Georg Witte

Texte die laufen

Repetitive Motorik in Prosa und Performance

Eine allgemeine Prosatheorie ist nicht das Ziel der folgenden Überlegungen. Intendiert ist weniger eine poetologisch generalisierbare Bestimmung dessen, was Prosa ist, als vielmehr die Hervorhebung und Empfehlung eines besonderen Prosaverständnisses und einer besonderen Prosapraxis. Gefragt wird auch nach einer spezifischen ästhetischen Intensität, die mit einer ‚solchen‘ Prosa verbunden ist.

Welchen Status haben also die im Folgenden beschriebenen Phänomene? Sie sind keine exemplarischen Prosawerke, sie veranschaulichen keine typischen Merkmale der Prosa. Die Aufmerksamkeit richtet sich eher auf Radikalisierungen, Transgressionen, Verschiebungen und Verzerrungen solcher Merkmale. Also auf etwas, *was Prosa kann*, *was Prosa könnte*, *wenn ...* Es soll nicht behauptet werden, dass die hier gemachten Beobachtungen für sehr viele oder gar alle Prosatexte zutreffen, sondern eher: dass eine ‚solche‘ Prosa uns ästhetisch und lebenspraktisch in einer besonderen Weise herausfordern kann. Wenn man so will, ist es ein emphatischer Prosabegriff, der unter drei Aspekten diskutiert wird. Erstens soll das erzählte Gehen näher betrachtet werden. Hier stellt sich die Frage nach Zusammenhängen zwischen einer Motivik und einer Erzählstruktur des Gehens. Zweitens sollen poetologische Metaphern, die Prosa und Poesie unterscheiden, und vor allem die Übertreibungen solcher Metaphern hinterfragt werden. Das betrifft vor allem die Verhältnisse zwischen Gehen und Tanzen. Drittens wird der Versuch unternommen, eine Prosa des Laufens in Hinsicht auf Materialitäten und performative Prozesse zu spezifizieren. Das soll an Grenzphänomenen zwischen Text und Aktion oder zwischen Text und künstlerischem Objekt verdeutlicht werden.

Wieder Gehen

Der Anfang von Thomas Bernhards *Gehen* (1971) lautet:

Während ich, bevor Karrer verrückt geworden ist, nur am Mittwoch mit Oehler gegangen bin, gehe ich jetzt, nachdem Karrer verrückt geworden ist, auch am Montag mit Oehler. Weil Karrer am Montag mit mir gegangen ist, gehen Sie, nachdem Karrer am Montag nicht mehr mit mir geht, auch am Montag mit mir, sagt Oehler, nachdem Karrer verrückt und sofort nach Steinhof hinaufgekommen ist. Und ohne zu zögern, habe ich zu Oehler gesagt, gut, gehen wir auch am Montag, nachdem Karrer verrückt geworden ist und in Steinhof ist. Während wir am Mittwoch immer in die eine (in die östliche) Richtung gehen, gehen wir am Montag in die westliche, auffallenderweise gehen wir am Montag viel schneller als am Mittwoch, wahrscheinlich, denke ich, ist Oehler mit Karrer immer viel schneller gegangen als mit mir, weil er am Mittwoch viel langsamer, am Montag viel

schneller geht. Aus Gewohnheit gehe ich, sehen Sie, sagt Oehler, am Montag viel schneller als am Mittwoch, weil ich mit Karrer (also am Montag) immer viel schneller gegangen bin als mit Ihnen (am Mittwoch). Weil Sie, nachdem Karrer verrückt geworden ist, nicht mehr nur am Mittwoch, sondern auch am Montag mit mir gehen, brauche ich meine Gewohnheit, am Montag und am Mittwoch zu gehen, nicht zu ändern, sagt Oehler, freilich haben Sie, weil Sie jetzt Mittwoch *und* Montag mit mir gehen, Ihre Gewohnheit sehr wohl verändern müssen und zwar in für Sie wahrscheinlich unglaublicher Weise verändern müssen, sagt Oehler.¹

Wir haben hier den Beginn, den auslösenden Stoß einer Sätzeverkopplung, die aus der zwanghaften Repetition aussagelogischer Zuordnungen besteht, aus endlosen Hierarchisierungen von Aussagesubjekten und Verkettungen von *inquit*-Formeln. Es sind hypotaktische Verrenkungen, die, anstatt das vertikale Schichtenprofil eines Textgefüges hervorzumeißeln, den gegenteiligen Effekt der Verflachung und Monotonisierung bewirken. Die thematisierte ‚Veränderung‘ einer dem Gehen offenbar genuin verbundenen, angestammten „Gewohnheit“ bestätigt zudem *ex negativo* die unvordenkliche Macht einer Routine. Aus der Verkettung dieser Sätze entsteht eine ins Extrem getriebene Iteration. Diese Iteration verläuft aber nicht in der Form intermittierender und periodisierender Rhythmik, sondern in alternativloser Repetition. Wiederholung ist Zwang.

