

Von ‚maladie‘ und ‚bruit‘ Geräusche im medizinischen Kontext in Louis-Ferdinand Célines *Voyage au bout de la nuit* und *Guerre*

Alice Malzacher (Freiburg)

Abstract

The writer and physician Louis-Ferdinand Céline published his most famous novel *Voyage au bout de la nuit* in 1932; this book had a major influence on French literature. The plot of the novel takes the protagonist Ferdinand Bardamu from the scenes of the First World War to Africa, to the USA and from there back to France, where he works as a doctor for the poor in the Parisian *banlieues* and in a psychiatric clinic. The concept of illness in its literal and metaphorical dimensions is therefore central to the interpretation of the novel. Moreover, the theme of the novel, in which medical activity is a focal point, is that sounds resulting from physical suffering or certain pathologies are encountered in many places. In general, Céline's style is characterized by a certain immediacy that is very strongly orientated towards the spoken word. This goes hand in hand with a pronounced affinity to noise and sound as aesthetic constants that constitute meaning in the text. In its first part, this article analyses two emblematic passages from *Voyage au bout de la nuit* with regard to their soundscape. The connecting element in each case is the sound of dripping blood, "glou-glou", which is combined with the noise of war in an initial war scene and with the all-drowning chatter of a sick person's mother in a scene at the bedside after a miscarriage. In the process, it is shown how the metaphor of noise as the sonorous side of matter fits into Céline's grotesque aesthetics. Moreover, the sounds of physical or mental suffering in *Voyage au bout de la nuit* are sometimes closely linked to the description of communicative phenomena, creating a soundscape around the sick that goes far beyond the communication between doctor and patient and becomes a sort of noise in which all communication comes to a standstill and the patient is ultimately drowned out. On the poetological level, Céline's particularly direct handling of the sound material is brought into connection with the general expressive possibilities of language and literature.

In a second part, analogue observations from Céline’s novelistic narrative *Guerre* complement the picture from *Voyage au bout de la nuit*. *Guerre* has only recently been published and has emerged from the edition of a sensational manuscript discovery some 60 years after the writer’s death. With many autobiographical elements, this text initially focuses on the events surrounding the protagonist’s war injury and his stay in hospital. Since the protagonist, like Céline himself, suffered from agonising ringing in the ears, the fixation on the ‘bruit’ at the beginning of *Guerre* is extremely pronounced, manifesting itself on the one hand outwardly as deafening war noise and on the other hand inwardly as a pathological chronicled ringing in the ears. Especially in view of Céline’s poetics, *Guerre* contains a meaningful key passage which connects Céline’s artistic production directly with the inner sounds presenting his literature conditioned by pathological noise.

Keywords Pathological noise, ringing in the ears, noise of war, soundscapes of illness, noise and communication, noise and Céline’s poetics

Louis-Ferdinand Céline und *Voyage au bout de la nuit*

Louis-Ferdinand Céline ist das, was man in Frankreich ein ‚monstre sacré‘ nennt, ein ‚heiliges Monster‘ also. Er ist einer jener Autoren, die polarisieren: Das gilt für seine Person ebenso wie für seine Texte.¹ Sein bekanntester Roman, *Voyage au bout de la nuit*,² die *Reise ans Ende der Nacht*, der die französische Literatur nach ihm maßgeblich beeinflusste,³ soll zunächst im Fokus dieses Beitrags stehen, bevor die Analyse auf den erst jüngst edierten romanhaften Bericht *Guerre* ausgeweitet wird. Céline wird 1894 in Courbevoie als Louis-Ferdinand Destouches geboren,⁴ wächst in Paris im Umfeld des Ladens seiner Mutter auf und ist beim Ausbruch des Ersten Weltkriegs 20 Jahre alt. Bereits nach drei Monaten im Kriegseinsatz trägt er Verletzungen an Kopf und Schulter davon, was ihn zum Kriegshelden und zum Invaliden macht, letztlich aber auch seinen Pazifismus begründet. Nach dem Krieg studiert Céline Medizin und arbeitet ab 1924 für den Völkerbund in Genf in der Abteilung für Hygiene und Epidemiologie. Die Reisen, die er nach Kamerun oder als Hygienearzt unter anderem nach New York und Detroit unternimmt, fließen später in die Handlung von *Voyage au bout de la nuit* ein. Ebenso bedeutsam für den Roman ist seine spätere Tätigkeit als praktischer Arzt in verschiedenen Pariser Vororten, die er, mit zahlreichen Unterbrechungen, bis 1959 fortsetzt. *Voyage au bout de la nuit* wird 1932 unter dem Pseudonym Céline veröffentlicht, schlägt sofort hohe Wellen und macht Céline über Nacht berühmt. Danach setzt Céline mit etwas geringerer Erfolg seine schriftstellerische Tätigkeit fort. Zwischen 1936 und 1941 entstehen außerdem mehrere Pamphlete, zunächst mit antisowjetischem, dann mit offen antisemitischem und mit dem Nazi-Regime sympathisierendem Inhalt. Als Kollaborateur während der Zeit der Deutschen Okkupation trachtet ihm die Résistance nach dem Leben – Céline setzt sich ab und landet auf Schloss Sigmaringen, wo er den letzten Tagen des Vichy-Régimes beiwohnt. Kurz vor Kriegsende

1 Vgl. zu der Problematik als Versuch einer differenzierten Einordnung: Henri Godard: *Céline scandale*. Paris 1994, beispielsweise 24: „les biographes ont inévitablement à choisir entre deux attitudes“ („die Biographen müssen zwangsläufig zwischen zwei Haltungen wählen“ [Übersetzungen, soweit nicht anders angegeben, von A.M.]).

2 Im Folgenden z. n. Louis-Ferdinand Céline: *Voyage au bout de la nuit. Dossier et notes réalisés par Stéfan Ferrari*. Paris 2006.

3 Vgl. die Bezeichnung als „Wasserscheide in der französischen Literaturgeschichte“ bei Astrid Arndt: *Ungeheure Größen: Malaparte – Céline – Benn. Wertungsprobleme in der deutschen, französischen und italienischen Literaturkritik*. Tübingen 2005, 85.

4 Eine ausführliche Biographie findet sich bei Henri Godard: *Céline*. Paris 2011.

flieht Céline nach Dänemark und bleibt dort, teilweise inhaftiert, bis 1951. Nachdem ein in Frankreich über ihn vollstrecktes Todesurteil aufgehoben worden ist, kann er zurückkehren. Allerdings hat seine Reputation enormen Schaden erlitten, die Kritik bleibt ihm und seinen Werken feindlich gesinnt. Erst in den letzten Jahren vor seinem Tod 1961 gelingt seine partielle Rehabilitierung,⁵ was sich auch daran zeigt, dass *Voyage au bout de la nuit* 1962 in der prestigevollen Reihe der *Bibliothèque de la Pléiade* veröffentlicht und damit in den Kanon der großen Klassiker der französischen Literatur erhoben wurde.

