

Gilles Deleuze' »Kritik und Klinik«

Warum er niemals ein umfassendes Buch über die Literatur geschrieben habe, das mit seinen Büchern zum Kino [K1+2] und zur Malerei [FB] vergleichbar wäre, wurde Deleuze einmal gefragt. [U 207] Voilà, könnte man sagen: Hier ist es. Als eines seiner allerletzten Werke 1993 in Paris veröffentlicht und – nach einer mehrjährigen Ankündigungs- und Hinhaltenaktik – soeben in Karl Heinz Bohrer's Aesthetica-Reihe auf deutsch erschienen.¹ Doch die Dinge sind nicht so einfach.

Aus dem Komplex von Untersuchungen mit dem gemeinsamen Titel *Kritik und Klinik*, von dem Deleuze – wie er sagt – einst geträumt hat, ist eine Kompilation von teils unveröffentlichten, teils schon erschienenen Essays geworden, von denen manche auch auf deutsch schon länger verfügbar sind. Sie gruppieren sich ebenso um bestimmte Autoren (»Lewis Carroll«, S.35-36; d. h. Lawrence: »Nietzsche und Paulus, Lawrence und Johannes von Patmos«, S.52-73) wie um bestimmte Probleme, die Deleuze schon seit langem begleiten: etwa jenes des *Schreibens* (»Louis Wolfson oder das Verfahren«, S.18-34; »Was die Kinder sagen«, S.85-93; »Stotterte er...«, S.145-154), aber auch jenes des *Sehens* und *Hörens* (»Der größte Film Irlands [Becketts »Film«]«, S.37-40), das sich vom Schreiben nicht trennen lässt. Denn im Sehen und Hören stößt die Sprache auf ihr eigenes Außen: ein dem Sprachlichen Äußeres, auf dem Deleuze – im Gegensatz zu einem zeitweiligen Trend in der frankophilen Literaturkritik – immer bestand. Die Semiotik, die Deleuze im Anschluss an Peirce in seiner Taxonomie der Bilder des Kinos entwarf [K1+2], bleibt gegenüber dominierenden linguistischen Modellen ebenso resistent wie das Tableau der Zeichenregime, das Deleuze und Guattari in den *Tausend Plateaus* erstellt haben [TP 155-203]. Schon an den frühen Essays zum Theater Carmelo Benes [KS 37-74] und zum Gesamtwerk Klossowskis [LS 341-364], das Literatur und bildende Kunst gemeinsam umfasst, kann man die Trennung verfolgen, die Deleuze zwischen Wort und Gebärde, Sprache und Körper zu ziehen verstand.

In einem spinozistischen Parallelismus von Körper und Geist verschafft er sich die Freiheit, dem Geist Prädikate zuzuschreiben, die man für Defekte des Körpers halten könnte: etwa das Stottern (»Stotterte er...«, S.145-154). Deleuze spricht von einem Stottern der Sprache: Nicht von einem Stottern des *Sprechens* (*parole*), sondern von einem Stottern der *Sprache* (*langue*), die viele Linguisten in der Nachfolge Saussures für ein System gehalten haben, dessen Elemente durch konstante Verhält-

