere mich, den Blick zu heben, um diesen Störfaktor ins Auge zu fassen, das Baumeln von Beinen, das Schwenken von Unterschenkeln, ich bekomme ein Schwindelgefühl im Sitzen, fühle mich schweißgebadet, mein Zorneskopf füllt sich mit Blut, ich bereite das Scheltwort vor, ich bin ungehalten über die geringste Störung der Strömung, *fassungslos wirbelt es mich herum*, ich habe das Bedürfnis aufzuspringen und dieses baumelnde Beinpaar *abzustellen*, wie ein Gerät, einen Musikapparat, einen Wortschwall, aber ich röhre mich nicht von der Stelle, nein, ich halte den Blick gesenkt, ich will nicht wissen, wie dieses Objekt meiner Verstörung aussieht, ich habe Nasenbluten, ich habe ein Taschentuch voll Blut, ich verblute ich blute aus, die Seiten des Buches rot von Blut, gegenüber das Baumeln hat aufgehört, die Beine meines Gegenüber haben plötzlich das Baumeln vergessen, indem sie sich auf mein Bluten womöglich Verbluten ausrichten, mein Gegenüber baumelt nicht mehr mit seinen Beinen, ich nehme es wahr wie eine Erlösung [...]“⁹¹.

Der für sich contingente »Störfaktor«, das »*Baumeln von Beinen*« im Blickfeld des lesenden Ich, durchschießt die Konzentration und durchschießt im Folgenden einen flüssigen Fortgang der Beschreibung. Anstatt voranzuschreiten, tritt das schreibende Subjekt gedanklich auf der Stelle. Als insistierende Störung blockiert »*das Baumeln*« durch die Wiederholung der Wortgruppe auch die sich inhaltlich weiterentwickelnde Rede und zieht psychische wie syntaktische Amplifikationseffekte nach sich: Nicht nur das »*Baumeln von Beinen*« (bzw. »baumelnde Kinderbeine« des »Gegenüber[s]«) versperren den Fortgang der Gedanken; selbst der Erklärungsversuch (»vermutlich«,

90 MAYRÖCKER, *mein Herz mein Zimmer mein Name*, 22.

91 Ebd., 23f. Hervorh. im Original.

»versuche ich mir zu erklären«), der den inneren Aufruhr beschwichtigen soll, beginnt, in Kopf und Text zu rotieren. Das Stocken der Strömung katapultiert das Ich in Fassungslosigkeit und vermeintlich sprachlose Rage; die intradiegetische Reaktion auf den Störrangriff ist keine verbale (das »Schelbtwort« bleibt unausgesprochen), sondern eine physische. Neben Schwindel und Schweißausbruch ist das Überfließen des mit Blut gefüllten »Zorneskopf[s]« das dramatische Resultat der »Verstörung«: ein sofortiges »Bluten womöglich Verbluten«, das – rhetorisch verstärkt durch die *figura etymologica* – die gefährliche Verwundung der »Schreibexistenz« sichtbar werden lässt. Auf Textebene ist die Reaktion auf die Störung ähnlich gelagert. Weder kommt es zum gefürchteten Verstummen, noch wird der Text an dieser Stelle (wie in der untersuchten Passage bei Wolf) transkriptiv weiterbearbeitet und umgeschrieben, sondern die Störung wird auf Ebene der Worte und Syntax durch die Wiederholung des störenden Elements anhand verschiedener Phrasen weggeschwemmt in einem nicht zu stoppenden »Wortschwall«, einer parataktischen und von Assonanzreimen angetriebenen Reihung, die die festhängenden Gedanken wieder ins Fließen bringen soll. Ohne selbst *als Text* aus dem Takt zu geraten – das Taktzeichen des Kommas strukturiert weiterhin den nicht beeinträchtigten Fortgang der Sprachproduktion – überwindet der nicht versiegende Strom der Worte tatsächlich das gedankliche Stolpern und Stammeln: Wie das Strömen des Bluts innerhalb der Diegese den initialen Störfaktor durch Gegen-Irritation entstört, entstört auf Textebene das Weiter-Strömen des Textflusses im Umkreisen des Störelements den potentiell gefährdeten Rhythmus.

Anhand anderer Textstellen verknüpft auch Klaus Kastberger das intradiegetische Blutvergießen, das in *mein Herz mein Zimmer mein Name* einsetzt,⁹² mit dem Schreiben: »Ein Schreiben ohne Selbstzerfleischung« sei »für die Schreibende nicht mehr denkbar. Wie eine Rasende bewegt sie sich durch den Text (und treibt damit den Text an), [...] aus dem kein Weg mehr herauszuführen scheint«.⁹³ In eine ähnliche Richtung zielend stellt Julia Weber fest, dass gerade *mein Herz mein Zimmer mein Name* einen »besonders starken rhythmischen Sog«⁹⁴ erzeuge. Allein aufgrund der Form des aus einem einzigen Satz bestehenden Prosatexts, der ohne Absätze und Punkte, allein durch Kommata getrennt weiterströme und sich dergestalt über die Leser-innen »ergieß[e]«, entstehe der Eindruck einer »permanente[n] Atemlosigkeit«.⁹⁵ Die Leser-innen müssten die »Spannung, die sich in einem einzigen ununterbrochenen Satz aufbaut und bis zum letzten Satzzeichen keine Entladung erfährt, auf sich nehmen und sich in den fortströmenden Rhythmus des Texts hineinbegeben.«⁹⁶ Nicht nur, aber insbesondere die spezifische Rhythmisitität der Prosa Mayrökters sei es, so Weber, welche die starke affektive Wirkung der Texte hervorrufe. Angesichts des »evokativen statt [...] referentiell-narrativen Sprachgebrauch[s]«⁹⁷ werde diese nicht allein über das intelligible Verstehen, sondern auch über

92 »Plötzlich«, stellt Kastberger mit Blick auf *mein Herz mein Zimmer mein Name* fest, »beginnt es an vielen Stellen heftig und gleichzeitig zu bluten«: KASTBERGER, »Auf der Bleistiftspitze des Schreibens«, 24f.

