

# Claude Haas: Viel Lärm um alles. ÜBER DAS ROMANFRAGMENT »GUERRE« AUS DEM NACHLASS LOUIS-FERDINAND CÉLINES

[zfl | zflprojekte.de/zfl-blog/2022/10/10/claude-haas-viel-laerm-um-alles-ueber-das-romanfragment-guerre-aus-dem-nachlass-louis-ferdinand-celines](https://zflprojekte.de/zfl-blog/2022/10/10/claude-haas-viel-laerm-um-alles-ueber-das-romanfragment-guerre-aus-dem-nachlass-louis-ferdinand-celines)

ZfL

10/10/2022

Der Nachlass des 1961 gestorbenen Louis-Ferdinand Céline war *das* Ereignis im literarischen Frankreich der letzten Monate. Neben der Tatsache, dass Célines Vulgarität und sein Antisemitismus unverändert zum Skandal taugen, dürften dazu auch die absonderlichen Begleitumstände beigetragen haben, unter denen dieser Nachlass ans Licht kam.[1] Als zeitweiliger Nazi-Sympathisant hatte Céline 1944 die Flucht aus Paris ergriffen und dabei umfangreiche Manuskriptkonvolute zurückgelassen, die jahrzehntelang als verschollen galten. Céline selbst war fest davon überzeugt, sie seien ihm gestohlen und möglicherweise auf dem Flohmarkt verkauft worden.[2]

Im Jahr 2005 wurden dem Journalisten Jean-Pierre Thibaudat nach eigener Aussage von einer von ihm selbst lang geheim gehaltenen, erst vor wenigen Wochen effektiv namhaft gemachten Person Originalmanuskripte Célines im Umfang von ca. 6000 Seiten überantwortet. Offenbar befanden sie sich seit Kriegsende in der Obhut des Résistance-Kämpfers Yvon Morandat, der 1944 Célines Wohnung in Montmartre hatte beziehen dürfen. Morandat war bereits 1972 verstorben, zehn Jahr später seien die Manuskripte zufällig von seinen Erben in einem Keller entdeckt und 2005 schließlich von Morandats Tochter Thibaudat ausgehändigt worden.

Nach Thibaudats Version der Geschichte hatte Morandat selbst Céline in den 1950er Jahren noch eine Übergabe der Schriften angeboten, was dieser jedoch mit dem Hinweis auf die moralische und politische Korruption der Résistance abgelehnt haben soll. Als medienwirksam erweist sich nicht zuletzt die strikte Auflage, die Morandats Erben über eine Veröffentlichung der Texte verhängt hatten. Diese durfte erst nach dem Tod von Célines Witwe Lucette Destouches in die Wege geleitet werden, da sie partout um den Genuss der voraussichtlich üppigen Tantiemen gebracht werden sollte. Erst als Destouches 2019 im Alter von 107 Jahren starb, stand einer Edition nichts mehr im Weg. [3]

Erschienen ist bisher ein einziges, etwa 120-seitiges Romanfragment mit dem Titel *Guerre*. [4] Céline hat den Text höchstwahrscheinlich zwischen seinen beiden ersten, längst zu Klassikern der Weltliteratur aufgestiegenen Romanen *Reise ans Ende der Nacht* (1932) und *Tod auf Raten* (1936) verfasst. [5] *Guerre* bildet eine Art Scharnier zwischen ihnen. Stilistisch steht das Fragment dem früheren *Reise ans Ende der Nacht* näher als dem syntaktisch bereits radikaleren und sperrigeren *Tod auf Raten*, thematisch wiederum präludiert es unzweifelhaft den zweiten Roman. So tauchen die Eltern der

Haupt- und Erzählerfigur Ferdinand schon in *Guerre* in der ganzen materiellen, emotionalen und geistigen Armseligkeit auf, die den Leser\*innen von *Tod auf Raten* vertraut ist.

Wenn *Guerre* unter werkgenetischem Gesichtspunkt auch als bahnbrechender Fund gelten darf, so geht die Bedeutung des Romans hierin nicht auf. *Guerre* ist ein Buch nicht allein für die Céline-Philologie, sondern einer der wichtigsten Romane über den Ersten Weltkrieg und damit einer der wichtigsten europäischen Kriegsromane überhaupt. Das lässt sich von Entdeckungen aus Nachlässen trotz gegenteiliger Beteuerungen nur selten behaupten, und es liegt nicht etwa daran, dass in *Guerre* das Kriegsgeschehen selbst zur Darstellung käme. Keineswegs holt der Roman jene Kriegsschilderung nach, die *Reise ans Ende der Nacht* mit dem viel zitierten Satz »Und dann geschahen Dinge und wieder Dinge, die jetzt nicht leicht zu erzählen sind, weil, wer heute lebt, sie schon nicht mehr verstehen könnte«<sup>[6]</sup> recht unvermittelt hatte abbrechen lassen.