Das ist interessant vor dem Hintergrund einer Tradition der erzählten Spaziergänge und von Erzählverfahren, die sich an der Bewegungsform Spaziergang orientieren, von Jean-Jacques Rousseau bis zu Robert Walser und großen Gehern des späten 20. Jahrhunderts wie Peter Handke, Karl Krolow und anderen.² Es ist nichts radikal Neues, was bei Thomas Bernhard geschieht, aber es sind leichte Verschiebungen, was das In-Bezug-Setzen von Erfahrungsqualitäten der Prosa und Erfahrungsqualitäten des Gehens betrifft. Das erzählte Gehen und der Gang des Erzählens stehen bei Bernhard weniger im Zeichen eines kognitiven und affektiven ‚Immediatismus‘, d. h. einer Unmittelbarkeit im Aufschreiben all dessen, was einem während der Spaziergänge durch den Kopf gegangen ist, wobei die Reihenfolge, in der die Gedanken sich beim Gehen einfinden, beibehalten wird. So hat etwa Rousseau dieses Unmittelbarkeitspostulat in *Les Rêveries du promeneur solitaire* formuliert.

¹ Thomas Bernhard: Gehen, in: ders.: Die Erzählungen, Frankfurt a. M. 1979, 405–494, hier: 405 f.

² Aus der reichen Forschungsliteratur zum Spaziergang seien hier namentlich solche Beiträge erwähnt, die sich auf poetologische Aspekte des literarischen Spaziergangs konzentrieren, vor allem: Claudia Albes: Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard, Tübingen/Basel 1999; Angelika Wellmann: Der Spaziergang. Stationen eines poetischen Codes, Würzburg 1991; Elisabetta Niccolini: Der Spaziergang des Schriftstellers. Lenz von Georg Büchner, Der Spaziergang von Robert Walser, Gehen von Thomas Bernhard, Berlin 1999. Die zahlreichen Studien zur Kulturgeschichte des Spaziergangs und der Flanerie, zum Spaziergang als Motiv der Kunstgeschichte, zu Genderaspekten des Spaziergangs und zu Medienspezifika des Spaziergangs mit Schwerpunkt auf Filmen können hier nicht im Einzelnen berücksichtigt werden.

Auch das *Iterative*, ein häufiges Merkmal des Spaziergangs, hat sich bei Thomas Bernhard verändert. Spazierengehen geschieht weniger im Sinne eines „beliebig wiederholbaren und kontrollierbaren Selbstverlusts“³ als vielmehr unter dem Druck eines Wiederholungszwangs. Man könnte hier auch weitere Autoren einbeziehen, die ein solches Repetitionsgehen erzählen: Paul Auster (*City of Glass*, 1985), László Krasznahorkai (*Melancholie des Widerstands*, 1989) und andere. In Austers Roman wird das Gehen zum Schreiben, wenn der Erzähler, der seinen Protagonisten bei seinen Gängen durch Manhattans Upper West Side verfolgt, schließlich entdeckt, dass deren topographische Linien Buchstaben bilden. Deren Abbildungen im Text (Abb. 1–3) sind vielleicht als eine Parodie der berühmten Sujet-„Kurve“ im *Tristram Shandy* zu verstehen. Man könnte das Kino einbeziehen, etwa die ewigen Geher in Bela Tarrs Filmen. Und als emblematische Verdichtung dieses Repetitionsgehens wäre wohl der Grenzgang Samuel Becketts zwischen Film und Prosa in seinen *Quads* (1981, Abb. 4) anzusehen.

Abb. 1–3: Paul Auster, *City of Glass*

Abb. 4: Samuel Beckett: *Quad*

³ Albes (Anm. 2), 25.

Das Umständliche

Zum ‚unmittelbar‘ erzählten Gehen gehört auch ein Verismus des Notierens. Die Aufmerksamkeit der Beobachtung, durch nichts in ihrer Konzentration gestört, die Pointierung des einzelnen Moments oder aber die nichts vergessende Ausführlichkeit der Notiz, der Gestus des Protokollarischen exponieren einen privilegierten Wirklichkeitsanspruch des Aufschreibens. Eine besondere Intensität der Beobachtung und Betrachtung wird durch eine bestimmte Art von gehendem Schreiben und schreiben-dem Gehen ermöglicht. Der Protagonist aus Peter Handkes *Langsame Heimkehr* (1979), Valentin Sorger, wird dergestalt zum „Erdkundigen“⁴ und „Erforscher der Erdformen“.⁵ Der Leitsatz solchen betrachtenden Gehens und gehenden Betrachtens heißt: „Schau, wo du gehst!“⁶ Die Langsamkeit des Gehens wird Ermöglichungsbedingung einer in der beschleunigten Welt verlorenen Betrachtungsgabe.⁷

Auch diesbezüglich aber gibt es Verschiebungen, eigenartige Übertreibungen des Ausführlichen in ein Extrem, die den Umschlag in eine ganz andere Qualität bewirken: den Umschlag von der Ausführlichkeit in die Umständlichkeit. Ein Zuviel an Aufwand der Beschreibung setzt ein, eine Kontraproduktivität, eine sich selbst perpetuierende Bastelei. In rhetorischer Terminologie könnte man von einer blinden *amplificatio* – und spezifischer noch: von einer blinden *accumulatio* – sprechen. Es ist eine Figur der Häufung, deren artifizielle Ausführlichkeit nicht evidenzverstärkend wirkt, sondern eher eine opake Verklumpung der Rede zur Folge hat.

