

Suhrkamp Verlag

Leseprobe



Deleuze, Gilles
Kritik und Klinik

Aus dem Französischen von Joseph Vogl

© Suhrkamp Verlag
edition suhrkamp 1919
978-3-518-11919-8

es 1919

edition suhrkamp

Neue Folge Band 919

Aesthetica

Herausgegeben von Karl Heinz Bohrer

Literatur ist für Gilles Deleuze ein beständiges und nicht abschließbares Werden, ein Prozess, der sich fundamental von allen Formen der Nachahmung einer gegebenen Wirklichkeit unterscheidet. Folgerichtig stellt er in diesen Texten u. a. zu Lewis Carroll, Beckett, Sacher-Masoch, Whitman, Melville, aber auch Philosophen wie Kant, Heidegger, Nietzsche und Spinoza keine »Literaturtheorie« oder »seine« Literaturtheorie dar. Scheinbar naiv und realistisch wird Literatur hier als etwas für das wirkliche Leben eminent Wichtiges begriffen, das unmittelbar Gesundheit und Krankheit des Lesers wie des Schriftstellers betrifft und das in innigem Zusammenhang mit dem Philosophieren steht.

Gilles Deleuze, geboren 1925, lehrte Philosophie in Paris, wo er 1995 starb. Im Suhrkamp Verlag liegen von ihm u. a. vor: *Foucault* (stw 1023), *Das Bewegungs-Bild. Kino 1* (stw 1288), *Das Zeit-Bild. Kino 2* (stw 1289), *Logik des Sinns* (es 1707), *Die Falte. Leibniz und der Barock* (1995).

Gilles Deleuze
Kritik und Klinik

*Aus dem Französischen
von Joseph Vogl*

Suhrkamp

Titel der Originalausgabe:
Critique et clinique

3. Auflage 2015

Erste Auflage 2000

edition suhrkamp 1919

Neue Folge Band 919

© Les Editions Minuit, Paris 1993

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2000

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Jung Satzcentrum, Lahnau

Printed in Germany

Umschlag gestaltet nach einem Konzept

von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-11919-8

Inhalt

Vorwort 9

- Kap. 1* Die Literatur und das Leben 11
Kap. 2 Louis Wolfson oder das Verfahren 18
Kap. 3 Lewis Carroll 35
Kap. 4 Der größte Film Irlands (Becketts »Film«) 37
Kap. 5 Über vier Dichterformeln, die die Philosophie Kants
zusammenfassen könnten 41
Kap. 6 Nietzsche und Paulus, Lawrence und
Johannes von Patmos 52
Kap. 7 Sacher-Masochs Re-Präsentation 74
Kap. 8 Whitman 78
Kap. 9 Was die Kinder sagen 85
Kap. 10 Bartleby oder die Formel 94
Kap. 11 Ein verkannter Vorläufer Heideggers:
Alfred Jarry 124
Kap. 12 Das Geheimnis der Ariadne nach Nietzsche 136
Kap. 13 Stotterte er... 145
Kap. 14 Schmach und Ruhm: T. E. Lawrence 155
Kap. 15 Schluss mit dem Gericht 171
Kap. 16 Platon, die Griechen 184
Kap. 17 Spinoza und die drei »Ethiken« 187

Drucknachweise 205

»Die guten Bücher sind in einer Art
Fremdsprache geschrieben.«

Marcel Proust, *Gegen Sainte-Beuve*

Vorwort

Diese Sammlung von teils unveröffentlichten, teils schon erschienenen Texten gruppiert sich um eine Reihe von Problemen. Um das Problem des *Schreibens*: Der Schriftsteller erfindet, wie Proust sagt, innerhalb der Sprache eine neue Sprache, eine Fremdsprache gewissermaßen. Er fördert neue grammatikalische oder syntaktische Mächte zutage. Er reißt die Sprache aus ihren gewohnten Bahnen heraus und lässt sie *delirieren*. Aber das Problem des Schreibens lässt sich auch nicht von einem Problem des *Sehens* oder *Hörens* trennen: Wenn nämlich eine neue Sprache in der Sprache entsteht, so strebt das Sprachliche insgesamt einer »asyntaktischen«, »agrammatikalischen« Grenze zu oder kommuniziert mit seinem eigenen Außen.

