

Y

Revue für Psychoanalyse

## Wissenschaftlicher Beirat

Jean Allouch (Paris)  
Bernard Baas (Strasbourg)  
Hanjo Berressem (Köln)  
Jean Bollack (Lille) †  
Néstor Braunstein (Mexico City)  
Marcus Coelen (Paris/München)  
Monique David-Ménard (Paris)  
Tim Dean (Buffalo)  
Klaus Ebner (Augsburg)  
Daisuke Fukuda (Tokyo)  
Patricia Gherovici (Philadelphia)  
Harald Greil (Hamburg)  
Insa Härtel (Berlin)  
Annemarie Hamad (Paris)  
Dominiek Hoens (Gent/Maastricht)  
Franz Kaltenbeck (Lille/Paris)  
Maximilian Kleiner (Eulingen)  
Christian Kupke (Berlin)  
Darian Leader (London)  
Katrien Libbrecht (Sleidinge)  
Sylvain Masschelier (Lille)  
Geneviève Morel (Lille/Paris)  
Peter Müller (Karlsruhe)  
Claude Rabant (Paris)  
Esteban Radiszcz (Santiago de Chile)  
Renata Salecl (Ljubljana/London/New York City)  
Edith Seifert (Berlin/Innsbruck)  
Anna Tuschling (Bochum)  
Rivka Warshawsky (Tel Aviv)  
Mai Wegener (Berlin)  
Slavoj Žižek (Ljubljana)

Y – Revue für Psychoanalyse, 2015

*Schreiben und Begehren*

Herausgegeben von Corinna Sigmund



PARODOS

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen  
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://d-nb.ddb.de> abrufbar.

© Parodos Verlag Berlin 2016  
Alle Rechte vorbehalten

Redaktion:  
Barbara Buhl (Köln)  
Andreas Hammer (Kfar Saba, Köln)  
Béatrice Lefèvre-Ludwig (Köln)  
Susanne Müller (Paris, Köln)  
Eckhard Rhode (Hamburg)  
Karin Schlechter (Köln)  
Corinna Sigmund (Bonn)

Redaktionskontakt:  
[barb.buhl@t-online.de](mailto:barb.buhl@t-online.de), [praxis@andreashammer.com](mailto:praxis@andreashammer.com),  
[bealud@web.de](mailto:bealud@web.de), [suzanne.muller@yahoo.fr](mailto:suzanne.muller@yahoo.fr), [eckhard.rhode@gmx.net](mailto:eckhard.rhode@gmx.net),  
[ka.schlechter@googlemail.com](mailto:ka.schlechter@googlemail.com), [corinnasigmund@googlemail.com](mailto:corinnasigmund@googlemail.com)

Titelgestaltung: Katrin Schoof, Berlin

P A R O D O S Verlag  
Traunsteiner Str. 7  
D-10781 Berlin  
[info@parodos.de](mailto:info@parodos.de)  
[www.parodos.de](http://www.parodos.de)

ISBN 978-3-938880-73-9  
ISSN 2194-3494

# Inhaltsverzeichnis

Editorial	7
Theres Lehn	
Drei Gedichte	11
Klaus Bödl	
Aus Licht und Nacht gewoben. Einige Anmerkungen zur Prosa Adalbert Stifters und zu deren Wirkungen und Nebenwirkungen	15
Marcus Steinweg	
Notiz aus Saigon	23
Dominik Barta	
Franz Kafkas Schreiben	29
Anne Sauvagnargues	
asignifikant, intensiv, unpersönlich	38
Marcus Coelen	
«Schreibbegehren»	64
Franz Kaltenbeck	
Über zwei Frauen im Werk Robert Musils	69
Eckhard Rhode	
Verlorenes Gut	81
Rolf Nemitz	
Die Einverleibung der Schrift	
Über Gérard Haddads «Manger le Livre»	93



## Editorial

C'est à la fois se taire et parler. Écrire.<sup>1</sup>

Die Tätigkeiten des Schreibens und Momente des Begehrens sind auf verschiedene Weise miteinander verschlungen: In dem Begehren, zu schreiben, in jenen berühmten Blockaden und Aufschüben, die ein Schreibprozess zeitigt, in der Starre einer lähmenden Schreibhemmung oder, ganz anders, in schier unkontrollierbarer Schreiblust. Schreiben ist Rettung und Verhängnis, Sucht und Symptom. Subjekte verschreiben sich der Schrift und werden durch diese überschrieben.

Was verbirgt sich hinter dem vertrackten Verhältnis von Schreiben und Begehren?

Für das vorliegende Heft wurden Autoren eingeladen, einen selbst gewählten Zugriff auf das Thema auszuarbeiten. Sie kommen aus verschiedenen Schreibbereichen: Literatur, Literaturwissenschaft, Philosophie und Psychoanalyse. Entstanden ist so ein Band, der in unterschiedlichen Textformen – Gedicht, Essay, Notiz, Aufsatz, Buchbesprechung – einige Aspekte des Gefüges *Schreiben und Begehren* zur Ansicht bringt.

Den Anfang bilden drei Gedichte von *Theres Lehn*, in denen bestimmte Momente eines Schreibens angehalten werden: zunächst der Augenblick des Verlassenwordenseins, in dem die Alltäglichkeit der Umgebung einbricht, die Außenphänomene per Sprache ausgehöhlt werden und *nur noch ein Brief* bleibt – die Letter. Im zweiten Gedicht wird die Nahaufnahme einer Welle (*Falte*) auf dem morgendlichen Meer im Sprachbild festgehalten und als bleibende Stimmung über den Sommertag gezogen, bis sich die Haut der Sprecherin in *Papier* verwandelt, in eine Schreibunterlage. Im dritten Gedicht ereignet sich die Auftrennung von Schreib-Sinn beim Versuch, eine Erfahrung von Getrenntheit in einen klingenden Text umzuarbeiten: *aus dem Saum von dir/ aus dem Saum von mir/ läßt sich kein Vers nähern*.

An diesen Auftakt knüpft der Essay *Aus Tag und Nacht gewoben* des Schriftstellers *Klaus Bödl* an, der über den Einfluss Adalbert Stifters auf das eigene Schreiben berichtet und den eigentümlichen Reiz einer filmartigen Form des Erzählens in Augenschein nimmt, das den Landschaften und Lebensräumen eine weitaus größere Aufmerksamkeit einräumt als den darin eingelassenen Figuren.

Marcus Steinweg wirft in seinen *Notizen aus Saigon* ein Licht auf den Begriff des Schreibens bei Marguerite Duras – auf das Écrire. Schreiben bei Duras ist von derselben Ordnung wie das Begehren und das weibliche Genießen, da es einen präzedenzlosen, nicht dem Imaginären und dem Symbolischen assimilierbaren Vorfall darstellt. Schreiben ist ein Tun, das seine Exzessivität von einem inkommensurablen Anteil her entwickelt. Von daher kommt es im Schreiben, wie Duras es versteht, zur Erfahrung eines anderen orgasmischen Erlebens: horizontal, mannigfaltig und auf das Außen hin geöffnet.

Der Frage, welcher Ordnung das Schreiben angehört und wie es zur Loyalität des Subjekts gegenüber seiner Schreibtätigkeit kommt, geht *Dominik Barta* in seinem Essay *Franz Kafkas Schreiben* nach. Auch hier wird das Merkmal der Referenzlosigkeit hervorgehoben. Schreiben ist dann Schreiben, wenn es keinen praktischen Zweck – auch keinen literarischen – verfolgt. Es herrscht ein Widerspruch zwischen der scheinbaren Zwecklosigkeit des Schreibens und dem Beharren des Subjekts auf seiner idiosynkratischen Tätigkeit. Bartas Lektüre von Kafka legt nahe, das Schreiben als einen mit dem Genießen verbundenen Existenzmodus zu betrachten: Schreiben ist Wollust.

*Anne Sauvagnargues* untersucht in ihrem Aufsatz *asignifikant, intensiv und unpersönlich* die Auffassung des Begriffes Stil bei Gilles Deleuze. Die Vorstellung, einen eigenen Stil zu begründen, seinen Stil zu finden, sich durch einen bestimmten Stil auszuzeichnen, tritt vielfach in frühen biographischen Etappen von Schreibenden in Erscheinung (exemplarisch erkennbar im *Journal* von André Gide). Das Begehren, zu schreiben, und das Begehren, einen eigenen Stil zu begründen, fallen in Äußerungen von angehenden Schriftstellern bisweilen in eins. Entgegen der Lesart, die den literarischen Stil mit der Künstlerbiographie verknüpft und ihn als Merkmal einer herausragenden Schriftstellerpersönlichkeit deutet, begreift Deleuze den Stil als unpersönlichen Effekt einer Verkettung von Signifikanten. Trotzdem ist der Stil kein zufälliges Ereignis, er führt einen eigenen Zug mit sich, der durch Differenzen hindurch wiedererkennbar bleibt.

Der kurze, performative Text *Schreibbegehren* von *Marcus Coelen* verheddert den Leser in einen Lektüregang, in dem die Relation Schreiben und Begehren und das oft vernachlässigte dritte Element dieses Knotens – das Lesen – im Anklang psychoanalytischer Theoriebildung gegeneinander bewegt wird.



Über zwei Frauen im Werk von Robert Musil schreibt der Psychoanalytiker Franz Kaltenbeck und wendet sich dem besonderen Schreibbegehren des bekannten österreichischen Autors zu. Sowohl Musils Tendenz zum Ausufernden als auch sein besonderes Interesse für die Frau werden in diesem Essay in den Fokus genommen. In den genauen, psychoanalytisch geprägten Analysen, die insbesondere die Beziehungsverhältnisse um die Figur Claudine sowie diejenigen um die Figur der Stillen Veronika entfächern, zeigt Kaltenbeck auf, inwiefern Musil sich an der glasklaren Darstellung weiblicher Innerlichkeit abarbeitet. Wie für Lacan gilt für Musil: «Die Frau existiert nicht.»

Der Schriftsteller *Eckhard Rhode* widmet dem Schriftsteller Joseph Roth ein Biogramm aus neun Texteinheiten, ein «Flickwerk»: *Verlorenes Gut*. In immer neu ansetzenden analytischen Etappen verklammert Rhode die rauschhaften Zustände, die ihn bei der Lektüre von Roths Schriften befielen, mit dem Alkoholrausch. In beiden Rauschzuständen kommt sich der Berauschte abhanden, geht er verloren, eröffnet sich eine Abwesenheit. Rhode versteht den in Roths Texten auftauchenden Ausdruck «Gut» als einen Signifikanten im Sinne Lacans und bezieht diesen auf die eigene Biographie und das eigene Schreiben.

In *Die Einverleibung der Schrift* widmet sich *Rolf Nemitz* der Beigabe des Schreibens – dem Lesen – und nimmt sich das Buch *Manger le Livre* des ehemaligen Lacan-Analysanten *Gérard Haddad* vor. Seine Gegenlektüre der Hauptthesen dieses Buches unterfüttert Nemitz mit einem guten Stück psychoanalytischer Theorie, die in abschließender Volte auf den Film *Der Koch, der Dieb, die Frau und ihr Liebhaber* von Peter Greenaway angewandt wird.

## Zur Entstehung des Hefts

Im Frühjahr 2013 nahm ich den Kontakt zur Kölner Akademie für Psychoanalyse Jacques Lacan auf. Während meiner literaturwissenschaftlichen Promotion hatte ich eine freudianisch ausgerichtete Psychoanalyse begonnen, in der ich vor allem meine mit dem Schreiben zusammenhängenden Fragen bearbeitete. Jetzt wollte ich weitergehen, in theoretischer Hinsicht und in der Praxis der Analyse. Also trat ich der Akademie bei, begann, die Veranstaltungen und Seminare zu besuchen, die Redaktion der zur Akademie gehörenden Revue Y zu unterstützen, und in der Folge bot man mir an,

zusammen mit dem damaligen Leiter der Akademie eine der kommenden Nummern von Y herauszugeben. Das Heft sollte an das Thema meiner Dissertation mit dem Titel *Schreibbegehren* anknüpfen.

Verschiedene Umbrüche innerhalb der Kölner Akademie und der Redaktion von Y führten dazu, dass ich mich schließlich als alleinige Herausgeberin für die vorliegende Ausgabe verantwortlich sah. Wenn innerhalb dieser Ausgabe von *Y – Revue für Psychoanalyse* der Diskurs Psychoanalyse nur einen möglichen Bezugsrahmen bildet, so ist dies auf die Umstände zurückzuführen, unter denen das Heft entstand.

Neben den Autoren danke ich vor allem Ulf Heuner, der als Verleger und Lektor die langwierige Entstehung des Heftes mit Ausdauer unterstützt hat. Mein besonderer Dank gilt Vincent Platini, der mir bei den zeitaufwändigen Übersetzungen aus dem Französischen zur Seite stand, sowie Rolf Nemitz für Feedback, Austausch und Gespräch. Gedankt sei auch Katharina Ludwig und Florian Kräutli für ihre anglophone Übersetzungshilfe. Herzlich danke ich Susanne Müller (Paris) und Karin Schlechter (Köln), mit denen ich mich immer wieder während ihrer Besuche in Berlin besprechen konnte. Und zuletzt danke ich der bisherigen Redaktion von Y für ihre anhaltende Unterstützung.

Corinna Sigmund

## Anmerkung

1 Duras, Marguerite (1999) *C'est tout*. Paris, 14.

als das Heimweh einzog  
hatte ich nur noch einen Brief  
von deiner Hand  
das Schettern der Radständer im Hof  
das Licht im bunten Deckenglas  
der Geruch des Treppenhauses  
nach altem Küchengeschirr  
als sei ich geblieben  
und alle Dinge ausgewandert

von Tee zu Tee  
ringen um einen Entwurf  
am Abend  
um ein in Wein gegorenes Wort

aus dem Saum von dir  
aus dem Saum von mir  
läßt sich kein Vers nähen

vom Meer das Geräusch der Kiesel  
der Wind trägt Salz durchs Fenster

zurück bleiben  
geronnene Gläser

## **ungeschrieben**

der Wind wirft ein Segelboot  
Falte um Falte hinaus aus der Bucht  
draußen walkt die Sonne das Wasser  
ein Schwimmer streckt sich lang  
wie auf morgendlichen Tüchern

mit jedem Augenaufschlag  
über und über kleine Kristalle im Licht  
dann das Salz in der Kehle

am Hotelstrand die Menschen gezogen  
wie langer Stoff  
hinter der Promenade  
die Blässe der Alten unbeweglich  
zwischen den Fensterläden

das Kinn auf ein Buch gestützt  
gilbt die Sonne meine Haut  
wie ein Blatt Papier

Zu dichten bedeutet für mich, in einem Schreibprozess den Versuch zu unternehmen, einen Übergang von sinnlicher Wahrnehmung, Assoziation und Semantik hin zum Gedicht fortzuschreiben. Das Begehren oder die Notwendigkeit zu schreiben, ist in der Tätigkeit gleichermaßen lustvoll wie frustrierend, je nachdem, ob das mit der Sprache Gefundene oder Erschriebene einen (subjektiv) zufriedenstellenden und gelungenen Abschluss zu bilden vermag.

Écrire de la poésie signifie pour moi de tenter, dans un processus d'écriture, de prolonger une transition allant de la perception sensorielle, l'association et la sémantique vers le poème. Le désir ou la nécessité d'écrire est dans cet acte aussi bien jouissif que frustrant, selon que ce qui a été trouvé par la langue ou l'écriture s'achève de manière satisfaisante et par une réussite (subjective).

For me, writing poetry means to attempt in a process of writing, a transition from sensory perception, association and semantics towards the manifestation of a poem. The desire or need to write is equally delightful and frustrating, depending on whether what is found through language or writing is able to (subjectively) result in a satisfactory and successful conclusion.

Theres Lehn, geb. 1977 in Kassel, promovierte sich in Philosophie über Askese und Lebenskunst. 2007 wurde sie für ihr Lyrikprojekt «Übergänge» mit dem Leonhard und Ida Wolf-Gedächtnispreis ausgezeichnet. Sie lebt und schreibt in München.

Theres Lehn, née à Kassel en 1977, à écrit sa thèse en philosophie sur ascèse et art de vivre. Elle a reçu en 2007 le Leonhard und Ida Wolf-Gedächtnispreis pour son projet de poésie «Übergänge». Elle vit et écrit à Munich.

Theres Lehn, born in Kassel in 1977, wrote her thesis in philosophy on asceticism and ars vivendi. In 2007 she was awarded the Leonhard und Ida Wolf Memorial Award for her poetry project «Übergänge» («Transitions»). She lives and writes in Munich.

## Aus Licht und Nacht gewoben. Einige Anmerkungen zur Prosa Adalbert Stifters und zu deren Wirkungen und Nebenwirkungen

In diesem Essay versuche ich dem Einfluss nachzuspüren, den der österreichische Dichter Adalbert Stifter (1805-1867) seit jeher auf mein Schreiben ausgeübt hat – durch eine Schreibweise, bei der die mehr oder minder dramatischen Begegnungen oder Verwicklungen zwischen Menschen oft nur ein Vorwand sind, um davon zu erzählen, wie diese in die Welt, in die Natur, in ihren Lebensraum eingelassen sind. Ein Schreiben, das weniger auf die Handlungen der Menschen ausgerichtet ist als auf ihre sinnlichen Wahrnehmungen, und von den Wechselwirkungen zwischen dem Ich und dem Raum bestimmt wird, in dem dieses sich bewegt.

In *Katzensilber*, einer Novelle Adalbert Stifters, die 1853 in den *Bunten Steinen* erschien, gibt es eine Stelle, die das Erzählen dieses Dichters in besonderer Weise augenfällig macht. In der Geschichte geht es um ein mysteriöses «wildes» Mädchen, das auf schicksalhafte Weise in den Gesichtskreis einer auf dem Lande lebenden Familie tritt. Als ich die Geschichte kürzlich nach langer Zeit wieder einmal las, war ich gespannt, wie Stifter die erste Begegnung des «braunen Mädchens» mit den Kindern auf dem idyllischen Nußberg gestalten würde. Ist ein Erzähler hier nicht gefordert, die Überraschung, den Schrecken, das Hereinbrechen des vollkommen Unerwartbaren wirkungsvoll in Szene zu setzen, auf dass all diese Emotionen sich im Leser fortsetzen? Dass der Stifter der fünfziger Jahre sich für ein solches kolportagehaftes Erzählen nicht mehr hergeben würde, war mir freilich klar. Aber die Beiläufigkeit, mit der er das braune Mädchen die Erzählung betreten lässt, hat mich doch überrascht. «Als Blondköpfcchen und Schwarzköpfchen schon schöner und wunderbarer geworden waren», heißt es da in einem trügerischen Märchenton, «als Sigismund schon groß geworden war, und sie wieder einmal auf dem hohen Nußberge an der dicken veralteten Haselwurzel saßen, kam aus dem Gebüsche ein fremdes braunes Kind heraus. Es war ein Mädchen, es war fast so groß und noch schlanker als Blondköpfcchen, hatte nackte Arme, die es an der Seite herabhängen ließ ...» Es folgt eine

Beschreibung der Bekleidung des Mädchens, und schließlich der paradox anmutende Satz: «Die Großmutter sagte nichts, und fuhr fort, zu reden.» (Bunte Steine, S. 226). Als die Großmutter das Kind anspricht, läuft es davon.

Unübersehbar eignet der Episode etwas Filmisches; der Erzähler ordnet das Erscheinen des Mädchens ohne irgendeine Markierung des Besonderen ein in das Tableau der sichtbaren Vorgänge. Das Mädchen betritt die Lichtung nicht viel anders, als die Sonne dort im Laufe eines Tages über das Gras wandert. Ähnlich verfährt er, als er die alte Frau und ihre drei Enkelkinder etwas später in einen verheerenden Hagelsturm geraten lässt, bei dem das auf unergründliche Weise der Natur zugehörige fremde Mädchen zur Retterin wird. Das Unwetter und seine Folgen werden dem Leser mit der äußersten Anschaulichkeit vor Augen geführt, aber: «Was die Kinder fühlten, weiß man nicht.» (Bunte Steine, S. 232). Weiß man es wirklich nicht, lässt sich über die Befindlichkeit der Kinder, die in ihrem Unterstand das Tosen der Elemente um sie her erleben, tatsächlich nicht einmal eine Mutmaßung formulieren? In leichter Überspitzung könnte man sagen, hier wird weniger von Kindern erzählt, die einem Unwetter ausgesetzt sind, als von einem Unwetter, zu dessen vielen Einzelheiten es gehört, dass eine Gruppe von Kindern von ihm überrascht wird. Und dass für die existentielle Erfahrung, die hier von den Kindern gemacht wird, gar nicht erst nach Worten gesucht wird, macht gerade die Eindringlichkeit der Schilderung aus, die einen beklemmend leeren Raum lässt, den andere Autoren wahrscheinlich mit lärmenden Schreckensbeteuerungen füllen würden.

In Stifters erzählerischem Werk, das immerhin einige tausend Seiten füllt, gibt es nahezu keine Charaktere, die einem im Gedächtnis haften bleiben; der düstere, am Leben verzweifelte Hagestolz auf seiner leuchtenden Insel im Gebirgssee mag eine der wenigen Ausnahmen bilden, oder der ihm nicht unähnliche Abdias, der auf so unheimliche Weise am Ende seine über alles geliebte Tochter verliert. Aber auch diesen Figuren haftet etwas von der Typenkomödie des 18. Jahrhunderts an. In ihren Tiefen bleiben sie unausgeleuchtet. Und man würde kaum damit rechnen, ihnen im wirklichen Leben zu begegnen. Sollte man einen Autor benennen, dessen Figuren einen Kontrapunkt bilden zu den abgründigen und zugleich irisierenden Gestalten des etwas jüngeren Dostojewski, man würde wohl unweigerlich auf Stifter verfallen mit seinen flächigen, zum Leser stets einen weiten Abstand wahrenenden und im Spätwerk immer mehr in rituellen, gleichsam weltvergessenen



Lebensvollzügen sich drehenden Helden. Wären Lebensnähe und psychologische Vielschichtigkeit oder doch Glaubwürdigkeit der Figuren wirklich ein unabdingbares Kriterium für die Qualität erzählender Literatur, würde Adalbert Stifter längst zu den vollkommen vergessenen Autoren des 19. Jahrhunderts zählen. Tatsächlich aber schlägt einem zumindest aus der besseren Hälfte des Stifter'schen Erzählwerks, mögen die darin waltenden Gestalten auch noch so schemen- oder gar typenhaft sein, eine Wirklichkeit entgegen, wie sie sonst nur ein erst etwa vier Jahrzehnte nach Stifters Tod in Erscheinung tretendes Medium, der Film, wiederzugeben vermag. Fast möchte man behaupten, Stifter hat das Sehen der Welt, wie es dem Kinogänger widerfährt, Generationen vor der technischen Verwirklichung des Filmes aufgebracht.

Noch deutlicher als an den sinistren Ereignissen auf dem Nußberg im *Katzensilber* teilt sich dieses eigenartig filmische die Welt-Erfassen am Anfang des *Hagestolz* mit, einer Erzählung, in der die Welt heller und farbiger zum Aufleuchten gebracht wird, als man das einem nur aus Worten zusammengefügtten Artefakt jemals zutrauen möchte. Zu Beginn ist da eine Schar halbwüchsiger Jungen an einem Frühsommertag unterwegs: «Eine glänzende Landschaft war um sie geworfen. Wolkenschatten flogen, und unten in der Ebene blickten die Türme und Häuserlasten einer großen Stadt.» Mir ist aus der realistischen Epoche, in der das Erzählen selbst noch nicht zum Gegenstand und zum Problem in der Literatur geworden war, kein Fall bekannt, in dem der Erzähler seine Figuren in der Weise aus dem Blick verliert, gleichsam von ihnen abgehängt wird, wie es zu Beginn des *Hagestolz* geschieht. Ein Gespräch, das die Jünglinge über Frauen führen, verliert sich nämlich nach wenigen Repliken, weil der Erzähler zurückbleibt. «Die nächsten Worte waren nicht mehr verständlich. Es kam noch durch die Stämme der Bäume ein lustiges Rufen zurück und dann nichts mehr.» (Studien, S. 795). Zwar findet der Erzähler die Schar, aus der sich dann der Held der Geschichte, der Neffe des Hagestolz, absondern wird, sogleich wieder, aber für einen Augenblick kommt die Erzählung zum Stillstand, ihr Personal ist abwesend, und was bleibt, ist ein leerer Raum, eine einsame Lichtung, «nichts mehr». Stille. Die Welt, nicht mehr auf den Schauplatz einer Geschichte begrenzt, sondern als solche.

An solchen Stellen wird das novellistische, an «Begebenheiten» orientierte Geschichtenerzählen wenn nicht unterlaufen, so doch verwandelt in etwas, das man als ein Meditieren über das In-der-Welt-Sein bezeichnen könnte.

Die Stifter'schen Gestalten bedürfen daher keiner ausgeprägten Individualität und auch keiner dramatischen Schicksale, allenfalls in dem Maße, das es braucht, um eine Geschichte in Gang zu setzen – oder vielleicht auch nur vorzuschützen. Was die Figuren ausmacht, ist vielmehr ihr stetes Vorhandensein in der «um sie geworfenen» Landschaft, und daher ist bei dieser Art von Schreiben, dem ich mich nahe fühle, der präzise Blick auf die sinnliche Welt der entscheidende gegenüber dem in das Seelenleben der in der Landschaft – notgedrungen – Handelnden.

Es hat mich beim Schreiben (anders als beim Lesen) nie sonderlich gereizt, dem nachzugehen, was sich zwischen den Menschen ereignet, was sie einander annähert und wieder entfernt. Meine Figuren neigen eher dazu, nebeneinanderher zu leben, den anderen für sich zu lassen, sich in den Zwischenräumen zu verlaufen. Die Landschaften, die «um sie geworfen» sind, die Räume, die sie um sich spannen, in denen sie sich verlieren und wiederfinden, in denen sich die für sie bedeutsamen Menschen und Dinge befinden und in denen ihnen schließlich die Zeit vergeht – das meine ich schon bei meinen frühesten Schreibversuchen im Gymnasiastenalter, wenn auch noch diffus, als meinen Gegenstand erkannt zu haben. Dabei wusste ich, kaum belesen, wie ich damals war, noch gar nicht, ob man überhaupt so schreiben könne, ob man auch über das erzählen kann, was nicht zwischen den Menschen, sondern um sie herum sich tut oder auch nur um sie herum vorhanden ist. Die erste Erzählung Stifters, an die ich damals geriet, war *Granit*. Es gibt da einen langen Abschnitt, der novellistisch betrachtet zu nichts, aus einer von Gattungsfragen nicht eingeeengten Perspektive aber geradenwegs in die Welt führt. Der Ich-Erzähler entsinnt sich, wie er mit dem Großvater einen Gang ins Nachbardorf unternimmt und wie ihm die Landschaft im Akt des Benennens und Erklärens durch den Großvater zur Weite und zugleich zum heimatlichen Raum wird. Es ist gar nichts Raffiniertes oder gar Avantgardistisches, geschweige denn Mystisches (oder doch?) an diesem Vorgang der Welterzeugung durch Sprache – und doch war es für mich eine geradezu existentielle Erfahrung, dass das Eingelassensein des Menschen in den Weltraum einen derart leuchtenden Erzählgegenstand abzugeben vermag. Der kleine Junge, der unmittelbar zuvor eine Bestrafung durch die Mutter als unbegreiflichen Einbruch des Schrecklichen erfahren hat, fasst wieder Zutrauen zur Welt durch die bloße Aufzählung ihrer Örtlichkeiten, und ich weiß noch, wie sich diese Besänftigung damals auch auf mich übertragen

hat. Dass der, der für sich einen solchen Zusammenhang zwischen den Wörtern und der Welt zu stiften vermag, in diesem Zusammenhang einen Halt hat. Und zum ersten Mal getraute ich mich nun, einer Schreiblust nachzugeben, der nicht die Freude am Geschichtenerzählen zugrunde lag (die bei mir nie sehr stark ausgeprägt war), sondern das im Kern eher malerische oder filmische Bestreben, Lebensmomente zu notieren und zugleich ihrer Unaustauschbarkeit auf den Grund zu gehen.

Die Ermutigung und die Lust, es Stifter gleichzutun mit den mir zur Verfügung stehenden Mitteln und Welten, hat seitdem immer angehalten, und auch in den langen Perioden, in denen ich kein Buch von Stifter angefasst habe, ist die Lust zum Schreiben bei mir niemals aus einem guten Einfall für eine Geschichte erwachsen, sondern stets aus dem Verlangen, den mich umschließenden Raum in seinen Wirkungen auf mich (oder auf erdachte Stellvertreterfiguren) zu erzählen oder genauer gesagt: den Erinnerungen an solche Wirkungen nachzuspüren. Denn es handelt sich ja auch hier nicht um ein *pleine air*-Schreiben, um den gerade stattfindenden Augenblick, sondern um eine Wiederholung.

Ganz und gar kann ich mich daher auch der These anschließen, die Rainer Maria Rilke in *Über den jungen Dichter* (1915) über die Geburt des Dichters Stifter anstellt. Er vermutet, dass «diesem dichterischen Erzähler sein innerer Beruf in dem Augenblick unvermeidlich geworden sei, da er, eines unvergeßlichen Tages, zuerst durch ein Fernrohr einen äußerst entlegenen Punkt der Landschaft herbeizuziehen suchte und nun, in völlig bestürzter Vision, ein Flüchten von Räumen, von Wolken, von Gegenständen erfuhr, einen Schrecken von solchem Reichtum, daß in diesen Sekunden sein offen überraschtes Gemüt Welt empfing, wie die Danaë den ergossenen Zeus.» (Sämtliche Werke VI, 1050 f.) Mit dem Fernrohr verweist Rilke unterschwellig auf den *Hochwald*, in dem die unglücklichen Mädchen Johanna und Clarissa von ihrem Waldexil aus mit einem Sehrohr die Verbindung aufrechtzuerhalten versuchen zu der heimatlichen Burg Wittinghausen, die am Ende in Schutt und Asche liegen wird. Die vielschichtige Symbolik des Fernrohrs braucht an dieser Stelle nicht weiter verhandelt zu werden; dass es aber in besonderer Weise den Schreib-Blick des Dichters in die Welt versinnbildlicht, der durch dieses Hilfsmittel an Schärfe und Weite gewinnt und zugleich jene Begrenzung erfährt, die die Fülle überhaupt sprachlich fassbar macht, liegt nahe.

In der Studien-Erzählung *Abdias* wird die blindgeborene kleine Tochter des Helden durch einen Blitzschlag plötzlich sehend. Der Vater weiß, dass er Ditha die sichtbare Welt nicht mit einem Mal zumuten kann und führt sie ihr in verkräpften Dosen vor. Die Sehschule, die Ditha durchläuft und die eine Welt auch in ihrem Inneren aufgehen lässt – «denn die Sekunden flogen mit Kleinodien herbei, auf den Augenblicken lagen Weltteile» – ist mir immer wie ein Bild für Stifters Schreibprojekt vorgekommen. Die Lust an der sichtbaren Welt, die Abdias dem Mädchen eingibt, überträgt sich auf den Leser, wenn er denn dazu gestimmt ist, und vielleicht auch an manchen Schreiber. Nicht verschwiegen werden soll hier, dass Dithas rauschhafter Erkundung der sichtbaren Welt («Sie wollte beinahe nicht in die Stube gehen, daß sie das Blau des Himmels, das ihr besonders gefiel, und das lange immer fortgehende Grün des Grundes nicht verliere.» Studien, S. 659) nur kurze Dauer beschieden ist, ihre mysteriöse Affinität zur Elektrizität im Äther ihr bald das Leben kosten wird. (Wie viele Unwetter ziehen nicht über Stifters stille Landstriche hinweg.) Je hellwacher der Blick, der sich in die Reize der Außenwelt verliert, desto schmerzhafter die Einsicht in das dem leuchtendsten Augenblick schon eingeschriebene Erlöschen, «und so war ja auch das Blau ihrer Augen, so wie das unseres Himmels, aus Licht und Nacht gewoben» (Studien, S. 663).

Die besondere Spielart der Schreiblust, die hier umkreist worden ist, hat also auch viel von einer antizipierenden Trauerarbeit: Wer die Färbung des Meers unter einem bestimmten Schleierwolkenhimmel, das Sich-Röten der Himbeeren auf einer Lichtung, die verschwimmenden Lichter auf einer regennassen Straße, die unverwechselbare Weise einer Frau, den Kopf zu neigen, die Schemenhaftigkeit ferner Baumkronen in einem Schneegestöber oder den Anblick hell angestrahlter Hafenanlagen an einem Novemberabend eines sorgfältigen Aufschreibens für würdig erachtet, der hat wahrscheinlich ein oder mehrere Male einen Verlust durchlebt, in dem ihm das unwider-rufliche Erlöschen all dieser Daseinseinzelheiten fühlbar geworden ist und er, in Umkehrung des oben zitierten Bildes von Rilke, die Flucht der Räume und Wolken und Dinge am eigenen Leib erfahren hat. Die Lust am Abtasten der Augenblicke beim Schreiben, die Sehnsucht, die Welt möge sich im Gewebe der Worte verfangen, ist fraglos auch ein Arbeiten gegen den Strom der Zeit, der manchmal verzweifelte, eigentlich aber subversiv-lustvolle Versuch, die Zeit stillzustellen und gegen den Verfallsprozess der Existenz eine

überzeugend formulierte Protestnote einzulegen. Mag es auch ein wenig pathetisch oder gar banal klingen: In diesem Zusammenhang ist Schreiblust nichts anderes als eine Form der Daseinslust, und dass die geradezu programmatisch undramatische Prosa Stifters zumindest auf einen kleinen Teil der lesenden Menschheit eine solche Sogwirkung ausübt, ist der besonderen Liebesbeziehung geschuldet, die diesen kränklichen, übergewichtigen, späterhin auch einsamen und unverstandenen Schulinspektor an die Welt band.

