

t r a n s
p o s i t i o n e n

Jacques Rancière

Das Fleisch der Worte
Politik(en) der Schrift

Aus dem Französischen von
Marc Blankenburg und Christina Hünsche

diaphanes

Titel der französischen Originalausgabe:
La chair des mots. Politiques de l'écriture
© Editions Galilée, Paris 1998.

© diaphanes, Zürich-Berlin 2010
ISBN 978-3-03734-084-4
www.diaphanes.net
Alle Rechte vorbehalten

Satz und Layout: 2edit, Zürich
Druck: Pustet, Regensburg

Inhalt

Die Ausgänge des Wortes	7
I. Politik(en) des Gedichts	
1. Von Wordsworth zu Mandelstam: Die Übertragungen der Freiheit	17
2. Rimbaud: Die Stimmen und die Körper	63
II. Theologien des Romans	
1. Der Körper des Buchstabens: Bibel, Epos, Roman	107
2. Balzac und die Insel des Buches	139
3. Proust: Der Krieg, die Wahrheit, das Buch	163
III. Die Literatur der Philosophen	
1. Althusser, Don Quijote und die Bühne des Textes	185
2. Deleuze, Bartleby und die literarische Formel	209

Die Ausgänge des Wortes

»Im Anfang war das Wort.« Nicht der Anfang ist schwierig, die Affirmation des Wortes, das Gott ist, und seiner Inkarnation. Sondern das Ende. Nicht, dass dem Johannesevangelium das Ende fehlte, vielmehr gibt es zwei davon, und jedes sagt aus, dass noch unendlich viele Dinge zu sagen, unendlich viele Zeichen zu zeigen wären, Belege dafür, dass das Wort sehr wohl Fleisch geworden ist. Gewiss, die Kritik hat das zweite Ende für apokryph erklärt. In recht plumper Machart und seltsam volkstümlicher Färbung berichtet es ausführlich von einem abermaligen Erscheinen Jesu in Tiberias und einem abermaligen, wunderbaren Fischfang: Petrus springt in den See, um zu dem am Ufer erschienenen Erlöser zu gelangen, die Apostel finden am Ufer ein kleines Kohlenfeuer vor, über dem Fische gebraten werden und das zugleich für das Licht steht, das in die Welt gekommen ist. Als müsste just am Ausgang des Buches die große Erzählung des fleischgewordenen Wortes in die kleinen Erzählungen von Arbeit und Alltag des Volkes überführt werden. Als müsste auch die Übertragung des Zeugen gesichert werden, der Übergang des fleischgewordenen Wortes auf den heiligen Schreiber, der Heiligen Schrift in Schrift und der Schrift in die Welt, die ihr Bestimmungsort ist. Nach der dreimaligen Frage Jesu an Petrus, die dem dreimaligen Krähen des Hahns entspricht und dem Oberhaupt der Kirche seine Legitimität verleiht, schließt der Text damit, seinem Verfasser zu bescheinigen, dass er der von Jesus auserwählte Jünger sei, um die Begebenheiten um die Fleischwerdung des Wortes zu berichten. Die Kritiker haben sicherlich Recht: Die Darlegung ist zu plump, um nicht nachträglich hinzugefügt worden zu sein. Wichtig ist aber gerade, dass dieser Nachtrag notwendig gewesen ist, dass das erste Ende sogleich ein zweites eingefordert hat, das dessen Logik aufrollt und dessen symbolische Funktion in eine Prosaerzählung umwandelt: den Übergang des Sujets des Buches auf den Erzähler der Geschichte zu sichern, das Buch auf eine Wirklichkeit zu projizieren, die nicht diejenige ist, die es erzählt, sondern die, in der es zu einer Handlung, zu einer Lebenskraft geraten soll.