Die Grenze liegt nicht außerhalb der Sprache, sie ist deren Außen: Sie besteht aus einem nicht-sprachlichen Sehen und Hören, das aber einzig von der Sprache ermöglicht wird. Es gibt darum eine Malerei und eine Musik, die zum Schreiben gehören wie Farb- und Klangeffekte, die sich über die Wörter erheben. Man sieht und man hört durch die Wörter, zwischen den Wörtern hindurch. Beckett sprach davon, »Löcher« in die Sprache zu »bohren«, um das zu sehen oder zu hören, »was dahinter hockt«. Von jedem Schriftsteller gilt: Er ist ein Sehender, ein Hörender, »schlecht gesehen schlecht gesagt«, er ist Kolorist und Musiker.

Dieses Hören und dieses Sehen sind keine Privatsache, sie bilden vielmehr die Gestalten einer Geschichte und einer Geographie, die stets von neuem erfunden werden. Sie werden durch das Delirium erfunden, durch das Delirium als *Prozess*, der die Wörter von einem Ende des Universums zum anderen treibt. Sie sind Ereignisse an der Grenzlinie der Sprache. Wenn aber das Delirium dem *klinischen Zustand* verfällt, so öffnen sich die Wörter nirgendwohin, man hört oder sieht nichts mehr durch sie hindurch, es sei denn eine Nacht, die ihre Geschichte, ihre Farben und ihre Gesänge verloren hat. Literatur ist ein Zustand der Gesundheit.

Diese Probleme zeichnen eine Reihe von Wegen vor. Die hier abgedruckten Texte und die behandelten Autoren sind derartige Wege. Die einen sind kurz, die anderen länger, aber sie überkreuzen sich, führen immer wieder an denselben Orten vorbei, laufen

aufeinander zu oder auseinander, und jeder von ihnen öffnet einen Blick auf weitere. Manche sind Sackgassen, die die Krankheit verschlossen hat. Jedes Werk ist eine Reise, eine Fahrt, aber es durchläuft diesen oder jenen äußeren Weg nur kraft innerer Wege und Bahnen, aus denen es besteht und die seine Landschaft oder sein Konzert bilden.

Erstes Kapitel

Die Literatur und das Leben

Schreiben bedeutet sicherlich nicht, dass man einem erlebten Stoff eine (Ausdrucks-) Form aufzwingt. Die Literatur gehört eher zum Formlosen oder Unfertigen, wie Gombrowicz es gesagt und getan hat. Schreiben ist eine Sache des Werdens, stets unfertig, stets im Entstehen begriffen, und lässt jeden lebbaren oder erlebten Stoff hinter sich. Es ist ein Prozess, das heißt ein Weg, der sich dem Leben öffnet und das Lebbare und Erlebte durchquert. Das Schreiben ist untrennbar vom Werden: Im Schreiben geschieht ein Frau-Werden, ein Tier- oder Pflanze-Werden, ein Molekül-Werden bis hin zum Unwahrnehmbar-Werden. Diese Werdensprozesse verknüpfen einander und folgen damit einer besonderen Abstammungslinie wie in einem Roman von Le Clézio, oder sie koexistieren auf allen Ebenen und folgen den Schleusen, Schwellen und Zonen, aus denen das gesamte Universum besteht, wie in dem gewaltigen Werk Lovecrafts. Das Werden verläuft nicht in die Gegenrichtung, und man wird nicht Mensch, sofern sich der Mensch als eine dominierende Ausdrucksform darstellt mit dem Anspruch, sich jedem Stoff aufzuzwingen, während Frau, Tier oder Molekül stets eine Flucht Komponente besitzen, die sich der in ihnen enthaltenen Formalisierung entzieht. Die Scham, ein Mensch zu sein – gibt es einen besseren Grund zum Schreiben? Selbst eine Frau muss Frau-werden, wenn sie wird, und dieses Werden hat nichts mit einem Status zu tun, auf den sie sich berufen könnte. Werden heißt nicht eine Form erlangen (Identifikation, Nachahmung, Mimesis), sondern die Zone einer Nachbarschaft, Ununterscheidbarkeit oder Nicht-Differenzierung finden, so dass man sich nicht mehr von *einer* Frau, von *einem* Tier oder *einem* Molekül unterscheiden kann: Diese sind nicht ungenau oder allgemein, sondern unvorhergesehen, nicht-vorgegeben und um so weniger in einer Form bestimmt, als sie sich in einer bloßen Menge singularisieren. Man kann eine Nachbarschaftszone mit allem Möglichen einrichten, vorausgesetzt man schafft dazu die literarischen Mittel wie am Beispiel der Aster bei André Dhôtel. Zwischen den Geschlechtern, Gattungen oder