## Literatur

Rainer Maria Rilke: ders.: Über den jungen Dichter. In: Sämtliche Werke. Bd. VI. Frankfurt a. M. 1966. S. 1046-1055.

Stifter, Adalbert: Abdias. In: ders.: Studien. München 1979. S. 579-673.

Stifter, Adalbert: Der Hagestolz. In: ders.: Studien. München 1979. S. 793-910.

Stifter, Adalbert: Granit. In: ders.: Bunte Steine und Erzählungen. München 1979. S. 17-52.

Stifter, Adalbert: Katzensilber. In: ders.: Bunte Steine und Erzählungen. München 1979. S. 211-276.

Dans cet essai je tente de retracer l'influence que le poète autrichien Adalbert Stifter (1805-1867) a exercé depuis toujours sur mes textes – et ce par un mode d'écriture dans laquelle les rencontres plus ou moins dramatiques ou bien les enchevêtrements entre les hommes ne sont souvent qu'un prétexte pour raconter comment ceux-ci s'enchassent dans le monde, la nature et ses espaces vitaux. Une écriture moins axée sur les actes des hommes que sur leurs perceptions sensorielles et qui est déterminée par les effets mutuels du moi et de l'espace qu'il traverse.

In this essay I try to trace the influence that the Austrian poet Adalbert Stifter (1805-1867) has always had on my writing – by means of a way of writing in which the more or less dramatic encounters or entanglements between people are often merely an excuse to tell about their embedment in the world, nature and their living environment. A way of writing which is less focused on the human behaviour than on their sensory perception and is determined by the interactions between the ego and the space in which it is located.

Klaus Bödl debütierte 1997 mit dem Roman *Studie in Kristallbildung*. Es folgten bislang vier weitere Prosabände, von denen *Die fernen Inseln* (2003) mit dem Brüder Grimm-Preis und dem Hermann-Hesse-Preis ausgezeichnet wurden. Seit 2007 unterrichtet er mittelalterliche Literatur- und Kulturgeschichte mit den Schwerpunkten Mythologie und Sagaliteratur an der Universität Kiel. Derzeit forscht er über die skandinavische Volksballade.

Klaus Bödl a publié en 1997 son premier roman intitulé *Studie in Kristallbildung*. S'ensuivirent quatre textes en prose, dont *Die fernen Inseln* (2003) récompensé par le Brüder Grimm-Preis et le Hermann-Hesse-Preis. Depuis 2007 il enseigne à l'Université de Kiel l'histoire de la littérature et la culture médiévale, notamment la mythologie et les sagas. Ses recherches portent à présent sur la ballade populaire scandinavienne.

Klaus Bödl published his first novel entitled *Studie in Kristallbildung* in 1997. This was followed by yet another four volumes of prose, of which *Die fernen Inseln* (2003) was awarded both the Brüder Grimm-Preis and the Hermann-Hesse-Preis. Since 2007 he teaches history of medieval literature and culture with an emphasis on mythology and saga literature at the University of Kiel. His current research is on the Scandinavian folk ballad.

## Notiz aus Saigon

In seiner Notiz aus Saigon, der Stadt in der die Schriftstellerin Marguerite Duras geboren wurde, befasst sich Marcus Steinweg mit dem für ihre Arbeit wesentlichen Begriff des Schreibens: *écrire*. Dabei weist er die komplexen Beziehungen ihres Schreibbegriffs zu Aspekten von Liebe und Begehren auf.

Marguerite Duras sagt, dass das Schreiben «referenzlos» sei, «wild», «wie am ersten Tag».<sup>1</sup> Das gilt auch für die Liebe – unter der Voraussetzung, die Wahrheit der Schreiben genannten Überforderung sei mit dem Exzess der Liebe homolog. In beiden Fällen geht es um präzise Beschleunigung ohne Rückhalt im Etablierten, und um das, was von dem Exzess die Doxa erreicht!

\*

Schreiben (*écrire*) ist für Duras ein sexueller Akt, welcher der Ordnung des (weiblichen = unendlichen) Begehrens statt des (männlichen = endlichen) Genusses angehört. Man müsste zu zeigen versuchen, dass Duras mehr tut, als die bekannten Stereotypen zu wiederholen, die die männliche Position mit (ziel- oder orgasmusorientiertem) Sex und die weibliche mit letztlich unbefriedigtem Begehren = Erotik konnotieren. Indem Mehdi Belhaj Kacem die weibliche Sexualität als Äquivalenz von Begehren & Genuss (*désir* = *jouissance*) bestimmt<sup>2</sup>, reaktiviert er nicht nur die fragwürdige Binärlogik klassischer Diskurse; er teilt zudem ihre fatale Conclusio, die für die weiblich konnotierte Position keinen Orgasmus vorsieht (indem sie ihn als unbedeutend, männlich-primitiv einstuft). Liest man allerdings genau, wird offensichtlich, dass, was Duras *Schreiben* nennt, mehr ist als ein verzögerter Höhepunkt. Im Schreiben verteilt sich die *jouissance* auf einen inkommensurablen Moment gleichintensiver Augenblicke. Vereinfacht formuliert: Der Orgasmus findet statt, indem er seine punktuelle Intensität in eine temporale Extensität transformiert. Sexualontologisch gewendet: Transzendenz und Immanenz sind kompossibel unter der Bedingung von deren reziproker Irreduzibilität.

\*

Es geht also darum, dem Orgasmus seine vertikale Singularität zu nehmen. Was Duras Schreiben nennt, impliziert ein Lob horizontaler Multiplizität. Sollte das männlich genannte Subjekt zu dieser Multiplizität nicht fähig sein, implizierte dies, dass es nicht schreiben kann. Ihm bleibt nichts als die spektakuläre Selbstfeier, der maskuline Plot, die konsistente Erzählung, eine im vornhinein definierte Choreografie = die Literatur. Schreiben hingegen ist der Bruch mit den bekannten Erzählformen. Schreiben ist Öffnung auf Kontingenz. Das macht aus ihm eine sexuelle Praxis: die Ungewissheit und das Fieber, die zu ihm gehören. Und der Mut, den es verlangt, die Bereitschaft, in die Irre zu gehen, dorthin, wo man keinesfalls hinwollte. Dorthin, wo noch keiner war.

\*

Und dennoch: Wie immer, wenn das Denken auf Gerechtigkeit aus ist – sei es die der *différence sexuelle*, sei es die im Allgemeinen –, ist es in Versuchung, indem es alles richtig zu machen versucht, alles falsch zu machen; es kann kaum vermeiden, eine Unzahl von Stereotypen zu reaktivieren, die die Frage des Schreibens wie die des Geschlechts und der Sexualität determinieren. Duras ist keine Ausnahme. Im Gespräch mit Leopoldina Pallotta della Torre insistiert auch sie auf der zu groben, zu eingängigen, zu wenig reflektierten Opposition der Geschlechter, indem sie sie mit der Differenz von Genuss und Begehren kreuzt. Als sei der «Mann» außerstande zu begehren und die «Frau» gleichgültig gegenüber dem Genuss. Es ist komplizierter und viel geheimnisloser (zuletzt wissen dies ebenso Belhaj Kacem wie Duras): Schließlich geht's um Sex! Duras sagt: «Die männliche Sexualität dreht sich um präzise Verhaltensmuster, die Erregung, den Orgasmus. Dann fängt man wieder von vorne an. Nichts bleibt ungesagt und in der Schweben.»<sup>3</sup> Wie oft bei Duras, wird der «Mann» mit übertriebener Eindeutigkeit assoziiert. Er erträgt weder die Stille noch das Ungesagte. Alles gipfelt in einer finalen Lösung, die eine Erlösung von der Komplexität der Situation zu sein verspricht. Der «Mann» klammert sich an seinen Phallus wie an einen schwindenden Besitz. Er bleibt dem Narrativ von Erregung und Erlösung ausgesetzt, während die «Frau», statt sein Transzendenzphantasma zu teilen, sich in einem Immanentismus oder sexuellen Aristotelismus ergeht, der mit dem Bruch selbst gebrochen hat, mit dem Phallus und seinem Gesetz. Dabei



konnotiert Duras den weiblichen Aristotelismus mit der Allianz von Chaos und Begehren, um dem männlichen Platonismus mangelnde Primitivität zu attestieren! «Zwischen Begehren und Genuss gibt es die gleiche Differenz wie die zwischen dem primitiven Chaos und dem Geschriebenen. [...] Das Chaos ist im Begehren»<sup>4</sup>, was so viel heißt wie aufseiten der Frau. Am Punkt dieser Reaktivierung der Distinktion des chaotisch-primitiv-natürlichen Dimension und der domestiziert-zivilisiert-kulturellen Ordnung erhebt sich der Einwand der Gendertheorie. Judith Butler hat von Derrida gelernt, dass faktische Unterschiede eine Unentscheidbarkeit zurückbehalten, die einfachen Binarismen widersteht.

\*

Duras verbindet die Kategorie des Phallischen mit einem maskulinen Seriositätsphantasma, das «die Frauen» über «die Männer» lachen lässt.<sup>5</sup> Schreiben bedeutet, mit diesem Phantasma zu brechen, seine Brüchigkeit aufzuzeigen, die – eher unbewusste – Komik der männlichen Welt. Denn es ist klar, dass das, was wir männlich nennen, sich in symbolischen Fiktionen ergeht. Merken «die Männer» nicht, wie fragil und illusorisch ihre Evidenzen sind, während sie, was sie für ihre Bedeutung und Wichtigkeit halten, auf ihnen gründen? Wissen sie nichts von der ontologischen Instabilität ihrer symbolischen Entitäten, deren Funktion darin besteht, ihnen eine Atempause im Kontakt mit dem Realen zu verschaffen, das sie originär unterminiert? Duras weiß auch, dass die Flucht ins Imaginäre, die das weibliche Äquivalent zur männlichen Flucht ins Symbolische darstellt, nicht weniger fragwürdig ist. Was sie Schreiben nennt, impliziert Resistenz gegenüber dem Imaginären einerseits, dem Symbolischen andererseits. Schreibend rührt das Subjekt an seine Grenzen. Schreibend ertastet es die Inkonsistenz seiner Welt. Zum Schreiben gehört die Öffnung auf den «inneren Schatten» (*ombre interne*), der das Loch im Herzen aller Realitäten markiert.

\*

«Se trouver dans un trou, au fond d'un trou, dans une solitude quasi totale et découvrir que seul l'écriture vous sauvera. Être sans sujet aucun de livre, sans aucune idée de livre c'est se trouver, se retrouver, devant un livre. Une immensité vide.»<sup>6</sup>

\*

Zumindest reißt das Schreiben das Subjekt aus seinen Sekuritäten. Das unterscheidet es von der Literatur. Wie alle großen Autoren hat Duras ihren eigenen Begriff von Literatur hervorgebracht. Sie nennt es *écrire*, was zunächst heißt: Es handelt sich *nicht* um Literatur! Statt in Föhlung mit etablierten Konsistenzen und Evidenzen zu sein, ist das Schreiben Inkonsistenzerfahrung. Duras sagt es wörtlich: Schreiben kann man nur mit «leeren Händen» und mit «leerem Kopf»<sup>7</sup>. Schreiben ist ein Akt der Selbstenteignung und Selbstentleerung. Schreibend gibt das Subjekt seiner Leere Ausdruck. Es gibt ein Subjekt nach dem Tod des Subjekts, es hat es immer gegeben. Es ist Subjekt ohne Subjektivität.

\*

Einer Leere mit einer anderen antworten – das könnte eine Definition der Liebe sein. Nancy präzisiert, indem er darauf insistiert, dass die Liebe weniger mit einem originären Mangel im Sinne Lacans zu tun hat, als vielmehr mit dem Versuch, die Leere des Anderen mit der eigenen Leere zu füllen. Ein solcher Versuch – der nur gelingt, indem er scheitert – muss nicht der *agape* oder *caritas* genannten Liebe vorbehalten sein. Auch das erotische und sexuelle Verlangen können sich mit ihm identifizieren. Im Sex kreuzen sich die zwei Leeren – und es ist eben diese Kreuzung, die wir den Geschlechtsakt nennen. Sie mobilisiert eine nahezu inkommensurable Lust, der ein Genießen entspricht, das den Ausstieg aus der sexuellen Ökonomie indiziert, ihre Überschreitung auf den Nicht-Sinn einer Begegnung, die die intensivsten Empfindungen freisetzt. Im Schreiben wie in der Liebe – im *faire l'amour*, wie die französische Sprache den Sex auch nennt – geht es immer auch um die Verletzung der ökonomischen Vernunft; das heißt der Vernunft überhaupt. Erst durch ihre Suspension eröffnet sich der Raum des Begehrens wie Genießens: Im Kontakt mit dem Außerhalb meiner selbst, in der Bereitschaft, mich an es zu verlieren.

Saigon/HCMC, September 2015

Dans sa Note de Saigon, la ville natale de Marguerite Duras, Marcus Steinweg s'intéresse à une notion fondamentale de son travail: écrire. Il met ainsi au jour les rapports complexes que, selon Duras, l'écriture entretient avec l'amour et le désir.

In his Note from Saigon, the birthplace of the writer Marguerite Duras, Marcus Steinweg engages the concept of writing that is characteristic for her work: écrire. He points towards the complex relationships of her definition of writing with aspects of love and desire.

Marcus Steinweg, geboren 1971, lebt und arbeitet als Philosoph in Berlin. Er hat eine Gast-Professur an der Hochschule für Bildende Künste in Hamburg inne und lehrt an der Universität der Künste in Berlin. Titel einiger Veröffentlichungen jüngerer und jüngsten Datums sind: Behauptungsphilosophie (Berlin: Merve 2006); Duras (mit Rosemarie Trockel, Berlin: Merve 2008); Politik des Subjekts (Zürich/Berlin: Diaphanes 2009); Aporien der Liebe (Berlin: Merve 2010); Kunst und Philosophie / Art and Philosophy (Cologne: Walter König: 2012); Philosophie der Überstürzung (Berlin: Merve 2013), Inkonsistenzen (Berlin: Matthes & Seitz 2015), Evidenzterror (Berlin: Matthes & Seitz 2015) und Gramsci Theater (Berlin: Merve 2015).

Marcus Steinweg, né en 1971, vit et travaille à Berlin comme philosophe. Il est professeur invité à la HfBK de Hambourg et enseigne à la UdK de Berlin. Parmi ses ouvrages récents: Behauptungsphilosophie (Berlin: Merve 2006); Duras (avec Rosemarie Trockel, Berlin: Merve 2008); Politik des Subjekts (Zürich/Berlin: Diaphanes 2009); Aporien der Liebe (Berlin: Merve 2010); Kunst und Philosophie / Art and Philosophy (Cologne: Walter König: 2012); Philosophie der Überstürzung (Berlin: Merve 2013), Inkonsistenzen (Berlin: Matthes & Seitz 2015), Evidenzterror (Berlin: Matthes & Seitz 2015) et Gramsci Theater (Berlin: Merve 2015).

Marcus Steinweg (\*1977) lives and works as a philosopher in Berlin. He is a guest-lecturer at the Academy of Fine Arts in Hamburg and teaches at the University of Arts in Berlin. Recent publications include: Behauptungsphilosophie (Berlin: Merve 2006); Duras (with Rosemarie Trockel, Berlin: Merve 2008); Politik des Subjekts (Zürich/Berlin: Diaphanes 2009); Aporien der Liebe (Berlin: Merve 2010); Kunst und Philosophie / Art and Philosophy (Cologne: Walter König: 2012); Philosophie der Überstürzung (Berlin: Merve 2013), Inkonsistenzen (Berlin: Matthes & Seitz 2015), Evidenzterror (Berlin: Matthes & Seitz 2015) and Gramsci Theater (Berlin: Merve 2015).

## Anmerkungen

- 1 Mehdi-Belhaj Kacem, *Être et sexuation*, Paris 2013.
- 2 Marguerite Duras, *Écrire*, Paris 1993, S. 31.
- 3 Marguerite Duras, *La passion suspendue. Entretiens avec Leopoldina Pallotta della Torre*, Paris 2013, S. 138.
- 4 Ebd.
- 5 Marguerite Duras, *La passion suspendue*, a.a.O., S. 139.
- 6 Marguerite Duras, *Écrire*, a.a.O., p. 20
- 7 Ebd.

## Franz Kafkas Schreiben

*Für Daniel Aguilera Vergara*

Der Essay nähert sich Kafka über die Tätigkeit des Schreibens. Kafka selbst thematisiert in den berühmten Briefen an Felice Bauer (zum Beispiel) vielfach sein Ausgeliefertsein an die Tätigkeit des Schreibens und wundert sich, was es mit ihr auf sich hat. Was es heißt, ein Schriftsteller zu sein, wird damit weniger von den Texten her gedeutet, als vielmehr vom immer wiederkehrenden Wunsch oder Verlangen, an einem Schreibtisch Platz zu nehmen.

Franz Kafka ist ein besonderer Schriftsteller. Die Besonderheit ist darauf zurückzuführen, dass der Name oder das Reizwort *Franz Kafka* drei Phänomene gleichzeitig evoziert: erstens eine emblematische Autorenpersönlichkeit, zweitens eine Reihe hochberühmter, enigmatischer Texte und drittens die merkwürdige Handlung des Schreibens selbst.

Zunächst verbindet man mit *Franz Kafka* eine Männergestalt mit erheblich ikonografischer Wirkung. Der rätselhafte Blick, das schöne Gesicht, die großen Ohren, die dunklen Augen und die schmale Gestalt haben sich mit und ohne Andy Warhol ins Bildgedächtnis der europäischen Kultur eingegraben. Eine modernistische Patina umwölkt Franz Kafkas fotografisches Porträt, bei welchem die Fotografie als neues bildgebendes Verfahren der Moderne selbst sichtbar bleibt. Darüber hinaus liegt der zauberhafte Schimmer der alten Stadt Prag über seinem Namen. Das Alchimistengässchen, die von Smetana zum Klingen gebrachte Moldau und die verschneite Karlsbrücke ergänzen das Bild von Franz Kafka und geben seinem Namenszug ein melancholisches Umfeld. Er bringt Mitteleuropa als Utopie, die sterbende Habsburger Monarchie und den Ersten Weltkrieg gleichermaßen zum Ausdruck. Franz Kafka ist ein «Posterboy» (Christoph Brecht) geworden, dessen Antlitz die europäische Moderne in ihrer Großartigkeit wie in ihrem Verfall insgesamt abzubilden vermag.

Darüber hinaus ist *Franz Kafka* der Autorname einiger sehr berühmter Texte. Die bemerkenswerte Geschichte jenes Gregor, der eines Tages als Ungeziefer erwacht, gehört zur Weltliteratur und hat vielerorts für mehr oder

weniger verständnisvolles Erstaunen gesorgt. Im deutschen Sprachraum zählt *Die Verwandlung* zur Schullektüre und hat dadurch auch in soziologischer Hinsicht einige Breitenwirkung erfahren. Oftmals kennen jene, die sich frühzeitig von den Büchern abwandten, wenigstens die *Verwandlung* und zollen der Geschichte insofern Respekt, als sie mit ihr begründen lernten, warum die Literatur nichts taugt. Mein Nachbar — ein mittlerweile sehr gefragter Maschinenschlosser — erwähnte immer die *Verwandlung*, wenn es darum ging zu beweisen, dass die Literatur nur schieren Unsinn hervorbringt. «Ein Bursche verwandelt sich in einen Käfer, sein eigener Vater wirft einen Apfel nach ihm, am Schluss stirbt er in einer Ecke. Was soll das?», wunderte sich mein Nachbar und seine subjektive Ablehnung der Literatur schien mit Franz Kafka ein nicht mehr zu überbietendes Maß an objektiver Evidenz erreicht zu haben. Am anderen Ende des soziologischen Spektrums waren es wiederum Kafkas Texte, die scheinbar so viel Sinn stifteten, dass man mit der Ernte gar nicht nachkommen konnte. *Der Prozess*, *Das Schloss* und erst *Die Strafkolonie* gaben Anlass für eine hermeneutische Exegese, in welcher der Eifer entzückter Sinnstiftung kein Ende mehr fand. Nahezu *alles* fand sich in Kafkas Texten und der akademische Jet-Set des mittleren 20. Jahrhunderts — allen voran Professor Adorno und Professor Derrida — fühlte sich von den Texten Kafkas ebenso herausgefordert wie Schriftsteller, Philosophen und Künstler (Elias Canetti, Gilles Deleuze, Orson Welles, um nur drei wichtige zu nennen). Die Texte Franz Kafkas lagen zwischen den Maschinenschlossern (meinem Nachbarn) und den Theoretikern der Maschine (Gilles Deleuze) und lieferten beiden in ihrer Sinnlosigkeit beziehungsweise Sinnfülle ein zufriedenstellendes Anschauungsmaterial. Diese versatile Beispielhaftigkeit ließ Kafkas Texte zum Inbegriff des Literarischen überhaupt werden. Sowohl jene, die mit der Literatur nichts anzufangen wussten, als auch jene, welche in ihr die Rettung fanden, konnten sich auf Franz Kafka beziehen.

Drittens evoziert der Name *Franz Kafka* die Vorstellung des Schreibens selbst. Neben seiner Gestalt und neben seinen Texten bildet Kafkas *Schreiben* als Handlung und Tätigkeit einen eigenständigen Phänomenbereich, welcher sich den anderen beiden mindestens gleichberechtigt gegenüberstellt. Franz Kafka schreibt bei offenem Fenster an seinem Tisch und der Winter bläst kalte Schneeflocken herein. Franz Kafka schreibt in seinem Büro einen heimlichen Liebesbrief an Felice, während er seinem Schreibmaschinisten

eine Versicherungsangelegenheit diktiert. Franz Kafka schreibt um drei Uhr in der Nacht, während sein Vater und seine Mutter nebenan schlafen. Franz Kafka schreibt in der Eisenbahn eine Postkarte, im Hotel einen weiteren Brief, im Sanatorium eine Kurzgeschichte und zurück zu Hause schreibt er in sein Tagebuch. Er schreibt schon als Junge und noch im Sterben und er behauptet selbst unumwunden: «[...] viel mehr als die Verteidigung meines Schreibtisches würde ich nicht fertigbringen.»<sup>1</sup> Ein Leben in Verteidigung des Schreibtisches – das ist das Leben Franz Kafkas.

Fokussiert man diese Omnipräsenz der Schreib-Handlung, lässt sie den Schreibenden als Subjekt, aber auch das Geschriebene als Text in den Hintergrund treten. Es drängt sich die einfache Frage auf, was das Schreiben selbst für ein Handeln ist. Was tut man, wenn man den ganzen Tag schreibt? Kafka ist mit dieser Frage wohlvertraut. Als sein Schwager eines Tages zur Tür hereinkommt und Franz Kafka beim Schreiben sieht, fragt er ihn: «Guten Abend, Franz! Wie geht's? Was schreibt man von zuhause?»<sup>2</sup> Für den Schwager ist verständlich, dass man (zum Beispiel) in der Arbeit schreibt. Man schreibt einen Geschäftsbrief, eine Rechnung, eine Liste, einen Auftrag, eine Anleitung oder eine Nachricht. Doch was schreibt man von zuhause? Es gehört zu den sympathischen Zügen Franz Kafkas, dass er ausdrücklich hervorhebt, die «Redensart» seines Schwagers hätte «einen guten Sinn»<sup>3</sup>. Die abgeschmackte Feststellung, von zuhause schreibe man natürlich Poesie oder gar Literatur, kommt ihm gar nicht in den Sinn. Es wäre auch keine Antwort auf die Frage des Schwagers. Denn wer sich tatsächlich fragt, warum man einem Schreiben ohne praktischen Zweck nachgeht, der wird die Antwort, man tue es, um einen Text ohne praktischen Zweck zu verfassen, nicht gelten lassen. Dieses losgelöste Schreiben, das in seiner Insistenz eher manisch als praktisch ist, scheint in keinem Zweck und auch nicht im literarischen Zweck aufzugehen. Franz Kafkas omnipräsentes Schreiben invertiert damit die landläufige Vorstellung eines teleologischen Verhältnisses zwischen Schreiben und Text. Offenbar ist das Schreiben selbst als spezifische Handlung oberstes Ziel und das eventuelle Text-Werden ist nur ein Durchgangsstadium im fortwährenden Prozess des Schreibens. Kafkas Schreiben mündet in Blättern, die sich zu Texten arrangieren lassen, doch diese textuellen Arrangements kümmern Franz Kafka nicht allzu sehr. Dem Tode nahe ist er bereit, gerade eine Handvoll «fertiger» Geschichten anzuerkennen. Den ungeheuren Rest seiner beschriebenen

Seiten überantwortet er (vermeintlich) dem Feuer. Gilles Deleuze und Félix Guattari beschreiben dieses Verhalten so: «Schreiben, der Primat des Schreibens, heißt bei Kafka nur eins: nicht ‚Literatur‘, sondern Ausdruck, der ganz mit dem Verlangen verschmilzt, jenseits aller Gesetze, Staaten und Regime»<sup>4</sup>.

Wenn Franz Kafka schreibt, um sich *auszudrücken*, und wenn Franz Kafka ununterbrochen schreibt, dann bedeutet dies, dass Franz Kafka ununterbrochen versucht, sich auszudrücken. Die Geste des Sich-Ausdrückens ist dabei weniger semiotisch als physisch zu denken. Diejenigen, die sich auszudrücken versuchen, stehen offenbar unter Druck. Beim Sich-Ausdrücken geht es nicht in erster Linie darum, einen bestimmten Gedanken in Worte zu fassen, sondern zuallererst ist es der Versuch, auf einen lastenden Druck zu reagieren. Beim Versuch, diesem Druck standzuhalten oder ihn auszugleichen oder ihm nachzugeben, spült es Worte, Sätze und Geschichten an die Oberfläche, welche auf einem weißen Blatt zu liegen kommen und dort den Ausfluss oder den Ausstoß einer Druckwelle bilden. Vielleicht ist diese Beschreibung des Geschehens etwas plump, lässt sie doch an einen ständig schwelenden Kochtopf oder an einen qualmenden Kessel denken, doch, so denke ich, sie dient dem Zweck, jede schöngeistige Vorstellung von Literarizität oder Poetizität abzuwehren, um den kreativen Akt des Schreibens in seinem «was-tatsächlich-passiert» zu beschreiben. Es wird dann auch möglich, genauer nach diesem *Druck* zu fragen, der so viele beschriebene Seiten hervorzubringen wusste, von denen im Falle Franz Kafkas viele das Prädikat *Weltliteratur* erhielten. Und es wird vielleicht auch ersichtlich, wie es die Aufgabe des Literaturwissenschaftlers sein kann, nicht so sehr Texte zu interpretieren, sondern die Natur dieses Druckes zu ergründen. Wir sollten uns fragen, welcher Art dieser Druck ist, der auf einem immerfort Schreibenden lastet und ob *Schreiben* überhaupt ein gutes Mittel ist, diesem ominösen Druck standzuhalten oder ihn auszugleichen oder ihm nachzugeben. Franz Kafkas Sensibilität gegenüber diesen Fragen ist extrem hoch. Er besitzt eine gespannte Aufmerksamkeit bezüglich seines eigenen, unter Druck stehenden Daseins und seines radikalen Drangs, darauf schriftlich reagieren zu müssen. Im Brief vom 6. zum 7. Jänner 1913 an Felice fragt er sich selbst: «Wie kann man nur überhaupt schreiben, wenn man so viel zu sagen hat und wenn man weiß, daß die Feder durch die Menge des zu Sagenden nur eine unsichere und zufällige Spur ziehen wird?»<sup>5</sup>.



Zweierlei besorgt Franz Kafka: Einerseits fühlt er, dass er «so viel zu sagen hat», andererseits befürchtet er, dass die Schrift nur einen Bruchteil aus dieser Fülle an Land ziehen wird. Schon die erste Befürchtung ist bemerkenswert. Was ist das für ein Gefühl der Fülle in Franz Kafka? Wieso behauptet Franz Kafka von sich, *so viel zu sagen* zu haben? Schenkt man seinen Biografen Glauben, so ist Franz Kafka bekanntlich alles andere als ein aufdringlicher Dampfplauderer und lebt eher ein zurückgezogenes Leben. Dennoch drängt ihn ein nie versiegendes Mitteilungsbedürfnis, welches sowohl auf einen Reichtum an *zu Sagendem* als auch auf eine immerwährende Hingewandtheit an die Welt verweist. Denn wer das Gefühl hat, *viel zu sagen zu haben*, der verfügt zweifellos über Inhalte; gleichzeitig aber verspürt er die Anwesenheit eines Adressaten, dem das zu Sagende gesagt werden soll. Wer ein Verlangen nach Ausdruck verspürt, der besitzt eine Welt, in welche der Ausdruck eingebettet werden oder an welche der Ausdruck sich richten kann. Man könnte es noch schärfer formulieren: Gerade weil Franz Kafka sein Gegenüber so intensiv empfindet, kann ihm der Ausdruckswille so stark werden, dass er daran zu verzweifeln droht. Da ihn die Welt wirklich (etwas) angeht, versucht er mit aller Kraft dagegenuhalten. Von daher ist es völlig richtig, wie Canetti und Deleuze/Guattari es tun<sup>6</sup>, die Idee der Einsamkeit Franz Kafkas entschieden abzuwehren. Franz Kafka ist nicht einsam oder verlassen, sondern ihm ist die «Welt im Allgemeinen»<sup>7</sup> als umfassendster Adressat auf besonders starke Weise präsent. Ihr gelten seine «starren Augen»<sup>8</sup>. Und vielleicht lässt sich so der Druck verständlich machen: Wer auf dergestalt intensive Weise am gegenwärtigen Geschehen teilnimmt und seine Augen starr geöffnet hält, um nichts weniger als die Welt im Allgemeinen auf sich wirken zu lassen, der hat alsbald eine solche Menge Eindrücke gesammelt, dass der Drang nach Ausdruck bedrückend wird.

Voller Mitteilungsbedürfnis, weil er mitten in der Welt zuhause ist und auf intensiver Tuchfühlung mit ihr, fürchtet Franz Kafka andererseits, dass die Schrift nur zufällige Brocken dessen auszudrücken vermag, was sich in ihm anstaut und auf ihm lastet. Am Papier finden sich nur flüchtige Spuren seiner Welt im Kopf. Diese zweite Befürchtung zeugt von einer Skepsis gegenüber den expressiven Möglichkeiten des Schreibens. Für Kafka wie für Goethe sind die beschriebenen Seiten nur *Bruchstücke* und damit wird die Idee eines souveränen Schreibens, welches genau das auszudrücken vermag, was man möchte, bedauernd bei Seite gelegt. Wer sich über den Schreibtisch

beugt, um dem Stift freien Lauf zu lassen, der lässt eher Worte an die Oberfläche treiben, als dass er selbstbestimmt deren Auftauchen steuern könnte. Und so schreibt Franz Kafka an einem Tag acht Seiten mit der bangen Aussicht, sie am nächsten Tag wieder zerreißen zu müssen<sup>9</sup>, er «erbricht» einen Brief auf völlig unkontrollierte Weise als einen «einzig[e], in schrecklicher Spannung sich befindliche[n] Satz»<sup>10</sup>, plötzlich fährt ihm eine Geschichte «ins Blut»<sup>11</sup>, er gibt sich mit äußerster «Wollust»<sup>12</sup> dem Schreiben hin und welche Bilder auch immer Franz Kafka erfindet, um seine Schreibhandlungen zu beschreiben — ihre überwiegende Mehrzahl lässt deutlich werden, dass man durch «Schreiben [...] nicht klug werden, höchstens eine Ahnung des Glücks bekommen [kann].»<sup>13</sup> Schreiben ist also zweifellos eine Möglichkeit, dem Druck nachzugeben, aber keine *kluge*. Schreiben ist kein kluges, geordnetes Verfahren, kein strategisches Ausagieren und keine souveräne Handhabe, um den Druck, der auf einem lastet, auszugleichen, sondern ein unkontrollierbares, eruptives und wollüstiges Reagieren.