So wird die Verwerfung in dem Moment bemerkbar, da es gilt, dem fleischgewordenen Wort Lebewohl zu sagen und sein Buch in die Welt hinaus zu schicken, in dem Moment, da es darum geht, die Schrift ganz allein sagen zu lassen, was die Heilige Schrift verkündet. Eine ganze Denk- und Schreibtradition hat sich dennoch an diesem Buchmodell *par excellence* genährt: das Buch vom fleischgewordenen Wort, das Ende, das zum Anfang zurückkehrt, die zwei übereinandergefalteten Testamente: romantische Bibeln der Völker oder der Menschheit; Bücher aus unserem Jahrhundert, die kunstvoll gemäß dem Spiel des in sich geschlossenen Kreises angelegt sind. Wie viele Bücher wurden nach diesem Koinzidenzmodell entwickelt, wie viele wurden nur für ihren letzten Satz geschrieben, für den glorreichen Reim, den der letzte Satz mit dem ersten bildet! Doch das allzu leichtfertige Vertrauen in die Tugenden des zu sich selbst zurückkehrenden Buches begegnet dem Paradox des Endes dann in anderer Gestalt. Die Schwierigkeit besteht nämlich nicht darin, das Buch zu beenden. Nicht der letzte Satz stellt ein Problem dar, sondern der vorletzte. Nicht die Leere, in die das beendete Buch sich werfen muss, ist das Problem, sondern der Raum, der es von seinem Ende trennt und der überhaupt erlaubt, an dieses Ende zu gelangen. Der Feuilletonist Balzac hat den *Landpfarrer* bereits zu Ende gebracht, während der Romanschriftsteller Balzac zwei Jahre und zweihundert Seiten mehr brauchen wird, um dieses Ende einzuholen. Der Schluss von *Die Wiedergefundene Zeit* entstand bereits 1908, zur selben Zeit wie der Anfang von *In Swanns Welt*. Proust hat die »Ewige Anbetung« in der Bibliothek und den »Bal de têtes« im Salon, der darauf folgt, gewiss mehrfach umgearbeitet. Vor allem jedoch hat sich auf dem Weg dorthin eine seltsame Distanz gebildet. Es bedurfte eines Krieges, den der Schriftsteller nicht voraussehen konnte, und einhundertfünfzig zusätzlicher Seiten, damit das Buch an das Ende, von dem es aufgebrochen war, gelangen kann. Und in diesem Raum, der Véronique Graslin von ihrem Tod trennt und den proustschen Erzähler von der Offenbarung, drohte nicht etwa die Leere, sondern eher, wie man sehen wird, das Risiko einer Überfülle, die Konfrontation mit einer fleischgewordenen Wahrheit, die fähig wäre, die zerbrechliche Wahrheit des Buches hinwegzuraffen.

Etwas Seltsames spielt sich also ab zwischen den Worten und ihren Körpern. Es versteht sich seit Platons *Kratylos* von selbst, dass die Worte nicht dem ähneln, was sie sagen. Das ist der Preis des Denkens. Zuallererst gilt es, die Ähnlichkeit zurückzuweisen. Wenn Platon aber diese Ähnlichkeit mit der dichterischen Lüge gleichsetzt, macht er es sich zu leicht. Denn Dichtung und Fiktion haben den gleichen Anspruch, sagt Mallarmé und korrigiert mit der Strenge des Dichters seine *Kratylos*-Schwärmereien eines Amateur-Philologen. Wenn der Klang von »nuit« nicht zufällig hell und der von »jour« nicht dunkel wäre, gäbe es nicht den Vers, der den Mangel der Sprachen kompensiert und »die Abwesende aller Blumensträuße« [*l'absente de tous bouquets*], die jedem Blumenstrauß fehlende Blume, aufstößert.

Aber klärt diese Verurteilung der Ähnlichkeit, die die moderne Dichtung von der antiken Philosophie übernommen hat, die Frage nicht zu schnell? Denn es gibt viele Arten des Nachahmens und viele Dinge, denen man ähneln kann. Und mit der Erklärung, dass weder der Laut dem Sinn noch der Satz irgendeinem Objekt der wirklichen Welt ähnele, hat man von all den Türen, durch die die Worte in Richtung dessen entschlüpfen können, was nicht Wort ist, nur die augenfälligsten geschlossen. Und die unwesentlichsten. Denn nicht, indem sie beschreiben, üben Worte ihre Macht aus: Erst indem sie benennen, aufrufen, befehlen, intrigieren, verführen, schneiden sie in die Natürlichkeit der Existenzen, setzen Menschen in Bewegung, trennen sie und vereinen sie zu Gemeinschaften. Das Wort hat ganz anderes nachzuahmen als nur seinen Sinn oder seinen Referenten: die Macht der Rede, der es seine Existenz verdankt, die Bewegung des Lebens, die Geste einer Adressierung, die Wirkung, die es vorwegnimmt, den Empfänger, dessen Zuhören oder Lektüre es im Voraus nachahmt: »nimm, lies!«, »Leser, wirf dieses Buch weg«. Wird die Ähnlichkeit des Gemäldes nicht deshalb angeprangert, weil es auf einer einzigen Fläche alle diese Bewegungen zum Erstarren bringt? Genau das sagt uns letztlich die Kritik des *Phaidros*, wenn sie das unnütze, durch die stummen Buchstaben der Schrift dargestellte Porträt des *logos* anprangert. Das Problem ist nicht, dass die Ähnlichkeit ungetreu wäre; vielmehr ist sie zu getreu, noch dem verhaftet, was gesagt worden ist, während man schon woanders sein müsste, dort, wo der Sinn