Ein Beispiel für dieses Schreiben der Umständlichkeit oder ein umständliches Schreiben findet sich in *Der Schatten des Körpers des Kutschers* von Peter Weiss (1952/1960). Über fünf Seiten in absatzlosem Schriftsatz beschreibt der Erzähler etwa seinen Weg über die Küchentreppe zu seiner Wohnkammer. Eigentlich ist es nur ein kurzer Treppengang, über die Entfernung weniger Meter. Doch dieser Gang streckt sich, „Schritt für Schritt“. Küchentür, Türöffnung und Schwelle zur Diele – jede einzelne dieser Mikro-,Stationen‘ wirft Satz um Satz aus sich heraus. Der Gehende sieht ein „Vorbeigleiten“ der Küchengegenstände. Das ist Anlass für einen sekundären Akkumulationsprozess der Dingnotate innerhalb des bereits ablaufenden Akkumulationsprozesses der Bewegungsnotate. Es folgt die Diele und damit ein weiterer, dritter Prozess der Akkumulation, der in geradezu infinitesimalen Detaillierungsstufen ins Innere der Dinge auswuchert. Innenzustände aller möglichen Möbel werden beschrieben, etwa

⁴ Peter Handke: *Langsame Heimkehr*. Erzählung, Frankfurt a. M. 1979, 102.

⁵ Ebd., 78.

⁶ Peter Handke: *Die Geschichte des Bleistifts*, Salzburg/Wien 1982, 59.

⁷ Vgl. zu Peter Handkes Prosa als „poetisch verfremdeter Geologie und Geographie“: Carsten Rohde: *Träumen und Gehen. Peter Handkes geopoetische Prosa seit Langsame Heimkehr*, Hannover/Laatzten 2007, 16.

die unter aufgeplatzten Sesselpolsterungen sichtbar werdender Sprungfedern. So lautet das Ende dieser bemerkenswerten Passage:

Der schmale Läufer zieht sich von der Treppe aus durch den Flur, seine schwarzen Kanten gleichen Schienen, und im Dahinschreiten war mir als rollte ich in einem Wagen bis vor die Dachstiege hin. Hier legte ich dann noch einmal die Hände vor mir auf das Geländer und klomm zum vorletzten Ziel, der Kante des Dachbodens, hinauf. Oben angelangt sah ich mein letztes Ziel, die Tür zu meinem Zimmer, vor mir, und auf diese Tür ging ich, unter dem Dachgestühl hinweg, an den hohen viereckigen Holzpfeuern die das Dach tragen, an den Kisten, Körben und Koffern, die unter dem Dachbalken stehen, an dem Turm des Schornsteins vorbei, bis ich die Hand nach der Türklinke ausstrecken konnte, doch dieser Augenblick liegt jetzt schon lange hinter mir, der Augenblick des Türöffnens, des Eintretens, des Entgegennehmens des Bildes des Zimmers, des Schließens der Tür, des Weges zum Tisch, und hinter mir liegt die Zeit die mit der Beschreibung des Weges hierher vergangen ist. Ausgestreckt liege ich jetzt auf meinem Bett.⁸

Wir beobachten hier ein merkwürdiges Ineinanderfallen von radikaler Verlangsamung sowie extremer Zäsurierung der Bewegung auf der einen Seite und einem „Rollen“ und Fahren, einem motorischen Abspulen auf der anderen. Auch hier wird in syntaktischer Hinsicht ein Gestus der Distinktion ins Extrem getrieben, nicht wie bei Thomas Bernhard durch eine hypotaktische Architektur der Aussageordnung, sondern durch das Wuchern der spezifizierenden Appositionen und der raumzeitlichen Unterscheidungen mittels adverbialer Konstruktionen und temporaler Nebensätze – mit dem gegenläufigen Effekt eines Sogs der Repetition.

Erzähltes Gehen als umständliche Form und Form der Umständlichkeit findet sich auch in László Krasznahorkais *Melancholie des Widerstands* (1989), der Vorlage für Béla Tarrs Film *Die Werckmeisterschen Harmonien*. Valuska, die zentrale Figur, ist, motiviert durch seine Tätigkeit als Zeitungsausträger, ein monotoner Geher, Held eines „ewigen Herumlaufens“ und „rastlosen Umherstiefelns“.⁹ Ein frühes Manifest der erzählten Umständlichkeit ist Robert Walsers *Der Spaziergang* (1917). Der hier beschriebene Tag ist ein durch das Gehen buchstäblich zerspreizter Tag. Dieses Gehen ist eine Übung der Dehnungen und Verzögerungen, jede seiner Stationen wirft aus sich neue Erzählgegenstände und ‚Ansprachen‘ des Spaziergängers hervor mit dem Effekt einer Überforderung der narrativen Zeitökonomie. Man könnte es in die paradoxe Formulierung fassen, dass die erzählten Geschehnisse *mit der Langsamkeit des Erzählens nicht Schritt halten*. Erzählt wird von einer Schreibinstanz, die dieses ‚Wachsen‘ des Texts mittels der Prozedur des Spaziergangnotats nicht nur beobachtet, sondern selbst befördert:

⁸ Peter Weiss: *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, Frankfurt a. M. 1960, 17 f.

⁹ László Krasznahorkai: *Melancholie des Widerstands*. Roman. Aus dem Ungarischen von Hans Skirrecki, Zürich 1992, 42.