Diese »Dinge« spart auch *Guerre* weitestgehend aus, denn sie werden nicht einmal von dessen Ich-Erzähler »verstanden«. Literarisch darstellbar wird der Krieg niemals als solcher, sondern allenfalls in seinen Effekten: in der Ungläubigkeit und in der vollständigen kulturellen Desorientierung, mit denen er den einfachen Soldaten zeit seines Lebens zurücklässt. Diese Desorientierung ist es, die ins Zentrum von *Guerre* führt und deren Veranschaulichung die unerhörte Intensität dieses Textes verbürgt.

Mit einem Abstand von zwanzig Jahren gibt der Ich-Erzähler Ferdinand einen Einblick in die Wochen, die er seinerzeit nach einer schweren Verwundung im Lazarett verbracht hatte. Hier schließt er Freundschaft mit dem Zuhälter Bébert bzw. Cascade (eine definitive Namensgebung nahm Céline nicht mehr vor), er hat zeitweilig Sex mit einer nekrophilen und mittels des bestimmten Artikels stets abfällig L'Espinasse genannten Krankenschwester und verfällt schließlich der Prostituierten Angèle, der Ehefrau des Zuhälters. Während L'Espinasse für Ferdinand trotz seiner Flucht von der Front einen Militärorden organisieren kann, wird Bébert wegen Selbstverstümmelung hingerichtet. Seine eigene Frau hatte ihn verraten. Das hält Ferdinand nicht davon ab, am Ende mit Angèle und einem ihrer englischen Freier nach London aufzubrechen.

Vom Inhalt her könnte man *Guerre* eher für einen Sex- als für einen Kriegsroman halten. Aber wie allen großen Autor\*innen galten Inhalte auch Céline so gut wie nichts. Das »Ertrinken der Erzählung im Stil«, das Julia Kristeva in ihrer ingeniosen Analyse der Céline'schen Ekeldarstellung für sein gesamtes Œuvre ausmachte, trifft auch den Kern von *Guerre*.<sup>[7]</sup> Was zählt, ist die Sprache. Céline benötigt ein anstößiges bis widerwärtiges Vokabular, und er findet ein solches vor allem im Sexualwortschatz des Argot. Allein aus diesem Grund nimmt Sex in seinem Werk einen derart breiten Raum ein. Die obszöne Sprache erfüllt eine denkbar präzise literarästhetische Funktion. Da ein gepflegtes Französisch und die Literatur des Bürgertums den Kriegswahn in den Augen Ferdinands nicht nur nicht verhindert, sondern maßgeblich befördert hatten, ist eine anrühige Diktion alles, was ihm nach seiner Fronterfahrung an Selbstvergewisserung übrigbleiben kann. Damit steht Céline nichts ferner als eine stupide Erotisierung des Kriegs, wie sie sich mitunter bei einem Autor wie Ernst Jünger beobachten lässt. Das

Obszöne wird dem Krieg aber nicht etwa im Sinn einer authentischen Einspruchsmacht gegenübergestellt. Es härtet ab und bietet einen gewissen Halt, auch und gerade im zwanzigjährigen Rückblick auf das Geschehen und damit im Akt des Erzählens:

»Nach so langen Jahren ist sie wirklich ein Kraftakt, die Erinnerung an die Dinge. Was die Leute gesagt haben, ist von Lügen fast völlig verdreht. Da muss man sich in Acht nehmen. Es ist eine Scheiße mit der Vergangenheit, sie zergeht in der Träumerei. Zuerst schickt sie kleine Melodien auf die Reise, um die niemand sie gebeten hat. Dann ist sie wieder da und lungert herum, geschminkt mit Tränen und Reue. Das darf doch nicht wahr sein. Man muss dann schnell den Schwanz um Hilfe bitten, sofort, um sich wieder zurecht zu finden.«[8]

Der ›Schwanz‹ sorgt demnach dafür, dass man ›hart‹ wird und bleibt, dass man sich der Kriegsrealität – irgendwie – stellen und ihr gleichsam ›standhalten‹ kann. Zugleich ist diese Hoffnung illusorisch, denn alles Vulgäre ist allein der eigenen Sprachlosigkeit und Entgeisterung angesichts der Fronterfahrung abgetrotzt. Als Ferdinand L'Espinasse dabei beobachtet, wie sie sich heimlich am Sarg eines gerade verstorbenen und von Wundbrand befallenen arabischen Soldaten zu schaffen macht, fängt er an, sie wüst zu beleidigen und zu beschimpfen: »Ich beschimpfte sie so, weil ich nicht wusste, was ich sagen sollte.«[9]

Genau besehen suggeriert der gesamte Roman, dass sein Erzähler schlechterdings nicht weiß, was er sagen könnte, dass er aber auch nicht verstummen darf, wenn er überleben will. Deshalb schreit er eine Obszönität und einen Tabubruch nach dem anderen heraus. Er lässt es krachen.