Dass die eigenen Reaktionen auf das unbändige Andrängen der Welt immer wieder (nur) schriftlich ausfallen müssen, weil man einfach nicht anders kann und darüber hinaus sogar noch Wollust dabei empfindet, das lässt einen mit Sehnsucht auf all die anderen Handlungsoptionen blicken, welche einem zwar bekannt sind, aber leider nicht zur Verfügung stehen. Franz Kafka denkt mit Sehnsucht ans Küssen, weil durch Küsse die Münder automatisch verschlossen werden und so das ewige Austausch von Worten unmöglich wird.<sup>14</sup> Er denkt an Umarmungen, weil die Umarmung die Arme in Anspruch nimmt und die Hand von ihrem Schreibzwang befreit.<sup>15</sup> Und vom Tanzen schreibt er: «[...] ich fühle jetzt daß das Tanzen, dieses Sichumarmen und Sichdabeidrehen, untrennbar zur Liebe gehört und ihr wahrer und verrückter Ausdruck ist.»<sup>16</sup> Der wahre Ausdruck der Liebe findet sich in keinem Brief und in keiner Geschichte, sondern im Sichumarmen und Sichdabeidrehen und auch mein Nachbar, der Maschinenschlosser, würde dieser Feststellung Franz Kafkas beipflichten. In Anbetracht des Küssens, des Umarmens und des Tanzens, erscheint das Schreiben wie eine defizitäre Handlungsoption, die den Druck, der auf einem lastet, nicht gut genug zum Ausdruck bringt. Dennoch ist es die einzige Handlungsoption, welche Franz Kafka zur Verfügung steht, wie verführerisch sein Blick auch sein mag und wie viele Frauen er damit auch leichter Hand erobern könnte. So scheint Franz Kafkas Schreibzwang einen alten Topos europäischer Schrifttradition

ein ums andere Mal ins Recht zu setzen, demnach die Schreiberlinge körperlose Tollpatsche sind, welche unter offenem Himmel gerne in Brunnen fallen und hinter vier Wänden ein bleiches, kraftloses Dasein führen. Sie stehen im Dunstkreis der Impotenz, sublimieren ihre erotische Kraft, um sie über dem Papier zu ergießen, und es sind ein ums andere Mal die Maschinenschlosser dieser Welt, denen die ehrenvolle Aufgabe gestellt bleibt, die Gelüste der Welt auf *echte* Weise zu befriedigen.

Es ist nicht leicht, diesem Topos etwas Vernünftiges entgegenzusetzen, ohne in die rhetorische Falle der «intellektuellen Genüsse» oder des «geistigen Raffinements» zu tappen. Es würde auch bedeuten, das zwischen Leid und Ungestüm hin- und herpendelnde Empfinden des unter Druck Schreibenden nicht ernst zu nehmen. Franz Kafka zu sagen, er solle sich nicht weiter grämen, immerhin sei er am besten Wege, ein Weltliterat zu werden, der noch die apartesten Intellektuellen und Geistesgrößen in Verzückung zu setzen verstünde, erscheint lächerlich. Seine eigene Orientierung innerhalb des literarischen Feldes gilt ganz bestimmten Autoren (Grillparzer, Kierkegaard, Flaubert), die er wegen ihres überaus angespannten Verhältnisses zum Schreiben und wegen ihrer «Schüchternheit»<sup>17</sup> schätzt. Ich denke, es gibt nur eine Möglichkeit, diese Schüchternheit zu verteidigen, ohne dabei der bildungsbürgerlichen Rhetorik der vergeistigten und weltfremden Eremiten das Wort zu reden. Es gibt nur eine Möglichkeit, der locker dahingeworfenen Frage von Franz Kafkas Schwager eine mehr oder weniger befriedigende Antwort entgegenzusetzen: Wen auch immer — was sicherlich nicht leicht vorzustellen ist — *die Welt im Allgemeinen* etwas angeht, der kann nicht mehr körperlich darauf reagieren! Dessen Hände reichen nicht aus, um all jene Handlungen ins Werk zu setzen, die den Druck lockern könnten. Dessen Mund kann auch nicht aussprechen, was alles gesagt werden müsste. Wen tatsächlich das Schicksal *des Menschen* bekümmert, wer sich für *die Welt* als solche verantwortlich fühlt, wer tatsächlich eine Liebe *zum Leben* in sich trägt – mit welchen praktischen Handlungen sollte diese Person ihrem hypertrophen Bekümmern, ihrem übersteigerten Verantwortungsgefühl und ihrer grenzenlosen Liebe Ausdruck verschaffen? In Anbetracht der absurden Unverhältnismäßigkeit zwischen den eigenen Ansprüchen und den zur Verfügung stehenden Kräften, bleibt nur noch, am Schreibtisch Platz zu nehmen und in manischer Insistenz Blatt für Blatt vollzuschreiben. Schreiben ist in dieser Situation gleichsam eine Möglichkeit, nicht zu erstarren und nicht

zu kapitulieren, wenngleich es einem Erstarren und Kapitulieren sehr ähnlich sieht. Doch vom Erstarrten unterscheidet sich der Schreibende durch die filigranen und regen Bewegungen der Hand und die vollgeschriebenen Seiten sind Ausdruck einer Kraft, die sich der Kapitulation entgegensetzte.

Vielleicht verehren wir Franz Kafka also deshalb, weil uns gerade sein schönes Gesicht an Texte erinnert, die im Zuge eines Schreibens zustande kamen, das mit nichts weniger als der Welt im Ganzen fertig zu werden versuchte. Hinter dem schüchternen Antlitz verbirgt sich demnach ein herkulischer Wille. Nicht die Literatur, sondern *die Handlung des Schreibens* wird mit Franz Kafka auf beispiellose Weise nobilitiert: Sie ist ein Ankämpfen gegen das Inkommensurable und ein mutiges Ausharren angesichts der absurden Übermacht der Welt.

Cet essai se veut une approche de Kafka par le biais de l'activité d'écriture. Kafka lui-même mentionne à plusieurs reprises, par exemple dans ses fameuses lettres à Felice Bauer, le fait de se retrouver à la merci de cette activité et ce faisant, il interroge sa signification. Qu'est-ce-qu'un écrivain? Cette question est considérée non pas tant à partir des textes littéraires de Kafka que de son vœu récurrent, ce désir de s'asseoir à une table pour écrire.

The essay approaches Kafka via the activity of writing. Kafka himself repeatedly addressed in the famous letters to Felice Bauer (for example) being at the mercy of the activity of writing and wonders what is behind it. What it means to be a writer is interpreted less based on the texts, but rather on the recurring desire or craving to take a seat at a desk.

Dominik Barta, geboren 1982 in Oberösterreich, Studium der Germanistik und Philosophie in Wien, Granada, Bonn und Florenz. Lehrbeauftragter der Sigmund Freud Privatuniversität Berlin. Österreich-Lektor an der Universität Warschau. Kürzlich erschienene Publikation: *Autobiografieren. Erkenntnistheoretische Analyse einer literarischen Tätigkeit*. Fink Verlag: Paderborn, 2015.

Dominik Barta, né en 1982 en Haute-Autriche, a étudié la littérature allemande et la philosophie à Vienne, Grenade, Bonn et Florence. Maître de conférences à la Sigmund Freud Privatuniversität de Berlin. Lecteur à l'Université de Varsovie. Publication récente: *Autobiografieren. Erkenntnistheoretische Analyse einer literarischen Tätigkeit*, Fink Verlag: Paderborn, 2015.

Dominik Barta was born 1982 in Upper Austria, studied German and philosophy in Vienna, Granada, Bonn and Florence. Lecturer at the Sigmund Freud University Berlin. Lecturer for Austrian studies at the University of Warsaw. Recent publications include: *Autobiografieren. Erkenntnistheoretische Analyse einer literarischen Tätigkeit*. Fink Verlag: Paderborn, 2015.

## Anmerkungen

- 1 Kafka, Franz: Briefe an Felice. Herausgegeben von Erich Heller und Jürgen Born. Frankfurt/Main: Fischer 2009. [11. Auflage] S. 196.
- 2 Kafka, Franz: Briefe an Felice. S. 244.
- 3 Kafka, Franz: Briefe an Felice. S. 244.
- 4 Deleuze, Gilles und Félix Guattari: Kafka. Für eine kleine Literatur. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1976. S. 58.
- 5 Kafka, Franz: Briefe an Felice. S. 234.
- 6 Canetti, Elias: Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice. München: Hanser 1969. S. 44; und Deleuze, Gilles und Felix Guattari: Kafka. Für eine kleine Literatur. S. 58.
- 7 Kafka, Franz: Briefe an Felice. S. 235.
- 8 Kafka, Franz: Briefe an Felice. S. 235.
- 9 Kafka, Franz: Briefe an Felice, S. 277.
- 10 Kafka, Franz: Briefe an Felice, S. 91.
- 11 Kafka, Franz: Briefe an Felice, S. 156.
- 12 Kafka, Franz: Briefe an Felice, S. 117.
- 13 Kafka, Franz: Briefe an Felice, S. 102.
- 14 Kafka, Franz: Briefe an Felice, S. 96.
- 15 Kafka, Franz: Briefe an Felice, S. 235.
- 16 Kafka, Franz: Briefe an Felice, S. 204.
- 17 Müller-Funk, Wolfgang: Einschreiben: Kafka in/an Grillparzer. In: ders.: *Komplex Österreich. Fragmente zu einer Geschichte der modernen österreichischen Literatur*. Wien: Sonderzahl 2009, S. 57-67.

## asignifikant, intensiv, unpersönlich

In ihrem Essay *asignifikant, intensiv, unpersönlich* konzentriert sich Anne Sauvagnargues auf das Verständnis von Stil bei Gilles Deleuze. Gegen die Vorstellung arbeitend, Stil sei das charakterisierende Merkmal einer herausragenden Schriftstellerpersönlichkeit, welche unweigerlich einen Effekt der hierarchisierenden Unterscheidung zwischen gutem und schlechtem Stil mit sich bringt, versteht Deleuze den Stil provokant als *Nicht-Stil*. Er kommt als Ereignis zustande, reißt die Grenzen zwischen einem vermeintlich flachen und hohen Gebrauch der Sprache nieder und verwirklicht sich in der Intensität einer unpersönlichen Macht.

Der Stil bewegt, kontaminiert und verdreht die Bedeutungsbestandteile der Sprache, um dabei neue Perzepte auftauchen zu lassen – verblüffende und prachtvolle Individuationen, *Am Nachmittag um fünf Uhr in der Steppe*<sup>1</sup>. Deleuze und Guattari beziehen hier Stellung gegen einen Gebrauch des Stils in Kunst und Literatur, der diesen zu einem Operator von Identität macht. Fern davon, den Stil als Marker einer vereinheitlichenden Bedeutung, eines persönlichen Ursprungs oder eines bestimmten Genres zu betrachten, definieren sie den Stil als *asignifikant, intensiv* und *unpersönlich*. Jedoch liegt nichts Unbestimmtes oder Reaktives in diesen Wendungen mit privativem Charakter, deren kritischer Einschlag die konstruktive Ladung dynamisiert.

Was macht tatsächlich den Stil aus? In der Literatur oder Kunstgeschichte übt der Stil oft eine personalisierende, identifizierende und bedeutungstragende Funktion aus, indem er den Scheideweg zwischen namhaften Werken und bescheidenen oder kleinen Leistungen spürt. Er kennzeichnet einen Gebrauch, der die mittlere Ebene der Sprache oder die Produktionsebene der Kunst hervorhebt und den Künstler in den Stand des Genies setzt, in die Rolle eines einzigartigen transzendentalen Ego, das die Norm vorbildlich verwendet – so die klassische Version. Oder sie erst konstituiert – so die romantische Satzung dieses Diskurses.

Der Stil bestimmt das Exemplarische und die Ausnahme. Seine normative Strategie enthüllt sich bei diesem diskriminierenden Eingriff, der das

Große [*majeur*] vom Kleinen oder Minderen [*mineur*] spaltet. Selbst wenn man seinen hierarchischen Behuf nicht anerkennt und ihn auf die Ebene der Beschreibung beschränkt, sichert der Stil ein Repertoire morphologischer Formen und klassifiziert, das heißt vereinheitlicht und identifiziert, eine Vielheit von Objekten unter einer gemeinsamen Nennung. Jede Etikettierung entspricht dieser zweifachen Bewegung von Aufnahme und Ausschluss. Auch hier dient der Stil dazu, eine Differenz auszumachen, die er jedoch als Identität entwirft.

Der Stil hängt also vollständig von einer politischen Epistemologie der Norm ab: Als identifikatorisches Prinzip wirkt er sogleich als eine Einheit generierende Produktionsform, die sich in die Herstellung einmischt, die Reproduktion von Werken und ihren Status regiert und zwar in einem Modus von genealogischer und kapitalistischer Aneignung sowie von Herkunft und Nachkommenschaft, deren Logik von Persönlichkeit und Eigentum er reproduziert. Eine ganze Regelung von Zuschreibung und Authentifizierung beherrscht eine solche Geschichte des Stils. Er funktioniert im Sinne einer vertikalen Zuweisung, das heißt, er etabliert eine Hierarchie von Werken, Gattungen, Epochen und wirkt zugleich im Sinne einer horizontalen Zuschreibung einer Zone von raumzeitlichen Lokalisierungen, von materieller Einführung und Verbreitung. Der Stil bringt also eine Individuationstheorie mit ins Spiel, indem er politisch wie theoretisch vorrangig das Persönliche, das Einheitliche, die geschlossene Norm und das festgesetzte Eigentum kennzeichnet. Neben seiner klassifizierenden und zuweisenden Funktion dient er dazu, die Qualität der Werke zu messen, um auszuschließen, zu entgelten, zu disqualifizieren oder Vorbilder zu errichten: Der Stil ist eine Archetypen-Fabrik.

Von diesen zwei Gesichtspunkten her – der Individuation einer beliebigen Äußerung und ihrer Kreation, dem sogenannten Schreibbegehren – denken Deleuze und Guattari die Frage des Stils völlig neu. Ihnen zufolge entfesselt der Stil ja einen Prozess der Individuation, aber er funktioniert nicht gemäß dem Modell des originären, persönlichen Autors, der Eigentümer seiner Merkmale wäre und organisch auf sein Ich fokalisiert wäre, nur darauf bedacht, für seine wertvolle Innerlichkeit einen Ausdruck zu finden. Deleuze und Guattari machen ein anderes Modell von Individuation geltend, ein modales – nicht substanzielles, das sich nicht als Körper, Subjekt, Form oder Organ definiert, sondern als ein Ereignis, das sie *Haecceitas*

nennen. Solche modalen Individuationen des Typs *fünf Uhr am Nachmittag* sind definiert durch ihre Fähigkeit, Affekte zu verursachen oder zu erleiden, das heißt, sie verhalten sich wie Längengrade oder Modulationen von Kräftebeziehungen, komplexe Beziehungen aus Langsamkeit und Schnelle. Aber sie lassen sich auch als Breitengrade beschreiben, als Machtwechsel und Übergänge von Affekten.

Diese politische Konzeption der Individuation verändert die Stilistik. Sie schlägt sich in der Linguistik nieder, in der Literatur, auf allen Feldern der Kunst und erklärt, warum Deleuze oft von einem *Nicht-Stil* spricht, um den polemischen Aspekt dieser «Abwesenheit von Stil» zu unterstreichen, die er als «geniale[n] Kraft einer neuen Literatur»<sup>2</sup> definiert: «man muss sich vor denen hüten, von denen man sagt, «sie haben keinen Stil», Proust hat es schon angemerkt, das sind oft die größten Stilisten»<sup>3</sup>. Worin besteht also dieser Nicht-Stil? Handelt es sich hier etwa um die übliche romantische Ausflucht: Man definiert den Stil als eine Variation des Genres, als eine geniale Anomie, die einfach Treue und Gehorsam gegenüber der herrschenden Mehrheit umdreht, auf Kosten eines symmetrischen und genierten Konformismus?

Eine Lobrede des Nicht-Stils, eine Eloge auf die *kleine* Literatur hindert weder Deleuze noch Guattari daran, Artaud oder Beckett, Michaux oder Kafka zu erwähnen und dergleichen willkürliche Listen zu vervielfachen: Kleist, aber nicht Goethe, Artaud eher als Carroll. So funktioniert das Paradox des Minoren: zu verfügen, dass der hohe Stil eine Minoration der herrschenden Norm darstellt, bedeutet unmittelbar, das Kleine zum Großen zu erheben. Dabei handelt es sich doch eigentlich darum, ein atypisches Gelingen zu erklären, ohne es zu normalisieren. Mit dem Stil stellt sich also die Frage nach der Einzigartigkeit in Kunst und in Sprache, nach Kreation als einem Ereignis, aber auch die Frage nach der Art der Erklärung, der sie bedarf.

## 1. Der Effekt des Asignifikanten

Worin besteht also der Stil? Zunächst lässt er sich nicht auf der Ebene der Semantik beschreiben und er hängt nicht von einer Zusammenstellung von Signifikanten ab, selbst wenn die Literatur sich auf einem Diskurs aufbaut. Deleuze teilt mit den «Autoren, die man neuerdings Strukturalisten



zu nennen pflegt»<sup>4</sup>, die Auffassung einer Mutation der Zeichen, die alle Zeichensysteme betrifft, eingeschlossen die der Linguistik. Der Sinn hängt demnach nicht mehr von einem Bewusstseinsakt ab, der eine Bedeutung aufprägt, sondern von einer unpersönlichen Produktion asignifikanter Elemente. Die Linguistik von Roman Jakobson, die Anthropologie von Claude Lévi-Strauss, die Psychoanalyse von Jacques Lacan leiten uns von einer Theorie der alles überragenden Bedeutung zu einer Theorie der materiellen Produktion, innerhalb der Signifikanten und Signifikate für sich selbst keinerlei Sinn haben und nur dadurch Sinn erlangen, das sie sich gegenseitig aufeinander ausrichten. Der Sinn taucht weder aus der Tiefe eines Bewusstseins auf noch schwebt er von den Höhen der logischen Essenzen herab, sondern er operiert auf der Ebene einer textuellen Maschine und zwar auf der Ebene der Syntax und nicht auf der Ebene der diskursiven Bedeutungen: Der Stil ist asignifikant.

Dennoch verbrüdet sich Deleuze nicht mit der strukturalen Hypothese, wenn er präzisiert, dass der Stil, wie der Sinn, ein Oberflächeneffekt ist. Als sekundärer, maschineller Effekt stellt sich der Stil auf einer glatten Ebene her, auf der keine Öffnung zu einem transzendenten Außen des Systems hinführt. Das Zeichen «Stuhl» hat weder Ähnlichkeit mit einem Ding noch denotiert es ein solches. Es bezieht seinen Sinn nicht von der äußeren Wirklichkeit; es zeigt auch nicht den psychologischen Gemütszustand eines Sprechers oder verwahrt eine logische Essenz («der Stuhl an sich»). Deswegen funktioniert es auf immanente Weise, es entwirft sich wie eine Stellung auf der Oberfläche des jeweiligen Sprachsystems und zwar innerhalb eines kombinatorischen Spiels von Begriffen, die selbst bedeutungslos sind, von Phomenen und Syntagmata, die sich erst als ihre Differenz aktualisieren («Stuhl» und nicht «Stahl» sagen; «Stuhl» und nicht «Sessel» präzisieren).

Mit Guattari erkennt Deleuze diese epistemologische Transformation an, aber er deplaziert sie: Zwischen den Worten und den Dingen enthüllt sich ein neuer Bereich von idealen Seinsweisen, der kollektiv und unbewusst strukturiert, aber nicht transzendent ist. Die empirischen Realitäten sind ihm verpflichtet, mit ihnen aber nicht gleichzusetzen. Trotzdem ist diese Ebene nicht symbolisch und funktioniert nicht wie ein geschlossenes System, obwohl dieses immanent ist. Diese beiden Präzisierungen zerreißen die strukturalen Positionen und wirken noch heftiger durch Guattaris Übergang von der Struktur zur Maschine. Der Stil hängt von einer Produktionsebene

des Sinns ab, die, wie die symbolische Ebene, mit einer internen Organisationskraft ausgestattet ist. Diese wirkt, indem sie den asignifikanten Elementen einen relationellen Wert zuweist, den sie systematisch verteilt. Dennoch enthält der Stil eine bestimmte Handschrift, die Einzigartigkeit einer Herstellung von Sinn, der so banal wie rar sein kann, wie er will, ohne dass das seine Definition beeinträchtigt. Das Barocke, der Stil einer Epoche, die anglo-amerikanische Literatur, der französische Roman, dieser eigene Zug von Michaux, stellen äußerlich sehr unterschiedliche Stil-Beispiele dar, ohne dass eines davon weniger singular wäre: Jeder Stil muss als Individuation einer virtuellen Differenzierung begriffen werden, was die Debatte darüber an eine völlig andere Stelle versetzt.

Guattari und Deleuze legen den Schnitt zwischen dem Imaginären, dem Symbolischen und dem Realen nicht mehr an, vor allem nicht gemäß einer antropomorphen Logik, die auf der psychologischen Spaltung des individuell Imaginären und des kollektiv Symbolischen basiert, die beide vom Realen abgeschnitten sind. Sie machen eine völlig neue Konstellation geltend, die die zusammenhängenden, jedoch disjunkten Modalitäten des Realen betrifft: Das aktuell Präsentische und das differenziell Virtuelle, die zwei Aspekte der Differenz. Das Symbolische wird zu einer virtuellen Differenzierung, zu einer Umschichtung von Singularitäten und ist dem Realen nicht mehr entgegengesetzt; nur noch dem empirisch Ausgesagten, das es bestimmt. Der Stil besteht also in einem Diagramm, welches das operatorische Ensemble von Singularitäten darstellt, von denen man eine Karte entwerfen, deren Formel man präzisieren kann, und das die formale Signatur ausmacht. Zum Beispiel die von Bacon, Maler, der mit einer gewissen Präferenz seine Figuren auf abstrakten Flächen isoliert hat, Anfänge von Perspektiven und maskenhaftem Dekor. Dennoch gibt es nichts Persönliches auf dieser Karte, die weder vom Phantasma abhängt noch vom Gelebten des Künstlers und auch nicht von einem generellen Eigentum seiner Syntax. Der Stil, real und doch virtuell, signiert das Werk auf unpersönliche Weise.

Hier die zweite und ebenso grundlegende Veränderung: Das System der Zeichen, von dem man also das Diagramm entwirft, ist nicht mehr als geschlossenes System konzipiert. Zweifellos, der Wert der ins Spiel einbezogenen Terme, die eines Bezugspunktes beraubt sind, das heißt einer von außen her kommenden Bestimmung, und jeglicher Wesenseigenschaft enthoben, das

heißt frei von jeder von innen her kommenden Bedeutung, bestimmt sich lediglich durch deren Platz im System. Es geht nicht darum, Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen gegebenen Dingen zu erkennen, sondern darum, zwischen Termen, die für sich selbst keinerlei Bedeutung haben und die ihren Sinn lediglich durch dieses Spiel der Positionen erhalten, ein System von differenziellen Abständen zu produzieren. Genau wie der Sinn produziert sich auch der Stil auf diese topologische und relationelle Weise: Insofern er von der Stelle abhängt, die die Elemente in einem kombinatorischen und Zwang ausübenden Dispositiv einnehmen, ist er auch immer der Effekt eines immanenten Spiels, einer Maschinerie, einer Maschinierung, einer maschinellen, unbewussten Produktion, sozial und kollektiv.

Dennoch, und um eine Zeile von Mallarmé aufzugreifen, «Denken ist ein Würfelwurf!», öffnet Deleuze das Zeichensystem dem unvorhersehbaren Wurf des Stils. Jede Sinnproduktion führt diese Art der Verteilung durch, die das Blatt eines Gedankens als Zufallsbegegnung ausspielt, als einen Coup oder ein Werfen der Würfel. In dieser Konfiguration ist der Sinn kein Gegebenes mehr, sondern er aktualisiert sich in einer zufälligen Aussendung von Singularitäten – den Würfeln, die man wirft – und hebt dabei weder eine festgelegte Verteilung hervor, die fix und vorhersehbar wäre, noch die originäre Teilhabe des Sinns an etablierten Bedeutungen. Zufällig und sekundär erzeugt sich der Sinn als eine kontingente Aktualisierung. Wenn er nicht mehr als eine vorhersehbare Verteilung von gegebenen Bedeutungen in einem geschlossenen System abläuft, wird er Ereignis. Dies in Rechenschaft gezogen, kennzeichnet jede singuläre Sendung von Sinn einen Stil.

Diese Folgerung, die in der *Logik des Sinns* genauestens ausgearbeitet ist, wird noch deutlicher durch den Übergang von der Struktur zur Maschine; ein Paradigmenwechsel, der theoretisch von Guattari vorbereitet und praktisch durch das kollektive Gefüge *Deleuze & Guattari* ins Werk gesetzt ist, jene Schreib-Maschine, die die Idee eines einheitlichen Autors sprengt. Der Stil öffnet sich einer Synthese, das stimmt, aber einer disjunktiven Synthese, die Differenzen statt Identitäten hervorbringt, und bei der nichts mehr von einer eigentlichen formalen Struktur zurückbleibt: Es handelt sich beim Stil um ein Gefüge, das nicht formal, sondern praktisch wirkt, und das nicht einem souveränen Individuum zugesprochen werden kann, sondern unpersönlich ist. Die Autorität des Stils wird in diesem Denken kollektiv und ist mit der ihrer realen Individuation verwoben; sie bewirkt und bearbeitet

unvollendete Entwürfe einer Formalisierung in einer Art fröhlicher Unverfrorenheit und indem sie mit dem Unpassenden spielt. Als Gefüge bewahrt der Stil nichts mehr von der Idee der Charakterisierung von Gelebtem oder von der Idee einer bestimmten Grammatikalität: Er ist ein Ereignis, das – wie der Sinn – Schneisen durch Worte und Dinge schlägt, und durch einen ungewöhnlichen Gebrauch der Syntax unerhörte Individuationen hervorbringt. In dieser Hinsicht besteht der einzige Unterschied zwischen literarischer und philosophischer und wissenschaftlicher Kreation in dem, was der jeweilige Diskurs hervorbringt: Die Philosophie neigt zur Komposition von Ideen und Konzepten, während die Literatur vielmehr mittels einer Variation von Perzepten und durch die Weitergabe von Affekten verfährt. Aber man muss sich vor diesen vorgefertigten Zuschreibungen hüten, denn sowohl die Kunst als auch die Literatur, die Philosophie und die Wissenschaft teilen die Fähigkeit, mit ihren Figuren und Erfahrungstypen neue Arten von Individuationen hervorzubringen. *Stil* in Kunst, Philosophie wie in den Wissenschaften besteht darin, solche Individuationen hervorzubringen, die vollständig differenziert und doch neu sind, und die daher nicht vor ihrem ersten Ausdruck oder ihrem semiotischen Zustandekommen existierten. Solchermaßen ist die *transduktive* Funktion des Stils beschaffen, um den schönen Ausdruck von Gilbert Simondon wiederaufzunehmen; denn die *Transduktion* ist eine wahrhafte Erfindung, die ein ursprüngliches System in einen neuen, unvorhersehbaren und verschobenen Zustand überführt. Und so, dass die Begriffe, «durch die transduktive Operation angegriffen[,] auf einmal zu jener Operation unvorgängigen [Begriffen] geworden»<sup>5</sup> sind. Jeder Stil aktualisiert so die virtuellen Potenzen der Individuation.

Um schnell die verschiedenen Etappen dieser Konzeption des Stils zu schematisieren und dabei Guattaris Theorie entschiedenes Gewicht einzuräumen, weisen wir noch einmal darauf hin: Deleuze schrieb 1964 in der ersten Version von *Proust et les signes*: «Der Stil ist nicht der Mensch, der Stil ist die Essenz schlechthin»<sup>6</sup>. Er definiert diese Essenz in der zweiten Version von 1976 als die «formale Struktur des Kunstwerks»<sup>7</sup>. In der dritten Version von 1976 heißt es: «Niemals aber ist der Mensch Stil, sondern er ist immer Essenz (Nicht-Stil)»<sup>8</sup>, aber diese Essenz oder «formale Struktur» bestimmt sich nunmehr als «Transversalität»<sup>9</sup>. Die *Transversalität* ist ein von Guattari unterschriebenes Konzept, das entschieden mit der zentralen Organisation, der vertikalen Hierarchie und ihren horizontalen Entsprechungen bricht

und so die Struktur auf der Ebene von maschinalen Diagonalen und deren anarchischen Verknüpfungen verzerrt.

Indem er den Stil als Transversalität definiert, erweist Deleuze nicht nur ihrem Schreiben zu zweit Reverenz, sondern er arbeitet auch eine neue Definition mit ein, die er 1975 in den ziemlich braven Apparat seiner Proust-Lektüre eingehämmert hat: «Wir glauben nur an eine oder mehrere Maschinen Kafkas, die weder Strukturen noch Phantasien sind.»<sup>10</sup> Keinerlei Unsicherheit in diesen Kurven, die den Übergang von einem semantischen Formalismus zu dieser Definition des Stils als politischer Maschine markieren und damit die ganze Sprache in eine ununterbrochene Variationsbewegung bringen. Sobald nicht mehr mit dem persönlich Imaginären oder einem generellen Symbolischen assoziiert, wird der Stil zum Ereignis, zum Protokoll von Erfahrungen und befreit sich von Interpretation und Bedeutung. Fernab einer Hermeneutik des Sinns oder des Erlebten, aber auch jedes formalen Bedeutungssystems, betrachten Deleuze und Guattari den Stil nicht mehr als den Schlüssel zur Dekodierung eines Werks. Es reicht nicht mehr aus, eine generelle Typenformel des Werks aufzustellen, vielmehr muss man ihre Funktionsweise an die Gesamtheit der sozialen Semiotiken anschließen, um die Singularität eines Stils als Aussage, genauer gesagt als Individuation eines realen Aussagegefüges, als Performance, zu verstehen.

Infolgedessen kann der Stil im Bereich von Sprache und Kunst nicht mehr als ein geschlossenes System betrachtet werden, während die Linguistik aufhört, das alleinige Bezugsmodell zu sein, um verschiedene Arten des Stils, darin eingeschlossen die literarischen, zu erklären. Dabei ist es selbstverständlich nicht so, dass man keinen einzigen strukturalen oder semantischen Zug in Kunst oder Literatur mehr ausfindig machen kann oder dass man die Linguistik als inkompetent brandmarken kann. Sie ist lediglich nicht mehr tonangebend, sofern man den Zeichenstatus verändert und aufhört, das Zeichen als Identität zu begreifen und nicht als Differenz. Indem man den Stil auf seine Variation hin öffnet, verfolgt man eine rhizomatische Logik: Verbindung durch Heterogenität, das heißt Vielheit und daher asignifikanter Bruch (würde dieser fehlen, würde man das Homogene vereinen). Das gilt für alle Zeichen, eingeschlossen die linguistischen, die nicht von anderen Zeichen (materiellen, biologischen, sozialen Codes usw.), mit denen sie sich verbinden, isoliert werden können. Die gemischte Semiotik des Rhizoms bevorzugt übrigens keinen einzigen Zeichentyp und beharrt lediglich auf

ihrer realen Interaktion, die die Theorie nicht abstreiten kann. Was für die Literatur gilt, gilt auch für andere Künste, seien sie nun diskursiv oder nicht. Der Stil verbindet sich mit seinem Kontext: Als Maschine, kollektives Aussagegefüge, wird er zum *Discours indirect libre* – zur freien indirekten Rede.

## 2. Kollektives Aussagegefüge und *indirekte Rede*

Deleuze und Guattari fordern also, dass man aufhört, den Stil und die Linguistik zu unterscheiden, den gewählten und den flachen Gebrauch der Sprache. Die Aufregung, die das Meisterwerk auslöst, hängt nicht von seiner Hoheit ab, von seiner unaussprechlichen Größe, sondern von seiner Potenz der Unbestimmbarkeit: Das, was man später als *edlen Stil* durchsetzen wird, entsteht tatsächlich, wenn «die grammatikalischen Regeln, die später üblich sein werden, (noch) nicht existieren»<sup>11</sup>, wie Pasolini so treffend gesagt hat. Die personenbezogenen Theorien des Stils als genialischer Ausnahme, die aufgrund ihrer Ernennung eines reinen Genies einen suspekten politischen Beigeschmack mit sich führen, stützen sich auf die Hypothese, dass es ein anerkanntes mittleres und normales Niveau gibt, eine Norm der gesprochenen oder literarischen Sprache, die wie ein maßgebender korrekter Standard funktioniert, in dem der atypische Stil seinen Idiolekt zuschneidert. Gegen diese Konzeption einer mittelmäßigen, normalen oder vorbildlichen Grammatikalität machen Deleuze und Guattari aus dem Stil eine Erfahrung der Minoration und elaborieren ihre Schaffenstheorie im Sinne einer intensiven Variation.

Die Hypothese einer mehrheitlichen Norm der Sprache wird in *Postulate der Linguistik* widerlegt, wo Deleuze und Guattari die in *Kafka* geführten Analysen wiederaufnehmen und sie vom literarischen Stil auf die Linguistik und die Ursachenlehre von Schaffensprozessen erweitern. Sobald man das Postulat zurückweist, nach dem jede Sprache sich um eine gegebene grammatikalische Norm herum organisiert, können Linguistik und Stilistik nicht mehr als die Theorie des Sagens und die des guten Sagens voneinander abgestuft werden. Im Sinne der gemeinschaftlichen Theorie einer *indirekten Rede* kann die stilistische Ausnahme nicht mehr als ein besonders distinguiertes Gebrauchs der Sprache gelten. Indem sie voraussetzen, dass die Sprache aus geringen Variationen besteht, zeigen Deleuze und Guattari, dass es keinen Standard-Sprecher gibt, der eine unveränderliche grammatikalische Größe

aktualisiert, außer wenn man aus einem methodologischen Prinzip heraus eine Herrschaftsfigur errichtet, die zuallererst die Markierung einer gesellschaftlichen Vormachtstellung darstellt (das gesellschaftliche Eichmaß des ‹guten Gebrauchs›). Sie verweigern sich dem Postulat von Noam Chomsky, demzufolge erst «ein homogenes oder Standard-System [...] eine *legitime* wissenschaftliche Untersuchung [der Sprache] ermöglichen soll»<sup>12</sup>, da es keine Konstanten oder Universalien der Sprache gibt, die es erlauben würden, sie als ein homogenes System zu definieren.<sup>13</sup> Labov zeigt, wenn er die *black-english*-Idiolekte von New York studiert, dass die Variationen so zahlreich sind, dass man sie nicht in einem einheitlichen System zusammenpferchen kann: Es ist also die Konzeption des Systems, die man verändern muss, die Fiktion einer Sprache ‹an sich› als geschlossenes System, die man aufgeben muss, zusammen mit seiner Zurückgezogenheit auf eine formale Reinheit und seiner kristallisierten verkrusteten generischen Struktur. In diesen zwei Postulaten schlummern gleichzeitig das internalistische Postulat der Information oder der Kommunikation, dem zufolge die Sprache gegebene Bedeutungen zwischen individuenartigen Sprechern übertragen solle, und das strukturelle Postulat einer Sprache, die keinen extrinsischen Faktor einbezöge.