93 Ebd., 25.

94 WEBER, *Das multiple Subjekt*, 201.

95 Ebd., 199.

96 Ebd., 201.

97 SCHMIDT, *Fuszstapfen des Kopfes*, 87.

eine suggestive, rhythmische Intensität erzielt: Angesichts der Selbstreflexivität der Texte verlangten diese also einerseits »einen hohen Grad an Bewusstheit und Reflexion«, andererseits seien sie nur dann erfahrbar, wenn bei den Leser·innen eine »(affektive) Bereitschaft« vorhanden sei, sich auf die Eigenbewegung des Prosarhythmus einzulassen, selbst wenn sich die Muster und Konstellationslogiken der Texte in der Lektüre erst nach und nach erschlossen.⁹⁸

»Eine Unterbrechung« dieser Spannung und dieses Rhythmus käme in der Tat, wie Weber schreibt, »einem Zusammenbruch des Textgefüges gleich«.⁹⁹ In der manisch voraneilenden Prosa Mayröckers kommt es zwar immer wieder zu Stellen des Stockens und Festhängens – doch werden diese im Vorantreiben des Texts als potentielle Störungen des organisch-strömenden Rhythmus im Umkreisen überwunden, während sie bei Wolf, der hierin in der Nachfolge Becketts steht, gerade die Generatoren eines die Prosa konstituierenden Stolper- beziehungsweise Stotterrhythmus sind.

Sprechen wie man stolpert. Das Stottern der Sprache (Beckett)

Der Rhythmus, der die Prosa Wolfs prägt, lässt sich mit Gilles Deleuze als Versuch lesen, die Sprache zum Stottern zu bringen.¹⁰⁰ Nicht um die bloße Behauptung eines Stotterns innerhalb des Texts oder eine sprachlich-mimetische Nachahmung von »Unausgewogenheiten oder Variationen« von »Sprechweisen« geht es laut Deleuze bei diesem Versuch, sondern um einen Zustand, in dem »die Sprache als solche ins Stottern« gerät.¹⁰¹ Die Sprache selbst »in Schwingung, ins Stottern« zu versetzen kann nur dann gelingen, wenn nicht lediglich das Sprechen, die konkrete Sprachverwendung (*parole*), sondern das System Sprache (*langue*) aus dem Gleichgewicht eines »homogene[n] System[s]« mit stabilen Begriffen und Verhältnissen gebracht wird und stattdessen als ein »System in fortwährendem Ungleichgewicht und Verästelungen in Erscheinung tritt, wobei jeder seiner Terme seinerseits eine Zone kontinuierlicher Variation durchläuft«.¹⁰² In einem solchen System der Instabilität und der unaufhörlichen Modulation sind die konventionellen Prozesse von Selektion und Kombination in der Sprachproduktion außer Kraft gesetzt. Die paradigmatische Selektion bzw. Disjunktion ist nicht mehr notwendig exklusiv (sprich: nicht nur einer aus vielen möglichen Begriffen kann gewählt werden), die syntagmatische Kombination im Verlauf des Satzes und Texts nicht mehr notwendig progressiv. Hier geschieht es, so Deleuze,

98 WEBER, *Das multiple Subjekt*, 202f. In Anschluss an Gumbrechts Überlegungen zur affektiven Funktion des Rhythmus führt Weber aus: »Indem sich schreibendes Ich und Hörer im gleichen Rhythmus bewegen, werden ihre Empfindungen einander angeglichen. Sie werden in ihren Bewegungen koordiniert: ›Sprecher und Hörer werden sozusagen zu einem Subjekt.‹« Zitat: GUMBRECHT, »Rhythmus und Sinn«, 722.

99 WEBER, *Das multiple Subjekt*, 201f.

100 Vgl. zu den Analogien von Stottern und Stolpern WROBEL, *Topographien des 20. Jahrhunderts*, insb. 34–36, die das Stottern »als ›sprachliches Stolpern‹ der Konzept-Metapher des Stolperns« unterordnet (ebd., 34).

101 Alle Zitate DELEUZE, »Stotterte er...«, 145.

102 Alle Zitate ebd., 146f.

dass die Disjunktionen eingeschlossen und einschließend und die Verknüpfungen reflexiv werden, und zwar einem wiegenden Fortgang folgend [...]. Als ob die Sprache insgesamt zu schlingern begäne, nach links und nach rechts, als ob sie zu stampfen begäne, nach vorne und nach hinten: die beiden Arten des Stotterns.¹⁰³

Einen solchen schlingernden, stampfenden Fortgang identifiziert Deleuze unter anderem in der Prosa Becketts, in welcher die »Kunst der inklusiven Disjunktionen zur höchsten Entfaltung gebracht« sei: Voneinander entkoppelte Terme würden »über ihre Distanz hinweg bejaht, ohne den einen durch den anderen zu begrenzen und ohne wiederum den anderen durch den ersten auszuschließen, wobei die Gesamtheit aller Möglichkeiten erfasst und durchlaufen wird.«¹⁰⁴ Ebenso wie die Figuren in Becketts Prosa meist mehr hinken, taumeln oder kriechen als dass sie gehen, sei auch der Bewegungsmodus der Sprache in den Texten ein schlingernder: »diese Personen sprechen, wie sie gehen oder stolpern«.¹⁰⁵ Anstatt dass das Gehen und Sprechen als keiner aktiven Wahrnehmung bedürfende, gleichmäßige Vorgänge ablaufen können, geraten Beine und Zunge ›aus dem Takt‹.¹⁰⁶