Reichen passiert etwas.¹ Das Werden geschieht stets »zwischen« oder »unter«: Frau unter Frauen oder Tier zwischen anderen Tieren. Der unbestimmte Artikel aber entfaltet seine Macht nur dann, wenn der Term, den er werden macht, durch sich selbst der formalen Merkmale beraubt ist, die einen von *dem*, von *der* sprechen lassen (von »dem Tier hier«...). Wenn Le Clézio Indianer wird, so ist dies ein stets unvollkommener Indianer, der nicht weiß, wie man »den Mais anbaut oder eine Piroge haut«: Er tritt eher in eine Nachbarschaftszone ein, als dass er formale Merkmale erwirbt.² Ebenso der große Olympiaschwimmer bei Kafka, der nicht schwimmen konnte. Jede Schreibweise enthält eine Athletik, diese Athletik aber, die keineswegs die Literatur mit dem Sport versöhnt oder aus dem Schreiben eine Art Olympiade macht, wird in der Flucht und in der Abwesenheit des Organischen trainiert: ein Sportler in seinem Bett, sagte Michaux. Man wird umso mehr Tier, als das Tier stirbt; und im Gegensatz zu einem spiritualistischen Vorurteil weiß gerade das Tier zu sterben und hat ein Gespür oder eine Vorahnung davon. Lawrence zufolge beginnt die Literatur mit dem Tod des Stachelschweins oder, Kafka zufolge, mit dem Tod des Maulwurfs: »unsere armen roten Füßchen für zartes Mitleid emporgestreckt«. Man schreibt für die sterbenden Kälber, sagte Moritz.³ Die Sprache muss zwangsläufig auf weibliche, tierhafte, molekulare Abwege geraten, und jeder Abweg ist ein tödliches Werden. Es gibt keine gerade Linie, weder in den Dingen noch in der Sprache. Die Syntax ist die Gesamtheit von notwendigen Abwegen, die stets von neuem geschaffen werden, um das Leben in den Dingen sichtbar zu machen.

Schreiben heißt nicht seine Erinnerungen erzählen, seine Reisen, seine Lieben und seine Trauer, seine Träume und seine Phantasmen. Es bleibt sich gleich, ob man an einem Überschuss an

1 Vgl. André Dhôtel, *Terres de mémoire*, Paris 1979 (über ein Astern-Werden in *La Chronique fabuleuse*, Paris 1960, S. 225).

2 Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Hai*, Paris 1987, S. 5. In seinem ersten Roman, *Le procès-verbal* (*Das Protokoll*, München 1965), stellte Le Clézio fast exemplarisch eine Person dar, die in einem Frau-Werden, dann in einem Ratte-Werden, schließlich in einem Unwahrnehmbar-Werden begriffen ist, in dem sie sich auflöst.

3 Karl Philipp Moritz, *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*, in: *Die Schriften in dreißig Bänden*, hg. von Petra und Uwe Nettelbeck, Bd. 16, Nördlingen 1987, S. 38-39; vgl. dazu J.-C. Bailly, *La légende dispersée, anthologie du romantisme allemand*, Paris 1976, S. 38.