nisse definiert sind. Dass Deleuze der Sprache als homogenem System die Sprache als Prozess – oder zumindest als inhomogenes System – entgegengesetzt, hat einen präzisen Sinn: »Die Sprache unterliegt einem doppelten Prozess, den Prozessen nämlich, eine Wahl zu treffen und Abfolgen herzustellen: der Disjunktion oder Selektion von ähnlichen Termen, der Verknüpfung oder Aufreihung von kombinierbaren Termen. Solange die Sprache noch als ein System im Gleichgewicht betrachtet wird, sind die Disjunktionen notwendig exklusiv (man sagt nicht gleichzeitig »Passion«, »Ration«, »Nation«, man muss eine Wahl treffen) und die Verknüpfungen notwendig progressiv (man kombiniert kein Wort mit seinen Elementen, was eine Art von Auf-der-Stelle-Treten oder Vor-und-Zurückspringen ergäbe). Fern allen Gleichgewichts aber passiert es, dass *die Disjunktionen eingeschlossen und einschließend und die Verknüpfungen reflexiv werden*«. [S.149] An die Stelle der exklusiven Disjunktionen (Oder-Verknüpfungen) treten inklusive (Und-Oder-Verknüpfungen). Dann beginnen die beiden Arten des Stotterns. Und Deleuze fügt als schönes Beispiel eine Strophe aus einem Gedicht Gherasim Lucas (,Passionément«, in: *Le chant de la carpe*, Paris 1986) hinzu, in dem eine Liebeserklärung an der Grenze zum Schrei nicht den Sprecher, sondern die Sprache zum Stottern bringt: *JE T'AI ME PASSIONNÉMENT* (»Ich liebe Dich leidenschaftlich«).

»Passionné nez passionem je
 je t'ai je t'aime je
 je je jet je t'ai jetez
 je t'aime passionem t'aime.«

Ein Stottern, das nicht nur die Wörter, sondern jede Silbe, jeden artikulierten Laut – gleich ob mit oder ohne Bedeutungsfunktion – erfasst. Nun könnte man meinen, dass Deleuze jene Autoren bevorzugen müsste, die ein solches semantisch-syntaktisches Stottern zur Kunstform erhoben haben: Joyce etwa oder Cummings. Das ist aber nicht der Fall. Zum einen, weil Deleuze eher die kleinen – und das heißt im Französischen auch: minderen – Autoren begünstigt. Kafka mag zwar als großer Autor noch durchgehen. Aber seine Literatur ist – wie er selbst sagte – eine kleine. Wenn Deleuze dieses Wort wieder aufnimmt, will er damit sagen, dass Kafka von der deutschen Sprache einen minderen Gebrauch zu machen verstand. Gleich ob aus Not oder freier Entscheidung: Sein Deutsch ist ein verarmtes, seine Prosa ebenso schlicht wie präzise. Was das Kleine, Mindere betrifft, dürfte hingegen bei Sacher-Masoch – dem Deleuze nach seinem großen Essay [SM] hier noch ein paar Seiten widmet (»Sacher-Masochs Re-Präsentation«, S.74-77) – ein breiter Konsens bestehen. Und dennoch ist beider Verhältnis zur deutschen Sprache durchaus vergleichbar. Deleuze warnt aber davor, die Mehrsprachigkeit oder die Konfrontation mit fremden Sprachen für die Bedingung eines minoritären Sprachgebrauchs zu halten. Man muss nicht – wie Beckett – als Ire französisch schreiben, um so weit zu kommen. Der Schriftsteller, sagt Deleuze, ist in der eigenen Sprache ein Fremder. [S.148] Und es ist diese Fremdheit, die er mit den politischen Minderheiten teilt. Was diese kennzeichnet, ist nicht ihre Zahl, sondern der dominierende Faktor, der

ihnen fehlt. Selbst wenn die Zahl der Schwarzen jene der Weißen weit übersteigt, können letztere immer noch die Majorität innehaben. Umgekehrt kann sich etwa die englische Sprache nicht zur dominierenden Verkehrssprache entwickeln, ohne sich einem minoritären Gebrauch verschiedenster Art auszusetzen (etwa im *Black English*). Wenn den Schriftsteller mit diesen Minoritäten etwas verbindet, ist es die gemeinsame Fluchtlinie, die sie der großen Sprache abtrotzen: der kleine Ausweg, den sie ihr eröffnen. Über Lawrence von Arabien, dem Deleuze eine der ungewöhnlichsten Studien dieses Bandes gewidmet hat (»Schmach und Ruhm: T.E. Lawrence«, S.155-170), soll ein Kritiker einmal gesagt haben, das sei kein Englisch. Das ist kein Englisch mehr, kann man mit Deleuze hinzufügen, das sind die »Klänge und Visionen Arabiens«. Umso wichtiger, nicht zu verschweigen, wodurch dieses exemplarische Verhältnis eines kleinen englischen Schriftstellers zur politischen Minorität der Araber gekennzeichnet ist: durch *Verrat* – einen Verrat nach allen Seiten. Deleuze spricht zwar oft von dem Volk, das den Schriftstellern, den Künstlern, den Philosophen fehlt: ein revolutionäres Volk, das nicht einfach die Herrschaft an sich reißen will. Und er spricht oft von dem Revolutionär-Werden der Minderheiten (»Die Literatur und das Leben«, S.11-17). Dennoch vermeidet er es, in ihnen schon das Volk zu sehen, das fehlt. Vielleicht weil er weiß, dass die Schriftsteller, Künstler und Philosophen die Revolution stets verraten...