In *Voyage au bout de la nuit* hat Célines Leben einige Spuren hinterlassen, doch im Roman fließen zuweilen phantastische Elemente gerade da in die Handlung ein, wo historische oder soziale Wirklichkeiten schonungslos geschildert werden. Auch die metaphorische ‚Reise‘ des Protagonisten Ferdinand Bardamu beginnt mit dessen Rekrutierung zum Militär und der traumatischen Erfahrung des Ersten Weltkriegs, der als „croisade apocalyptique“⁶, als apokalyptischer Kreuzzug, beschrieben wird. Die Erkenntnis von der schrecklichen Absurdität des Krieges fungiert dabei als eine Art Initialereignis: Céline nennt den Krieg eine Entjungferung, eine Initiation in das Grauen. Der im Krieg gewonnene Eindruck nicht nur von der Brutalität des Menschen, sondern auch von dessen Egoismus, seiner Gier, seiner Triebhaftigkeit und emotionalen Verrohung setzt sich auch auf den anderen Stationen von Bardamus ‚Reise‘ fort, die eine unerbittliche Diagnose der menschlichen Abgründe ist. Nach einer Afrika-Episode, welche die Folgen der Kolonialisierung offenlegt, gelangt Bardamu nach Amerika. Auch hier ist der Eindruck demystifizierend: die totale Kommunikationslosigkeit der Städte New York und Detroit, die sterile Körperlichkeit der Frauen, die abgestumpften Arbeiter*innen überall, die sich in willensloser Anonymität verlieren. Zurück in Frankreich hält sich Bardamu als Armenarzt über Wasser und bekommt durch diese Tätigkeit intime Einblicke in ein Milieu völliger seelischer Verwahrlosung. Diese kleine Auswahl an Episoden aus dem ersten Teil des Romans soll lediglich die Einordnung des später analysierten Textausschnitts ermöglichen. Die ‚Reise‘ geht für Bardamu freilich noch weiter: Er arbeitet eine Weile als Statist am Theater und später in einer psychiatrischen Klinik. Auf den Stationen der Reise trifft Bardamu immer wieder auf sein Alter Ego Robinson, eine enigmatische Figur, mit deren Tod der Roman endet.

5 Vgl. Arndt, *Ungeheure Größen*, 270.

6 Céline, *Voyage*, 19.

Sprachlich kombiniert Célines Werk in revolutionärer Weise Elemente des Argot, der Umgangs- und Gossensprache, mit zahlreichen Neologismen. Seine Sprache zeichnet sich durch eine besondere Unmittelbarkeit aus, die sich stark am gesprochenen Wort orientiert und dadurch intensiv rhythmisiert ist. Dieser spezifische Stil präsentiert, mit akribischem Feinschliff im Detail, die Handlungselemente im Roman so direkt und unvermittelt, dass generell in Célines Werk eine auffällige Affinität zum Geräusch und zur Lautebene als bedeutungskonstituierenden ästhetischen Konstanten generiert wird.

‚Maladie‘ und ‚bruit‘ als Metaphern einer grotesken Ästhetik

Célines Roman weist einige Schlüsselmetaphern auf, die den gesamten Text durchziehen. *Voyage* und *nuit*, ‚Reise‘ und ‚Nacht‘, gehören zu den wichtigsten. Die Reise steht für den Erkenntnisweg und natürlich das Menschenleben. Die Nacht, welche hauptsächlich, aber nicht ausschließlich negativ konnotiert ist und letztlich ambivalent bleibt, repräsentiert das Grauen, die Abgründe, Verderben und Tod.⁷ Dieser scheint auf Céline eine Faszination auszuüben, die mit dem Freud’schen Todestrieb in Verbindung gebracht wurde und die auch aus folgendem Zitat spricht,⁸ in dem Céline sich zu einer Ästhetik des Grotesken bekennt: „Je ne me réjouis que dans le grotesque aux confins de la Mort. Tout le reste m’est vain.“⁹

Bei der Ästhetik des Grotesken geht es um Grenzen und deren Überschreitung, um den Übergang von einer Form in eine andere und um Gegensätze, die sich begegnen, z.B. das Tragische und das Komische, Lachen und Weinen oder auch Arm und Reich, die wie im Karneval die Seiten wechseln. Derartige Grenzüberschreitungen tangieren besonders den körperlichen Bereich. Eine groteske Körperlichkeit betrifft all jene Vorgänge, bei denen die Grenzen, die durch den Körper gesetzt werden, überschritten werden: Essen, Erbrechen, Erektion, Penetration, Defäkation, Geburt, Tod, Verwesung und krankhafte Auswüchse jeder Art sind solche Vorgänge, die in *Voyage au bout de la nuit* omnipräsent sind, was

7 Vgl. zu der diesen beiden Begriffen innewohnenden Metaphorik: Günter Holtus: *Untersuchungen zu Stil und Konzeption von Célines Voyage au bout de la nuit*. Bern, Frankfurt am Main 1972, Kap. IV.1, IV.2.

8 Vgl. Henri Godard: *Henri Godard commente Voyage au bout de la nuit de Louis-Ferdinand Céline*. Paris 1991, 81-84.

9 „Ich ergötze mich nur am Grotesken an der Grenze zum Tod. Alles andere bedeutet mir nichts.“ Das Zitat stammt aus einem viel zitierten Brief, in dem Céline Brueghels berühmtes Bild vom *Kampf zwischen Karneval und Fasten* kommentiert. Hier z. n. Alton Kim Robertson: *The Grotesque Interface. Deformity, Debasement, Dissolution*. Frankfurt am Main, Madrid 1996, 18.

auch in folgendem Zitat zum Ausdruck kommt: „des femmes [...] avec leurs ventres dans lesquels il y a toujours quelque chose qui pousse, tantôt des mômes, tantôt des maladies.“¹⁰

Die hierin sich offenbarende groteske Ästhetik Célines konfrontiert den Menschen mit seiner Materialität. Die Materie, die wächst und vergeht, steht für Vergänglichkeit und Tod. Und dies manifestiert sich in der morbiden Dimension des Textes in besonderer Weise, in den zahlreichen Krankheiten, die ihn durchsetzen, als wäre er selbst ein kranker Körper.¹¹ Es finden sich Geschlechtskrankheiten, Tuberkulose, Durchfall und Fieber, aber auch Angststörungen und Kriegstraumata, um nur ein paar wenige zu nennen. Oft fällt – wie z.B. bei der Syphilis oder der Tuberkulose – auf, dass die Krankheit auch eine gesellschaftliche Komponente aufweist, indem sie im weitesten Sinn mit der Verrohung und der Gleichgültigkeit der Menschen zueinander in Beziehung steht und durch sie befördert wird. Daher kann die Krankheit bei Céline immer auch als Form einer impliziten Gesellschaftskritik gelesen werden.¹²

Das hier im Fokus stehende Phänomen des Lärms fügt sich insofern in die geschilderte Ästhetik ein, als die traumatische Erfahrung des Krieges, jene Initiation in das todbringende Grauen, bei Céline nicht zuletzt mit dem Eindruck ohrenbetäubenden Lärms verbunden ist. In einer Schlüsselszene nähert sich ein Bote dem Oberst von Bardamus Einheit, um diesem eine Meldung zu machen. Mitten in dem Vorgang wird das Feuer auf sie eröffnet und beide sterben. Die Schilderung des hereinbrechenden Lärms präsentiert sich als sehr intensiv:

Après ça, rien que du feu et puis du bruit avec. Mais alors un de ces bruits comme on ne croirait jamais qu'il en existe. On en a eu tellement plein les yeux, les oreilles, le nez, la bouche, tout de

10 Céline, *Voyage*, 208. „Frauen [...] mit ihren Bäuchen, worin immer etwas wächst, mal sind es Kinder, mal sind es Krankheiten.“

11 Zur Thematik vom kranken Körper, die sich stilistisch in einem ‚krankenden‘ Text niederschlägt vgl. Philippe Destruel: *Le corps s'écrit. Somatique du Voyage au bout de la nuit*. In: *Littérature* 68 (1987), 102-118, 117: „Le corps envahira tout dans son organique présence; tout, car si l'écriture de la maladie généralisée se construit d'un regard sur le somatique, mais aussi d'une thématique, cela commande une stylistique de l'écriture perturbée.“ („Der Körper wird alles in seiner organischen Präsenz einnehmen; alles, denn wenn sich das Schreiben über die generalisierte Krankheit aus einem Blick auf das Somatische heraus konstruiert, aber auch aus einer Thematik, dann erfordert dies eine Stilistik des gestörten Schreibens.“).