dessen sprechen muss, was gesagt wurde. Der geschriebene Buchstabe ist wie ein stummes Gemälde, das auf seinem Körper die Bewegungen festhält, die den *logos* antreiben und ihn ans Ziel tragen. Die geschwätzige Stummheit des toten Buchstabens blockiert die vielfältigen Kräfte, durch die der *logos* seinen Schauplatz konstituiert, sich selber nachahmt, um das Lebendige Wort zu erfüllen, den Weg seiner Adressierung zu durchlaufen, Samen zu werden, der in der Seele des Schülers zu keimen vermag. Und der gesamte Text des *Phaidros* entwickelt nur das Aufgebot sämtlicher Kunstgriffe, durch die die Schrift im Mimenspiel der lebendigen Rede sich selbst übersteigt, der in Gang gesetzten Rede, die alle Figuren des bewegten Diskurses durchläuft: Spaziergang, Dialog, Redewettkampf, Parodie, Mythos, Orakel, Gebet.

Um diesen Schauplatz wird es hier gehen, um die Art und Weise, in der ein Text sich den Körper seiner Fleischwerdung gibt, um dem Schicksal des in die Welt entlassenen Buchstabens zu entkommen, um seine eigene Bewegung zwischen dem Ort des Denkens, des Geistes, des Lebens, von dem er kommt, und dem, an den er sich begibt, nachzuahmen: ein irgendwie menschlicher Schauplatz, wo die Rede handelt, sich der Seelen bemächtigt, die Körper antreibt und den Rhythmus ihres Gangs bestimmt. Es wird um diese höhere Nachahmung gehen, durch die die Rede den Enttäuschungen der Nachahmung entkommen will. Der Schauplatz, den das Wandeln von Sokrates und Phaidros eröffnet, ist genaugenommen Schauplatz der Ausgänge, Auswege, Ausfahrten [*sorties*] des Wortes. Doch davon gibt es gute und schlechte. Unter den schlechten finden sich exemplarisch jene katastrophalen »Ausfahrten« Don Quijotes, des Mannes, der das Buch vollenden will und glaubt, dies zu erreichen, indem er in der Realität die Ähnlichkeiten des Buches wiederfindet. Und es gibt die guten Ausgänge, jene, die sich weigern, gegen Mauern zu rennen, indem sie (sich) Bildern entgegenreiten, und die sich also darauf verwenden, diese Trennung, Korrelat des mimetischen Anscheins, zu überbrücken. Es geht also darum, nach Art und Weise Platons diesseits der Worte und Ähnlichkeiten die Kraft wiederzufinden, durch die die Worte sich in Bewegung setzen und zu Taten werden. So träumt der junge Wordsworth am Rande einer Cervantes-Lektüre von einer Welt, in welcher der Geist sich einem ihm

eigenen Element aufprägen könnte, das seiner Natur am nächsten käme. Dieser Traum hängt natürlich damit zusammen, dass Wordsworth Zeitgenosse jener Französischen Revolution war, die vorgab, gewisse alte Worte wie Freiheit, Gleichheit oder Vaterland zu ihrer ursprünglichen Kraft zurückzuführen, um daraus den Gesang eines Volkes im Aufbruch zu machen. Mit dieser Revolution beginnt der Traum, dessen aufsehenerregendste Formulierung von Rimbaud stammt: der Traum von einer Dichtung, die mit der »neuen Harmonie« erklingt, deren Schritt »der Erhebung der neuen Menschen und ihrem Aufbruch« vorausgeht. Es beginnt aber auch der Konflikt der Dichtung mit sich selbst. Sie behauptet ihre Freiheit und ihre Trennung von der Prosa der Welt nur auf Kosten ihrer Anverwandlung an eine Musik der Körper, die sich in Richtung der Herrschaft des Geistes oder des Neuen Menschen bewegen, in Richtung einer in einer Seele und einem Körper besessenen Wahrheit, wo sie sich selbst verliert. Ihre Arbeit besteht folglich darin, ihre eigene Utopie abzuwehren, auf die Gefahr hin, sich von der Rede zurückzuziehen, um mit Rimbaud zu sprechen, sang- und klanglos zu verschwinden oder, mit Mandelstam, »Vergessen des Wortes« zu werden, das auszusprechen sie im Begriff war.