Wie diese stolpernde Sprache, die »Kunst der inklusiven Disjunktionen« in Becketts Prosa Form gewinnt, lässt sich mit einem kurzen Blick auf *Molloy* konkretisieren. Becketts Reihe *Molloy*, *Malone meurt* und *L'Innommable* ist von einem konstanten Metakommentar unterlegt; Revisionen, Korrekturen und Negationen führen zu einer fundamentalen Destabilisierung des Erzähln. ¹⁰⁷ Auf ähnliche Weise wie bei Wolf verschränken sich in den Metakommentaren ein Diskurs der (Selbst-)Versicherung mit einem Diskurs der Zensur und (Selbst-)Abwertung. Durch Redefiguren der veränderten Wiederaufnahme wird bei Beckett dabei immer wieder auf bereits Gesagtes zurückgegriffen, um dessen ursprünglichen konzeptuellen Gehalt bestätigend, nuancierend, relativierend oder negierend umzuschreiben und transkriptiv fortzuentwickeln. Diese selbstreflexive Textbewegung wird von Audrey Wasser im Anschluss an Deleuzes Beschreibung als »a kind of nervous adjusting, adding, displacing, or diminishing« gefasst, als ein sich selbst perpetuierender Prozess endloser Verschiebungen.¹⁰⁸ Anstelle eines eindeutigen Entweder-oder betont die inklusive Disjunktion Synthese wie Spaltung gleichermaßen. Diese paradoxale Textlogik findet, wie Bruno Clément herausarbeitet, ihren rhetorischen Niederschlag insbesondere in der Figur der *epanorthose*: in Figuren

103 Ebd., 149.

104 Ebd., 149f.

105 Ebd., 150. Vgl. hierzu auch das Kapitel »Physiologische Slapsticks: Watts Wanken und die Wissenschaften vom Gehen« in FLUHRER, *Konstellationen des Komischen*, 309–318. Dieses bei Beckett äußerst auffällige Charakteristikum findet sich ebenfalls in der Prosa Wolfs. In *Fortsetzung des Berichts* heißt es etwa in Bezug auf das intradiegetische Ich^B, sein Gehen sei »ein noch zögerndes beginnendes Gehen, in einer gekrümmten, schleppenden Gangart, [...] ein langsames Vorwärtskommen mit Stockungen Unterbrechungen« (FB, 12); das Gehen »zerfällt [...] in seine einzelnen Bestandteile« (FB, 18).

106 Vgl. auch WROBEL, *Topographien des 20. Jahrhunderts*, 28f.

107 Dabei sind beide Ebenen des Diskurses, Diegese wie Metadiskurs über diese Diegese, für Becketts Prosa gleichermaßen konstitutiv. Vgl. hierzu exemplarisch CLÉMENT, *L'œuvre sans qualités*, 24 und WASSER, »From Figure to Fissure«, 260.

108 WASSER, »From Figure to Fissure«, 262.

der Wiederholung und Differenzierung, die sich als essentiell für den Bewegungsmodus der Prosa Becketts erweisen.¹⁰⁹ Als eines der wesentlichen Textverfahren Becketts, das von Ror Wolf aufgegriffen und weitergeschrieben wird, möchte ich diese stolpernde Schreibweise (im Anschluss an die Lektüren Deleuzes und Wassers und entgegen einer immer wieder für Becketts Œuvre konstatierten Poetik des Scheiterns)¹¹⁰ anhand einer Textpassage aus *Molloy* als formbildende und produktive Kraft starkmachen.

An einem recht frühen Punkt seiner Wanderung liegt der Protagonist und Ich-Erzähler Molloy in einem Graben, auf welchen, so versichert er, im weiteren Verlauf des Texts zurückzukommen sein werde:

Denn ein menschliches Wesen, eine Örtlichkeit, beinahe hätte ich hinzugefügt: eine Stunde, aber ich will niemanden beleidigen, in festen Umrissen hinstellen und sich ihrer dann nicht mehr bedienen, das wäre, wie soll ich sagen, ich weiß nicht. Nicht sagen wollen, nicht wissen, was man sagen möchte, nicht herausbringen, was man sagen zu wollen glaubt, und immerzu sagen – oder doch beinahe –, das gilt es im Eifer der Formulierung keinesfalls aus den Augen zu verlieren.¹¹¹

Figuren (»ein menschliches Wesen«), Orte (»Örtlichkeit«) und Zeitangaben (»eine Stunde«) haben strukturell betrachtet innerhalb eines literarischen Texts den gleichen Status

109 CLÉMENT, *L'œuvre sans qualités*, 423. Diese These Cléments wird (unter Bezugnahme auf Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris 1961) von Audrey Wasser aufgegriffen: »Epanorthosis, from the Greek roots *epi*, >on<; *ana*, >marking a return; and *orthos*, >right< or >correct<; is a figure of speech that entails going back over what one has just asserted, either to add nuance, to weaken or retract, or else to reassert the original statement with greater force. This figure is often associated with that of correction (*correctio*); but most notably for our purposes, it is a figure of repetition and differentiation. In other words, it functions as a particular type of hinge between two or more assertions, marking the latter assertion as a repetition of the former while simultaneously differentiating their conceptual content.« WASSER, »From Figure to Fissure«, 262. Bei Lausberg findet sich die Redefigur lediglich als Lemma im terminologischen Register der griechischen Termini. Da der Begriff der Epanorthose im Deutschen nicht gebräuchlich ist, werden in dieser Studie zur Beschreibung der verwendeten rhetorischen Figuren die von Lausberg a.a.O. angeführten Figuren der Wiederholung und Differenzierung verwendet: LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, § 1245, 858.

110 Terry Eagleton, der hier exemplarisch zitiert sei, schreibt: »Beckett's art maintains a compact with failure.« EAGLETON, »Political Beckett?«, 70. Auch in der jüngsten Forschung ist das Konzept des Scheiterns in vielen Auseinandersetzungen mit Beckett zentral; vgl. exemplarisch THOMAS, »Beckett's Queer Art of Failure« (2019).