Die Linguistik kann ihre gesellschaftlichen und pragmatischen Existenzbedingungen nicht so sehr verkennen, dass sie sich selbst als homogenes System darstellt, während doch alle Sprachen fortwährend von politischen und gesellschaftlichen Brüchen bearbeitet werden, von wissenschaftlichen Schüben, regionalen Unterschieden – seien sie nun archaisierend oder modernistisch –, Anleihen, Idiolekten, Agglutationen und anderen Verschmelzungen. In Konsequenz muss sich die Idee des Systems transformieren und diese Variationen als seine konstitutive Dimension übernehmen. Indem die angeblich isolierte, geschlossene und vereinigte Struktur auf die realen Gefüge geöffnet wird, die sie in der Wirklichkeit bearbeiten, übernehmen Deleuze und Guattari die Theorien des *speech act* und führen diese fort. Dennoch genügt es nicht, wie John Langshaw Austin zu sagen: «Sprechen ist Tun», man muss diese performative Linguistik an eine reale Pragmatik anschließen und aufhören, die Sprache von kollektiven, konkreten Aussagegefügen abzutrennen. Denn man kann das Funktionieren der Sprache nicht verstehen, wenn man sie künstlich von anderen materiellen, politischen,

aber auch theoretischen Systemen isoliert, mit denen sie interagiert. Man muss also zu einer neuen Theorie des Systems übergehen, zu einem, das sich in Variation befindet.

Mit der Widerlegung der vier Postulate der anerkannten Linguistik, die auf ihrer formalen Reinheit basiert, formulieren Deleuze und Guattari die semiotischen Bedingungen des kleinen Stils:

Jeder Stil ist gemischt, heterogen, weil es nicht mehr darum geht, ihn auf eine konstitutive Matrize abzukürzen, die eine geschlossene, vereinheitlichende Struktur ist. Es geht auch nicht mehr darum, seine einzigartige Signatur auf einen formalen Code herunterzubrechen, dessen generative Formel man so ein für allemal ausgesagt hätte. Das hieße, den Stil mit einem Wiederholungsprinzip zu verwechseln. Kein Stil ist mit sich selbst identisch, und übrigens auch nicht homogen: Der diskursive Stil ist niemals bloß sprachlich (wie nichts in der Sprache dies ist), und er ist nicht abtrennbar von seinem Aussagekontext und seiner Rezeption, seinem realen Gefüge. Man kann sich den Stil nicht als Transportmittel vorstellen oder als etwas, das höhere Bedeutungen vermittelt, spezifische Informationen oder Mitteilungen. Jeder Stil «schreibt ein»; wie die Sprache konstituiert er seinen Bedeutungsbestand aus asignifikantem Material, indem er seine Losungen gewaltsam in die Alltagssprache eindrückt, welche er nach seinem Begriff des guten Gebrauchs (1. Postulat) verdreht. Genauso wie die Sprache besteht ein Stil nicht aus einem geschlossenen Zeichensystem, das – einer isolationalistischen und archaischen Konzeption von Identität zufolge – strukturell rein ist (2. Postulat). Keine Identität kann sich aus einem rein inneren Modus heraus definieren. Die Maschine der Sprache ist immer angeschlossen an das politisch Unmittelbare, und dasselbe gilt für den Stil. Daraus ergibt sich (3. Postulat), dass der Stil nicht auf eine erstarnte Axiomatik reduziert werden kann, in der irgendwelche Konstanten es erlauben würden, einen konsistenten Kern aus generativen Regeln herauszuziehen. Es gibt auch keinen Grund mehr, auf die Wissenschaft zu verzichten (4. Postulat). Das Einzige, was man aufgeben muss, ist die schwache und anfechtbare Konzeption einer Formalisierung, die Logik der Wahrheit mit einem geschlossenen System identifiziert und dabei fordert, dass man nur eine als homogenes System gegebene Grammatik anerkennen soll. Eine solche Konzeption der Sprache oder des Stils sucht seine strukturell-generative Invarianz und lenkt sie, wie Noam Chomsky, von einer mentalen Struktur des Subjekts ab. Ihrem imposanten



Regelapparat zum Trotz lässt sie sich auf folgenden Gemeinplatz herunterbrechen: «Groß» ist, was der berechtigte Sprecher als «groß» kennzeichnet. In dieser Hinsicht artet jeder Versuch, einen Stil auszusondern, und sei es derjenige von Rimbaud, in die Verteidigung eines korrekten Standards aus, der sich seinerseits als anerkannte Norm durchsetzt.

Die stilistische Variation ist also als Kreativität, als intensive Variierung von abgelagerten Sprachformen zu verstehen. Sie kristallisiert sich nicht mehr auf ihre innere Axiomatik, sondern bestimmt sich als randständiges Verfahren, Gemisch oder Kreuzung. Eine Variation in diesem Sinn ist nicht mehr den anerkannten Künstlern vorbehalten, den großen Stilisten, sondern sie affiziert ständig auch den alltäglichsten Sprachgebrauch. Der Stil muss also in seiner Breite und seiner Vielstimmigkeit als *discours indirect libre* verstanden werden, als erlebte Rede in der Rede.

Diese Analyse des *discours indirect libre*, die von Michail Bachtin angestoßen und von Pier Paolo Pasolini wiederaufgenommen wurde, regt Deleuze und Guattari dazu an, den Stil als Variation zu definieren. Bachtin folgend, gibt Pasolini dem *discours indirect libre* den Vorzug, weil er die dynamische Interaktion von heterogenen diskursiven Dimensionen erlaubt. Der *discours indirect libre* stellt eine gefächerte Aussage dar, in der die zu übertragende Rede und diejenige, die der Übertragung dient, zum einen zusammen und zum anderen getrennt zugegen sind. Deshalb sagt man, dass es eine Rede in der Rede ist. Bachtin erkennt dem *discours indirect libre* ein außergewöhnliches methodologisches Interesse zu und hält ihn für ungerechtfertigt vernachlässigt, weil er eine soziologische Achse der Sprache in ihrem Ausgesagtsein miteinbezieht und damit den kollektiven Charakter der Sprache belegt. Der *discours indirect libre*, der die reale gesellschaftliche Dichte des Diskurses in seiner Vielstimmigkeit zeigt, bereitet so das Konzept des kollektiven Aussagegefüges bei Guattari vor.

Nun aber erlaubt diese Vielstimmigkeit, dass man der in den Sprachen herrschenden Kreativität Beachtung zollt: «Worte erfinden, die Syntax zerschlagen, Bedeutungen umbiegen, neue Konnotationen hervorbringen»<sup>14</sup> ist nicht nur Sache des anerkannten Dichters, sondern auch die des geringsten Sprechers. Der Stil führt über die Unterscheidung von Niederm und Hohem, von gewöhnlichem Sprechen und außergewöhnlichem Stil hinaus, und ist so auch jenseits der Unterscheidung von Linguistik und Stilistik.

Denn es geht darum, das Reguläre genauso wie das Bemerkenswerte zu erfassen, um erklären zu können, wie man vom einen zum anderen kommt, ohne ein sich auf Autorität stützendes Argument zu verwenden, das die poetische Grenzüberschreitung als eine neue Höhen-Norm festsetzt. Es ist natürlich die Minoration, die Produktion einer Einzigartigkeit, die es zu erklären gilt. Pasolini, der Dichter, weist darauf hin, dass zum Beispiel der Infinitiv der Narration sich als eine epische Form anbietet, die bescheiden, gemeinschaftlich und soziologisch vorgeht und eine linguistische Verkleinerung vornimmt, durch die sie die Poesie der Prosa annähert: Er definiert so die Bedingungen einer Aussage, die ihren grammatikalischen Bedingungen vorhergeht<sup>15</sup>. Dieses Vorgehen des Stils vor der Norm hat nichts Mysteriöses. Der *discours indirect libre* macht die sprechen, die noch nicht sprechen, er übernimmt soziologisch den revolutionären Kurzschluss zwischen vermeintlich edlem Ausdruck und der gewöhnlichen landläufigen Sprache. Die Gesänge XXV und XXVI der Hölle von Dante flirren – wie Pasolini erklärt – von dieser Erfindung einer Sprache, die das theologische Latein und das florentinische Italienisch der ansässigen Bourgeoisie in einer neuartigen Ausdrucksweise wiederaufnimmt. Es geht nicht nur darum, indem man die kleineren und größeren Schwellen der Sprache variiert, zu zeigen, wie die syntaktische Invention das Unerträgliche ausdrückt, das Visionär-Pathetische des gesellschaftlich vorhandenen Modus. Es geht auch darum, auf der Tatsache zu beharren, dass dichterische Kreation sich am minoritären Rand des Majoren ereignet. Deleuze schließt sich in seinen Büchern über das Kino diesen Analysen an und ruft damit ein fehlendes Volk an: Schreiben oder Schaffen, nicht um ein kommendes Volk darzustellen, ein hypothetisches Futur in der Manier der Avantgarden, sondern Sprechen, nicht *am Platz von*, sondern *vor* oder *für* die sprachlosen Minderheiten, die Unhörbaren, nicht-wahrnehmbare «kommende» Volksgruppen, oder Unbedeutende, Vernachlässigbare, «vor den sterbenden Tieren»<sup>16</sup>, Sprechen im Namen des unpersönlichen, unbedeutenden Werdens.

Wenn auch die gesamte Sprache eine Übung der Minoration darstellt, so ist doch nicht jeder Sprecher ein Dichter: Das stilistische Gelingen setzt sich vom üblichen Gebrauch des Gesprochenen ab, ohne sich auf irgendeinen Faktor zu berufen, der die linguistische Gegebenheit transzendierte. Deleuze und Guattari fügen dem auch die schönen Analysen Pasolinis bei: Die Funktion

der Depersonalisierung des Ausgesagten, zusammen mit seinem diagnostischen Vermögen, machen aus dem *discours indirect libre* einen Modus der syntaktischen Transformation, der von der Literatur aufgerufen wird. Die lexikalischen Kreationen, seien sie nun geläufig oder poetisch, entfernen sich nicht von einer normalen oder korrekten Sprache, sondern kommen durch die Komplizenschaft unterschiedlicher gesellschaftlicher Ausdrucksebenen zustande, und zwar durch den Wegfall einer angeblichen mittleren Ebene. Die epistemologische Fiktion einer Grammatikalität im Sinne von Chomsky enthüllt sich hier als sehr deutlicher Operator einer realen Vormacht, die die abweichenden Gebräuche verbannt und eine allgemeine Norm durchsetzt – die des guten Sprachgebrauchs. Daher ist die Analyse des Stils so heikel, denn unsere Bewunderung hebt jedwede Variation vom Minoren zum Majoren hervor. Wenn man hingegen die mittlere, grammatikalische Ebene einer Hochsprache weglässt, verbreiten sich die Minoritäts-Phänomene in der Gesamtheit der linguistischen Gebräuche und untersagen, dass man eine literarische Kreation als abgekapselten Bereich ausgrenzt, ohne dass man diese dabei mit dem geläufigen Sprachgebrauch gleichsetzen müsse.

Der Stil entwirft sich also nicht auf Grundlage einer durchschnittlichen Ebene und auch nicht auf einer superioren Ebene des linguistischen Gebrauchs, sondern explodiert in unterschiedliche Richtungen des Einfachen und Distinguierten, des Gewöhnlichen und des Erhabenen, des guten und schlechten Gebrauchs, gemäß den verschiedenen Manierismen, die in jeder Sprache miteinander verbunden und gleichzeitig gegenwärtig sind. Ob diese Manierismen durch Nüchternheit und Substraktion wirken oder durch expressive Wucherung – jede Variation ist willkommen, keine einzige ist der anderen vorzuziehen.

Den Manierismen der einfachen Sprachen Einfachheit oder Überfrachtung vorzuwerfen, enthüllt die Unbesonnenheit der Linguisten: In Wirklichkeit sind der Abzug, die Substraktion und die Überladung oder Vervielfachung ein und dieselbe Operation der Minoration. Das Wesentliche liegt also weder in einer randständigen Sprache noch in einer Hoch- oder Standardsprache, sondern «in einer Sprache X, die nichts anderes ist als die Sprache A, die tatsächlich im Begriff ist, zu einer Sprache B zu werden»<sup>17</sup>. So lautet die Definition des Stils: Jeder Stil funktioniert durch Manierismus, das heißt über Variation. Die Theorie des *discours indirect libre* und die des nüchternen Manierismus erlauben es, die Unterscheidung zwischen niederem und hohem Stil zu erkennen.

Sie ist relevant, jedoch relativ, und sogar trügerisch, wenn man in Betracht zieht, dass sie eine hochwertige und eine minderwertige Beschaffenheit an sich für gültig erklärt. Man muss sich davor hüten, diese Satzungen nutzlos zu vergegenständlichen, so als handelte es sich um zwei Stile oder sogar um zwei Gebrauchsweisen des *einen* Stils. In Wirklichkeit handelt es sich um zwei koexistente epistemologische Systeme, um zwei gegensätzliche Sprachpolitiken, die entweder die Potenz der Norm, sich als gesellschaftlicher Marker zu verdinglichen, zur Grundlage nehmen oder dies eben nicht tun. Jedoch allein eine beherrschende Neigung zu Binärsystemen kann diese Figuration zu einer realen Opposition verhärten. Der hohe Stil existiert übrigens nicht außerhalb dieser ganz konkreten Phänomene von Machtausübung, die einen beliebigen niederen Stil zur provisorischen Satzung der vorherrschenden Norm erheben und ihn im selben Atemzug mit schulmäßiger Phrasenhaftigkeit herabsetzen. Deleuze und Guattari können gleichzeitig daran festhalten, dass alle realen Werdensereignisse Ereignisse des Geringer-Werdens sind und dass man gegen die ganz konkreten Phänomene von Machtausübung ankämpfen muss. Die duale Koppel von Majorem und Minorem kann glauben lassen, dass alle Stile gewöhnlich oder beachtenswert sind und per se dominant oder untergeordnet. Ein neuer Trugschluss. Diese konkrete Oszillation von Minorem zu Majorem zeigt deutlich, dass man zur ständigen Variation übergehen muss, die beide zugleich als gegensätzliche und variable Pole, Tensoren, produziert. Jeder empirische Stil kann für außergewöhnlich oder banal gehalten werden, für groß oder bedeutungslos, je nach Gelegenheit. Und das nicht, weil die Einschätzung des Stils relativ bleiben würde, sondern weil hinsichtlich des Stils «die Fluktuation der Norm die Beständigkeit einer Regel ersetzt»<sup>18</sup>. Der Stil verhält sich manieristisch und nicht-essentialistisch: Er ist ein Ereignis, das seine bemerkenswerte Singularität auf nebensächliche Weise bewirkt, und zu etwas Gewöhnlichem wird, sobald er sich behauptet. Carmolo Bene zeigte in *Richard III.* dass man, um einem großen Autor wie Shakespeare Hommage zu erweisen, seine Formel in Variation setzen muss, immer Gefahr laufend, sie auf einen kulturellen Schnickschnack herunterzuschrauben, aus ihr einen Fetisch zu machen. Tut man dies nicht, so «gibt man Anerkennung und Bewunderung vor, wo man eigentlich nur eine Norm aufsetzt»<sup>19</sup>.

So stellt sich also das Paradox des Stils dar: Es ist unmöglich, ein Werk oder einen Autor zu schätzen und zu bewundern, ohne ihn sofort auf eine ausgestopfte Norm herabzusetzen, die man auf den Wandschränken des

Kulturerbes und der kulturellen Errungenschaften abstellt. Von daher ist es nicht überraschend, wenn der Stil so heftig eine Theorie der Amputation, der Difformation und der kreativen Anomie fordert. Jede Kreation ist substraktiv.

### 3. Intensive Variation und unpersönliche Macht

Nun definiert sich der Stil als intensive In-Variation-Setzung der Sprache. Deswegen wird er immer als eine Fluchtlinie beschrieben, die eine intensive Variation, eine grammatikalische Abweichung, ein Weniger-Werden oder ein Tier-Werden der Sprache impliziert. Das heißt, es geht um eine kreative Transformation von syntaktischen Materialien und von Aussage-Bedingungen. Seit jeher stellt der Stil eine Spannung dar, die die Sprache in Beziehung zu ihren intensiven Randmarken bringt: ungeformte Materie, musikalischer Ton oder asignifikanter Schrei, das heißt Deterritorialisierung des Sinns, die die Sprache an ihre Grenze bringt. Denn die Grenze ist für Deleuze keineswegs der Ort, wo es aufhört, sondern im Gegenteil die disjunktive Gabel, an der eine Individuierung vor sich geht: Man berührt hier den *organlosen Körper* der Sprache, wo die Literatur ihre asignifikante Macht und ihre semiotische Wirksamkeit durchsetzt.

Das Minore affiziert den intensiven Rand der Phonetik und die politische Grenze des guten grammatikalischen Gebrauchs – etwa wenn Kafka einen jüdischen Manierismus dem Deutsch von Goethe aufsetzt oder eine tschechische Redensart verwendet, die das Deutsche verdreht. Jedoch nicht im überflüssigen Sinne eines barocken Manierismus à la Meyrink, sondern im Sinne einer Armut, einer Trockenheit, einer intensiven Nüchternheit. Die Kreation ist immer substraktiv: Der Stil schneidet die Sprache von ihren gängigen Gleichgewichtsbedingungen ab, um auf ein neues Gefüge zu setzen, er drängt ihr ein Weniger-Werden auf.

Dieses Werden erlaubt die intensive Definition des Stils als agrammatisches Stottern und Fremdsprache, die, was den Rhythmus der Sprache, die linguistische Organisation und die Fremdartigkeit des Stils angeht, auf diese Passage hin zum Weniger-Werden, Tier-Werden oder zum organlosen Körper abzielt. In jedem Fall ist die Sprache auf ihren Grund, von dem die variable Intensität ausgeht, zurückgeworfen. Der Stil definiert sich als eine In-Variation-Setzung der Sprache innerhalb des Gesprochenen, gemäß dem

bekanntem Satz bei Proust: «Die guten Bücher sind in einer Art Fremdsprache geschrieben», auf den sich Deleuze in seinem ganzen Werk immer wieder bezieht und der ihm in seinem letzten der Literatur gewidmeten Buch *Critique et clinique* als Motto dient. Dieses asyntaktische, agrammatikalische Stottern, diese Fremdsprache, darf nicht mit einer künstlichen Affizierung des Sprechens verwechselt werden, als ob es darum ginge, eine Verwirrung der Sprache nachzuahmen oder ein Klischee zu verzerren, um ein kreatives Fundstück zu erhalten. Es geht nicht darum, die Regel eines schlechten Gebrauchs der Sprache durchzusetzen, sondern innerhalb der Sprache einen minoren Gebrauch zuzuspitzen, der die Elemente der Macht und der Herrschaft abzieht. Dieser minore Gebrauch reorganisiert die gesamte Sprache gemäß einer virtuellen Spannung, die man auf diesen asyntaktischen Rändern anlegen muss, eben weil sie vorher nicht existiert.

Wenn das Werk von Kafka sich als außergewöhnlich erweist, so deswegen, weil die Neuheit des Stils nichts anderes ist als eine bisher unveröffentlichte Erforschung (eine nicht-literarische Erforschung, insofern es sich nicht um eine Suche nach Anpassung an die hier herrschenden Codes handelt) des realen gesellschaftlichen Gewebes. Die Literatur wird zur Physik der Affekte, zur gesellschaftlichen Verhaltensforschung. Der Schriftsteller lässt sich nicht als solcher durch die Vorliebe kennzeichnen, die arbiträre und subjektive Regel des literarischen Codes zu modifizieren, auch nicht durch seine linguistische und soziokulturell randständige Bestimmung. Denn in diesem Fall würde es ja ausreichen, eine minore Positur einzunehmen, um auf einen Schlag ein Meisterwerk zu produzieren, was wiederum dem gleichkäme, das Minore in eine geltende Regelvorschrift zu verwandeln. Nichtsdestotrotz ist der Stil nicht undefinierbar, er ist bloß unberechenbar und bevorstehend, unumkehrbar und unwahrscheinlich, gemäß den Eigenschaften eines Ereignisses.<sup>20</sup> Man kann ihn durch seine Absenz von Gespreiztheit charakterisieren, seine Dringlichkeit, seine Stärke der Affekte, die ansteckende Virulenz und seine Fähigkeit, die Art und Weise zu übertragen, in der er von der gesellschaftlichen Gestalt der jeweiligen Zeit betroffen ist.

Die Analyse des Stils bringt so eine entschiedene Bestätigung für die Kritik von persönlichen Individuationen mit sich. Kein fundamentales *Ich*, kein substanzielles Cogito hält sich unter der Aussage und hat die Macht, den Diskurs in Gang zu bringen. Die Position des Subjekts wird durch die Aussage selbst hervorgebracht. Sobald aber das Aussage-Subjekt (dasjenige,

das spricht), willkürlich vom Akt der Aussage unterschieden wird, sobald dieses Subjekt als transzendente Kausa für das Subjekt des Ausgesagten vorgestellt wird (des Pronomens, das es aussagt), geschieht dies durch eine linguistische Fiktion, die einer politischen Strategie entspricht. In Wirklichkeit behindert die Unterscheidung eines *Ich*, das spricht, und eines psychologischen Sprechers die diskursimmanente Analyse der Aussage und macht das Verständnis der sprachlichen Tatsache des Stils unmöglich. Um die Wirkung des Stils zu erklären, ohne ihn von einem originären *Ich* abzuleiten, muss man, Deleuze zufolge, die linguistischen Theorien der Kopula, der *shifter* von Roland Jakobson und der Selbstreferenzialität nach Benveniste zurückweisen. Und zwar, indem man die Komplizenschaft zwischen den linguistischen Analysen und einer phänomenologischen Form der Hermeneutik aufzeigt, sei diese nun gestützt auf ein *Ich* oder auf ein *Du*. Es ist übrigens nicht so, dass das individuelle menschliche Subjekt eine illusorische Form sei, aber es ist wie alle Formen eine Ableitung. Es gibt also Subjekte, es gibt sogar verschiedene Typen davon, aber sie sind nicht der Ursprung des Diskurses, sondern im Gegenteil von diesem als ein Platz im Diskurs hervorgebracht. Die Positionen des Subjekts beschreiben also nicht die Figuren eines *Ich* als Ursprungsquelle des Ausgesagten, sondern sind die Resultate des Ausgesagten, insofern, dass man sie in der «Dichte eines anonymen Gemurmel» situieren muss. Aus einem «Er» oder «Man», aus einem «er sagt» oder «man sagt», d. h. aus den unpersönlichen produktiven Instanzen des Diskurses muss man die Weisen einer unpersönlichen Subjektivierung machen.<sup>21</sup>

Die personenlogische Linguistik von Émile Benveniste, die die Sprache von einem ursprünglichen *Ich* herleitet, welche die Instanz des Diskurses ist, stützt sich in Wirklichkeit auf die linguistische Fiktion des Pronomens, die aus dem Subjekt, aus der Person, den Ursprung des Diskurses macht. Seit 1963 hat nun aber Deleuze darauf bestanden: «Die Frage *wer?* erfordert keine Personen, sondern Kräfte und den Willen»<sup>22</sup>. Mit einem Vorgehen, von dem Deleuze in jeder seiner literarischen Studien Gebrauch macht, korrigiert seine stylistische Analyse die theoretischen, faktischen Positionen, die in Wirklichkeit die gängigen unterliegenden Auffassungen verhärten: Proust, Sacher-Masoch, Artaud, Kafka, Beckett, Blanchot springen so abwechselnd seinem theoretischen Gedankengang bei.

Anstatt der Ort einer selbstzweckmäßigen Verdoppelung zu sein, markiert die moderne Literatur, besonders die von Maurice Blanchot, die Ausbreitung

der Sprache, und entfaltet ihre bloße Äußerlichkeit. Foucault hat es in Vollendung in den präzisen Studien gezeigt, die er der Literatur widmet, und Deleuze liest jene Hommage, die Foucault Blanchot erweist – *La pensée du dehors* – mit der größten Aufmerksamkeit. Die Literatur setzt also nicht eine Sprache in Gang, «die sich bis zu dem Punkt ihrer brennenden Manifestation an sich selbst annähert», sondern eine Sprache, «die sich am weitesten von sich selbst entfernt». Es ist ein *Prozess des Außer-sich-Geratens* der Sprache<sup>23</sup>, den Blanchot theoretisiert und praktiziert: Genau das ist die Literatur, die eine Oberfläche der Exteriorität produziert, die das Denken des Außen ausstellt, eine Sprache, die einer souveränen Interiorität beraubt ist. Dies spiegelt auch der Gebrauch wider, den Deleuze von der Literatur als klinischer Exteriorität macht, die eben nicht auf eine ursprüngliche Erfahrung eines phänomenologischen Subjektes verweist. Neutrale Erfahrung, Exteriorität in der dritten oder sogar in der *vierten Person*, wie es Ferlinguetti so schön sagt. Als eine solche substituiert die Literatur das phänomenologisch Gelebte und weist definitiv jede Identifikation der Erfahrung mit der Person, dem Ich-Du der Aussage, zugunsten des unpersönlichen Ausdrucksgefüges zurück.

Dieses unpersönliche Gefüge zeigt, wie sich der Stil als Signatur (oder Eigenname) erarbeiten lässt. Und zwar zum Preis einer bitteren Übung in der Depersonalisierung, wie Deleuze ständig unterstreicht, indem er sich auf die großartigen Analysen stützt, die Blanchot Franz Kafka gewidmet hat. Es ist, sagte Kafka, der Tag, an dem er dazu imstande war, nicht mehr *Ich*, sondern *Er* zu schreiben, an dem er Schriftsteller geworden ist:

«Es reicht mir also nicht zu schreiben: Ich bin traurig. Solange ich nichts anderes als das schreibe, bin ich noch zu nah an mir selbst, zu nah an meinem Unglück, damit das Unglück wirklich auf sprachliche Weise das meine werden kann: Ich bin noch nicht wirklich unglücklich. Erst ab dem Moment, in dem mir diese seltsame Substitution gelingt: Er ist unglücklich. – Erst dann beginnt die Sprache sich für mich als eine unglückliche Sprache zu entwerfen, erst dann beginnt die Welt des Unglücks sich allmählich aufzuzeichnen und so zu entwickeln, wie sie sich in ihm verwirklicht.»<sup>24</sup>

Dieses unpersönliche Werden im Schreiben beinhaltet keineswegs einen Verzicht auf sich selbst, sondern im Gegenteil die Chance, in die Sprache den realen Atem des Ereignisses einzutragen. Es handelt sich nicht um eine mystische Abtötung oder ein todbringendes Loslassen, sondern um eine gewalttätige und leidenschaftliche Konstruktion, die die Sprache an ihre



Grenze bringt. An den Punkt einer Spannung, an dem sich in ihm deutlich bestimmte Individuationen formen, gesellschaftliche Weisen der Subjektivierung. Für Kafka oder Blanchot, genau wie für Deleuze, liegt das Problem also nicht darin, auf das *Ich* zu verzichten, sondern zu zeigen, wie ein *Ich* von einem unbestimmten Neutrum hervorgebracht wird, ein *er/sie/es*, das keine Person mehr ist, sondern der-, die- oder dasjenige, das eine Fluchtlinie herstellt. Dieses *er/sie/es* bringt die Sprache an den Punkt ihrer Destabilisierung, aber auch an denjenigen ihrer Kreativität, da sie nicht einfach ein substantielles Subjekt repräsentiert, sondern den Versuch unternimmt, eine neue Individuation zu kartographieren. «Blanchot hat recht, wenn er sagt, daß das *man* und das *er/sie/es* – *man* stirbt, *er/sie/es* ist unglücklich – keineswegs den Platz eines Subjekts einnimmt, sondern jedes Subjekt zugunsten eines Gefüges om Typus *Haeceitas* auflöst»<sup>25</sup>, erklären Deleuze und Guattari. Das ist ein Stil: Anstatt die Aussagen über die Personen zu reterritorialisieren und die Sprache auf ihren abstrakten, angenommenen Ursprungspunkt zu zentrieren: also auf ein transzendentes Ich, das wie ein substantielles Ich gegeben ist – geht es im Gegenteil darum, die Syntax zu spannen, um ihre Durchquerung möglich zu machen, sie an ihr Außen zu tragen, das keine Auszehrung des Körpers mehr ist, sondern ein extremer Punkt der Transformation, eine Schwelle der Verwandlung.

Deleuze und Guattari schlagen also eine Grammatik der *Haeceitas* vor, eine unpersönliche Syntax, die dieser intensiven Individuation entspricht und die Aristotelische Logik mit ihrem propositionalen Urteil umdreht: ein substantielles Subjekt + die Kopula «sein» + ein akzidentielles Prädikat, also z. B.: «Sokrates ist kahlköpfig». Eine Semiotik, die von diesen strukturalen Bedeutungsmodellen und von persönlichen Subjektivierungen befreit ist, kann in der Form einer intensiven Proposition erscheinen, innerhalb der der unbestimmte Artikel und der Eigenname das substantielle Subjekt ersetzen und das Verb im Infinitiv die Kopula und ihr Prädikat. So lautet die Semiotik, die Deleuze und Guattari auf einer Seite von *Tausend Plateaus* vorschlagen: «*Unbestimmter Artikel + Eigenname + Verb im Infinitiv*»<sup>26</sup>. Das Unbestimmte, der Eigenname, der Infinitiv und die Konjunktion «und» machen diesen telegraphischen, intensiven und asyntaktischen Stil aus, der die Vielstimmigkeit des Stils beschreibt, seine Fähigkeit, *Haeceitates* und Ereignisse einzufangen: *Am Nachmittage um fünf Uhr.*

Die Haecceitates zerschneiden ungewöhnliche, jedoch keineswegs mangelhafte Individuationen. Individuationen, die sich aus Schnelligkeiten und Langsamkeiten und Variationen der Macht zusammensetzen und kein substantielles *Ich* zum Ausgang haben. Alles hängt von dieser philosophischen Entscheidung ab: Individualisiert sich das Ausgesagte auf die Weise eines Ereignisses oder gemäß einer Subjektstruktur? Für Deleuze wie für Guattari sind es eher der definierte Artikel und das in der ersten Person konjugierte Verb, die an der Unbestimmbarkeit leiden, da sie keine realen Prozesse umschließen, sondern nur Nominale. Dem unbestimmten Artikel und dem Verb im Infinitiv fehlt es nicht an Bestimmung, sondern diese stellen die unpersönliche Kraft der Individuation aus, die sich als fähig erweist, die Unbestimmtheit der gesellschaftlich fabrizierten Person zu neutralisieren. Dieses Artefakt der Doxa wird durch eine kreative Individuation ersetzt, die das Singuläre determiniert.

So ist die transduktive Funktion der Kunst beschaffen: einen Teil der Intensität in die Syntax einzutragen, die organisierten Strukturen und Schichten, die stabilen normativen Formationen durcheinanderzubringen und zu verringern, das Aleatorische wieder in die kulturellen Codes einzuführen, indem man eine virtuelle Fluchtlinie erschließt, die vor dem Eingriff nicht bestand. Indem man also die vorgefertigten Identitäten auflöst, schreibt das Unbestimmte die Macht des Ereignisses in die Sprache ein und belegt, dass es nicht darum geht, gesellschaftlich gerahmte Personen wiederzugeben, die gesellschaftlichen Redundanzen oder die bekannten Figuren unseres ABCs. Es geht darum, neue Existenzen einzufangen, um die Syntax anzurempeln und sie zu befähigen, neue Affekte fühlbar zu machen.