Krach und Lärm bilden die Keimzelle von *Guerre*. Das hat zunächst eine einfache Ursache auf der Ebene der Handlung. Neben einem zerschossenen rechten Arm hat Ferdinand eine schwere Verwundung am Ohr erlitten, so dass er unablässig Lärm hört. Der Lärm verfolgt ihn nicht nur auf Schritt und Tritt – selbst der Vogelflug erinnert ihn an das Zischen von Gewehrkugeln –, er wirft ihn auch aus jeder Form von Normalität oder Gemeinschaft unweigerlich heraus:

»Nie wieder, das verstand sich von selbst, würde ich das Leben der anderen führen, das Leben all der Idioten, die glauben, dass sich das von selbst versteht, der Schlaf und die Ruhe, ein für allemal.«[10]

Da die Ruhe ihm unerreichbar geworden ist, muss er in seinem späteren Schreiben Wege finden, gegen den Kriegslärm anzukommen:

»Zwanzig Jahre, da lernt man was. Meine Seele ist härter geworden, wie ein Bizeps. An Leichtigkeiten glaube ich nicht mehr, ich habe gelernt, Musik zu machen, zu schlafen, zu verzeihen und, wie Sie sehen, auch Literatur zu machen, mit kleinen Horrorstücken, die ich dem Lärm entreiße, der trotzdem nie enden wird. Sei's drum.«[11]

Trotz allem Zynismus der Literatur gegenüber, auch der eigenen, wird dem Lärm hier poetologisches Format zuteil. Die »kleinen Horrorstücke« – und damit auch der Roman selbst – entstammen in den Augen des Ich-Erzählers einem »Lärm«, dem sie erst mühsam »entrissen« werden müssen, damit sie von diesem überhaupt einen Eindruck vermitteln können. In der unerbittlichen Umsetzung dieser Paradoxie besteht der eigentliche Coup von *Guerre*.

Céline verfügt über ein reiches Repertoire an Strategien, sein Schreiben dem Kriegslärm anzunähern und sich ihm im gleichen Atemzug zu widersetzen. Die eingängigste bildet der erwähnte metaphorische »Krach« des Ich-Erzählers, bilden die Zoten und Wutkaskaden, mit denen er den Lärm im eigenen Kopf zu überbrüllen versucht. Die Sprachlosigkeit, aus der diese Art von Lärm kommt, findet ein wesentlich komplizierteres Pendant in der mündlichen Kommunikationssituation, die letztlich alle Romane Célines simulieren. In einer bahnbrechenden Studie über die Wiederholung und die ungewohnte Wortstellung bei Céline hatte Leo Spitzer die permanente Suggestion der mündlichen Rede bereits 1935 als wichtigsten Fluchtpunkt seines Stils identifiziert.[12] Syntaktisch geben Célines Ich-Erzähler vor, zu einem Adressaten zu sprechen, der von Dingen überzeugt werden soll, die der Erzähler selbst gar nicht fassen kann. Um Dialog ist es Céline dabei allerdings nicht zu tun. Das Gegenüber erfüllt allein die Funktion, die intellektuelle und sprachliche Unbeholfenheit des Ich-Erzählers zu zertifizieren. Dieser ringt um eine Verständlichkeit und eine Klarheit, die seine gesamte Rede unweigerlich verfehlt, denn sie bleibt in ihrem Ordnungsbegehren zutiefst linkisch. Logik und Syntax, aber auch Metaphorik und Symbolik sind in der Regel notorisch schief. Dennoch zeugt ihre stilistische Hilflosigkeit unablässig vom Selbstbehauptungswillen der Céline'schen Ich-Erzähler. Spitzer sprach davon, dass sie sich »an der Sprache festkrallen, wie an einem letzten Brett, das sie vor dem Untergang bewahren könnte.«[13] Auch *Guerre* ist ein solches »Brett«.