111 BECKETT, *Molloy*, 37, mit leichter Modifikation der Übersetzung. Das Original lautet: »Car camper un être, un endroit, j'allais dire une heure, mais je ne veux offenser personne, et ensuite ne plus s'en servir, ce serait, comment dire, je ne sais pas. Ne pas vouloir dire, ne pas savoir ce qu'on veut dire, ne pas pouvoir ce qu'on croit qu'on veut dire, et toujours dire ou presque, voilà, ce qu'il importe de ne pas perdre de vue, dans la chaleur de la rédaction.« BECKETT, *Molloy*, 40. Sowohl das »j'allais dire« mit der Verwendung des Verbs »gehen« für Futur- bzw. Konditionalsätze, als auch das »voilà, ce qu'il ...« als deiktischer Ausdruck erweisen sich als letztlich unübersetzbar. Während Franzen den letzten Satzteil der hier zitierten Passage mit »und immerzu sprechen – oder doch beinahe –, das ist ein Punkt, den man im Eifer der Formulierung keinesfalls aus dem Auge verlieren sollte« übersetzt, wird für die Analyse im Kontext der hier die vorliegenden Fragestellung die obige Übertragung verwendet.

inne und können daher in der Aufzählung im Modus des Metakommentars problemlos als gleichwertig behandelt werden. Wer oder was allerdings angesichts der Erwähnung oder Formulierung »eine Stunde« beleidigt sein sollte, sperrt sich dem Verständnis der Leser-innen und scheint auch im Text zu einer Verunsicherung zu führen. Wie es wäre, etwas zuerst »in festen Umrissen hin[zu]stellen« und sich seiner im weiteren Verlauf »nicht mehr [zu] bedienen«, entzieht sich dem sprachlichen Zugriff (»wie soll ich sagen«), möglicherweise aber auch dem Wissen desjenigen, der die Überlegung anstellt (»ich weiß nicht«).

Auf dieser destabilisierten Grundlage baut der zweite Satz auf, in dem parataktisch vier sich gegenseitig ausschließende Aussagen in Bezug auf das ›Sagen‹ nebeneinander gestellt werden: 1. etwas nicht sagen wollen; 2. etwas sagen wollen, aber nicht zu wissen, was; 3. etwas, von dem man zumindest glaubt zu wissen, was es sei, sagen wollen, aber nicht zu können; und 4. scheinbar unaufhörlich (etwas) zu sagen. Bereits der dritte Punkt bringt grundsätzliche Unsicherheiten in Bezug auf den Gehalt der Aussage ins Spiel; der vierte schließlich erweist sich als ausnehmend intrikat, kombiniert er doch, wie auch Wasser betont, ein Absolutes mit dessen sofortiger Einschränkung: ›immerzu sagen – oder doch beinahe‹ (»toujours dire ou presque«).¹¹² Außerdem bleibt, so lässt sich Wassers Beobachtungen hinzufügen, ungewiss, auf welches vorangegangene Satzglied sich das ›beinahe‹ (›presque‹) bezieht. Die Leser-innen können sich zwischen den gleichermaßen problematischen Alternativen eines eingeschränkten Absoluten (›beinahe immerzu‹, ›presque toujours‹) und einer Einschränkung des Sagens (›beinahe sagen‹, ›presque dire‹) entscheiden, wobei bei letzter Variante noch dazu unklar bleibt, was sie genau bezeichnen würde: einen Moment *vor* dem Sagen oder eine Äußerung, die (etwa als Murmeln, Stammeln oder Lallen) nicht eindeutig als ›Sagen‹ zu bestimmen ist.

Die fehlende syntaktische Klärung hinsichtlich des Relationsgefüges der angebotenen Optionen kommt einer Verweigerung gleich; die Juxtaposition in der Parataxe stiftet allein eine formale, grammatischen, nicht aber logische Beziehung zwischen den einzelnen Aussagen.¹¹³ Diese propositionale Unbestimmtheit wird allerdings am Ende der Periode konterkariert: Die Konklusion Molloys (»das gilt es [...] keinesfalls aus den Augen zu verlieren«, »voilà, ce qu'il importe de ne pas perdre de vue«) hakt am syntaktischen Bindeglied »das«, dessen Bezug auf einen der vorhergehenden Satzteile oder die Aussage im Ganzen vage bleiben muss. Die Komik der Passage liegt nicht zuletzt in der unmöglichen Summierung der vorhergehenden widersprüchlichen Reihung im »das«, welche die Frage, *was* nun genau »keinesfalls aus den Augen« zu verlieren ist, unbeantwortbar macht.

Angesichts der Schreibweise Becketts konstatiert Audrey Wasser, die prominente Figur der *epanorthose* offbare

the mechanism by which apparently incompatible assertions are articulated and organized, the ways in which they are meaningfully related, imbued with a pathos, and mobilized under the guise of necessity. That is, this particular figure transports us from the iterative and disjunctive aspects of Beckett's prose to our ability to make

¹¹² Vgl. zu dieser Passage auch WASSER, »From Figure to Fissure«, 263.

¹¹³ Vgl. hier und im Folgenden ebd.

meaning out of it, and it does so by leaning heavily on the pathos that is implied by the act of self-correction.¹¹⁴

Es sind für Wasser gerade die Figuren der Selbst-Differenzierung, der Wiederholung und Transkription als Generatoren endloser Verschiebung, welche die Prosa Becketts formal zusammenhalten, während sie zugleich die Leser-innen auf deren Sinn- und Eindeutigkeitsbegehrten verweisen – freilich ohne diesem zu entsprechen.¹¹⁵ Diese Textstrategie integriert Wolf in seine Schreibweise, deren ebenfalls schlängernde und stampfende Textbewegung in Bezug auf ihre Zielsetzung und die Wirkung auf die Rezipient-innen abschließend noch einmal schärfer konturiert werden soll.