Genauso wie das Pronomen auf eine unpersönliche Individuation verweist, verweist auch das Verb im Infinitiv auf die Zeit des Werdens, die nicht getaktet ist und die ihre Schnelligkeiten und Langsamkeiten unabhängig von den chronologischen und chronometrischen Moden entwickelt. Die Zeit kann diese Moden der stoischen Unterscheidung zwischen Chronos und Aion entnehmen. Der Infinitiv ist Werden, er weicht der Gegenwart von Chronos aus und knüpft an die disjunktive Zeit von Aion, Vergangenheit-Zukunft an, die sich in keinem Subjekt stabilisiert. Wie Émile Bréhier gezeigt hat, kämpften die Stoiker gegen die Aristotelische Logik, indem sie die Seinsattribute nicht als Epitheta verstanden, die ihren Besitz anzeigen, sondern wie Verben, die ihr Werden indizieren.<sup>27</sup> Sobald man die Individuation als

Haecceitas und nicht als persönliches Subjekt denkt, drückt sich das Verb im Infinitiv aus, es rutscht bis zum Partizip und schließt auf gewisse Weise den Modus seiner Individuation in seiner Aktualisierung mit ein.<sup>28</sup> Der Manierismus der Variation (*Und*) ersetzt den Essenzialismus der Prädikatslogik (Sein): Es geht nicht mehr darum, die Essenz des Seins festzulegen, sondern die Variation des Werdens zu entwickeln. Die Sprache sagt nicht mehr das Akkzidenzielle wie eine Eigenschaft des Subjekts aus, sondern sagt die intensive Variation wie eine unpersönliche Produktion von Subjektivität aus. Wie eine Perspektive, die gleichzeitig, innerhalb der Sprache, Plätze des Objekts und des Subjekts produziert, die vor ihrem Ausdruck nicht existieren. Die Grammatik der Haecceitas zieht also das unpersönliche Adjektiv dem Personalpronomen vor, sie ersetzt den bestimmten Artikel durch die unbestimmte Potenz: Das ist der Sinn der enigmatischen Formel «Die Immanenz: ein Leben ...»<sup>29</sup>, die die prädikative Kopula «ist» durch die iterative Konjunktion «und» ersetzt: Ein Leben beinhaltet nichts als Singularitäten, die es auf diese iterative Weise aktualisiert. Diese paradoxen Gegenmittel sind notwendig, um der Sprache ihre Fähigkeit einzuhauchen, neue ereignishafte Individuationen einzufangen.

Die Theorie des Eigennamens findet hier seine letztgültige Ausarbeitung und erlaubt es, über die Einzigartigkeit des Stils als Signatur abschließend Folgendes zu sagen: Er verweist nicht auf ein persönliches Subjekt, sondern auf eine Art und Weise der Individuation einer Haecceitas, eine komplexe Beziehung von Schnelligkeiten und Langsamkeiten und eine Variation von Stärke. Diese Theorie der Eigennamen war schon in der Theorie des kleinen Stils und des unpersönlichen Werdens des Autors angelegt. Es ist diese Theorie, die den Stil als intensive Singularität bezeichnet und infolgedessen als eine Individuation in der Sprache. Und zwar nicht auf die Weise eines persönlichen Individuums, sondern wie einen Fall, ein Ereignis. Deswegen ist der Eigenname nicht das Subjekt eines Tempus, sondern der Agent eines Infinitivs: Er entwirft neue Koordinaten für die Kartographie der Körper: Weit davon entfernt, als die Etikette einer präexistenten Entität zu gelten, erfindet er ein Einfangen von Kräften, das eine neue Individuation hervorbringt, als Werden oder Prozess<sup>30</sup>.

Der Eigenname qualifiziert so dieses einzigartige Existenz-Vermögen, diese Potenz, die auf kein schon gegebenes menschliches Subjekt verweist, sondern auf ein Kräftebündel (ein Symptom, würde Deleuze zur Zeit von

*Sacher-Masoch* sagen), auf das weder in der Beständigkeit eines Wissens noch in der Identität einer Substanz hingewiesen wird. Er öffnet die Allgemeinheit des Wortes auf die Singularität seines Aussage-Vorgangs und enthüllt die Einzigartigkeit jeder sprachlichen Äußerung. Nun ist aber die Einzigartigkeit nicht das Individuelle. Weder ist der Eigenname ein Oberbegriff noch die Artikulation des Symbolischen, die sich auf die empirische Wirklichkeit bezieht, sondern er ist als Effekt, nicht im kausalen Sinn, sondern im Sinn eines perzeptiven Effekts, zu deuten:

Der Eigenname *Roberte* im Werk von Klossowski indiziert eine Differenz von Intensität, ehe er auf eine Person verweist. Er markiert das unpersönliche Bündel einer singulären Haecceitas, ein Singularitätspotenzial. Solche Effekte werden von einem Eigennamen angezeigt, sie verfügen über eine Kräfte-Typologie und machen aus der Geschichte der Literatur ein Tableau von Symptomen, «Kafka-Effekt» «Carroll-Effekt»<sup>31</sup>.

Der Eigenname ist also ein symptomatologisches Kompositum, das zu einer Typologie von Kräften gehört. Er erfordert nicht den Rückhalt einer persönlichen Identität, er impliziert eine Depersonalisierung, die sich auf die Mannigfaltigkeiten öffnet, die ihn durchqueren (Latituden), und auf die Intensitäten, die ihn durchwandern (Longituden). Das Agrammatische und der telegraphische Stil müssen also als positive Weisen verstanden werden, die Haecceitas zu sagen, nicht als ein Ergebnis der psychischen Desorganisation oder als ein Prozess der Zersetzung.

Dass Deleuze sich weigert, den Stil als eine biographische Zusammensetzung zu verstehen, die sich intim, imaginär oder symbolisch gestaltet, und den Autor mit einem persönlich Gelebten zu identifizieren, bedeutet nicht, dass er die Idee des Autors zurücklässt, sondern dass er sie transformiert. Der Name des Autors ist nicht mehr das Indiz für eine personale Innerlichkeit, für ein individuelles Ich, sondern, wie er in unablässig wiederaufgenommenen Formulierungen wiederholt, das Bündel eines Effekts, eines Eigennamens, der eine Übung der Depersonalisierung beinhaltet. Es ist diese Operation der Depersonalisierung, die es zu erklären galt, entlang ihren kollektiven, unpersönlichen, unsichtbaren und intensiven Weisen, indem gezeigt wurde, dass sie eine strenge Verkettung bilden. Der Erfolg des Stils hängt, laut Deleuze, also nicht von der Außergewöhnlichkeit der Persönlichkeit ab, sondern von dem spezifischen Vermögen, das Unpersönliche zu erreichen: – eine konstruierte, prospektive und fröhliche Unpersönlichkeit, die auf keinen Fall

bedeutet, die blutige Ablösung des kleinen Ich zu befördern, sondern die leidenschaftliche, vergrößernde Kraft seiner Metamorphose zu wagen.

Übersetzung aus dem Französischen:

Corinna Sigmund in Zusammenarbeit mit Vincent Platini

Dans son essai *asignifiant, intensif, impersonnel* Anne Sauvagnargues interroge la notion du style chez Gilles Deleuze. S'opposant à l'idée que le style soit le signe caractéristique de la personnalité particulière d'un écrivain ce qui entrainerait implicitement une distinction entre style majeur et mineur, Deleuze comprend le style comme *non-style*. Il se réalise en tant qu'événement et défait les hierarchisations entre un prétendu bon et mauvais usage de la langue. Le style se réalise dans l'intensité d'un pouvoir impersonnel.

In her essay *asignificant, intense, impersonal* Anne Sauvagnargues reveals the notion of style in the writings of Gilles Deleuze. Rejecting the idea that style characterizes a writer's personality and thus reinforces the hierarchic distinction between a high and a low level of language, Deleuze declares style as *non-style*. Style happens, undermines the discrimination of a supposed superior and poor use of language and manifests itself as the force of an impersonal power.

Anne Sauvagnargues, geboren 1961, ist eine französische Philosophin und spezialisiert auf das Werk von Gilles Deleuze. Sie erwarb ihren Abschluss an der École Normale Supérieure de Fontenay-aux-Roses, lehrte an der École Normale Supérieure de Lyon und ist seit 2010 Professorin an der Universität Paris X. Zusammen mit Fabienne Brugère leitet sie die Schriftenreihe *Lignes d'art* im französischen Verlag Presses Universitaires de France (PUF). Veröffentlichungen zu Deleuze, u.a.: «Deleuze, de l'animal à l'art» in: *La philosophie de Deleuze*, hg. mit François Zourabichvili und Paola Marrati, Paris, PUF, coll. Quadrige. Manuels, 2004; *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, coll. Lignes d'art, 2005; *Deleuze, l'empirisme transcendantal*, Paris, PUF, coll. Philosophie d'aujourd'hui, 2008; *Deleuze, l'empirisme transcendantal*, Paris, PUF, coll. Philosophie d'aujourd'hui, 2008.

Anne Sauvagnargues, née en 1961, est une philosophe française, spécialiste de l'œuvre de Gilles Deleuze. Ancienne élève de l'ENS de Fontenay-aux-Roses, agrégée de philosophie, elle est professeur à l'université Paris X depuis 2010, après avoir longtemps enseigné à l'École Normale Supérieure de Lyon. Elle codirige avec Fabienne Brugère la collection Lig-

nes d'art aux Presses universitaires de France. Parmi ses ouvrages sur Deleuze, on peut citer: « Deleuze, de l'animal à l'art », dans: La philosophie de Deleuze, avec François Zourabichvili et Paola Marrati, Paris, PUF, coll. Quadrige. Manuels, 2004; Deleuze et l'art, Paris, PUF, coll. « Lignes d'art », 2005; Deleuze, l'empirisme transcendantal, Paris, PUF, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 2008. Deleuze, l'empirisme transcendantal, Paris, PUF, coll. « Philosophie d'aujourd'hui », 2008.

Anne Sauvagnargues, born 1961, is a french philosopher and specialized in the works of Gilles Deleuze. A former student of the École Normale Supérieure in Fontenay-aux-Roses, she taught at the École Normale Supérieure of Lyon and is a professor at the University Paris X since 2010. Together with Fabienne Brugère she publishes the series Lignes d'art for the University Press of France. Her writings on Deleuze include: «Deleuze, de l'animal à l'art», in: La philosophie de Deleuze, with François Zourabichvili and Paola Marrati, Paris, PUF, coll. Quadrige. Manuels, 2004; Deleuze et l'art, Paris, PUF, coll. Lignes d'art, 2005; Deleuze, l'empirisme transcendantal, Paris, PUF, coll. Philosophie d'aujourd'hui, 2008; Deleuze, l'empirisme transcendantal, Paris, PUF, coll. Philosophie d'aujourd'hui, 2008.

## Anmerkungen

- 1 Im Original: *cinq heures du soir, un après-midi dans la steppe*. Dieses Zitat bezieht sich auf einen Abschnitt aus *Tausend Plateaus* von Deleuze und Guattari, in dem u. a. anhand einer Zeile aus dem Gedicht «Klage um Sánchez Mejías» von Federico García Lorca der Begriff der Haecceitas/Diesheit weiterentwickelt wird. Vgl. Deleuze, Gilles u. Guattari, Félix (2005) *Tausend Plateaus*. Übers. v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié. Berlin, S. 354ff.
- 2 Deleuze, Gilles (1993) *Proust und die Zeichen*. Übers. v. Henriette Beese. Berlin, S. 132.
- 3 Deleuze, Gilles (1990) *Pourparlers 1972-1990*, S. 224. Übers. C. S.
- 4 Deleuze, Gilles (1993) *Logik des Sinns*. Übers. v. Bernhard Dieckmann. Frankfurt/M, S. 97.
- 5 Simondon, Gilbert (1964) *L'individu et sa genèse physico-biologique. L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Paris, S. 31. Übers. C.S.
- 6 Übers. C.S.
- 7 Übers. C.S.
- 8 Deleuze. *Proust und die Zeichen*. A.a.O, S. 133.
- 9 Ebd., S. 134.

- 10 Deleuze, Gilles u. Guattari, Félix (2002) *Kafka: für eine kleine Literatur*. Übers. v. Burkhard Kroeber. Frankfurt/M., S.12.
- 11 Pasolini, Pier Paolo (1982) *Ketzererfahrungen*. Berlin/Wien.
- 12 Deleuze u. Guattari (1992) *Tausend Plateaus*. A.a.O, S. 130.
- 13 Vgl. ebd., 116ff.
- 14 Guattari, Félix (1979) *L'inconscient machinique. Essais de schizoanalyse*. Paris, S. 24. Übersetzung C. S.
- 15 Pasolini, Pier Paolo (1982) *Ketzererfahrungen*. A.a.O.
- 16 Deleuze, Gilles (1993) *Critique et Clinique*. Paris, S. 12. Übers. C. S.
- 17 Deleuze u. Guattari (1992) *Tausend Plateaus*. A.a.O, S. 148 u. Pasolini. (1982) *Ketzererfahrungen*. A.a.O.
- 18 Deleuze, Gilles (1988) *Le Pli*. Paris, S. 26. Übers. C. S.
- 19 Deleuze, Gilles (1979) *Superpositions*. Paris, S. 97. Übers. C. S.
- 20 Vergleiche hierzu die gelungene Analyse von François Zourabichvili. (2003) *Le vocabulaire de Deleuze*. Paris, 40 und seinen exzellenten Artikel (2007) *La question de la littéralité*. In: B. Gelas, H. Micolet (Hg.) *Deleuze et les écrivains. Littérature et philosophie*. Nantes, S. 531-544.
- 21 Deleuze, Gilles (1987) *Foucault*. Frankfurt/M., S. 17; Foucault, Michel. (1997) *Die Ordnung des Diskurses*. Übers. v. Walter Seitter. Frankfurt/M.; Blanchot, Michel. (1949) *La part du feu*. Paris, S. 29.
- 22 Deleuze, Gilles (März 1962) *Mystère d'Arian*. *Bulletin de la Société française des études nitzschéennes*, 12-15. Übers. C. S.
- 23 Foucault, Michel. (1966) *Das Denken des Außen*. In: D. Défert u. F. Ewald (Hg.) *Michel Foucault. Dits et Ecrits. Schriften Band 1*. Übers. v. Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek u. Hermann Kocyba. Frankfurt/M., S. 670-697; Deleuze u. Guattari. (2005), S. 360f.
- 24 Maurice Blanchot. *La part du feu* (1949), S. 29. Übers. C. S.
- 25 Deleuze u. Guattari. (2005), S. 360.
- 26 Ebd., S. 358.
- 27 Bréhier, Émile (1907) *La théorie des incorporels dans l'ancien stoïcisme*. Paris, S. 19.
- 28 Vgl. Guillaume, Gustave (1965) *Temps et Verbe*. Paris.
- 29 Deleuze, Gilles u. Guattari, Félix (1996) *Die Immanenz: ein Leben ...* Übers. v. Joseph Vogl. In: F. Balke u. J. Vogl (Hg.) *Deleuze – Fluchtlinien der Philosophie*. München, S. 29-33.
- 30 Deleuze, Gilles (1980) *Dialoge*. Übers. v. Bernd Schwibs. Frankfurt/M, S. 99; Deleuze u. Guattari. (2005), S. 356ff.
- 31 Deleuze, Gilles (1993) *Logik des Sinns*, S. 97 sowie ders. (1990) *Pourparlers*, S. 52.

## «Schreibbegehren»

Eine unhaltbare und nicht zu beweisende Hypothese: Mit dem, was Freud widerfahren ist, geht eine unhaltbare, nicht zu beweisende Hypothese einher: Es schreibt, liest nichts davon.

Es überschreibt sich, mittels solcher Hypothesen, anderer, im Namen der Psyche, diese sei ausgedehnt, wisse nichts davon, wie man weiß, weil man es lesen kann, es von Hand geschrieben wurde.

Aber ein Hauch, irgendwo; eine unbedachte Geste, irgendwann; ein Aufscheinen, unbestimmt: Keine Verbindung, kein Gedächtnis. Kein Raum, der ihr Auseinander oder ihr Am-gleichen-Punkt in einer Synthese auseinanderhielte; keine Zeit, die ihr Miteinander oder ihr Zu-verschiedenen-Augenblicken in Extasen zusammenschriebe. Nur dies Schreiben, niemand.

Narziss – tot; Narzissen – verwelkt; Echo – stumm; Nymphen – zerstäubt. All dies jedoch ohne Niedergang, ohne Endzeit, ohne Phantasma von der anderen Seite des Todes. Vielleicht ein Gewässer, ein Blatt im Fall ohne Ziel, Geräusche, zeitlos-tageweise Insekten. Oder eine Blutlache, geronnen aus den Rändern jenes Körpers, der da liegt, sein Schrei und seine Mörder. Oder was im Bett sonst so passiert; oder sonst wo; oder sonst was. Ohne jedes Verhältnis.

Es ließe sich also schreiben: Es lässt sich noch nicht einmal sagen, dass es *kein* Verhältnis zwischen Schreiben und Wünschen oder Begehren gäbe. Es gibt noch nicht einmal *kein* – Verhältnis. Dieses «es gibt noch nicht einmal *kein*» bliebe verhältnislos, bloß geschrieben, keiner wünschte es – oder es sich so.

Das Nicht-Verhältnis wird aus seinem Bruchstrich, weil das Verhältnis nicht geschrieben wird, weder kann, noch muss, noch sollte, oder sonst wie modal, herausgeschrieben. In eigener Modalität ohne eigenen Namen, enteignend:



Es wird nicht-geschrieben oder nichtgeschrieben, aber weder nicht geschrieben noch geschrieben, weder nicht noch nicht, noch auch noch nicht, oder auch nicht – in Richtung eines ab-solut werden wollenden Ad-verbialen. Anlehnungstypus.

Es wird draußen bleiben, dieses Schreiben und dieses Begehren. Draußen, aber dran. Bleiben. Es wird auch draußen bleiben, was draußen und was es draußen und draußen es bedeutet. Daran wird es bleiben. Es wird die Gefahr eingehen, eine negative A-logie zu sein, nicht nicht zu sagen, aber darin, dadurch, daran, daraus usw. immer wieder eben auch nicht zu sagen, das private A- vor die -logie als nicht zu setzen. Aber als Gefahr.

Gefahr bleibt. Aber neutral. Es schwindet an der Dichtung – Rettet die Stifte! Die Gefahr des Kalauers ist so groß, wie Gefahr zum Kalauer wird. Freud wollte den Witz vor dieser Gefahr schützen. Wie vor derjenigen der Zote. Diese wollte der eine für das Denken retten, der andere dafür jenes. Doch ist es obszön und dämlich, Bataille und Blanchot, die Gefährten, so ins Offene zu treiben, ein «Offenes» zumal, dem jede Dignität, jede Weihe, jeder Vorhofgeruch des Ursprungs des Kunstwerks abginge. Aber es ist das Offene als Neutrales, in dem das Obszöne noch nicht einmal obszön, das Dämliche noch nicht einmal dämlich ist; auch das Witzige nicht witzig. Wo eine Madonna nichts ist als ein Bild, das zwischen Geschlecht und Blick geschoben erscheint.

Prosa, nachdem sie die Prosa werden konnte; nachdem sie immerhin noch Prosa der Welt war; nachdem sie die Nichtigkeit von irgendetwas oder das Irgend von Nichts in den Wunsch nach einem Buch darüber in das Buch der Wünsche, das sich Literatur nennt, schreiben konnte; nachdem sie die Metapher in die Metonymie des Lebens gewandelt hat; nachdem sie aus der Dichtung als Schrift schieren Sinns in ein Buch aus Unruhe still weitergeschrieben wurde; nachdem sie als Hure Gott Poesie hasste und Helena im Gurkenschnneiden ihre Schönheit gab; nachdem sie den leeren Himmel der Dichtung mit qualmender Poesie und die Reproduzierbarkeit mit unerzählter Folterablichtung von gleicher Schrift ausstellte; nachdem sie den Fluss zu nichts als Satzlauf zerfloss, was immer Sprachen da oben drauf oder drinnen kräuseln mochten – je nachdem: Hört sie auf, nach dem weiterzugehen,

nach dem sie war? Geht weiter, nachdem sie war? War? Sie? Geht die Gefahr der Unterbrechung ein – Versus, Katastrophe, Poesie, Zäsur –, die höher ist, je geringer diese, die höher ist, je ungehörter diese, die geringer ist, je jene – um diese noch zum Verlauf zu wenden. Abzubrechen. Nichts als das. Ohne Wendung aufeinander; ohne Trennung voneinander. Ohne ohne Ohne. Totaler Krieg der Prosa. Ewiger Frieden der Poesie.

« ... einen Psychoanalytiker, dem das Desaster einen Wink gibt.»

« Was nicht in solcher Weise geschehen ist, wie es dem Wunsch gemäß hätte geschehen sollen, wird durch die Wiederholung in anderer Weise ungeschehen gemacht, wozu nun alle die Motive hinzutreten, bei diesen Wiederholungen zu verweilen.» Könnte das nicht die Formel des Schreibens sein, eine, die es deutlich als <negative Fiktion> einträgt, weit klarer und bedenkenswerter als jede – literarische oder anthropologische – Theorie von <fundamentaler Fiktionalität>? «Was nicht ... geschehen ist, ... wird ungeschehen gemacht ...» Wäre das nicht Schreiben? Nichtgeschehenes ungeschehen machen? Und wäre *hier* nicht der «Wunsch», der das Nichtgeschehen qualifiziert, und die «Wiederholung», als die «andere[] Weise», in der das Ungeschehen-Machen sich modularisiert, *wie* dasjenige, was, wie der Raum und die Zeit für ein Ereignis, das geschehen ist und, als solches, vergangenes, geschehen in Erfahrung bleibt, eine an-ästhetische Formung dieses Ungeschehenen abgibt? Wunsch und Wiederholung als anästhetische Unformen des Schreibens überhaupt, des gespenstischen Geschehens eines solchen *un\**, weder Eines noch das Zweite einer Negation noch auch Vieles einer vielfachen Bestimmung, ohne Null zu sein, Nichts oder Leere? Kein besonderer Fall eines Allgemeinen, kein Singuläres, das für ein Allgemeines stünde, kein Zeichen des Universellen; Partikel von Nichts allenfalls, oder von allem, was, wie es, anders wiederholt, was es nicht ist? Und Schreiben wäre das Schreiben solcher Partikel, Buchstaben, diakritischer Elemente? Wie un-, oder ge-, oder sch-? Nur: Was wäre Schreiben denn sonst?

Doch ist es einfach dies Lesen?

Schreiben, so gelesen, lässt eine Abart von Ästhetik und die Machenschaften von Poetik niederschreiben – sekundiert, gerahmt und durchschossen mit

den regellosen Regeln der Grammatik, dem Rhapsodieren von Kategori-  
entafeln und dem Weitherholen von Lehren der Deutung – um auf andere  
Weise durch Wiederholung ungeschehen zu machen, was nicht geschehen  
ist gemäß dem Wunsch, und die Möglichkeit zu geben, bei diesen Wieder-  
holungen zu verbleiben. Verbleiben: Lesen. Literatur: Weileweisen.

Durch den Strich des Begehrens im Schreiben zieht sich anderes als Begeh-  
ren selbst, markiert sich anderes als Wünsche, sosehr vielleicht, dass denkbar  
wird, dass beide, Schreiben und Wünschen, auf noch einfachere, noch drasti-  
schere Weise nichts miteinander zu tun haben, dass Schreiben so von einem  
«Trieb» bestimmt ist, dass Wünsche in ihm zerstört werden oder genauer:  
dass Begehren mit dem am Schreiben zu tun hat, was verdeckt, täuscht, Illu-  
sionen schafft und lügt: mit dem, was vor der Grausamkeit schützen will,  
die im «Trieb» liegt, oder für die der «Trieb» bloß ein Name ist. Wer schreibt,  
ist getrieben, wünscht nicht; ist getrieben, Wünsche zu bilden, um vor dem  
Trieb zu schützen. Vielleicht ist Schreiben wenig mehr als das, dieser Trieb  
zur Triebeschutzwunschbildung? Trieb, den Trieb zu zerreißen und zu zer-  
setzen, mit Fragmenten zu verkleben, die Wünsche benennen? Grausamster  
aller Triebe, grausamer als die Grausamkeit selbst, um diese zu vernichten?

Wer liest, lauert, kann noch warten, wie angstvoll auch immer, dass etwas  
nicht geschehe, ungeschehen gemacht, Ungeschehenes ungeschehen,  
Geschehenes eines, Ungeschehenes Wiederholtes werde und bleibe. Wer  
schreibt, bleibt weg.

## Verweise

Sigmund Freud, «Ergebnisse, Ideen, Probleme»; *Der Witz und seine Bezie-  
hung zum Unbewussten*; «Zur Einführung des Narzissmus»; *Hemmung,  
Symptom, Angst*. – Ovid, *Metamorphosen*. – Maurice Blanchot, *L'écriture du  
désastre; Celui qui m'accompagnait pas; L'entretien infini; Le pas au-delà*. –  
Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*. – Martin Heidegger, «Über  
die Sixtina». – G.W.F. Hegel, *Die Phänomenologie des Geistes*. – Gustave Flau-  
bert, *Préface à la vie d'écrivain*. – Alberto Caeiro, *O Guardador de Rebanhos*.  
– Fernando Pessoa, *O livro do desasocego*. – Marcel Proust, *À la recherche*

*du temps perdu*. – Georges Bataille, *Madame Edwarda*; *L'impossible*. – Arno Schmidt, *Zettels Traum*. – Roberto Bolaño, *Estrella distante*. – James Joyce, *Finnegan's Wake*. – Jacques Derrida, «Deux mots pour Joyce»; *Parages*; *Demeure* – Philippe Lacoue-Labarthe, *passim*. – Jacques Lacan, «L'étourdit». – Pascal Quignard, *Petits traités*.

Eine unhaltbare und nicht zu beweisende Hypothese: Mit dem, was Freud widerfahren ist, geht eine unhaltbare, nicht zu beweisende Hypothese einher: Es schreibt, liest nichts davon.

Une hypothèse, insoutenable et non vérifiable : ce qui est arrivé à Freud entraîne une hypothèse qui ne peut être ni soutenue ni vérifiée : ça s'écrit, n'en sait rien.

A hypothesis, unsupported and not verifiable: What befell Freud entails a hypothesis that can neither be supported nor verified: It writes, doesn't read anything of it.

Marcus Coelen ist Psychoanalytiker in Berlin und Paris. Autor, Übersetzer und Herausgeber von Arbeiten u.a. von und über Maurice Blanchot, Marcel Proust und Jacques Lacan. mc@pli-selon-pli.net.

Marcus Coelen est psychanalyste à Berlin et Paris. Auteur, traducteur et éditeur des ouvrages, notamment de et sur Maurice Blanchot, Marcel Proust et Jacques Lacan. mc@pli-selon-pli.net.

Marcus Coelen is psychoanalyst in Berlin and Paris. Author, translator and editor of several works, including writings of and about Maurice Blanchot, Marcel Proust and Jacques Lacan. mc@pli-selon-pli.net.

## Über zwei Frauen im Werk Robert Musils<sup>1</sup>

Der Essay widmet sich der literarischen Darstellung von Weiblichkeit im Werk des österreichischen Schriftstellers Robert Musil und konzentriert sich dabei auf zwei seiner Novellen: *Die Vollendung der Liebe* und *Die Versuchung der Stillen Veronika*. In Anlehnung an Lacans Diktum «Die Frau existiert nicht» fächert der Autor Musils literarischen Versuch einer kreisenden Annäherung an das Wesen der Frau in Form von psychoanalytisch geprägten Textanalysen auf.

Fünf Novellen Robert Musils drehen sich um Frauen. Zwei dieser Texte stehen in seinen 1911 erschienenen *Vereinigungen*. Dreizehn Jahre später veröffentlichte Musil die Sammlung *Drei Frauen*. Jede dieser Frauen ist wirklich einzigartig im Sinn von Lacans Aphorismus «Die Frau existiert nicht». Wie für Lacan existiert *die* Frau im Allgemeinen bei Musil nicht. Dennoch sind die weiblichen Personen in seinem Werk allesamt die Kreaturen eines Mannes. Man hat künstlerisches Schaffen mit Vaterschaft verglichen. Aber diese Metapher reicht nicht hin, wenn es darum geht, die Beziehung eines Dichters zu seinen weiblichen Figuren zu erfassen.

Veronika, Claudine, Grigia, die Portugiesin und Tonka; das sind die fünf Frauen, von denen die beiden Novellen-Bände sprechen. Man könnte ihnen Diotima, Clarisse und Agathe, Ulrichs Zwillingsschwester in *Der Mann ohne Eigenschaft*, zur Seite stellen, um zu zeigen, wie verschieden sie alle sind. Und doch haben sie gemeinsam, dass Musil mit ihnen immer wieder aufs Neue den Bereich der Weiblichkeit erforscht. Ich beschränke mich hier auf Claudia und Veronika, die beiden Protagonistinnen der Novellen-Sammlung *Vereinigungen*.

Beginnen wir mit Claudine, der Hauptfigur der Novelle *Die Vollendung der Liebe*, des ersten Textes im Band *Vereinigungen*<sup>2</sup>. Diese in der Werkausgabe bei Rowohlt<sup>3</sup> nur 38 Seiten lange Erzählung hat ihrem Autor «eine verzweifelte Arbeit von zweieinhalb Jahren» gekostet. Seine Aufnahme durch die öffentliche Kritik war verheerend.

«Der Fehler dieses Buches ist, ein Buch zu sein. Dass es einen Einband hat, Rücken, Paginierung. Man sollte zwischen Glasplatten ein paar Seiten davon ausbreiten und sie von Zeit zu Zeit wechseln. Dann würde man sehen, was es ist<sup>4</sup>».

Die Mönchsarbeit Musils hätte also etwas wie eine mittelalterliche Handschrift oder Inkunabel ergeben<sup>5</sup>. Beim Schreiben zog er sich psychosomatische Leiden zu, sein Buch fiel bei der Kritik durch und verkaufte sich nicht, obwohl er mit ihm einen in der Literatur allein dastehenden Diskurs über das unmögliche Verhältnis zwischen den Geschlechtern schuf und bedeutende Einsichten in weibliches Denken und Fühlen zu dichterischer Sprache brachte.

Aber seit einiger Zeit besteht neues Interesse an diesem Text, vonseiten der Literaturwissenschaft und der Philosophie. Karl Corino, Musils Biograph, veröffentlichte schon 1974 *Robert Musils «Vereinigungen». Studien zu einer historisch kritischen Ausgabe*<sup>6</sup>. Musil schreibt 1912 im Hinblick auf die Novelle: «Jede Art von geistigem Mut ist heute in den exakten Wissenschaften zu suchen. Die mathematische Kühnheit, die Seelen in ihre Elemente zu zerlegen, die unbegrenzte Permutation dieser Elemente ...»<sup>7</sup>

Die Zerlegung der Seelen in ihre Elemente und deren unbegrenzte Permutation im Sinne einer kühnen Mathematik – hier wäre also das Programm, das den großen unvollendeten Roman, den *Mann ohne Eigenschaften*, vorwegnimmt. Das Uferlose, das Unbegrenzte hat ja bekanntlich sein böses Spiel mit diesem Schriftsteller getrieben. Am Beginn der Novelle *Tonka* macht Musil eine Anspielung auf das von ihm gedanklich umkreiste «Unendliche»: «das Unendliche wird einem zuweilen tröpfchenweise verabreicht<sup>8</sup>». Zur Zeit dieser Notiz hatte Musil bereits angefangen, am *Mann ohne Eigenschaften* zu schreiben. Der Geliebte Tonkas ist wie Musil ein Mann der Wissenschaften. Ulrich, der Protagonist im *Mann ohne Eigenschaften*, ist Mathematiker, Tonkas Liebhaber ein Chemiker. «Der vielseitig Begabte studierte Chemie und stellte sich taub gegen alle Fragen, die nicht klar zu lösen sind, ja er war ein fast haßerfüllter Gegner solcher Erörterungen und ein fanatischer Jünger des kühlen, trocken phantastischen, Bogen spannenden neuen Ingenieurgeistes. Er war für Zerstörung der Gefühle, war gegen Gedichte, Güte, Tugend, Einfachheit; [...]» (277).

Dass dieser Typ des Helden das Thema Wissenschaft personifiziert, belegt eine Passage der *Tagebücher*, in der Musil den Prozess des Sezierens der Seele und die Permutation ihrer Elemente in Bezug auf seinen Band *Vereinigungen* kommentiert. «Vereinigen», «réunir», ist auch der Begriff, den Lacan in seiner Theorie der «Entfremdung» verwendet (Entfremdung und Trennung sind die zwei Operationen, die das Subjekt hervorbringen. Das Subjekt [des Signifikanten], welches den Sinn statt des Seins wählt, muss

sich der Sprache unterwerfen, also fremd werden und kann sich nur dann vom Anderen, dem Ort der Signifikanten, trennen, wenn es sich mit ihm vorher vereinigt hat, um dann als Objekt aus der Signifikanten-Kette herauszufallen).

Musil zeigt also im Zuge der Ausarbeitung seiner Novelle die Heldin als das einzige Element einer Menge. Ein solches Element nennt er «elm» – als Abkürzung für den Begriff «Element». Er hat, wie es scheint, diesen Terminus den Arbeiten des italienischen Logikers Giuseppe Peano entliehen, der sich mit der Axiomatik der natürlichen Zahlen befasste.

Ausgehend von einer bestimmten Position, gerät diese Einer-Menge in Beziehung zu anderen Elementen (Menschen, Dingen, Räumen) und die Novelle entfaltet die Permutationen der Singularität «Claudine» und ihrer Verbindungen mit anderen Elementen. Dies wiederum bringt die Identität des Subjekts selbst zum Vorschein: Das Subjekt ist keine Einheit, es ist gespalten und liegt im Streit mit sich selbst. Das nur im Imaginären als Einheit bestehende Ich löst sich in Zustände auf, die ihm fremd sind.

*Die Vollendung der Liebe* ist somit, unter anderem, eine Studie über die Depersonalisierung einer Frau, welche bis an die Grenzen ihrer Beziehung zum fehlenden Anderen geht.