12 Vgl. hierzu Yves Pagès: *The "Modest Proposal" of Doctor Destouches*. In: *Société d'Études Céliniennes* (Hg.): *Actes du colloque international de Toulouse L.-F. Céline (5-7 juillet 1990)*. Tusson, Paris 1991, 195-214, 197, der im Hinblick auf die satirisch-provokative Seite des Romans von einem „homme nouveau que crée l'industrie standard: le malade-ambulant“ („neuen Menschen, den die standardisierte Industrie hervorbringt: der wandelnde Kranke“) spricht.

suite, du bruit, que je croyais bien que c'était fini, que j'étais devenu du feu et du bruit moi-même.
Et puis non, le feu est parti, le bruit est resté longtemps dans ma tête [...].¹³

Die Art und Weise, wie der Lärm Bardamu hier erfüllt, in ihn eindringt und sich seines Körpers, und langfristig auch seiner Gedanken und seines Geistes bemächtigt, ist nicht die bloßer Schallwellen, eines flüchtigen, vorübergehenden Geräusches. Der Lärm ist invasiv, dringt in alle Körperöffnungen des Soldaten ein, füllt diesen bis zum Rand, ist schwer und wird schließlich zum Sediment in dessen Kopf: kurz, es ist ein materieller Lärm. Der ‚bruit‘ verkörpert bei Céline die sonore Seite der Materie und reiht sich somit ein in die Ästhetik des Grotesken und Célines Faszination für das Morbide. Im Roman ist der Lärm eine immer wiederkehrende Konstante, die später ähnlich eindrucksvoll als Maschinenlärm in Detroits Autowerken oder auch als Ohrgeräusch, als Lärm im Kopf begegnet, vor dem es kein Entrinnen gibt.¹⁴

Ein weiteres Geräusch, auf das in der erwähnten Szene zwischen Oberst und Boten zu achten ist, ist das Geräusch des Blutes, welches besonders deutlich in der Beschreibung der beiden toten Körper hervortritt, die in einer Art makabren Umarmung auf einer Böschung liegen bleiben:

Ils s'embrassaient tous les deux [...] mais le cavalier n'avait plus sa tête, rien qu'une ouverture au-dessus du cou, avec du sang dedans qui mijotait en glouglous comme de la confiture dans la marmite. Le colonel avait son ventre ouvert, il en faisait une sale grimace. [...] Toutes ces viandes saignaient énormément ensemble.¹⁵

13 Céline, *Voyage*, 22. „Dann nur noch Feuer und außerdem noch Krach dazu. Aber so ein Krach, wie man ihn nie für möglich halten würde. Die Augen hatten wir voll davon, Ohren, Nase, Mund, sofort, mit diesem Krach, dass ich glaubte, es ist vorbei, ich bin selbst zu Feuer und zu Krach geworden. Aber nein, das Feuer verschwand, nur der Krach blieb noch lange in meinem Kopf [...].“ Übersetzung z. n. Louis-Ferdinand Céline: *Reise ans Ende der Nacht*. Aus dem Französischen von Hinrich Schmidt-Henkel. Mit einem Nachwort des Übersetzers. Reinbek bei Hamburg ⁸2014, 23-24.

14 Vgl. Régis Tettamanzi: *La parole au scalpel. Médecine et littérature chez L.-F. Céline et quelques-uns de ses contemporains*. Paris 2019, 131, demzufolge der Lärm als ausgedehnter Schatten des Krieges im gesamten Roman weiterwirkt, das traumatische Kriegserlebnis auf andere Lebensbereiche überträgt und somit präsent hält.

15 Céline, *Voyage*, 23. „Sie umarmten einander [...], allerdings hatte der Berittene keinen Kopf mehr, nur noch ein Loch auf dem Hals mit Blut drin, das glucksend brodelte wie Marmelade im Topf. Dem Obersten hatte es den Bauch aufgeschlitzt, er zog eine grässliche Fratze. [...] Das ganze Fleisch blutete gewaltig durcheinander.“ (Céline, *Reise*, 24-25).

Hier zeigt sich das Grotteske par excellence: abgetrennte Körperteile, überbordendes Blut, dazu ein Vergleich aus dem Bereich des Essens in Gestalt der brodelnden Marmelade im Kochtopf und schließlich das Bild der Grimasse, des verzerrten Lachens des Toten. Im Mittelpunkt der auditiven Wahrnehmung steht hier das eher dezente Geräusch des Glucksens, es wird aber auch angegeben, dass die Szene weiterhin vom Lärm links und rechts explodierender Granaten gerahmt wird.

Geräuschkulisse einer Krankenszene

Unter diesem Eindruck des Kriegsschauplatzes und seiner akustischen Kulisse sei nun ergänzend eine weitere Szene zur Betrachtung herangezogen, die einige Kapitel später im Roman angesiedelt ist und inhaltlich in die Zeit der Tätigkeit Bardamus als Armenarzt in einem heruntergekommenen Pariser Vorort einzuordnen ist: Der Protagonist wird zu einer 25-jährigen Frau gerufen, die nach Komplikationen bei ihrer dritten Abtreibung stark blutend im Bett liegt. Der erste Eindruck beim Eintreffen in der Wohnung der Kranken ist ein akustischer: Es ist, bezeichnenderweise, das eindringliche, ja beschwörende Flüstern der Mutter, deren Hauptanliegen es ist, den Vorfall vor der Nachbarschaft geheim zu halten:

Elle chuchotait la mère, mais si fortement, si intensément que c'était pire que des imprécations.
„Qu'ai-je pu faire au ciel, Docteur, pour avoir une fille pareille! Ah, vous n'en direz du moins rien à personne dans notre quartier, Docteur! ... Je compte sur vous!“ Elle n'en finissait pas [...] de se gargariser avec de ce que pourraient en penser les voisins et les voisines.¹⁶

An den akustischen Rahmenbedingungen der betrachteten Krankenszene ist zunächst das Flüstern der Mutter hervorzuheben, welches eigentlich der Situation angemessen wäre, weil bald klar wird, dass die Tochter praktisch am Verbluten ist. Der Text zeigt jedoch, dass es sich um ein völlig entartetes Flüstern handelt, ein Flüstern, das anschwillt, bis es den Status von Lärm erreicht, der alle anderen Geräusche im Raum zu übertönen vermag. An Geschmacklosigkeit sind diese Klagen freilich nicht zu überbieten, da sich

¹⁶ Céline, *Voyage*, 277. „Sie flüsterte, diese Mutter, aber so laut, so intensiv, dass es schlimmer war als Verwünschungen. ‚Was hab ich dem Himmel nur angetan, Herr Doktor, dass er mich mit so einer Tochter straft! Ach, verraten Sie bloß niemandem hier im Viertel etwas davon, Herr Doktor! ... Ich verlasse mich auf Sie!‘ Sie hörte gar nicht auf mit ihren Ängsten und berauschte sich schier daran, was die Nachbarn denken könnten, die ewigen Nachbarn.“ (Céline, *Reise*, 343).

die Mutter ja nicht um die Tochter, sondern ausschließlich um ihre eigene Reputation im Viertel sorgt. Interessant erscheint in diesem Zusammenhang das Verb ‚se gargariser‘, welches im Französischen etwas vielschichtiger ist als das hier in der deutschen Übersetzung gewählte ‚sich berauschen‘. Die französische Grundbedeutung ist ‚gurgeln‘, und wie im Deutschen verweist ‚se gargariser‘ einerseits auf einen sonoren Vorgang, ist aber auch selbst onomatopoetisch. Im wörtlichen Sinn ‚gurgelt‘ die Mutter also mit dem Gedanken an die Nachbarn, im übertragenen Sinn bedeutet das Verb auch ‚sich an etwas ergötzen‘,¹⁷ etwa an seinem eigenen Gerede. Damit steht dieses Verb emblematisch dafür, wie das Gerede der Mutter zur kakophonischen sonoren Untermalung der Szene wird, und das in einer völligen Selbstbezogenheit und Kommunikationslosigkeit.¹⁸ Das Gurgeln an sich ist ein völlig selbstgenügsamer Laut und Vorgang, der sich unerschöpflich fortsetzt, und ebenso egozentrisch ist der Redefluss der Mutter. Die kranke Tochter, die bereits das Bewusstsein verloren hat und blutend auf dem Bett liegt, findet erst in einem zweiten Schritt Erwähnung:

Je voulais l'examiner, mais elle perdait tellement de sang, c'était une telle bouillie qu'on ne pouvait rien voir de son vagin. Des caillots. Ça faisait „glouglou“ entre ses jambes comme dans le cou coupé du colonel à la guerre. Je remis le gros coton et remontai sa couverture simplement.