Realität oder Einbildungskraft krank: In beiden Fällen ist es das ewige Papa-Mama, die ödipale Struktur, die man ins Reale projiziert oder ins Imaginäre introjiziert. In einer infantilen Vorstellung von der Literatur wird man am Ende der Reise wie im Innersten des Traums einen Vater suchen. Man schreibt für sein Vater-Mutter. Marthe Robert hat diese Infantilisierung, diese Psychoanisierung der Literatur bis ins Äußerste getrieben, indem sie dem Romancier nur die Wahl zwischen Bastard und Findelkind ließ.⁴ Selbst das Tier-Werden ist nicht gefeit vor einer ödipalen Reduktion der Art »meine Katze, mein Hund«. Wie Lawrence es sagt: »Wenn ich eine Giraffe bin, und die Durchschnittsengländer, die über mich schreiben, manierliche Hunde sind, dann ist es klar, dass die Tiere verschieden sind. [. . .]. Das Tier, das ich bin, missfällt Dir instinktiv«.⁵ Allgemein lässt sich bemerken, dass die Phantasmen das Unbestimmte nur als die Maske eines Personalen oder eines Possessiven verhandeln: »ein Kind wird geschlagen« verwandelt sich sogleich in »mein Vater hat mich geschlagen«. Die Literatur aber folgt dem umgekehrten Weg und entsteht nur, indem sie unter den scheinbaren Personen die Macht eines Unpersönlichen entdeckt, das keineswegs eine Allgemeinheit, sondern eine äußerste Singularität ist: ein Mann, eine Frau, ein Tier, ein Bauch, ein Kind . . . Als Bedingung des literarischen Aussageakts dienen nicht die ersten beiden Personen; die Literatur beginnt nur dann, wenn in uns eine dritte Person entsteht, die uns der Fähigkeit »ich« zu sagen beraubt (das »Neutrale« Blanchots).⁶ Gewiss sind die literarischen Personen vollkommen individuiert, sind weder vage noch allgemein; aber alle ihre individuellen Merkmale erheben sie zu einer Vision, die sie in ein Indefinites als ein für sie übermächtiges Werden fortreißt: Ahab und die Vision Moby Dicks. Der Geizige ist keineswegs ein Typus, seine individuellen Merkmale (eine junge Frau lieben usw.) verschaffen ihm vielmehr den Zugang zu einer Vision, er

4 Marthe Robert, *Roman des origines et origines du Roman*, Paris 1972.

5 David Herbert Lawrence, Brief an J. M. Murry, 20. Mai 1929, in: *Briefe*, Zürich 1979, S. 301.

6 Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris 1980, S. 29-30, und *L'entretien infini*, Paris 1969, S. 563-564: »Etwas stößt [den Personen] zu, das sie nur fassen können, wenn sie auf die Macht, Ich zu sagen verzichten.« Die Literatur scheint hier die linguistische Konzeption zu widerlegen, die in den *shifters* und insbesondere in den beiden ersten beiden Personen gerade die Bedingung für eine Äußerung erkennt.

sieht das Gold, und zwar so, dass er auf einer Hexenlinie zu entfliehen beginnt, auf der er die Macht des Indefiniten gewinnt – ein Geiziger . . ., etwas Gold und noch mehr Gold . . . Es gibt keine Literatur ohne Fabulieren, das Fabulieren, die Fabulierfunktion aber besteht, wie Bergson erkannt hat, nicht in der Imagination oder Projektion eines Ich. Sie reicht eher an jene Visionen heran, sie erhebt sich bis hin zu jenem Werden oder jenen Mächten.

Man schreibt nicht mit seinen Neurosen. Die Neurose, die Psychose öffnen dem Leben keinen Weg, sie sind vielmehr Zustände, in die man verfällt, wenn der Prozess unterbrochen, behindert, blockiert ist. Die Krankheit ist nicht Prozess, sondern dessen Abbruch wie im »Fall Nietzsche«. Darum ist der Schriftsteller auch kein Kranker, sondern Arzt, Arzt seiner selbst und der Welt. Die Welt ist die Gesamtheit der Symptome, in denen die Krankheit mit dem Menschen verschmilzt. Die Literatur erscheint dann als ein Werk der Gesundheit: Nicht dass der Schriftsteller zwangsläufig eine große Gesundheit besitzen würde (es herrscht hier dieselbe Doppeldeutigkeit wie in der Athletik); er genießt vielmehr eine unwiderstehliche kleine Gesundheit, die daher rührt, dass er Dinge gesehen und gehört hat, die allzu groß, allzu mächtig für ihn sind, ihm den Atem verschlagen und ihn erschöpfen, wenn er sie durchlebt – wobei sie ihm dennoch Werdensprozesse gewähren, die im Bann einer üppigen Gesundheit unmöglich gewesen wären.⁷ Von dem, was er gesehen und gehört hat, kehrt der Schriftsteller mit geröteten Augen und durchlöcherter Trommelfell zurück. Welche Gesundheit würde ausreichen, um das Leben überall dort zu befreien, wo es durch den Menschen und im Menschen eingesperrt ist, durch die und in den Organismen und Gattungen? Es ist die kleine Gesundheit Spinozas, sofern sie anhält und bis zum Schluss von einer neuen Vision zeugt, auf die hin sie sich im Vorüberziehen öffnet.