Ich wittere einen Buchladen samt Buchhändler; ebenso will bald, wie ich ahne und merke, eine Bäckerei mit prahlerischen Goldbuchstaben zur Erwähnung und Geltung gelangen. Vorher aber habe ich noch einen Priester oder Pfarrer zu verzeichnen. Ein radfahrender oder fahrradelnder Stadtchemiker fährt mit freundlichem, gewichtigem Gesicht dicht am Spaziergänger, nämlich an mir, vorüber, ebenso ein Stabs- oder Regimentsarzt. Ein bescheidener Fußgänger darf nicht unbeachtet und unaufgezeichnet bleiben; denn er ersucht mich um gefällige Erwähnung.¹⁰

Neben der Interdependenz von Gehen und Erzählen, sowohl in motivischer als auch in erzählstruktureller Hinsicht, sind ‚Texte die laufen‘ zu diskutieren unter dem Aspekt von Textsorten und Textbildern. Zu fragen wäre nach der Bedeutung des Gehens für die Kardinalunterscheidung von Prosa und Poesie. In der Tat findet sich hier eines der favorisierten Felder poetologischer Metaphorik: die Gegenüberstellung von Prosa als Gehen und Dichtung als Tanzen. Kanonisch geworden ist sie durch Paul Valéry's *Rede über die Dichtkunst*. Wir finden hier ein ganzes Konzert von bekannten Argumenten:

1. das Zweckargument: Der Gang hat, so Valéry, ein „genau umrissenes Ziel“, ist zweckgebunden und erledigt sich gleichsam nach Erreichen von Zweck und Ziel.¹¹
2. das Okkasionalitätsargument: Die örtlichen und körperlichen Bedingungen schreiben, so Valéry, dem Gang Richtung und Geschwindigkeit vor. Alle Eigenschaften des Ganges lassen sich aus diesen „Augenblickbedingungen“ ableiten.¹²
3. das ökonomische Argument: Der Weg des Gehenden sei stets „der Weg des geringsten Kraftaufwands“.¹³
4. das semiotische Argument (oder das Argument der referenziellen Transparenz): „Sie sehen also, dass die Perfektion dieser Rede, deren einzige Bestimmung das Verstandenwerden ist, augenscheinlich in der Leichtigkeit besteht, mit der sie sich in etwas ganz anderes umsetzt, nämlich in Nicht-Sprache.“¹⁴

Das genaue Gegenteil in allen vier Punkten ist für Valéry die Dichtung. Unter slawistischer Perspektive ist Valéry auch deshalb von Interesse, weil er sich gegen d'Alemberts Diktum von der Einfachheit der Prosa als eines Kriteriums für die Qualität von Versen auflehnt.¹⁵ Genau dieses, von Valéry vehement bestrittene d'Alembert'sche Einfachheitsdiktum wird in der russischen Literaturgeschichte zu einer Leitsatz der Prosa-revolution des 19. Jahrhunderts. Aleksandr Puškin zitiert es in seiner Notiz *Über die russische Prosa* (1822), mit dem berühmten Diktum, dass „Genauigkeit und Kürze“

¹⁰ Robert Walser: Der Spaziergang, in: ders.: Dichtungen in Prosa Bd. 5: Komödie, Geschichten und Der Spaziergang, hrsg. von Carl Seelig, Genf/Frankfurt a. M. 1961, 259–343, hier: 263.

¹¹ Paul Valéry: Rede über die Dichtkunst, in: ders.: Zur Theorie der Dichtkunst. Aufsätze und Vorträge. Übertragen von Kurt Leonhard, Frankfurt a. M. 1962, 11–32, hier: 22.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., 23.

¹⁴ Ebd., 25.

¹⁵ Paul Valéry: Probleme der Dichtkunst, in: ders.: Zur Theorie der Dichtkunst. Aufsätze und Vorträge. Übertragen von Kurt Leonhard, Frankfurt a. M. 1962, 33–50, hier: 48.

(„točnost' i kratkost'“) die beiden vornehmsten Eigenschaften der Prosa seien.¹⁶ Prosa als Präzisionsinstrument, das sollte ein wirkmächtiger Topos werden.

Außerdem bemerkenswert ist die Koinzidenz, bis in die Wahl der Metaphern hinein, mit dem russischen Formalismus. Viktor Šklovskij verwendete dieses Bild des Tanzes allerdings in Bezug auf Prosa, genauer gesagt: in Bezug auf das Erzählen:

Der verschlungene Weg, der Weg, auf dem der Fuß die Steine spürt, der zum Ausgangspunkt zurückführende Weg, – das ist der Weg der Kunst. Das Wort kommt zum Wort, das Wort fühlt das Wort wie die Wange die Wange. [...] Auch der Tanz ist ein Gehen, das man empfindet; noch genauer: ein Gehen, das so angelegt ist, dass man es empfindet. Und so tänzeln wir hinter dem Pflug; das geschieht, weil wir pflügen, aber den gepflügten Acker brauchen wir nicht.¹⁷

Šklovskij meint eine ihre eigene Künstlichkeit entblößende literarische Prosa. Wenn man sich den theoretischen Kontext dieses Gedankens vor Augen führt, nämlich die für den russischen Formalismus elementare Unterscheidung von poetischer und prosaischer Sprache, und wenn man zudem eine wirkmächtige Tradition des Vergleichs von Tanz und Dichtung berücksichtigt, so wird klar, was Šklovskijs eigentliches Anliegen ist: eine *Prosa, die sich poetisiert*.