Dass Deleuze den Meistern des kunstvollen Stotterns weniger Aufmerksamkeit schenkt, ist zum anderen aber auf eine Unterscheidung zurückzuführen, die er der Linguistik Hjelmslevs verdankt: der Unterscheidung von Ausdrucks- und Inhaltsform. Die Betonung liegt dabei auf *Form*, weil die Unterscheidung das einfache Paar von Ausdruck und Inhalt unterläuft: Keiner der beiden Terme ist von seiner jeweiligen Materie zu trennen, seiner Ausdrucks- und Inhaltsmaterie. Wenn Beckett die inklusiven, einschließenden Disjunktionen bis zum äußersten getrieben hat, dann weniger in der Ausdrucks- als in der Inhaltsform. (Etwa der Held in *Murphy*, der alle einhundertzwanzig möglichen Kombinationen mit seinen fünf Keksen durchspielt.) Das ist auch der Grund, warum die Sprache bei Beckett zunehmend verstummt und einem stummen Spiel zu weichen beginnt. So dass sich die Literatur auf Anweisungen beschränkt und wortloses Theater und Fernsehen als Ausdrucksform dient. (In einem ultimativen Text, der – im Original später und unabhängig erschienen – an die amerikanische Übersetzung von *Critique et clinique* angefügt worden ist, zeichnet Deleuze diesen Weg Becketts bis zur Erschöpfung nach [E].) Die Liebe zur amerikanischen Literatur (»Whitman«, S.78-84) und das große Interesse am Roman als solchem dürfte bei Deleuze in einer gewissen Bevorzugung der Inhaltsform begründet sein. Herman Melvilles *Bartleby* ist genau jener Grenzfall, in dem eine bestimmte Ausdrucksform (der Satz: *I would prefer not to* – »Ich möchte lieber nicht«) in ihrer inhaltlichen Unbestimmtheit jede mögliche Inhaltsform neutralisiert. Ihm ist einer der schönsten Essays dieses Bandes gewidmet: »Bartleby oder die Formel«, S.94-123. Anders als bei Beckett wird bei Melville nicht jede mögliche Situation bis zur Erschöpfung durchgespielt, sondern ein einziger Satz er-

schöpft jede mögliche Situation, bevor sie überhaupt eintreten kann. Bartleby erreicht damit zunächst vor allem eines: die Sprachlosigkeit seiner Umgebung.