La mère ne regardait rien, n'entendait qu'elle-même. „J'en mourrai, Docteur! qu'elle clamait. J'en mourrai de honte!“¹⁹

17 Vgl. Paul Robert, Josette Rey-Debove, Alan Rey (Hg.): *Le Nouveau Petit Robert*. Paris 1993, 1001: „gargariser (se)“.

18 Zum Zusammenhang des Pathologischen im Roman mit dem Phänomen der sich im Monologisieren äußernden Kommunikationslosigkeit vgl. erneut Destruel, *Le corps sécrit*, 117: „L'homme dialogue peu chez Céline, en fait il monologue en permanence (même dans le dialogue). La parole [...] est la preuve de cette maladie: la parole devient souvent délire logorrhéen.“ („Der Mensch führt selten Dialoge bei Céline, vielmehr monologisiert er ständig (auch im Dialog). Das Wort [...] ist Zeichen dieser Krankheit: das Wort wird oft zum logorrhöischen Delirium.“)

19 Céline, *Voyage*, 277. „Ich wollte sie untersuchen, aber sie verlor dermaßen viel Blut, es war ein derartiger Brei, dass man nichts von ihrer Scheide sehen konnte. Blutklümpchen. Es gluckerte zwischen ihren Beinen wie aus dem abgetrennten Hals vom Colonel im Krieg. Ich stopfte den großen Wattebausch wieder zurück und zog einfach ihre Decke wieder hoch. Die Mutter schaute nicht hin, hörte nur sich selbst. ‚Ich werde daran sterben, Herr Doktor! schrie sie. Ich werde an der Schande sterben.‘“ (Céline, *Reise*, 343).

Céline nimmt hier erneut Bezug auf die zuvor betrachtete Kriegsszene der Initiation in das in der menschlichen Natur wurzelnde Grauen, und das Glucksen des aus dem Hals des Obersts austretenden Blutes wird explizit in der Erinnerung Bardamus evoziert.²⁰ Das „glouglou“-Geräusch des Blutes wird hier jedoch nicht nur benannt, sondern hallt deutlich auf der Lautebene des Textes wider, in einem nicht zu überhörenden Spiel der Alliterationen und Assonanzen. Bei entsprechender Markierung der Laute ergibt sich ungefähr folgendes Bild: „*glou-glou*‘ entre ses jambes comme dans le *cou coupé* du *co-lonel* à la guerre. Je remis le *gros coton* et remontai sa *couverture*“ – der Text gluckert also hörbar mit und ahmt das Geräusch des Blutes auf eine besonders unmittelbare Weise nach. Anstatt referentiell zu sein und die Worte nur auf ein bestimmtes Phänomen verweisen zu lassen, bildet Célines Text das Geräusch direkt ab, er verkörpert es. Die Art und Weise, wie der Text für das Geräusch des Blutes zum Resonanzraum wird, könnte man als insistierend bezeichnen. In jedem Fall aber steht dieser Klang im starken Kontrast zum erneuten Auftritt der Mutter, die in einer theatralisch übersteigerten Egozentrik schreit, *sie* sei es, die stirbt, und damit weiter Lärm produziert, jenen Lärm, der aller Kommunikation die Grundlage entzieht. Und es ist genau das, was Bardamu am Ende der geschilderten Szene konstatiert, die er explizit mit einem Theater vergleicht: „Mais la mère, elle, le tenait le rôle capital, entre la fille et moi. Le théâtre pouvait crouler, elle s’en foutait elle, s’y trouvait bien et bonne et belle.“²¹ Die Feststellung ist erschütternd: Die Mutter übertönt mit ihrem narzisstischen Lärm alles, vor allem aber das Leid ihrer verblutenden Tochter, die stumm bleibt und nicht gehört wird, bezeichnenderweise obwohl der Text mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln das mahnende Geräusch ihres tropfenden Blutes imitiert. Dies geschieht so unmittelbar, dass der Text eben nicht auf das Tropfen verweist, sondern gewissermaßen selbst tropft. Wie der Körper der jungen Frau Blutstropfen absondert, so sondert der Text sein Lautmaterial ab. Das „glouglou“ des Blutes ist dabei ein eher dezentes Geräusch, kein Lärm wie das Gerede der Mutter, sondern ein Symptom, das gedeutet oder gehört werden könnte. Doch die Mutter drängt sich zwischen den Arzt und die Patientin und verhindert so nicht nur die Kommunikation zwischen diesen beiden Instanzen, sondern auch die Chance auf Heilung.

20 Vgl. Aléxis L. Chauchois, Gilles Glacet: Le sang de la mort de Louis-Ferdinand Céline. In: *Romance Notes* 58 (2018), 415-425, 418-419, für die sich in der Analogie der beiden Szenen das Blut des militärischen und das des zivilen Todes verbindet.

21 Céline, *Voyage*, 278. „Die Mutter war es, die die Hauptrolle spielte, zwischen der Tochter und mir. Das Theater konnte einstürzen, ihr war das egal, sie fühlte sich pudelwohl.“ (Céline, *Reise*, 344).

Céline wäre übrigens nicht Céline, wenn der Arzt und Protagonist von der allgemeinen Gleichgültigkeit ausgenommen wäre: „Mais réagir, c’était après tout beaucoup trop pour moi“²², schließt Bardamu und zeigt sich so als Arzt, der ebenfalls eine ambivalente Rolle spielt im Theaterstück am Krankenlager.²³ Wie dieses zur bald tragischen, bald satirisch-komischen Bühne wird, auf der die verschiedensten menschlichen Egoismen laut werden, wobei es auch darum geht, wer die Hauptrolle spielt, am lautesten ‚lärm‘ und sich so am besten Gehör verschafft, offenbart Céline auf einprägsame Weise. Das Spektrum der Interessen, die im gesamten Roman deutlich werden, reicht dabei von Bequemlichkeit, Abstumpfung oder Angst vor sozialer Stigmatisierung über die Gier nach finanzieller Bereicherung bis hin zu wissenschaftlicher Geltungssucht.

In diesem Sinne steht der Lärm in *Voyage au bout de la nuit* als eine Spielart der Materie für die dunkle Seite des Menschen, für sein Streben nach Zerstörung und Tod.²⁴ Wo immer der Lärm in Célines Roman begegnet, repräsentiert er zudem die Abwesenheit von Kommunikation, im Krieg ebenso wie später am Fließband in Detroit, oder eben am Krankenbett in dem Pariser Arbeiterviertel.

Außerdem ist auf poetologischer Ebene klar geworden, dass es in Célines Text eine Dimension von Klang gibt, die sich über das System der Sprache erhebt. Sie liegt im einzigartigen Rhythmus, in der Musikalität seiner Sprache und in ihrer lautmalerischen Kraft. In der Beispielszene, in der auf bezeichnende Weise keine Kommunikation mehr stattfindet und das System Sprache auch auf der Ebene der Handlung versagt, ist es der reine Klang, der die Sprache herausfordert und eine parallele Ausdrucksform mit einer ganz eigenen, durchschlagenden Suggestivkraft entfaltet.²⁵

22 Ebd., 278. „Aber darauf zu reagieren, das war für mich zu viel.“ (Ebd., 345).

23 Vgl. Vincent Tchamy Kouajie: *Langage et Narration dans Voyage au bout de la nuit et Mort à crédit de Louis-Ferdinand Céline*. Frankfurt am Main 2014, 174, wo die häufige Abwesenheit eines kohärenten Dialogs auch zwischen den Personen des Romans und seinem Protagonisten konstatiert wird, der in den geschilderten Situationen nicht selten „silence qui veut tout dire“ („Schweigen, das alles sagen will“) manifestiert.