Die Gesundheit als Literatur, als Schreiben besteht in der Erfindung eines Volks, das fehlt. Es gehört zur Fabulierfunktion, ein Volk zu erfinden. Man schreibt nicht mit seinen Erinnerungen, es sei denn man macht sie zum kollektiven Ursprung und Ziel eines

7 Zur Literatur als einer Sache der Gesundheit, allerdings nur für die, die sie nicht oder nur als eine anfällige besitzen, vgl. Henri Michaux, Nachwort zu »Mes propriétés«, in: *La nuit remue*, Paris 1948, und Le Clézio, *Hai*, a. a. O., S. 7: »Eines Tages wird man vielleicht wissen, dass es keine Kunst, sondern nur Medizin gab.«

kommenden Volks, das noch dort, wo es verraten und verleugnet wurde, verborgen liegt. Die amerikanische Literatur besitzt jene außerordentliche Macht zur Erzeugung von Schriftstellern, die ihre eigenen Erinnerungen zu erzählen vermögen, aber als die eines universalen Volks, das sich aus den Emigranten aller Länder zusammensetzt. Thomas Wolfe »umschließt in seinem Schreiben ganz Amerika, sofern es sich in der Erfahrung eines einzigen Menschen entdecken lässt«. ⁸ Allerdings ist dies kein Volk, das zur Weltherrschaft berufen wäre. Es ist ein kleines, auf ewig minderes Volk, das von einem Revolutionär-Werden erfasst wird. Vielleicht existiert es nur in den Atomen des Schriftstellers, ein bastardhaftes, niederes, beherrschtes Volk, stets im Werden begriffen, stets unvollendet. Bastard bezeichnet keinen Familienstand, sondern den Prozess oder die Drift der Rassen. Ich bin ein Tier, ein Neger minderer Rasse für alle Ewigkeit. Das ist das *Werden* des Schriftstellers. Für Mitteleuropa bietet Kafka, für Amerika Melville die Literatur als kollektive Äußerung eines kleinen Volks oder aller kleinen Völker, die ihren Ausdruck nur durch und im Schriftsteller finden. ⁹ Obwohl sie stets auf einzelne Akteure verweist, ist die Literatur ein kollektives Äußerungsgefüge. Die Literatur ist Delirium, das Delirium aber ist keine Sache von Vater-Mutter: Es gibt kein Delirium, das nicht die Völker, Rassen und Stämme durchquert und die Weltgeschichte heimsucht. Jedes Delirium ist historisch und global, ein »Wandern von Rassen und Kontinenten«. Die Literatur ist Delirium, und als solches spielt sich ihr Schicksal zwischen zwei Polen des Deliriums ab. Das Delirium ist eine Krankheit, ist Krankheit schlechthin, sobald es eine Rasse erstarren lässt, die rein und beherrschend sein soll. Aber es ist das Maß der Gesundheit, wenn es jene bastardhafte und unterdrückte Rasse geltend macht, die sich stets unter den Beherrschungen regt, allem widersteht, was erdrückt und einsperrt, und sich reliefartig in der Literatur als Prozess abzeichnet. Auch hier droht ein

8 André Bay, Vorwort zur französischen Ausgabe von Thomas Wolfes *From death to morning: De la mort au matin*, Paris 1987.

9 Vgl. die Überlegungen Kafkas zu den »kleinen Literaturen«, wie er es nennt, in den *Tagebüchern* (Kritische Ausgabe, hg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley, Textband, Frankfurt/M. 1990, S. 312-315, 321 f., 326); und Melvilles Reflexionen über die amerikanische Literatur in »Hawthorne and his mosses« (*The writings of Herman Melville*, Bd. 9, *The Piazza Tales and other pieces 1839-1860*, Evanston und Chicago 1987, S. 243-248).