Die Menge, die nur ein einziges Element hat, kann man von daher mit Lacans Gebrauch jener Menge in Verbindung bringen, welche die leere Menge als einziges Element enthält. Die leere Menge stellt bei Lacan das Subjekt dar. Dieses Subjekt geht eine Verbindung mit anderen Elementen (Menschen, Dingen, Räumen) ein. Man könnte, um es kurz zu machen, behaupten, dass diese Beziehung nichts anderes als das Fantasma selbst sei.

Lacan beschreibt aber das Fantasma als eine logische Beziehung zwischen dem Subjekt und einem besonderen, von ihm erfundenen Objekt, das er «Objekt *a*» nennt. Es geht auf die Teilobjekte von Karl Abraham und Melanie Klein zurück. Lacan fügt den klassischen Teilobjekten der Psychoanalyse noch zwei weitere hinzu: den Blick und die Stimme. Und er gibt dem Objekt *a* eine logische Struktur.

Die Struktur von Musils Novelle lässt sich jedoch nicht auf ein Fantasma reduzieren, da seine Heldin ja jene Region aufsucht, in welcher das Gesetz des Anderen nicht mehr gilt.

In der Erzählung *Die Vollendung der Liebe* zählt jede Aussage. Sie lässt sich auch als eine Abhandlung über die Paradoxien der Liebe lesen, geschrieben

von einem Mann, der sich in ein weibliches Wesen hineinversetzen konnte. Zusammenfassend kann man sagen, dass die Novelle sich wie die Reise einer Frau in eine Wüste liest, «in eine Landschaft, die allmählich eingeschnitten wird». Philippe Jaccottet schreibt, dass es im Zuge dieser Reise scheint, als würde Claudine «weniger das Land wechseln, als sich in ihr innerstes Sein [zu] begeben»<sup>9</sup>.

Claudine, die ihrem Ehemann in tiefer und erwideter Liebe verbunden ist, muss in eine Provinzstadt fahren, in der ihre Tochter als Schülerin in einem Pensionat untergebracht ist. Im Verlauf dieser Reise begegnet sie einem Unbekannten, *irgendeinem* Mann, dem sie sich am Ende hingibt. Welche Gründe hat sie für diesen Akt? Auf diese Frage will der Erzähler antworten. Er versucht Claudines Gründe zu erforschen, die insofern für uns ein Rätsel darstellen, als ihre Liebe für ihren Ehemann intakt bleibt und sie sich dem Fremden auch nicht aus dem Verlangen nach einfacher Lustbefriedigung hingibt. Ihre Gründe – Gründe des Begehrens – werden vom Erzähler auf bisweilen widersprüchlichen Wegen vorgeschlagen und man muss sagen, dass das Ende der Novelle diese Widersprüche in keiner Weise aufhebt. Tatsächlich endet der Text, nachdem Claudine mit dem Unbekannten geschlafen hat, in der kleinen eingeschnittenen Stadt, dem Huis-Clos des Fantomas, das sie aber in der Logik ihres Genießens überschreitet:

«Und dann fühlte sie mit Schauern, wie ihr Körper trotz allem sich mit Wollust füllte. Aber ihr war dabei, als ob sie an etwas dachte, das sie einmal im Frühling empfunden hatte: dieses wie für alle da sein können und doch nur wie für einen. Und ganz fern, wie Kinder von Gott sagen, er ist groß, hatte sie eine Vorstellung von ihrer Liebe.» (op. cit., 104)

Sie will für alle und doch nur für einen da sein. Kann sie das aber, ohne die Begriffe «Alle» und «Einer» in Frage zu stellen? Man darf sich von diesem Ende nicht in die Irre führen lassen. Denn der ferne Gott, der Gott der Kinder, dieser letztendlich fehlende, durchgestrichene Gott [*dieu barré*], ist zu Beginn unter all seinen verschiedenen Vorzeichen eingeführt worden. Denn in der Tat unterhält sich Claudine am Vortag ihrer Abreise mit ihrem Mann über einen gewissen G., einen perversen Verführer als Inkarnation des unheimlichen Dritten. In der Einsamkeit ihrer Reise wird Claudine zudem verfolgt von Erinnerungen an ihre manchmal demütigende Vergangenheit und von der Erinnerung an die Entfremdung in ihrem früheren Leben, das ihr mit Hilfe ihres geliebten Mannes zu vergessen gelungen war. Diese



Vergangenheit ist nichts als eine der möglichen Welten, die für Claudine nun aufscheinen. Im Zuge dieser Erscheinungen willigt sie in die Auflösung ihrer Identität ein. Die Erfahrung des Alleinseins lässt etwas in ihr aufbrechen, «[...] eine Tür, deren man sich nie anders als geschlossen entsinnt [...]» (25).

Ausgehend von diesem Hinweis auf einen Punkt des Begehrens, fühlt sie sich, «als sei sie einem ungekannten Liebesleid bestimmt» (28). Musil tritt dabei nicht in die Falle des sogenannten weiblichen Masochismus, wenn er später in der Novelle von einer «zerstörerischen Lust» spricht. Es handelt sich auch nicht um eine gewöhnliche Suche nach Liebe. Claudine empfindet viel eher «[...] eine Sehnsucht, diese große Liebe, die sie besaß, zu verlassen, als dämmerte vor ihr der Weg einer letzten Verkettung und führte sie nicht mehr zum Geliebten hin, sondern fort und schutzlos in die weiche, trockene Welkheit einer schmerzhaften Weite.» (29).

Zu einem späteren Zeitpunkt des Geschehens, nach einer heftigen Krise des Selbstverlusts (*Depersonalisation*), denkt Claudine in Bezug auf ihren geliebten Mann: «[...] wir waren einander untreu, bevor wir einander kannten [...]» (54). Ein Gedanke, welcher der Idee entspricht «[...] wir liebten einander, bevor wir einander kannten [...]» (ibid.)

Man könnte noch zwei Passagen zitieren, in denen die Heldin ihre Bindung an den einzigen Geliebten in Frage stellt, wie, als wäre diese etwas Unwesentliches. Aber es handelt sich keineswegs darum, den geliebten Mann zu verdrängen, mit dem sie ein Paar bildet, das einander wie «Abenteurer, wie Fremde, wie Unwirkliche» (30) verbunden ist. «Dass sie einem anderen gehören könnte (...) erschien Claudine vielmehr nicht wie Untreue, sondern wie eine letzte Vermählung» (ibid.), wie eine «eine geheimnisvoll das Leben schließende Lust» (55).

Ausgehend von diesem Einbruch des Unbekannten, des Jedermann, in ihr Leben erhält ihr Verrat ein ganz neues Motiv, das wir als Überlagerung ihrer Subjektpaltung mit der Inkonsistenz des Anderen zuschreiben: «[...] und plötzlich erschien ihr in einer schlagschnellen Erhellung ihr ganzes Leben von diesem unverstehbaren, unaufhörlichen Treubruch beherrscht, mit dem man sich, während man für alle andern der gleiche bleibt, in jedem Augenblick von sich selbst loslöst, ohne zu wissen warum [...]» (66). Es ist diese Ablösung von sich selbst, diese Trennung, «[...] durch die man tiefer als mit allem, was man tut, mit sich selbst zusammenhängt» (ibid.). Genau an diesem Punkt erfährt Claudine die stärkste Zerstreuung ihrer Persönlichkeit

und sie zieht daraus die Konsequenz. Der Autor schreibt: «Ihre Sicherheit, dieses in liebender Angst an jenen Einen Geklammertsein, erschien ihr in diesem Augenblick als etwas Willkürliches, Unwesentliches und bloß Oberflächliches im Vergleich mit einem vom Verstand kaum mehr zu fassenden Gefühl von unwägbarem durch dieses Einsamsein in einer letzten, geschensleeren Innerlichkeit Zueinandergehören» (68). Und wäre das nicht die Vorführung dessen, was Lacan das *Unwesentliche der Kastration* in der weiblichen Sexualität nennt?

Die zweite Novelle des Bandes *Vereinigungen* trägt den Titel *Die Versuchung der stillen Veronika*. Hier ist die gedankliche Argumentation noch viel komplizierter, obwohl sich die Handlung auf ein Weniges reduziert.

Veronika, versehen mit dem Attribut des Stillen, ist eine Frau, die sich ihrem Begehren weniger preisgibt als Claudine. Doch auch sie befindet sich zwischen zwei Männern: Johannes, dem Priester, und Demeter, dem Perversen. Veronika wirft Johannes seine Feigheit vor, weil er eine Angst in sich trägt, die er gleichwohl leugnet und die er mit einer Frau vergleicht: «Und er sagte oft zu Veronika, daß es wirklich nicht Furcht sei oder Schwäche, was in ihm war, sondern nur so, wie Angst manchmal bloß das Rauschen um ein noch nie gesehenes und noch nicht gesichtetes Erlebnis ist, oder wenn man manchmal ganz bestimmt und ganz unverständlich weiß, daß Angst etwas von einer Frau an sich haben oder Schwäche einmal ein Morgen in einem Landhaus sein werde, um das die Vögel schrillen» (111). Und Veronika erwidert: «Also ist etwas auch in dir, das du nicht klar fühlen und verstehen kannst, und du nennst es bloß Gott, außer dir und als Wirklichkeit gedacht, von dir, als ob es dich dann bei der Hand nähme? Und es ist vielleicht das, was du nie Feigheit oder Weichheit nennen willst; als eine Gestalt gedacht, die dich unter die Falten ihres Kleides nehmen könnte?» (112). Tatsächlich ist für Johannes Gott der Name, der «[...] in einem Wort das Unentschiedene, dessen Präsenz sie beide spürten [...]» (als Steppunkt [*point de capiton*]) «festmacht». Johannes habe «Gesichte», die in ihm «nie bis zu wirklichem Leben emporsteigen» (112). Übrigens ist Johannes der Figur des Apostels Johannes, dem sogenannten «Lieblingsjünger» von Christus, entlehnt. Veronika wirft Johannes sein Bedürfnis vor, das «Unbestimmbare» zu benennen, das zwischen ihnen steht, es zu vergöttlichen. Er setze Gott an die Stelle des Unbestimmbaren, genauso wie er die Frau paradigmatisch an die Stelle der Angst setzt. Johannes macht aus Gott eine Person, die ihn

in den Falten ihres Kleides bergen könnte (112). Indem sie diese Gleichsetzung, oder vielmehr, diese Gleichsetzungen, «Feigheit und Weichheit» nennt (ibid.), dekonstruiert Veronika Johannes' Gott, sie streicht ihn aus (*elle le barre*).

Wie gesagt, genauso wie Claudine hat auch Veronika mit einem anderen Mann zu tun, einem gewissen Demeter. In der griechischen Mythologie ist Demeter der Name der Göttin der Erde, von Frucht, Korn, Saat und Wachstum. Demeter ist pervers wie der sadistische G. in *Die Vollendung der Liebe*, aber auf andere Art. Mit G bildet sich ein Dreieck, das aus ihm, Claudine und ihrem Ehemann besteht. Als Feind, Verführer, Teufel repräsentiert Demeter den Phallus. Während Claudine sich einer Sodomie hingibt, wird Veronika in eine Urszene verwickelt: Johannes hört Veronika von einer Bäuerin sprechen, über die unter den jungen Leuten das Gerücht herumgeht, sie habe keine anderen Geliebten als ihre zwei großen Hunde. Veronika vergleicht ihren eigenen Hund mit einem Riesen und diese Idee scheint sie zu erregen. Dennoch repräsentiert für sie dieses Tier nicht Demeter, den Verführer, sondern Johannes, den Priester. Demeter hat Johannes geschlagen, er hat ihn gedemütigt; Johannes hat diese Schläge und Demütigungen eingesteckt, als wäre er Christus. Diese Szene veranlasste Veronika dazu, Johannes mit einem Tier zu vergleichen. Kurz zuvor hatte dieser ihr mitgeteilt, dass er Priester werden wolle. Veronika sagt: «Da begriff ich plötzlich: nicht Demeter, sondern du bist das Tier ...» (118). Hier genießt Veronika Johannes' Kastration.

Es gibt eine innere Beziehung zwischen Gott und dem Tier. In der Tat hat Veronika Johannes vorgeworfen, aus der unbestimmten Entität, die zwischen ihnen steht, einen Namen zu machen, den Namen Gottes. Gott sei für ihn eine Person. Das Tier, das er wird, nachdem er wie ein feiger Hund Demeters Schläge hinnimmt, dieses Tier ist etwas Unpersönliches. Veronika erklärt: «Ganz unpersönlich, ganz bis auf irgendeine nackte, warme Weichheit entkleidet erschienst du mir damals, als dich Demeter schlug.» (119)

Demeter ist also der Feind, Veronikas und Johannes' gemeinsamer Verführer. Aber Veronika weiß nicht, ob sie Johannes liebt. Ihr Begehren führt nicht direkt zum Ziel. Ihre Gefühle für Johannes werden schwächer: «Und das Gespräch, das sie aussen noch führten, wurde kurz und sickernd, und während sie sich noch damit abmühten, fühlte Veronika, wie es schon zwischen den Worten zu etwas anderem wurde, und wusste endgültig, dass er

fortreisen musste, und brach es ab» (149). Und in diesem Augenblick kommt die Frage nach seinem Tod, seinem Suizid, auf. Veronika versinkt in einer nächtlichen Einsamkeit. Die Welt verliert ihre Konsistenz, ihre Identität: «Der leere Raum zwischen ihr und den Dingen verlor sich und war seltsam beziehungsge-spannt». (159) In diesem Zustand innerlicher Bedrängnis vereinigt sie sich geistig mit Johannes: «[...] es erschien ihr wie eine geheimnisvolle geistige Vereinigung.» (174)

Es besteht eine Symmetrie zwischen den beiden in den Band *Vereinigungen* aufgenommenen Novellen. In *Die Vollendung der Liebe* macht Claudine ein Lustobjekt aus einem dahergelaufenen Mann, der jenen Perversen zu substituieren scheint, der im Gespräch mit ihrem Ehemann evoziert wird. Die «Vereinigung» realisiert sich im Ehebruch. In *Die Versuchung der stillen Veronika* findet diese mysteriöse Art der Vermählung durch den Verlust des Objekts statt. Johannes verschwindet unter den Dingen, heißt es irgendwo in der Novelle. Kurz zuvor ist er von dem Verführer Veronikas, Demeter, gedemütigt worden.

Der Philosoph und Kulturwissenschaftler Harmut Böhme hat folgende Entzifferung der zwei Novellen vorgeschlagen<sup>10</sup>: Für ihn spielt der Name Veronika auf jene Frau an, die Jesus Christus auf seinem Weg zum Kreuz ihren Schleier als Schweiß Tuch gereicht hat. Das Tuch empfing den Abdruck seiner Gesichtszüge. Für die Kirche ist dieses Tuch ein wahres Bild – *vera ikon* – und der Name Veronika wäre damit das Anagramm dieser Ikone. Die Ikone unterläuft das Bilderverbot, insofern es sich um ein «wahres» Bild handelt, das hier dadurch legitimiert wird, dass sich die Gesichtszüge Christi «wahrhaftig» in das Tuch darin eingedrückt haben. Repräsentiert zudem Veronika nicht ein Symbol, in dem sich der Signifikant und das Signifikat *vereinigen*, ineinander auflösen? Musils Novelle spräche so von der Autorität von Metaphern: Ist der Signifikant und das Signifikat einfach nur verbunden oder lassen sie sich in eins fügen? Kann der Signifikant ohne Verlust im Signifikat aufscheinen? Veronika wäre dann dieses Zeichen und Johannes stellte demgegenüber die Unfähigkeit dar, ein solches Zeichen zu zeugen. Einem «Unbestimmten» ausgeliefert, das er «Gott» nennt, scheitert Johannes angesichts von Veronikas Mysterium. Für ihn bleiben Signifikant und Signifikat getrennt, zerrissen. Johannes, dem Veronika in einem bestimmten Moment den Tod wünscht, wird durch seine Abwesenheit zum geopfertem Objekt, das den Preis für die unmögliche Vereinigung zahlt. Er wurde geschlagen,

gedemütigt von Demeter, dem Perversen. Insofern er zum Objekt wird, ist er in der gleichen Situation wie Claudine, nur dass Claudine jenseits dieses Objektstatus vordringt. Sie nimmt ihn auf sich und glaubt eine Vereinigung zu erreichen.

In seinem Essay «Erinnerungszeichen an unverständliche Gefühle<sup>11</sup>» präsentiert Hartmut Böhme Musils poetologischen und kusttheoretischen Aussagen zu den *Vereinigungen* und kommentiert die beiden Novellen.

Mit der Novelle «Die Vollendung der Liebe» wiederhole Musil den aris-tophanischen Vereinigungsmythos aus Platons *Symposium*, um die «ver-fluchte Zerschnittenheit der Geschlechter» durch Poesie aufzuheben. Das Motiv der Untreue in dieser Novelle findet eine tiefe Deutung: «Die Untreue ist kein novellistischer <Seitensprung>, sondern der ontologischen Kluft der Geschlechter geschuldet». Musil selbst spricht von der Untreue als einer «früheren Form ihres (der Geschlechter) ewigen Zwischenihnenseins» (54). Nur die poetische Sprache Musils habe das Auseinanderschneiden des mythischen (androgynen) «Kugelmenschen» in den modernen Figuren Claudines und ihres Erzählers, der mit ihr verschmilzt, überwunden.

Mit der Veronika-Novelle sei Musil von der «vera ikon» des Schweißstuchs der Veronika ausgegangen, in dessen Leinen sich laut der «christlichen Bild-theologie» das Gesicht des wahren Christus abgedrückt habe. Das Tuch mit dem Abdruck wurde Modell der Vereinigung von Signifikant und Signifikat, ja sogar von Abbildung und Abgebildetem, bei dem nichts verloren gehe. So kann es auch als Ideal einer Sprache aufgefasst werden, in der das Zeichen zugleich auch seine Bedeutung ist (212), also keine Differenz zwischen diesen beiden Begriffen bestehe. Auf die Vereinigung nach der «traumatischen Zerreißung» bei Platon (ibid.) spiele Musil in der Veronikanovelle an, wo ja das Schweißstuch explizit vorkommt. Musil habe eine Äquivalenz seiner poetischen Sprache und der stillen Veronika gesucht, «die in ihrer unteilbaren Selbstbezüglichkeit zum <wahren Bild> der Poesie»<sup>12</sup> werde.

Hartmut Böhm es ansonsten ausgezeichnete Analysen haben nur drei Schwächen. Erstens bedenkt er nicht, dass Veronika und das Schweißstuch, die *vera ikon*, schon zwei sind. Sie, Veronika, kann bestenfalls für die *vera ikon stehen*, in welche sich die Züge des Herrn eingepresst haben. Also gewährleistet Veronika auf keinen Fall die Identität von Signifikant und Signifikat, wie es das Gesicht auf dem Schweißstuch tut, dem *einzigsten* Gesichtsbild, das man in der Kirche von Jesus als authentisch anerkennt. Sie steht

vielmehr am Ort der Differenz im Zeichen, jener zwischen Signifikant und Signifikat. Diese Differenz lässt sich nicht aufheben und Musil konnte ihre Aufhebung gar nicht wollen. Soweit die zweite Schwäche Böhmes.

Veronika inkarniert vielmehr diese Differenz durch ihre eigene Spaltung. Wenn etwas die Identität von Signifikant und Signifikat aussagen könnte, so wären es die Gesichtszüge auf dem Schweißstuch selbst, da nur diese die von Christus auszudrücken scheinen. Ihr Bildnis kann als ein Herrensifikant des Christentums gelten.

Drittens, Böhmes Analysen lassen alle Möglichkeiten offen und das ist eine theoretische Schwäche. So schreibt er am Schluss (220): «Ein wenig *sind* diese Novellen Mythos und Bildreliquie, und erzählen zugleich, dass beides nur Mythos und Imagination sein kann».

Hartmut Böhme begnügt sich natürlich nicht damit, festzustellen, dass beide Novellen «Frauen zum Mittelpunkt» haben, er schreibt auch (201): «Untergründiges Ziel des Erzählers nämlich ist das Eindringen ins Weibliche, sodass dieses sich von innen her erschließt und jene Fremdheit, die zwischen den Geschlechtern und mithin auch zwischen dem Erzähler und seinen Protagonistinnen herrscht, getilgt wird – um *im Erzählen selbst* jene Vereinigung zu erlangen, welche auf der erzählten Ebene das Begehren der Figuren ist». Was der Fremde (der Ministerialrat) bei Claudine verfehlt, die Frau in seinem Inneren spüren, das Weibliche nachempfinden zu können, stellt auch eine Herausforderung für den Erzähler dar: «dass seine Sprache nicht ins Innere des Selbsterlebens der Frau reichen könnte» (206). Hartmut Böhme hält den Erzähler zwar für fähig, dies zu erreichen, interessiert sich aber nicht genug für das Ergebnis dieses Sich-in-die Frau-Versetzens des Erzählers. Dessen Entdeckungen gehe ich in einer anderen noch unveröffentlichten Arbeit nach.

Übersetzt von Corinna Sigmund und Franz Kaltenbeck

L'essai traite la représentation littéraire de la féminité dans l'œuvre de l'écrivain autrichien Robert Musil et s'intéresse plus précisément à deux de ses nouvelles: *Die Vollendung der Liebe* et *Die Versuchung der Stillen Veronika*. Suivant l'aphorisme lacanien «La femme n'existe pas», l'étude psychanalytique du texte met au jour la tentative littéraire entreprise par Musil de s'approcher, en un mouvement circulaire, de l'essence féminine.

The essay is concerned with the literary representation of femininity in the works of the Austrian writer Robert Musil. It focuses on two of his short novels: *Die Vollendung der Liebe* and *Die Versuchung der Stillen Veronika*. In reviving the Lacanian dictum: «The woman does not exist», the author depicts Musil's literary experiment of an circular approach towards the notion of being female by means of text analyses based on psychoanalytical approaches.

Franz Kaltenbeck arbeitet als Psychoanalytiker in Lille und Paris sowie beim Service Médico-Psychologique Régional (SMPR) der Haftanstalt Sequedin, Centre Hospitalier Régional Universitaire in Lille. Er lehrt Theorie und Klinik der Psychoanalyse in Paris und Lille im Rahmen von *Savoirs et clinique*, einer Assoziation für Weiterbildung in Psychoanalyse, sowie im Seminar *Psychanalyse et criminologie* der SMPR in Lille. Er ist Chefredakteur von «Savoirs et clinique-Revue de psychanalyse» und Autor zahlreicher Arbeiten zur Psychoanalyse und Literatur. Er ist der Verfasser der Bücher «Reinhard Priessnitz. Der stille Rebell. Aufsätze zu seinem Werk» (2006) und «Lesen mit Lacan» (2013). Das Buch «Sigmund Freud. Immer noch Unbehagen in der Kultur?» (2009) ist unter seiner Leitung erschienen.

Franz Kaltenbeck est psychanalyste à Lille, à Paris et au Service Médico – Psychologique Régional (SMPR) de la Maison d'Arrêt de Lille Sequedin, Centre Hospitalier Régional, Université de Lille. Il enseigne la théorie et la clinique de la psychanalyse à Paris et à Lille dans le cadre de *Savoirs et clinique*, une association de formation permanente en psychanalyse, et au séminaire *Psychanalyse et criminologie* du SMPR de Lille. Il est le rédacteur en chef de « Savoirs et clinique. Revue de psychanalyse » et l'auteur de nombreux articles de psychanalyse et de critique littéraire. De plus il est l'auteur des livres « Reinhard Priessnitz. Der stille Rebell. Aufsätze zu seinem Werk » (2006) et « Lesen mit Lacan » (2013). Le livre « Sigmund Freud. Immer noch Unbehagen in der Kultur? » (2009) est paru sous sa direction.

Franz Kaltenbeck is a psychoanalyst in Lille and in Paris, as well as at the Service Médico-Psychologique Régional (SMPR) of the «Sequedin» Prison, Centre Hospitalier Régional, Université de Lille. He teaches psychoanalytic theory and clinic in Paris and Lille within *Savoirs et clinique*, an association for permanent education in psychoanalysis, as well as in the seminary *Psychanalyse et criminologie* of the SMPR de Lille. He is editor-in-chief of «Savoirs et clinique. Revue de psychanalyse» and author of numerous papers concerning psychoanalysis and literary criticism. He has written the books «Reinhard Priessnitz. Der stille Rebell. Aufsätze zu seinem Werk»

(2006) and «Lesen mit Lacan» (2013). The book «Sigmund Freud. Immer noch Unbehagen in der Kultur?» (2009) has been published under his guidance.

## Anmerkungen

- 1 Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um eine Übersetzung und Erweiterung von: Franz Kaltenbeck, «*Des Femmes chez Robert Musil*» in *Filum. Bulletin psychanalytique de Dijon*. Dezember 1998, S. 61-69.
- 2 Robert Musil, *Vereinigungen*. Zwei Erzählungen. Mit einem Essay von Hartmut Böhme. Bibliothek Suhrkamp. Suhrkamp Verlag : Frankfurt am Main, 1990. Ich zitiere diese Ausgabe der *Vereinigungen* mit ihren Seitenzahlen im Text meines Aufsatzes.
- 3 Robert Musil, *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg 1978, S. 156-194.
- 4 Robert Musil, *Tagebücher*, Rowohlt: Reinbek bei Hamburg 1976, S. 347.
- 5 Vgl. Hartmut Böhme, «Erinnerungszeichen an unverständliche Gefühle», Essay, erschienen in Robert Musil, *Vereinigungen*, Suhrkamp: Frankfurt a.M., 1990, S. 185-221.
- 6 Karl Corino, *op. cit.*, Wilhelm Fink Verlag: München/Salzburg (Eckhard Rhode hat mir dieses Werk zur Verfügung gestellt, wofür ich ihm danke).
- 7 Robert Musil, *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*, *op. cit.*, S. 1318.
- 8 Robert Musil, *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Bd. 3: Prosa, Dramen, späte Briefe. Rowohlt: Reinbek bei Hamburg, S. 264-299.
- 9 Philippe Jaccottet in Robert Musil, *Trois femmes*, Seuil: Paris 1982.
- 10 Hartmut Böhme, «Erinnerungszeichen an unverständliche Gefühle», *op. cit.*, 185-221.
- 11 Ebd.
- 12 Ebd., S. 218-219.



## Verlorenes Gut

– für Joseph Roth –

Mein eher kurzer Text «Verlorenes Gut – für Joseph Roth» schrieb sich her von einer intensiven Lektüre der Texte dieses mich faszinierenden Autors seit 1978. Auch Jörg Fausers Essay «Hommage für Joseph Roth» war mir wichtig. Während dieser Lektüren und im Zusammenhang meiner Psychoanalyse ließ sich dabei ein Signifikant, der Signifikant «Gut» herauskristallisieren. Mein Text schreibt von den Zusammenhängen und Wirkungen dieses Signifikanten sowohl in Roths Werk als auch in meiner Biographie.

### 0.

Mein Text, annähernd dreißig Jahre nach den intensiven, faszinierten Lektüren der Werke Joseph Roths (1894 - 1939) und *der* Roth-Biographie von David Bronsen sowie den Lektüren der Werke Jörg Fausers geschrieben, ist wahrscheinlich Flickwerk geworden.

Einzelteile und Bruchstücke habe ich einigermaßen roh aneinander genäht, montiert. Dieses Arbeiten mit Teilen anstatt mit einer in symbolischen Systemen nicht zu erzielenden Lückenlosigkeit entspricht auch meiner analytischen Erfahrung, von der Jacques Lacan in einer seiner Vorlesungen sagt:

«Das ist eine der klarsten Lektionen der analytischen Erfahrung – das Partikuläre ist das, was den allgemeinsten Wert hat.»<sup>1</sup>

### 1.

Joseph Roths Name und Texte begegneten mir das erste Mal im Herbst 1978 in Jörg Fausers Essay «Hommage für Joseph Roth», erschienen in seinem im selben Jahr bei Eduard Jakobsohn in Berlin veröffentlichten Buch *Der Strand der Städte*.<sup>2</sup>

Wie mit Fausers Texten erging es mir auch mit Roths Texten: weniger, dass ich sie las, als dass ich sie trank.<sup>3</sup> Oder, anders gesagt: Die Lektüre löste einen Rausch aus, beziehungsweise: Die Lektüre selbst war der Rausch.

Aber das bedeutet zu wenig, zu sagen: Die Lektüre war der Rausch. Keine fesselnde Lektüre ohne Einsichten. Und: kein Rausch, der nicht seinen Grund gehabt hätte.

Die Verknüpfung von Text und Rausch, Rausch und Text bedeutet mir weniger das, was Alfred Kolleritsch im Falle Wolfgang Bauers als eine Form von «Erkenntnistrinken»<sup>4</sup> bezeichnet hat.

Der Rausch, den Joseph Roths Texte bei mir auslösten, führte eher in die Richtung eines «Gleitens», die Jörg Fauser in seinem Roman *Rohstoff* so benennt:

«Ich hatte in letzter Zeit viel von Joseph Roth gelesen und glaubte, das Geheimnis der Trottas dieser Welt zu kennen: Schnaps und Geist. Ich glitt.»<sup>5</sup>

Wahrscheinlich hatten diese Räusche in meinem Falle jedoch mehr mit einer Ratlosigkeit zu tun, die im letzten Satz der *Kapuzinergruft*, Roths vorletztem Roman, zur Sprache kommt: «Wohin soll ich, ich jetzt, ein Trotta?»<sup>6</sup>

Um diese Ratlosigkeit, Ausweglosigkeit, Leere, um diese gewisse «Losigkeit» (in Becketts Worten<sup>7</sup>) wird es mir in meinen Lektüre- und Alkoholräuschen gegangen sein. Und um die eigene Bewusstlosigkeit für ein Schicksal, das sich mir noch nicht eröffnet hatte. Roths Texte sollten eine nicht unwesentliche Rolle bei dessen Entzifferung spielen.

## 2.

Um dem Namen Joseph Roth von Beginn an den richtigen Klang zu geben, sei an einen Befund des Schriftstellers W. G. Sebald erinnert:

«Es ist verschiedentlich argumentiert worden, Roth habe in der literarischen Restitution der Heimat einem Illusionismus gehuldigt, der nicht frei gewesen sei von sentimentaligen Zügen. Nichts entspricht weniger den Tatsachen. ...

Selbst der *Radetzky*Marsch, der gemeinhin als sein schönstes Erzählwerk gehandelt wird, ist als die Geschichte eines irreversiblen Debakels eindeutig ein Roman der Desillusionierung.»<sup>8</sup>

Sobalds Befund ließe sich übertragen auch auf Roths luzides Erkennen der kommenden nationalsozialistischen Katastrophe in Deutschland – und auf seinen kompromisslosen Kampf<sup>9</sup> als Schriftsteller und Journalist<sup>10</sup> im Exil<sup>11</sup> gegen diese mörderische, diese verbrecherische Diktatur.

### 3.

Es ist aus mehreren Gründen nicht einfach, einen biographischen Abriss Joseph Roths zu schreiben.

Zum einen: ortlos, ein «ostjüdischer Odysseus», wie Claudio Magris Roth nennt<sup>12</sup>, führte dieser das «... gehetzte Leben eines Ruhelosen, der kein anderes Zuhause als Hotelzimmer hatte, keine andere Habe, als was in drei Koffer passte, ... »<sup>13</sup>;

zum anderen und vor allem aber betrifft dies das Faktum seines abwesenden, fehlenden, ihm unbekanntem Vaters<sup>14</sup>; «Roth wird in den kommenden Jahrzehnten dreizehn verschiedene Versionen über Herkunft, Leben und die gesellschaftliche Rolle des nie gekannten Vaters verbreiten.»<sup>15, 16</sup>

Sich mit der Biographie und den Werken Joseph Roths zu befassen bedeutet, es unumgebar mit einem Zusammenhang zu tun zu bekommen, den sein erster Biograph David Bronsen so beschreibt:

«Nach und nach dämmerte mir, daß ich es mit der unüberwindlichen Einbildungskraft eines Mythomanen zu tun hatte, der seine Lebensgeschichte immer wieder umdichtete, der das in der Phantasie Erlebte zur Wirklichkeit und schließlich zum Mythos steigerte und damit zum guten Teil seine Lebenshaltung begründete.»<sup>17</sup>

Eine dieser von Roth veröffentlichten Fassungen, seine Biographie sowie die seines Vaters betreffend, liest sich wie folgt:

«Geboren bin ich in einem winzigen Nest in Wollhynien, am zweiten September 1894, im Zeichen der Jungfrau, zu der mein Vorname Joseph irgendeine vage Beziehung unterhält. Meine Mutter war eine Jüdin von kräftiger, erdnaher, slawischer Struktur, sie sang oft ukrainische Lieder, denn sie war sehr unglücklich ... Sie hatte kein Geld und keinen Mann. Denn mein Vater, der sie eines Tages nach dem Westen nahm, wahrscheinlich nur, um mich zu zeugen, ließ sie in Kattowitz allein und verschwand auf Nimmerwiedersehen. Er muß ein merkwürdiger Mensch gewesen sein, ein Österreicher vom Schlag der Schlawiner, er verschwendete viel, trank wahrscheinlich und starb, als ich sechzehn Jahre war, im Wahnsinn. Seine Spezialität war die Melancholie, die ich von ihm geerbt habe. Ich habe ihn nie gesehen. Doch ich erinnere mich, daß ich als Knabe von vier, fünf Jahren einmal von einem Mann geträumt habe, der meinen Vater darstellte. Zehn oder zwölf Jahre später sah ich zum ersten Mal eine Photographie meines Vaters. Ich kannte sie bereits. Es war der Herr aus meinem Traum.»<sup>18</sup>

#### 4.

Lässt sich die Stelle des fehlenden, ihm unbekanntem und abwesenden Vaters in der Textur von Roths Biographie als eine Leerstelle bezeichnen?