Hier nun stellt sich die Frage, ob die entsprechenden theoretischen Konzepte wie ‚ornamentale Prosa‘ oder ‚poetische Prosa‘, wenn es um positive Setzungen für eine Prosatheorie gehen soll, nicht merkwürdig defensiv und *ex negativo* erscheinen. Sie sind nur am axiologischen Gegenpol orientiert, anstatt einen eigenen aufzustellen. Die Frage, die zu stellen wäre, ist vielmehr, ob es eine Radikalisierung eben jenes *nicht* Tänzerischen, *nicht* Rhythmischen, *nicht* Plastischen, *nicht* Poetischen der Prosa gibt, eine Intensität des schieren Ablaufens und monotonen Repetierens und umständlichen Explizierens. Die Begriffsmetapher des ‚laufenden Texts‘, in der auch die Echos der antik-rhetorischen oratio pedestris oder des *sermo pedestris* nachhallen, ist vielleicht ein erstes, noch etwas hilfloses kognitives Instrument für eine solche Prosatheorie. In deren Fokus steht eine künstlerische Praxis, die sich nicht über Rhythmisierung und Ornamentalisierung, sondern über eine Radikalisierung der Routinen und Automatismen definiert.

Und auch die andere Richtung der Gattungsüberschreitungen ist hier betroffen, das Pendant zur Poetisierung der Prosa: die *Prosaisierung der Poesie*. Zu denken wäre an die Herausforderung einer Poesie, die weniger unter dem Gesetz von Vereinfachung und Ornamententschlackung – und damit ja aber eben immer noch unter der

¹⁶ Alexander Puschkin: Über die russische Prosa, in: ders.: Gesammelte Werke. Fünfter Band. Aufsätze und Tagebücher. Übersetzt von Fritz Mierau, Frankfurt a. M. 1973, 17 f., hier: 18. – Aleksandr Puškin: O proze, in: ders.: Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomach. Izdanie vtoroe, tom sed'moj: Kritika i publicistika, Moskau 1958, 14–16, hier: 15.

¹⁷ Viktor Šklovskij: Der Zusammenhang zwischen den Verfahren der Sujetfügung und den allgemeinen Stilverfahren, in: Jurij Striedter (Hrsg.): Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, München 1969, 37–121, hier: 37.

heuristischen Prämisse ihrer typologischen Differenz zur Prosa – entsteht, sondern die *ausgerechnet, justament* das, was ihre typologische Differenz markieren soll, die Versform, ihrer Differenzqualität beraubt. Das, was auf den ersten Blick so aussehen mag wie freie Verse, sind dann eben keine Verse mehr, sondern es ist gegliederte – und qua solcher Gliederung: schwerfällig wachsende, klebrige, umständliche, stolpernde statt tanzende, sich verhaspelnde, übertrieben explizite, redundanzengierige – Prosa. Und was missverstanden werden könnte als Prosaisierung von Poesie im Sinne der formalen Entschlackung und der referenziellen Prägnanz, eben von „Kürze und Genauigkeit“, das ist in Wirklichkeit ein zeitraubendes Freisetzen, ein Loslassen des langen und langwierigen Abrollens einer Rede, die gerade durch ihre Selbstaugmentierung Entleerung performiert.

Hier sei als Beispiel eines solchen ‚scheinpoetischen‘ Gehtexts Kirill Medvedevs *Alles ist schlecht* (*Vsë plocho*, 2000) zur Gänze angeführt:

ich glaube ich spürte
den Sinn der Leere,
als ich kürzlich
den Rozhdestwenskij-Boulevard entlang ging
an den Häusern vorbei
und plötzlich spürte ich
so eine Leere,
die sich mir eröffnete
in den Lücken zwischen den Häusern;
ich spürte sofort,
dass es diese Leere an dieser Stelle
vorher nicht gegeben hatte,
doch ich konnte lange
nicht verstehen,
was vorher an dieser Stelle
gewesen war;
dann erinnerte ich mich
daran dass
hier
neben einem Kloster
vor zwei Tagen
Mönche Bäume gefällt hatten,
aber zunächst hatte ich dem keine Beachtung geschenkt
und war geradewegs
unter einem Baum hergegangen,
den sie schon angesägt hatten
und der
jeden Moment
auf den Bürgersteig fallen musste; und dann,
als ich schon fast vorbeigegangen war, schaute ein Mönch,
der ein wenig abseits stand,
mich an
und schüttelte den Kopf,

weil der Baum, den sie sägten, mich hätte
 erschlagen können;
 und nun
 als ich an dieser Stelle
 vorbeikam
 spürte ich
 diese Leere
 die sich von dort auf mich zu bewegte,
 ich spürte
 so eine bannende Bresche
 an der Stelle der Bäume,
 und in dem Moment
 hatte ich eine sehr klare Vorstellung von den Bäumen,
 die dort gestanden hatten
 und denen ich
 keine Beachtung geschenkt hatte
 als ich vorbeigegangen war,
 und im selben Moment spürte ich
 ihr Geräusch und ihren Geruch –
 und ich dachte,
 damit
 sich etwas ereigne
 (ein Erlebnis, eine innere
 Erschütterung,
ein Bersten –
 eine Schieflage,
 ein seelischer Krampf,
 ein Stoß,
 vielleicht
 ein Höllensprung),
 müsse sich zuvor etwas anderes
 ereignen –
 offensichtlich muss zuerst eine Leere
 aufblitzen
 wie eine Halluzination,
 mir scheint, dass sich zuerst
 etwas öffnen
 und schmerzend einbrechen muss
 weil
 der menschliche Geist
 (die Maschinerie des menschlichen Geistes,
 seine kapriziöse platzraubende
 Maschinerie)
 genau dort
 zu arbeiten beginnt,
 wo man dem Menschen
 etwas genommen hat –
 d. h., im Prinzip, an einem *leeren*
 Ort