Krankheitszustand immer wieder den Prozess oder das Werden zu unterbrechen; und man stößt auf dieselbe Zweideutigkeit wie bei der Gesundheit oder der Athletik, auf die immerwährende Gefahr, dass ein Herrschaftsdelirium sich dem bastardhaften Delirium beimischt und die Literatur in einen verkappten Faschismus hineinreißt, in die Krankheit, gegen die sie kämpft – und sei es, dass sie diese an sich selbst diagnostiziert und dass sie gegen sich selbst kämpft. Das letzte Ziel der Literatur: im Delirium jene Schöpfung einer Gesundheit oder jene Erfindung eines Volks zu befördern, d. h. eine Lebensmöglichkeit. Schreiben für ein Volk, das fehlt... (wobei »für« weniger »anstelle« als »um... willen« bedeutet).

Leichter wird sichtbar, was die Literatur in der Sprache macht: Sie entwirft in ihr, wie Proust sagt, eben eine Art Fremdsprache, die weder eine andere Sprache noch wiederentdeckter Dialekt, sondern ein Anders-Werden der Sprache ist, eine Minorisierung jener großen Sprache, ein Delirium, das sie fortreißt, eine Hexenlinie, die aus dem herrschenden System ausbricht. Kafka lässt den Olympiaschwimmer sagen: Ich spreche dieselbe Sprache wie ihr, und doch verstehe ich kein Wort von dem, was ihr sagt. Syntaktische Schöpfung, Stil – das ist jenes Werden der Sprache: Es gibt keine Wortschöpfungen, es gibt keine Neologismen, die außerhalb der Syntaxeffekte gelten, in denen sie sich entwickeln. So dass die Literatur bereits zwei Aspekte aufweist, sofern sie eine Zersetzung oder Zerstörung der Muttersprache vollzieht, aber auch die Erfindung einer neuen Sprache in der Sprache durch syntaktische Schöpfung. »Die einzige Möglichkeit zur Verteidigung der Sprache liegt darin, sie anzugreifen. [...] Jeder Schriftsteller muss sich seine eigene Sprache machen.«¹⁰ Man könnte sagen, die Sprache sei aus einem Delirium geschöpft, das sie wiederum aus ihren eigenen Bahnen wirft. Der dritte Aspekt nun hängt damit zusammen, dass eine fremde Sprache nicht in die Sprache selbst hineingetrieben wird, ohne dass die Sprachlichkeit ihrerseits insgesamt kippt und an eine Grenze, an ein Außen oder an eine Kehrseite gebracht wird, die aus gänzlich nicht-sprachlichem Sehen und Hören besteht. Diese Visionen sind keine Phantasmen, sondern regelrechte Ideen, die der Schriftsteller in den Zwischen-

¹⁰ Vgl. André Dhôtel, *Terres de mémoire*, a. a. O. (über ein Aster-Werden in *La Chronique fabuleuse*, a. a. O., S. 225).

räumen der Sprache, in den Spielräumen der Sprache sieht und hört. Sie sind keine Unterbrechungen des Prozesses, sondern Haltepunkte, die dazugehören wie eine Ewigkeit, die nur im Werden sichtbar gemacht werden kann, wie eine Landschaft, die nur in der Bewegung erscheint. Der Schriftsteller als Sehender und Hörender, das Ziel der Literatur: das Eindringen des Lebens in die Sprache ist es, das die Ideen erzeugt.

Dies sind die drei Aspekte, die bei Artaud beständig in Bewegung bleiben: der Sturz der Buchstaben in der Zersetzung der Muttersprache (R, T...); ihre Wiederkehr in einer neuen Syntax oder in neuen Namen mit syntaktischem Wert, die eine neue Sprache erschaffen («eTRéTé»); die gehauchten Worte schließlich als asyntaktische Grenze, zu der die gesamte Sprache hinstrebt. Und auch Céline müssen wir nennen, wenigstens ganz allgemein: die *Reise ans Ende der Nacht* oder die Zersetzung der Muttersprache; *Tod auf Kredit* und die neue Syntax als Sprache in der Sprache; *Guignols Band* und die abgehackten Ausrufungen als Grenze der Sprachlichkeit, explosive Visionen und Klänge. Vielleicht muss fürs Schreiben die Muttersprache abstoßend sein, derart aber, dass eine syntaktische Schöpfung in ihr eine Art Fremdsprache entwirft und die Sprache insgesamt ihr Außen offenbart, jenseits aller Syntax. Gelegentlich beglückwünscht man einen Schriftsteller, er aber weiß sehr wohl, dass er weit davon entfernt ist, die Grenze zu erreichen, die er sich setzt und die sich fortwährend entzieht, weit davon entfernt, sein Werden vollendet zu haben. Schreiben heißt auch, etwas anderes als Schreiber zu werden. Denen, die sie fragen, worin das Schreiben bestehe, entgegnet Virginia Woolf: Wer redet vom Schreiben? Der Schriftsteller spricht nicht darüber, kümmert sich um anderes.