Daraus ergibt sich eine besondere Beziehung zwischen Literatur, Philosophie und Politik, deren Zeugen hier Althusser und Deleuze sein sollen. Bei Althusser will der Philosoph den »religiösen Mythos des Buches« anprangern und das dem Denken eigene Reale von jeder »erlebten Wirklichkeit« trennen. Und dieses Anliegen scheint genau mit der Strenge des kommunistischen Intellektuellen übereinzustimmen, der darauf bedacht ist, dem Schicksal der schönen Seelen à la Don Quijote zu entgehen. Nun ist es aber genau diese Verbindung, welche die Verwerfung verdeckt, die Theaterbühne und ihren Abgang [*sortie*] als Modelle der Passage des Textes in die Wirklichkeit durchsetzt und eine Dramaturgie des Schreibens begründet, in der die Mittel der Typographie die Bewegungen von Sokrates und seinem Schüler auf die vorweggenommene Wirkung ihrer Rede transponieren. Deleuze wiederum richtet seine gesamte Philosophie auf die Ablehnung der mimetischen Figur des Denkens aus, deren Vater Platon ist, der Ankläger der schlechten *mimesis*. Seine Analyse literarischer Werke setzt

den Trugbildern der Repräsentation die reine materielle Macht der Formel entgegen. Aber genaugenommen ist die Formel zweitwertig: Sie ist reines Sprachspiel, und sie ist das Zauberwort, das Türen öffnet. Nun ist aber die Tür, die zu öffnen Deleuze wie auch Althusser die Literatur beauftragen, die eines kommenden Volkes. Daher wird der Formel-Mensch Bartleby zu einer mythologischen Filiationsfigur und identifiziert sich schließlich mit dem Vermittler *par excellence*, demjenigen, der das Tor zur rimbaudschen »alten Hölle« geöffnet hat, der Sohn des Wortes oder das fleischgewordene Wort, »Christus oder unser aller Bruder«.

Das Verhältnis von Literatur und Philosophie im Zusammenhang mit der Politik scheint sich also an umgekehrten Fronten abzuspielen. Die Philosophie, die ihre Rede von jedem mimetischen Anschein und ihre Wirkung von aller »literarischen« Leere trennen will, erreicht dies nur um den Preis, sich mit den radikalsten Formen, durch welche die Literatur die Fleischwerdung des Wortes nachahmt, zu verbünden. Diesen verrückten Ausflügen [*folles sorties*] der Philosophie setzt unsere Epoche gern die Weisheit der Literatur entgegen, die die Einsamkeit der Worte und den puren Zufall ihrer Begegnungen von den philosophischen und politischen Trugbildern der Fleischwerdung trennt. Doch diese Weisheit ist nicht mit irgendeinem ursprünglicheren Blick auf das Spezifische der Sprache oder mit einer klareren Sicht auf die gemeinschaftliche Fleischwerdung des Wortes verbunden. Sie ist vielmehr eine Logik des Beharrens in ihrem Sein. Die Literatur lebt einzig von der Trennung der Worte von jedwedem Körper, der deren Macht inkarnieren könnte. Sie lebt nur davon, die Fleischwerdung zu vereiteln, die sie unaufhörlich wieder ins Spiel bringt. Dies ist das Paradox, dem Balzac begegnet, als er in einem Roman das Böse, das Romane anrichten, anprangert und entdeckt, dass die einzige Erlösung vom Bösen und Schlechten, die »gute« Schrift, den Romancier zum Schweigen zwingt. Es ist jenes Paradox, das Proust löst, als er im Epos einer kriegführenden Nation einer radikalen Figur fleischgewordener Wahrheit begegnet. Auf diese fleischgewordene Wahrheit, die der Fiktion ihre eigene Wahrheit entzieht, antwortet er mit der frevelhaften Leidenschaft, die nicht nur den Ästheten Charlus an den »Felsen der reinen Materie« fesselt, sondern auch den Geist selbst, der

die Worte dahin bringt, sich zu beweisen, indem sie lebendiges Fleisch werden. Und natürlich besteht dieser finale Kampf, der dem Diskurs und der Fiktion ihre eigene Wahrheit wiedergibt, darin, immer wieder von vorne anzufangen.¹ Fern jeder nihilistischen Weisheit sei festzuhalten, dass dies tatsächlich der Preis ist.

1 Dem komplexen Verhältnis zwischen Literatur und ihrem eigenen Begriff gehe ich in *La parole muette. Essais sur les contradictions de la littérature* nach (*Die stumme Sprache. Essays über die Widersprüche der Literatur*, Zürich, Berlin 2010).