Freilich erweist sich die ungewandte Rede des Romans als mühsam und effektiv konstruiert, sie ist eine Kunstsprache.[14] Das bedeutet, dass es außerliterarische Möglichkeiten der Kriegsverarbeitung für Céline gar nicht geben konnte. Bei aller Bankrotterklärung der Literatur ist ein emphatischerer Literaturbegriff als derjenige Célines kaum denkbar. Es sind jedenfalls auch und gerade die unzähligen stilistischen Schnitzer, es sind die Grammatikfehler und die Sauereien, die dem Lärm »entrissen« werden müssen und die doch nichts anderes beglaubigen als die Unnachgiebigkeit seines Dröhnens.

Dabei rückt *Guerre* den Autor Céline zugleich in ein neues Licht, indem der Roman den Ersten Weltkrieg definitiv als »Urkatastrophe« seines Gesamtwerks ausweist. Ist der Erste Weltkrieg die Grundlage für Célines Stil, dann wütet dieser Krieg unweigerlich auch dort, wo er thematisch vollends ausgespart bleibt, wie etwa in *Tod auf Raten*. *Guerre* macht die Kindheits- und Jugenderinnerungen dieses Romans nicht als Vor-, sondern als Nachgeschichte des Ersten Weltkriegs lesbar. Sie müssen vollständig aus der Kriegsperspektive heraus erzählt werden, weil eine andere Perspektive und ein anderer

Zugang auch zur eigenen Kindheit nach der Fronterfahrung nicht mehr zur Verfügung stehen. Streng genommen gibt es keinen Satz Célines ohne Kriegslärm, sondern nur unterschiedliche Arten des Umgangs mit ihm.

Eine eher marginale, dafür aber umso eindringlichere Art bildet die Lakonik, die Céline ebenfalls beherrscht wie kein zweiter. Sie ist grausiger als all seine Obszönitäten zusammen, auch dort, wo sie mit diesen in Verbund steht. Im Lazarett versucht Ferdinand immer wieder, sich in sexuelle Erregungen hineinzusteigern und zu masturbieren. Da er aufgrund seiner Verwundung die rechte Hand nicht gebrauchen kann, versucht er es mit der linken: »Ich wichste mit der linken Hand, ich lernte.«<sup>[15]</sup> Ähnlich unaufgeregt protokolliert er an einigen Stellen das Massensterben, das ihn im Lazarettssaal umgibt: »Aber die, die wimmerten, sie wimmerten gar nicht mehr.«<sup>[16]</sup> Über sich selbst hält er einmal fest: »Ich war so kalt wie ein Toter, alles in allem, aber es war nur die Kälte.«<sup>[17]</sup> Dass solche Sätze aus der Suada des Vulgären herausragen, macht sie nur umso beklemmender.

*Guerre* ist eine literarische Sensation und als solche politisch zwangsläufig problematisch. Dies aus mehreren und ganz unterschiedlichen Gründen. Auf die Idee etwa, dass einem Krieg überhaupt eine politische Bedeutung oder auch nur eine politische Dimension eignen könnte, ist Céline nie gekommen. Der Krieg ist sinnleeres Gemetzel und blindes Geschehen, jede andere Sicht bestenfalls ein »Gefasel von Idioten«, eine »langue de cons«.<sup>[18]</sup> Aus diesem Grund mag *Guerre* in seiner ganzen Radikalität gelegentlich etwas wohlfeil anmuten. Aber nicht so wohlfeil wie die Annahme einer Versöhnbarkeit von Literatur und Politik oder Gesellschaft, egal welcher Tendenz. Für diese bleibt das Céline'sche Werk das Horrendum schlechweg. Und dass Célines politische Stellungnahmen – nicht allein zum Judentum – um einiges idiotischer ausfallen mussten als jede »langue de cons«, steht mitnichten auf einem anderen, es steht auf demselben Blatt.

*Der Germanist und Komparatist Claude Haas ist seit 2011 Mitarbeiter am ZfL. Im Wintersemester 2022/23 hat er eine Vertretungsprofessur am Fachbereich Literaturwissenschaft der Universität Konstanz inne.*

[1] Vgl. hierzu den sehr informativen, mittlerweile allerdings überholten Artikel von Claudia Mäder in der NZZ vom 28.6.2022.