»energische Inaktivität«. *Wolfs Prosa als Spannungsgefüge in der Schweben*

Der stolpernde und stotternde Prosarhythmus Wolfs etabliert, so lässt sich auf Grundlage der bisherigen Textanalysen, des vergleichenden Blicks auf Mayröcker und Beckett sowie der theoretischen Positionen festhalten, auf der Ebene der Syntax, der einzelnen Sätze und Absätze, ein vorwärts- und rückwärtsgerichtetes Spannungsgefüge, das stets zugleich »in entgegengesetzte Richtungen weist«.¹¹⁶ Durch den stolpernden Fortgang wird »eine permanente Zäsurierung des Ganges«¹¹⁷ vorgenommen: Das Textgefüge in der zitierten Passage aus *Fortsetzung des Berichts* konstituiert sich gerade über die Kehrtwende; der Prosarhythmus als »improvisierte, momentane und veränderliche Form«¹¹⁸ erwächst aus der konstanten Ausführung spontaner und doch stets motivierter Richtungswechseln.

Ich weiß nicht, es wäre einer Überlegung wert, doch jetzt, was ist das. Wenn man mich fragte vielleicht ein Geruch nach Gebackenem, in den ich hineingehe, ich wende mich noch einmal um, die Baumschatten, sein geblähter beim Gehen wehender Mantel. Wenn man mich fragte, aber wer sollte fragen, er meinewegen könnte fragen, angenommen er hätte mich eingeholt, gut, wenn er mich fragte, nach Dingen, nach denen er gewöhnlich, ich weiß nicht, wenn er mich trifft und, ja, er könnte etwa, vielleicht wäre folgendes, ja. Gott wenn ihm die Zigarre aus dem Mund fiele, beispielsweise, und er bückte sich, das ist ein Beispiel, er bückte sich und sagte dabei, wie sagte er, Wo es naß da tropft etwas, oder Vor beginnen erst besinnen, oder Leck mich, andererseits sind das natürliche Redeblumen, die nichts heißen wollen, also nichts. (FB, 45f.)

Noch bevor die initial genannte »Überlegung« auch nur eingeführt werden kann, durchschießt ein neues, offenbar sich plötzlich ereignendes, unerwartetes Moment »von Außen« das Sprechen, welches (gerade noch Gegenwart und in der Reflexion schon wieder

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Vgl. ebd., 265. »If we were to examine the role of the assertion of obligation more closely, together with the ways it is figured in the text, we might discover an aesthetics of necessity in Beckett's work—and by 'aesthetics' I mean the image that makes the text cohere, its formal cause or principle—rather than an aesthetics of failure.« Ebd.

¹¹⁶ AGAMBEN, *Idee der Prosa*, 23.

¹¹⁷ SIMON, »Vorüberlegungen zu einer Theorie der Prosa«, 133.

¹¹⁸ BENVENISTE, *Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft*, 371.

vergangen) das Subjekt irritiert und auf diese Weise den Text durch die Unterbrechung, die einen Richtungswchsel initiiert, weiter antreibt: »doch jetzt, was ist das«. Diese Frage erfordert eine Antwort, welche direkt im nächsten Satzbeginn erfolgt (»Wenn man mich fragte«), und die zudem ihrerseits den Anstoß für den Fortgang gibt: Einmal auf rhetorischer Ebene durch die Anapher, die am folgenden Satzbeginn wiederholte Phrase »Wenn man mich fragte«, zum anderen referentiell durch die in der Antwort indirekt wiederaufgegriffene »Gestalt« (»sein [...] Mantel«), die erneut ein (imaginäres) Genenüber aufruft, welches dann die Grundlage für die Imagination des Gesprächs bildet. Die Darstellung dieser Imagination wiederum speist sich aus der sich fortführenden gegenläufigen Bewegung von Selbstunterlaufung und Selbstbestätigung, die sich in der Ballung von bestärkenden wie einschränkenden und verunsichernden Wendungen sowie den Konjunktiven manifestiert. Das syntaktische Stottern wird von einem paradigmatischen Stottern ergänzt. Die Beispielreihe von alternativen Optionen in der Parataxe offeriert in inklusiver Disjunktion ein Bündel an Möglichkeiten, welche durch die abschließende Phrase (»die nichts heißen wollen, also nichts«) jedoch allesamt verabschiedet werden.

Die Sprache »schlottert« hier, mit Deleuze gesprochen, »an all ihren Gliedern«,¹¹⁹ sie schlingert, stampft und stottert – aber gerade dieses Stottern treibt sie voran und wirkt den Text zugleich (vorwärts wie rückwärts weisend) zu einem Gewebe. Es ist eine unruhige Syntax voller »Krümmungen, Windungen, Kehren, Abweichungen«, welche als »syntaktische Linie«

Positionen unter dem doppelten Gesichtspunkt von Disjunktionen und Verknüpfungen durchläuft. Keine formale oder Oberflächensyntax mehr, die die Gleichgewichtszustände der Sprache regelt, sondern eine werdende Syntax, [...] eine Grammatik des Ungleichgewichts.¹²⁰

In veränderlicher Bewegung strukturiert der Stolperrhythmus als Spannungsgefüge Wolfs Texte, in denen im »komplexe[n] Zusammenwirken von prosodischen, syntaktischen und semantischen Bestimmungen«¹²¹ und im Spiel von »Wiederholung und Abweichung«¹²² die einzelnen Elemente untereinander vermittelt werden: Zäsur, Störung, Stolpern und Stottern erweisen sich als modellierende, *formgebende* Kräfte.

Bei Mayröcker wird, wie zu sehen war, eine Störung im Text thematisch, um textuell überwunden werden zu können. Die Störung ist hier intradiegetisch als etwas der Strömung des Texts Äußerliches markiert, das es zu vermeiden, oder, einmal erfolgt, »abzustellen«, umkreisend und durch einen Blut- und Redestrom wegschwemmend zu beseitigen gilt. Die Prosa Wolfs hingegen ist (ebenso wie diejenige Becketts) ohne Stör-elemente nicht denkbar, da diese gerade den für sie charakteristischen Stolperrhythmus in Gang setzen. Während in der Prosa Wolfs, so lässt sich mutmaßen, ein »Baumeln von Beinen« schnell zu einer (paradigmatischen) transkriptiven Weiterbearbeitung oder

¹¹⁹ DELEUZE, »Stotterte er...«, 147.