24 Vgl. Godard, Godard commente, 68.

25 Vgl. Henri Godard: *Poétique de Céline*. Paris 1985, 120, in Bezug auf Célines Verwendung lautmalerischer Phänomene: „Même en faisant sa part à la convention, elle [l’onomatopée] n’en tend pas moins toujours à évoquer une part de la réalité du monde sans passer par la fonction symbolique et, par-là, à concurrencer le système linguistique.“ („Wenngleich sie auch ihren Anteil an der Konvention hat, evoziert sie [die Onomatopöie] doch letztlich ebenso immer einen Teil der realen Welt, ohne Umwege über die symbolische Funktion, und tritt so in Konkurrenz zum System Sprache.“)

Innerer und äußerer Lärm in Célines neuveröffentlichtem Roman *Guerre*

Ergänzend zu den Ergebnissen aus *Voyage au bout de la nuit* sei nun ein Ereignis in die Betrachtung miteinbezogen, welches sich mit Fug und Recht als literarischer Glücksfall bezeichnen lässt: die Veröffentlichung der wiederaufgetauchten Manuskriptseiten von Célines Roman *Guerre*, dessen metaphorische sowie sprachlich-stilistische Umsetzung des ‚Lärm‘-Konzepts eine vertiefte Perspektivierung der anhand von *Voyage au bout de la nuit* angestellten Beobachtungen ermöglicht.

Im Zuge der Verwaltung des Nachlasses von Célines 2019 verstorbener Witwe Lucette Destouches tauchten im Jahr 2020 tausende Seiten verloren geglaubter Manuskripte Célines auf, ein in der Geschichte der französischen Literatur wohl einmaliger Sensationsfund, der rund 60 Jahre nach dem Tod des Autors bedeutende Textentwürfe, Ergänzungen zu existierenden Romanen, Briefe und sonstige Aufzeichnungen zu Tage förderte, welche einige Lücken in Célines Werk zu schließen vermögen.²⁶ In dem hier behandelten Zusammenhang von besonderem Interesse sind die 250 Manuskriptseiten, die mit einem Roman mit dem Titel *Guerre* identifiziert werden konnten, dessen Redaktion in einem Brief Célines an seinen Verleger Robert Denoël aus dem Jahr 1934 explizit Erwähnung findet.²⁷ *Guerre* wurde im April 2022 bei Gallimard veröffentlicht und präsentiert sich als romanhafter Bericht mit einigen autobiographischen Elementen, welcher inhaltlich die Ereignisse um die Verwundung des Protagonisten Ferdinand in Belgien im Ersten Weltkrieg und seinen anschließenden Lazarettaufenthalt in den Blick nimmt.²⁸ Die Schilderungen der Schussverletzung am rechten Arm sowie der chronischen Folgen eines Traumas am Kopf entsprechen dabei wohl größtenteils den real vom Autor Céline im Herbst 1914 davongetragenen Kriegsverletzungen.²⁹ Wenn man *Guerre* zu *Voyage au bout de la nuit* in Bezug setzt, scheinen die Sequenzen in *Guerre* inhaltliche Lücken in *Voyage au bout de la nuit* zu überbrücken, und es wirkt daher mitunter, als vereinige *Guerre* Szenen,

26 Zu den Umständen des Manuskriptfundes vgl. Jérôme Dupuis: Manuscrits retrouvés de Louis-Ferdinand Céline: l'enquête pour 'recel de vol' classée sans suite. In: *Le Monde* (18.11.2021). https://www.lemonde.fr/societe/article/2021/11/18/manuscrits-retrouves-de-louis-ferdinand-celine-l-enquete-pour-recel-de-vol-classee-sans-suite_6102583_3224.html (12.6.2022).

27 Vgl. François Gibault: Avant-propos. In: Louis-Ferdinand Céline, *Guerre*. Paris 2022, 9, sowie zum Hintergrund der Manuskriptfunde und zur Einordnung des Textes von *Guerre* Gibault, Avant-propos, 9-18.

28 Vgl. hierzu auch Niklas Bender: Neues vom umstrittensten aller Autoren. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (12.5.2022), 10.

29 Vgl. Gibault, Avant-propos, 9-13.

die ursprünglich möglicherweise Eingang in *Voyage au bout de la nuit* hätten finden sollen. Dem kann jedoch entgegengehalten werden, dass die Redaktion von *Guerre* zweifellos nach der Veröffentlichung von *Voyage au bout de la nuit* erfolgte, sodass beide Texte als eigenständige Kunstwerke aufzufassen sind.³⁰

Der Bericht in *Guerre* setzt ein in dem Moment, als der schwer verletzte Ferdinand auf dem Feld inmitten toter Kameraden erwacht – eine Szene, die unter dem Eindruck des Lärms steht, dessen verschiedenen Facetten der gesamte erste Teil gewidmet ist. Stärker und systematischer noch als in *Voyage au bout de la nuit* wird hier auf den ersten Seiten eine Verbindung zwischen dem zunächst äußerlichen Kriegslärm und einem inneren qualvollen Lärm geschaffen, der als unerträgliche pathologische Geräuschkulisse im Kopf des verehrten Ferdinand das Grauen des Krieges traumatisch fixiert. Allein die erste Seite des Textes ist vom siebenmaligen Auftreten des Schlüsselworts „bruit“ durchsetzt,³¹ einmal findet sich die Variante „boucan“, „Radau“, und die Gleichsetzung des Kriegslärms wie der Geräusche im Kopf mit dem Konzept des Horrors erfolgt gleich zweimal explizit: „l’horreur de boucan qui défonçait la tête, l’intérieur comme un train“³² und „j’ai dormi, dans tout le bruit [...] c’est-à-dire dans l’horreur en somme“³³. Dieser schlafraubende Lärm wird den Ich-Erzähler nicht mehr verlassen, und dass dabei der Krieg die eigentliche Krankheit und direkter Auslöser der individuellen Pathologie ist, wird klar, wenn Ferdinand über die Verwendung des Verbs ‚attraper‘ – was in Verbindung mit Krankheiten so viel bedeutet wie ‚sich etwas holen‘ – verdeutlicht, dass man sich den Krieg ‚einfängt‘ wie eine Grippe oder andere Krankheiten: „J’ai toujours dormi ainsi dans le bruit atroce depuis décembre 14. J’ai attrapé la guerre dans ma tête. Elle est enfermée dans ma tête.“³⁴ Ferdinand sieht hier den Beginn seiner lebenslangen Leidensgeschichte markiert: Er lernt schnell, zwischen äußeren und inneren Geräuschen zu unterscheiden, letztere werden ihn jedoch nie mehr verlassen.³⁵ So setzen sich die Geräusche in der

30 Vgl. ebd., 15.

31 Vgl. Louis-Ferdinand Céline: *Guerre*. Paris 2022, 25-26. „J’ai bien dû rester là [...]“ bis „[...] qui ne me quitteraient jamais.“

32 Ebd., 25. „der Horror von Radau, der den Kopf einschlägt, das Innere wie ein Zug.“

33 Ebd., „ich habe geschlafen, in dem ganzen Lärm [...] das heißt unterm Strich im Horror.“

34 Ebd., 25-26. „Ich habe seit Dezember ‘14 immer so in dem furchtbaren Lärm geschlafen. Ich habe mir den Krieg eingefangen. Er ist eingeschlossen in meinem Kopf.“

35 Vgl. ebd., 26. „J’ai appris à faire la différence entre les bruits du dehors et les bruits qui ne me quitteraient plus jamais.“ („Ich habe gelernt, zwischen den Geräuschen von außen und solchen zu unterscheiden, die mich nie mehr verlassen würden.“)

Anfangssequenz fort, ob als ‚sonorer Brei im Ohr‘, als übersteigerter Gefechtslärm oder als stürmender Orkan,³⁶ und begleiten Ferdinand auch im weiteren Verlauf der Erzählung als Gewitter, pfeifender Zug, ‚Hummeln im Ohr‘ oder Jahrmarktsgetöse.³⁷ Dieser Eindruck eines materiellen und invasiven Lärms, der im Grauen des Krieges wurzelt und den menschlichen Körper und Geist, hat er sich einmal ihrer bemächtigt, dauerhaft krank macht, deckt sich mit der oben betrachteten Szene des Obersts aus *Voyage au bout de la nuit*. Ein weitaus stärkerer Fokus wird in *Guerre* allerdings auf die Innerlichkeit dieses Lärms und Ferdinands Konditionierung durch die Geräusche gelegt.