Legt man diese Kriterien an, so bemerkt man, dass sich unter denen, die Bücher in literarischer Absicht machen – auch unter den Verrückten –, sehr wenige Schriftsteller nennen dürfen.

Zweites Kapitel

Louis Wolfson oder das Verfahren

Louis Wolfson, Autor des Buches *Le schizo et les langues*, nennt sich selbst »schizophrener Sprachenstudent«, »geisteskranker Student«, »schwachsinniger Student von Idiomen« oder – in seiner reformierten Schreibweise – »le jeune öme sqizofrène«.¹ Dieses schizophrene Unpersönliche hat mehrere Bedeutungen und zeigt für den Autor nicht nur die Leere seines eigenen Körpers an: Es handelt sich um einen Kampf, in dem sich der Held nur in anonymer Gestalt ähnlich der des »jungen Soldaten« wahrnehmen kann. Es handelt sich auch um ein wissenschaftliches Unternehmen, in dem der Student keine andere Identität mehr als die einer phonetischen oder molekularen Zusammensetzung besitzt. Schließlich handelt es sich für den Autor weniger um eine Erzählung dessen, was er fühlt oder denkt, als darum, exakt auszusprechen, was er tut. Und die Originalität dieses Buches liegt nicht zuletzt darin, dass es ein Forschungs- oder Tätigkeitsprotokoll darstellt. Wolfsons zweites Buch, *Ma mère musicienne est morte...*, wird als ein Buch zu zweit vorgestellt werden, eben weil es immer wieder von den Krankheitsprotokollen der krebserkrankten Mutter unterbrochen wird.²

Der Autor ist Amerikaner, aber seine Bücher sind auf Französisch geschrieben, und zwar aus Gründen, die sofort einleuchten. Denn der Student übersetzt nach bestimmten Regeln. Sein Verfahren ist das folgende: für ein Wort der Muttersprache ein fremdes Wort mit ähnlichem Sinn finden, das aber gemeinsame Laute oder Phoneme aufweist (vorzugsweise auf Französisch, Deutsch, Russisch oder Hebräisch, den vier vom Autor hauptsächlich studierten Sprachen). So wird etwa *Where?* in *Wo?* oder besser noch *Woher?* übersetzt werden. Der Baum *Tree* wird *Tere* ergeben, das phonetisch zu *Dere* wird und zum russischen *Derevo* führt. Ein beliebiger Satz aus der Muttersprache wird also in seinen phone-

1 Lautliche Umschrift von »le jeune homme schizophrène« (»junger schizophrener Mann«); A. d. Ü.

2 *Le schizo et les langues*, Paris 1970; *Ma mère musicienne est morte*, Paris 1984.

tischen Elementen und Bewegungen analysiert, damit er in einen Satz einer oder mehrerer Fremdsprachen zugleich umgewandelt werden kann, der ihm dem Laut und dem Sinn nach ähnelt. Der Vorgang muss sich angesichts der Dringlichkeit der Situation so schnell wie möglich vollziehen, verlangt aber auch viel Zeit angesichts der Widerstände, die jedes Wort bietet, der Bedeutungsungenauigkeiten, die bei jedem Schritt der Umwandlung auftauchen, und vor allem angesichts der Tatsache, dass in jedem Fall phonetische Regeln ausgearbeitet werden müssen, die auf andere Transformationen angewendet werden können (die Abenteuer von *believe* etwa werden an die vierzig Seiten beanspruchen). Als ob zwei Transformationskreisläufe nebeneinander bestünden und einander durchdringen würden, von denen der eine möglichst wenig Zeit braucht, der andere möglichst viel sprachlichen Raum einnimmt.