(es wäre zu wünschen, dass man ihm etwas,
 dem er keinen Wert gab, genommen hat,
 oder besser noch etwas
 wovon er überhaupt
 nichts wusste)
 nach diesem Erlebnis,
 das mit der Leere verbunden war,
 die sich mir eröffnet hatte
 an der Stelle der gefälltten Bäume,
 verstand ich, so scheint mir,
 ziemlich gut
 den Sinn der Leere¹⁸

Spulen Gehen

Ein emphatischer Begriff von Prosa im Zeichen des Laufens greift nicht nur über Schriftbildformate des Fließtexts hinaus, sondern auch über textuelle, oder zumindest ausschließlich textuelle Präsentationsformen. Prosa kennzeichnet dann auch einen bestimmten Umgang mit Materien, mit Textmaterien ebenso wie mit Dingmaterien und Körpermaterien. Es gibt besondere Affinitäten zu Dingen, Instrumenten, Anlagen und Installationen des Ablaufens. Installationsprosa – das wäre etwa das Video *Der Lauf der Dinge* (1987) von Peter Fischli und David Weiss: eine lange Folge von Objekten, die in nichts anderem besteht als den physikalischen und chemischen Kettenreaktionen ihrer Bewegung.¹⁹ Texte können auch selbst zu dinglichen Objekten eines Ablaufens werden, etwa in konzeptualistischen Textserien wie den Kartenfolgen Lev Rubinštejns.

Ein markantes Bild – und reales Instrument – solcher repetitiver Abläufe ist die Spule. Die Spule realisiert eine Form des Iterativen und Repetitiven, die wenig zu tun hat mit dem Konzept von Wiederholung, das für die Poesie gilt: jener „rückkehr in die ausgangslage des verses, die sich durch das ganze gedicht wiederholt“, verstanden als schriftmediales „Symptom“ einer „Spannung zwischen Stillstand und Fließen“.²⁰ Für spulende, abspulende Prosa sind Wiederholungsstrukturen der Reversibilität und polare Dynamiken (Stillstand und Fließen) unzutreffend. Es geht auch weniger um Rede- oder Bewusstseinsströme. Eher geht es um Intensitäten des Rollens, des Auf- und Abrollens.

¹⁸ Kirill Medvedev: Alles ist schlecht, in: ders.: Antifaschismus für alle. Essays Gedichte Manifeste, hrsg. und übers. von Matthias Meindl und Georg Witte, Berlin 2019, 28–30. Russische Originalfassung: Kirill Medvedev: Vse plocho. Moskau 2000. Auch unter: <http://www.vavilon.ru/texts/medvedev1.html> [konstuliert am 10.02.2021].

¹⁹ Peter Fischli, David Weiss: Der Lauf der Dinge. PAL-DVD, Zürich/Luzern 1987/2005.

²⁰ Franz Mon: zur poesie der fläche, in: Eugen Gomringer (Hrsg.): konkrete poesie, Stuttgart 1991, 169–172, hier: 170.

Man denke an ein Spulenwesen wie Odradek aus Franz Kafkas *Die Sorge des Hausvaters*, das man „mit nachschleifendem Zwirnsfaden die Treppe hinunterkollern“ sieht.²¹

Die libidinösen Potentiale solcher Spulungshandlungen haben Sigmund Freud (im berühmten „Fort-Da“-Spiel) und Walter Benjamin (im Vergleich des „Rauschglücks“ mit dem Abrollen eines Fadenknäuels) beschrieben. Benjamins Haschisch-Essay ist dabei von besonderem Interesse, weil hier ein expliziter Bezug zur Prosa hergestellt wird:

Man müsste, um den Rätseln des Rauschglücks näher zu kommen, über den Ariadnefaden nachdenken. Welche Lust in dem bloßen Akt, einen Knäuel abzurollen. Und diese Lust ganz tief verwandt mit der Rauschlust wie mit der Schaffenslust. Wir gehen vorwärts; wir entdecken dabei aber nicht nur die Windungen der Höhle, in die wir uns vorwagen, sondern genießen dieses Entdeckerglück nur auf dem Grunde jener anderen rhythmischen Seligkeit, die da im Abspulen eines Knäuels besteht. Eine solche Gewissheit vom kunstreich gewundenen Knäuel, das wir abspulen – ist das nicht das Glück jeder, zumindest prosaförmigen, Produktivität? Und im Haschisch sind wir genießende Prosawesen höchster Potenz.²²

Prosa – und Gehen. Gehen und Spulen. Im Bild des Ariadnefadens kommen sie zusammen. Hier öffnet sich, jenseits des Glücks, ein furchterregender mythischer Horizont. Das Bild des spulenden Gehens entfaltet vor diesem Horizont seine existenzielle und politische Dimension. Es geht um Orientierung und Desorientierung. Um Übersicht und Blindheit. Es geht um Macht: Wer hält wen am Faden? Wer führt wen, und wer folgt wem? Hier müsste eigentlich ein ganzes Kapitel über die Prozeduren des folgenden und verfolgenden Gehens eingeschoben werden – von Edgar Allan Poe's *Man in the Crowd* (1840) bis zu Christopher Nolan's Film *Following* (1998). Man denke auch an das schon erwähnte Kapitel aus Paul Auster's *City of Glass*. Der Erzähler ist hier nicht einfach ein Gehender, sondern der Verfolger eines Gehenden. Es ist gerade dieses sture Nachfolgen, und wie sich später ja dann herausstellen wird, Nachlesen und Nachschreiben der Schritte seines Protagonisten, das ihn den verstörenden Unterschied zu seinen eigenen üblichen Spaziergängen, dem „wandering“ als einer Form der „mindlessness“, spüren lässt.²³ Es geht immer um Politiken des Bindens und Entbindens. Was ist, wenn der Faden reißt? Michel Foucault hat diesen Gedanken zu einer Phantasie entfaltet, in der ein Kernmythologem und -ideologem der „Identität, Erinnerung und Wiedererkennung“, die *Bindung*, implodiert.²⁴