Demnach gibt es zumindest zwei Grenzen der Literatur, die diese von sich aus zu erreichen versucht: die, an der das Schweigen nicht nur dem Sprechen, sondern der Sprache zu weichen beginnt; und die, an der das Sprechen einem anderen Schweigen Platz macht, das sich dem Sehen und Hören jenseits der Sprache öffnet. Ein anderes, neues Sehen und Hören, das durch die Sprache aber erst möglich gemacht wird. Den Begriff der inklusiven, einschließenden Disjunktion hat Deleuze gemeinsam mit Félix Guattari im *Anti-Ödipus* entwickelt: an der schizophrenen Sprache (der Gang eines Subjekts durch alle möglichen Prädikate: »Ich bin Gott ich bin nicht Gott, ich bin Gott ich bin Mensch« usw. [AÖ 99]). Daher die Aufmerksamkeit, die Deleuze den verschiedenen schizophrenen Sprechweisen gewidmet hat: bei Raymond Roussel, Antonin Artaud oder hier bei Louis Wolfson (»Louis Wolfson oder das Verfahren«, S.18-34). Durch sie erreicht die Literatur beide Grenzen, allerdings um den Preis ihrer Gesundheit. Das Delirium führt direkt an die Grenzen der Sprache. »Wenn aber das Delirium dem *klinischen Zustand* verfällt, so öffnen sich die Wörter nirgendwohin.« [S.9] Und Deleuze fügt hinzu: »Literatur ist ein Zustand der Gesundheit.« Diese knappe Formel ist weder naiv noch »scheinbar naiv«, wie der Werbetext des Suhrkamp Verlages es suggeriert. Sie ist das Mindeste, was jemand sagen kann, der Literatur und Schizophrenie mit denselben Begriffen zu erfassen versucht und sich nicht dem Verdacht einer Romantisierung des Wahnsinns aussetzen will. Doch die Grenze zwischen Gesundheit und Krankheit ist denkbar schmal und wo sie verläuft, weiß man erst, nachdem man zu ihr vorgestoßen ist. Unschwer kann man in dieser Formel den nietzscheanischen Gestus erkennen, der ihre schlichte Schönheit ausmacht: Die Gesundheit ist etwas, das der Krankheit erst abgetrotzt werden muss. Deleuze betrachtet keinen Literaten jemals als Kranken – nicht einmal einen von jenen, deren Namen verwendet wurden, um eine »Krankheit« zu bezeichnen, wie Sade und Masoch. Und wenn er auf solche zu sprechen kommt, die gemeinhin als krank galten, betrachtet er sie eher als Ärzte: als Kliniker ihrer selbst und der gesamten Zivilisation. Wie ein Leitmotiv zieht sich die Idee der *Klinik* durch das Gesamtwerk von Deleuze: Künstler und besonders Autoren literarischer Werke gelten Deleuze in dem Maße als Kliniker, in dem umgekehrt Kliniker, die ein neues symptomatologisches Tableau erstellen, als Schöpfer künstlerischer Werke zu gelten haben. Sind die Schriftsteller und Schriftstellerinnen Kliniker ihrer selbst und der Welt, sind sie es nur, so lange sie nicht selbst einem klinischen Stadium der Krankheit verfallen: Die Schizophrenie als Prozess, nicht der Schizo als klinische Entität. Das war schon das gemeinsame Motto der beiden Bände von *Kapitalismus und Schizophrenie* [AÖ und TP].

Kritik und Klinik versammelt in diesem Sinne eine Reihe von klinischen Fallstudien: eine Kasuistik der Literatur. Und die *Kritik*, die sich mit jener der Klinik verbindet, ist vor allem wörtlich zu nehmen: Entsprechend dem griechischen Wortsinn von *krinein*, ist damit eine Kunst des Scheidens und Unterscheidens gemeint. Im sel-