So stellt sich das allgemeine Verfahren dar: Der Satz *Don't trip over the wire*, Stolpere nicht über den Draht – frz.: *Ne trébuche pas sur le fil* –, wird zu *Tu' nicht trebucher über eth he Zwirn*. Der Ausgangssatz ist englisch, der daraus resultierende Satz aber ein Trugbild von Satz, das Anleihen bei verschiedenen Sprachen macht, beim Deutschen, Französischen, Hebräischen: der »Turm zu Babbeln«. Er macht Transformationsregeln geltend, von *d* zu *t*, von *p* zu *b*, von *v* zu *b*, aber auch Inversionsregeln (da das englische *Wire* nicht hinreichend im deutschen *Zwirn* eingeschlossen ist, muss man sich auf das russische *prolovoka* stützen, das *wir* zu *riv* oder besser zu *rov* wendet).

Um die Widerstände und Schwierigkeiten dieser Art zu überwinden, wird das allgemeine Verfahren in zweierlei Richtung perfektioniert. Einerseits zu einem erweiterten Verfahren, das sich auf die »geniale Idee einer freieren Assoziation der Wörter untereinander« gründet: Die Umwandlung eines englischen Worts, *early* (bald) etwa, wird man in den französischen Wörtern oder Wendungen im Umkreis von »tôt« (bald) suchen können, die zudem die Konsonanten R oder L enthalten (*suR-Le-champ, de bonne heuRe, matinaLement, diLigemment, dévoReR L'espace*³); oder *tired* wird gleichzeitig ins französische *faTigué* (müde), *exTénué* (erschöpft), *CouRbaTure* (Muskelkater), *RenDu* (ermat-

3 Auf deutsch etwa: »auf der Stelle«, »früh«, »morgens«, »flink«, »den Raum verschlingen«; A. d. Ü.

tet) und ins deutsche *KapuTT*, *eRschöpfT*, *eRmüdeT* usw. umgewandelt werden. Andererseits zu einem entwickelten Verfahren: Es handelt sich nun nicht mehr um Analyse oder gar Abstraktion gewisser phonetischer Elemente des englischen Worts, sondern darum, sie auf mehrere voneinander unabhängige Weisen zusammenzusetzen. So findet man etwa unter den häufig auf den Etiketten von Lebensmitteldosen verwendeten Ausdrücken *vegetable oil*, was keine großen Probleme bereitet, aber auch *vegetable shortening*, was für die gewöhnliche Methode unauflösbar bleibt: Schwierigkeiten bereiten SH, R, T und N. Man wird das Wort monströs und grotesk machen müssen, ein dreifaches Echo, eine Verdreifachung der Anfangsbuchstaben (*shshshortening*), um das erste SH mit N zu blockieren (das hebräische *chemenn*), das zweite SH mit einem Äquivalent von T (das deutsche *Schmalz*), das dritte SH mit R (das russische *jir*).

Die Psychose ist nicht von einem variablen linguistischen Verfahren zu trennen. Das Verfahren ist der psychotische Prozess selbst. Die Gesamtheit des Verfahrens des Sprachenstudenten weist frappierende Analogien mit dem berühmten, ebenfalls schizophrenen »Verfahren« des Dichters Raymond Roussel auf. Dieser operierte innerhalb der Muttersprache, des Französischen; daher wandelte er einen Ausgangssatz in einen anderen mit ähnlichen Lauten und Phonemen um, der allerdings einen gänzlich anderen Sinn aufwies (*les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard* und *les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard*⁴). Eine erste Richtung ergab das erweiterte Verfahren, in dem Wörter, die mit der ersten Reihe assoziiert sind, einen anderen Sinn gewannen, der mit der zweiten assoziierbar ist (Billardstock⁵ und Schleppenkleid des Plünderers). Eine zweite Richtung führte zum entwickelten Verfahren, in dem der Ausgangssatz selbst in autonome Verbindungen übergegangen war (*j'ai du bon tabac... = jade tube onde aubade...⁶*). Ein anderer berühmter Fall war der von Jean-Pierre Brisset: Sein Verfahren fixierte den Sinn eines phonetischen oder Silbenelements, indem es die Wörter einer oder mehrerer Sprachen verglich, in die es Eingang gefunden hat;

4 Etwa: »die Buchstaben aus Weiß auf den Banden des alten Billardtisches« und »die Briefe des Weißen über die Banden des alten Plünderers«; A. d. Ü.

5 Frz. *quene de billard*, wörtlich: »Billardschweif«; A. d. Ü.

6 Etwa: »Ich habe guten Tabak« und »Jade Rohr Welle Morgenständchen«; A. d. Ü.