Geräuschkulisse eines Lazaretttransports

Der Stellenwert und Symbolgehalt des ‚bruit‘, des äußeren wie des inneren Lärms in Célines Werk, lassen sich sehr gut anhand einer durch akustische Eindrücke stark geprägten Stelle des Textes verdeutlichen, welche die Geräuschkulisse von Ferdinands Krankentransport auf einer Eisenbahnstrecke durch die nebligen Felder Belgiens eindrucksvoll nachbildet.³⁸ Ferdinand erwacht in einem Viehwagon, der bis an die Kapazitätsgrenze vollgestopft ist mit Krankentragen, auf denen teils tote, teils schwerverletzte Soldaten liegen. Da es Nacht ist, beherrschen andere als visuelle Sinneseindrücke die Szene: Es riecht nach Mist, toten Körpern und Desinfektionsmittel. Dominierend sind jedoch die verschiedenen Geräusche. Am häufigsten wiederholt sich die Lautgruppe „heu heu“, welche das animalische Stöhnen der Verletzten im Wagon nachbildet und im Ganzen fünfmal auftaucht. Der Erzähler selbst bringt sein eigenes Stöhnen explizit mit dem Muehen von Kühen in Verbindung: „– Heu... Heu! que j’ai fait comme une vache aussitôt que je me suis réveillé un peu, parce que c’était l’endroit.“³⁹ Die Synästhesie der Szene schreibt sich somit ein in die bereits aus *Voyage au bout de la nuit* bekannte groteske

36 Vgl. in der aufgeführten Reihenfolge: ebd., 29: „L’oreille c’était la bouillie sonore à part ça“ („Das Ohr, das war sonorer Brei noch dazu“), 30: „Je faisais à l’intérieur plus de bruit qu’une bataille“ („Ich machte innerlich mehr Lärm als eine Schlacht“) und 32: „les bruits de la tempête qui me passaient entre les deux oreilles. J’étais plus dans la tête qu’un courant d’air d’ouragans.“ („die Sturmgeräusche, die mich zwischen den Ohren durchfuhren. Ich war im Kopf nichts als ein orkanartiger Luftstrom.“)

37 Vgl. in der Reihenfolge: ebd., 50: „mon orage et mon train sifflant dans la tête“ („mein Gewitter und mein pfeifender Zug im Kopf“) und 57: „Quant aux bourdons dans mes oreilles, c’était pas imaginable comme kermesse.“ („Meine Hummeln im Ohr, das war ein unvorstellbarer Jahrmarkt.“)

38 Vgl. ebd., 35-37.

39 Ebd., 35. „– Heu... Heu! habe ich gemacht wie eine Kuh, sobald ich ein bisschen wach wurde, weil das dem Ort entsprach.“

Ästhetik der Materie und ihrer Zersetzungszustände, des Körperlich-Tierischen und Morbiden, wo kein Element etwas anderes verheißt als den Tod. Bald tauchen weitere Laute im Text auf: Das maschinelle Rattern der Lokomotive begegnet zweimal als „tchou tchou“, dann als „broum broum“ und schließlich als „tchou tchou“, eine Kuh muht auf der Weide „mheu mheu“, und sogar ein „glou glou“ wird in diesem Textausschnitt hörbar, das auch hier ein körperlich-krankhafter Laut, nämlich der eines sich übergebenden Soldaten ist: „[...] et puis un *glou glou* tout près de moi, d'un mec sûrement qui se vidait par la bouche.“⁴⁰ Offenbar steht jenes Glucksen in Célines Werk typischerweise für überbordenden Körperinhalt verschiedenen Ursprungs (Blut, Erbrochenes),⁴¹ und der Erzähler in *Guerre* fügt sogleich an, dass ihm das Geräusch nicht unbekannt sei: „Je connaissais ce ton-là aussi. J'avais appris en deux mois à peu près tous les bruits de la terre et des hommes.“⁴² Die symbolische Verbindung der grotesken Materie in ihrer Vergänglichkeit mit jeder Art von morbiden Lärm als deren sonorer Manifestation, welche schon anhand von *Voyage au bout de la nuit* herausgearbeitet werden konnte, wird auch in *Guerre* systematisch verankert. Und wie sich dieser aus der grauenvollen Kriegserfahrung rührende Lärm im Kopf des Protagonisten verdichtet, ahmt der auf das vorige Zitat folgende Text einprägsam nach. Auf wenigen Zeilen konzentrieren sich immer mehr Geräusche, „tchou tchou“, „mheu mheu“, „broum broum“, und man liest: „On a **roulé** un peu *broum, broum*... **Toutes les roues, toutes les viandes, toutes les idées de la terre étaient tassées ensemble dans le bruit au fond de ma tête.**“⁴³ Hierbei vollzieht Célines Text selbst die explizit konstatierte Verdichtung des Lärms als Sediment im Kopf auf der lautlichen Ebene nach: Nirgendwo sonst in *Guerre* folgen die Geräusche nachahmenden Lautketten so nah aufeinander, und die Häufung von ‚t‘ und ‚ou‘, im Zitat fett hervorgehoben, erzeugen den Eindruck eines mechanischen, hämmernden Stampfens, bis die Lautkette ‚[tut]‘ schließlich in ‚[tèt]‘ übergeht und der Protagonist Ferdinand förmlich ‚alles‘, alle Eindrücke, alle Geräusche ([tut]) im Kopf ([tèt]) eingestampft hat, als Lärm im Schädel, der nie

40 Ebd., 36. „[...] und dann ein *glou glou* ganz in meiner Nähe, sicher von einem Typen, der sich über den Mund entleerte.“

41 Vgl. auch eine Stelle in der zweiten Sequenz von ebd., 49: „Et puis je faisais *glou glou*, je savais même cracher du sang.“ („Und dann machte ich *glou glou*, ich konnte sogar Blut spucken.“)

42 Ebd., 36. „Ich kannte diesen Ton auch. Ich hatte in zwei Monaten ungefähr alle Geräusche der Erde und der Menschen gelernt.“

43 Ebd., 36. „Wir fuhren ein wenig *broum, broum* ... Alle Räder, alles Fleisch, alle Ideen der Erde waren zusammengestampft in dem Lärm auf dem Grund meines Kopfes.“ [Fettdruck im französischen Text; A.M.]

mehr entweicht. Das Resultat der Szene, ihrer Geräusche und deren Verinnerlichung im Kopf Ferdinands ist niederschmetternd: „C’est à ce moment-là quand même que je me suis dit que c’était fini.“⁴⁴ Hinzu kommt, dass am Schauplatz jenes Lazaretttransports, wo die Geräuschkulisse auf vernichtende Weise erdrückend ist, noch ein weiterer Nullpunkt erreicht wird, und zwar der in der Kommunikation. So ist der Textausschnitt markiert von Kommunikationsversuchen des verletzten Ferdinand, welche nach anfänglichen verhaltenen Resonanzen schlussendlich ins Leere laufen. Bezeichnenderweise spielen sich die Kommunikationsversuche allesamt auf der Geräuschebene ab, was vermutlich auch der Grund für ihr Scheitern ist. Ferdinand lanciert sein Stöhnen in die Dunkelheit des Viehwagens, doch die Antwort, die er zögerlich erhält, ist ihrerseits nichts als Stöhnen, das schließlich erstirbt, als niemand mehr antwortet. Die Sequenz stellt sich folgendermaßen dar:

– Heu... Heu! que j’ai fait [...] Personne a répondu d’abord. [...] Au bout de trois fois, y en a deux au fond qui m’ont répondu:

– Heu! Heu! c’est un bon cri pour les blessés. [...]