¹²⁰ Ebd., 151.

¹²¹ GAMPER, »Rhythmus als eine Organisationsform von Prosa«, 44.

¹²² KEMPIN, »»Maßloses Maß« in der ›formlosen Form««, 51.

aber einem abrupten Richtungswechsel des Texts im Stil eines »doch jetzt, was ist das« führen würde, welche für die Leser·innen schnell ein neues Stolpern über ein anderes Wort, einen anderen Gegenstand ins Zentrum der Wahrnehmung rückten, ist die Gefahrenlage bei Mayröcker eine andere. Paradoxerweise kann bei Wolf ein einzelnes Stör-element, eben weil dieses rhythmusbildend ist, eben weil sich die Prosa aus den steten Selbst-Korrekturen und Kurswechseln erst entwickelt, intradiegetisch nie ein derartig existentielles Bedrohungspotential entwickeln, wie dies in der strömenden Prosa Mayröckers zumindest konzeptuell in der Wahrnehmung des Ich der Fall ist. In der Prosa beider verhindert die Störung den Fortgang des Texts keineswegs – im Gegenteil. Doch der (ausgestellte) Umgang mit ihr unterscheidet sich fundamental. Indem in der wolfschen Prosa die Störung zu einem konstitutiven Prinzip wird, wird ihr letztlich auch ein Teil ihres Schreckens genommen. Die Störung wird zu einem gewissen Grad ›normalisiert‹ und so neutralisiert: Eine *erwartbare* Störung ist schließlich streng genommen keine *Störung* mehr.

Die Prosa Wolfs ließe sich in diesem Sinne mit Joseph Vogl als ein ›Zaudersystem‹ bezeichnen: Als System mit »meta-stabile[m] Charakter«, in dem »gegenstrebige Impulse immer von Neuem einander initiieren, entfesseln und hemmen zugleich«.¹²³ Die sich wechselseitig ausbremsenden und zugleich motivierenden Kräfte der sich transkriptiv weiterbearbeitenden Selbst-Störung und des Repair, des Korrigierens, Wiederholens, Differenzierens und Negierens produzieren eine ganz »spezifische Schwebe«, eine widersprüchliche und gegenwendige »energische[] Inaktivität«, eine »resolute[] Inaktivierung«.¹²⁴ Anstatt das Zaudern als Unentschlossenheit, Trägheit oder Ratlosigkeit zu fassen und »als launische Vereitelung des ›Werks‹ zu disqualifizieren, lese ich es mit Vogl als eine »aktive Geste des Befragens«,

in der das Werk, die Tat, die Vollstreckung nicht unter dem Aspekt ihres Vollzugs, sondern im Prozess ihres Entstehens und Werdens erfasst sind. [...] Das Zaudern begleitet den Imperativ des Handelns und der Bewerkstelligung wie ein Schatten, wie ein rui-nöser Gegenspieler; und man könnte hier von einer Zauder-Funktion sprechen: Wo Taten sich manifestieren und wo Handlungsketten sich organisieren, wird ein Stocken, eine Pause, ein Anhalten, eine Unterbrechung markiert.¹²⁵

Durch den turbulenten Prosarhythmus Wolfs, durch die sprachlichen Figuren der Unsicherheit und Unentscheidbarkeit, durch die kontinuierliche Selbstkorrektur als Selbsttranskription, durch das stolpernde sich selbst ›Gewahr-Werden‹ entsteht ein flexibles Spannungsgefüge in der Schwebe, welches stets auch auf den Prozess und die Praxis des *Schreibens* als sprachliche Auseinandersetzung mit Welt verweist. Eine Auseinandersetzung, die ihr eigenes Werden ins Werk setzt, welches nie im Text abgeschlossen werden kann, sondern der Leser·innen und deren (weiterschreibender) Lektüre bedarf.¹²⁶ Die wesentliche Zielrichtung dieses durch mannigfaltige Figuren

123 VOGL, *Über das Zaudern*, 23.

124 Ebd., 22f.

125 Ebd., 24.

126 Die poetische Sprache hat nach Richard Ohmann gerade insofern weiterzeugende Funktion, als dass sie ihren Leser·innen unvollständige Sprechakte unterbreitet, welche in der Rezeption zu er-

des Störens etablierten Stolper- und Stotterrhythmus ist also in einer Aufforderung an die Rezipient-innen zu suchen. Der Aufforderung, in diesem Rhythmus nicht nur »mitzuschwingen«, sondern auch mitzustolpern.¹²⁷

Hier liegt die poetische Ernsthaftigkeit dieser in ihrer Wirkung komischen Textstrategie: Die Poiesis als Akt der transkriptiven Hervorbringung, die in ihrem Werden in Szene gesetzt ist, wird zu einem performativen Akt, der einen »Appell an die imaginative Mitarbeit« der Leser-innen formuliert und erst in der Rezeption seine Erfüllung findet.¹²⁸ Nicht nur die Überredung dazu, das eigene Eindeutigkeitsbegehrn zumindest temporär zu verabschieden und sich auf den Stolperrhythmus einzulassen, ist der Zweck der beschriebenen rhetorischen Strategien von »energische[r] Inaktivität«,¹²⁹ sondern auch die darauf aufbauende »resolute Aktivierung«, der nachdrückliche Einbezug der Leser-innen in die Produktion von (turbulenter) Prosa.