[2] Zumindest, wenn man den Einstieg des 1957 erschienenen Romans *D'un château à l'autre* beim Wort nimmt, in dem es heißt: »... sie haben mir alles gestohlen in Montmartre!... Alles! rue Girardon!... ich wiederhole es... ich kann es gar nicht oft genug wiederholen!... Sie geben vor, mich nicht zu verstehen... nur die Dinge, die sie verstehen müssen!... Ich nenne die Dinge trotzdem beim Namen... Alles!... Leute, Befreier, Rächer sind bei mir reingekommen, sind eingebrochen und sie haben alles mitgenommen und zum Flohmarkt gebracht.« Louis-Ferdinand Céline: *D'un château à l'autre*, Paris 1973, S. 10. Wo nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir. Für wertvolle Ratschläge danke ich Dirk Naguschewski und Oliver Precht.

[3] Inzwischen bekriegen sich u.a. auch Thibaudat, die Erben Destouches und der Herausgeber Pascal Fouché. Thibaudats Sicht der Ereignisse wird voraussichtlich in wenigen Wochen detailliert nachzulesen sein. Vgl. Jean-Pierre Thibaudat: *Louis-Ferdinand Céline, le trésor retrouvé*, Paris 2022. Angekündigt wurde das Buch für Ende Oktober.

[4] Louis-Ferdinand Céline: *Guerre*. Édition établie par Pascal Fouché. Avant-propos de François Gibault, Paris 2022.

[5] So lautet der Titel des zweiten Romans *Mort à crédit* in der (sensationell guten) Neuübersetzung von Hinrich Schmidt-Henkel; Louis-Ferdinand Céline: *Tod auf Raten*, aus dem Französischen von Hinrich Schmidt-Henkel. Mit einem Nachwort des Übersetzers, Hamburg 2021.

[6] Louis-Ferdinand Céline: *Reise ans Ende der Nacht*, aus dem Französischen von Hinrich Schmidt-Henkel. Mit einem Nachwort des Übersetzers, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 63.

[7] Kristeva spricht von einer »noyade du récit dans le style«; Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris 1980, S. 161.

[8] »À tant d'années passées le souvenir des choses, bien précisément, c'est un effort. Ce que les gens ont dit c'est presque tourné des mensonges. Faut se méfier. C'est putain le passé, ça fond dans la rêvasserie. Il prend des petites mélodies en route qu'on lui demandait pas. Il vous revient tout maquillé de pleurs et de repentirs en vadrouillant. C'est pas sérieux. Faut demander alors du vif secours à la bite, tout de suite, pour s'y retrouver.« (Céline: *Guerre*, S. 117)

[9] »Je l'injuriais comme ça parce que je ne savais pas quoi dire.« (Ebd., S. 76)

[10] »Jamais, c'était entendu, je ne connaîtrais plus la vie des autres, la vie de tous ces cons qui croient que c'est entendu comme ça le sommeil et le silence, une fois pour toutes.« (Ebd., S. 68)

[11] »Vingt ans, on apprend. J'ai l'âme plus dure, comme un biceps. Je crois plus aux facilités. 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. Passons.« (Ebd., S. 28)

[12] Vgl. Leo Spitzer: »Une habitude de style, le rappel chez Céline«, in: *Le Français Moderne* 3 (1935), S. 193–208.

[13] »Les héros de Céline, très français, sont vraiment des individus vides qui se cramponnent au langage comme à une dernière planche qui devrait les soustraire au naufrage.« (Ebd., S. 204)

[14] Vgl. hierzu das meines Erachtens unerreichte Standardwerk von Godard, der sich völlig zu Recht gegen alle Deutungen ausspricht, die in Célines Stil eine möglichst authentische Nachahmung des gesprochenen Französisch zu erblicken meinen, und der anhand von textgenetischen Detailanalysen eindrucksvoll belegt, wie hart erarbeitet dieser Stil tatsächlich war; Henri Godard: *Poétique de Céline*, Paris 2014 [1985], insb. S. 36–114.

[15] »Je me branlais de la main gauche, j'apprenais.« (Céline: *Guerre*, S. 57)

[16] »Seulement, ceux qui gémissaient, ils gémissaient plus.« (Ebd., S. 36)

[17] »J'étais froid comme un mort en somme, mais seulement le froid.« (Ebd., S. 44)

[18] Ebd., S. 106.

VORGESCHLAGENE ZITIERWEISE: Claude Haas: Viel Lärm um alles. Über das Romanfragment »Guerre« aus dem Nachlass Louis-Ferdinand Célines, in: ZfL BLOG, 10.10.2022, [<https://www.zflprojekte.de/zfl-blog/2022/10/10/claude-haas-viel-laerm-um-alles-ueber-das-romanfragment-guerre-aus-dem-nachlass-louis-ferdinand-celines/>]. DOI: <https://doi.org/10.13151/zfl-blog/20221010-01>