Avec Heu, heu! ça se comprend de partout, j’ai recommencé.

On a plus répondu. Seulement, ceux qui gémissaient, ils gémissaient plus. [...]

J’ai fait:

– Heu heu.

Personne alors a répondu.⁴⁵

Das Verb ‚répondre‘ taucht besonders häufig im Text auf und verdeutlicht das Verlangen nach einer Antwort und das Bedürfnis nach Kommunikation.⁴⁶ Allerdings beherrschen die Geräusche die Szenerie, die verschiedenen menschlich-körperlichen, tierischen und technischen Laute, die sich in ihrem Ausdruck stark ähneln und einander von ihren verschiedenen Positionen im Text aus zu antworten scheinen, während auf der inhaltlichen

44 Ebd. „Es war trotzdem in dem Moment, dass ich mir sagte, dass es aus war.“

45 Ebd., 35-36. „– Heu... Heu! habe ich gemacht. [...] Niemand hat zunächst geantwortet. [...] Nach dreimal gab es zwei ganz hinten, die mir geantwortet haben: – Heu! Heu! das ist ein guter Schrei für Verletzte. [...] Mit Heu, heu! das versteht man überall, habe ich wieder angefangen. Man hat nicht mehr geantwortet. Allerdings stöhnten die, die stöhnten, lauter. [...] Ich machte: – Heu heu. Da hat niemand geantwortet.“

46 Eine weitere Okkurrenz von ‚répondre‘ findet sich, oben nicht zitiert, in ebd., 36, als Ferdinand dem Muhen einer Kuh antwortet; auch hier ist die Kommunikation fehlgeleitet.

Ebene komplette Kommunikationslosigkeit herrscht. Der ‚bruit‘ steht hierbei in analoger Weise wie in *Voyage au bout de la nuit* in Opposition zur Kommunikation und bringt diese zum Erliegen.

Interessanterweise lässt sich eine Veränderung am Ende des betrachteten Textauschnitts feststellen, welche den Lärm im Kopf ebenso wie das stöhnende „Heu, heu“ in einem etwas anderen Licht erscheinen lässt. Ausgangspunkt ist hier zunächst die Erkenntnis völliger Ausweglosigkeit angesichts der vielen toten Soldaten: „Si je reste avec eux, que je me disais, je suis mort pour de bon, mais j’avais si mal et tant de bruit dans la tête que dans un sens ça m’aurait fait du bien.“⁴⁷ Dann fällt das Licht einer Gaslaterne auf die Gesichter einiger toter Soldaten, was auch innerlich mit einer gewissen Erleuchtung Ferdinands einhergeht: „Enfin le cadavre qui était sur la civière au fond à droite, j’ai vu sa figure d’un coup, et puis la figure des autres aussi, comme le wagon s’est juste arrêté sous une lanterne de gaz.“⁴⁸ Der beschriebene Anblick ist es, der Ferdinand schließlich zum Sprechen bringt:⁴⁹ „Ça m’a fait parler de les voir. – Heu, heu ! que je leur ai fait à tous.“⁵⁰ Fast schon verheißungsvoll fällt die Ankündigung aus, das Gesehene habe Ferdinand zum Sprechen gebracht, und umso größer ist die Ernüchterung, wenn die Äußerung der angekündigten sprachlichen Bekundung wieder nur in dem stöhnenden Laut „Heu, heu“ besteht. Was hier zunächst verblüfft, deckt sich allerdings völlig mit Célines Poetik, manifestiert diese geradezu in ihrer praktischen Umsetzung, und es ist für die hier behandelte Fragestellung von beträchtlichem Wert, dass es wiederum der Text von *Guerre* ist, der eine Schlüsselstelle zu dieser Poetik bereithält, welche Célines Kunst direkt an das Konzept des ‚bruit‘ rückbindet und als durch selbiges konditioniert definiert.

47 Ebd., 37. „Wenn ich bei ihnen bleibe, so sagte ich mir, dann bin ich wirklich tot, aber ich hatte solche Schmerzen und so viel Lärm im Kopf, dass mir das auf eine Art gut getan hätte.“

48 Ebd., 37. „Schließlich habe ich plötzlich sein Gesicht gesehen, das von dem Leichnam, der auf der Trage hinten rechts lag, und dann das Gesicht auch von den anderen, da der Wagon genau unter einer Gaslaterne stehen blieb.“

49 Hier taucht das für Célines Werk allgemein durch Tettamanzi, *La parole au scalpel*, 136, hervorgehobene Leitmotiv der „responsabilité de l’écriture“ („Verantwortung des Schreibens“) auch in *Guerre* auf.

50 Céline, *Guerre*, 37. „Das hat mich zum Sprechen gebracht, sie zu sehen. – Heu, heu! machte ich zu allen.“

Célines Poetik einer dem ‚bruit‘ entrissenen Literatur

Bereits wenige Seiten vor der Schilderung des Lazaretttransports beginnt ein kurzer meta-poetischer Textabschnitt, der den Prozess von der – vom inneren Lärm zersetzten – Gedankenfindung hin zum literarischen Text beschreibt.

De penser, même un bout, fallait que je m’y reprenne à plusieurs fois comme quand on se parle sur le quai d’une gare quand un train passe. Un bout de pensée très fort à la fois, l’un après l’autre. C’est un exercice je vous assure qui fatigue. À présent je suis entraîné. Vingt ans, on apprend. [...] J’ai appris à faire de la musique, du sommeil, du pardon et, vous le voyez, de la belle littérature aussi, avec des petits morceaux d’horreur arrachés au bruit qui n’en finira jamais.⁵¹

Die Stelle beginnt bei Ferdinands Gedanken, welche aufgrund der permanenten Ohrgeräusche, die erneut mit einem im Kopf eingeschlossenen Zug verglichen werden, nicht zusammenhängend sind und sich zwar deutlich, aber stets bruchstückhaft präsentieren. Der Protagonist und Autor hat zwar eine gewisse Übung im Umgang mit diesem Phänomen erlangt und gelernt, ‚Musik‘, ‚Schlaf‘, ‚Vergebung‘ und ‚schöne Literatur‘ hervorzu- bringen, doch er lässt keinen Zweifel daran, wie direkt Kunst- und Literaturproduktion vom Lärm und dem Ringen mit ihm konditioniert sind: Literatur ist nichts anderes als dem ewigen Lärm abgerungene Fetzen des Horrors. Dabei steht der Lärm einerseits ganz konkret für den quälenden inneren pathologischen Lärm, der Céline seit zwanzig Jahren, wie er schreibt, ständig begleitet, andererseits aber auch für die Gräuel des Krieges, die ihn initial auslösten. Célines bereits oben erläuterte Ästhetik des Hässlichen wird hier erneut manifest: „musique“, „sommeil“, „pardon“ und „belle littérature“ sind positiv konnotierte Gegenbegriffe zum Lärm, die jedoch aus ihm und dem Horror geboren werden. Eine assoziative Einordnung dieser vier Konzepte, auch vor dem Hintergrund ihrer akustischen Implikationen, zeigt, wie direkt kontrastiv zum Lärm diese entworfen sind. Die „musique“ evoziert Euphonie, der „sommeil“ entspannte Ruhe und das Verstummen von Störgeräuschen, der „pardon“ seinerseits setzt auf der emotionalen Ebene die Idee einer