Oder ist der Signifikant ‹Leerstelle› hier zu stark?

Ist eher an eine Lücke zu denken, oder an einen Riss im Gewebe dieser seiner Textur?

Und:

Gab es Subjekte, Objekte, Instanzen und Substanzen, die Roth halfen, diese schadhafte Stelle im Gewebe zu flicken, zu stärken, auszubessern oder sie zumindest zu umsäumen?

Hat der Alkohol, die mythen- und legendenbildende Kraft von *König Alkohol* (so die deutsche Übersetzung des Titels eines Werkes von Jack London<sup>19</sup>) in Roths Leben diese Funktion;

oder «... jeder Zwiebelhändler ...» im Hafen von Marseille, von denen Roth an Bernard von Brentano schreibt:

«Ich gehe heute in den alten Hafen für die Nacht. Da ist die Welt, in der ich eigentlich zu Hause bin. Meine Urväter mütterlicherseits leben dort. Alle verwandt. Jeder Zwiebelhändler mein Onkel.»<sup>20</sup>;

oder ist es – integral – die zum Beispiel im *Radetzkmarsch* (1932 veröffentlicht) als Romanfigur auftretende Person seiner K. und K. Apostolischen Mäjestät, Kaiser Franz Joseph der Erste?

Standen doch bereits 1913 unter Roths mit Auszeichnung bestandener Maturitätsprüfung die dafür signifikanten Worte: «sub auspiciis imperatoris» – «Unter Aufsicht des Kaisers».<sup>21</sup>

## 5.

Wie Franz Kaltenbeck von dem auch in Deutschland zu Unrecht fast vergessenen österreichischen Dichter, Kritiker und Übersetzer Reinhard Priessnitz (1945-1985) schreibt: «Die Liebe war in der Tat der Motor seines Schreibens.»<sup>22</sup>, so notiert Jörg Fauser von Joseph Roth: «Der galizische Jude, der österreichische Dichter und katholische Trinker Roth ... liebte die einfachen Menschen, speziell die des Ostens, die Aufrührer, die Gläubigen, die Heiligen, die Besiegten, die Bewohner des Reichs, dessen Sonne untergegangen war.»<sup>23</sup>

Die Begegnungen mit diesen Seelen, die zu ihm kamen<sup>24</sup>, prägten das Schreiben Roths signifikant; seine Prosa und seine Reportagen zeugen davon:

«Roth war, seine Freunde bezeugen es, auch mündlich ein unermüdlicher Erzähler, gleich einem alten griechischen Sänger; und in seiner Kunst liegt etwas Homerisches, eine außergewöhnliche Einfachheit und ewige Frische, die ihm den Zugang zu allen Äußerungen des Lebens erschließen und die Schilderungen der kleinen Dinge ermöglichten.»<sup>25</sup>

## 6.

Nicht nur im *Radetzkmarsch* ereignet sich das, was W.G. Sebald ein «irreversibles Debakel» nennt. Vielleicht ist diese Setzung Sebalds auch zu stark.

Fauser spricht – wahrscheinlich genauer – von Roths «... Irrenden und Leidenden, seinen Flüchtenden und Strauchelnden, seinen zwischen Erstaunen und Entsetzen, zwischen Rebellion und Demut, zwischen Gnade und Untergang angesiedelten Romanfiguren ...».<sup>26</sup>

Solch eine Figur ist sicher der Eichmeister Anselm Eibenschütz in Roths knapp hundert Seiten umfassenden Roman *Das falsche Gewicht* (1937 veröffentlicht). Von ihm heißt es:

«Es war einmal im Bezirk Zlotogrod ein Eichmeister, der hieß Anselm Eibenschütz. Seine Aufgabe bestand darin, die Maße und Gewichte der Kaufleute im ganzen Bezirk zu prüfen. In bestimmten Zeiträumen geht Eibenschütz also von einem Laden zum andern und untersucht die Ellen und die Waagen und die Gewichte.»<sup>27</sup>

Zlotogrod nun liegt «... im fernen Osten der Monarchie „...»<sup>28</sup>, jener Habsburger Monarchie, von der Jörg Fauser schreibt, sie sei «Roths fast mythische Heimat».<sup>29</sup>

Galizien ist zu der Zeit der «östlichste Zipfel der Habsburger Monarchie. ... Die Grenze zu Russland liegt nur zehn Kilometer hinter Roths Geburtsort Brody.»<sup>30</sup> 1894, im Jahr von Joseph Roths Geburt, «... sind noch drei Millionen der damals etwas mehr als sieben Millionen Einwohner Galiziens Analphabeten.»<sup>31, 32</sup>

Dass Zlotogrod ein – mit Harold Bloom und Franz Kaltenbeck zu sprechen – «inkonsistenter Ort»<sup>33</sup> ist, erfährt Eibenschütz, als er «dem Sparverein der älteren Staatsbeamten»<sup>34</sup> beitrifft. Deren Mitglieder sind «... nämlich ... durchwegs Verlorene. Sie ließen sich bestechen und bestachen andere. Sie betrogen Gott und die Welt und die Vorgesetzten. Aber auch die Vorgesetzten betrogen wieder ihre höheren Vorgesetzten, ...»<sup>35</sup>. Eibenschütz' Rechtschaffenheit wird gehasst und gefürchtet. Denn «...er hatte schon mehrere Kaufleute angezeigt und vor Gericht gebracht.»<sup>36</sup>

Beschrieben wird nun in Roths Prosa, dass und wie Eibenschütz «... wie man sagt, aus der Bahn geworfen ...» wird; «– und dabei hatte er doch immer wieder und ständig seinen rechten Weg eingehalten!»<sup>37</sup>

Eibenschütz' «langen Leidensweg»<sup>38</sup> möchte und kann ich Ihnen hier nicht detaillierter beschreiben; ich kann Ihnen nur ans Herz legen, diesen Text genau zu lesen; er ist ein Herzstück des Roth'schen Werkes.<sup>39</sup>

Zu erwähnen bleibt, dass Roth bereits auf der zweiten Seite seines Romans das Verhältnis zwischen den Geschlechtern unsentimental, mitleidlos und fast lakonisch so kommentiert:

«Aber anderen Kameraden ging es beinahe ebenso. Die meisten hatten Frauen: aus Irrtum, aus Einsamkeit, aus Liebe: Was weiß man! Alle gehorchten den Frauen: aus Furcht und aus Ritterlichkeit und aus Gewohnheit und aus Angst vor der Einsamkeit ...».<sup>40</sup>

## 7.

«Vor den Vätern sterben die Söhne»<sup>41</sup>!

Solch einem Sohn, aber auch solch einem Vater begegnen wir im *Radetzky-marsch*. Beide sind, ließe sich sagen, «Verlorene»<sup>42</sup>, beide jedoch aus verschiedenen Gründen.

Scharfsinnig beschreibt Roth an einer zentralen Stelle seiner großen Prosa deren Verhältnis so:

«Herr von Trotta saß ratlos neben seinem Sohn, er verstand nicht genau, was Carl Joseph sagte, aber er ahnte auch, daß nicht die Trunkenheit allein aus dem Jungen sprach. Er fühlte, daß es um Hilfe aus dem Leutnant rief, und er konnte nicht helfen! Er war an die Grenze gekommen, um selbst ein bißchen Hilfe zu finden. Denn er war ganz allein in dieser Welt! Und auch diese Welt ging unter! Jacques lag unter der Erde, man war allein, man wollte den Sohn noch einmal sehn, und der Sohn war ebenfalls allein und vielleicht, weil er jünger war, dem Untergang der Welt näher. Wie einfach hat die Welt immer ausgesehn! dachte der Bezirkshauptmann. Für jede Lage gab es eine bestimmte Haltung. Wenn der Sohn zu den Ferien kam, prüfte man ihn. Als er Leutnant wurde, beglückwünschte man ihn. Wenn er seine gehorsamen Briefe schrieb, in denen sowenig stand, erwiderte man mit ein paar

gemessenen Zeilen. Wie aber sollte man sich benehmen, wenn der Sohn betrunken war? wenn er ‹Vater› rief? wenn es aus ihm ‹Vater› rief?»<sup>43</sup>

Diese Stelle aus Roths Roman ist mir eine der liebsten; sie fasst für mich, wie im Kern, zusammen, worum es immer wieder in seinem Werk geht: um den Untergang der Habsburger Monarchie.

Es ist nicht leicht zu entscheiden, ob Fauser Recht hat, wenn er schreibt: «Roth hatte Wien allerdings nicht besonders gemocht, nur die Idee Wien, das Ideal Wien, das Ideal Habsburg.»<sup>44</sup> Idee? Ideal? Der Verlust, den Roth mir beschreibt, ist der eines Gutes. Dieser Signifikant ist nun freilich mehrdeutig.

Fauser erklärt ihn sich und uns so:

«Wer sich hingegen auf Roth einlassen möchte, kommt keinesfalls um diesen Aspekt herum: der jüdische Humanist verlegte seine geistige Heimat und seine menschliche Sehnsucht nicht deshalb in die versunkene Welt der katholischen Monarchie, weil er ein spintisierender Vorgestriger war, sondern weil für ihn allein schon die geistige Vision des alten Reichs, der ihm zugrunde liegende Traum von religiöser Freiheit, menschenrespektierender Toleranz, Laissez-vivre mehr Substanz enthielt, als Bonzen-Demokratie, Faschismus, Kommunismus einzeln und zusammen.»<sup>45</sup>

8.

Ich möchte nun den Signifikanten ‹Gut› mit dem, was Roth im Zusammenhang des Untergangs der Monarchie und großer Teile der Familie Trotta im *Radetzkmarsch* geschrieben hat, erweitern zu ‹Das verlorene Gut›.

Es ging ja nicht nur die Monarchie unter; im *Radetzkmarsch* geht nicht nur die Vergangenheit, sondern wahrscheinlich eben auch die Zukunft der Familie Trotta unter.



Deren – also: mehrfachen – Untergang konnte ich während der Zeit meiner intensiven Roth-Lektüren, in den Jahren 1978-1981, an die Stelle dessen setzen, was der Familie meines Vaters und diesem selbst – wie vielen anderen – im zweiten Weltkrieg passiert war: der Verlust eines großen Gutes in Ostpreußen. «Gut» verwende ich hier also auch im Sinne von «Gutshof».

Und bevor mir die signifikanten, die wahren Dimensionen dieses Verlustes für meine Biographie deutlicher werden konnten, konnte ich bereits im *Radetzkymarsch*, in *Das falsche Gewicht*, in der *Flucht ohne Ende* und in vielen Texten Roths vom Verlust eines großen Gutes lesen.<sup>46</sup>

Das danke ich dem Roth. Er war und bleibt mir der Einzige, an den ich mich in meiner damaligen «Losigkeit» in dieser Sache wenden konnte.

Und nicht nur das: Ohne ihn wäre ich nicht ein Schriftsteller geworden.

## 9.

Christine Ratka danke ich für einige Gespräche, die mich diesen Text weiter und bis zu diesem vorläufigen Ende schreiben ließen.

Franz Kaltenbeck hat aufmerksam und vor allem unsentimental die allmähliche Verfertigung dieses Textes<sup>47</sup> begleitet.

Mon court texte intitulé «Verlorenes Gut – für Joseph Roth» a été écrit à partir d'une lecture intensive des textes de cet auteur qui me fascine depuis 1978. L'essai de Jörg Fauser «Hommage für Joseph Roth» fut également un élément décisif. Pendant ces lectures et dans le contexte de ma propre psychanalyse un mot ressortait en particulier: le signifiant «Gut». Mon texte décrit les contextes et les effets de ce signifiant, tant dans l'œuvre de Roth que sur ma propre biographie.

My rather short text «Verlorenes Gut – für Joseph Roth» («Lost Property – for Joseph Roth») materialised from an intensive reading of the author that fascinated me since 1978. Also Jörg Fauser's essay «Hommage für Joseph Roth» («Homage to Joseph Roth») was important to me. During these rea-

dings and in relation to my psychoanalysis a signifier emerged, the signifier «Gut» («good»). My text tells about the relationships and effects of this signifier both in Roth's work as well as in my biography.

Eckhard Rhode, geboren 1959 in Oldenburg i.O., lebt seit Herbst 1980 in Hamburg. Schriftsteller, Schauspieler, Gastronom. Analytische Arbeit mit Franz Kaltenbeck seit 1997. Veröffentlichte 2015: «akt» (Verlag Peter Engstler) und «Vom Zeichnen sprechen» (mit Hans Thalgott).

Eckhard Rhode, né en 1959 à Oldenburg i. O., vit depuis l'automne 1980 à Hambourg. Écrivain, acteur, restaurateur. Il effectue un travail analytique avec Franz Kaltenbeck depuis 1997. Ouvrages publiés en 2015: «akt» (Verlag Peter Engstler) et «Vom Zeichnen sprechen» (avec Hans Thalgott).

Eckhard Rhode was born in 1959 in Oldenburg i. O. and lives in Hamburg since the fall of 1980. Writer, actor, restaurateur. Analytical work with Franz Kaltenbeck since 1997. Published in 2015: «akt» (Verlag Peter Engstler) and «Vom Zeichnen sprechen» (with Hans Thalgott).

## Anmerkungen

- 1 Lacan, Jacques (1959) Hamlet. Vorlesung vom 4. März 1959. Wo Es War 2/1986, 9 (Übers. v. Franz Kaltenbeck).
- 2 Fauser, Jörg (1978) Der Strand der Städte. Berlin, 95-105.
- 3 Diese Formulierung verdanke ich Franz Kafka. Kafka, Franz (1997) Briefe an Milena. 23. Frankfurt/Main (Nachsatz zum Brief vom 29. Mai 1920).
- 4 In seinem *Nachruf für W.B.* bezeichnet Alfred Kolleritsch Wolfgang Bauer als einen «Erkenntnistrinker». manuskripte 169/2005, 5.
- 5 Fauser, Jörg (1997) Rohstoff. Berlin, 58.
- 6 Roth, Joseph (1991) Werke in sechs Bänden. Bd. 6. Köln/Amsterdam, 346.
- 7 Beckett, Samuel (2000) Dante und der Hummer – Gesammelte Prosa. Frankfurt am Main, 245-249.
- 8 Sebald, Winfried Georg (2004) Ein Kaddisch für Österreich – Über Joseph Roth. In: Unheimliche Heimat, Frankfurt, 107
- 9 Jörg Fausers Diktum: «Die Emigration hat kaum einen kompromißloseren, ja fanatischeren Feind des Faschismus gekannt.» – Der Strand der Städte, 103 –, unterschlägt den Unterschied zwischen Faschismus und Nationalsozialismus (Dank an Franz Kaltenbeck für diesen Hinweis).
- 10 In diesen Zusammenhang gehören – mit anderen – besonders Roths Artikel *Unerbittlicher Kampf* und *Das Dritte Reich, die Filiale der Hölle auf Erden*. Roth (1991) Bd.3, 508-510, 559.
- 11 Roth emigrierte zwischen dem 30.1. und dem 31.1.1933 «... nach Frankreich ins Exil und kehrte nicht wieder nach Deutschland zurück. Am 1.2.1933 ist er in

- Paris, wo er von da an überwiegend lebt ... » Siehe: «Jede Freundschaft mit mir ist verderblich» –Joseph Roth und Stephan Zweig (2011) Briefwechsel 1927-1938. Göttingen, 421 (Fußnote zu Brief 74 vom 18. Januar 1933).
- 12 Magris, Claudio (1975) *Der ostjüdische Odysseus – Roth zwischen Kaisertum und Golus*. In: David Bronsen (Hg.) (1975) Joseph Roth und die Tradition. Darmstadt, 181-226.
- 13 Fauser, Jörg (1978) *Der Strand der Städte*. Berlin, 101.
- 14 «Du weißt nicht, wie es ist, ohne Vater aufzuwachsen», vertraut Roth später dem Freund Soma Morgenstern an. In: W. v. Sternburg (2009) Joseph Roth – eine Biographie. Köln, 104.
- 15 Ibid., 104.
- 16 Ich nehme an, Sternburgs Belege zu seiner Aussage («... dreizehn verschiedene Versionen ...») stammen von David Bronsen, der im Vorwort seines Buches von «... dreizehn verschiedenen Versionen über die Identität seines Vaters ...» schreibt, «... die Roth unter seinen Freunden in Umlauf gebracht hatte.» – Bronsen, David (1993) Joseph Roth. Eine Biographie. Köln, 14. (Gekürzte Fassung der 1974 erschienenen Ausgabe).
- 17 Ibid, 14.
- 18 Roth, Joseph (1970) Briefe 1911 – 1939. Köln, 165 (Brief vom 10. Juni 1930 an Gustav Kiepenheuer).
- 19 So viel mir bekannt ist, heißt Londons Buch im Original *John Barleycorn: Alcoholic Memoirs* (1913). *John Barleycorn* ist ein traditioneller britischer Song, erstmals registriert in der Mitte des 15. Jahrhunderts.
- 20 Roth, Joseph (1970) Briefe 1911 – 1939. Köln, 57 (Brief aus Marseille vom 22. August 1925).
- 21 Sternburg, Wilhelm von (2009) Joseph Roth – eine Biographie. Köln, 114.
- 22 Kaltenbeck, Franz (2006) Reinhard Priessnitz. Der stille Rebell. Graz/Wien, 8
- 23 Fauser, Jörg (1978) *Der Strand der Städte*. Berlin, 95-97.
- 24 An das mir wichtige Gedicht *Novembernacht* von Jörg Fauser möchte ich hier erinnern. In: Fauser, Jörg (2009) *Trotzki, Goethe und das Glück* (2009). Zürich, 160/1. – Dieses Gedicht erschien zuerst im Oktober 1978 in der von Jörg Fauser herausgegebenen Nr. 6 der Zeitschrift *Gasoline* 23.
- 25 Magris, Claudio (2000) *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*. Wien, 307.
- 26 Fauser, Jörg (1978) *Der Strand der Städte*. Berlin, 98.
- 27 Roth, Joseph (1991) *Werke in sechs Bänden*. Bd. 6. Köln/Amsterdam, 129.
- 28 Ibid., 131.
- 29 Fauser, Jörg (1978) *Der Strand der Städte*. Berlin, 98.
- 30 Sternburg, Wilhelm von (2009) Joseph Roth – eine Biographie. Köln, 21.
- 31 Ibid., 57. Sternburg zitiert aus: Karl Heinz Mack (Hg.) (1990) *Galizien um die Jahrhundertwende*. Wien, 19.
- 32 Auf Wolfgang Hilbigs starkes Gedicht *die gewichte* möchte ich hinweisen. Siehe: Hilbig, Wolfgang (2008) *Werke – Gedichte*. Frankfurt, 80.
- 33 Harold Bloom entwickelt diesen Begriff in Bezug auf den Ort Venedig in Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig*. Siehe Bloom, Harold (2000): Shakespeare

- Die Erfindung des Menschlichen – Komödien und Historien. Übers. v. Peter Knecht. Berlin, 262. – Franz Kaltenbeck definiert einen inkonsistenten Ort als einen «... Ort, an dem man <a> sagen und <nicht a> denken kann. Ein Ort also, an dem hauptsächlich gelogen wird.» Siehe: Züge der Wirklichkeit – Vortragsreihe Hamburg, 5. Vortrag, 27. Februar 1999 – Manuskript, S. 5.
- 34 Roth, Joseph (1991) Werke in sechs Bänden. Bd. 6. Köln/Amsterdam, 135.
- 35 Ibid., 136.
- 36 Ibid., 136.
- 37 Ibid., 135.
- 38 *Der lange Leidensweg: Friedels geistige Erkrankung* ist der Titel des 14. Kapitels in Bronsens Roth-Biographie. Bronsen, David (1993) Joseph Roth. Eine Biographie. Köln, 185-197.
- 39 An die Verfilmung von *Das falsche Gewicht* von Bernhard Wicki mit Helmut Qualtinger in der Hauptrolle sei hier erinnert (Erstsendung: 27.12.1974). Herrn Eberhard Einhäuser danke ich für seine Informationen zu diesem im Geiste Roths produzierten Werk.
- 40 Roth, Joseph (1991) Werke in sechs Bänden. Bd. 6. Köln/Amsterdam, 130.
- 41 So der oft zitierte, hier treffende Titel des Buches von Thomas Brasch (1977). Berlin.
- 42 Der Signifikant <verloren> taucht im *Radetzky* an entscheidenden Stellen auf; siehe z.B.: Roth, Joseph (1991) Werke in sechs Bänden. Bd. 5. Köln/Amsterdam, 291.
- 43 Ibid., 297.
- 44 Fauser, Jörg (1997) Rohstoff. Berlin, 183.
- 45 Fauser, Jörg (1978) Der Strand der Städte. Berlin, 102.
- 46 Dazu gehört auch: «Rast angesichts der Zerstörung». Siehe: Roth, Joseph (1991) Werke in sechs Bänden. Bd. 3. Köln/Amsterdam, 813-815.
- 47 «Im übrigen mag uns ein Dichter (R ü c k e r t in den Makamen des Hariri) über die langsamen Fortschritte unserer wissenschaftlichen Erkenntnis trösten:

·Was man nicht erfliegen kann, muß man erhinken.

.....  
Die Schrift sagt, es ist keine Sünde zu hinken.»

(Sigmund Freud: Gesammelte Werke Bd. XIII, 69).

## Die Einverleibung der Schrift Über Gérard Haddads «Manger le Livre»

Die primäre Identifizierung besteht, Haddad zufolge, im «Essen des Buches». Kanonische Texte werden durch Ernährungsrituale einverleibt: Früchte werden ihres Namens wegen verzehrt; Fleisch wird einem System von Teilungen unterworfen; Geschriebenes wird in Wasser aufgelöst und getrunken.

Die primäre Identifizierung besteht im Essen des Buches. So lautet die These von Gérard Haddad in *Manger le Livre. Rites alimentaires et fonction paternelle* (Das Buch essen. Essensrituale und die Funktion des Vaters); es erschien zuerst 1984 und wurde 2010 mit einem neuen Nachwort wiederaufgelegt.<sup>1</sup> Das große L von *Livre* ist wichtig – gegessen wird nicht das Buch im gewöhnlichen Sinne, sondern das Buch der Bücher. Die primäre Identifizierung vollzieht sich durch das Essen des BUCHES.

### Das Problem der primären Identifizierung

Mit seiner These versucht Haddad Fragen zu beantworten, die der Begriff der primären Identifizierung aufwirft. In *Totem und Tabu* (1912/13) hatte Freud die berühmte Geschichte vom Vaternord erzählt: Die vertriebenen Söhne erschlagen den Urvater und verzehren ihn; die grausige Mahlzeit hat zur Folge, dass sie sich mit ihm identifizieren. Wie lässt sich diese Geschichte, die unter ethnologischem Gesichtspunkt unhaltbar ist, theoretisch fruchtbar machen? Das ist Haddads leitende Fragestellung.

Einige Jahre später – im Jahre 1915 – fügt Freud in die überarbeitete Neuauflage der *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* eine Bemerkung ein, die auf die Urvaternord-Erzählung anspielt. «Eine erste solche prägenitale Sexualorganisation ist die *orale* oder, wenn wir wollen, *kannibalische*. (...) das Sexualziel besteht in der *Einverleibung* des Objektes, dem Vorbild dessen, was späterhin als *Identifizierung* eine so bedeutsame psychische Rolle spielen wird.»<sup>2</sup> Was hat man sich unter Identifizierung durch orale Einverleibung vorzustellen?

In *Trauer und Melancholie* (1917) bringt Freud die Herausbildung der Gewissensinstanz – also des späteren Über-Ichs – mit der Identifizierung

durch orale Einverleibung zusammen. Wie kann das Über-Ich oralen Charakter haben, fragt Haddad, wenn es aus Verboten besteht und also sprachlich verfasst ist?

In *Massenpsychologie und Ich-Analyse* (1921) unterscheidet Freud drei Arten der Identifizierung. Die genetisch erste, die «primäre Identifizierung», besteht darin, dass sich der Junge, noch vor dem Eintritt in den Ödipuskomplex, mit dem idealisierten und geliebten Vater identifiziert. Diese Form der Identifizierung, schreibt Freud, «benimmt sich wie ein Abkömmling der ersten *oralen* Phase der Libidoorganisation, in welcher man sich das begehrte und geschätzte Objekt durch Essen einverleibt und es dabei als solches vernichtete.»<sup>3</sup> Wie in *Totem und Tabu* wird die Identifizierung durch orale Einverleibung auch hier auf den Vater bezogen. Wie ist das denkbar, fragt Haddad, wo doch klar ist, dass die Oralität sich in der Beziehung zur Mutter herstellt?

Einen Ansatz zur Lösung des Problems findet er in Freuds Aufsatz *Die Verneinung* (1925). Die für die Logik grundlegende Operation der Negation wird dort auf den Oraltrieb zurückgeführt: darauf, dass man etwas essen oder ausspucken will. Haddad sagt: «In bildhafter Form könnte man dieses Prinzip so formulieren: Man denkt zuerst mit dem Mund, mit den Zähnen.» (50)

Ein weiterer Baustein zur Lösung des Problems ist für ihn der Wechsel von der genetischen zur strukturalen Auffassung. Die Oralität ist demnach nicht ein bestimmter Moment in der Individualgeschichte, sondern eine beständig gegenwärtige Beziehung des Subjekts zu seiner Umgebung, und die Identifizierung mit der Vaterfunktion ist kein punktueller Akt, sondern ein sich wiederholender Vorgang, der jeden sein Leben lang begleitet. Für diese Sichtweise beruft Haddad sich auf Lacan. Er war bei ihm zwölf Jahre lang in Analyse, in *Le jour où Lacan m'a adopté* (2002) hat er darüber berichtet.

## Haddads Lösungsversuch: das Essen des Buches

Haddad entwickelt die folgenden Thesen:

Der Mensch assimiliert das Symbolische nicht primär durch das Sprechen, sondern durch die Schrift. Wenn in die Nahrung Diskontinuitäten eingeführt werden, wird sie zur Schrift, denn die Schrift besteht darin, dass

Signifikanten materialisiert werden. Der Mensch assimiliert die Schrift durch Essen und Trinken.

Die Schrift, die der Mensch oral aufnimmt, ist als Buch organisiert, nicht als gewöhnliches Buch, sondern als Buch der Bücher – der Mensch ist «bibliophag» (217). Die Einverleibung des Buches erfolgt durch Essensrituale.

Das Buch ist der Vater. Die orale Einverleibung des Buches ermöglicht die Identifizierung mit der Vaterfunktion.

Durch das Essen des Buches entsteht das Über-Ich.

Das Essen des Buches ist die Urverdrängung.

Die Einverleibung des Buches hat zur Folge, dass das Subjekt an die Gruppe gebunden wird.

Die primäre Identifizierung durch Essen des Buches hat universalen Charakter – sie gilt für alle Gesellschaften.

Für das Konzept der primären Identifizierung stützt Freud sich, ohne es zu wissen, auf den Talmud, genauer auf die Halacha, d.h. auf denjenigen Teil des Talmuds, der juristischen Charakter hat. Die jüdische Religion bildet den verkannten Unterbau von Freuds Werk. (In einer früheren Arbeit hatte Haddad zu zeigen versucht, dass die Entdeckung des Unbewussten auf der Haggada beruht, auf dem erzählenden und erbaulichen Teil des Talmud: *L'enfant illégitime: Sources talmudiques de la psychanalyse*, 1981.)

## Jüdische Rituale

Den Hauptteil von *Manger le Livre* bildet die Analyse von drei jüdischen Ernährungsritualen. Dabei geht es um den Sederabend vor einem der beiden Neujahrsfeste, um die Speisegesetze sowie um den Sederabend vor dem Pessach-Fest.

Einer der jüdischen Neujahrstage, Rosch ha-Schana, wird bei den orientalischen Juden – den Sephardim – durch ein Essensritual eingeleitet, Sederabend genannt oder kurz Seder («Ordnung»). Dabei werden acht Speisen gereicht. Vor deren Verzehr werden Wünsche ausgesprochen. Der Wunsch lautet etwa «das Jahr möge gut sein wie der Geschmack des Apfels», anschließend wird ein Apfel verspeist. Unverständlich ist die Zuordnung der Speisen bei negativen Wünschen, also bei Wünschen, die sich auf Ereignisse beziehen, die verhindert werden sollen: Konflikte mit Feinden, Naturkatastrophen usw. Der Wunsch lautet beispielsweise «Mögen deine Feinde

verschwinden», und danach wird Mangold verzehrt. Warum gerade diese Frucht? Haddad löst das Rätsel so: Das hebräische Wort für «Verschwinden» ist *ystalekou*, vom Verb *silek* abgeleitet; Mangold heißt *salk*. Die Verbindung zwischen dem Wunsch und dem Gemüse wird also durch eine Lautähnlichkeit hergestellt. Bei den negativen Wünschen sind die Speisen um des Namens willen da, wegen der Phoneme, die das Wort enthält; die Gerichte dienen als Stützen für Signifikanten. Die Signifikanten sind in den Gerichten materialisiert, sagt Haddad, also sind die Speisen Schrift, denn die Schrift besteht aus materialisierten Signifikanten. Für diese Schriftkonzeption beruft er sich auf Lacan, der in *Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten* schreibt: «Wir bezeichnen mit Buchstaben jenes materielle Substrat, das der konkrete Diskurs aus der Sprache bezieht.»<sup>4</sup> Die latente Bedeutung des Seder ist also, Haddad zufolge: Schrift wird gegessen; das Verschlingen des Vaters besteht darin, gemeinsam die Schrift zu verzehren und hierdurch innerhalb der Gruppe eine Bindung zu erzeugen.

Das wichtigste Element der jüdischen Religion, sagt Haddad, sind die Speisegesetze, Kaschrut genannt. Ihre Funktion sieht er darin, ein Kontinuum aufzuteilen. Lévi-Strauss habe gezeigt, dass die Geburt des Symbolischen darin besteht, dass der Übergang vom Kontinuierlichen zum Diskontinuierlichen hergestellt wird, vom Analogen zum Diskreten. Wenn man Speisen zu sich nimmt, die diesen Prozess durchlaufen haben, ist dies für Haddad eine Einverleibung des Symbolischen.

Um festzulegen, welches Fleisch «koscher» ist, d.h. erlaubt, werden in die Körper der Tiere schrittweise Unterscheidungen und Teilungen eingeführt. Zunächst wird die Tierwelt in erlaubte und verbotene Objekte aufgegliedert, dann wird beim Töten des erlaubten Tieres eine Trennung zwischen dem Fleisch und dem Blut hergestellt, danach wird es in erlaubte und verbotene Teile zerlegt, dann werden die fetten Eingeweide abgetrennt (sie sind untersagt), und den Abschluss bildet das Verbot, Milch und Fleisch miteinander zu vermischen. Dieses Gesetz, sagt Haddad, erzeugt nicht nur eine weitere binäre Opposition, sondern erschafft zugleich eine rudimentäre Syntax: Milch und Fleisch müssen hintereinander gegessen werden.

Am Vorabend des Pessach-Festes gibt es einen weiteren Seder. Dabei wird Matze gegessen, ungesäuertes Brot. Warum darf das Brot nicht gären? Die übliche Erklärung lautet: Das Säuerungsverbot soll an die Eile erinnern, in der die Juden aus Ägypten fliehen mussten – sie hatten keine Zeit, den Teig



aufgehen zu lassen. Haddad will das nicht einleuchten, in Exodus 12 wird von dem Befehl Gottes berichtet, ungesäuertes Brot zu essen, und dieser Befehl erging mehrere Tage vor dem Auszug, es gab also hinreichend Zeit, den Teig gären zu lassen. Haddads eigene Erklärung bezieht sich wieder auf Signifikanten. *Matsah* bedeutet «pressen», «auspressen», etwa den Saft einer Frucht; *matsah* ist zugleich eine Form des Verbums *matsas*, «saugen». Das ungesäuerte Brot verdichtet also zwei Termini: Es bezieht sich auf den Auszug – das Volk Israel verlässt Ägypten wie eine reife Frucht –, und es steht in Beziehung zur Brust, zum Saugen.

Haddad deutet den Mythos vom Auszug aus Ägypten als Geburtsphantasie, und er begreift diese Geschichte sowie die Rituale, die daran erinnern,

«als Allegorie, als Traum, die den Freudschen Mythos vom Ödipuskomplex und von dessen Auflösung durch das Gesetz in einer komplexeren, aber genaueren Montage aussagen: die Vaterfunktion, die etwas Gesagtes ist, das sich einerseits an die Mutter wendet: «Du sollst dein Produkt nicht wieder in dich aufnehmen», und andererseits an das Kind: «Du sollst deine Mutter nicht begehren, die mein Begehren war, du sollst nicht in ihren Schoß zurückkehren, du sollst nicht nach Ägypten zurückkehren.» (90)

### Die Vaterfunktion

«erfasst den Menschen seit seiner Geburt in seiner ersten Beziehung zur Brust. Sie überlagert die biologische Aktivität des Fütterns mit dem Feld des Begehrens, das sich in einem dialektischen Spiel von Ansprüchen herstellt. Das Einsetzen der Struktur mit ihren Trennungen und ihren Spaltungen, die Identifizierung mit dem Vater und darüber hinaus mit der Gruppe, das Auftauchen des Gesetzes, durch welches das Begehren reguliert wird, all dies vollzieht sich, jenseits der totemistischen Irrfahrt, in dieser phantasmatischen und realen Allegorie: das Buch essen.» (91 f.)