²¹ Franz Kafka: *Die Sorge des Hausvaters*, in: ders.: *Sämtliche Erzählungen*, hrsg. von Paul Raabe, Frankfurt a. M. 1969, 139 f., hier: 140.

²² Walter Benjamin: *Haschisch in Marseille*, in: ders.: *Über Haschisch. Novellistisches, Berichte, Materialien*, hrsg. von Tilman Rexroth, Frankfurt a. M. 1972, 31–54, hier: 51.

²³ Paul Auster: *City of Glass*, in: ders.: *The New York Trilogy. City of Glass. Ghosts. The Locked Room*, London 1987, 1–133, hier: 61.

²⁴ „Ariadne war es müde, auf Theseus Wiederkehr aus dem Labyrinth zu warten, auf seinen monotonen Schritt zu lauern und sein Gesicht unter all den flüchtigen Schatten wieder zu erkennen. Ariadne hat sich erhängt. An der aus Identität, Erinnerung und Wiedererkennung verflochtenen Schnur dreht sich der Körper nachdenklich um sich selbst. Der Faden ist gerissen und Theseus kommt

Abschließend einige Bemerkungen zur Moskauer Aktionskunst, die eine Lauf- und Spulungskunst ist. Hinsichtlich des soeben erwähnten Sujets eines ‚folgenden‘ Gehens ist zunächst die Aktion *Für N. Alekseev* (*N. Alekseevu*, 1981) erwähnenswert. Hier wurde einem Mitglied der Gruppe, dem im Titel genannten Nikita Alekseev, „vorgeschlagen“, dem Gruppenmitglied Andrej Monastyrskij in einem Abstand von 20 Metern ca. drei Stunden lang während dessen Gang durch die Straßen Moskaus zu folgen.²⁵

Es gibt kaum eine Aktion der Gruppe „Kollektive Aktionen“, in der nicht irgendwelche Spulen, Knoten, umständliche Gestelle, die von Bindfäden und Schnüren in Bewegung gehalten werden, eine Rolle spielen. In der Aktion *Zeit der Handlung* (*Vremja dejstvija*, 1978) wurden die auf einem Feld versammelten Teilnehmer aufgefordert, eine Schnur, die zuvor von den Veranstaltern auf einer im gegenüberliegenden Wald versteckten Spule aufgerollt worden war, heranzuziehen (Abb. 5–7). Die Schnur war 7000 Meter lang, das Heranziehen dauerte 1 ½ Stunden. In der Aktion *Teilung* (*Razdelenie*, 1983) erschien eine Person aus einer Waldschneise und zog mehrere Fäden hinter sich her, die sich von einer Spulenlatte auf ihren Schultern abwickelten (Abb. 8).

Abb. 5–7: Gruppe Kollektive Aktionen, *Zeit der Handlung* (1978)

nicht wieder. Er rennt und rast, taumelt und tanzt durch die Gänge, Tunnels, Keller, Höhlen, Kreuzwege, Abgründe, Blitze und Donner.“ Michel Foucault, *Der Ariadnefaden ist gerissen*, in: Gilles Deleuze, Michel Foucault: *Der Faden ist gerissen*. Aus dem Französischen von Walter Seitter und Ulrich Raulf, Berlin 1977, 7–12, hier: 7.

25 Kollektivnye dejstvija: Poezdki za gorod, Moskau 1998, 128.

Abb. 8: Gruppe Kollektive Aktionen, Teilung (1983)

Mit dieser Fadenschleppe durchschritt und durchteilte die Person die Gruppe der auf dem Feld wartenden Zuschauer. In der Aktion *Drehtrommel* (Vorot, 1985) wurden sechs über ein Feld verlaufende Angelschnüre, deren Enden, wiederum für die Zuschauer nicht sichtbar, an Bäumen festgemacht waren, so lange auf eine Drehtrommel gewickelt (ca. 1 Stunde lang), bis sie schließlich anspannten und zerrissen.

Immer ist es ein Gehen, das mit dem Spulen verbunden ist. In der Aktion *Zehn Erscheinungen* (Desjat' pojavlenij, 1981) wurden zehn Teilnehmer zu einem Brett in der Mitte eines verschneiten Feldes geführt, auf dem Fadenspulen befestigt waren. Die Teilnehmer erhielten je einen der aufgespulten Fäden und bekamen den Auftrag, sich radial von diesem Zentrum aus fortzubewegen, indem sie dabei ihren Faden hinter sich herzogen (also von der Spule abzogen) und aufwickelten (Abb. 9–10). Die Fäden waren lang genug (ca. 400 Meter), dass jeder Teilnehmer mit seinem Faden bis in den das Feld umgrenzenden Wald hineinkommen konnte. Dort irgendwo gelangte dann das Ende des Fadens in die Hände der wickelnden Person. Es war mit einer angeklebten Notiz versehen, auf der Titel und Autoren der Aktion vermerkt waren.