»alles ist prosa / prosa gibt es nicht« (Zwischenfazit)

Als zentrales Charakteristikum der langen Prosa Wolfs wurde in den vorangehenden Kapiteln deren Eigenheit herausgestellt, die eigenen Aussagen permanent zu destabilisieren. Jegliche erzählerische Gewissheit eines »So ist es«, mehr noch: die Funktionen des Erzählers selbst sind von den erzählkritischen Vermittlungsinstanzen Wolfs verabschiedet. Sowohl die Unfähigkeit, sich zu erinnern, als auch die Tatsache, dass selbst bei scheinbar trivialen Beobachtungen die korrekte Erfassung der Umwelt nicht sicher zu gewährleisten sei, heben die ratlosen und instabilen »ich« sagenden Instanzen immer wieder hervor; Erinnerungen, Wahrnehmungseindrücke und Imaginationen verschmelzen zur Ununterscheidbarkeit. Als weitere turbatorische Komponente kommt der als überaus prekär markierte sprachliche Zugriff auf Welt hinzu: Der alle langen wolfschen Prosaarbeiten prägende Beschreibungsfuror schlägt immer wieder um in (inszenierte) Beschreibungsnot. Die Eigenheit der skrupulösen Vermittlungsinstanzen, das Beschriebene im Verlauf der Beschreibung durch die Fixierung auf Details bei Vernachlässigung eines größeren Zusammenhangs in seine Einzelteile zerfallen zu lassen, zersetzt propositionale Aussagen und verbindliche Referenz. Die Akkumulation von Synonymen und Umformulierungen veruneindeutigt das zu Bezeichnende, das –

gänzen sind. Vgl. OHMANN, »Speech-Actes and the Definition of Literature«, 17f. Wolfgang Iser versteht den literarischen Sprechakt als Aufforderung zur Leerstellenergänzung: Vgl. ISER, *Der Akt des Lesens*, insb. 284.

127 Vgl. LOCKEMANN, *Der Rhythmus des deutschen Verses* (1960), der zwei Formen des Rhythmuserlebens unterscheidet: das intendierte Erfassen und Verstehen sowie den (körperlichen) Nachvollzug »ohne ausdrückliche Intention«. Gerade das »Mitmachen, Mitschwingen« und »Mitleben« vermittelte »ein vollkommenes, wenn auch unbewußtes Erlebnis des Rhythmus« (ebd., 13). – In Bezug auf Wolfs Kurzprosa kommt Carola Gruber zu einem ähnlichen Schluss: »Die explizite Thematisierung des Erzählvorgangs« beziehe »den Leser soweit in die Narration ein, dass ihm gleichsam die Position des Versuchenden« zukomme. Das vordergründige »Scheitern« bedeute »eine Öffnung des Erzählers und provoziert die Illusion eines möglichen Weiterschreibens«; die »Erzählverweigerung« sei »Teil eines Experiments am Leser, der zur aktiven Mitarbeit an der Sinnkonstitution eingeladen, ja gedrängt wird.« CRUBER, »Nichterzählen?«, 341.

128 GENETTE, *Fiktion und Diktion*, 50. Literarische Äußerungen sind, so Genette, insofern ernsthaft, als dass sie der Akt sind, »Fiktion zu produzieren«. Ebd., 48.

129 VOCL, *Über das Zaudern*, 23.

anstatt an Prägnanz zu gewinnen – im Wildwuchs der Signifikanten zu verrauschen droht. Dies geschieht jedoch nur punktuell. Stets eignet in der wolfschen Prosa dem Wort (mit Eugen Gomringer) »die schönheit des materials und die abenteuerlichkeit des zeichens¹³⁰ – mit einer starken Betonung auf dem »und«: Das Wort an und für sich in seiner etwa lautlichen Materialität *und* als (in der Verbindung zu anderen sich transformierendes, variables) Zeichen für etwas ist der spracherotische Gegenstand des im Kontext der Sprachkritik der 1950er und 1960er Jahre stehenden Prosaschreibens Wolfs.

Wolfs Prosa lässt sich in Anlehnung an Rainer Warning als ein ›Schreiben im Paradigma‹ bezeichnen, in dem eine Verschiebung von sujethafter, narrativ-syntagmatischer zu deskriptiv-paradigmatischer Textorganisation vollzogen ist, welche »die Unterscheidung Narration/Deskription im Grunde dekonstruiert und den narrativen Progreß selbst erfaßt«.¹³¹ Ein paradigmatisch organisierter Text erfordert nach Warning von den Leser:innen ein Eindringen in sein »ana- und kataphorisches Relationsgefüge« und setzt daher eine Zweitlektüre geradezu systematisch voraus: Der »syntagmatischen Lektüre vom Anfang der Geschichte über die Mitte zum Ende entspricht hier, im paradigmatischen Erzählen, ein dezentrierter Textraum«, der bis zu einem gewissen Grad unerschließbar offen bleibt.¹³² Während Warning beim Begriff des ›Erzählens‹ bleibt, wird in der vorliegenden Studie in Bezug auf das Werk Wolfs der Begriff der ›Prosa‹ präferiert. In Wolfs langen Prosaarbeiten sind narrative und deskriptive Elemente Komponenten der Textorganisation, werden aber als Komponenten *unter anderen* zugleich unterlaufen und zur Produktion des paradigmatischen ›Neben-‹ und ›Ineinander‹ eines »dezentrierte[n] Textraum[s]« von Prosa genutzt. Im »prozesshafte[n], bewegliche[n], experimentierende[n] Arbeiten mit der Sprachsubstanz«¹³³ und im turbulenten Prosarhythmus wird – im Gegensatz zum Erzählfluss – der Fluss dieser Prosa weder gebremst noch gerät er ins Stocken: Gerade die Arbeit in und mit Sprache und der Rhythmus sind es, die den Textfluss nach vorn und vorantreiben. Im stotternden, stolpernden Rhythmus erweist sich das Prinzip der Störung zugleich als Prinzip der Formung der wolfschen Prosagebilde.

Wenn Franz Mon schreibt, »alles ist prosa / prosa gibt es nicht«,¹³⁴ so verweist dies auf die der Prosa inhärente Un- oder Unterbestimmtheit als ungebundene Rede,¹³⁵ die ihr die Möglichkeit verschafft, schlechthin »alles« sein zu können: *Die Prosa »gibt es nicht«.* Genau hierin liegt, wie in den vorangehenden Analysen kenntlich wurde, zugleich ihr Potential – ruft doch, wie Svetlana Efimova schreibt, das Prosaprinzip gerade »insofern Prozesse der Ordnungsbildung hervor, als es eine Befreiung von festen vorgegebenen

130 So Gomringer in *vom vers zur konstellation* von 1954: GOMRINGER, *worte sind schatten*, 280.

131 WARNING, »Erzählen im Paradigma«, 179. Diese Verschiebung, die kein spezifisch modernes Phänomen sei, aber doch in der Moderne (insb. im *Nouveau Roman*) dominant werde (vgl. ebd., 180), beschreibt Warning sowohl für literarische Texte, als auch für die Erzählforschung, die seit dem Strukturalismus der sechziger Jahre »wesentlich eine Theorie syntagmatischer Organisation« sei. Ebd., 176.