ben Sinne hat Deleuze Nietzsches Philosophie eine *kritische Philosophie* genannt und seine Theorie der Werte und der Bewertung eine *Kritik*, nachdem Kant, wie Deleuze sagt, »die wahre Kritik« nicht geleistet hat. In der Paarung von Kritik und Klinik übernimmt die Philosophie eher die Rolle der Kritik – einer Kritik, die aber weniger Literaturkritik im herkömmlichen Sinn als Kritik *der* Klinik ist. Denn obwohl Deleuze seine Begriffe von Kritik und Klinik Kant mindestens genauso wie Nietzsche verdankt und obwohl das Konzept der klinischen Beurteilung die kantische Unterscheidung von bestimmendem und reflektierendem Urteil zweifellos einschließt, darf man die mit ihr verbundene Kunst der Kritik nicht mit einem Prozess verwechseln, der zu einer Art von Gerichtsurteil mit einer möglichen Verurteilung führt (»Schluss mit dem Gericht«, S.171-183). Das ist zugleich auch der Grund für die Präsenz bestimmter Philosophen in einzelnen Essays dieses Bandes: Jeder von ihnen hat auf seine besondere Weise die Kunst der Unterscheidung geübt. Neben Kant (»Über vier Dichterformeln, die die Philosophie Kants zusammenfassen könnten«, S.41-51) und Nietzsche (»Das Geheimnis der Ariadne nach Nietzsche«, S.136-144) sind das vor allem Platon (»Platon, die Griechen«, S.184-186) und Spinoza (»Spinoza und die drei ›Ethiken‹«, S.187-204). Dennoch ist da noch einer: Der überraschendste Essay des gesamten Bandes lässt Heidegger auftreten – einen Philosophen, zu dem Deleuze sich kaum einmal öffentlich geäußert hat. Und auch diesmal ist es Deleuze gelungen, auf ihn nicht direkt, sondern bloß in der Gestalt Alfred Jarrys zu sprechen zu kommen (»Ein verkannter Vorläufer Heideggers: Alfred Jarry«, S.124-135). So fremd Heidegger nicht nur in Gestus und Duktus seines Denkens, sondern auch in seinen Begriffen Deleuze stets gewesen ist: Sobald Deleuze seine Aufmerksamkeit auf Heideggers Technik (ja: Technik) des philosophischen Sprechens richtet, die ihn mit Jarrys Technik des literarischen Schreibens verbindet, geht es um die Mikroprozesse des philosophischen Denkens. Und selbst wenn Deleuze eine andere Technik angewandt hat, scheint sich hier jene eingangs erwähnte Frage von selbst zu beantworten, warum Deleuze niemals eine Bestandsaufnahme der Literatur versucht hat, die jener des Kinos oder der Malerei vergleichbar wäre: Die Literatur scheint der Philosophie tatsächlich zu nahe zu sein – auch wenn Deleuze auf die entsprechende Nachfrage damals verneinend geantwortet hat.

Siglen:

- AÖ *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I*, übersetzt v. Bernd Schwibs, Frankfurt am Main 1974 (zusammen mit Félix Guattari).
- E *Erschöpft*, übersetzt von Erika Tophoven, in: Samuel Beckett, Quadrat. Stücke für das Fernsehen. Mit einem Essay von Gilles Deleuze, Frankfurt am Main 1996, S.49-101.
- FB *Francis Bacon. Logik der Sensation*, übersetzt von Joseph Vogl, München 1995.

- K1 *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, übersetzt v. Ulrich Christians u. Ulrike Bokelmann, Frankfurt am Main 1989.
- K2 *Das Zeit-Bild. Kino 2*, übersetzt v. Klaus Englert, Frankfurt am Main 1991.
- KS ›Ein Manifest weniger‹, übersetzt v. K.D. Schacht, in: *Kleine Schriften*, Berlin 1980, S.37-74.
- LS ›Klossowski oder Die Körper-Sprache‹, übersetzt von Bernhard Dieckmann, im Anhang zu *Logik des Sinns*, Frankfurt am Main 1993, S.341-364.
- SM *Sacher-Masoch und der Masochismus*, übersetzt v. Gertrud Müller, in: Leopold von Sacher-Masoch, *Venus im Pelz. Mit einer Studie über den Masochismus* von Gilles Deleuze, Frankfurt am Main 1980, S.163-281.
- TP *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*, übersetzt v. Gabriele Ricke u. Ronald Voullié, Berlin 1992 (zusammen mit Félix Guattari).
- U *Unterhandlungen 1972-1990*, übersetzt v. Gustav Roßler, Frankfurt am Main 1993.

Anmerkung

- ¹ Gilles Deleuze, *Kritik und Klinik*. Aus dem Französischen von Joseph Vogl, Frankfurt am Main 2000.