Nicht nur Gehen und Spulen fallen hier zusammen, sondern Gehen, Spulen und Erzählen. Das wird in den Erzählungen der Aktionsteilnehmer deutlich. Ich zitiere aus der Erzählung des Moskauer Dichters Vsevolod Nekrasov. Hier kommt der Ariadnefaden wieder ins Spiel:

Zuerst ist es ein seltsames Bild – auf Kommando ziehen zehn Figuren an zehn Fadenenden und machen sich wer weiß warum in die Richtung auf, die man ihnen gezeigt hat. Im ersten Moment ist nicht nur der Faden ganz schön gespannt, sondern die ganze Situation. Das ist noch keine Abhängigkeit, sondern einfach ein Kommando – los! Und du gehst los. Aber nur im ersten Moment, und mit dem *zweiten* fängt alles erst an. Du gehst und findest das interessant. Es ist kein Interesse an einer Intrige – was dort passieren könnte (etwas Besonderes wohl kaum), es ist ein interessanteres Interesse: Es ist für sich selbst interessant, dass du gehst, wie du gehst, wie der Faden sich bewegt ... Zuerst der Faden über dem Feld und die Spuren im Schnee – das ist die reinste Graphik auf einem Blatt Papier. Im Wald läuft der Faden nicht mehr so über den Schnee, er läuft jetzt mehr über Äste, Bäume – das ist schon keine Graphik mehr, das ist eher avantgardistisch, Wald-Art, ich weiß nicht was – auf jeden Fall die reinste Gegenständlichkeit. Und die

Abhängigkeit steht in Frage – die Lichtung und die Chefs sind nicht mehr zu sehen, die Spule auch nicht. Der Faden ist schon abgewickelt – und dann kommt die dritte Stufe, der Faden ist verpuppt, in der Tasche, mit dem Faden ist man fertig, er bindet nicht mehr. Die Abhängigkeit ist beendet.²⁶

Auf der Grenze zwischen Text, Aktion und Installation befinden sich einige Objekte Andrej Monastyrskijs, Mitglied der „Kollektiven Aktionen“. Eines heißt Haspel (*Motalka*, 1981). Es besteht aus zwei länglichen schwarzen Kartons, deren einer in einer dicken Schicht mit schwarzem Faden umwickelt ist. Auf den anderen, offenen Karton ist ein Anleitungstext geklebt: „Einige Worte, die zu diesem Text in Beziehung stehen, findet man auf dem anderen Karton, nachdem man zuvor den Faden von jenem auf diesen Karton gewickelt hat“. Hat man diese Instruktion befolgt, wird man auf dem nun mehr frei gewickelten Karton, dem, von dem man den Faden abgewickelt hat, eine weitere Textinstruktion entdecken: die Aufforderung, „bevor man den Faden auf diesen Karton wickelt“, seinen Namen und das aktuelle Datum darauf einzutragen.²⁷ Hier wird die Spulung, als ein endloses Hin und Zurück, zur realisierten Metapher der Lektüre. Das Lesen – als ein Fortschreiten von Wort zu Wort – materialisiert sich hier in der repetitiven Motorik des Spulens. Lesen wird zur ‚Manipulation‘ und ‚Machenschaft‘ im doppelten Sinn dieser Wörter: im Sinne des Motorisch-Handgreiflichen, aber auch im Sinne des Tricks und der Finte.

Abb. 9–10: Gruppe Kollektive Aktionen, Teilung (1983)

²⁶ Wsewolod Nekrassow: Zehn Erscheinungen, in: Günter Hirt, Sascha Wonders (Hrsg./Übers.): Bildbeschreibungen – Moskauer Konzeptualismus, Teil III, Schreibheft 42 (1993), 60–67, hier: 64. – Russisch in: Kollektivnye dejstvija: Poezdki za gorod, Moskau 1998, 154–162, hier: 159.

²⁷ Andrej Monastyrskij: *Motalka* (1981). In: Kollektivnye dejstvija: Poezdki za gorod, Moskau 1998, 184.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1–3:** Paul Auster, *City of Glass*.
Quelle: Paul Auster: The New York Trilogy. City of Glass. Ghosts. The Locked Room, London 1987, 67, 68, 69.
- Abb. 4:** Samuel Beckett, *Quad*.
Quelle: <https://www.pinterest.ie/pin/357051076687598585/> [konsultiert am 25.11.2020].
- Abb. 5–7:** Gruppe Kollektive Aktionen, *Zeit der Handlung* (1978).
Quelle: Moscow Conceptualism. Russian Conceptual Art (conceptualism.letov.ru): <http://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS-10.htm> [konsultiert am 3.6.2019].
- Abb. 8:** Gruppe Kollektive Aktionen, *Teilung* (1983).
Quelle: Moscow Conceptualism. Russian Conceptual Art (conceptualism.letov.ru): <http://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS-26.htm> [konsultiert am 3.6.2019].
- Abb. 9, 10:** Gruppe Kollektive Aktionen, *Zehn Erscheinungen* (1981).
Quelle: Moscow Conceptualism. Russian Conceptual Art (conceptualism.letov.ru): <http://conceptualism.letov.ru/KD-ACTIONS-16.htm> [konsultiert am 3.6.2019].