132 Ebd., 197.

133 MON, »Text als Prozess«, 63.

134 MON, »Ermittlung über Prosa«, 12.

135 Vgl. exemplarisch MÜLDER-BACH, »Einleitung [Prosa schreiben]«, 2.

Ordnungsmustern impliziert.«¹³⁶ Denjenigen, die ›Prosa‹ schreiben, stehen alle Türen offen – es steht ihnen frei, auszuloten, was Prosa sein *kann*, wenn sie nichts (bestimmtes) sein *muss*. Diese Freiheit nutzt Ror Wolf in vollen Zügen für seine, in den Worten Brigitte Kronauers, »akrobatischen Prosa-Exzesse«.¹³⁷

Das dem ersten Kapitel dieser Arbeit vorangestellte Credo des schreibenden Subjekts aus Friederike Mayröckers *Reise durch die Nacht* lässt sich nun noch einmal anders lesen. Wenn dieses darauf dringt, es sei »gegen das Erzählen, immer schon, ich bin immer schon gegen das nackte Erzählen gewesen«,¹³⁸ so rückt vor dem Hintergrund der Analysen die Spezifizierung »nackt[]« in den Fokus. Sowohl Mayröcker als auch Wolf bedienen sich in ihrer Prosa durchaus des Erzählens – allerdings nie des bloßen, des »nackte[n]«. Der Textfluss der Prosa Wolfs ist, wie gezeigt, *auch*, aber nicht *primär* narrativ organisiert, Assoziationsphänomene auf mikrostruktureller oder stilistischer Ebene spielen eine ebenso wichtige Rolle wie motivische Verflechtungen oder semantische Ähnlichkeiten; die Inszenierung von Sprachmaterialität geht mit einem fiktionsbildenden Impetus Hand in Hand. Insofern grenzt sich die Schreibweise Wolfs klar von denjenigen experimentellen Tendenzen der 1950er und 1960er Jahre ab, welche die Narration und den Aufbau diegetischer Welten gänzlich verabschieden,¹³⁹ und steht denjenigen Autor*innen nahe, die – wie im französischen Sprachraum etwa Claude Simon oder Robbe-Grillet, im deutschen Sprachraum etwa Friedericke Mayröcker – lange Prosatexte an der Schnittstelle von Erzählen und insistierender Sprachlichkeit ins Werk setzen. Weltdarstellung verliert in Wolfs Prosa im Verhältnis zur Textherstellung ihre Vorherrschaft, ohne jedoch zugunsten ›reiner Poiesis verabschiedet zu werden.¹⁴⁰ Das Erzählen ›von Etwas‹ erscheint bei Wolf daher nur »als Sonderfall«¹⁴¹ eines Schreibens von Prosa, das – stets *auf der Schwelle* zum Erzählen – lustvoll die Potenz und das Potential einer im weitesten Sinne ungebundenen Rede inszeniert. Die Prosa Wolfs als experimentelle, explorative ›Arbeit in und mit Sprache‹ inkorporiert narrative, selbst realistische Darstellungsverfahren, unterwandert diese aber zugleich konstant im Spiel von Transparenz und Opazität durch die Ausstellung der eigenen Gemachtigkeit.¹⁴² Sie wird so zu einem »Schauplatz«, auf dem (sprachliches) »Material gestaltet und sichtbar gemacht«¹⁴³ sowie in einem flexiblen Spannungsgefüge angeordnet und

136 EFIMOVA, *Prosa als Form des Engagements*, 399.

137 KRONAUER, *Favoriten*, 64.

138 MAYRÖCKER, *Reise durch die Nacht*, 31.

139 Texte etwa, die, wie manche Arbeiten der Konkreten Poesie, nicht nur auf die Materialität von Sprache und Kommunikation, sondern auch die Objekthaftigkeit von Schrift oder, wie diejenigen Benses, einen reinen »›universe of discourse‹ der literarischen Realität« setzen. BENSE, »Über die Realität der Literatur«, 8.

140 Vgl. MAHLER, »Narrative Vexiertexte«, 408, der die »Struktur des vexiertexttypischen medialen Nach- und Nebeneinander« anhand von Joyce als Programm beschreibt, »vornehmlich nichts als Prosa zu produzieren, also zu erzählen *und zugleich* das Thema zu entziehen« (ebd.).

141 GAMPER, »Abenteuer der Sprache«, 43f.

142 Dies gilt freilich nicht für die Prosa Wolfs allein. Selbst die expressionistische Prosa, die absolute Form sein will und zu einer unverständlichen Textur tendiert, ist oft noch, wie Moritz Baßler betont, von »erheblichen realistischen Restbeständen« geprägt, kann also nie »absolute Prosa« sein, da jegliche Narration eine erzählte Welt erfordert: BAßLER, *Deutsche Erzählprosa 1850–1950*, 226.

143 BLÄTTLER, »Demonstration und Exploration«, 237.

präsentiert wird; zu einem Schauplatz, auf dem Fremdreferenz und Selbstreferenz, Verweisfunktion und Selbstwertigkeit der Sprache gleichermaßen vor Ort sind. In diesem spracherotischen Schreiben treffen sich Mimesis und Poiesis, Repräsentation und mediale Performanz und stoßen sich zugleich voneinander ab – und bringen so ihre eigenen turbulenten Kompositionsprinzipien hervor: diejenigen eines Schreibens von *Prosa*.