51 Ebd., 27-28. „Zu denken, auch nur ein Stückchen, da musste ich mehrmals wieder anfangen, wie wenn man auf einem Bahnsteig miteinander spricht, während ein Zug vorbeifährt. Ein einzelnes, sehr lautes Gedankenstückchen, eines nach dem anderen. Das ist eine ermüdende Übung, das versichere ich euch. Heute bin ich trainiert. Zwanzig Jahre, da lernt man. [...] Ich habe gelernt, Musik, Schlaf, Vergebung und, wie ihr seht, auch schöne Literatur zu machen, mit kleinen Stücken des Horrors, dem endlosen Lärm entrissen.“

gewissen Gefühlsruhe als Abwesenheit von Hass und Krieg um, die „belle littérature“ schließlich steht für eine geformte sprachliche Äußerung, die sich immer auch in einen Kommunikationszusammenhang einordnet. Und eben dieser Prozess lässt sich in der so lärmreichen Szene des Krankentransports nachvollziehen, namentlich an deren Ende, wo sich die chaotische, morbide, groteske Geräuschkulisse zu einem schöpferischen Akt klärt. Aus der Kommunikationslosigkeit der Szenerie entsteht mit Ferdinands dringendem Bedürfnis zu sprechen Literatur, literarische Kommunikation. In diesem Sinne entspricht das Dargestellte der praktischen Umsetzung von Célines poetologischen und kunsttheoretischen Überlegungen: Dem formlosen, amorphen ‚bruit‘, der die Episode und auch Ferdinands Gedanken beherrscht, wird angesichts der Erkenntnis von der universellen Todespräsenz etwas abgerungen, entrissen und sprachlich geäußert;⁵² und dieses Entreißen ist bei aller Illusionslosigkeit in Célines Werk auch positiv konnotiert. Wenn sich Célines Texte sprachlich sowie akustisch, was das verwendete Lautmaterial angeht, nicht wesentlich anders präsentieren als der ‚bruit‘ selbst, ist das nur stringent, sind sie doch aus ihm gemacht als eine aus Lärm und Schrecken geborene Kunst, eins mit dem ‚bruit‘, jedoch in jenem beschriebenen paradoxen Prozess ihrer Entstehung um den Charakter des Ästhetischen und auch des Kommunikativen bereichert.

Ähnlich beschreibt Julia Kristeva in ihrem Essay *Pouvoirs de l'horreur*, der sich in weiten Teilen dem Werk und der Sprache Célines widmet, den Zusammenhang zwischen letztlich physiologischen Vorgängen des Körpers und der literarisch-sprachlichen, kommunikativen Äußerung bei Céline: „il s'agit d'amener le fond à la surface, l'identité émotive jusqu'aux apparences signifiantes, l'expérience des nerfs et de la biologie jusqu'au contrat social et la communication.“⁵³ Kristevas Zitat steht im Kontext ihrer Betrachtungen zu Célines *Entretiens avec le professeur Y*, einem im Jahr 1955 veröffentlichten fiktiven Interview, in dem der Autor seine Poetik diskursiv darlegt. Darin entwickelt Céline

52 Das beschriebene Spannungsfeld zwischen innerem Chaos und einer zumindest relativen sprachlichen Ordnung erwähnt auch Tettamanzi, *La parole au scalpel*, 134-135, am Beispiel des halluzinierten Totentanzes aus *Voyage au bout de la nuit*: „comment dire le désordre intérieur [...] dans un texte, c'est-à-dire dans un ensemble qui doit rester, d'une manière ou d'une autre, ordonné? [...] Parler (donc écrire) c'est exercer une activité à mi-chemin entre raison et folie.“ („wie lässt sich die innere [...] Unordnung in einem Text ausdrücken, das heißt in einem Gesamtzusammenhang, der, auf die eine oder andere Weise, geordnet bleiben muss? [...] Sprechen (und folglich Schreiben) bedeutet, eine Tätigkeit auszuüben, die auf halbem Weg zwischen Vernunft und Wahnsinn liegt.“)

53 Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris 1980, 224. (*Kräfte des Grauens. Essay über das Abjekte*).

mit dem ‚métro émotif‘ (der ‚emotional aufgeladenen Metro‘) ein einprägsames Bild für seinen Stil,⁵⁴ das seinen Anspruch verdeutlicht, die Emotion im Leser auf besonders unmittelbare Weise zu reproduzieren. Das Symbol der Metro steht dabei für ein rasches und besonders direktes Transportmittel einerseits, sowie für ein unter der Oberfläche und daher besonders tiefgründig und intim verlaufendes Medium andererseits, welches die geglückte literarische Kommunikation mit den Leser*innen garantiert.

In Bezug auf die in *Guerre* verwendeten Bilder für die pathologischen Ohrgeräusche, die sich letztlich als Verinnerlichung der traumatischen Emotionen des Krieges lesen lassen, weist das Bild des lärmenden Zuges im Kopf hinsichtlich seiner Unmittelbarkeit und Durchschlagkraft eine deutliche Analogie zum Bild der Metro auf. Über diese heißt es in den *Entretiens avec le professeur Y*: „Mon métro [...] fonce en plein système nerveux!“⁵⁵ Und zur übermächtigen Wirkung auf die Leserschaft, die sich dieser nicht entziehen kann, ist zu lesen: „Le lecteur qui me lit! il lui semble, il en jurerait, que quelqu’un lui lit dans la tête... dans sa propre tête! [...] sans lui demander la permission! [...] Pas simplement à son oreille!... non!... dans l’intimité de ses nerfs! en plein de son système nerveux! dans sa propre tête!“⁵⁶

Die Engführung der beiden Texte von *Guerre* und den *Entretiens avec le professeur Y* zeigt, wie Céline Ausgangs- und Endpunkt des literarischen Kommunikationsprozesses mit analogen Bildern illustriert. Einerseits zeigt *Guerre* Célines Kunst als eine Literatur, die einer leidvoll erlebten, pathologischen Innerlichkeit entrissen ist, und andererseits präsentieren die *Entretiens avec le professeur Y* die literarische Kommunikation mit der Leserschaft nur dann als gelungen, wenn bei dieser analoge Empfindungen erreicht werden. Gleichwohl sind der ‚bruit‘ im Kopf und die aus ihm gemachte Literatur nicht identisch, wie auch die gesprochene Sprache, die Céline in den *Entretiens avec le professeur Y*

54 Zu den rassistischen Implikationen seines Stilbegriffs zur Zeit der Pamphlete (1937–1941) vgl. das entsprechende Kapitel in Andreas Blank: *Literarisierung von Mündlichkeit. Louis-Ferdinand Céline und Raymond Queneau*. Tübingen 1991, 85-99.

55 Céline: *Romans. Édition présentée, établie et annotée par Henri Godard*. Paris 1993, 542. „Meine [...] Metro [...] rast mitten durch das Nervensystem!“ [Übersetzung zitiert nach Louis-Ferdinand Céline: *Gespräche mit Professor Y. Aus dem Französischen*. Hamburg 1986, 88].

56 Céline, *Romans*, 545-546. „Der Leser, der mich liest! ihm ist, er könnte es schwören, als ob jemand in seinem Kopf liest! ... im eigenen Kopf! [...] ohne ihn um Erlaubnis zu fragen! [...] Nicht einfach so im Ohr! ... nein! ... sondern im Innersten seiner Nerven! mitten in seinem Nervensystem! in seinem eigenen Kopf!“ (Céline, *Gespräche*, 93)

als Sitz der Emotion ausmacht,⁵⁷ nicht identisch mit Célines Stil ist. Die Entfaltung einer analogen Wirkung ist jedoch das Ziel, welches nur durch einen mühsamen literarisch-stilistischen Transpositionsprozess erreicht werden kann.⁵⁸

Korrespondenzadresse

Alice Malzacher

Romanisches Seminar

Universität Freiburg

Email: alice.malzacher@romanistik.uni-freiburg.de

57 Vgl. Céline, Romans, 504.

58 Auch zu den aufzuwendenden Mühen finden sich vergleichbare Äußerungen in ebd., 504: „l’émotion ne se laisse [...] reproduire à travers l’écrit, qu’au prix de peines, de mille patiences“ („die Emotion lässt sich nur [...] durch das Geschriebene wiederherstellen, zum Preis von tausend Mühen und Geduld“) [Céline, Gespräche, 27]) und Céline, Guerre, 28: „C’est un exercice je vous assure qui fatigue.“ („Das ist eine ermüdende Übung, das versichere ich euch.“)