Man könnte Folgendes einwenden, sagt Haddad: Wenn für das Judentum das Essen des Buches so grundlegend ist, warum wird es dann in den hebräischen Texten nicht ausdrücklich erwähnt? Seine Antwort lautet: Die Bibel kennt die Praktik des Buchessens durchaus; an zwei Stellen wird sie genannt.

Der erste Beleg ist ein magisches Ritual, das als *Sota* bezeichnet wird. Wenn ein Mann auf seine Frau eifersüchtig ist, weil er sie verdächtigt, mit einem anderen Mann geschlafen zu haben, geht er mit ihr zum Priester. Dieser gibt einen Zettel mit Verwünschungen und dem Namen Gottes in ein Gefäß, das mit Wasser gefüllt ist; wenn die Buchstaben sich aufgelöst haben, muss sie das Wasser trinken. Wenn sie ihm treu war, wird sie keinen Schaden davontragen, wenn sie nicht treu war, wird sie unfruchtbar werden.<sup>5</sup> Der

zweite Beleg findet sich im Buch Hesekiel (oder Ezechiel). Der Prophet hat eine Vision, in der er die Stimme Gottes vernimmt. Eine Hand erscheint, reicht ihm ein Buch, und befiehlt ihm, das Buch zu essen.<sup>6</sup>

## Außerhalb des Judentums

Inwiefern gilt die These vom Essen des Buches auch für das Christentum? Haddad gibt zwei verschiedene Antworten. In der ersten Version seiner Untersuchung, also 1984, heißt es, für das Christentum sei der Beweis, dass die primäre Identifizierung darin besteht, das Buch zu essen, besonders einfach. Das wichtigste Ritual ist hier das Abendmahl. Das Gefühl der Zugehörigkeit zur Kirche wird dadurch hergestellt, dass ein bestimmtes Brot gegessen wird. Dieses Brot repräsentiert den Leib Christi. Dem Johannes-evangelium zufolge ist Christus die Verkörperung des Wortes. Das materialisierte Wort ist Schrift. Also wird beim Abendmahl Schrift gegessen.

Im Nachwort zur Auflage von 2010 nimmt Haddad diese Deutung zurück. Er habe einen wichtigen Unterschied übersehen, schreibt er dort, den zwischen dem Trinken einer Flüssigkeit, in die eine reale Schrift eingedrungen ist, wie beim Sota-Ritual, und dem Verzehren einer Hostie, in die sich kein konkreter Signifikant direkt eingeschrieben hat. Der christliche Gläubige begnüge sich damit, dass er sich das Verschlucken des Wortes bloß vorstellt. Haddad scheint hier vergessen zu haben, dass beim Seder und bei den Speisegesetzen – seinen Hauptbeispielen für das Essen des Buches – ebenfalls keine reale Schrift verzehrt wird.

Und der Islam? Haddad verweist auf eine magische Praxis, die in Nordafrika verbreitet ist, und die dem Sota entspricht. Der Heiler schreibt einige Formeln auf ein Papier, dieser Zettel wird in ein Gefäß mit Wasser gegeben, das der Patient dann trinkt. Die Schrift wird gegessen bzw. getrunken – aber auch Das Buch? Haddad beantwortet die Frage so: «Man kann sich nicht vorstellen, dass es hierauf [auf dieses magische Ritual] keinen Bezug in den kanonischen islamischen Texten gibt – die zu finden bleiben.» (106) Ich kann mir das Fehlen eines solchen Bezugs durchaus vorstellen.

Die größte Herausforderung für Haddads universalistische These sind die sogenannten «primitiven Gesellschaften», also Gesellschaften ohne Schrift. In welchem Sinne wird hier Das Buch gegessen? Zur Lösung des Problems bezieht er sich auf den ersten Band der *Mythologica* von Claude Lévi-Strauss,

*Das Rohe und das Gekochte* (1964). Lévi-Strauss untersucht hier Mythen der südamerikanischen Indianer und zeigt, dass sich eine Reihe dieser Erzählungen um die Entdeckung des Feuers drehen; das Feuer ermöglicht den Übergang von der Natur zur Kultur. Haddad wendet ein, in Wirklichkeit werde dieser Übergang durch die Sprache herbeigeführt, also sei das Feuer nur eine Metapher, die es erlaubt, sich das Udenkbare vorzustellen, nämlich die Rolle des Signifikanten für den Menschen. Von hier aus entwickelt Haddad die folgende Argumentationskette: Beim Kochen wird in die Nahrung Feuer eingeführt. Feuer ist eine Metapher für den Signifikanten. Also wird durch das Kochen der Signifikant in die Materie eingeführt. Materialisierte Signifikanten sind aber Schrift. Also ist gekochte Nahrung mit Schrift gleichzusetzen, also wird beim Verspeisen dieser Nahrung Schrift gegessen. Außerdem gilt: Bei schriftlosen Völkern wird die Nahrungsaufnahme nicht von den Mythen getrennt. Die Mythen sind aber die Äquivalente zu den Großen Büchern der Schriftkulturen. Daraus folgt: Beim Verspeisen gekochter Nahrung in «primitiven Gesellschaften» wird nicht nur die Schrift, sondern auch das Buch gegessen.

## Das Buchessen im Feld der Psychoanalyse

Wie lässt sich die These vom Essen des Buches im Feld der psychoanalytischen Theorie verorten? Melanie Klein deutet das Buch einmal als Mutterleib<sup>7</sup>; sie stützt sich hierfür auf einen Aufsatz von James Strachey<sup>8</sup>. Ist Das Buch also ein Äquivalent für die Mutter oder für den Vater, fragt Haddad. Er hält die Vater-Komponente für entscheidend. Seine Begründung lautet: Wenn man sagt, das Buch sei ein Mutterersatz, habe man es bereits mit dem Vater zu tun, denn Lacan zufolge fungiert der Vater als Metapher für die Mutter. Haddad begeht hier, so denke ich, einen Fehlschluss – daraus, dass der Vater im Ödipuskomplex die Mutter ersetzt, folgt keineswegs, dass jeder Mutterersatz der Vater ist.

In Lacan sieht Haddad denjenigen, der die Bedeutung des Buchessens am ehesten begriffen habe, denn im Ethik-Seminar bezieht Lacan sich auf eine Vision in der Offenbarung des Johannes, in der Johannes aufgefordert wird, das Buch zu essen.<sup>9</sup> Doch auch Lacan habe nicht gesehen, dass das Essen des Buches die Antwort auf die Frage nach der primären Identifizierung enthält.

«Das Buch essen» ist, Haddad zufolge, nur eine «aufgefrischte Formel», um die Bildung der Urverdrängung zu bezeichnen (151). Das Unbewusste, so erklärt er mit Lacan, ist ein Wissen; es ist aber kein absolutes Wissen, es beruht auf dem, was Freud als «Urverdrängung» bezeichnet, womit gemeint ist, dass es ein unbewusstes Wissen gibt, von dem die psychische Realität strukturiert wird, das aber auch für die Psychoanalyse unzugänglich ist. Diese Amputation des Symbolischen, sagt Haddad, ist die Bedingung dafür, dass das Unbewusste kein geschlossenes System ist und die Prozesse in Gang bleiben, in denen das Begehren sich umtreibt: Verdichtung und Verschiebung bzw. Metapher und Metonymie. «Im Gegensatz hierzu beruht jedes totalitäre Projekt auf der Illusion eines möglichen absoluten Wissens.» (151)

## Schizophrenie

*Manger le Livre* schließt mit vier klinischen Anwendungen, sie beziehen sich auf die Schizophrenie, auf die Lese-Rechtschreib-Schwäche, auf die Psychosomatik und auf den Alkoholismus.

Besonders gut, sagt Haddad, sieht man das Verhältnis der Psychose zur Struktur der Sprache in einem Werk von Louis Wolfson, *Le Schizo et les langues* (1970). Wolfson bezeichnet sich selbst, nach zahlreichen Klinikaufenthalten, als schizophren. Mit seinem Buch verfolgt er das Ziel, die Sprache hinsichtlich Schrift und Grammatik zu reformieren, also schreibt er, sagt Haddad, eine Art kanonisches Buch.

Wolfson, der US-Amerikaner ist, erträgt es nicht, Englisch zu hören, er übersetzt deshalb die Signifikanten, die in ihn eingedrungen sind, in mehrere Sprachen, und zwar so, dass sie einige Konsonanten des englischen Wortes enthalten; sein Leiden wird hierdurch gemildert. Ein Teil seines Buches besteht aus solchen Übersetzungen. Ein zweiter Teil bezieht sich auf die Ernährung. Wolfson hat periodische Anfälle von Heißhunger; in äußerster Erregung stopft er sich dann mit Essen voll, derart, dass sämtliche Zwischenräume verstopft werden, einschließlich der Lücken zwischen den Lippen und den Zähnen. Haddad merkt hierzu an: Während jede Kultur sich bemüht, in das Kontinuum der Nahrung Diskontinuitäten einzuführen, ist Wolfson bestrebt, die Diskontinuität auszulöschen und die Kontinuität herzustellen. Ursache dieser Störung ist, Haddad zufolge, die Tatsache, dass Wolfson das Buch-Essen verworfen hat. Den Beweis dafür sieht er darin, dass Wolfsons Bulimie-Anfälle damit einhergehen, dass er vermeiden muss, die Etiketten zu lesen, mit denen die Behälter für Nahrungsmittel beschriftet sind.

Zugleich macht Wolfson den Versuch, sagt Haddad, das Symbolische in die Nahrungsmittel wieder einzuführen. Wolfson steht unter dem Zwang, alles, was er als Nahrung zu sich nimmt, chemisch zu analysieren. Außerhalb der Bulimiekrisen unterwirft er seine Nahrungsmittel einer strengen Teilung, die auf dem Gegensatz von gesättigten und ungesättigten Fetten beruht; Haddad sieht darin eine Parallele zur Einführung von Diskontinuitäten durch die jüdischen Speisegesetze.

Im Vorwort zu *Le Schizo et les langues* schreibt Deleuze, die psychische Realität des Autors beruhe auf der Gleichung: Wörter = Nahrung (169). Haddad zitiert hierzu einen Satz aus Wolfsons Buch, in dem dieser über sich selbst in der dritten Person schreibt: «Und wie es für den jungen kranken Menschen oft schwierig war, mit dem Essen aufzuhören, wenn er einmal damit angefangen hatte, so war es für ihn gleichermaßen schwierig, aufzuhören, in seinen Fremdwörterbüchern nachzuschlagen, sobald er damit angefangen hatte.» (zit. 170 f.)

## Alkoholismus – ein Phantasma

Der Alkoholismus beruht darauf, sagt Haddad, dass das Essen des Buches verfehlt worden ist. Er unterstellt also, dass dem komplexen Syndrom der Alkoholsucht eine einheitliche Struktur zugrunde liegt – ohne diese kühne Voraussetzung zu begründen. Zur Erläuterung bezieht Haddad sich auf zwei literarische Werke, auf den Roman *Unter dem Vulkan* (1947) von Malcolm Lowry und auf das Drama *Hedda Gabler* (1890) von Henrik Ibsen.

Der Konsul – die Hauptfigur von Lowrys Roman – hat ein gestörtes Verhältnis zu seiner Ehefrau. Warum erträgt er dieses universale Schicksal nicht, fragt Haddad (und schließt damit an ein Diktum von Lacan an: «Es gibt kein sexuelles Verhältnis»). Seine Antwort lautet: Der Vater des Konsuls war abwesend. Deshalb hat der Andere für ihn keine Grenze. Die Angst, die dies hervorruft, erträgt er nur durch Alkohol. «Es bleibt die Ebene des Realen, desjenigen, das unmöglich zu sagen ist, und dessen Scheitern ruft das Delirium tremens hervor, den verrückten Diskurs, der zum Tode des Konsuls führt» (180).

Der Konsul möchte ein Buch schreiben, «nicht irgendein Buch», schreibt Haddad, «sondern ein absolutes Buch, kurz Das Buch, das die Quintessenz der Kabbala wäre. Unbestreitbar erfasst der Held den Ort seines Mangels,

und wie Joyce will er ihn dadurch abmildern, dass er das fehlende Stück selbst produziert.» (187) Doch der Konsul fängt mit dem Schreiben gar nicht erst an, so als wäre er mit einer absoluten Hemmung geschlagen.

Hätte der Konsul sich heilen können, fragt Haddad, wenn es ihm gelungen wäre, sein Buch der Bücher zu schreiben? Haddads Antwort ist positiv, und er behauptet, ein anderer großer Dichter liefere hierfür den Beweis: Ibsen in *Hedda Gabler*. Eine der Hauptpersonen dieses Dramas, Ejlert Løvborg, hat ein Buch geschrieben, das die Leute den Händlern aus den Händen reißen, und damit ist er zugleich von seinem Alkoholismus befreit worden. «Ist das nicht ein Beweis dafür, dass die Hoffnung des Konsuls durchaus ihre psychologische Wahrheit hat?» (190) Bei der Ausarbeitung dieses erstaunlichen Gedankens macht Haddad überraschende Erfindungen.

Løvborgs Verwandlung ist durch Thea Elvstedt bewirkt worden. Hedda fragt Thea, wie es ihr gelungen sei, aus Løvborg einen neuen Menschen zu machen. In Haddads Version des Dramas antwortet Thea:

«Er hat lange mit mir über Bücher gesprochen. (...) Wenn er ein Kapitel [des im Entstehen befindlichen Buches] beendet hatte, hat er es mir diktiert.» (191)<sup>10</sup>

Von einem kapitelweisen Diktieren ist bei Ibsen nicht die Rede.

Løvborg erhält Komplimente für sein Buch, und in Haddads Version der Ereignisse antwortet er damit, dass er es auf die Erde wirft. Eine solche Aktion wird von Ibsen nicht verzeichnet.

Løvborg präsentiert das Manuskript eines neuen Buches; in Haddads Fassung ist die Handschrift die von Thea, der er es diktiert hat. Das ist Spekulation, von Ibsen erfährt man nur, dass es nicht Løvborgs Handschrift ist.

Anschließend bemerkt Løvborg, Haddad zufolge:

«Mein wahres Buch, es ist mit der Hand einer Frau geschrieben. *Ich habe den Samen gelegt, sie hat es hergestellt.*»(192)<sup>11</sup>

Bei Ibsen sagt Løvborg nur: «Jeg har dikteret», «ich habe diktiert». Er sagt nicht einmal «ich habe es ihr diktiert» – er zensiert den Bezug zu Thea.

Bei der Hedda-Gabler-Interpretation geht die Phantasie mit Haddad durch; sie tritt im Gewande von Zitaten auf und gerät damit in die Nähe einer Halluzination. Haddads Phantasie beruht auf der von Lacan herausgearbeiteten Grundstruktur des Phantasmas:  $\$ \diamond a$ , das ausgestrichene Subjekt (\$) bezieht sich durch einen Schnitt ( $\diamond$ ) auf das Objekt  $a$ .

Der Zeugungsakt wird von Haddad als Diktieren eines Buches phantasiert – das Geschlechtsverhältnis ist im Symbolischen repräsentiert: als

Schreibszenen. Dieses Element der Phantasie gibt eine Antwort auf den «Mangel im Anderen» – darauf, dass die sexuelle Differenz im Unbewussten nicht repräsentiert ist – und damit wiederum auf die Ausstreichung des Subjekts: \$.

Das Buch wird *kapitelweise* diktiert. Das entspricht der Einführung von Diskontinuitäten durch die Speisegesetze. In Lacans Begrifflichkeit geht es hier um den Schnitt:  $\diamond$ .

Das Buch wird geworfen, der Wurf inszeniert eine Abtrennung, durch Abtrennung wird ein Objekt zum Objekt *a*. Als Gegenstand, der aus einem Wurf hervorgeht, ist das Buch ein Objekt *a*.

## Fragen und Einwände

*Signifikant.*– Haddad fragt, ob das Buch sich auf den Körper der Mutter bezieht oder ob es vorrangig mit dem Vater verbunden ist. Damit unterstellt er, dass das Element «Buch» eine feste Bedeutung hat. Er begreift es nicht als Signifikant im Lacan'schen Sinne, nicht als Element, unter dem das Signifikat gleitet, sondern als ein Symbol im Sinne der Psychoanalyse. Warum sollte das Lesen nicht ganz unterschiedliche Bedeutungen haben und sich manchmal auf die Mutter, manchmal auf den Vater, manchmal auf etwas Drittes beziehen?

*Schrift.*– Unter Schrift versteht Haddad mit Lacan materialisierte Signifikanten sowie die Einschreibung von Differenzen in einen Körper. Bei Haddad ist der Körper, in den etwas geschrieben wird, vor allem der von Tieren. Für Lacan ist die Schreibfläche hingegen der Körper des Menschen; mit den Begriffen «einzelner Zug» (im Seminar über die Identifizierung) und «Buchstabe» (vor allem in *Lituraterre*) beerbt und transformiert er Freuds Konzept der «Erregungsspur». Wenn das Schlachten eines Tieres zum Paradigma für das Einschreiben eines Buchstabens wird, geht damit nicht die Beziehung des Buchstabens zur Erregung des Subjekts verloren, zur *jouissance*?

*Vater.*– Durch das Essen des Buches gelangt man dazu, sagt Haddad, dass man akzeptiert, ein Vater zu sein. Belegt wird das mit Praktiken, an denen auch Frauen beteiligt sind: Sederabende, Verzehr von koscherem Essen, Sota. Wenn Haddads Argumentation stimmt, müssten durch diese Rituale biologische Frauen zu psychischen Vätern werden.

Der Vater sorgt, Haddad zufolge, dafür, dass die biologische Aktivität des Fütterns durch das Symbolische überlagert wird. Demnach hat die Mutter-Kind-Beziehung biologischen Charakter, und die Intervention des Vaters bewirkt den Übergang von der Natur zur Kultur. Lacan beschreibt das anders und einleuchtender: Die Mutter ist von Anfang an eine symbolische Mutter, ihr Wechsel von Abwesenheit und Anwesenheit ist für das Kind ein Signifikant, der auf ein rätselhaftes Begehren verweist. Haddad stützt sich hier auf das älteste aller Weiblichkeitsklischees, auf die Gleichsetzung von Mutter und Natur.

Der jüdische Monotheismus wird von Haddad durch das «Gesetz des Vaters» (82) charakterisiert; an die Stelle des kannibalistischen Verspeisens des Urvaters setzt Haddad «das Buch als Vater» (217). Damit deutet er den Gott der hebräischen Bibel als Vatergott, sagt aber nicht warum. Die Israeliten werden in der hebräischen Bibel als «Brüder Israels» bezeichnet (Luther übersetzt mit «Kinder Israels»), aber dieser Terminus kann sich auch auf den Stammvater Abraham beziehen und er verweist ebenso auf eine Mutter wie auf einen Vater. Gott selbst wird nicht primär als Vater dargestellt, gelegentlich – sehr selten – wird er als Vater bezeichnet; er vergleicht sich aber auch mit einer Mutter.<sup>12</sup> Das Gottesattribut der Barmherzigkeit verweist im Hebräischen etymologisch auf die Plazenta. Sicherlich, das jüdische Gesetz ist ein Gesetz «der Väter». Aber in welchem Sinne ist es ein Gesetz «des Vaters»?

*Urverdrängtes.* – Das Urverdrängte ist ein Wissen, sagt Haddad, das unzugänglich ist; im Gegensatz hierzu beruhe jedes «totalitäre Projekt» auf der Illusion eines möglichen absoluten Wissens. Nun soll aber der Vorgang des Buchessens die Bildung der Urverdrängung erklären. Muss man da nicht fragen, ob Haddad ein «totalitäres Projekt» verfolgt?

*Universalismus.* – Haddad sagt nicht: In *einigen* Gesellschaften wird Das Buch gegessen, sondern: in *allen*. Damit bringt er sich in Beweisnöte. Die These beansprucht, etwa auch für den Islam zu gelten; weder kann das Beispiel, das er dafür bringt – eine einzelne magische Praktik in der Volksreligion des Maghreb – für «den Islam» stehen noch kann Haddad eine Verbindung zu Dem Buch aufzeigen, zum Koran. Der universalistische Anspruch von Haddads Konstruktion hängt in der Luft.

*Talmud.* – Zwischen dem Talmud und Freuds Psychoanalyse gibt es strukturelle Ähnlichkeiten: Beide operieren zwar nicht mit dem Terminus, wohl aber mit dem Begriff des Signifikanten. Wenn es zwischen A und B eine



Ähnlichkeit gibt und A früher als B ist, folgt daraus keineswegs, dass A die Grundlage von B ist. Was spricht dafür, dass Talmud und Psychoanalyse nicht nur Gemeinsamkeiten haben, sondern dass der Talmud darüber hinaus, wie Haddad behauptet, die verborgene Grundlage der Psychoanalyse bildet? In *Manger le Livre* findet man hierfür kein Argument.

## Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber

In Peter Greenaways Film *Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber* (1989) wird das Buchessen zur Mordtechnik. Ein Antiquar schläft mit der Frau eines Diebes und wird deshalb umgebracht: dadurch, dass man ihn zwingt, seine Bücher zu verschlingen. Lässt sich diese Szene mit *Manger le Livre* aufhellen?

Der Antiquar wird nicht mit irgendwelchen Büchern gemartert, sondern mit Dem Buch. In diesem Fall ist das nicht ein kanonisches Werk, sondern eine Bibliothek; die Bibliothek steht für Bücher schlechthin und in diesem Sinne wird der Antiquar gezwungen, Das Buch zu essen.

In der Mordszene muss er das Buch nicht im übertragenen Sinne essen, sondern wörtlich. Was im Symbolischen verworfen ist, kehrt im Realen wieder, sagt Lacan. Also kann man vermuten: Die Buch-Marter ist eine psychotische Szene; das Verspeisen des Buches erscheint deshalb im Realen, weil es im Symbolischen verworfen wurde. Gibt es Hinweise auf eine solche Verwerfung?

Ein Hauptthema des Films sind die Tischsitten des Diebes. Er bemüht sich angestrengt, korrekt zu essen, so, wie es sich für feine Leute gehört. Mit einem englischen Ausdruck könnte man sagen, «he tries to play by the book», er versucht, sich streng an die Regeln zu halten – was das Essen angeht. Das gelingt ihm nicht; die Spannung zwischen seinem Streben nach gehobener Esskultur und seinem rüden Verhalten ist im Film eine der Hauptquellen der Komik. Die Verbindung zwischen dem (Benimm-)Buch und dem Essen will sich für den Dieb, all seinen Bemühungen zum Trotz, einfach nicht herstellen. Warum nicht? Wohl deswegen, weil das «Essen des Buches» – die Ritualisierung der Nahrungsaufnahme – bei ihm verworfen ist; wie anders wäre zu erklären, dass er es partout nicht lernen kann? Also kehrt das Essen des Buches im Realen wieder: als oral-sadistische Technik, um die *jouissance* des Anderen zu erzwingen, seinen Schmerz.

Gegenfigur zum Dieb ist der Antiquar. Dies nicht in dem Sinne, dass er in der Lage wäre, formvollendet zu speisen, sondern insofern, als auch bei ihm das Verhältnis zwischen dem Essen und dem Buch gestört ist, jedoch auf andere Weise. Der Antiquar wird vor allem dadurch charakterisiert, dass er in dem Nobelrestaurant, das dem Dieb gehört, während des Essens ein Buch liest (was den Dieb empört). Im Stile von Lévi-Strauss kann man sagen: Zwischen dem Essen und dem Buch stellt der Antiquar ein intimeres Verhältnis her, als die sozialen Regeln es zulassen. Während der Abstand zwischen dem Buch und dem Essen beim Dieb zu groß ist, ist er beim Antiquar zu gering.<sup>13</sup> Der Dieb ist nicht in der Lage, die Regeln zu lernen; der Antiquar hingegen hat sie gelernt und demonstriert seine kulturelle Überlegenheit eben dadurch, dass er den Codex, den er beherrscht, verletzt.

Während der Szenen, in denen der Dieb sich erfolglos um Esskultur bemüht, hat der Antiquar mit dessen Frau Sex: im selben Restaurant, wenige Schritte entfernt, auf der Toilette oder im Vorratsraum. Offenbar stützt sich das sexuelle Begehren des Antiquars auf die Gefahr des Entdecktwerdens, d.h. einerseits auf den Blick als Objekt *a* und andererseits auf das Verbot.

Damit lässt sich ahnen, was ihn dazu bringt, in einem Restaurant der *Haute cuisine* während des Essens zu lesen, als säße er in einem Café. Er vermengt das Verschlingen des Buches und das der Speisen nicht, *obwohl* es sich nicht gehört, sondern, *weil* es die Regeln verletzt. Das neurotische Begehren stützt sich, wie Lacan sagt, auf das Gesetz.<sup>14</sup> Der Antiquar ist Neurotiker, nicht nur in der Beziehung zum anderen Geschlecht, sondern auch in seinem Verhältnis zum Buch.

L'identification primaire consiste, selon Haddad, en « Manger le Livre ». Les textes canoniques sont incorporés à travers des rites alimentaires : des fruits sont consommés à cause de leur nom ; la viande est soumise à un système de divisions ; l'écrit est dilué dans de l'eau, puis bu.

According to Haddad, primary identification consists in «eating of the Book». Canonical texts are incorporated by means of alimentary rituals: Fruits are eaten because of their names; meat is subjected to a system of divisions; the written word is dissolved in water and drunk.

Rolf Nemitz, habilitierter Erziehungswissenschaftler, geboren 1948, lebt in Berlin. Er betreibt den Blog «Lacan entziffern» und ist Mitglied der Psychoanalytischen Bibliothek Berlin.

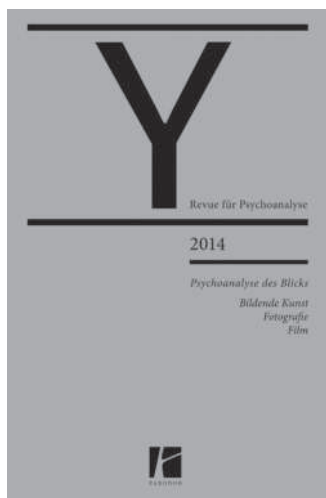
Rolf Nemitz, docteur en science de l'éducation, né en 1948, vit à Berlin. Il a créé le blog «Lacan entziffern» (Déchiffrer Lacan, lacan-entziffern.de) et est membre de la Psychoanalytische Bibliothek Berlin (Bibliothèque psychanalytique de Berlin).

Rolf Nemitz, post-PhD degree in Education, born in 1948, lives in Berlin, Germany. He runs the blog «Lacan entziffern» («Deciphering Lacan», lacan-entziffern.de) and is a member of the Psychoanalytische Bibliothek Berlin (Psychoanalytic Library, Berlin).

## Anmerkungen

- 1 Haddad, Gérard (2010) Manger le Livre. Rites alimentaires et fonction paternelle. Librairie Arthème Fayard/Pluriel: Paris.
- 2 Freud, S. (2000) Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. In: Ders.: Studienausgabe, Bd. 5. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main, 103, Hervorhebung von Freud.
- 3 Freud, S. (2000) Massenpsychologie und Ich-Analyse. In: Ders.: Studienausgabe, Bd. 9. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main, 98, Hervorhebung von Freud.
- 4 Lacan, J. (1975) Das Drängen des Buchstabens im Unbewussten oder die Vernunft seit Freud. Übersetzt von Norbert Haas. In: Schriften II. Walter Verlag: Olten, 19.
- 5 Vgl. Numeri 5.
- 6 Vgl. Hesekiel 2 und 3.
- 7 Vgl. Klein, M. (1987) Die Psychoanalyse des Kindes. Fischer Taschenbuch Verlag: Frankfurt am Main, 79 f.
- 8 Strachey, J. (1930) Some unconscious factors in reading. The International Journal of Psycho-Analysis, 11. Jg., 322-331.
- 9 Lacan, J. (1996) Das Seminar, Buch VII (1959-1960). Die Ethik der Psychoanalyse. Übersetzt von Norbert Haas. Quadriga: Weinheim u.a., 350, 384, 388.
- 10 Auslassungszeichen und Einschub in eckigen Klammern von Haddad.
- 11 Kursivschreibung von Haddad.
- 12 Im Buch Jesaja wird Zion von Gott mit diesen Worten getröstet: «Kann denn eine Frau ihr Kindlein vergessen, eine Mutter ihren leiblichen Sohn? Und selbst wenn sie ihn vergessen würde: ich vergesse dich nicht.» (Jesaja 49, 15, Einheitsübersetzung).
- 13 Vgl. Lévi-Strauss, C. (1967) Die Struktur der Mythen (1955). In: Ders.: Strukturelle Anthropologie. Suhrkamp: Frankfurt am Main, 226-254, v.a. 235 f. «Der Neurotiker zeigt uns in der Tat, dass er es nötig hat, durch die Institution des Gesetzes selbst hindurchzugehen, um sein Begehren zu unterhalten. Mehr als jedes andere Subjekt macht der Neurotiker diese beispielhafte Tatsache geltend, daß er nur dem Gesetz gemäß begehren kann.» (Lacan, J. (2010) Das Semi-

nar, Buch X (1962-1963). Die Angst. Übersetzt von Hans-Dieter Gondek. Turia und Kant: Wien, 189).



**Psychoanalyse des Blicks**  
Bildende Kunst, Fotografie, Film  
Y – Revue für Psychoanalyse  
3. Jahrgang, Heft 2014  
Herausgegeben von  
Susanne Müller

ISBN: 978-3-938880-70-8  
Broschur, 15 x 23 cm, 141 Seiten  
EUR 17,00 [D] / 17,50 EUR [A] /  
24,50 CHF UVP

Erhältlich im Buchhandel  
oder unter [parodos.de](http://parodos.de)

Slavoj Žižek

Lubitsch, der Poet zynischer Weisheit?

Hyun Kang Kim

Die Erscheinung des Realen

Die Bedeutung des Bildes bei Slavoj Žižek

Diane Watteau

«Lass sehen?!»

Susanne Müller

Angelus Novus (Paul Klee) / Engel der Geschichte (Walter Benjamin):

Figur des bleibenden Augenblicks

Karin Schlechter

sonst sehr ungenau

Geneviève Morel

Blickfallen – Fallen für Jugendliche

Franz Kaltenbeck

Licht von unten. Arturo Ripsteins Immanenz

Alain Lemosof

Das Objekt der Psychoanalyse

Teil II: Das skopische Phantasma. Ein Kommentar

Jean-Baptiste Mariaux

Blick und Subjektivierung bei Lacan und Sartre

Eine Rezension von Andreas Cremoninis *Durchquerung des Cogito*



Corinna Sigmund

## **Schreibbegehren**

Begehrenssubjekte, Begehrenstexte  
und skripturale Lebensform

ISBN: 978-3-938880-68-5

Hardcover, 16 x 24 cm, 390 Seiten

EUR 45,00 [D] / 46,30 EUR [A] /

59,90 CHF UVP

Erhältlich im Buchhandel  
oder unter [parodos.de](http://parodos.de)

«Das ‹Schreibenwollen› = Haltung, Trieb, Begehren, ich weiß es nicht: wenig erforscht, schlecht definiert, schwer einzuordnen.» Diese Bemerkung von Roland Barthes bildet den Ausgangspunkt der Arbeit von Corinna Sigmund. Barthes postuliert die Existenz eines spezifischen Schreibbegehrens, das der literarischen Produktion zugrunde liegt. Von dieser Idee ausgehend schlüsselt Corinna Sigmund im Rückgriff auf den begehrenphilosophischen Diskurs bei Platon, Aristoteles, Hegel, Heidegger und nicht zuletzt im Denken Jacques Lacans die Struktur dieses spezifisch poetischen Begehrens auf und weist das Schreibbegehren als eine ethische und anthropologische Kategorie aus.

Die literarischen Realisierungen und Tendenzen des Schreibbegehrens hin zu einem entwerkten Schreiben, mithin zu einem Schreiben als Lebensform, werden anhand der Autoren Marcel Proust, Robert Musil, André Gide, Virginia Woolf, Theresa Hak-Kyung Cha und Peter Waterhouse interpretiert.

Corinna Sigmund, geb. 1982 in Dachau, Studium der Komparatistik, Philosophie und Theaterwissenschaft in München und Paris, Promotion im Rahmen des trinationalen Graduiertenkollegs ‹Gründungsmythen in Literatur, Kunst und Musik›, Stipendiatin der Studienstiftung, 2009 Stipendiatin des Klagenfurter Literaturkurses, 2010 Förderpreis des Baden-Württembergischen Jugendtheaterpreises für ihr Theaterstück ‹Hello – Goodbye›. Lebt zurzeit in Berlin und arbeitet als freischaffende Autorin. Mitglied der Kölner Akademie für Psychoanalyse Jacques Lacan, Redakteurin der Zeitschrift *Y – Revue für Psychoanalyse*.